Vertentes Didáticas de uma Cena Liricizada

2017

Humberto Issao Sueyoshi

HUMBERTO ISSAO SUEYOSHI

Vertentes didáticas de uma cena liricizada

Volume 1

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas, Linha de
Pesquisa Teoria e Prática do Teatro, da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para
obtenção do Título de Doutor em Artes, sob a orientação
da Prof^a Dr^a Sílvia Fernandes da Silva Telesi

SÃO PAULO

2017

ÍTACA

Konstantinos Kaváfis

(Trad. José Paulo Paes)

*Se partires um dia rumo a Ítaca,
faz votos de que o caminho seja longo,
repleto de aventuras, repleto de saber.
Nem Lestrigões nem os Ciclopes
nem o colérico Posídon te intimidem;
eles no teu caminho jamais encontrará
se altivo for teu pensamento, se sutil
emoção teu corpo e teu espírito tocar.
Nem Lestrigões nem os Ciclopes
nem o bravo Posídon hás de ver,
se tu mesmo não os levars dentro da alma,
se tua alma não os puser diante de ti.
Faz votos de que o caminho seja longo.
Numerosas serão as manhãs de verão
nas quais, com que prazer, com que alegria,
tu hás de entrar pela primeira vez um porto
para correr as lojas dos fenícios
e belas mercancias adquirir:
madrepérolas, corais, âmbar, ébanos,
e perfumes sensuais de toda a espécie,
quanto houver de aromas deleitosos.
A muitas cidades do Egito peregrina
para aprender, para aprender dos doutos.
Tem todo o tempo Ítaca na mente.
Estás predestinado a ali chegar.
Mas não apresses a viagem nunca.
Melhor muitos anos levars de jornada
e fundeares na ilha velho enfim,
rico de quanto ganhaste no caminho,
sem esperar riquezas que Ítaca te desse.
Uma bela viagem deu-te Ítaca.
Sem ela não te ponhas a caminho.
Mais do que isso não lhe cumpre dar-te.
Ítaca não te iludiu, se a achas pobre.
Tu te tornaste sábio, um homem de experiência,
e agora sabes o que significam Ítacas.*

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

Sueyoshi, Humberto Issao

Vertentes Didáticas de uma cena liricizada / Humberto Issao Sueyoshi. -- São Paulo: H. I. Sueyoshi, 2017.
6 v.: il.

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

Orientadora: Silvia Fernandes da Silva Telesi

Bibliografia

1. Didática do ensino superior 2. Forma lírica do teatro 3. Autoetnografia 4. História do Teatro 5. Acessibilidade

I. Telesi, Silvia Fernandes da Silva II. Título.

CDD 21.ed. – 792

FOLHA DE APROVAÇÃO

Humberto Issao Sueyoshi

Vertentes didáticas de uma cena liricizada

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como um dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientadora: Sílvia Fernandes da Silva Telesi

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Àqueles que tem me ensinado as muitas formas de amar: Paulo Kiyomi Sueyoshi, Arlinda Matsue Sueyoshi, Hélio Minoru Sueyoshi, Pricila Midori Sueyoshi Shimabukuro, Ricardo Fuca Shimabukuro, Liz Hikari Shimabukuro e Kátia Santos Sueyoshi

Agradecimentos

Agradeço a dádiva de poder ter compartilhado a trajetória dessa pesquisa com a experiência e a sabedoria de Silvia Fernandes. Se houver méritos nesse trabalho eles se devem a orientação sempre generosa por ela oferecida e palavras não poderão nunca expressar o tamanho da gratidão por ter possibilitado uma viagem tão rica.

Agradeço à Universidade de São Paulo que me hospedou por tanto tempo da graduação até esse momento, à Universidade Federal do Tocantins onde iniciei meu trabalho como docente no ensino superior, à Universidade do Estado do Amazonas no qual pude trabalhar e desenvolver grande parte do que aqui se encontra e à Universidade Federal do Acre onde em 2017 nova jornada na docência se inicia.

Nessas instituições fui muito bem acolhido e agradeço em especial aos professores Heitor Martins Oliveira, Daniela Rosante Gomes, Jhon Weiner de Castro, Carolina Nogueira, Luiz Davi Gonçalves, Eneila Almeida dos Santos, Caroline Caregnato, Vanja Poty, Annie Martins, Amanda Ayres, Gislaine Pozzetti, Leonel Carneiro, Hanna Gonçalves e Maíra Andriani Scarpellini.

Agradeço as amigos pesquisadores que o acaso reuniu nesses anos de pós-graduação, em especial a Leonel Carneiro, Vinícius Torres Machado, Isis Akagi, Daiane Félix, Carolina de Nadai e Danilo Ventania Silveira.

Os estudantes com quem tive a honra de partilhar o tempo, pensar e viver as artes cênicas sou imensamente grato, em especial àqueles com os quais, mesmo após findo nosso período de compartilhamento, tornaram-se também amigos: Agatha Cristina, Demmy Ribeiro, Gleidstone Melo, Janaína Siqueira, Ítalo Rui, Marlon Pontes, Stephanie Brandão e Thais Vasconcelos.

Sem a ajuda dos tradutores e revisores dos volumes [dois](#), [três](#), [quatro](#) e [cinco](#) esse trabalho seria mais complicado e só tenho a agradecer a Francisco Junior (Paco), Marilene Maia, Leonardo Scantbelruy, Daniel Braz, Giese Rabelo dos Santos, Stephanie Brandão, Frank Kitzinger, Isabela Catão, Aline Vasconcelos, Frank Kitzinger, Marlon Bruno Pontes, Thaís Vasconcelos, Agatha Paes, Juka Lion, Marilene Maia, Diego Leonardo,

Israel Castro, Mateus Santos, Alessandra Lirah, Gabrielle Martin Távora e Janaína Siqueira por suas contribuições a essa pesquisa.

Agradeço a Rogério Pelizzari, Luciana Carvalho, Daniela Alves, Eduardo Chatagnier, Isabel Moraes, Diogo Spinelli, Adriana Oliveira, Ravel Cabral, Luanda Achoa, Giuliana Fontes, Karina Yamamoto, Luiz Capacci e Diego Antonio de Messias Timóteo. Minha vida não seria a mesma sem o apoio e a amizade de tão preciosas pessoas.

Companheiros nessa viagem foram muitos e a eles reservo não apenas a gratidão, mas também minha profunda admiração.

Por fim algo que não é um agradecimento mas uma necessidade:

FORA TEMER.

Resumo

SUEYOSHI, Humberto Issao. **Vertentes de uma cena liricizada**. 2017. 6 v. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

O trabalho aqui apresentado é a concretização de um jornada que transitou entre a história, a didática e a teoria teatral. Por isso há seis volumes com grande parte do trabalho realizado durante essa jornada. Na multiplicidade da contemporaneidade um amplo leque de ferramentas é solicitado para navegar nas análises e criações cênicas. Quanto mais instrumentais para essa navegação maior a chance de uma viagem potente. Há uma lacuna na teoria dos gêneros quando pensada na área das artes cênicas: a forma lírica do teatro. Essa ausência tem uma proposta de efetivação nas páginas que se seguem e a partir dessa proposta desenvolve-se algumas possibilidades didáticas de adentrar numa cena que apontamos como liricizada. No primeiro volume dessa pesquisa encontramos o relato dessa viagem; no [primeiro capítulo](#) temos a história como núcleo que acomoda e organiza o lugar de onde viemos e para onde a pesquisa deseja ir, o contexto da pesquisa e as [linhas do tempo](#) que nela foram desenvolvidas; no [segundo capítulo](#) a teoria teatral é revisitada sob a ótica da forma lírica do teatro e desenvolve-se uma proposta para contribuir para a análise e criação cênicas com um instrumental que pode ser utilizado para olhar obras do passado, da atualidade e do porvir; no [terceiro capítulo](#) desenvolve-se algumas possibilidades de como adentrar nessa cena liricizada na prática docente. Os volumes [dois](#), [três](#), [quatro](#) e [cinco](#) trazem fontes consideradas primárias para uma projeção dessa cena liricizada que foram traduzidas e incorporadas nessa história. O volume [seis](#) permite o acesso a outras fontes, na forma de uma listagem com acesso ao banco de dados numa relação *peer-to-peer*, para que estudantes possam acessar esse conhecimento acumulado.

Palavras-chave: Didática do ensino superior; Forma Lírica do Teatro; Autoetnografia; História do Teatro; Acessibilidade; Linhas do Tempo; Fontes de Pesquisa

Abstract

SUEYOSHI, Humberto Issao. **Strands of a scene “liricizada”**. 2017. 6 v. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

The work presented here is the concretization of a journey that transited between history, didactics and theatrical theory. Therefore, there are six volumes with much of the work done during that journey. In the multiplicity of contemporary, a wide range of tools is required to navigate the analysis and scenic creations. The more instrumental the navigation, the greater the chance of a powerful trip. There is a gap in the theory of genres when it comes to the area of performing arts: the lyrical form of theater. This absence has a proposal of effectiveness in the pages that follow and from this proposal; it develops some didactics possibilities to enter a scene that we point like “liricizada”. In the first volume of this research we find the account of this trip; In the [first chapter](#) we have history as the nucleus that accommodates and organizes the place from which we came and to where the research wants to go, the context of the research and the [timelines](#) that were developed in it; In the [second chapter](#) the theatrical theory is revisited under the optics of the lyrical form of the theater and a proposal is developed to contribute to the scenic analysis and creation with an instrument that can be used to look at works of the past, the present and the future; In the [third chapter](#) we develop some possibilities of how to enter into this scene enlivened in the teaching practice. Volumes [two](#), [three](#), [four](#) e [five](#) bring sources considered primary to a projection of this scene “liricizada” that have been translated and incorporated into this story. Volume [six](#) allows access to other sources in the form of a list with access to the database in a peer-to-peer relationship, so that students can access that accumulated knowledge.

Keywords: Didactics of higher education; Lyric form of the Theater; Self-ethnography; History of Theater; Accessibility; Timelines; Sources

Índice

AGRADECIMENTOS	7
INTRODUÇÃO	14
Histórico do Pesquisador	15
A questão didática	17
As questões didáticas na experiência na Universidade do Estado do Amazonas	18
A forma lírica do teatro	19
CAPÍTULO 1 – A EXPERIÊNCIA DIDÁTICA E AS DEFINIÇÕES DE PROCEDIMENTOS DE PESQUISA E ENSINO	21
1.1. A RESPONSABILIDADE SOCIAL DESSA PESQUISA	21
1.1.1. Autoetnografia e Método Cartográfico	22
1.1.2. Microcontexto: o contexto do qual o pesquisador partiu	24
1.1.2.1. Contextos temporais e locais: O trânsito São Paulo-Manaus no período de 2014/2015	25
1.1.3. Mapa Cartográfico da pesquisa	26
1.2. A DOCÊNCIA COMO PROPULSORA DESTA PESQUISA	28
1.2.1. O contexto da perspectiva didática no ensino superior: uma experiência particular	28
1.2.2. As pistas cartográficas da pesquisa	29
1.3. A HISTÓRIA DO TEATRO A PARTIR DO MODELO VISUAL DE LINHAS DO TEMPO	31
1.3.1. O sujeito, o lugar e a posição relativa da fala e do olhar que se debruça sobre os eventos cênicos	31
1.3.2. A memória e o esquecimento para olhar o passado cênico	33
1.3.3. Panorama geral sobre as linhas do tempo	35
1.3.4. Características detalhadas das linhas do tempo	38
1.3.4.1. Desenvolvimento Dinâmico	40
1.3.4.2. Sobrepostas	43
1.3.4.3. Multifacetadas	45
1.3.4.4. Hipertextuais	46
1.3.4.5. Politicamente evidentes	46
1.3.5. A seleção e a coleta de dados	47
1.3.5.1. História Geral	48
1.3.5.2. História do Brasil	52
1.3.5.3. História da Arte	54
1.3.5.4. História do Teatro Mundial e Brasileira	54
1.3.5.5. Vertentes de um cena lirizada	55
1.3.6. Acesso às linhas do tempo	56
1.4. A TRADUÇÃO COMO PROCEDIMENTO DE PESQUISA E TRABALHO DOCENTE	57

1.4.1.	A tradução dentro do campo de pesquisa.....	58
1.4.2.	Um plano docente e uma contribuição para a pesquisa	59
1.4.2.1.	Plano docente	60
1.4.2.2.	Contribuição para a pesquisa.	60
1.4.3.	Um pequeno desvio para o azul: sobre os exemplos que guiaram o pesquisador	61
1.4.4.	A seleção e as traduções	62
1.4.4.1.	Um teatro formalista de Michael Kirby.	64
1.4.4.2.	Novas estratégias de dramaturgia Linguagem e mídia no século XXI de Paul C. Castagno. 65	
1.4.4.3.	O livro dos Viewpoints de Anne Bogart e Tina Landau	66
1.4.4.4.	A arte do diretor – um manual para o teatro de Katie Mitchell	67
1.4.4.5.	Artigos.....	68
1.4.4.5.1.	Novas práticas de escrita em pesquisa qualitativa de Laurel Richardson.	68
1.4.4.5.2.	Dança como cultura do conhecimento de Gabriele Brandstetter.....	69
1.4.5.	Sobre a acessibilidade.....	70

1.5. DIDÁTICA NO COMPARTILHAMENTO DO BANCO DE DADOS PESSOAL.....71

CAPÍTULO 2 – APROXIMAÇÕES TEÓRICAS PARA A COMPREENSÃO DE UMA FORMA LÍRICA DO TEATRO.....72

2.1. A QUESTÃO DA FORMA LÍRICA DO TEATRO72

2.1.1.	Visitando a teoria dos gêneros	73
2.1.1.1.	Gêneros e traços estilísticos	73
2.1.1.1.1.	Observações gerais	73
2.1.1.1.2.	Significados substantivos e adjetivos dos gêneros	75
2.1.1.2.	O gênero lírico e seus traços estilísticos.....	77
2.1.1.2.1.	Observações gerais.....	77
2.1.1.2.2.	Resgate de traços estilísticos do gênero lírico para essa pesquisa	78

2.2. COMPARAÇÃO ENTRE A FORMA DRAMÁTICA, A FORMA ÉPICA E A FORMA LÍRICA DO TEATRO.....83

2.2.1.	Apresentação da versão da tabela comparativa proposta por Brecht	83
2.2.2.	Versão da tabela comparativa proposta por Brecht – Tabela 2.1	88
2.2.2.1.	A forma lírica do teatro: Por <i>atratores</i>	89
2.2.2.2.	A forma lírica do teatro: As cenas acontecem por saltos da imaginação.....	90
2.2.2.3.	A forma lírica do teatro: As cenas ligam-se uma a outra por contiguidade subjetiva ou similaridade estrutural	91
2.2.2.4.	A forma lírica do teatro: Funciona numa lógica de sincronia.....	92
2.2.2.5.	A forma lírica do teatro: A tensão visa à partilha	93
2.2.2.6.	A forma lírica do teatro: Exploração das mundividências	93
2.2.2.7.	A forma lírica do teatro: Eu-cênico.....	94
2.2.2.8.	A forma lírica do teatro: Performativa	96
2.2.2.9.	A forma lírica do teatro: O ser é exposto	97
2.2.2.10.	A forma lírica do teatro: O ser humano no momento presente.....	97
2.2.2.11.	A forma lírica do teatro: As disposições determinam o ser.....	97
2.2.2.12.	A forma lírica do teatro: O ser humano como mistério.....	98

2.2.2.13.	A forma lírica do teatro: Contaminação	98
2.2.2.14.	A forma lírica do teatro: Mundividências	99
2.2.2.15.	A forma lírica do teatro: Compartilha uma situação	99
2.2.2.16.	A forma lírica do teatro: Participa da atividade	100
2.2.2.17.	A forma lírica do teatro: Comunga com ele	100
2.2.2.18.	A forma lírica do teatro: O espectador é mergulhado em sensações (imersão)	101
2.2.2.19.	A forma lírica do teatro: Os espectadores são contaminados/Infectados (Virulento)	101
2.2.2.20.	A forma lírica do teatro: Disposição	102
2.3.	TENDÊNCIAS LÍRICAS NO TEATRO CONTEMPORÂNEO	103
2.3.1.	Notas sobre a cena contemporânea lirizada	105
2.3.2.	A escritura lírica de encenadores	109
2.3.3.	Vertentes de uma dramaturgia lirizada	111
2.3.4.	Performances líricas	113
2.3.5.	Espectadores em processo	115
CAPÍTULO 3 – EXPLORAÇÕES TEÓRICO-DIDÁTICAS DE VERTENTES DE UMA CENA LIRIZADA.....		120
3.1.	PARA A DRAMATURGIA.....	128
3.1.1.	O exercício como princípio de desenvolvimento	130
3.1.2.	A exploração da estrutura espacial	131
3.1.3.	As figuras de linguagem	132
3.2.	PARA A ATUAÇÃO	134
3.2.1.	As disposições determinam as ações	134
3.3.	PARA A ENCENAÇÃO.....	135
3.3.1.	Preparação para ensaios	135
CAPITULO 4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....		146
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		150
Sobre metodologia:		150
Sobre as linhas do tempo:		151
Sobre a didática do ensino superior:		152
Sobre a forma lírica do teatro:		153
FONTES PARA UMA PROJEÇÃO DA ENCENAÇÃO, DA DRAMATURGIA, DA ATUAÇÃO E DA TEORIA DE VERTENTES DE UMA CENA LIRIZADA.....		158
TRADUÇÕES		159
Novas práticas de escrita em pesquisa qualitativa de Laurel Richardson.....		160
Dança como cultura do conhecimento de Gabreile Brandstetter.		183

Introdução

A pesquisa descrita nas páginas que se seguem são o resultado de um processo histórico entre os anos de 2013 e 2017 dentro do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (PPG-AC USP) na área de Teoria e prática do Teatro com orientação da professora Doutora Silvia Fernandes da Silva Telesi. O doutorado dá continuidade ao trabalho iniciado no Mestrado, que foi concluído com o título de "[Construção de bases metódicas e protocolos para uma pesquisa em Artes Cênicas – Rumo ao lírico](#)". A pesquisa também foi desenvolvida concomitantemente à experiência docente na Universidade do Estado do Amazonas ([UEA](#)) nas disciplinas de Interpretação, Direção Teatral, História do Teatro, Oficina de Dramaturgia e Montagem Cênica. Todos esses elementos serão importantes nos desdobramentos do trabalho e serão expostos adiante.

Durante esse processo histórico a pesquisa transformou-se mais de uma vez e essas transformações são passos importantes que serão descritos a fim de sublinhar as variações que ocorreram e as contribuições que elas trouxeram. Classificar a pesquisa como autoetnográfica é base para o seu desenvolvimento uma vez que parte fundamental da pesquisa concerne à investigação do percurso do próprio pesquisador e absorve essa posição tal como proposto por [FORTIN \(2009\)](#):

A autoetnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do "eu" que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si. (p. 83)

Assim a quantidade de volumes e páginas contidas na presente tese é frutos das posições pessoais do pesquisador e está associada às dimensões socioculturais nas quais a pesquisa se desenvolveu. O trabalho gerou produtos de pesquisa – quatro livros traduzidos, volumes [dois](#), [três](#), [quatro](#) e [cinco](#) dessa tese, e as [linhas do tempo](#) que estão detalhados no [capítulo 1, seção 1.3 A história do teatro a partir do modelo visual de linhas do tempo](#) – que apresentam valor em si mesmos. Por isso serão incorporados na tese pois meu principal objetivo é torna-los acessíveis e disponíveis para pesquisadores e interessados. Essa posição se deve à dificuldade encontrada no contexto da pesquisa (2013-2017), em que se observou a lacuna existente em relação a esses materiais em

língua portuguesa – no caso dos volumes [dois](#), [três](#), [quatro](#) e [cinco](#) dessa tese – ou a falta de uma organização visual da história do teatro que facilitasse sua compreensão pelos estudantes das disciplinas de graduação nas quais o pesquisador esteve envolvido – no caso das [linhas do tempo](#).

É fundamental ater-se ao fato de que toda descrição é um recorte da realidade, uma seleção de material selecionado num amplo espectro de dados, que envolve, portanto, a mundividência¹ do pesquisador. E, desta forma, está limitada pelas normas e particularidades que o atravessam, fugindo de uma postura que almeje a isenção, o distanciamento ou a neutralidade que, por esse viés filosófico e em concordância com a postura científica hodierna é impossível e contraproducente. Expor ao leitor essa visão particular da realidade oferece a possibilidade de que ele localize o recorte proposto dentro de uma posição determinada.

Histórico do Pesquisador

Localizar-se como indivíduo é um processo de autorreflexão fundamental a qualquer pesquisador uma vez que nesse processo de mapeamento os moldes, as normativas e os recortes da realidade enraizados e aparentemente inofensivos podem tornar-se visíveis e mostrar os pré-conceitos e os conceitos absorvidos durante o percurso que forma o pesquisador. Esses enraizamentos são construtos ideológicos e orientam a pesquisa, a coleta de dados, a análise e o desenvolvimento das ideias e teorias que o pesquisador desenvolve. Salientando que o meio não é a única força a atravessar o pesquisador, a genética e o acaso são forças que devem ser levadas em conta também, de forma que não se está defendendo um determinismo restrito, mas apontando que essas forças devem ser consideradas e expostas a fim de possibilitar uma análise mais circunscrita.

O pesquisador do texto que se segue é homem cisgênero, nascido e criado em São Paulo capital em família estável formada por ambos os progenitores de profissionais liberais com renda entre 5 e 10 salários mínimos, primogênito com um irmão e uma irmã caçula, de descendência nipônica, tendo realizado sua formação inicial em escolas públicas e privadas. Toda sua formação média foi realizada em colégio jesuítico em São

¹ Segundo [VITA \(1964\)](#) a mundividência é “o conjunto de intuições que dominam não só as particularizações teóricas de um tipo humano ou cultural e condicionam toda ciência, como também englobam, em particular, as formas normativas, fazendo da mundividência uma norma para a ação.”

Paulo. Realizou duas graduações, uma na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) no bacharelado de comunicação das artes do corpo: Performance e Teatro. A outra na graduação foi realizada na Universidade de São Paulo ([USP](#)) no bacharelado em artes cênicas: Direção Teatral. Concluiu a pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes na Universidade de São Paulo ([PPG-AC ECA/USP](#)) e realiza a presente tese de doutorado no mesmo programa.

Dado que nenhum texto é neutro, ou seja, todo texto é dado sob uma ótica que não o isenta das opressões e ausências que realiza, mas que elucida e evidencia, ou deveria evidenciar, o ponto de vista a partir do qual opera, a breve descrição das origens e formação evidenciam privilégios que o pesquisador pode usufruir e - que independente das agruras pontuais e subjetivas que são relevantes para a construção de sua identidade, mas que não serão expostas ou analisadas – oferecem uma perspectiva para compreender a posição em que o pesquisador se encontra.

Essa posição privilegiada gerou uma demanda por consciência do lugar de onde a fala está sendo dada, dos dados recolhidos, da disposição em que esses dados devem ser postos e uma luta constante por parte do pesquisador na realização de uma pesquisa que permitisse uma consciência histórica (ver [capítulo 1 seção 1.3.3. Panorama geral sobre as linhas do tempo.](#)) e produzisse uma devolutiva – um retorno à sociedade, mesmo que limitada e dentro do campo de pesquisa – a fim de minimizar as desigualdades que operam dentro da sociedade brasileira (ver [Capítulo 1 seção 1.1. A responsabilidade social dessa pesquisa](#)).

Dessa forma a pesquisa trilhou dois caminhos complementares, por um lado aprofundou-se nas questões teóricas sobre a cena liricizada (ver [capítulo 2](#)) e por outro construiu materiais que amparassem e auxiliassem esse estudo (ver [Capítulo 1, Capítulo 3 e Fontes para uma projeção da encenação, da dramaturgia, da atuação e da teoria de vertentes de uma cena liricizada](#)). Assim a pesquisa gerou uma verticalização em questões levantadas na dissertação de mestrado sobre a forma lírica do teatro e concomitantemente gerou material derivado que está assimilado dentro do presente texto.

Esses dois percursos são resultado direto das experiências do pesquisador dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo ([PPG-AC ECA/USP](#)) sob orientação da Doutora Silvia Fernandes e da experiência docente na Universidade do Estado do Amazonas. Ser membro do programa em questão mobilizou a pesquisa no que concerne ao aprofundamento da forma lírica do teatro e sua capacidade de diálogo com algumas vertentes do teatro contemporâneo. A experiência docente

demandou que essas questões encontrassem formas e suportes que possibilitassem que essas vertentes pudessem ser apreendidas pelos estudantes das disciplinas pelas quais o pesquisador era responsável. Assim o campo da didática adentra a pesquisa na construção do diálogo entre esses dois caminhos, de forma que os conhecimentos difusos foram orientados em conteúdos formativos dentro de processos complexos, históricos e socialmente determinados.

A questão didática

Ser professor universitário supõe o domínio de seu campo específico de *conhecimento*. Mas ter o domínio do conhecimento para ensinar supõe mais do que uma apropriação enciclopédica. Os especialistas, para o serem, precisam se indagar sobre o significado que esses conhecimentos têm para si próprios, o significado desses conhecimentos na sociedade contemporânea, a diferença entre conhecimentos e informações, conhecimento e poder, qual o papel do conhecimento no mundo do trabalho, qual a relação entre ciência e produção material, entre ciência e produção existencial, entre ciência e sociedade informática: como se inserem aí os conhecimentos históricos, matemáticos, biológicos, das artes cênicas, plásticas, musicais, das ciências sociais e geográficas, da educação física. Qual a relação entre esses conhecimentos. Para que ensiná-los e que significados têm na vida dos jovens alunos dos quais serão professores. Como as instituições trabalham o conhecimento. Que resultados conseguem. Que condições existem nelas para o trabalho com o conhecimento na sociedade atual. Essas questões põem em evidência a dimensão de educabilidade do conhecimento: como trabalhar o conhecimento na formação dos jovens? Qual o significado do trabalho do professor nisso? ([PIMENTA; ANASTASIOU, 2014](#), p. 80)

A didática é um campo complexo de estudo e contribui de forma basilar no presente trabalho, tendo sido objeto constante de questionamento uma vez que a experiência docente no ensino superior foi geradora de mudanças de percurso desde a organização dos dados ([linhas do tempo](#)) até as ações que a pesquisa assimilou ([traduções](#)).

A pesquisa iniciada em 2013, estava fundamentalmente calcada na forma lírica do teatro e era essencialmente uma pesquisa teórica focada na teoria dos gêneros - lírico, épico e dramático - o que exigiria um aprofundamento e uma criação conceitual. Tal pesquisa sofreu alteração considerável quando o pesquisador entrou em contato direto com a experiência docente na Universidade do Estado do Amazonas.

A primeira experiência docente no ensino superior ocorreu na [Universidade Federal do Tocantins no curso de Licenciatura em Artes-Teatro](#) no período de 2012-2013 antes do desenvolvimento da presente pesquisa e foi fundamental para a construção da

identidade docente do pesquisador. Pois as diversas lacunas em sua formação como docente no ensino superior tornaram-se evidentes e os muitos equívocos realizados - como a repetição de estruturas e modelos de docentes anteriores - foram fundamentais para que a questão da didática fosse vista com acuidade.

Dessa forma a experiência docente em Manaus, concomitantemente com a pesquisa, proporcionou a possibilidade de refletir sobre as questões levantadas por [PIMENTA e ANASTASIOU \(2014\)](#) orientando a pesquisa para caminhos tangentes pois era necessário entender qual o significado dos conhecimentos gerados e a inserção deles em contextos específicos.

A formação docente no [Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo](#) é deficitária nesse aspecto, sem nenhuma disciplina sobre a didática do ensino superior na área de Artes Cênicas, mesmo tendo em vista que uma parte dos doutores e mestres formados no programa serão professores universitários. Disciplinas de didática do ensino superior são ministradas na [Faculdade de Educação](#), mas a inscrição nessas disciplinas deve partir do interesse do doutorando ou mestrando.

Mas o campo das artes cênicas não é diferente de outros campos retratados por [PIMENTA e ANASTASIOU \(2014\)](#), p. 79) no que se refere à chegada dos professores na universidade, com suas didáticas calcadas na experiência que adquiriram como estudantes universitários. Assim, a forma de aprofundamento das questões didáticas acontece na prática docente concomitante ou posteriormente à formação do pesquisador, tal qual a presente pesquisa.

As questões didáticas na experiência na Universidade do Estado do Amazonas

O curso de artes cênicas na Universidade do Estado do Amazonas tem oito anos (2017). Sendo, portanto, um curso novo, o quadro de docentes é inferior às necessidades do curso, de tal forma que os professores acabam por ministrar diversas disciplinas para atender à demanda necessária para a conclusão na formação dos egressos. Tal peculiaridade fez com que houvesse a oportunidade de que eu fosse responsável por diversas disciplinas: Direção Teatral, Interpretação, História do Teatro Brasileiro, Montagem Cênica, Voz e Movimento e Oficina de dramaturgia. Cada uma das disciplinas ofereceu oportunidades para refletir sobre os conteúdos e suas relações com o contexto - tanto das artes cênicas quanto do ensino delas no ambiente histórico e social de

Manaus - e a didática enquanto objeto complexo de conhecimento que é parcial, limitado, com valor simbólico e ideológico em um contexto específico.

A responsabilidade na formação de bacharéis e licenciados em artes cênicas motivou a pesquisa por conteúdos que pudessem colaborar no percurso realizado com os estudantes. Essas experiências confluíram, parcialmente, para a pesquisa sobre a forma lírica do teatro.

A forma lírica do teatro

Utilizando como modelo a ser posto em contraste com o livro de Anatol Rosenfeld – [O teatro épico \(1964\)](#) – e resgatando o trabalho realizado no mestrado sobre a forma lírica do teatro, as vertentes de uma cena liricizada são construídas sempre em diálogo com as vertentes didáticas que suas propostas atraem, de modo que sejam colocadas de forma amalgamada, uma imbricada na outra, e considerando o contexto social e histórico no qual o presente trabalho está inserido.

Tal qual o Teatro Épico, que associa duas das linhas da teoria dos gêneros, – o dramático e o épico – o Teatro Lírico associa outras duas linhas – o dramático e o lírico –. Enquanto o Teatro Épico teve como ápice teórico o trabalho de Brecht que não apenas o nomeou mas o disseminou, o Teatro Lírico não desfrutou da mesma sorte. Sem um grande nome associado a ele nem uma disseminação equivalente o termo ficou associado ao teatro operístico – que possui evidentes marcas do gênero lírico, mas que não é sua síntese nem seu ápice. A cena liricizada, tal qual a cena epicizada ou dramaticizada, é portanto, a meu ver, aquela que expõe elementos do gênero em questão de maneira mais evidentemente. Pode-se dizer que a cena lírica é aquela em que há um domínio de elementos líricos. Entende-se aqui por lírico aquilo que tiver marcados traços daquilo que originalmente estava associado ao gênero lírico na área da crítica literária mas que, por tradução intersemiótica², sofrerá adaptações para a área das artes cênicas de tal forma que funcione por atratores, que suas cenas sejam conectadas umas as outras por contiguidade subjetiva ou similaridade estrutural, funcione com uma lógica sincrônica, explorando mundividências, com a tensão visando a partilha. Além disso a cena lírica terá características específicas para a atuação a encenação e a relação com o espectador como apontados no [capítulo 2](#).

² O conceito será mais explorado no [capítulo 2](#) seção [2.2.1. Versão da tabela comparativa proposta por Brecht](#)

A forma lírica do teatro, tal como exposto na pesquisa de mestrado, é uma proposta de uma versão da tabela feita por Bertolt Brecht no texto [Notas sobre a ópera Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny \(1978\)](#), bastante divulgada, na qual o autor apresenta comparativamente, os traços da forma épica do teatro e da forma dramática do teatro. Neste doutorado a inserção lírica na tabela é defendida linha a linha, para compor a hipótese de que conceituar e discriminar os traços do Teatro Lírico é uma complementação necessária e basilar para o campo das artes cênicas. A abordagem didática do tema é um desdobramento que permite aos estudantes visualizar e refletir sobre a forma lírica do teatro.

Embora pudesse ser prudente uma abordagem mais delimitada – por exemplo a forma lírica do teatro na dramaturgia, no trabalho de um grupo ou na encenação de um determinado diretor – minha formação sempre foi multidisciplinar e uma abordagem de amplo espectro condiz com minha trajetória. Sempre que possível, após ter terminado minha formação técnica como ator, voltei a atuar nos palcos. Mesmo tendo uma graduação em direção teatral pela Universidade de São Paulo, ela só foi feita após uma formação em performance e teatro na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Meu interesse pela dramaturgia, cenografia e história do teatro nunca foram postos de lado, sempre caminhando paralelamente ao meu interesse pela direção teatral e pela atuação.

Um dos motivos pelos quais a docência no ensino superior foi tão impactante para minha história e para esse trabalho foi que, pelo menos nas instituições por que passei como docente, pude transitar por muitas disciplinas e pensar, questionar, construir relações e propostas didáticas por diversos ângulos. Sendo assim, essa é uma tese que transita por muitas áreas dentro do campo das artes cênicas e – às vezes, por outras áreas como a didática e a historiografia – almejando uma unidade, não como uma totalidade íntegra e fechada, mas como um sistema aberto complexo, no qual linhas de forças vindas de origens diferentes podem se encontrar e estabelecer relações potentes.

Assim, a organização do presente trabalho segue um caminho que passa pela experiência docente no primeiro capítulo, adentra num diálogo mais direto com a teoria teatral no segundo capítulo e retorna para o entrelaçamento desses dois campos no terceiro capítulo. É uma ordenação artificial, pois as questões teóricas e didáticas aconteceram de forma concomitante, na maior parte das vezes, mas o suporte textual não abarca a sincronicidade dos eventos e pensamentos e ordená-los foi uma experiência muito prazerosa, que espero possa ser observada no texto que se segue.

Capítulo 1 – A experiência didática e as definições de procedimentos de pesquisa e ensino

1.1. A responsabilidade social dessa pesquisa

Tal como colocado na apresentação a pesquisa que aqui se desdobra está imersa numa estrutura social e num ideal de socialização ao qual pertence a universidade pública no Brasil. Essa universidade pública permite o acesso ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, assim como às disciplinas oferecidas em todos os demais programas de pós-graduação da Universidade, bem como às suas estruturas físicas – bibliotecas, creches (pelo menos até 2015), hospitais, centros poliesportivos, salas de estudo e laboratórios – oferecendo ao pesquisador a possibilidade de realizar uma investigação para o avanço do conhecimento no país levando os resultados da pesquisa para toda a comunidade de forma livre e gratuita.

Acredita-se portanto que toda pesquisa dentro dessas circunstâncias, da mais puramente teórica até a mais aplicada, deve um retorno à sociedade que investiu seus recursos nesse processo. Mesmo uma pesquisa que não chegue aos resultados esperados ou falhe na confirmação de suas hipóteses deve um retorno à sociedade. Tal retorno não é um prêmio por uma conquista realizada, mas uma prestação de contas sobre o investimento feito no pesquisador.

Assim o presente trabalho procurou efetuar, a partir das necessidades que a pesquisa solicitava, matérias de apoio que a sustentam e tem como pressuposto um retorno para a sociedade, de tal forma que a pesquisa possa ser utilizada, ainda que parcialmente, em outras circunstâncias. Assim, apesar das limitações como tradutor, historiador, pedagogo e teórico, o pesquisador procurou agregar ao trabalho elementos que, apesar de não pertencerem ao núcleo central da hipótese da forma lírica do teatro, circundavam-na por meio de vertentes que apontavam didaticamente para a hipótese e a subsidiavam.

Ramazanoglu e Holanda (2005) argumentam que a responsabilidade política e ética dos pesquisadores pós-modernos é justamente sair dos enquadramentos de investigação habituais, a fim de criar novas formas de conhecimento que se tornam visíveis através de novas formas de escrita. Estas novas maneiras de escrita nem sempre exigem a coleta de dados e, assim, abrem portas para novas formas de avaliação da pesquisa. Em uma perspectiva de pesquisa pós-moderna, a linguagem não reflete uma

realidade social, ela, literalmente, cria essa realidade. ([FORTIN e GROSSELIN](#), 2014, grifo nosso)

Concordando com o texto acima a pesquisa procurou uma forma de escrita singular que desse conta da contextualização que a investigação solicitou. De forma que, saindo do enquadramento das páginas de uma tese, procurou-se encontrar uma solução visual que só é plenamente acessível em outro suporte (digital e online), e foram produzidas por meio de linhas do tempo (ver [1.3. A história do teatro a partir do modelo visual de linhas do tempo](#) nesse mesmo capítulo) que podem atuar isoladamente ou em conjunto.

1.1.1. Autoetnografia e Método Cartográfico

Ao declarar-se como autoetnográfico e cartográfico o presente trabalho pretende assimilar o processo histórico, o ambiente no qual a pesquisa foi desenvolvida e a subjetividade do olhar do pesquisador.

Como Sylvie [Fortin \(2009\)](#) aponta, a adoção do gênero autoetnográfico pressupõe um projeto mais pessoal, no qual o sujeito admite que só pode falar de si: seu objeto é a investigação de sua própria prática artística. E aqui entende-se a criação de conceitos tais como o eu-cênico (ver [capítulo 2](#)) ou a escrita das linhas do tempo como uma prática artística. Substitui-se, portanto, um projeto de objetividade por um projeto evocativo, no qual mira-se uma nova consciência da experiência, que seja sensível e singular.

Transita-se, portando, da experiência única do pesquisador às dimensões culturais nas quais ele está imerso, colocando ambos em contraste. Esse contraste é fundamental posto que a coleta de dados não é isenta e como tal deve ser vista, com as limitações singulares do pesquisador. Uma equipe multidisciplinar realizaria um trabalho completamente diferente do que é apresentado aqui, e isso se deve à forma como a coleta foi realizada, às bases de dados disponíveis no período da pesquisa e ao modo como esses dados foram manejados e destacados pelo pesquisador.

Problematizar-se fornece um atestado de parcialidade e de falibilidade nos desenvolvimentos da pesquisa e declara-se assim que o desenvolvimento do modelo conceitual proposto é transitório e evolutivo ([FORTIN e GROSSELIN, 2014](#)) e que a dúvida é o centro da investigação.

A linguagem é uma força constitutiva, criando uma visão particular da realidade e de si. Nenhuma encenação textual é inocente (incluindo está). Os estilos de escrita não são fixos nem neutros, mas refletem a dominação

historicamente mutável de escolas ou paradigmas particulares. A escrita científica social, como todas as outras formas de escrita, é uma construção sócio-histórica e, portanto, mutável. (RICHARDSON, 2000, p. 5)

Assim adverte-se e admite-se que a escrita a pesquisa dos conceitos da forma lírica do teatro, a escrita das linhas do tempo que a subsidiaram e as traduções que a fundamentaram conceitualmente são construções sócio-históricas realizadas a partir de um ponto de vista específico e mutável. Enquanto construções limitadas e inacabadas, conscientes de suas limitações, fornecem possibilidades de leitura e agenciamentos que justificam sua existência, mas sempre devem ser contextualizadas.

O percurso da pesquisa é fator preponderante no trabalho, uma vez que a adoção do método cartográfico pressupõe que a orientação do trabalho não se dá pela busca de um objetivo pré-estabelecido, mas por um “caminhar que traça, no percurso, suas metas” (PASSOS; BARROS, 2015, p.17) e pela adoção de uma postura na qual “toda pesquisa é uma intervenção” (PASSOS; BARROS, 2015, p.17), de forma que o trabalho é a explicitação desse processo e do modo como ele se realiza.

Defender que toda pesquisa é intervenção exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência, lá onde conhecer e fazer se tornam inseparáveis, impedindo qualquer pretensão à neutralidade ou mesmo suposição de um sujeito e de um objeto cognoscentes prévios à relação que os liga. Lançados num plano implicacional, os termos da relação de produção de conhecimento, mais do que articulados, aí se constituem. Conhecer é, portanto, fazer, criar uma realidade de si e do mundo, o que tem consequências políticas. Quando já não nos contentamos com a mera representação do objeto, quando apostamos que todo conhecimento é uma transformação da realidade, o processo de pesquisar ganha uma complexidade que nos obriga a forçar os limites de nossos procedimentos metodológicos. O método, assim, reverte seu sentido, dando primado ao caminho que vai sendo traçado sem determinações ou prescrições de antemão dadas. (PASSOS; BARROS, 2015, p.30, grifo nosso).

O método cartográfico não possui uma formulação pré-definida e como o livro organizado por PASSOS, KASTRUP e ESCÓSSIA (2015) revela é um método que a cada pesquisa desdobra-se em particularidades com especial apreço à atenção que o cartógrafo deve dedicar à observação do presente, das suas configurações, forças, movimentos subjetivos, linhas de fuga e de suas relações com a história e com o ambiente. Essa atenção confere o rigor que a pesquisa solicita.

O cartógrafo deve estar aberto às possibilidades que a pesquisa oferece, compreendendo que doses de imprevisibilidade determinam o desenvolvimento do trabalho. É importante entender que “questões secundárias podem ganhar lugar de destaque e o problema principal tornar-se uma questão subsidiária” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 204) e que desvios e reconfigurações são desenvolvimentos

absorvíveis pela pesquisa desde que o cartógrafo permita que elas aconteçam e desenvolva essas transformações.

1.1.2. Microcontexto: o contexto do qual o pesquisador partiu

Há diferentes níveis de contexto, por exemplo: o local (a cidade de São Paulo); o regional (A região Sudeste); o nacional (Brasil), o continental (América do Sul) e o global. Esses contextos poderiam ser outros e incluir os países que falam uma mesma língua como o português, ou os países chamados de ocidentais. Poderíamos utilizar como contexto um determinado campo do conhecimento como a física ou no caso da presente pesquisa, as artes cênicas. É possível utilizar como contexto determinados paradigmas como a forma lírica do teatro ou um determinado microambiente, como um bairro. Em suma, uma mesma situação pode ser vista e colocada em mais de um contexto. No caso dessa pesquisa, como já se observou, optou-se especialmente pela forma lírica do teatro.

Também é salutar recordar que como Néstor CANCLINI (2008) pontua em [Culturas Híbridas](#), um mesmo espaço geográfico, por exemplo a cidade de São Paulo, pode possuir diferentes temporalidades, operando com contextos completamente diferentes num raio muito curto, se pensarmos em quilômetros. Dessa forma, próximo a um grande shopping center no qual opera a lógica capitalista, pode existir uma comunidade religiosa operando numa lógica socialista. Um mesmo espaço pode trabalhar com contextos diferentes. O contexto não é uma régua universal e definitiva devendo sempre ser posto em comparação com uma determinada circunstância.

Dessa maneira, o contexto dessa pesquisa foi delimitado por dois grandes conjunto de fatores:

- Duas realidades espaciais e sócio-históricas diversas: São Paulo e Manaus
- Dois pontos de partida que se entrecruzam: O teatro lírico e a Docência no ensino superior em um curso de artes cênicas

Ambos os binômios são complexos e inapreensíveis em uma totalidade, mas algumas informações sobre a forma como esses contextos foram encarados e sobre a perspectiva a partir da qual foram analisados são necessárias para esclarecer como a pesquisa foi conduzida.

1.1.2.1. Contextos temporais e locais: O trânsito São Paulo-Manaus no período de 2014/2015

São Paulo e Manaus são as capitais de seus estados e centros agregadores de referência. São Paulo é um importante polo econômico, enquanto Manaus já foi um polo econômico importante para o país e guarda em sua história essa memória. A capital paulista tem as características de uma metrópole contemporânea com um intensa vida noturna, muitos espaços culturais e um constante fluxo de ideias, mercadorias e estruturas. O imaginário da cidade é permeado pela abundância de oportunidades e por um mercado financeiro exuberante, sua população está estimada em aproximadamente 12 milhões de pessoas. A capital amazonense tem aproximadamente 1,8 milhão de pessoas, tem dificuldades de conexão com outros estados, possuindo duas rodovias que a ligam a outras capitais – a BR-319 (Manaus-Porto Velho) e a BR-174 (Manaus-Boa Vista), de forma que muitas das suas conexões são realizadas por transporte aéreo ou marítimo. Com a criação da Zona Franca de Manaus um amplo polo industrial foi aberto na região impulsionando o desenvolvimento urbano da cidade. Mas ainda hoje o imaginário sobre a cidade a coloca como uma capital ligada à floresta amazônica.

Ambas as capitais estão imersas no contexto econômico brasileiro que no período em questão passou por uma intensa movimentação política com eleições para os governos estaduais, senadores, deputados federais e estaduais assim como para a presidência da república.

Por um lado a pesquisa estava lastreada na Universidade de São Paulo ([USP](#)) e por outro o pesquisador iniciava suas atividades como docente temporário na Universidade do Estado do Amazonas ([UEA](#)). A primeira instituição foi criada em 1934 e é considerada uma das mais importantes universidades da América Latina. A segunda instituição iniciou suas atividades em 2001 e está em amplo processo de crescimento. O [curso de Artes Cênicas](#) da [USP](#) foi criado em 1971 enquanto o curso de Teatro da [UEA](#) foi criado em 2010. O primeiro tem cerca de 21 professores – incluindo os substitutos - entre doutores, livre docentes e titulares. O curso de teatro da [UEA](#), até o fim de 2015, possuía uma doutora no seu colegiado, que contava com 10 professores – incluindo os substitutos e os cedidos para o curso por outras unidades. Dessa forma, a pesquisa estava embebida em dois lugares com ambientes largamente diferenciados.

Para atender a todas as disciplinas que o curso oferecia o colegiado do curso de Teatro da [UEA](#) comumente assumia diferentes disciplinas, de forma que era necessário

ministra-las em diferentes áreas dentro do campo, a saber: Direção Teatral, Interpretação, História do Teatro Brasileiro, Oficina de Dramaturgia, Montagem Cênica, Voz e Movimento e Estágio.

A diferença entre essas duas instituições, [USP](#) e [UEA](#), foi fundamental para a percepção das lacunas que essa pesquisa almejou preencher. Foi a partir da observação da ausência de material disponível e acessível para a pesquisa e aprendizagem dos estudantes que o [volume seis](#) dessa tese foi produzido. Da constatação que havia uma lacuna de compreensão da história e seu contexto que as [linhas do tempo](#) foram pensadas e realizadas. A insuficiência no domínio do inglês, língua exigida para a entrada no nível superior na [UEA](#), para a compreensão de material rico para a análise e criação de trabalhos cênicos que apresentam traços da forma lírica do teatro motivou assim os volumes [dois](#), [três](#), [quatro](#) e [cinco](#) dessa tese.

1.1.3. Mapa Cartográfico da pesquisa

Um mapa cartográfico é por definição uma representação visual de um espaço físico. Em nosso caso, é uma representação visual da compreensão subjetiva das seções da pesquisa. Tal qual o mapa cartográfico clássico, sua finalidade é auxiliar na exploração de um território, que no caso desse trabalho é composto por diversos territórios – ou campos – que não se esgotam nessa pesquisa. O mapa cartográfico permite compreender iconicamente os percursos e caminhos por meio dos quais a tese se desenvolveu.

Mapa da pesquisa

1.2. A Docência como propulsora desta pesquisa

Tal como colocado na introdução, a pesquisa que aqui se desdobra está imersa numa estrutura social, num ideal de socialização entrelaçada à experiência da docência no ensino superior em um curso de Artes Cênicas.

A matriz para o início da pesquisa foi uma questão de base teórica: a forma lírica do teatro e a necessidade de delimitar algumas de suas vertentes. A experiência de tornar-se professor e trabalhar em aula, auxiliando os estudos dos alunos de graduação, foi propulsora da continuidade do trabalho e geradora de resultados, alguns dos quais inesperados, que a pesquisa apresenta. A concepção teórica da pesquisa desdobrou-se então para incluir a investigação sobre os modos e os procedimentos para tornar o tema acessível aos alunos.

Assim, a partir de conceitos do lírico, uma das três matrizes clássicas dos gêneros literários constituídos também pelo épico e o dramático, formulou-se a proposta da coluna da forma lírica do teatro que possibilita a análise e criação de vertentes de uma cena lirizada. Para a criação e a análise dessas vertentes foi, portanto, necessário pensar uma abordagem didática que operacionalizasse os conceitos para que o pesquisador pudesse oferecer instrumentos de acesso aos estudantes.

A docência gerou a busca constante de formas para abordar o tema e auxiliar uma prática ampla que trouxesse, além do dramático e do épico, o lírico para o universo de estudos dos discentes.

1.2.1. O contexto da perspectiva didática no ensino superior: uma experiência particular

A educação é um processo de humanização. Ou seja, é processo pelo qual se possibilita que os seres humanos se insiram na sociedade humana, historicamente construída e em construção. Sociedade que é rica em avanços civilizatórios e, em decorrência, apresenta imensos problemas de desigualdade social, econômica e cultural. De valores. De finalidades. A tarefa da educação é inserir as crianças e os jovens tanto no avanço civilizatório, para que dele desfrutem, como na problemática do mundo de hoje, por intermédio da reflexão, do conhecimento, da análise, da compreensão, da contextualização, do desenvolvimento de habilidades e de atitudes. Portanto, sua tarefa é garantir que se apropriem do instrumental científico, técnico, tecnológico, de pensamento, político, social e econômico, de desenvolvimento cultural, para que sejam capazes de pensar e gestar soluções. Apropriar-se dessa riqueza da civilização e dos problemas que essa mesma civilização produziu. É nessa contradição que se inserem as demandas por educação, fenômeno e prática complexos, porque historicamente situados. Dela se solicita que forme seres humanos capazes

de criar e oferecer respostas aos desafios que diferentes contextos políticos e sociais produzem. A educação, enquanto reflexo retrata e reproduz a sociedade; mas também projeta a sociedade que se quer. Por isso, vincula-se profundamente ao processo civilizatório e humano. Nas formas pelas quais se concretiza, define e vai construindo a sociedade que se quer. Por isso, os modos pelas quais é praticada dizem de duas finalidades. Enquanto prática histórica, tem o desafio de responder às demandas que o contexto lhe apresenta. ([PIMENTA e ANASTASIOU, 2014](#), p 97-98)

A perspectiva de assumir disciplinas diversas dentro do campo das artes cênicas foi uma oportunidade única de encarar por múltiplos ângulos os conteúdos e as formas de lidar com a matéria teatral. Assim as formas líricas do teatro tornavam-se questões que poderiam ser abordadas, não como conteúdos específicos uma vez que não estão estabelecidas com um corpo teórico próprio, mas como questões a serem problematizadas. Concomitantemente, a didática – enquanto fenômeno complexo e prática social – solicitava abordagens que oferecessem respostas potentes a variados contextos. A associação do interesse do pesquisador pelas formas líricas do teatro e a docência das disciplinas foi amplamente incentivada na universidade, uma vez que os docentes são contratados, normalmente, como docentes-pesquisadores³.

1.2.2. As pistas cartográficas da pesquisa

A experiência da docência foi motivadora e perturbadora ao longo do processo de pesquisa, levantando marcadores para a condução da investigação e foi adotado como premissa que em todas as disciplinas nas quais eu seria o responsável na condução dos processos, que os trabalhos, necessariamente, seriam orientados com o foco no presente,

³ Um ponto importante a salientar na experiência docente no ensino superior em artes cênicas vivida pelo pesquisador é a extensa autonomia que o docente possui na condução dos processos de ensino e aprendizagem. Aos professores, pelo menos na experiência que esse pesquisador teve nas instituições pelas quais passou tanto quanto professor como quanto estudante, é concedida liberdade para realizar o recorte dos conteúdos, a metodologia de ensino e as avaliações. Apesar do plano político pedagógico dos cursos e seus ementários, os docentes dentro dessas estruturas, abertas e gerais, tem a possibilidade de associar seus interesses como pesquisador dentro da docência. Essa associação do interesse do pesquisador e da docência é amplamente incentivado nas universidades e institutos de ensino superior uma vez que os docentes são contratados, normalmente, como docentes-pesquisadores.

Evidentemente, perversões e desvios podem acontecer em quaisquer processos, mais naqueles que envolvem a junção de áreas. No caso, a docência pode ser esquecida em prol da pesquisa e os interesses do pesquisador podem sobrepujar a formação dos estudantes, ou o contrário, pode acontecer do docente-pesquisador deixar de realizar contribuições de pesquisa para o campo de conhecimento ao qual pertence. Mas esses desvios e perversões não serão objetos no presente trabalho, embora sejam de interesse do pesquisador.

no estado da arte (ou estado do conhecimento)⁴. Essa exigência veio tanto por parte do docente como também, foi uma percepção do desejo dos discentes.

Com o atual estado da arte é multifacetado com pesquisas em diferentes direções – da performatividade à teatralidade ([FERAL, 2004](#)); dos teatros do real ([SAISON, 1998](#)) ao teatro pós-dramático ([LEHMANN, 2008](#)) – com uma crescente especialização – teatro de formas animadas ([AMARAL, 1996](#)); direção teatral ([ARAÚJO, 2008](#)); dramaturgia ([CASTAGNO, 2012](#)); palhaçaria ([SIMON, 2009](#)); atuação ([BOGART e LANDAU, 2005](#)) etc. – trabalhar com o presente foi um desafio que mobilizou a busca por uma forma de apresentação desse estado da arte – tal qual percebida pelo pesquisador – e que os discentes pudessem trabalhar com esse contexto em vista.

Dessa forma estratégias para que esse estado da arte fossem apreensíveis e mobilizadores foram propulsoras da pesquisa. Assim as seguintes questões conduziram a pesquisa e respostas foram formuladas a partir delas

- Como trabalhar conteúdos específicos das disciplinas, como a cena lirizada?
- Como apresentar contextos de forma que esses contextos pudessem ser problematizados pelos estudantes?
- Como as teorias, especialmente da cena lírica, afetavam o direcionamento das aulas?
- Como os estudantes poderiam se aproximar de teorias e técnicas pouco acessíveis dessa cena, dominante no teatro contemporâneo?
- Como facilitar o acesso dos estudantes às informações sobre a história do teatro e das artes em relação à cena lírica?

⁴O estado da arte é o nível mais alto de desenvolvimento, seja de um aparelho, de uma técnica ou de uma área científica, alcançado em um tempo definido, como "Este novo televisor reflete o estado da arte em tecnologia de projeção", ou "Jimi Hendrix trouxe o estado da arte para a guitarra". O "estado da arte" indica, portanto, o ponto em que o produto em questão deixa de ser um projeto técnico para se tornar uma obra-prima. Ao contrário do que se pensa por conta da palavra 'arte' inserida, o termo foi originado por tecnólogos, e seu primeiro uso documentado foi em 1910, em um manual de engenharia, de Henry Harrison Suplee (1856- depois de 1943), intitulado Gas Turbine: progress in the design and construction of turbines operated by gases of combustion. Há uma passagem no livro, onde se lê: "In the presente state of the art this is all that can be done" ('No atual estado da arte, isto é tudo o que pode ser feito'). Pode encontrar-se a expressão "estado da arte" na composição de teses acadêmicas, seja como parte da introdução ou no capítulo seguinte, que se destina a documentar o que está a ser feito atualmente no campo em estudo. Este capítulo é fundamental para explicar os acréscimos da tese ao estado de conhecimento atual. No entanto é também frequente o uso da expressão "estado da arte" em relatórios técnicos, para referir-se ao estágio atual de um trabalho em andamento. Por exemplo: "O estado da arte do projeto é o seguinte: [...]". Este é um uso incorreto da expressão, que poderia ser substituída por "estado atual" ou simplesmente "estado do projeto". Acessível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Estado_da_arte consultada no dia 10/02/2017

1.3. A história do teatro a partir do modelo visual de linhas do tempo

1.3.1. O sujeito, o lugar e a posição relativa da fala e do olhar que se debruça sobre os eventos cênicos.

Visitar o passado e como ele nos chega é uma aventura turbulenta, pois a história não é feita de fatos universais e memórias estanques, mas de um complexo jogo de leituras e rupturas, de resgates e submersões com os quais a criação, a cena, e as artes cênicas estão em constante diálogo.

É um diálogo que não se realiza límpida e fluidamente, muito pelo contrário, pois se trata de um embate entre ideias, ideologias, paradigmas, instituições e sujeitos, cada qual com um ponto de vista a defender e a orientar a leitura da arte e do mundo. Como defende Gabriele [BRANDSTETTER \(2007\)](#) a respeito da dança, ela é uma forma de conhecimento e, enquanto tal, altera ou deveria alterar nossa compreensão geral sobre o que é conhecimento e o que é ciência. A autora afirma ainda que o conhecimento que a dança produz desenvolve o que ela chama de conhecimento em movimento que, seria a constatação, que já se verifica, segundo ela, em outros campos do conhecimento, de que o movimento físico, a sensibilidade e a emoção do pesquisador são fatores que influenciam os processo de pesquisa. Foi-se o tempo em que havia a ilusão de uma ciência, uma filosofia ou uma arte isentas de ideologia, de que cada ação ou ato não estivesse carregado de um contexto, de uma ética, de uma moral, de uma subjetividade ([RICHARDSON, 2000](#)).

Vivemos em um tempo em que todo conhecimento, toda ciência, toda arte é feita por um sujeito e todo sujeito tem uma identidade. Assim, é necessário ter em vista que nossas colocações estão em acordo com uma identidade, mas um identidade complexa e cheia de nuances. E que essa identidade não é lisa, mas rugosa, uma identidade em crise.

De acordo com Stuart [HALL \(2006\)](#) sofremos de uma crise de identidade na pós-modernidade causada por cinco descentramentos que ele assim organiza:

1 - Das condições de nossa formação, atribuição dada por [HALL \(2006, p 35-36\)](#) a Marx, uma vez que com as teorias de Marx os homens compreendem que são os motores da história, mas apenas sob a exegese das condições em que ele se encontram.

...os indivíduos não poderiam de nenhuma forma ser os "autores" ou os agentes da história, uma vez que eles podiam agir apenas com base em

condições históricas criados por outros e sob as quais eles nasceram, utilizando os recursos materiais e de cultura que lhes foram fornecidos por gerações anteriores (HALL, 2006, p 34)

2 - Da descoberta do inconsciente, ou seja, de que há parte substancial de nossas vidas que não são controladas conscientemente, indo em direção oposta à lógica de Descartes do "penso, logo existo".

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo "imaginário" ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre "em processo", sempre "sendo formada". (HALL, 2006, p 38).

3 - Da linguística e seu extenso arquivo cultural. HALL defende que os trabalhos de Ferdinand de Saussure alteraram nosso entendimento de autoria. Segundo Saussure, não apenas falamos uma língua, mas a língua fala em nós, já nossas palavras resgatam uma história da linguagem na qual estamos embebidos e portanto:

... nós não somos, em nenhum sentido, os "autores" das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua. Nós podemos utilizar a língua para produzir significados apenas nos posicionando no interior das regras da língua e dos sistemas de significado de nossa cultura. A língua é um sistema social e não individual. Ela preexiste a nós. Não podemos em qualquer sentido ser seus autores. Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais. (HALL, 2006, p 40)

4 - Do poder disciplinar salientado pelas contribuições de Foucault, que observa que há um poder orientando os homens e os corpos à docilidade, que há uma forma que molda os corpos de maneira a desenvolver uma homogeneidade de ações, respostas e padrões de conduta. Os corpos são, dentro das instituições coletivas e de grande escala, levados a uma individualização cada vez maior, ou seja, um ensimesmamento em direção a um corpo controlável

5 - Por último, Hall vai apontar as contribuições para o descentramento do sujeito pós-moderno que o movimento feminista trouxe, uma vez que com o feminismo houve um deslocamento do que ele chamou de sujeito cartesiano e lógico defendido anteriormente, visto que o feminismo questiona o público e o privado – um de seus slogans era "o pessoal é político" (sic HALL, 2006, p 45) –, abrindo discussões novas sobre o sujeito. O que foi inicialmente uma contestação da posição social das mulheres transformou-se numa questão das identidades sexuais.

O feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a "Humanidade", substituindo-a pela questão da diferença sexual" (HALL, 2006, p 46)

Esses descentramentos devem ser levados em conta constantemente em qualquer processo de criação ou análise que se realize, para qualquer resgate, visita ou olhar sobre o passado uma vez que um sujeito está por trás dessa análise e desse olhar. E trata-se de um sujeito com uma identidade que está à mercê das condições em que vive, da história linguística e cultural em que está mergulhado, que teve seu corpo moldado por um modelo de comportamento social, que está sempre em processo, sempre em construção e com sua identidade conectada às diferenças de gênero.

A referência às colocações de [HALL \(2006\)](#) tem como objetivo colocar em perspectiva as ações realizadas no desenvolvimento desta tese. Pois aqui se trabalha com perspectivas e não com certezas e estamos conscientes dos posicionamentos assumidos e do lugar que habitamos na história. Nesse sentido, podemos dizer que este trabalho é resultado de uma identidade móvel, que procurou priorizar:

- O extermínio da população negra e a disparidade entre o salário mínimo e o produto interno bruto (PIB) no Brasil – na linha do tempo da História do Brasil.
- A quantidade imensa de conflitos com guerras e massacres – na linha do tempo da História Geral.
- Os filósofos e pensadores presentes no panorama – na linha do tempo da História Geral.
- O entrelaçamento entre as artes plásticas, a música, o cinema e a televisão com os movimentos e a vida dos artistas – na linha do tempo da História da Arte
- Os autores de textos dramáticos, encenadores e espetáculos – nas linhas do tempo da História do Teatro e da História do Teatro Brasileiro.

1.3.2. A memória e o esquecimento para olhar o passado cênico.

Olhar o passado, como visto, depende de um sujeito, mas um sujeito em crise e em mutação. Esse fato não nos impede de reconhecer que há uma tradição que se perpetua, que é transmitida e transformada. Que toda criação, toda invenção o é por que há uma memória. André Comte-Sponville afirma que: "Toda invenção verdadeira, toda criação verdadeira supõe a memória." (COMTE-SPONVILLE, 1999, p 15), porque está inscrita dentro de uma tradição, de uma história. Mas essa tradição também não se faz límpida e clara, como uma sucessão de fatos objetivos que se acumulam.

A história da cultura não se realiza por simples acúmulo de fatos, mas dentro de um contexto em que, para cada fato acumulado na história da cultura, há um leque de outros que foram postos de lado. Há portanto, uma dinâmica do que deve ser recordado e do que será esquecido. Segundo Iuri M. [LOTMAN \(2000\)](#), p 171), a cultura exclui constantemente de si determinados textos e a história da destruição desses textos corre paralelamente à história da criação de novos textos. O semiotista da cultura, entende texto não apenas como as palavras impressas em um papel, mas como toda construção simbólica produzida pelo homem. Assim é um texto da cultura tanto um livro quanto uma dança, uma ciranda de roda ou uma simpatia.

Segundo o autor há uma memória e um esquecimento e esse esquecimento pode ter duas orientações, uma como parte da memória e outra como destruição da memória. Dessa forma há um movimento que quer constantemente reforçar determinados textos elevando-os e trazendo-os constantemente para o primeiro plano como parte da manutenção da memória. E há uma outra forma de exercer o esquecimento pelo apagamento da memória, pela demolição de parte dos textos da cultura a fim de eliminar da memória determinados traços que considera indesejáveis. Ou seja, os textos da cultura não se inscrevem absolutamente na história, pelo contrário, há uma luta contra o esquecimento, uma luta pela memória, Lotman coloca que:

Cada nova direção na arte revoga os textos autorizados de épocas anteriores, movendo-os para a categoria de não-texto, texto de outro nível ou destruindo-os fisicamente. A cultura, por sua natureza, é dirigida contra o esquecimento. Ela supera-o, tornando o esquecimento um dos mecanismos da memória.

Então, ele pode representar certas limitações sobre o volume de memória coletiva que condicionam tal substituição de uns textos por outros. Mas em outros casos, a falta de alguns textos torna-se um pré-requisito para a existência de outros em virtude de sua condição de incompatibilidade semântica.

Apesar da semelhança visível, existe uma profunda diferença entre esquecimento como parte da memória e esquecimento como um meio de destruição da mesma. Neste último caso, há uma desintegração da cultura como pessoa coletiva, única possuidora de uma autoconsciência e um acúmulo de experiência que têm um caráter ininterrupto.

Deve-se ter em mente que uma das formas mais graves de luta social na esfera da cultura é o requisito obrigatório de esquecer certos aspectos da experiência histórica.⁵ ([LOTMAN, 2000](#), p 175, tradução nossa)

⁵ Original: Cada nueva orientacion en el arte de roga el catheter autorizado de los textos a los que se orientaban epocas precedentes, trasladandolos a la categoria de no-textos, de textos de outro nivel, o destruyendo los fisicamente. La cultura, por su esencia, esta dirigida contra el olvido. Ella lo vence, convirtiendo lo en uno de los mecanismos de la memoria.

Por eso se pueden suponer determinadas limitaciones em el volumen de la memoria colectiva que condicionan semejante desplazamiento de unos textos por otros. Pero en otros casos la inexistencia de unos

Portanto, debruçar-se sobre o passado é tarefa que exige constante vigilância epistemológica. É fundamental ter em vista que o esquecimento deve ser visto com parcimônia e cuidado, para que não seja uma ação de destruição da cultura. A vigilância epistemológica, defendida por [LOPES \(2001, p. 102\)](#) na prática da pesquisa em comunicação, questiona o que se está produzindo e como se está produzindo, uma vez que toda pesquisa está inserida em um contexto e em determinada circunstância. Mais uma vez, deve-se problematizar a metodologia, para que fiquem evidentes suas escolhas e suas opções. É o que fazemos aqui quando destacamos dados como a quantidade de pessoas consideradas miseráveis, os conflitos e massacres realizados em nosso país na linha do tempo da [História do Brasil](#) ou os movimentos feministas e os movimentos pelo fim da escravidão na linha do tempo da [História Geral](#).

Ao olhar para a memória, o que nos chega de ideias sobre a cena é uma construção binomial de memória e esquecimento, uma luta que deve ser posta em evidência. A evidência dessa luta aparece nas escolhas feitas ao construir as linhas do tempo. O leitor deve levar em conta não apenas o que emerge nelas e aparece como acontecimento, mas também os vazios e os "esquecimentos" que sem dúvida aconteceram. As linhas do tempo são exemplos dessa luta entre a memória e o esquecimento onde se mostra a história que reluz e a história do que é revogado, do que é evidenciado e do que é posto de lado em virtude de uma leitura de mundo. Dessa forma, abaixo procura-se deixar claro os parâmetros para o que foi selecionado e o que foi deixado no esquecimento.

1.3.3. Panorama geral sobre as linhas do tempo.

Diversas disciplinas possuem linhas do tempo que organizam os eventos em uma visualização diacrônica. As linhas do tempo têm sido utilizadas em jornais, revistas e programas televisivos com o intuito de facilitar a visualização e a compreensão da sequência linear dos eventos.

textos deviene una condition indispensable para la existencia de outro sem virtud de su incompatibilidad semantica.

A pesar de la visible semejanza, hay una profunda diferencia entre el olvido como elemento de la memoria y el olvido como medio de destruction de lamisma. En este ultimo caso tiene lugar una desintegracion de la cultura como persona colectiva única poseedora de una autoconciencia y una acumulacion de experiencia que tiene nun caracter ininterrumpido.

Se debe tener encuenta que una de las formas mas agudas de la lucha social em la esfera de la cultura es la exigência del olvido obligatorio de determinados aspectos de la experiência historica.

Os exemplos desse procedimento são também comuns na cronologia das artes visuais ou mesmo na história do Brasil. Apesar desse modelo diacrônico apresentar diversos problemas inerentes, como a óbvia relação de poder que a simples seleção dos eventos promove, a questão do arcabouço conceitual adotado pelo criador da linha do tempo, a equivocada interpretação de causa e efeito e o fato de as linhas tenderem a ser unidimensionais - ou seja, se organizarem a partir de um único tema -, ainda assim a criação e o desenvolvimento das linhas do tempo pode permitir uma compreensão e uma contextualização diferenciada de determinados eventos.

Tendo em vista as considerações de Hans Robert [JAUSS \(1994\)](#), que no excerto abaixo se refere à literatura, mas que é possível utilizar também para o caso do teatro, é necessário compreender a historicidade sob três aspectos:

(...) diacronicamente, no contexto recepcional das obras literárias (ver tese X)⁶; sincronicamente, no sistema de referências da literatura pertencente a uma mesma época, bem como na sequência de tais sistemas (ver tese XI)⁷; e, finalmente, sob o aspecto da relação do desenvolvimento literário imanente com o processo histórico mais amplo (ver tese XII)⁸. ([JAUSS, 1994](#), p 40)

As linhas do tempo diacrônicas são em si um fator que deve ser considerado, uma vez que compõem parte do sistema que permite a compreensão da historicidade – no caso de [JAUSS \(1994\)](#) na literatura e em nosso caso no teatro.

Jauss afirma que as obras não são eventos isolados, mas pertencentes a uma história linear e consecutiva, ou seja diacrônica. Pertencer a essa história temporal localiza as obras no tempo, permitindo visualizar quando a obra ganha sua concretude. O autor salienta que essa disposição não é em si um valor, uma vez que as obras inovadoras podem não ser perceptíveis quando publicadas sendo necessário um processo para que estas obras sejam recebidas de fato, mas localizar as obras temporalmente permite a construção de uma tradição que pode ser retomada numa leitura sincrônica ([JAUSS, 1994](#) tese X).

⁶Na tese X, JAUSS coloca que a teoria estético-recepcional demanda que se insira a obra na 'série literária' para como ele diz: "...que se conheça sua posição e significado histórico no contexto da experiência da literatura" ([JAUSS, 1994](#), p 41)

⁷JAUSS coloca na tese XI que a recepção de uma obra não apenas tem uma relação diacrônica com a história, mas uma relação sincrônica com a história da literatura, podendo dialogar com essa história retornando para uma tradição do passado ou coordenando características que estariam a frente do seu tempo, de forma que seria possível cortes sincrônicos na história da literatura costurando obras temporalmente distantes, mas com funções sistêmicas semelhantes.

⁸Nessa tese JAUSS defende que a compreensão de uma obra se realiza na relação diacrônica na história, na relação sincrônica com a tradição, atravessando escolas e movimentos como em relação a própria história geral que afeta a vida prática do leitor, o seu horizonte de expectativas e seus comportamentos sociais.

A leitura sincrônica proposta pelo autor seria aquela que atravessa o tempo. Aproximando obras que possuem parâmetros semelhantes, ela realiza um "corte sincrônico", como afirma o autor, estabelecendo relações entre "gêneros, estilos e figuras retóricas tradicionais e dos não canonizados" ([JAUSS, 1994](#), p 49).

Por fim,

A tarefa da história da literatura somente se cumpre quando a produção literária é não apenas apresentada sincrônica e diacronicamente na sucessão de seus sistemas, mas vista também como história particular, em sua relação própria com a história geral. Tal relação não se esgota no fato de podermos encontrar na literatura de todas as épocas um quadro tipificado, idealizado, satírico ou utópico da vida social. A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e assim, retroagindo sobre seu comportamento social. ([JAUSS, 1994](#), p 50)

Dessa forma o autor coloca a literatura, e no nosso caso fazemos uma transposição para o teatro, como uma força que atua diretamente na sociedade, mas que só se estabelece quando três condições são atendidas: uma apresentação diacrônica, uma apresentação sincrônica e quando são traçadas as relações entre a história particular das obras a história geral.

Tendo em vista estas reflexões um modelo visual de linha do tempo permite diversos ganhos na compreensão dos acontecimentos, uma vez que esclarece possíveis encadeamentos de fatos ou mesmo coloca a sequência de fatos em uma perspectiva que permite detectar eventuais conexões entre eles. Obviamente, é necessária uma interpretação do texto que a linha do tempo cria, caso contrário a organização pode assemelhar-se a uma mera listagem de eventos. Além de poder dar margem a interpretações equivocadas, como a conclusão de que um evento é prerrogativa de outro. Como se o espetáculo [The Flash and Crash Days](#), com direção de Gerald Thomas, estreado em 1991, tivesse sido a causa do espetáculo [Vereda da Salvação](#), encenado por Antunes Filho em 1993, pelo simples fato de anteceder-lo.

A partir do contexto da disciplina História do Teatro Brasileiro, ministrada na Universidade do Estado do Amazonas ([UEA](#)) no primeiro semestre de 2015, foi possível refletir sobre o campo de estudo referido e iniciar o desenvolvimento de uma forma de apresentação da história do teatro a partir de um modelo de linha do tempo dinâmica. A inserção das linhas do tempo dinâmicas na tese como hiperlinks se deve a natureza computacional do projeto e das referidas linhas.

Com a utilização de programas de construção de linhas do tempo a tecnologia promove uma mecânica na qual é possível, se não resolver, ao menos suavizar diversos dos problemas levantados acima, uma vez que as linhas do tempo são:

Dinâmicas – estão em constante atualização e permitem uma navegação tanto no decorrer da linha do tempo quanto aproximando e afastando a visualização do evento;

Sobrepostas e Paralelas – as linhas podem ser visualizadas paralelamente ou umas sobre as outras para o gerenciador do programa;

Multifacetadas – cada autor faz um recorte dos dados a serem apresentados;

Hipertextuais – uma vez que os hiperlinks e as inclusões de imagens e vídeos são facilitadas e

Politicamente evidentes – uma vez que o modelo coloca uma valoração de importância para cada um dos eventos inclusos na linha do tempo.

1.3.4. Características detalhadas das linhas do tempo

Apesar dessa seção ser bastante técnica sua inserção permite discutir características de uma escrita ainda não padronizada pelo campo científico, mas que oferece ganhos de compreensão como um instrumento científico, técnico, tecnológico, de pensamento, político, social e econômico que dá oportunidade de uma discussão aprofundada sobre mais diversos temas dentro de múltiplos contextos.

Nas linhas do tempo, é comum as linhas do tempo a utilização de ícones para facilitar a identificação dos eventos. Um exemplo são os ícones abaixo, que foram utilizados para identificar as entradas nas linhas do tempo:

Tabela 1.1 – ícones e legenda utilizados nas linhas do tempo

Ícone	Assunto
Acontecimento relevante
Eras ou civilizações
Guerras, conflitos, confrontos, revoltas ou ações militares
Relação com leis, tratados, acordos e entidades internacionais que reúnam diversos membros
Relação com a fotografia

Relação com a televisão, vídeos, cinema e jogos eletrônicos
Relação com a aviação, exploração espacial
Relação com a tecnologia digital
Relação com as ciências biológicas
Apresentação de espetáculo nacional
Relação com a música
Morte de um indivíduo
Início de uma empresa ou companhia
Filósofo
Personalidade fundamental na orientação da ciência
Morte de coletivos
Relação com publicações
Nascimento de artista performático
Relação com a tecnologias mecânicas
Escola filosófica
Personalidade fundamental numa religião
Relação com a física
Relação com um festival
Presidente do Brasil
Plano de Governo
Universidade
Relação com mostra

Cia. Teatral Brasileira
Escravos negros trazidos a força para o Brasil
Salário Mínimo
PIB
Imigrantes
População total
Pessoas extremamente pobres
Pessoas alfabetizada
População Carcerária no Brasil
Relação com a arquitetura
Inflação ao ano
Apresentação de espetáculo internacional
Relação com obras de belas artes: pintura e escultura

Além dos ícones, as linhas do tempo permitem a utilização de cores para diferenciar eventos. Com 11 cores diferentes cada linha do tempo utilizou as cores para facilitar a visualização dos eventos.

1.3.4.1. Desenvolvimento Dinâmico

As linhas do tempo dinâmicas permitem a inserção de novos dados tal qual eles sejam revelados, descobertos ou postos no campo de visão do desenvolvedor da linha do tempo, de forma que a inserção no sistema é bastante simplificada, bem como a realização de alterações e ajustes quando necessários. Essa capacidade de mutação permite ajustes mais eficientes e permite que a mutabilidade seja uma característica a ser absorvida em vez de negada.

As linhas do tempo são visualmente dinâmicas uma vez que permitem uma navegação tanto no correr da linha – proporcionando uma leitura diacrônica dos eventos –

quanto a aproximação e o afastamento de um evento específico e a observação mais detalhada de um determinado momento.

O fato de as linhas do tempo terem a possibilidade de continuar indefinidamente abre espaço para uma forma de trabalho que não aspira uma conclusão definitiva. Nesse sentido, as linhas do tempo são uma pesquisa que está em constante processualidade e que procura se desenvolver e se transformar, coletando informações e atualizando seus dados à medida que o olhar do pesquisador também se altera.

Por ser uma construção dinâmica e computacional o projeto é concebido para um acesso online, exigindo para uma apreensão mais aprofundada um navegador para a internet (seja o Internet Explorer, Chrome, Mozilla, Safari ou qualquer outro navegador) como suporte.

Na figura 1 o foco da linha do tempo está em julho de 1980, na figura 2 o foco foi deslocado para a década de 1980:

Figura 1 - foco em julho de 1980

Fonte: Sueyoshi, (2017)

Vertentes didática de uma cena lirizada

Figura 2 - Foco em seis meses de 1980

Fonte: Sueyoshi, (2017)

Figura 3 - Foco abrangendo a década de 1980

Fonte: Sueyoshi, (2017)

Figura 4 - Foco abrangendo 80 anos

Fonte: Sueyoshi, (2017)

Pode-se observar, nesses recortes, que a alteração do foco modifica o olhar sobre o tempo e altera o que é destacado. Na figura 1 que abrange o mês de julho de 1980 não há eventos pontuais, apenas continuidades representando a vida de teóricos, movimentos eras e conflitos com longas durações. Na figura 2 em que vemos seis meses dos anos 80 podemos ver além das continuidades o aparecimento de acontecimentos pontuais

Na figura 3 é possível os indivíduos quase não aparecem mais e a quantidade de fatos salta aos olhos, continuidades podem acabar e mais ênfase é dada a movimentos, grandes conflitos e eras. Na figura 4, que abrange as décadas de 1950, 1960, 1970, 1980, 1990 e 2000, os indivíduos desaparecem, a quantidade de acontecimentos acumula-se vertiginosamente e apenas grandes continuidades e eras são visíveis.

1.3.4.2. Sobrepostas

Como gerenciador das linhas do tempo é possível colocar as linhas paralelamente ou sobrepor uma linha à outra. Dessa forma, contextos diferentes podem ser colocados em contraste oferecendo um visão mais complexa dos acontecimentos, uma vez que são friccionadas narrativas diferentes. Um bom exemplo é a figura 5, na qual a história do teatro brasileiro e a história geral são colocadas paralelamente ou a figura 6, na

qual a história da teatro – dramaturgos é sobreposta à história da arte. A partir dessa sobreposição, é possível verificar que na década de 1950, enquanto as artes plásticas via o florescer da *Pop Art*, da *Beat Generation*, do *Modernismo* e do que é chamado de *Vanguardas Tardias* com Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Andy Warhol e Jackson Pollock vivos e o *Rock* ganhava destaque na música estavam vivos e produzindo Jean Cocteau, Malraux, Jean-Paul Sartre, Arthur Adamov, Jean Genet, Tennessee Williams, Albert Camus, Arthur Miller, Peter Weiss e Bernard-Marie Koltès já era nascido desde 1948. Tadeusz Kantor e Jerzy Grotowski estão em atividade e Jean Villar será nomeado diretor do TNP (Théâtre National Populaire).

Apesar dessa funcionalidade não estar acessível diretamente – uma vez que o programa só permite que o gerenciador das linhas temporais realize tal ação – ela é uma funcionalidade que permite opções ricas de visualização e compreensão das narrativas propostas pelo criador das linhas temporais.

Figura 5 - linhas do tempo paralelas: História do Teatro Brasileiro e História Geral

Fonte: Sueyoshi, (2017)

Figura 6 - Linhas do tempo sobrepostas: História do teatro – Dramaturgos e História da arte

Fonte: Sueyoshi, (2017)

As sobreposições, mais do que a coincidência de eventos traz de maneira visual o quanto viveram um mesmo período artistas diversos e que suas obras estavam emergindo ao mesmo tempo. De forma que perceber que em 1964 Augusto Boal, Pina Bausch, Guimarães Rosa, Andy Warhol, Marcel Duchamp, Jean Vilar, Tadeusz Kantor, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès, Tennessee Williams, Arthur Miller, Allan Kaprow, Tatsumi Hijikata, Jean-Luc Lagarce, Edward Albee e Heiner Müller, por exemplo, eram vivos permite olhar para as obras desses artistas com um olhar transversal que perpassa suas áreas

1.3.4.3. Multifacetadas

As linhas do tempo são construídas com um recorte e cada recorte pode produzir uma linha do tempo independente. Por outro lado, um mesmo recorte realizado por autores diferentes irá produzir linhas do tempo diferentes, uma vez que a subjetividade do construtor é o filtro que coordena a inserção dos dados. No caso dessa pesquisa, por exemplo, a ênfase na linha do tempo da História do Teatro recaiu sobre os espetáculos mais que sobre os textos dramaturgicos e mais sobre os encenadores que sobre os atores.

Dessa forma, as linhas do tempo são uma perspectiva, uma forma de escrita e construção narrativa, cada uma delas abordando um aspecto de determinada questão. Essa multiplicidade contribui para realizar leituras mais complexas da realidade.

1.3.4.4. Hipertextuais

Por ser um trabalho no qual o suporte é computacional o modelo visual de linhas do tempo fornece a possibilidade que, a cada dado lançado na linha do tempo, seja possível ampliar o índice com informações complementares, além de permitir ancorar esses dados a outros possibilitando a construção de um hipertexto entre os dados e outras fontes (Figura 7).

Figura 7 – Exemplo de linkagem e hipertextualidade.

Fonte: Sueyoshi, (2017)

A figura 7 é um exemplo de hipertextualidade. Nela, é possível perceber que os dados podem ser conectados a fontes externas por hiperlinks oferecendo assim àquele que navegar na linha do tempo a seguir outros fluxos a partir das fontes e dos textos associados a cada verbete inserido na linha do tempo.

1.3.4.5. Politicamente evidentes

Por fim, a construção das linhas do tempo é politicamente evidente, uma vez que o modelo coloca uma valoração de importância para cada um dos eventos incluídos na linha. Ou seja, ao valorar igualmente Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Antonin

Artaud, Augusto Boal e Pina Bausch há uma clara posição política pontuando que as obras desses criadores tem a mesma importância e eles exerceram influência semelhante. (Figura 8).

Figura 8 – Seleção de criadores cênicos considerados mais relevantes.

Fonte: Sueyoshi, (2017)

1.3.5. A seleção e a coleta de dados.

A criação das linhas do tempo está conectada tanto à didática quanto às formas líricas do teatro. As linhas do tempo nasceram, por um lado, da necessidade didática de produzir material que pudesse ser utilizado em sala de aula, dentro do contexto da disciplina de História do Teatro Brasileiro, como já pontuado na seção anterior. Ao mesmo tempo, as linhas do tempo foram criadas como forma de compreender como e onde estavam inseridos os trabalhos cênicos e as teorias das formas líricas do teatro. Essa dupla função orientou quais linhas do tempo deveriam ser criadas.

Portanto, as linhas do tempo foram pensadas partindo-se de necessidades específicas: o teatro brasileiro e as manifestações das formas líricas do teatro. Por outro lado, a construção dessas narrativas solicitava contextos maiores que as abarcassem. Daí

a necessidade de construir linhas do tempo mais amplas e gerais – A História Geral, a História do Brasil e a História da Arte. Esse critério permite perceber a importância e a priorização de certos princípios de recorte para a criação das linhas. Como já se observou, a discriminação das formas líricas do teatro antecedeu a projeção de linhas do tempo mais ampliadas, que foram construídas na intenção de abarcá-la e contextualizá-la. A partir daí, concluiu-se que uma única linha do tempo acaba por ter um recorte muito limitado para a compreensão ampla dos acontecimentos. É o conjunto das linhas do tempo que fornece um contexto mais apto a apresentar a complexidade que os períodos históricos solicitam. Cada linha do tempo solicitou diferentes abordagens e fontes de informação para a coleta de dados, trazendo questões e problemáticas específicas a cada uma delas.

1.3.5.1. [História Geral](#)

A linha do tempo da [História Geral](#) apresenta um amplo panorama da história da humanidade a partir de um ponto de vista ocidental, com o apontamento de invenções, desastres, ações, acontecimentos e empresas que afetam a atividade humana numa escala global. A datação anual foi mantida de acordo com os livros e fontes de pesquisa, mas a data precisa dos eventos foi selecionada sem aprofundamento e uma verificação precisa, uma vez que o objetivo da linha do tempo é projetar um panorama amplo e não realizar catalogação absolutamente fidedigna de cada evento.

Eventos relacionados à escravidão e à exploração dos homens foram ressaltados, uma vez que são dados que não devem ser apagados ou colocados em um segundo plano, para que sejam parte da memória viva da história e claros apontamentos de injustiças realizadas. As guerras entre países receberam um grau de importância maior uma vez que tem um grau de complexidade que envolve políticas externas de amplo espectro enquanto que as guerras civis estão calcadas numa complexidade interna. Foi dado destaque também às grandes definições do historiador Eric [HOBSBAWN \(1995\)](#) para facilitar a localização de eventos. A Wikipédia funcionou como fonte secundária em relação a muitos eventos e, a partir do século XXI, foi utilizada como fonte primária para a recuperação de eventos considerados de senso comum.

Portanto, as fontes primárias de pesquisa foram a Wikipédia⁹, o livro de Edward McNall BURNS – História da civilização ocidental [volume 1](#) (2005) e [volume 2](#) (1999)– e o livro de Will DURANT (1996) – [A história da filosofia](#). Tendo em vista o caráter abrangente

⁹Apesar da Wikipédia ser uma fonte de dados colaborativo, as informações coletadas para o desenvolvimento desse panorama foram suficientes para desenhar esse mapa de acontecimentos gerais

da linha do tempo as informações mais importantes da linha são em grande parte informações comuns, mas organizadas visualmente em esquema diacrônico.

Nessa linha do tempo da [história geral](#) foram incluídos alguns pensadores que influenciaram o curso da história, assim como obras teóricas e empresas multinacionais. Por ser uma linha do tempo com escopo tão genérico, a incompletude é sua marca, além de evidenciar a formação do criador da linha e sua visão de mundo.

Os fatos podem ser imutáveis, mas seu valor histórico não, nem a leitura deles. Os valores dados aos fatos dependem da leitura que se faz a partir do ponto de vista do observador e do presente. Portanto essa característica é uma marca de todas as linhas do tempo desenvolvidas: são linhas do tempo com clara demarcação subjetiva. Um bom exemplo dessa marca subjetiva é a valorização, com o fim de dar visibilidade, a população extremamente pobre na linha do tempo do Brasil. Em contrapartida a lista com a quantidade de brasileiros milionários não tem uma única entrada nas linhas do tempo.

As linhas do tempo permitem uma grande variação de valores para cada evento de forma que até 1500 os valores de importância são muito superiores ao que foi utilizado após essa data, essa decisão ocorreu para facilitar a visualização dos acontecimentos, uma vez que eram temporalmente distantes e duravam longos períodos. A partir de 1500 os eventos se multiplicaram o que fez com que os eventos tivessem seus valores diminuídos para que pudessem ser melhor visualizados como é possível observar nas figuras 9 e 10.

Figura 9 – Valores de importância altos para facilitação da visualização

Fonte: Sueyoshi, (2017)

Figura 10 – Valores mais baixos para facilitar a visualização.

Fonte: Sueyoshi, (2017)

Foram destacadas as inovações ligadas à tecnologia digital, tendo em vista a influência crescente desse universo tecnológico na vida corriqueira. Esse destaque também está ligado à subjetividade do autor das linhas do tempo, que tem interesse e facilidade nesse campo tecnológico e acredita que a tecnologia tem se entranhado cada vez mais na experiência humana.

1.3.5.2. História do Brasil

Século XXI

Eu preciso falar, século XXI, onde tudo é comum
Policial que confundiu nego com um traficante, matou, foda-se
Era só mais um, esse é o Brasil, e esse é aqui é meu povo
Eu aposto 100 mil contigo, que amanhã ele confundi de novo
Amanhã, depois e novamente
De dez traficante que morre, nove é inocente
Mas como ser traficante e inocente ao mesmo tempo na vida?
É só dizer que é traficante e pronto, e todo mundo acredita
Até eu acredito no que foi dito pelo supremo veredito
E ai de mim se não acreditar, talvez nem passe mais um dia vivo
Mas eu sou traficante também, hem, representante de Coelho Neto
A minha índole é a leitura e o fuzil e o papo reto
Século XXI, onde tudo é comum, onde o rico só escuta aplauso
E eu escuto "Patum"
Onde o rico dorme feliz, ao mar e suas onda sucintas
Enquanto o meu despertador é uma glock com pente de 30
Mirada no alto tem sangue no asfalto e uma bela senhora de salto
Novamente a PM confundiu um simples abraço com grande assalto
Eu tenho perguntas dentro de mim que me seguem como sombra
Eu vou abri-la com você, se puder vocês me responda
Por que o rico pode e a gente não pode?
Por que nós usamos Xperia enquanto eles usam Ipod
Ou por que ele usa cinquenta ternos diferente e eu to sempre com o mesmo
short?
Por que o rico é informante e o pobre é X9?
Porque o rico é portador de arma, e o pobre portador de revolve
Porque o rico recebe carinho e o pobre recebe sacode?
Ao rico que me ver do outro lado dessa telinha
A minha casa inteira na dele não dá a cozinha
Mas eu ele vai dizer que eu sou maluco, e que eu não sei do que to falando
Mas o que ele vê na TV é meu verdadeiro cotidiano

Pessoas sendo mortas, metrô e trem lotado
Busão quase sem porta, cadê o ar-condicionado?

Isso é século XXI rapa
E que a maldade evolua
Se não depois vão dizer nos jornais, pessoas negras são proibidas nas ruas
Cabelo duro é pecado, beijo de mula é pecado
Branco é bonito ser gay, mas preto é feio ser viado
A escravidão acabou? Quem te enganou na resposta?
Se acabou por que eu sinto a dor do chicote nas costas?
Dói, o suor bate e arde

Vocês podem me chamar de tudo, só não pode me chamar de covarde
Meu cabelo é duro, e meu beijo é grande
Mas eu me amarro
E cada rima constante vale bem mais que seu carro
Porque seu carro no fume, só serve pra quem tá vivo
Mas o caráter e o saber, se eu morrer eu levo comigo
E é por isso que eu prefiro, alface, azeite e vinagre
E depois de tanta verdade que eu falei
Se eu viver vai ser milagre
Wesley Jesus¹⁰

A história do Brasil trouxe diversas questões que foram resolvidas sem um aprofundamento ou reflexão verticalizada porque fogem ao escopo dessa pesquisa, mas são questões que auxiliaram na compreensão da complexidade da atividade e das limitações que as escolhas produzem. Por exemplo; Qual a valoração que deve ser dada a um determinado evento? O massacre de Eldorado dos Carajás tem mais ou menos importância que a Lei de Diretrizes e Bases (LDB) ou a criação do Fundo de Financiamento ao Estudante do Ensino Superior (FIES)? Em todos esses casos optou-se por uma mesma gradação de forma que os três tivessem a mesma proporção visual. Outro pesquisador poderia fazer variações nessas proporções e justificá-las.

A finalidade das linhas do tempo é oferecer um contexto para que o estudante possa ter um panorama geral das circunstâncias em que uma determinada obra cênica estava imersa.

Para a História do Brasil foi utilizado o livro de Boris [FAUSTO \(2013\)](#) até o ano de 2006, após essa data foram utilizadas fontes diversas como jornais, blogs de história e a Wikipédia.

Foram utilizados os dados disponíveis no Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada¹¹ com dados estatísticos do Brasil. Optou-se pela exibição do índice de homicídios de negros e os dados dos outros homicídios foram colocados dentro das caixas de referências. Além desses dados foram incluídas a população, produto interno bruto, salário mínimo, população extremamente pobre, população carcerária, homicídios de mulheres no Brasil e inflação.

Muitos dos dados vêm de fontes oficiais do governo brasileiro e demonstram evidências que permitem concluir, por exemplo, que a população negra é alvo de um massacre ano a ano, que o salário mínimo é mantido num patamar muito baixo apesar do

¹⁰<https://www.facebook.com/sessaoderap/videos/597404713787801/>

¹¹<http://www.ipeadata.gov.br/Default.aspx>

produto interno bruto (PIB) do país crescer ano a ano. Atribui-se a frase “O Brasil não é para principiantes” ao poeta Tom Jobim e os dados mostram que de fato é um país com muitos contrastes e de muita complexidade. Mas a análise dos dados não é o objetivo da presente pesquisa. O intento do trabalho foi o de proporcionar um contexto no qual o estudante pudesse ter uma visão panorâmica da história do Brasil.

Portanto não pertence ao escopo dessa pesquisa questionar a veracidade dos dados coletados, ou realizar análises dos mesmos, uma vez que os dados funcionam como um panorama, um contexto com o qual contrastar os trabalhos cênicos, as teorias e eventos teatrais, mas é interessante notar que nos livros de história os dados populacionais, os dados de violência e os dados econômicos sejam colocados a parte da história sem contrastá-los com os acontecimentos que os geram ou nos quais estão embebidos.

1.3.5.3. [História da Arte](#)

Seguindo a lógica de construir linhas do tempo de amplo espectro foi pensada uma linha do tempo da História da Arte que abarcasse as belas artes (pintura e escultura), a literatura, a música e o cinema.

Nessa linha do tempo da História da Arte temos uma cartografia com um leque muito amplo, mas que serve para visualizar acontecimentos do universo artístico que já são consagrados, nessa primeira etapa o foco da linha do tempo foi o de deixar claros os movimentos artísticos como definidos classicamente nos livros de história das artes visuais, pontuando alguns pintores e escritores.

Nessa linha do tempo foram inclusas as obras e autores nacionais e internacionais. É a linha do tempo mais inacabada entre os três grandes panoramas, não apenas por abarcar muitas áreas do conhecimento, mas também pela quantidade enorme de dados que ainda precisam ser lançados. Um trabalho que ainda deve ser realizado após a finalização da presente pesquisa.

1.3.5.4. [História do Teatro Mundial](#) e [Brasileira](#)

Os dois últimos grandes panorama desenvolvidos foram as linhas do tempo da [História do Teatro Mundial](#) e da [História do Teatro Brasileiro](#). Inicialmente a História do Teatro havia sido dividida em grandes áreas: Dramaturgia, Encenadores e Teoria. Essas subdivisões foram pensadas para deixar evidente cada uma das escolhas e facilitar a

visualização das linhas do tempo. Mas essa opção demonstrou-se menos interessante do que acumular esses dados em duas linhas do tempo separando apenas os dados referentes a uma história geral do teatro e a história do teatro nacional.

As linhas do tempo do teatro foram baseadas em diversas fontes, desde livros de história e teoria do teatro quanto em fontes de jornais e sites especializados. Segue abaixo a listagem das principais fontes de pesquisa:

- [A história do teatro](#) de Nelson de ARAÚJO (1991).
- [As trombetas de Jericó](#) de Silvana GARCIA (1997).
- [A história Mundial do teatro](#) de Margo BERTHOLD (2003).
- [Teorias do Teatro](#) de Marvin CARLSON (1997).
- [História e formação do ator](#) de Enio de CARVALHO (1989).
- [Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht](#) de M. BORIE e J. SCHRER (1996).
- [Introdução às grandes teorias do teatro](#) de Jean Jacques ROUBINE (2003)
- [História do Teatro Brasileiro I](#) organizado por João Roberto de FARIA (2012)
- [História do Teatro Brasileiro II](#) organizado por João Roberto de FARIA (2013)
- [Grupos teatrais – Anos 70](#) de Sílvia FERNANDES (2000)
- Enciclopédia Itaú Cultural (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>)

Ao utilizar obras de referências como fonte de dados absorve-se a visão que o pesquisador tem sobre os eventos. Os autores já realizaram uma seleção e identificaram o que acreditam ser relevante para as narrativas históricas que estão contando. Ao buscar múltiplas fontes busca-se aumentar a complexidade e permitir uma visão com diversos pontos de vista dentro de um mesmo panorama.

Quanto mais próximo dos dias correntes mais complexa é a inserção de dados e a subjetividade da seleção se torna ainda mais evidente uma vez que não há uma concordância entre os pesquisadores de quais obras seriam significativas.

1.3.5.5. Vertentes de um cena lirizada

Por fim uma linha do tempo com um viés específico é produzida. Com uma seleção subjetiva baseada no desenvolvimento da hipótese da forma lírica do teatro. Os dados inclusos são selecionados a partir das características desenvolvidas no [capítulo 2](#). Essa linha do tempo tem como finalidade uma relação de rastreamento subjetivo do que

seria uma história das obras, ideias e teorias que o pesquisador identifica como relacionadas às vertentes das formas líricas do teatro.

1.3.6. Acesso às linhas do tempo.

As linhas do tempo foram construídas num suporte específico – digital e online – e a apreensão delas só é completa quando acessadas por um navegador – chrome, mozilla, internet explorer, etc. Por essa razão elas não estão diretamente presentes no texto uma vez que sua leitura precisa ser feita nesse suporte. O link que dá acesso para as linhas do tempo está abaixo:

- História Geral: <http://timeglider.com/timeline/7771653e5b3d6944>
- História da Arte: <http://timeglider.com/timeline/dad2087044246d1b>
- História do Brasil: <http://timeglider.com/timeline/634c0438d53570a3>
- História do teatro: <http://timeglider.com/timeline/0140a4a5ca984a93>
 - História do teatro - Brasil:
<http://timeglider.com/timeline/6ae76381d30a0e49>
- Vertentes de uma cena liricizada:
<http://timeglider.com/timeline/0d901af710089e1aa04a>

1.4. A tradução como procedimento de pesquisa e trabalho docente

O método cartográfico solicita que o pesquisador esteja aberto às dados que o ambiente emana. O método solicita o olhar atento ao que acontece no entorno onde a pesquisa está inserida. Além disso a pesquisa não opera de forma linear, com uma coleta de dados, análise, escritura e conclusão. Os passos, na maioria das vezes, se desenvolverão concomitantemente, um influenciando o outro de forma que a pesquisa tenha de fato uma característica processual ([PASSOS, 2015](#), p. 59).

Como apontado na introdução a opção de abordagem sobre a forma lírica do teatro teve como objetivo um olhar de amplo espectro, sem se ater a uma determinada área, – a direção, a atuação, a cenografia, a dramaturgia, etc. – mas propondo um olhar que transitasse por diversas disciplinas, uma abordagem holística do que seria a forma lírica do teatro.

Essa abordagem ampla tem como dificuldade o próprio campo de pesquisa que tem se especializado e se subdividido em diversas áreas de forma que a teoria acaba assim por ter que, necessariamente, atravessar múltiplas áreas a fim de construir essa abordagem.

Ao iniciar os trabalhos em torno da forma lírica do teatro, um dos livros pesquisados trazia diversos argumentos que apontavam para uma forma lírica do teatro, pelo menos assim identificada pelo pesquisador. O livro em questão, [The Formalist Theatre](#) de Michael [KIRBY \(1987\)](#), trazia argumentos ricos e uma defesa de uma estilo teatral que não estava fundamentado nem nas clássicas definições do que é chamado de drama nem no que é chamado de teatro épico.

Ao mesmo tempo a docência conduziu o pesquisador para as disciplinas de Interpretação, Oficina de Dramaturgia, Montagem Cênica e Direção Teatral e em todas elas questões sobre como oferecer aos estudantes materiais interessantes e motivadores levava a um cruzamento de interesses entre a docência e a pesquisa que observando agora mesmo com pouco distanciamento, já tornavam-se a mesma coisa.

A disciplina de Oficina de dramaturgia oferecia a seguinte ementa:

“Desenvolvimento de ideias, compreensão e produção de textos dramáticos Expressividade oral e escrita. Técnicas de leitura e de redação do texto dramático. Gêneros literários.” ([Projeto Pedagógico do curso de Teatro Licenciatura](#) da [UEA](#), 2010, p 57)

Ao refletir sobre a ementa e como conduzir a disciplina, tendo como referência a experiência de realizar como discente disciplinas semelhantes, a pesquisa bibliográfica conduziu o docente ao trabalho de Paul C. CASTAGNO em seu livro [*New playwriting strategies*](#) e posteriormente a segunda edição desse trabalho [*New playwriting strategies – Language and media in the 21 century*](#).

Percurso semelhante, mas tendo a montagem cênica¹² como fundo, levou a pesquisa ao trabalho de Anne Bogart e Tina Landau no livro [*The viewpoints book*](#), e no curso de direção teatral¹³ ao trabalho de Katie Mitchell: [*The director's craft a handbook for the theatre*](#).

Todos os quatro livros citados possuíam características importantes para o desenvolvimento dos trabalhos de pesquisa e também da docência. Sem entrar no mérito do porque eles não possuíam versões em língua portuguesa e o funcionamento do mercado editorial brasileiro, – questões essas que não são pertinentes à essa pesquisa - o fato era que os livros estavam em língua inglesa e a realidade docente não permitia o uso de material em língua estrangeira nos cursos de graduação.

Na verdade mesmo em cursos de pós-graduação é incomum a solicitação de que os estudantes consigam ler e compreender textos e livros em línguas estrangeiras, pelo menos na experiência pelas quais o pesquisador passou. Sendo assim solicitar que os discentes do bacharelado e da licenciatura em teatro da Universidade do Estado do Amazonas lessem os materiais apontados em suas versões originais era pouco provável que acontecesse.

1.4.1. A tradução dentro do campo de pesquisa

Essa não é uma pesquisa na área de letras e tradução e as questões ligadas aos problemas técnicos do fazer do tradutor não estão no escopo do trabalho. Apesar de ser um importante ponto e como consequência do percurso da pesquisa mais de

¹² A ementa dessa disciplina era: Introdução aos estudos das concepções de encenação dos grandes encenadores e das etapas do processo de montagem do espetáculo teatral. Elaboração de um projeto de montagem de um espetáculo teatral. Execução do projeto através do acompanhamento e orientação de um professor encenador e de micro montagens, a partir de excertos de textos teatrais. A disciplina está interligada ao TC 1. (Projeto Pedagógico do curso de Teatro Bacharelado da [UEA](#), 2010, p 55)

¹³ A ementa dessa disciplina era: Introdução à linguagem cênica da Direção Teatral. Estudo dos princípios e conceitos básicos da Direção Teatral e sua aplicação à cena e peças de curta duração. Exercício das funções do diretor e diversos níveis de direção teatral. ([Projeto Pedagógico do curso de Teatro Bacharelado da UEA](#), 2010, p 141)

novecentas páginas terem sido traduzidas. A tradução em si não é um objeto direto da pesquisa, mas um subproduto que colabora e acrescenta ao trabalho que foi desenvolvido.

A pesquisadora Cristina Carneiro [RODRIGUES \(2010\)](#) aponta que apesar de termos uma história da tradução literária razoavelmente documentada a tradução de livros não ficcionais e seu papel na construção científica no Brasil é ainda um campo com poucos estudos. Apesar disso ela consegue rastrear algumas pistas sobre como as traduções de textos não ficcionais foi realizada em nosso país.

De acordo com ela alguns campos científicos tem uma tradição de traduzir seus principais textos desde os clássicos até os contemporâneos, como a Filosofia, a Educação ou a Botânica. Afirma ela ainda que no período dos anos 1930 e 1940 os intelectuais brasileiros praticavam amplamente a tradução concomitantemente com as suas próprias produções.

Se no próprio campo da tradução o impacto e a história das traduções não está consolidada no campo das artes cênicas o impacto e a história desse fazer é uma pesquisa que ainda será concebida.

A política editorial no Brasil tem crescido substancialmente e é possível ver editoras especializadas em arte e com coleções voltadas para as artes cênicas, mas o que guia a escolha dos autores que serão traduzidos e publicados no Brasil é um questão que essa pesquisa não tentou solucionar. O que essa pesquisa detectou, na prática da docência, foi a ausência e a falta de material em algumas áreas e consequentemente planejou e executou um plano para preencher essas lacunas.

1.4.2. Um plano docente e uma contribuição para a pesquisa

Sabe-se que más traduções levam a enganos e desvios que podem ser desastrosos. Algumas traduções de Brecht e Stanislavski levaram a entendimentos problemáticos de conceitos chaves em seus trabalhos, espera-se que isso não aconteça nas traduções que foram feitas nessa pesquisa. Obviamente é um desejo que todos os tradutores devem ter e apesar de não ter uma formação como tradutor ou revisor a tradução foi utilizada como procedimento de trabalho docente e como procedimento de pesquisa uma vez que como aponta Júlio Plaza:

Fazer tradução toca no que há de mais profundo na criação. Traduzir é pôr a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso. A partir disso, pode-se afirmar que, à maneira de vasos comunicantes, tradução e invenção se retroalimentam. Para O. Paz a tradução é uma operação análoga à criação, mas se desenvolve em sentido inverso. Na

linguagem da poesia, à mobilidade dos sentidos e significados corresponde a imobilidade dos signos. “O ponto de partida do tradutor não é a linguagem em movimento, matéria-prima do poeta, mas a linguagem fixa do poema.”. Generalizando-se, portanto, pode-se dizer que, para O. Paz, o signo estético é um sistema de escolhas irrepetível e, por isso mesmo, congelado. Traduzir é colocar esse cristal de seleções em movimento, para voltar a fixá-lo num sistema de escolhas outro e, no entanto, análogo. Traduzir é, nessa medida, repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética. ([PLAZA, 1987](#), p. 39-40)

Ou seja, traduzir é uma criação que transmuta o original e revela uma nova configuração a partir do que estava estabelecido anteriormente.

1.4.2.1. Plano docente

Antes de adentrar na discussão sobre os títulos escolhidos e suas contribuições. Um procedimento didático foi pensado para trazer os estudantes para dentro da questão do acesso ao conhecimento de textos em língua estrangeira e incentivar que eles aprofundassem seus conhecimentos em determinadas áreas.

Assim, dentro das disciplinas ministradas, os alunos possuíam a possibilidade de uma atividade que lhes dava créditos extras. Extras porque suas avaliações dentro da disciplina não eram influenciadas por essa atividade, mas suas notas poderiam ser acrescidas de até dois pontos. Ou seja, todos os estudantes tinham a possibilidade de alcançar doze pontos, embora a escala de notas institucionais chegasse apenas a dez.

A proposta era que, os alunos interessados poderiam realizar a tradução de capítulos de livros em língua estrangeira e cada capítulo valeria um ponto extra em sua avaliação final. Até um máximo de dois capítulos por aluno. O objetivo dessa atividade era o de incentivar o aluno a se aprofundar de um assunto ligado com a disciplina – se a disciplina era de direção teatral o capítulo era de um livro de direção teatral, se a disciplina era de interpretação o livro seria de interpretação e assim por diante – e auxiliar na formação dos estudantes como pesquisadores e contribuidores do campo.

Nos semestres seguintes os livros eram disponibilizados para as próximas turmas e outros livros seriam selecionados, infelizmente o vínculo docente foi desfeito e essa parte do plano adiada para uma próxima oportunidade.

1.4.2.2. Contribuição para a pesquisa.

A grande maioria dos capítulos traduzidos pelos estudantes, pode-se dizer, eram problemáticos, mas o trabalho e o esforço foram levados em conta. Dos quatro livros

traduzidos para o presente trabalho três deles tem colaborações dos estudantes e em dois deles essas colaborações ocorreram em quase todos os capítulos. Os créditos, obviamente, foram dados. A uniformização das traduções foi feita integralmente pelo pesquisador desse trabalho para que os textos tivessem coesão e coerência entre os capítulos. As revisões foram feitas por outras duas alunas de graduação sem conexão com as disciplinas e os créditos também estão nos textos.

Foi uma constatação *a posteriori* que havia uma ligação entre os livros e que eles contribuiriam para a pesquisa da mesma forma foi apenas depois de alguns anos no processo de pesquisa que foi possível vislumbrar a confluência entre a hipótese da forma lírica do teatro e a didática de algumas de suas vertentes. Essa confluência justifica a inclusão dos livros selecionados e traduzidos.

1.4.3. Um pequeno desvio para o azul¹⁴: sobre os exemplos que guiaram o pesquisador

Acredito que uma pequena digressão é fundamental nesse momento. A formação do pesquisador é uma construção que não se faz de uma hora para outra, ao contrário, é um processo que tem duração e memória. Não é feito apenas de coletas de dados, análises, hipóteses e conclusões. É uma história que está entrelaçada com as ações que o pesquisador realiza, com as ações que vive e com as ações que observa. Com a ética que pratica e vê.

Tal qual as crianças que são formadas não apenas pelo que fazem, mas pelo que veem seus pais, irmãos, outros familiares, amigos, professores e até desconhecidos fazerem e que posteriormente podem assimilar essas ações, podem refletir sobre elas e aceita-las, recusá-las ou encontrar outras possibilidades ([NOLTE: HARRIS, 2011](#)). O pesquisador em formação, e acredito que todos os pesquisadores estão sempre nesse processo de (trans)formação, são guiados não só pelo que fazem, mas pelo que veem ser feito.

Durante a minha formação como pesquisador estive em contato com outros pesquisadores generosos que serviram de exemplos e modelos a seguir. Refletindo sobre

¹⁴ Na dissertação de mestrado utilizei o conceito de desvio para o azul: “Em cosmologia, ao observar as estrelas constata-se um fenômeno denominado desvio para o azul ou desvio para o vermelho. Utilizando-se um espectroscópio e em função da velocidade relativa entre a fonte emissora e o observador, é possível constatar uma alteração na frequência das ondas de luz. Se o emissor move-se na direção do receptor essa alteração é denominada desvio para o azul, porque as ondas se aproximam desse espectro da luz.” ([SUEYOSHI, 2011](#))

o fazer deles e tentando agir conforme esses estandartes despontou em meu trabalho como pesquisador a percepção de que a tradução é um procedimento que complementa e solidifica o percurso de formação do pesquisador, pelo menos atualmente (2013-2017) no Brasil e no campo de pesquisa das artes cênicas.

Assim, foi observando o trabalho da profa. Dra. Sílvia Fernandes – orientadora do mestrado e que tão generosamente orientou o presente trabalho – traduziu autores como Bernard-Marie Koltès ([*A noite pouco antes das florestas*](#)), Jan Fabre ([*Eu sou um erro. Uma tribo. é isso que eu sou. A história das lágrimas*](#)), Jean-Pierre Sarrazac ([*A invenção da teatralidade*](#)), Artaud ([*Linguagem e Vida*](#) em conjunto com J. Guinsburg e A. M. Neto) e do saudoso prof. Dr. Renato Cohen – orientador do TCC na minha graduação na PUC-SP – que traduziu Glusberg ([*A arte da performance*](#)) que há em nosso campo ausências que ainda bibliográficas que precisam ser preenchidas.

E não apenas isso, da mesma forma que realizaram esse trabalho como tradutores, esses professores – e não apenas eles – sempre foram muito generosos no empréstimo de seus ricos acervos, emprestando – por vezes por tempo indeterminado – livros, dvds e periódicos com toda a disponibilidades possível. Vale sublinhar o trabalho do saudoso professor Clóvis Garcia que possuía um dos mais incríveis acervos sobre artes cênicas que conheço e que constantemente disponibilizava-o para os estudantes.

1.4.4. A seleção e as traduções

A seleção dos livros está diretamente ligada com a percepção da necessidade de materiais que contribuíssem e suprissem ausências bibliográficas oferecendo também material didático para o ensino das disciplinas já mencionadas – Direção Teatral, Montagem Cênica, Interpretação e Oficina de Dramaturgia – e material base para a pesquisa de vertentes de cenas lirizadas.

Cada tradução contribuiu para o presente trabalho e sua contribuição será detalhada abaixo, mas, primeiramente, serão salientadas algumas características gerais. A primeira e mais importante dessas características é que nenhuma das traduções almeja ser a definitiva dos textos selecionados. Há, com certeza, tradutores com mais formação e melhores preparados para a tarefa, assim como especialistas – em cada uma das áreas desde a dramaturgia, direção teatral, atuação até a teoria – que teriam credenciais mais robustas para a empreitada, portanto os textos aqui apresentados são versões com propósitos específicos e cientes de suas limitações.

Esse propósitos específicos são claros: auxiliar o projeto de pesquisa e os estudantes na aproximação dos conteúdos intrínsecos aos textos e erros e equívocos não apenas deverão ser encontrados, como são esperados que existam e talvez em uma quantidade significativa, mas ainda assim os textos estão, na opinião do pesquisador, legíveis e podem ser aproveitados no que eles tem de melhor a oferecer.

Todas as traduções tiveram peculiaridades técnicas desde termos que não possuíam uma correlação direta – como o termo *Knesthetic Response* no livro de Anne Bogart e Tina Landau; o termo *Riffing* no livro de Paul C. Castagno; o termo *Matrixed* no livro de Michael Kirby ou o termo *background* no livro de Katie Mitchell até adaptações na construção das frases para que a leitura ficasse fluida.

O exercício da tradução permite o aprofundamento nos textos uma vez que é necessário compreender o que os autores planejavam transmitir e encontrar as melhores formas de colocar em outra língua as mesmas intenções. Apesar dos textos serem técnicos, por terem como objeto um ofício artístico, em muitos casos haviam trechos poéticos e literários que solicitaram uma abordagem mais subjetiva.

Está fora do escopo dessa pesquisa uma discussão ou verticalização sobre o ofício da tradução e as particularidades desse fazer. Todas as traduções são consideradas como produtos derivados da pesquisa e sua contribuição deve ter sempre em mente que elas também estão imersas no contexto da docência.

Os textos, na visão dessa pesquisa, estão interligados e dialogam profundamente, uma vez que vertentes de uma cena lirizada solicitam abordagem específicas. Um teatro que almeje ser dramático, épico ou lírico – poderíamos utilizar outros exemplos de estilo como o melodramático ou o trágico – solicitarão dramaturgias, direções teatrais, atuações e outros elementos que coadunem com a forma desejada.

Ao definir como objeto a forma lírica do teatro e a didática de vertentes de uma cena que seja lirizada foi necessário procurar materiais que se correlacionassem diretamente com os objetos definidos, ou seja, abordagens da dramaturgia, da atuação, da direção teatral e da teoria que permitissem que a forma lírica do teatro emergisse. A seguir temos uma breve resenha dos materiais produzidos. Sua utilização prática será trabalhada no [capítulo 3](#) no qual são realizadas explorações teórico-didáticas para vertentes de uma cena lirizada.

1.4.4.1. Um teatro formalista de Michael Kirby.

Durante o período de pesquisa do mestrado foi possível realizar a tradução de um artigo de Michael Kirby que foi publicado na revista Sala Preta ([Performance não-semiótica](#))¹⁵, antes mesmo da tradução desse artigo já havia entrado em contato com o livro *A formalista theatre* e as ideias do autor foram impactantes. Nunca foi compreendido o motivo de não haver uma versão em português do livro. Mas a métrica do artigo aponta que simplesmente não há interesse no mesmo. De acordo com o site da revista, o artigo foi acessado trezentas e sessenta e nove (369) vezes (a partir da data em que a métrica começou a ser realizada no dia 8 de outubro de 2013 até o dia 04/03/2017). Para se ter uma comparação outro artigo que traduzi e que saiu no mesmo periódico e no mesmo número – O texto “[O dente, a palma](#)” de Jean-François Lyotard – tendo os mesmos parâmetros de período de métrica foi acessado mil duzentas e sessenta (1260) vezes.

Pode-se pontuar que Jean-François Lyotard é mais conhecido e sua influência mais abrangente do que Michael Kirby e isso poderia influenciar diretamente a métrica independente da qualidade dos artigos, mas o fato é que há uma disparidade no acesso e pelo menos um indício do interesse sobre o autor.

Michael [KIRBY \(1987\)](#) ainda assim é um teórico que ainda é citado e lido, além de ter sido editor da influente revista TDR ([The Drama Review](#)) ele aparece, por exemplo, no Dicionário de teatro de Patrice Pavis, no livro *Mimeses performativa: a margem da invenção possível* (2015) de Luís Fernando Ramos, no [Teatro Pós-dramático \(2008\)](#) de Hans-Thies Lehmann e em teses como [A Gênese da Vertigem](#) de Antônio Carlos de Araújo SILVA (2002) e *A matéria cênica e o tempo de sua percepção* de Vinícius Torres Machado (2014).

O trabalho de [KIRBY \(1987\)](#) oferece um manancial teórico para a análise de trabalhos nos quais a fábula não é central. Apresentando um modelo de continuidade, uma régua para parametrizar a atuação, que vai da não-atuação até a atuação complexa. O livro é uma reunião de artigos que foram escritos ao longo de vários anos e que, de acordo com o autor, foram revisados e entrelaçados para que tivessem uma unidade.

O livro é dividido em três seções; na primeira o autor faz uma análise do que seria um teatro formalista, apresentando conceitos e defendendo uma forma de abordar e analisar trabalhos com características formalistas. O segundo capítulo oferece a percepção

¹⁵<http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57470/60465>

de Kirby sobre o estado da arte no período de lançamento do livro (1987) e na terceira parte o autor analisa e utiliza seus conceitos em algumas obras cênicas.

No capítulo seguinte, a ideia de um sistema analítico será utilizada para se pensar a forma lírica do teatro (ver seção [2.2. Comparação entre a forma dramática, a forma épica e a forma lírica do teatro](#)), a ideia de um sistema analítico permite sair de modelos dicotômicos e dualidades excludentes, assim a complexidade e as variações são melhor abordadas.

1.4.4.2. Novas estratégias de dramaturgia Linguagem e mídia no século XXI de Paul C. Castagno.

O livro de Paul Castagno oferece análises sobre o que o autor denomina de dramaturgia linguística¹⁶, são dramaturgos e dramaturgas que exploram as possibilidades dos códigos, da linguagem e da performatividade e também é uma caixa de ferramentas para orientar dramaturgos que queiram experimentar possibilidades diferenciadas na dramaturgia.

O autor explora a dramaturgia pela linguagem ao invés das clássicas abordagens baseadas em enredos e personagens. Sua exploração é sempre balizada por textos já escritos e encenados e a cada seção são sugeridos exercícios de escrita, desenvolvidos em workshops e aulas nas quais Paul Castagno pode aprimorá-los.

O fato do autor ser um professor universitário facilita a utilização do livro no ensino superior uma vez que o seu universo de trabalho tem semelhanças com o nosso ambiente acadêmico.

Há poucas opções em português de livros didáticos referentes à dramaturgia e menos ainda de livros que trabalhem com as explorações realizadas por novos dramaturgos numa abordagem que não seja aristotélica. O livro oferece um generoso olhar para dramaturgias não lineares e propostas de condução de oficinas e aulas.

Entrar em contato com o trabalho de Paul Castagno foi um facilitador não apenas na condução da disciplina Oficina de Dramaturgia como também permitiu vislumbrar possibilidades dramatúrgicas para algumas vertentes de uma cena lirizada. São análises de textos que possuem evidentes componentes líricos.

¹⁶ A linguística é: ciência que tem por objeto: **(1)** a linguagem humana em seus aspectos fonético, morfológico, sintático, semântico, social e psicológico; **(2)** as línguas consideradas como estrutura; **(3)** origem, desenvolvimento e evolução das línguas; **(4)** as divisões das línguas em grupos, por tipo de estrutura ou em famílias, segundo critérios tipológicos ou genéticos (HOUAISS, 2009)

Diferentemente de um manual de estilo, o pesquisador oferece exercícios abertos a serem desenvolvidos na prática. Assim, não há um gabarito de respostas corretas ou exemplos a serem seguidos, mas propostas a serem desenvolvidas.

1.4.4.3. O livro dos Viewpoints de Anne Bogart e Tina Landau

É interessante notar que a técnica apresentada no livro já tem uma circulação bastante abrangente no Brasil, com companhias – como a Cia. Dos Atores e o grupo Espanca – oficinas e textos sobre o *Viewpoints*. Um dos livros posteriores de uma das autoras – A preparação do diretor (2011) – já foi traduzido e publicado, mas o livro com o qual a autora teve maior alcance e que detalha a técnica que a consagrou não tem uma versão em português.

O livro em questão conta a história do *Viewpoints* e da composição como utilizados pelas autoras, em seguida, de forma didática, apresenta cada um dos *Viewpoints* e depois orienta como trabalhar com eles em conjunto. As autoras fazem uma reflexão sobre o treinamento técnico dos atores norte-americanos e abordam como trabalhar com a técnica em ensaios e em apresentações sempre trazendo exercícios e exemplos de como elas próprias trabalham com essas ferramentas.

As próprias autoras pontuam que o livro que elas escreveram não é prescritivo, mas que ele é “um leque de possibilidades, uma chamada para um exame mas aprofundado e personalizado dos *Viewpoints* por parte do leitor” ([BOGART; LANDAU 2005](#), p. X, no [volume 4](#) dessa tese) e dessa forma é um livro que abre grandes possibilidades para que os *Viewpoints* desenvolvam-se e disseminem-se.

As autoras buscam ser claras e didáticas no livro. E determinam o que para elas é o *Viewpoints*:

- *Viewpoints* é uma filosofia traduzida em uma técnica para (1) treinamento dos performers; (2) construção de um grupo; e (3) criação de movimentos para o palco.
- *Viewpoints* é um conjunto de nomes dados a certos princípios de movimento através do tempo e do espaço; estes nomes constituem uma linguagem para falar sobre o que acontece no palco.
- *Viewpoints* são pontos de consciência do qual um artista ou criador faz uso durante o trabalho. ([BOGART; LANDAU 2005](#), p.7-8 no [volume 4](#) dessa tese, tradução nossa)

As autoras também salientam que o trabalho delas oferece uma alternativa às abordagens convencionais de atuação, direção, dramaturgia e cenografia com uma enfoque baseado na consciência de tempo e espaço ao invés da psicologia. ([BOGART; LANDAU 2005](#), p.15-16).

Uma abordagem mais aberta é necessária à forma lírica do teatro que solicita menos dependência de um personagem como concebido nos moldes dramáticos clássico como será visto no capítulo seguinte.

1.4.4.4. A arte do diretor – um manual para o teatro de Katie Mitchell

Em entrevista na *University of London* ([MITCHELL, 2008](#), p.4), a autora refere-se ao seu livro como uma caixa de ferramentas que pode ser acessada dependendo do contexto e das necessidades do leitor. A ideia de conceitos, exercícios ou recomendações como ferramentas está presente também nos livros de Michael Kirby, Paul Castagno, Anne Bogart e Tina Landau e concebe uma estratégia pragmática dos trabalhos de todos eles no qual cabe ao leitor avaliar como e quando usar os elementos que os autores oferecem.

Quando vamos colocar um prego na parede e abrimos a caixa de ferramentas é a situação que orientará a escolha das ferramentas adequadas à tarefa. Não é necessário que se saiba utilizar o descascador de fios ou a chave de fenda – que podem estar presentes numa caixa de ferramentas – para colocar o prego na parede. Talvez seja necessário o uso da furadeira mas, provavelmente, saber como utilizar o martelo deverá ser suficiente para colocar o prego na parede. Uma caixa de ferramentas deve ter diversificados instrumentos para atender diferentes situações.

Uma caixa de ferramentas teatrais também deve ser diversificada e será, também, a situação que orientará a escolha dos instrumentos adequados. Os autores entendem que seus trabalhos não são blocos a serem utilizados integralmente, mas sim um conjunto de ferramentas que podem auxiliar em situações determinadas e que as escolhas devem ser realizadas pelos leitores.

Assim Katie Mitchell perpassa por diversas situações comuns aos diretores – da escolha do texto e do elenco até os ensaios abertos e a estreia – oferecendo as armas que ela tem em seu arsenal. Não são prescrições, mas opções para passar por experiências comuns na área da direção teatral.

Tal como colocado no prefácio de Nicholas Hytner ([MITCHELL, 2007](#), p. XI, do [volume 5](#) dessa tese) que afirma que o livro serve como guia para diretores iniciantes na Inglaterra, podemos dizer que ele pode servir como guia para os diretores iniciantes no Brasil. Obviamente é necessário ressaltar uma vez que as realidades são diferentes e diversos aspectos. Há capítulos que não fazem sentido em nossa realidade uma vez que não temos sindicatos representativos fortes para as atividades técnicas nem mesmo para

os atores, mas no que concerne ao planejamento dos ensaios, preparação, retorno das atividades para os atores e colaboradores o trabalho da autora ilumina o caminho para aqueles que iniciam suas trajetórias na direção teatral.

Além disso o livro afirma que há certas habilidades que são necessárias a qualquer diretor independente do tipo de trabalho, texto ou concepção que ele esteja trabalhando e que as ferramentas podem ser utilizadas em qualquer tipo de material, seja do realismo à textos abstratos ([MITCHELL, 2007](#), p. 1-2 do [volume 5](#) dessa tese). O que é essencial nessa pesquisa, pois textos que tem a forma lírica do teatro como fundamento solicitarão uma direção teatral que possa abordar esse material adequadamente.

Entre todos os livros traduzidos nessa pesquisa o livro de Katie Mitchell é o que mais está próximo da tradição do drama. Nele a autora trabalha com conceitos muito familiares às formas dramáticas e épicas, como as noções de personagens e enredos, mas parte do seu trabalho se debruça sobre a preparação do diretor, o estudo do texto e do autor previamente, a preparação dos ensaios, os elementos da cena, a relação com os outros artistas participantes e a temporada.

Apesar do livro estar imerso no contexto norte-americano e algumas situações descritas não terem correlação direta no Brasil, ainda assim a experiência e as ferramentas que ela oferece são um rico arsenal de trabalho que não tem similar no mercado editorial brasileiro nesse momento.

1.4.4.5. Artigos.

Durante a pesquisa alguns artigos despontaram com argumentos que influenciaram a pesquisa e que, na avaliação do pesquisador, ao realizar a tradução poderiam ser melhor compreendidos e aproveitados.

1.4.4.5.1. Novas práticas de escrita em pesquisa qualitativa de Laurel Richardson.

Não há uma maneira única – muito menos “correta” – de encenar um texto. Com o tempo úmido, o material pode ser moldado. Aprender maneiras alternativas de escrever aumenta o seu repertório e aumenta o número e tipos de público que você pode alcançar. ([RICHARDSON, 2000](#), p. 15 tradução nossa).

A metodologia dessa pesquisa foi construída enquanto foi realizada, não saiu de uma estrutura pré-moldada. O artigo de Laurel Richardson permitiu enxergar as linhas do

tempo como uma escrita científica e sua inclusão como matéria física concreta na tese. E foi incentivadora da busca por uma escrita mais pessoal e rigorosa de toda a pesquisa.

Alguns dos critérios para avaliar os trabalhos que por ela são orientados ou que ela é parecerista friccionaram essa pesquisa constantemente. Esses são os cinco critérios que ela estabeleceu para si:

1. *Contribuição substancial*. Este trabalho contribui para a nossa compreensão da vida social? O escritor demonstra uma perspectiva social-científica profundamente aterrada (se incorporada)? Como essa perspectiva é informada na construção do texto?
2. *Mérito estético*. Em vez de reduzir padrões, um outro padrão é adicionado. Essa peça tem sucesso esteticamente? O uso das práticas analíticas criativas abre o texto e convida a respostas interpretativas? O texto é artisticamente moldado, satisfatório, complexo e não é chato?
3. *Reflexividade*. O autor conhece a epistemologia pós-moderna? Como o autor chegou a escrever este texto? Como foi a informação recolhida? Existem questões éticas? Como a subjetividade do autor tem sido tanto um produtor como um produto deste texto? Existe uma autoconsciência adequada e auto-exposição para o leitor fazer julgamentos sobre o ponto de vista? Os autores se responsabilizam pelos padrões de conhecimento e contaram as pessoas que estudaram?
4. *Impacto*. Isso me afeta emocionalmente e/ou intelectualmente? Será que isso gera novas perguntas, me move a escrever, me move a tentar novas práticas de pesquisa, ou me move para a ação?
5. *Expressa uma realidade*. Este texto incorpora um sentido da experiência vivida? Parece ser verdade – uma crença de um sentido cultural, social, individual ou comunitário do “real”? ([RICHARDSON, 2000](#), p. 15-16 tradução nossa).

E os questionamentos que os critérios levantam, principalmente o segundo e o quinto, solicitaram à essa pesquisa uma constante vigilância epistemológica para que pudessem responder satisfatoriamente a parte das perguntas levantadas pela autora.

1.4.4.5.2. Dança como cultura do conhecimento de Gabriele Brandstetter.

Foi na disciplina no programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo denominada “Memórias Inscritas no Corpo: Poéticas Cênicas de Citação e Transmissibilidade” oferecida pelas professoras doutoras Sayonara Sousa Pereira e Andréia Vieira Abdelnur Camargo que o texto foi trabalhado.

Na disciplina os estudantes foram divididos conforme seus interesses correlacionados com textos sugeridos. O artigo de Gabriele [BRANDSTETTER \(2007\)](#) chamou a atenção por questionar os processos de registros e as formas de conhecimento e parte dos seus argumentos já foram utilizados em seções anteriores.

Como grupo – Renata Fernandes, Wesley Fernandez, Renata Matuso, Luiza Romani e o autor do presente texto – optamos não apenas por realizar um seminário com

o fichamento do artigo e as ideias principais nele contido, mas também em traduzir o mesmo para o português a fim de compreender melhor as ideias da autora e possibilitar o acesso ao texto aos outros estudantes que estavam cursando a disciplina.

1.4.5. Sobre a acessibilidade

Todas as traduções são consideradas criações e trabalhos da pesquisa e estão agregadas à tese. Os dois artigos, mais curtos, constam no índice como: [Fontes para projetos de encenação, dramaturgia, atuação e teoria de vertentes de uma cena liricizada](#), os demais textos forma separados em volumes próprios e números individualmente, constando como volumes [dois](#), [três](#), [quatro](#) e [cinco](#). Agrega-los na pesquisa é um posicionamento que considera que traduções são criações e resultados de trabalho direto da pesquisa e que elas tem como objetivo o estudo, a análise e o desenvolvimento, não sendo portanto apêndices contíguos à tese.

Como toda tese da [USP](#), ao integrar os textos na tese, eles estarão disponíveis, sem nenhum fim lucrativo e com o objetivo de assegurar o direito à cultura, à educação e à ciência, para acesso por qualquer estudante, pesquisador ou interessado.

1.5. Didática no compartilhamento do banco de dados pessoal

A experiência docente no norte do país foi enriquecedora. Foi possível vivenciar outras formas de viver e se relacionar com o tempo, o mundo e a natureza. Foram imersões socioculturais que permitiram o crescimento da pesquisa e do pesquisador, mas uma constante na experiência foi a falta de acesso a recursos fundamentais para assegurar o direito à cultura, à educação e à ciência e o progresso desses direitos.

As bibliotecas não possuíam as referências bibliográficas básicas e as condições socioeconômicas dos estudantes não permitiam que eles adquirissemos livros por conta própria. Sem contar que há livros esgotados que não estão mais disponíveis no mercado.

Permitir o acesso aos livros que os estudantes estavam interessados é uma ação didática, as bibliotecas têm esse papel, mas em um mundo digital como o que vivemos, os bancos de dados pessoais são bibliotecas para os estudantes.

Dessa forma, durante os anos de pesquisa, cerca de oitenta por cento (80%) da biblioteca pessoal do pesquisador foi digitalizada e colocada em uma nuvem, conforme lista no [volume 6](#), e sempre que um estudante solicitava e o título estava disponível ele era “emprestado” para os estudantes, tal qual a experiência do pesquisador junto a seus orientadores e antigos professores.

Essa é uma atividade com claro caráter didático. Ela potencializa as possibilidades de acesso e tem menor conectividade com a pesquisa sobre a forma lírica do teatro e suas vertentes. Ainda assim é uma seção que contribui para o campo das artes cênicas permitindo que ele se fortaleça, cresça e, longinquamente, absorva mais possibilidades cênicas – inclusive a forma lírica do teatro.

Capítulo 2 – Aproximações teóricas para a compreensão de uma forma lírica do teatro

2.1. A questão da forma lírica do teatro

Essa seção segue os passos de um dos pesquisadores mais influentes do teatro brasileiro, autor de uma obra que é referência constante no campo das artes cênicas. Assim é no rastro do Teatro Épico, publicado pela primeira vez em 1965¹⁷, que esse capítulo propõe um dueto com Anatol Rosenfeld.

É um paralelismo que busca encontrar e seguir em Anatol Rosenfeld um modelo de construção e argumentação teórica que sustente a ideia principal da tese. E como tal não busca refutar os argumentos, mas apropriar-se deles sob uma outra ótica. Uma vez que o texto de Rosenfeld está focado na forma épica do teatro, as presentes seções dessa tese vão mirar a forma lírica do teatro. É possível observar que, no texto de Rosenfeld, ao desenvolver as questões relativas ao épico fazendo comparações e relações, o crítico passa, inevitavelmente, pelo lírico. E nessa esteira seguiremos um caminho já desbravado de forma extremamente rigorosa. Assim, seguiremos seus argumentos e advertimos que esse não é um capítulo que tem a pretensão de apresentar a história do teatro lírico,

A par do uso do estudo de Rosenfeld, pretende-se também recorrer ao clássico esquema brechtiano de comparação das formas épica e lírica do teatro. Partindo de um diálogo com os conceitos de uma forma épica e uma forma dramática do teatro, como propostos por Brecht em seu texto “Notas sobre a ópera Ascensão e queda da cidade de Mahagonny” (2005), o objetivo é definir algumas características do que seria um Teatro Lírico e adentrar em algumas vertentes de uma cena lirizada, passando pela encenação, a dramaturgia e a atuação.

Diferentemente do trabalho realizado por Anatol, que passa por alguns períodos históricos e autores clássicos indicando a presença do épico neles, partiremos das formulações do que poderia ser chamado de forma lírica do teatro e exploraremos exemplos nos quais algumas dessas formulações podem ser observadas.¹⁸

Sem a pretensão de uma obra da magnitude do livro que tomamos como modelo, o objetivo do presente trabalho é explorar o conceito que, tecnicamente, pertence à área da literatura – o lírico – e apropriar-se dele em relação ao teatro, como foi feito por

¹⁷ De acordo com RODRIGUES (2010, p. 34-35)

¹⁸ Ver [seção 2.1.1.3. Comparação entre a forma dramática, a forma épica e a forma lírica do teatro](#)

Rosenfeld com o conceito de épico, para desenvolver e produzir ferramentas que possam dialogar com a cena contemporânea e algumas de suas vertentes. Assim, não é feito um compêndio da teoria dos gêneros, nem são retomadas todas as seções e todos os conceitos trabalhados pelo ensaísta. Construimos o diálogo a partir dele, sem passar por uma retomada de todos os pressupostos de seu livro.

2.1.1. Visitando a teoria dos gêneros

2.1.1.1. Gêneros e traços estilísticos

2.1.1.1.1. Observações gerais

Na disciplina A Inversão da Olhadela. Alterações no Ato do Espectador Teatral (2015) o professor Flávio Desgranges, durante a apresentação dos projetos de pesquisa dos estudantes, problematizou, em relação à minha proposta, qual seria a importância do estudo de um gênero específico como a forma lírica do teatro? Tendo como fato a realidade hodierna, em que as fronteiras entre as artes são fundidas e os artistas e grupos trabalham sem uma delimitação de gêneros, não haveria necessidade de discutir a especificidade do lírico.

Na verdade, a distinção entre os gêneros literários tem sofrido essa problematização, como bem descreve Angélica Soares em seu livro [Gêneros Literários](#). Mas tanto [SOARES \(2007\)](#) quanto [ROSENFELD \(1994\)](#) destacam que, se a questão dos gêneros tem origem em Platão, ela reaparece ao longo da história da literatura e da estética e no contexto contemporâneo ressurgem a problemática da utilidade de se estabelecer delimitações de gêneros.

Para discutir essa questão, pode-se retomar JAUSS (1994), quando afirma que:

...a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a "meio e fim", conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então - e não antes disso -, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores.

O caso ideal para a objetivação de tais sistemas histórico-literários de referência é o daquelas obras que, primeiramente, graças a uma convenção de gênero, do estilo ou da forma, evocam propositamente um marcado horizonte de expectativas em seus leitores para, depois) destruí-lo passo a passo – procedimento que pode

não servir apenas a um propósito crítico, mas produzir ele próprio efeitos poéticos. ([JAUSS, 1994](#), p. 28 grifo nosso)

Ou seja, é a partir de uma convenção a partir da qual se pode realizar uma comparação, que as obras podem quebrar paradigmas ou construir novas convenções. Elas estabelecem, portanto, um horizonte de expectativas com o qual os artistas serão friccionados. As obras estão inseridas em uma tradição, em um determinado gênero que as inscreve na história. “O gênero, portanto, forma a camada de redundância necessária para que o receptor tenha condições de receber e dar lugar a uma certa obra.” ([LIMA, 1983](#), p. 285).

[SOARES \(2007](#), p. 77-78), chega à conclusão de que a noção de gênero literário é histórico-cultural, e as noções de lirismo, narratividade ou dramaticidade perduram e são retransmitidas culturalmente. Por isso ainda é possível reconhecer nos gêneros literários características que são didaticamente operativas, fornecendo importantes ferramentas de análise e criação nos estudos literários – e, por conseguinte, em nosso caso no estudo dos gêneros teatrais.

Pontua também a autora que a questão dos gêneros não deve ser o único enfoque sobre um texto, mas que a essa abordagem sejam associadas questões contextuais, ideológicas e poéticas. Ressalta ainda que, num tempo em que as ideologias são tantas e tão disseminadas, não é de se “estranhar que os gêneros literários se encontrem esfacelados” ([SOARES, 2007](#), p 78). Realizando um paralelo, afirmamos que assim também acontece com os gêneros teatrais.

É fundamental salientar que a questão dos gêneros caminha para uma finalidade analítica e sugestiva e não mais prescritiva, como já foi no passado. Atualmente, os gêneros funcionam como pano de fundo com o qual contrasta-se obras e afere-se observações e questionamentos, de forma que não sejam construídos modelos para serem seguidos.

É salutar ressaltar que lírico, épico e dramático não tem caráter valorativo, ou seja, ser lírico não é melhor ou pior que ser épico ou dramático. A definição dos gêneros está no campo da estética, e não no das categorizações de valor. Ela funciona como parâmetro e estabelece contrastes, mas não há prevalência de qualquer um dos gêneros sobre qualquer outro a não ser por uma escolha pessoal.

2.1.1.1.2. Significados substantivos e adjetivos dos gêneros

Esta é a seção mais próxima do texto desenvolvido por [ROSENFELD \(1994\)](#), p. 18-19) e também influenciada, evidentemente, pelo trabalho de Emil [STAIGER \(1975\)](#). Como o texto de Anatol é límpido e sua argumentação clara, acompanharemos o autor da problemática por ele levantada até as conclusões.

Problematiza ele que a teoria dos gêneros é motivo de confusão pelo fato de os termos “lírico”, “épico” e “dramático” serem empregados em acepções diversas. O autor denomina uma delas de “substantiva” e a outra “adjetiva”.

Os termos utilizados “substantivamente” são os gêneros como determinados por uma tradição histórica-cultural, gerando classificações de amplo espectro e artificiais em uma pureza inexistente, uma vez que uma obra exclusivamente dramática, exclusivamente lírica ou exclusivamente épica é inconcebível. Recorrendo a Staiger, Anatol afirma que toda obra participa em maior ou menor grau dos outros gêneros ([STAIGER, 1975](#), p. 190). Assim a tradição determinaria que:

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “Eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador. ([ROSENFELD, 1994](#), p 17)

Como toda classificação, a proposta acima é arbitrária e sujeita ao contexto, requerendo a análise particular de uma determinada obra. Mas fornecer uma base à qual conectar os diversos textos nas tradições históricas e culturais é, como já dito, didaticamente operativo e promove, pelo menos inicialmente, um espaço de argumentação e fricção teórica e estética.

A segunda acepção utilizaria os termos “lírico”, “épico” e “dramático” adjetivamente, ou seja, seguindo o Houaiss (2009), acrescentando uma qualidade, uma extensão ou uma quantidade àquilo que os termos nomeariam. Assim o “lírico”, o “épico” e o “dramático” seriam tratados como traços estilísticos que as obras teriam em maior ou menor grau. E [ROSENFELD \(1994\)](#), p. 18) oferece Garcia Lorca como exemplo de autor de peça dramática acentuadamente lírica, em seus traços estilísticos, de forma que poderíamos falar de um “drama lírico”. Esse termo será trabalhado rapidamente por [SZONDI \(2001\)](#) que assim o define e o problematiza:

A tensão entre forma e conteúdo do drama moderno se atribui à contradição entre a unificação dialógica de sujeito e objeto na forma e sua separação no conteúdo. A "dramaturgia épica" se desenvolve à medida que a relação sujeito-objeto situada no plano do conteúdo se consolida em forma. O drama lírico escapa a essa contradição porque a lírica não radica nem na passagem recíproca atual nem na separação estática de sujeito e objeto, mas em sua identidade essencial e originária. Sua categoria central é o estado de espírito. Porém este não pertence à interioridade isolada; originariamente, o estado de espírito não é, escreve E. Staiger, "nada que exista 'dentro' de nós. Ao contrário, no estado de espírito estamos de maneira insigne 'fora', não diante de coisas, mas dentro delas, e elas estão dentro de nós"¹⁹. E na lírica a mesma identidade caracteriza o eu e o tu, o agora e o outrora. Do ponto de vista formal e para a problemática de Ibsen, Strindberg e Tchekhov, isso significa, no entanto, que o drama lírico não conhece diferença alguma entre o monólogo e o diálogo, porquanto o tema da solidão não torna problemático o drama lírico. A linguagem dramática é estritamente referida à ação, que decorre em um presente contínuo; por isso, a análise do passado está em contradição com a forma a dramática. Na lírica, ao contrário, os tempos se unificam, o passado é também o presente, e a linguagem não é ao mesmo tempo elemento temático que deva justificar-se e possa ser interrompido pelo silêncio. A lírica é em si linguagem; por esse motivo, no drama lírico a linguagem e a ação não coincidem necessariamente. (SZONDI, 2001, p. 98, grifo nosso)

O conceito de drama lírico também será utilizado por Lehmann em seu Teatro Pós Dramático (2008, p.93. 97 e 99), arregimentando o conceito para pontuar a quebra das máximas dramáticas que formataram, por muito tempo, as construções dramatúrgicas. Afirma o teórico que:

À medida que o texto teatral passou a ter o valor de uma grandeza poética independente e que a "poesia" do palco, liberada do texto, passou a ser pensada como uma poesia atmosférica própria, do espaço e da luz, inseriu-se no campo do possível um dispositivo teatral que instalou no lugar da unidade automática a dissociação e em seguida a combinação livre(libertada) não só de texto e palco, mas de todos os signos teatrais. Assim, do ponto de vista do teatro pós-dramático, desloca-se da periferia para o foco central do interesse histórico o drama lírico e simbolista do *fin de siècle*, que recusa os axiomas dramáticos de ação a fim de chegar a uma nova poesia teatral (LEHMANN, 2008, p. 97).

Assim o autor do *Teatro pós-dramático* assimila características da forma lírica para sua teoria teatral tão disseminada nos dias de hoje.

A acepção dos gêneros utilizada de forma adjetiva permite que eles se tornem "possibilidades fundamentais da existência humana; nomes que caracterizam atitudes marcantes em face do mundo e da vida." (ROSENFELD, 1994, p. 19). Pode-se, portanto, utilizá-los associativamente, falando de um teatro lírico, uma vida épica, um amor dramático. Ao associá-los estilisticamente às artes cênicas podemos ter uma atuação epicizada, uma direção dramática ou uma cena lirizada. A utilização das acepções dos

¹⁹E. Staiger, Grundbegriffe der Poetik, Zurich, 1946, p. 66.

gêneros dessa forma possibilita a utilização dos termos como ferramentas no desenvolvimento de trabalhos cênicos.

[ROSENFELD \(1994\)](#), p. 19) aponta que há uma tendência enquanto [STAIGER \(1975\)](#), P. 15) coloca que há uma conexão direta entre o lírico (como adjetivo) e a lírica (como substantivo); tal qual existira entre o épico (como adjetivo) e a épica (como substantivo); e o dramático (como adjetivo) e o drama (como substantivo), de tal sorte que é mais comum encontrar os exemplos mais típicos do lírico na lírica, do épico nas epopeias, e da dramática nos dramas.

No trabalho que aqui fazemos é a utilização do termo lírico como adjetivo que nos é mais caro e sua associação ao teatro, e não apenas com o dramático (como substantivo). Assim a forma lírica do teatro trata não apenas da liricização dos textos dramáticos, mas também de outros elementos teatrais como a encenação e a atuação.

2.1.1.2. O gênero lírico e seus traços estilísticos

2.1.1.2.1. Observações gerais

No livro *O Teatro Épico* são discutidos os traços estilísticos dos três gêneros – épico, lírico e dramático – traços também discutidos por outros autores consagrados, como [STAIGER \(1975\)](#), [FRYE \(1973\)](#), e [LIMA \(1983\)](#). Resumir os traços estilísticos dos três gêneros não está no escopo desse trabalho. Assim, nos voltaremos exclusivamente para os traços estilísticos do gênero lírico e como eles podem ser utilizados no que seria a forma lírica do teatro. Posteriormente, analisaremos como essa forma lírica do teatro pode se manifestar em vertentes de uma cena liricizada.

Por fim, abordaremos algumas possibilidades de como trabalhar didaticamente tendo a forma lírica do teatro como paisagem de fundo. Dessa forma, a partir do diálogo com a forma dramática e a forma épica do teatro desenvolvemos uma versão da tabela proposta por [BRECHT \(2005\)](#) incluindo uma coluna relativa à forma lírica do teatro, e algumas linhas a mais. Com essas características dialogamos com os traços estilísticos da lírica.

É importante lembrar que como esta é uma pesquisa que se utiliza do método cartográfico, as fases da pesquisa estão em constante retroalimentação e os conceitos estão em diálogo constante de forma que eles não se desenvolveram num bloco único e instantâneo, mas são frutos do percurso e das forças que atravessaram a pesquisa.

2.1.1.2.2. Resgate de traços estilísticos do gênero lírico para essa pesquisa

Contra uma definição *a priori* dos gêneros, [LIMA \(1983\)](#), p. 272) aponta que:

Os gêneros não são nem realidade em si mesmas, nem meras convenções descartáveis ou utilizáveis *ad libitum*²⁰. São sim quadros de referência, de existência histórica e tão só histórica; variáveis e mutáveis, estão sintonizados com o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de uma cultura. Estes últimos tanto acolhem ou modificam o perfil dos gêneros em função de mudanças histórias (...) quanto simplesmente rejeitam certa espécie sua

Dessa forma, a ideia não é estabelecer características absolutas, mas desenhar um quadro de referência com o qual iremos trabalhar. Relacionamos a seguir os traços estilísticos fundamentais do gênero lírico, o mais subjetivo dos três, segundo [ROSENFELD \(1994\)](#), p. 22-24):

- A manifestação verbal “imediata” de uma emoção ou de um sentimento é o ponto de partida da Lírica (ibidem, p. 22).
- Uma voz central exprime um estado de alma e o traduz por meio de orações. Trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas. (Ibidem, p. 22)
- A Lírica tende a ser a modelagem imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo (ibidem, p. 22).
- A lírica é breve, a extrema intensidade expressiva não poderia ser mantida através de uma organização literária muito ampla (ibidem, p. 22).
- O poema lírico puro não chega a configurar nitidamente um personagem, nem outros personagens (ibidem, p. 22-23).
- Um Eu lírico se exprime (ibidem, p. 22).
- Quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime (ibidem, p. 23).
- No lírico tem-se a fusão da alma que canta com o mundo. Não havendo distância entre o sujeito e o objeto (ibidem, p. 23).
- O universo se torna a expressão de um estado interior (ibidem, p. 23).
- Na lírica é acentuado o uso do ritmo e da musicalidade das palavras e dos versos (ibidem, p. 23).

²⁰ De acordo com a vontade de alguém (HOUAISS, 2009)

- A função denotativa é valorizada a tal ponto que muitas vezes chega a ter uma função mais sonora que lógico-denotativa (ibidem, p. 23).
- Preponderância da voz do presente que indica a ausência de distância, geralmente associada ao pretérito (ibidem, p. 23).
- O Universo se torna a expressão de um estado interior (ibidem, p. 23).
- Na lírica o momento é eterno, atemporal (ibidem, p. 24).
- Não é necessário imaginar a presença de um ouvinte ou interlocutor a quem se dirige (ibidem, p. 24).

Portanto, percebe-se que para o ensaísta o lírico tem traços subjetivos, nos quais um eu-lírico se expressa, não há personagens e essa diferenciação afasta a forma lírica da forma dramática. A manifestação das emoções e sentimentos é crucial para esse gênero, assim como a musicalidade e a presentidade dos acontecimentos, todos esses fatores serão absorvidos na forma lírica do teatro como exploraremos mais a frente.

No livro “Gêneros Literários” ([SOARES, 2007](#) p.24-29) aponta ainda outros traços da forma lírica:

- Uma aproximação entre a música e a palavra; as repetições de estrofes, de ritmos, de versos (refrão), de palavras, de sílabas, de fonemas, responsáveis não só pela criação das rimas, mas de todas as imagens que põem em tensão o som e o sentido das palavras (ibidem, p. 24)
- O sujeito lírico se faz perceptível, não só quando indicado pela primeira pessoa, mas também porque projetado nos arranjos especiais da linguagem (ibidem, p. 24-25).
- O eu lírico se configura e existe diferentemente em cada texto (ibidem, p. 26).
- O eu lírico não se confunde com a pessoa do poeta (o eu biográfico), mesmo quando expresso na primeira pessoa do discurso (ibidem, p. 26).
- A emoção lírica é favorecida ainda pelo predomínio da coordenação. E isto se dá porque a coordenação impede uma apreensão lógico-circunstancial, própria das conexões subordinativas, uma vez que na coordenação as partes se somam sem necessariamente precisarem de uma conexão lógica. A coordenação encadeia estados, ações, emoções, ideias e objetos por uma necessidade estrita do autor. (Ibidem, p. 25).

- O emprego do *enjambement*²¹ remete-nos para um transbordamento emocional, com a quebra violenta da linearidade frásica (ibidem, p. 25).
- Utilização do incompleto como uma das formas de privilegiar a emoção mantendo o fluir da corrente lírica sem exigir complementação, deslizando na disposição anímica (estado afetivo que, envolvendo todas as coisas, elimina os distanciamentos) (ibidem, p. 25).
- Os recursos sonoros e de significação se aliam de tal forma, que se cria uma unidade. Daí tornar-se impossível qualquer mudança sem haver algum prejuízo; o que também dificulta as traduções (ibidem, p. 26).
- A lírica faz da linguagem o meio pelo qual ela age sobre os outros e não apenas sobre o poeta (ibidem, p. 29).

Como se percebe, a autora ressalta que a lírica tem na linguagem um espaço de criação completamente diferenciado. As estruturas de coordenação auxiliam na eliminação de uma lógica racional para associar termos, ideias e imagens. A linguagem é encarada como fundamento e totalidade da obra. As partes são tão importantes quanto o todo de forma que a obra é a soma de todas as partes em seus devidos locais, não podendo ser alteradas sem prejuízo ao todo.

Por fim, extraindo conceitos de Emil [STAIGER \(1975\)](#) temos:

- O poeta lírico não produz coisa alguma. Ele abandona-se literalmente (*Stimmung*) – à inspiração. Ele inspira ao mesmo tempo clima e linguagem. Não tem condições de dirigir-se a um nem a outra. Seu poetar é involuntário. Os lábios deixam escapar o "que está na ponta da língua" (Ibidem, p. 28).
- A unidade e a coesão do clima lírico é de suma importância num poema, pois o contexto lógico, que sempre esperamos de uma manifestação linguística, quase nunca é elaborado em tais casos, ou o é apenas imprecisamente. A linguagem lírica parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza, – da construção paratática à hipotática, de advérbios a conjunções, de conjunções temporais a causais (Ibidem, p. 39).

²¹ Partição de uma frase no final de um verso ou uma estrofe, sem respeitar as fronteiras dos sintagmas, colocando um termo do sintagma no verso anterior e o restante no verso seguinte; debordamento, cavalgamento, encadeamento, quebra de verso, transbordamento [Cria um efeito de coesão entre os versos, pois aquele onde começa o enjambement não pode ser lido com a habitual pausa descendente no final, e sim com entonação ascendente, que indica continuação da frase, e com uma pausa mais curta ou sem pausa.] (HOUAISS, 2009)

- Na lírica temos saltos da imaginação: “imaginação, como tendemos a falar em relação à linguagem de saltos gramaticais. Mas tais movimentos são saltos apenas para a intenção e para o espírito pensante. A alma não dá saltos, resvala. Fatos distanciados nela estão juntos como se manifestaram. Ela não necessita de membros de ligação, já que todas as partes estão imersas no clima ou na "disposição anímica" lírica (Ibidem, p. 45-46).
- A poesia lírica carece tão pouco de conexões lógicas, quanto o todo de fundamentação. Na poesia épica quando, onde e quem terão que estar mais ou menos esclarecidos antes da história iniciar-se. Com muito mais razões, o autor dramático tem que pressupor a existência de um teatro, e o que falta à fundamentação do todo é acrescentado posteriormente (Ibidem, p. 46).
- Na lírica tem-se a compreensão imediata e não graças ao relacionamento feito pelo leitor com fatos semelhantes de sua existência. Nesses casos, justamente, não há apreensão pura. O que permite qualquer relacionamento é superestimado, ou desprezado. Geralmente não é possível esse relacionamento e quando ele existe, o leitor só posteriormente dá-se conta de que os versos causaram-lhe alegria ou consolo porque também ele vive idênticos condicionamentos. A uma leitura autêntica, o próprio leitor vibra conjuntamente sem saber porque, ou melhor, sem qualquer razão lógica. Somente quem não vibra em uníssono com a obra exige razões. Somente o que não consegue participar diretamente do clima lírico, terá que o considerar possível e dependerá de uma compreensão. (Ibidem, p. 48).
- O lírico nos é incutido. Para a insinuação ser eficaz o leitor precisa estar indefeso, receptivo. Isso acontece – quando sua alma está afinada com a do autor (Ibidem, p. 49).
- Quem se encontra em disposição afetiva lírica não toma posição. Desliza com a corrente da existência. O momentâneo adquire para ele força exclusiva – aqui este tom, ali um outro. Cada verso o plenifica tanto que ele não pode especificar como o seguinte se relaciona com o anterior (Ibidem, p. 56).
- "O gênero lírico não é objetivo": esta é a fórmula geralmente empregada desde a Estética Idealista. Expressa afirmativamente, a fórmula terá que ser: o gênero lírico é subjetivo (Ibidem, p. 57).

- A disposição apreende a realidade diretamente, melhor que qualquer intuição ou qualquer esforço de compreensão. Estarmos dispostos afetivamente, quer dizer possuídos pelo encanto da primavera ou perdidos no medo do escuro, inebriados de amor ou angustiados, mas sempre "tomados" por algo que espacial e temporalmente – como essência corpórea – acha-se em frente a nós (*gegenübersteht*). É, portanto, lógico que a língua fale tanto da disposição da noite como da disposição da alma. Ambos são uma e a mesma coisa sem qualquer distinção (ibidem, p 58).
- O sentimento de individualidade dissolve-se. Chegamos na linguagem lírica ao conceito de "fusão" (*schmelz*). Fusão é o diluir da consistência (ibidem, p.66).

O trabalho realizado por Emil Staiger é ainda hoje controverso e motivo de discórdia entre os estudiosos dos gêneros como pontuam [LIMA \(1983\)](#) e [SOARES \(2007\)](#). Ainda assim o autor nos traz conceitos caros sobre o lírico que fundamentam o gênero. O conceito de disposição fundamental ao lírico será estruturante da forma lírica do teatro como proposto nesse trabalho, uma vez que a disposição é um guia para o fazer lírico na poesia e é bússola também na forma teatral que parte desse gênero. Os saltos da imaginação serão utilizados diretamente em nosso trabalho, como se verá mais à frente, assim como a ideia de fusão como diluição da consciência utilizado pelo teórico.

Portanto, a partir de [ROSENFELD \(1994\)](#), [SOARES \(2007\)](#) e [STAIGER \(1975\)](#), e mesmo tendo em vista a crítica feita por [LIMA \(1983\)](#) sobre o quanto os gêneros estilísticos clássicos têm limitações, temos um esboço do que seria o gênero lírico e quais seriam seus traços estilísticos fundamentais. Com base nesses três autores, consideramos que, no contexto atual, uma cena lírica pode ser não apenas observada como desenvolvida e uma proposta de forma lírica do teatro contribui para um desenvolvimento crítico em nossa área além de fornecer ferramentas de análise e criação cênicas ricas ao nosso campo de pesquisa.

2.2. Comparação entre a forma dramática, a forma épica e a forma lírica do teatro

2.2.1. Apresentação da versão da tabela comparativa proposta por Brecht

Apresentamos abaixo uma versão de uma tabela comparativa entre a forma dramática, a forma épica e a forma lírica do teatro. Ela é composta a partir da proposta de Bertolt [BRECHT \(1978, p. 16\)](#) em “Notas sobre a ópera Ascensão e queda da cidade de Mahagonny”, presente no livro *Estudos sobre teatro* com tradução de Fiana Pais Brandão, que foi reorganizada e revista no presente trabalho, acrescida de uma coluna, que versa sobre a forma lírica do teatro e mais três linhas sem todas as três colunas. Foram utilizadas também as traduções apresentadas por [ROSENFELD \(1994, p. 149\)](#) e Gerd Albert [BORNHEIM \(1992, p. 139-140\)](#)²² uma vez que cada uma das três versões apresentava diferenças na redação e no entendimento da tabela proposta por Brecht publicada pela primeira vez em 1931-1932, segundo [BORNHEIM \(1992, p. 139\)](#).

É importante reafirmar que se trata de uma versão e não uma complementação da tabela proposta por [BRECHT \(1978, p. 16\)](#), uma vez que complementar significaria que o trabalho estava incompleto e não há indícios de que Brecht considerava esse trabalho incompleto. Ao contrário, partindo do pressuposto de que Bertolt Brecht era não apenas teórico, dramaturgo, encenador, mas também poeta, seu domínio sobre a lírica deve ser considerado como consumado e, portanto, pode-se deduzir, não absolutamente é claro, que ele produziu sua tabela com consciência e intencionalmente sem uma terceira coluna. Sendo assim, o que realizamos é uma nova versão e não uma complementação.

E, apesar da teoria dos gêneros ser utilizada em grande medida na análise literária, e a forma épica e dramática serem comumente utilizadas na análise de textos dramáticos, a tabela comparativa aqui proposta é pensada para uma utilização num espectro amplo. A primeira tabela comparativa proposta por [BRECHT \(1978\)](#) trazia elementos que não dizem respeito apenas à análise textual, mas também à encenação, à interpretação e a recepção.

Em nossa versão, optamos por reorganizar a ordem dos dados para desenvolver os argumentos e as linhas de trabalho. Assim, as linhas seguem uma

²² As três tabelas podem ser consultadas nos anexos da pesquisa.

organização que vai da estrutura do espetáculo (1-5), depois para a atuação (6-8), passa pelo que [BORNHEIM](#) (1992, p.141) classificou como a “natureza humana” (9-10) e por fim para a relação com o espectador (11-19).

Uma das linhas foi removida pela sua redundância. Assim foi suprimida a linha que apareceria como:

<i>Forma dramática do teatro</i>	<i>Forma épica do teatro</i>
O espectador identifica-se, convive	O espectador permanece em face de, escuta

A tabela fecha com uma linha que nem sempre aparece nas traduções e mesmo nas publicações originais no qual Bertolt Brecht contrapõe o predomínio do sentimento da forma dramática do teatro ao predomínio da razão na forma épica do teatro. Na forma lírica do teatro esse predomínio será postulado como o predomínio da disposição.

É uma versão para o presente trabalho, outras versões poderiam ser feitas com diferentes pressupostos, distintas organizações e apontando outros aspectos.

Uma vez que os dados – como na linha que compara a forma dos acontecimentos: “acontece linearmente”, “acontece em curvas” e “acontece por atratores” – podem ser trabalhados a partir de pontos de vistas diferentes, como a dramaturgia e a encenação, optou-se por problematizar os conceitos linha a linha.

Diferentemente do argumento adotado por Peter [SZONDI \(2001\)](#) que em seu estudo localiza o drama moderno num período específico de forma tal que não poderia ser posto em nenhum outro tempo e lugar, a teoria da forma lírica do teatro se aproxima mais do trabalho realizado por Emil Staiger que fora professor de Peter Szondi. Assim a tese aqui apresentada é abstrata em sua essência e encontra na prática uma coincidência, sua construção permite que traços de sua forma possam ser encontrados em obras distantes no tempo e no espaço. A escolha pela análise de trabalhos recentes é derivada diretamente do desejo particular que orienta a pesquisa e a reunião desses elementos pela identificação de traços da forma lírica presentes nos trabalhos selecionados, mas não é objetivo dessa tese defender uma hegemonia da forma lírica do teatro, que não é verificável, ou mesmo que essa forma lírica está sendo, tal qual foi com o épico e defendido por [SZONDI \(2001\)](#), assimilada pelo drama.

Novamente é preciso salientar que a proposta não é prescritiva, não tem finalidade de estabelecer regras ou ditar padrões, de forma que este trabalho estaria ligado aos problemas da estética e não das poéticas, pois como Pareyson nos lembra:

A distinção entre a estética e a poética é particularmente importante e representa, entre outras coisas, uma precaução metodológica cuja negligência conduz a resultados lamentáveis. Se nos lembrarmos que a estética tem um caráter filosófico e especulativo enquanto que a poética, pelo contrário, tem um caráter programático e operativo, não deveremos tomar como estética uma doutrina que é, essencialmente, uma poética, isto é, tomar como conceito de arte aquilo que não quer ou não pode ser senão um determinado programa de arte. Uma doutrina que se propõe traduzir em normas ou modos operativos um determinado gosto pessoal ou histórico, somente por uma radical deturpação pode apresentar-se ou ser interpretada como uma teoria que se esforça por atingir a universalidade e propor um conceito geral de arte; aquilo que é legítimo quando entendido como programa de arte torna-se absurdo se se pretende valer como conceito de arte. Apresentar ou tomar por geral e universal aquilo que é particular e histórico, por especulativo aquilo que é operativo e normativo, por teoria filosófica da arte aquilo que é programa de arte, significa confundir os planos: impingir ou interpretar como estéticas aquelas que não são senão poéticas, permanecer na esfera do gosto, pretendendo encontrar-se na da filosofia, ou transferir para a esfera da filosofia aquilo que só vale na esfera do gosto. ([PAREYSON, 2001](#), pp 15).

As formas não têm predomínio sobre as outras. Nenhuma das três pode ser considerada melhor, a não ser por uma questão de poética. A opção pelos três gêneros clássicos – dramático, épico e lírico – é arbitrária uma vez que outros sistemas poderiam ser adotados – como o proposto por [FRYE \(1973\)](#) com quatro gêneros (épico, lírico, dramático e ficcional). Essa opção arbitrária está conectada ao contexto histórico cultural brasileiro no qual estamos embebidos em que a forma épica do teatro – influenciado por entre outros motivos pelo livro no qual fazemos relações diretas, *O teatro épico* de Anatol [ROSENFELD \(1994\)](#) – tem papel de destaque e pela indissociável conexão com a forma dramática.

Uma tabela comparativa das três formas foi proposta na dissertação de mestrado do pesquisador apresentada em 2011 (SUEYOSHI, 2011, p. 32-34), mas para o presente trabalho a nova versão foi reorganizada e reformulada.

Michael KIRBY coloca que “a teoria fornece uma base intelectual para a criação de fenômenos. A análise teatral examina as performances existentes ou históricas; A teoria teatral provoca e origina as performances”²³ ([1987](#), p. xvii). O que é proposto aqui é uma teoria para uma forma lírica do teatro que tem por fim provocar e originar performances. Posteriormente, a partir da [seção 2.3 Tendências líricas no teatro contemporâneo](#) uma brevíssima análise teatral de algumas vertentes do que poderiam ser consideradas formas lirizadas do teatro é realizada, apenas a fim de exemplificação.

²³Theory provides an intellectual base for the creation of phenomena. Theatrical analysis examines existing or historical performance; theatrical theory provokes and originates performance. Tradução nossa, ver [volume 2](#) dessa tese p. 15.

A forma lírica do teatro pode ser aglutinada a outras teorias como o Teatro Performativo proposto por Josette [FÉRAL \(2009\)](#) ou pelo Teatro Pós-dramático de Hans-Thies [LEHMANN \(2008\)](#), mas não faz a elas uma oposição. Um teatro performativo pode beber da forma lírica do teatro e o chamado teatro pós-dramático tem, em algumas das manifestações estudadas por Lehmann, traços que estariam mais próximos da forma lírica do teatro do que da forma épica ou dramática.

A forma lírica do teatro realiza uma posição de diferenciação com a forma dramática e a forma épica do teatro, ela complementa essas duas posições, complexificando essa composição que historicamente tem sido colocada como binária quando, pode-se afirmar, é no mínimo ternária.

Tendo em vista que ambas, a forma dramática e épica do teatro, são objeto de sistematizações verticalizadas pelo menos desde 1930, período de desenvolvimento dos trabalhos de Bertolt Brecht, a forma lírica do teatro não tem um histórico de condensação e depuração sistemática de conceitos e práticas.

Poderíamos observar que traços do que aqui é proposto poderiam ser observados em criações cênicas, dramaturgias e teorias ao longo da história do teatro. Apesar de encontrar algumas características que poderiam ser sublinhadas como pertencentes a forma lírica do teatro, os autores trabalhados não utilizaram esse termo, dessa forma, assim o que é realizado é uma apropriação *a posteriori* com a finalidade de convergir conceitos utilizados por outros teóricos, artistas e pensadores para o que estamos denominando de forma lírica do teatro e com isso foi produzida a linha do tempo denominada de “[“Vertentes de uma cena ‘lirizada’”](#)”.

Michael Kirby aponta que:

Se alguém está interessado em um teatro inovador, uma possível abordagem é desenvolver um sistema analítico que pode mais tarde ser usado como base para a criação de performances. A análise deve ser objetiva e abrangente. Se for elaborada em detalhes, ela deve ser aplicável a toda performance – as que existem e as que ainda não existem. Um sistema analítico completo deve indicar possibilidades que ainda não foram tentadas, bem como categorizar aqueles que existem. Ele deve apontar o caminho para o incomum e o desconhecido, além de organizar o familiar e o lugar-comum. ([KIRBY, 1987](#), p. 16 do [volume 2](#) dessa tese)

Dessa forma o que essa versão comparativa entre as formas dramática, épica e lírica do teatro propõe é uma tradução intersemiótica que bebe de diversas fontes a fim de produzir um sistema analítico que possa fornecer uma caixa de ferramentas para a criação, análise e crítica da produção teatral a partir dos anos noventa, tal qual a caixa de ferramentas que Kirby propôs em seu [Um Teatro Formalista](#) (1987).

É importante pontuar que o conceito de tradução intersemiótica foi utilizado na transposição dos conceitos originais da crítica literária sobre a teoria dos gêneros para a área das artes cênicas. A tradução intersemiótica (TI) é utilizada quando são realizadas traduções entre dois sistemas sígnicos de áreas distintas. Nas artes cênicas realiza-se a TI constantemente: quando a partir de um texto escrito produz-se uma obra espaço-temporal, a representação dramática é uma TI. Aqui também estamos realizando uma TI ao traduzir os conceitos da crítica literária para a área das artes cênicas.

Júlio PLAZA ressalta que:

"O que já é válido para a tradução poética como forma, acentua-se na tradução intersemiótica. A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema do original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. A TI é, portanto estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade." ([PLAZA, 1987](#), p. 30)

Dessa forma, a proposta que aqui se afigura é a de desenvolver ferramentas traduzidas intersemioticamente da área da crítica literária para a área das artes cênicas, com elaboração de uma coluna sobre a forma lírica do teatro.

2.2.2. Versão da tabela comparativa proposta por Brecht –**Tabela 2.1**

	Forma dramática do teatro	Forma épica do teatro	Forma lírica do teatro
1	Linear	Em curvas	Por atratores ²⁴
2	As cenas solicitam uma evolução encadeada	As cenas acontecem em saltos	As cenas acontecem por saltos da imaginação
3	Uma cena se segue à outra	Cada cena funciona por si	As cenas ligam-se umas às outras por contiguidade subjetiva ou similaridade estrutural
4	Funciona numa lógica de crescimento	Funciona numa lógica de montagem	Funciona numa lógica de sincronia
5	A tensão visa ao desfecho	A tensão visa ao desenvolvimento	A tensão visa à partilha
6	Conflito ente personagens	Conflito entre ideias/ideologias	Exploração das mundividências ²⁵
7	Personagem	Narrador (Rapsodo)	Eu-cênico
8	Interpretativa	Narrativa	Performativa
9	O ser humano é pressuposto como conhecido	O ser humano é objeto de pesquisa	O ser humano é exposto
10	O ser humano como ser imutável	O ser humano como ser mutável	O ser humano no momento presente
11	O pensar determina o ser	O ser social determina o pensar	As disposições determinam as situações
12	O ser humano como um ser fixo	O ser humano como processo	O ser humano como mistério
13	Sugestão	Argumento	Contaminação
14	Vivências	Concepção do mundo	Mundividências
15	Envolve o espectador numa ação cênica	Torna o espectador um observador	Compartilha uma situação
16	Gasta-lhe a atividade	Desperta a sua atividade	Participa da atividade
17	Possibilita-lhe emoções	Força-o a tomar decisões	Comunga com ele
18	O espectador é colocado dentro de algo(identificação)	O espectador é posto em face de algo (análise)	O espectador é mergulhado em sensações (imersão)
19	Os sentimentos dos espectadores são conservados	Os espectadores são impelidos a atos de conhecimento	Os espectadores são contaminados/Infectados (Virulento)
20	Sentimento	Razão	Disposição ²⁶

²⁴[Ver seção: 2.2.1.1. A forma lírica do teatro: Por atratores](#)²⁵[Ver seção: 2.2.1.6. A forma lírica do teatro: Exploração das visões de mundo \(mundividências\)](#)²⁶[Ver seções: 2.1.1.2.2. Resgate de traços estilísticos do gênero lírico para essa pesquisa](#) e [2.2.1.20. A forma lírica do teatro: Disposição](#)

2.2.2.1. A forma lírica do teatro: Por *atratores*

Forma dramática do teatro	Forma épica do teatro	Forma lírica do teatro
Linear	Em curvas	Por <i>atratores</i>

Na primeira linha da versão da tabela comparativa entre as formas dramática, épica e lírica do teatro utilizamos o termo *atratores*, é um termo originário da física, como explicado abaixo por Jorge de Albuquerque Vieira:

O atrator é um subespaço em um espaço histórico que representa o sistema. Ele indica quais os estados que o sistema pode apresentar e, portanto, aqueles que o sistema não apresenta. Neste sentido ele representa um conjunto de possibilidades e de restrições, o que caracteriza uma gramática (VIEIRA, 2000).²⁷

A partir dessas conceituações e realizando uma corruptela do termo trazendo-o para a área de artes a fim de ser utilizado em nosso trabalho, teríamos que: os *atratores* seriam os focos para os quais uma obra é levada, atraída. Essa força de atração é quem

²⁷ Uma versão expandida do conceito de atratores seria:

A história de um sistema é expressa pelo comportamento da órbita histórica que se desenvolve no espaço de estados. Podemos ter muitos comportamentos quanto ao preenchimento do mesmo, mas algumas situações são particularmente interessantes. Seja, por exemplo, um sistema que desenvolva um certo processo e sempre retorne a um determinado estado (como um pêndulo que oscila quando recebe um estímulo externo e acaba parando devido ao atrito, resistência do ar, etc.). Esse estado particular, o estado de repouso, é representado como um ponto no espaço de estados. Seja ainda um sistema que apresente um processo periódico (como uma estrela variável que tenha a sua luminosidade oscilando em intensidade periodicamente). Nesse caso, uma sequência de estados repete-se, em um ciclo, o que gera no espaço de estados uma curva fechada. Se considerarmos processos que apresentam mais de um período de oscilação, teremos em nosso espaço, por exemplo, algo como um pneu (um toro), para o caso de 2 períodos. Ou ainda tori n-dimensionais, para n períodos.

Note-se que essas entidades (o ponto, o ciclo, o toro) são subsistemas do sistema total representado pelo espaço de estados, o que implica que se temos n dimensões, logo n propriedades descrevendo o sistema estudado, tais entidades possuirão um número menor de dimensões. A partir do momento em que um processo é disparado, um ponto inicial é identificado como a condição inicial e uma trajetória desenvolve-se segundo a dinâmica do sistema. O que é observado é que as órbitas acabam por atingir as entidades descritas, como se "atraídas" por elas. Tais entidades, subsistemas de pontos-estado topologicamente inseridos no espaço de estados, é o que chamamos "atratores".

Se o espaço de estados tem uma dimensão D, podemos seccioná-lo por uma superfície de dimensão D-1, tal que as órbitas ou trajetórias sejam por ela seccionadas, "marcando-a" em vários pontos. Essa é a chamada superfície de Poincaré e a sequência de pontos, resultante do fluxo de órbitas sobre a superfície, é o mapa de Poincaré: tal superfície é capaz de revelar estruturas atratoras. Para isso, o mapa tem que resultar de um comportamento assintótico do fluxo, a tendência bem estabelecida para o atrator. Um atrator pode então ser definido como "um subespaço compacto que caracteriza a aglomeração assintótica de traços das trajetórias em uma superfície de Poincaré". A Mecânica Clássica estudou bem tais entidades, principalmente o atrator pontual, o ciclo limite e o toro. Sabemos, entre outras coisas, que sistemas podem apresentar, em seu espaço histórico, mais de um atrator e "caminhar" entre eles de acordo com as circunstâncias. Neste espaço podemos, portanto, distinguir vários regimes, governados por atratores diversos, separados por regiões que chamamos separatrizes. O conceito de caos determinista exige, para sua detecção e estudo, um diagnóstico: vários índices são usados para tal, mas o conceito central será o de atrator, no caso, o "atrator estranho". Fonte: [VIEIRA 2007](#), p. 52-53)

guia a obra e fornece a ela sua forma. Uma obra pode ter mais de um atrator e caminhar entre eles. Independente da razão ou motivo que gera a existência do atrator, ele conduz as partes da obra.

Assim, se na forma dramática do teatro os acontecimentos são lineares, obedecendo a uma relação de causa e consequência e seguindo uma ordem temporal e na forma épica do teatro esses acontecimentos ocorrem em curvas guiadas pelos argumentos e conectadas pelas necessidades argumentativas, na forma lírica do teatro os acontecimentos são orientados por atratores que desenham e levam aos acontecimentos, não a partir de uma relação causal ou argumentativa, mas por uma força de atração que conecta as partes da obra.

Esse atrator pode ser formal, como a estrutura de uma frase, ou sonoro, como o do fonema /s/ no caso de uma dramaturgia. Esse atrator pode ser uma partitura corporal que se repete, um recorte de luz que permanece de uma cena para outra, embora as cenas não tenham conexão causal ou mesmo argumentativa, mas sim uma relação de paralelismo visual, no caso de uma encenação

2.2.2.2. A forma lírica do teatro: As cenas acontecem por saltos da imaginação

<i>Forma dramática do teatro</i>	<i>Forma épica do teatro</i>	<i>Forma lírica do teatro</i>
<i>As cenas têm necessidade evolutiva</i>	<i>As cenas acontecem em saltos</i>	As cenas acontecem por saltos da imaginação

Como apontado, na seção [2.1.1.2.2. Resgate de traços estilísticos do gênero lírico para essa pesquisa](#), segundo [STAIGER \(1975, p.45-46\)](#), na lírica temos os saltos da imaginação que nos levam de um ponto a outro sem que sejam necessários conectores, uma vez que toda a obra está ambientada na disposição anímica lírica. Na forma lírica do teatro as cenas acontecem por saltos da imaginação Tanto na dramaturgia quanto na encenação as partes não precisam de um elo de ligação, saltando de uma parte para outra de acordo com os atratores que as coordenam.

Rosenfeld nos elucida sobre como ocorrem os saltos no teatro épico:

Há saltos no tempo e no espaço que pressupõem a intervenção de um narrador (mesmo que não explícito) que, sem se preocupar com a concatenação causal rigorosa da ação, seleciona de um tecido de eventos múltiplos, entrelaçados com outros eventos, os episódios que se lhe

afiguram dignos de serem apresentados. O teatro épico, nesse sentido geral, surgiu com frequência na história do teatro - ao que parece, sempre quando a própria cosmovisão dificultava a redução do universo ao diálogo interindividual. ([ROSENFELD, 2012](#), p. 29).

Os saltos da imaginação que ocorrem na forma lírica do teatro proposta nesse trabalho têm semelhança com os saltos da forma épica do teatro, uma vez que também selecionam a partir de um amplo leque de eventos o que deverá ser encadeado. Mas deve-se ter em vista que esses encadeamentos realizados, na forma lírica, pelos saltos da imaginação, não são orientados por uma lógica causal, mas sim pela disposição anímica do dramaturgo. Ou seja, obedecem a uma lógica interna, quer essa lógica tenha como fonte o encenador, o performer, o dramaturgo ou o grupo que está produzindo a obra. Por exemplo, poderíamos dizer que em *Psicose 4.48* de Sarah KANE (2001) as cenas ocorrem em saltos da imaginação e estão conectadas em função de uma necessidade anímica interna à dramaturga.

2.2.2.3. A forma lírica do teatro: As cenas ligam-se uma a outra por contiguidade subjetiva ou similaridade estrutural

Forma dramática do teatro	Forma épica do teatro	Forma lírica do teatro
Uma cena se segue a outra	Cada cena funciona por si	As cenas ligam-se uma a outra por contiguidade subjetiva ou por similaridade estrutural

Na forma lírica do teatro, as cenas são conectadas por contiguidade subjetiva ou similaridade estrutural. A definição de contiguidade segundo o Houaiss é o “1. Estado ou condição do que está contíguo; proximidade; vizinhança. 2. Contato, convívio.” (2001), com uma rubrica linguística quando o termo se refere a “3. Relação de proximidade imediata entre duas unidades na cadeia da fala [Em linguística distribucional, é a única relação existente entre unidades (fonemas, morfemas, palavras) em sequência.]” (HOUAISS, 2009). Dessas definições utilizamos a da proximidade, acrescida de um modificador subjetivo. De forma que a *contiguidade subjetiva* é o que conecta dois termos na forma lírica do teatro, termos conectados um ao lado do outro não por correlação direta, mas por proximidade subjetiva. Assim seja pela dramaturgia, pela encenação, pela interpretação ou por algum dos outros elementos, as cenas tornam adjacentes elementos que estariam afastados. Essa contiguidade pode ser observada em trabalhos como *Einstein on the*

Beach, dirigido por Robert Wilson, *Tragedia Endogonidia*, dirigido por Romeo Castellucci ou *La Argentina* de Kazuo Ohno.

A outra forma de conectar as cenas é por similaridade estrutural. Tal como certos poetas constroem seus trabalhos numa rígida estrutura formal, as cenas na forma lírica do teatro podem ser coordenadas por uma similaridade de estrutura formal, de maneira que as cenas ou textos possam ser postos sequencialmente porque são ritmicamente pares, porque há uma relação de paralelismo estrutural entre eles. Em seu livro²⁸, Michael [KIRBY \(1987\)](#) apresenta-nos *Double Gothic*, um trabalho que o autor realizou no qual duas histórias acontecem ao mesmo tempo e são organizadas estruturalmente de forma que suas cenas sejam apresentadas intercaladamente. Mas as cenas intercaladas não têm correlação semiótica, mas sim proximidade estrutural.

2.2.2.4. A forma lírica do teatro: Funciona numa lógica de sincronia

Forma dramática do teatro	Forma épica do teatro	Forma lírica do teatro
Funciona por uma lógica de crescimento	Funciona pela lógica da montagem	Funciona numa lógica de sincronia

A sincronia²⁹ não é necessariamente a estrutura dominante de lógica na construção das formas líricas do teatro, mas numa relação de contraste e projetando uma cena lirizada, a lógica que coordenaria a forma lírica do teatro aqui proposta funcionaria pela simultaneidade. A sincronia permite que os fatos aconteçam ao mesmo tempo, sobrepondo-os e construindo imagens múltiplas e polifônicas. Mais de uma fonte emissora de dados produziria uma cena com informações sincrônicas. Já é largamente utilizada em cena, como nos espetáculos: *Coda* dirigido por François Tanguy com o *Théâtre du Radeau*, *Luna Park*, dirigido por Georges Aperghis, *Super Night Shot* do coletivo Gob Squad, *A última palavra é a penúltima* do Teatro da Vertigem dirigido por Antônio Araújo e Eliana Monteiro.

No funcionamento sincrônico, a compreensão não é a função base para a aproximação com os trabalhos, uma vez que a sincronia produziria um polifonia sonora

²⁸ [Volume 2 dessa tese - Um teatro formalista de Michael Kirby](#) páginas 151 à 159.

²⁹ 1. Ação ou efeito de sincronizar. 2. Estado ou condição de dois ou mais fenômenos ou fatos que ocorrem simultaneamente, relacionados entre si ou não. 3. Rubrica: informática. Ocorrência simultânea ou em ritmo regular e definido. 4. Rubrica: linguística. Estágio de uma língua considerado num momento dado, independente de sua evolução histórica (HOUAISS, 2009)

que interferiria na compreensão e a simultaneidade das ações visuais prejudicaria a recepção da continuidade das ações. A concatenação de cenas sincrônicas solicita uma assimilação subjetiva dada sua fragmentação de forma que conecte os pedaços são recortados e colados pelo receptor. Esse tipo funcionamento subjetivo e particular a cada receptor ligaria a sincronia à forma lírica do teatro.

2.2.2.5. A forma lírica do teatro: A tensão visa à partilha

<i>Forma dramática do teatro</i>	<i>Forma épica do teatro</i>	<i>Forma lírica do teatro</i>
A tensão visa ao desfecho	A tensão visa ao desenvolvimento	A tensão visa à partilha

A forma lírica do teatro fundamenta-se na partilha da experiência. A tensão vai em direção a esse compartilhamento. Dado que a forma lírica do teatro, como sugerido nesse trabalho, realiza-se por atratores, ocorrendo por saltos da imaginação nos quais as cenas ligam-se umas às outras por contiguidade subjetiva ou similaridade estrutural, podendo funcionar por uma lógica sincrônica, a forma lírica do teatro aqui proposta orienta a tensão para a partilha de uma experiência. A forma lírica tenciona-se em busca de uma partilha subjetiva, de tal forma que não vá em direção a um desfecho, como na forma dramática do teatro, nem a uma conclusão lógica almejando a um desenvolvimento, como proposto na forma épica do teatro.

2.2.2.6. A forma lírica do teatro: Exploração das mundividências³⁰

<i>Forma dramática do teatro</i>	<i>Forma épica do teatro</i>	<i>Forma lírica do teatro</i>
Conflito entre os personagens	Conflitos entre ideias/ideologias	Exploração das mundividências

Segundo Luiz Washington VITA (1964) a mundividência³¹ é múltipla e determinada por diversos fatores que envolveriam o gênero, a classe social, o contexto

³⁰ Optou-se aqui pela utilização do termo mundividência ao invés do termo “visão de mundo” utilizado na versão anterior desse trabalho. Essa opção se deve à compreensão de que o termo visão de mundo associa-se à ideia, como bem explica [VITA \(1964\)](#), imagem do mundo a qual organizaria o cosmos da ciência e associaria ao real e ao cognoscível.

³¹ O termo mundividência “traduz o vocábulo alemão Weltanschauung, ‘visão de mundo’ ou ‘concepção do universo’ traduzido também pelo vocábulo híbrido greco-latino ‘cosmovisão’ ou pelo inteiramente helênico ‘cosmocopia’, significando o conjunto de intuições que dominam não só as particularizações teóricas de um tipo humano ou cultural e condicionam toda ciência, como também englobam, em particular, as formas normativas, fazendo da mundividência uma norma para a ação.” ([VITA, 1964](#), p. 20)

histórico e mesmo a biologia. Ela não é “um comportamento meramente teórico, pois é também uma atitude total do homem, de um povo, de uma época” ([VITA, 1964](#), p 21). O autor complementa que a mundividência “não diz respeito apenas à razão, mas também ao sentimento e à vontade.” ([VITA, 1964](#), p 21).

É a exploração das mundividências uma das características mais evidentes da forma lírica do teatro, caracterizando uma unidade interna, uma lógica própria que rege a estrutura dos trabalhos. Essa mundividência pode gerar um conflito entre a mundividência proposta na obra e a mundivisão do espectador.

Como em qualquer mundividência, pode haver contradições, antíteses e até mesmo paradoxos internos não resolvidos, de tal forma que relações antagônicas entre seções ou conjuntos contidos na obra surjam. A forma lírica do teatro irá explorar as mundividências em suas complexidades.

2.2.2.7. A forma lírica do teatro: Eu-cênico

<i>Forma dramática do teatro</i>	<i>Forma épica do teatro</i>	<i>Forma lírica do teatro</i>
Personagem	Narrador (Rapsodo)	Eu-cênico

O eu-cênico tem um paralelismo com o eu-lírico da poesia. É um paralelismo que facilita a identificação para o atuante, pois há um eu presente na cena, um eu que é trabalhado para a cena, um eu que se exprime e pode ser uma criação: esse eu seria um eu-cênico. Esse eu-cênico seria uma variação do atador desenvolvida para a cena. Essa denominação tem como finalidade facilitar a relação com a dramaturgia e mesmo com a encenação.

Se pensarmos na continuidade proposta por [KIRBY \(1987\)](#) da não-atuação para a atuação, o eu-cênico se aproximaria da atuação simples. Como se sabe, para Kirby a atuação simples “é aquela na qual apenas um elemento ou dimensão da atuação é usado” ([KIRBY, 1987](#), p. 25 do [volume 2](#) dessa tese). Quando o atador estivesse muito próximo de si mesmo, como em *Regurgitofagia*, de Michel Melamed, haveria uma atuação simples.

A atuação complexa aconteceria quando o eu-cênico desenvolvido fosse o próprio atador com outras variáveis como, por exemplo, uma versão *drag queen* desse atador. O teórico norte-americano coloca em seu livro que as extremidades de seu modelo são identificáveis com clareza, enquanto que as nuances médias da escala são nubladas:

Na maioria dos casos, o atuante e o não-atuante são relativamente fáceis de reconhecer e identificar. Em uma performance, geralmente sabemos quando uma pessoa está atuando e quando não está. Mas há uma escala ou continuidade de comportamentos envolvidos, e as diferenças entre o atuante e o não-atuante podem ser pequenas. Nesses casos, a categorização pode não ser fácil. Talvez, alguns diriam que não é importante, mas, na verdade, são precisamente esses casos limítrofes que podem fornecer intuições (insights) sobre a teoria da atuação e a natureza da arte. ([KIRBY, 1987](#), p. 19 do [volume 2](#) dessa tese)

Quando exposto numa performance, o eu-cênico geralmente é muito próximo do performer, de forma que é facilmente identificável. Mas o performer e o eu-cênico nem sempre estão tão próximos. O exemplo utilizado por Kirby da atuação simples em *Paradise Now*, do Living Theater, pode ser trazido para ajudar a elucidar a ideia do eu-cênico:

Os artistas são eles mesmos; eles não estão retratando personagens. Eles estão no teatro, não em algum lugar imaginário ou representado. O que eles dizem é certamente verdade. Não lhes é permitido viajar – pelo menos entre certos países – sem passaporte; a posse de maconha é contra a lei. Provavelmente todos nós concebemos que os artistas realmente acreditam no que estão dizendo – que realmente sentem que essas regras e regulamentações são injustas. No entanto, eles estão atuando. A atuação existe apenas em suas apresentações emocionais. ([KIRBY, 1987](#), p. 23 do [volume 2](#) dessa tese)

No caso, os artistas eram eu-cênicos, atuando variações deles mesmos. Esse conceito de eu-cênico permite variações que facilitam, para os artistas e para o público, a compreensão do que é apresentado. Um eu-cênico pode ser feminino, mesmo o atuator sendo do gênero masculino, tal qual na poesia, onde um eu-lírico pode ser feminino mesmo que o autor da poesia seja do gênero masculino. Assim, essas possibilidades de variações de eu-cênicos permitem uma gama de criações múltiplas.

Segundo [SOARES \(2007\)](#) o eu-lírico se configura e existe diferentemente em cada texto. O mesmo pode ser dito do eu-cênico, que a cada trabalho se configura e existe diferentemente, permitindo uma multiplicidade de eus-cênicos. Outra característica apontada pela autora é que o eu-lírico não se confunde com o eu-biográfico do poeta. Podemos dizer o mesmo do eu-cênico: ele é uma construção para a cena e mesmo que seja uma construção que tenha base no próprio atuator, não deve se confundir com o eu-biográfico do artista.

O conceito permite que seja possível que em determinados textos dramáticos contemporâneos, como *A noite antes das florestas* de Bernard Marie Koltès, *Psicose 4.48* de Sarah Kane ou [AQUI](#) de Martina Sohn Fischer os criadores possam criar eu-cênicos que estariam em cena. Assim, ao invés de criar personagens com biografias que falam esses textos, o atuator poderia criar um eu-cênico que daria concretude a esses

textos. Assim, o atuator a partir de apenas um elemento da atuação, por exemplo uma emoção por ele selecionada, uma sensação concreta que ele esteja experimentando ou um traço de sua própria personalidade, poderia produzir uma obra lirizada desses textos com em eu-cênico por ele estabelecido.

2.2.2.8. A forma lírica do teatro: Performativa

<i>Forma dramática do teatro</i>	<i>Forma épica do teatro</i>	<i>Forma lírica do teatro</i>
Interpretativa	Narrativa	Performativa

A forma lírica do teatro é performativa, pois exige uma relação com o material que seja visceral, potencializando as imagens e ações, e criando um teatro energético, como sugere [Lyotard \(2011\)](#). A atuação solicita uma relação de estranhamento do material e a construção cênica não está calcada em personagens, como na forma dramática, além de não ter um argumento a ser transmitido. Assim, sua base de construção está próxima do conceito de performatividade, como proposto pela pesquisadora Josette Féral:

...o ator é chamado a “fazer” (*doing*), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing, doing*), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (*se met en place*). ([FÉRAL 2009](#), p. 209).

Assim, o eu-cênico que se manifesta faria e estaria presente de forma a que o lírico possa se desenvolver. A teórica também pontua que:

Nesta forma artística (**O teatro performativo**), que dá lugar à performance em seu sentido antropológico, *o teatro aspira a produzir evento, acontecimento*, reencontrando o presente, mesmo que esse caráter de descrição das ações não possa ser atingido. A peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda dependência, exterior a uma mimeses precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação. (FÉRAL 2009, p. 209, em negrito inserido por nós).

Ou seja, o teatro performativo pode ser associado à forma lírica do teatro.

2.2.2.9. A forma lírica do teatro: O ser é exposto

<i>Forma dramática do teatro</i>	<i>Forma épica do teatro</i>	<i>Forma lírica do teatro</i>
O homem é pressuposto como conhecido	O homem é objeto de pesquisa	O ser é exposto

O ser humano é exposto em alguma das suas múltiplas possibilidades, em sua incompletude e incompreensibilidade. O ser humano é um mistério exposto, uma perspectiva ou fração desse ser humano é colocado em cena. O ser humano não é visto como conhecido nem como um objeto de investigação, mas como um enigma que tem múltiplas possibilidade de resolução ou respostas.

2.2.2.10. A forma lírica do teatro: O ser humano no momento presente

<i>Forma dramática do teatro</i>	<i>Forma épica do teatro</i>	<i>Forma lírica do teatro</i>
O ser humano como ser imutável	O ser humano como ser mutável	O ser humano no momento presente

A concretude da cena lírica ocorre no momento presente e sua conectividade se dá na relação estabelecida a cada cena. Ela é um instantâneo do ser, para além da dicotomia mutável/imutável. A forma lírica é um olhar para o mistério do ser naquela fração de tempo em que a cena ocorre. O momento imediato, como na poesia lírica, é seu ponto de partida e adquire força exclusiva.

2.2.2.11. A forma lírica do teatro: As disposições³² determinam o ser

<i>Forma dramática do teatro</i>	<i>Forma épica do teatro</i>	<i>Forma lírica do teatro</i>
O pensar determina o ser	O ser social determina o pensar	As disposições determinam o ser

Emil [STAIGER \(1975\)](#) aponta a disposição como uma conexão direta com um estado afetivo, que não necessita de uma compreensão lógica. A disposição seria como uma série de epifanias conectadas, um fluxo que guia e orienta a forma lírica do teatro. A disposição “não é nada que exista ‘dentro’ de nós; e sim, na disposição estamos

³² Ver o item [2.2.1.20. A forma lírica do teatro: Disposição](#)

maravilhosamente ‘fora’, não diante das coisas, mas *nelas* e elas em nós” ([STAIGER, 1975](#), 59) e essa disposição é o que determinam o ser.

2.2.2.12. A forma lírica do teatro: O ser humano como mistério

<i>Forma dramática do teatro</i>	<i>Forma épica do teatro</i>	<i>Forma lírica do teatro</i>
O ser humano como um ser fixo	O ser humano como processo	O ser humano como mistério

Na forma lírica do teatro, como aqui proposto, o ser humano é um mistério singular que é exposto. O ser é uma idiossincrasia que se manifesta em um momento presente, um instante capturado. Nesse caso, a lógica da imutabilidade ou do processo não se aplicam: o ser humano é um mistério que é exposto em suas imperfeições, possibilidades, magnitudes, até mesmo em sua glória, se essa for a disposição que coordenar a criação cênica. Na forma lírica do teatro, a coesão do clima lírico é fundamental, mas essa coesão é interna e a clareza não é um objetivo a ser alcançado. De forma que a linguagem e a cena podem gerar mistérios que não tem soluções.

2.2.2.13. A forma lírica do teatro: Contaminação

<i>Forma dramática do teatro</i>	<i>Forma épica do teatro</i>	<i>Forma lírica do teatro</i>
Sugestão	Argumento	Contaminação

A forma lírica do teatro se relaciona com o espectador por um princípio de contaminação, uma vez que é no compartilhamento da experiência que ela se baseia, funcionando pelo contato que transmite a disposição na qual os criadores estão embebidos.

Segundo [STAIGER \(1975\)](#), no caso do lírico o leitor vibra conjuntamente sem saber porque, ou melhor, sem qualquer razão lógica. Somente quem não vibra em uníssono com a obra exige razões. Somente o que não consegue participar diretamente do clima lírico dependerá de uma compreensão. O mesmo pode ser dito da forma lírica do teatro: o receptor vibra conjuntamente com a obra e a razão não é fundamento para sua apreciação.

O teórico ainda afirma que o lírico nos é inculcido, ou seja, o receptor é contaminado pela obra, as obras penetram nos receptores. Assim poderíamos dizer que o receptor é contaminado pela obra na forma lírica do teatro.

2.2.2.14. A forma lírica do teatro: Mundividências

<i>Forma dramática do teatro</i>	<i>Forma épica do teatro</i>	<i>Forma lírica do teatro</i>
Vivências	Concepção do mundo	Mundividências

A forma lírica é uma perspectiva integral do mundo pelo filtro dos criadores. Diferentemente de uma concepção racional, a mundividência, como já apontado, é formada não apenas pelas concepções do mundo, mas também pelas intuições que dominam as particularizações de um determinado homem, de forma que mundividência diz respeito à razão, mas também à intuição, ao sentimento e à vontade ([VITA, 1964](#), p.21).

Assim, diferentemente de um processo de espelhamento de experiências e de vivências, como na forma dramática, ou de concepções racionais do mundo, como na forma épica, a forma lírica do teatro está mergulhada em um clima lírico e, portanto, a obra lírica é construída a partir de conexões subjetivas, o que a afasta de uma vivência a partir da razão como condutora da construção. A forma lírica apresenta, portanto, essa perspectiva integral através da mundividência de seus criadores, sejam eles dramaturgos, encenadores, atores ou outros integrantes do processo de criação.

2.2.2.15. A forma lírica do teatro: Compartilha uma situação

<i>Forma dramática do teatro</i>	<i>Forma épica do teatro</i>	<i>Forma lírica do teatro</i>
Envolve o espectador numa ação cênica	Torna o espectador um observador	Compartilha uma situação com o receptor

A forma lírica do teatro tem uma relação de compartilhamento da experiência. O espectador é incluído como parte do evento e a mundividência é dividida com ele, de forma que tome parte da disposição que guia a obra. A diferença com a forma dramática está no fato de que nesta uma ação cênica é desenvolvida, enquanto na forma lírica do teatro não há a necessidade de desenvolvimento de uma ação: basta que um estado seja explorado, uma emoção, um desejo. Na forma lírica do teatro a ação não é fundamento de

coordenação, mas um elemento que pode ser utilizado, mas que não é essencial. Enquanto na forma dramática a ação seguirá um curso, na forma lírica a ação pode ser interrompida e mudar drasticamente, uma vez que a cena é coordenada pela disposição, por atratores que guiarão os textos, as imagens e as cenas. A performer Angélica Liddel afirma que para ela "O teatro é momento de sofrimento, uma dor compartilhada" (LIDDELL apud [NÉSPOLI, 2016](#)), ou seja, o teatro feito pela espanhola é um espaço de comunhão.

2.2.2.16. A forma lírica do teatro: Participa da atividade

<i>Forma dramática do teatro</i>	<i>Forma épica do teatro</i>	<i>Forma lírica do teatro</i>
Gasta-lhe a atividade	Desperta a sua atividade	Participa da atividade

A compartilhamento da experiência coloca o espectador numa posição ativa na obra. Solicita-se sua participação para que o evento se complete. Como colocado no item sobre a contaminação, o receptor deve vibrar com a obra. [STAIGER \(1975\)](#) pontua que na lírica têm-se a compreensão imediata, pois a obra e o receptor estão conectados e participam juntos desse deslizar sobre o clima lírico que se presentifica. Ou seja, o receptor tem a função de permitir uma ligação entre ele e a obra.

2.2.2.17. A forma lírica do teatro: Comunga com ele

<i>Forma dramática do teatro</i>	<i>Forma épica do teatro</i>	<i>Forma lírica do teatro</i>
Possibilita-lhes emoções	Força-o a tomar decisões	Comunga com ele

Essa relação de partilha altera o status dos participantes. Pode-se dizer que a passagem para uma posição ativa no evento coloca artista e espectador numa situação de comunhão de experiências, que não exige razões, nem compreensões. Como afirma [STAIGER \(1975\)](#), a poesia lírica carece tão pouco de conexões lógicas quanto o todo de fundamentação. O mesmo vale para a forma lírica do teatro, que é organizada por critérios subjetivos, dependendo apenas da disposição³³ com a qual é orientada. O sentimento de individualidade dissolve-se, chega-se, na linguagem lírica, ao conceito de fusão, no qual a consciência é diluída e o espectador funde-se no fluxo proposto na obra.

³³ Ver o item [2.2.1.20. A forma lírica do teatro: Disposição](#)

É preciso que o receptor, como o leitor da lírica, esteja disposto a realizar essa comunhão. Sem uma disposição semelhante à dos criadores a fusão não se realiza e a obra não se completa.

2.2.2.18. A forma lírica do teatro: O espectador é mergulhado em sensações (imersão)

Forma dramática do teatro	Forma épica do teatro	Forma lírica do teatro
O espectador é colocado dentro de algo (identificação)	O espectador é posto em face de algo	O espectador é mergulhado em sensações (imersão)

A disposição³⁴ é o que coordena as partes da forma lírica do teatro e a mundividência é a sua perspectiva. Mas sua apreensão só pode ocorrer quando o espectador está disposto a mergulhar no universo que a cena lírica propõe. Dessa forma, ele é imerso em sensações, sem que a lógica de causa e efeito sejam suas bússolas.

Ou seja, tal qual na lírica, na qual quem se encontra em disposição afetiva lírica não toma posição e desliza no fluxo da existência ([STAIGER, 1975](#), p. 56), o espectador que está frente a uma obra na qual predomina a forma lírica do teatro irá deslizar no fluxo das cenas e mergulhar nas sensações propostas.

2.2.2.19. A forma lírica do teatro: Os espectadores são contaminados/Infectados (Virulento)

Forma dramática do teatro	Forma épica do teatro	Forma lírica do teatro
Os sentimentos dos espectadores são conservados	Os espectadores são impelidos a atos de conhecimento	Os espectadores são contaminados/Infectados (Virulento)

Uma vez que o espectador é submerso na cena ele é contaminado pela experiência. Exposto à mundividência e à disposição, que são as bases da forma lírica do teatro, o espectador é contaminado pela obra, que pode deixar nele suas marcas.

Enquanto na lírica o leitor só posteriormente dá-se conta de que os versos causaram-lhe alegria ou consolo, porque ele vive idênticos condicionamentos ([STAIGER, 1975](#), p. 48), na forma lírica do teatro só posteriormente o receptor dá-se conta do que a

³⁴ Ver o item [2.2.1.20. A forma lírica do teatro: Disposição](#)

cena mobilizou nele. Por não apelar à compreensão, a obra permite uma ressonância, que poderá posteriormente afetar o receptor.

2.2.2.20. A forma lírica do teatro: Disposição

<i>Forma dramática do teatro</i>	<i>Forma épica do teatro</i>	<i>Forma lírica do teatro</i>
Sentimento	Razão	Disposição

Na forma lírica do teatro a disposição predomina na cena. A disposição determinará como as conexões entre as partes serão realizadas e orientará o todo. A disposição é uma forma de apreensão da realidade feita de modo direto, sem esforços de compreensão. A disposição capta a realidade melhor que qualquer intuição, pois é uma compreensão sem conceitos. Não há distanciamento na disposição lírica. A disposição não é algo que está dentro de nós: na disposição “estamos maravilhosamente “fora”, não diante das coisas mas nelas e elas em nós.” ([STAIGER, 1975](#), p. 59). Na disposição, o passado é presente, não na forma de recuperação ou recordação, mas como um estar “frente a frente” com esse passado. Na disposição o poeta torna presente o passado.

2.3. **Tendências líricas no teatro contemporâneo**

Seria possível resgatar tendências líricas ao longo da história do teatro, como por exemplo no texto *a Teoria da Forma Pura no Teatro* de 1920 de Stanis WITKIEWICZ (1972), no movimento teatral simbolista europeu do final do século XIX ou em partes das ideias de Antonin [ARTAUD \(1993\)](#).

Sobre a Teoria da Forma Pura no Teatro podemos destacar os seguintes extratos:

- "O essencial é que a continuidade psicológica das personagens e do seu comportamento deixe de ser esse pesadelo que oprime com todas as suas forças a arquitetura das peças. A meu ver, estamos mais do que fartos deste reino maldito dos caracteres, desta pseudoverdade psicológica que nos causa nojo a todos. Em que é que pode interessar-nos o que se passa na rua Wspolna, n.º 38, apartamento 10, ou em qualquer castelo encantado, ou em qualquer época longínqua? Desejamos, no teatro, penetrar num mundo radicalmente diferente em que os acontecimentos, derivados da psicologia das personagens, verossímeis ou errados, os jogos de luz, as mudanças de cenário, o acompanhamento musical, devem impor-se como necessários e provocar, pela singularidade do seu encadeamento, um devir temporal desligado de toda a lógica que não seja a da própria forma desse devir. A esta necessidade pode também acrescentar-se a possibilidade de modificar o psiquismo das personagens, abstraindo da lógica dos seus comportamentos." (WITKIEWICZ, Stanislas apud REBELLO, Luiz Francisco in WITKIEWICZ, Stanislas *A mãe e o processo do espetáculo anulado*, Lisboa, Ed. Prelo, 1972, p.12-13, grifo nosso)
- "suscitar formas que expressem o devir no tempo, puramente formal, embora traduzido por gestos e por comportamentos humanos concretos". (Ibidem, p. 15, grifo nosso)
- "formas capazes de despertar em nós a percepção de um mundo totalmente diferente do mundo real e de introduzir-nos no âmago de sentimentos metafísicos". (Ibidem, p. 15, grifo nosso)
- "romper definitivamente com todas as convenções atuais, com as atuais concepções do cênico, da ação, da construção psicológica" (Ibidem, p. 15, grifo nosso)
- "há que habituarmo-nos pouco a pouco a uma certa brutalidade de sensações, e é só depois de se sofrer o primeiro choque que o horizonte se abrirá livremente, desvendando um teatro alheio ao riso e às lágrimas, no cômico e no trágico da vida, um teatro despojado de mentiras, estranho como um sonho, e no qual, através de incidentes gratuitos, não motivados pela vida, incidentes ridículos, sublimes ou monstruosos, sobre nós possa descer, vinda do infinito, a luz doce, inalterável, do eterno mistério da existência". (Ibidem, p. 15-16, grifo nosso)

O teórico e artista polonês aponta para uma forma teatral que podemos associar à forma lírica do teatro, na qual a disposição é quem coordena as partes e em que a estrutura é regida por atratores e não pela sequência de ações concatenadas ou episódicas.

Sobre o movimento de teatro simbolista podemos destacar o que Anna [BALAKIAN \(1985\)](#) aponta como três dos “defeitos” desse teatro, apontados pelos defensores do teatro convencional. O primeiro “defeito” seria o fato de que o teatro simbolista não tinha “nenhuma caracterização e nenhuma oportunidade de interpretação” (Ibidem, p. 99), de forma que se esperava do intérprete do teatro simbolista que fosse “alguém para comunicar apenas suas palavras, num ritmo uniforme com o resto de seus meios de comunicação que são o gesto o *décor*, a luz e a atmosfera” (Ibidem, p. 99).

“O segundo defeito ou falha do ponto de vista do teatro convencional era a falta de crise, ou conflito no drama simbolista.” (Ibidem, p. 99)

O terceiro defeito do ponto de vista do final do século XIX foi que esse tipo de teatro não continha nenhuma mensagem ideológica, numa época em que o teatro se tornara uma tribuna para a discussão das questões morais. Nenhuma ideia conclusiva podia ser extraída de uma representação simbolista. Não havia catarse porque nenhuma questão moral seria esgotada; nem um jogo de emoções nem uma troca de ideias era fornecido por essas peças. Elas nem divertiam nem instruíam. Não realizavam nenhum dos objetivos tradicionalmente ligados ao teatro (Ibidem, p. 100)

O que foi apontado como defeito, do ponto de vista do teatro tradicional do final do século XIX, pode ser visto hoje como características de uma cena lirizada como, por exemplo, a atmosfera lírica e a ausência de conflito entre personagens ou argumentos.

Também Antonin Artaud defende, em algumas passagens de sua poética, procedimentos que se aproximam da cena lírica. É o que acontece no texto “O teatro e a peste”, parte de *O teatro e seu duplo*. Artaud escreve:

A peste toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos; o teatro também toma gestos e os esgota: assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada. O teatro reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipos, que agem como se fossem pausas, sinais de suspensão, paradas cardíacas, acessos de humor, acessos inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas; o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados.

Esses símbolos que são signos de forças maduras, mas até então subjugadas e sem uso na realidade, explodem sob o aspecto de imagens incríveis que dão direito de cidadania e de existência a atos hostis por natureza à vida das sociedades.

Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual e que aliás só poderá assumir todo o seu valor se permanecer virtual, impõe às coletividades reunidas uma atitude heroica e difícil. ([ARTAUD, 1993](#), p. 23-24, grifos nossos)

Visualizamos nos trechos grifados apontamentos para o que definimos como a forma lírica do teatro, na qual a cena explode em imagens e aglutina-se em sentidos abstratos e potencialmente perturbadores.

Outros exemplos poderiam ser extraídos da história do teatro, pinçados entre obras dramatúrgicas, textos teóricos, manifestos ou críticas, excertos com apontamentos que sugerem traços do que estamos chamando de forma lírica do teatro e que culminaram no grande caldeirão da cena contemporânea. Mas esse rastrear foge do escopo dessa pesquisa.

2.3.1. Notas sobre a cena contemporânea liricizada

O teatro contemporâneo não permite mais uma totalização que englobe suas múltiplas manifestações como apontado por Silvia Fernandes:

O teatro contemporâneo partilha com a dança, as artes plásticas e o cinema uma crise de identidade e uma indefinição de estatuto epistemológico. Nesse sentido, pode-se falar de experiências cênicas com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante.

Em resposta à transformação, vários teóricos do teatro e da performance buscam organizar vetores de leitura dessas espécies estranhadas de teatro total que, ao contrário da *gesamtkunstwerk* wagneriana, rejeitam a totalização, e cujo traço mais evidente é a frequência com que se situam em territórios híbridos de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo e performance, além da opção por processos criativos avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido. ([FERNANDES, 2011](#)).

Portanto, uma unidade que queira abarcar a multiplicidade de manifestações da cena contemporânea está fora dos anseios que orientam essa pesquisa. Mas tal como apontado pela pesquisadora, é possível observar traços que podem ser salientados e pontuados e, com esses traços, oferecer ferramentas de análise, crítica e desenvolvimento de trabalhos cênicos contemporâneos.

Dessa forma, numa análise posterior ao desenvolvimento e às realizações das obras artísticas, e tendo como parâmetro as aproximações teóricas para a compreensão de uma forma lírica do teatro apresentadas na seção anterior, podemos observar que a cena contemporânea possui, em muitos trabalhos, qualidades identificadas com o que se considera a forma lírica do teatro.

Assim, em trabalhos como *Formas Breves – exercício número 2*³⁵ que estreou em dez de julho de 2009, dirigido por Bia Lessa, no qual são utilizados textos com trechos de Dostoiévski, Tchecov, Thomas Bernhard, Kafka, Sérgio Sant’anna, André Sant’anna, Anaïs Nin, Pedro Almodóvar, Walt Whitman, Antonin Artaud, Elias Canetti, Bertold Brecht, Ian MacEwan, Marguerite Duras, Honoré de Balzac, entre muitos outros que eram unidos de se uniam por uma linha subjetiva construindo cenas imagéticas de impressionante poder visual era possível observar que as cenas estavam conectadas uma à outra por contiguidade subjetiva. Elas aconteciam por saltos da imaginação e muitas vezes de forma sincrônica, como podemos observar lendo os testemunhos de espectadores descrevendo sua experiência frente ao trabalho:

“Agora entendi a peça! Elisa, a peça é um sonho né? Eu quando sonho é assim mesmo, rápido, várias coisas acontecendo, sem uma ligação ou história completa...muito maneira essa peça!” Iaron Ákilah (testemunho retirado do blog do espetáculo com grifo nosso <https://formasbrevesdotempo.wordpress.com/>)

E:

“Formas Breves é um espetáculo que deslancha processos, gera questões, pensamentos, deixa no ar reticências que nos levam a percorrer caminhos inusitados, desconhecidos. Viagem e viajantes se confundem no espaço cênico, num belíssimo final que tanto comove pela delicadeza e mensagem. Um despretenso exercício teatral que dá chance e espaço a novos jovens talentos que mostram dedicação, habilidade e coerência de entrega. O que vale e fica nestes desfile de imagens da sensibilidade da diretora e idealizadores da peça, é um sentido genuíno de honestidade, de perplexidade e encantamento – ainda – perante a vida. O que mais esperar de uma ida ao teatro?” Roberto Oliveira (testemunho retirado do blog do espetáculo com grifo nosso <https://formasbrevesdotempo.wordpress.com/>)

Em *NxW*³⁶ dirigido por Gerald Thomas que estreou em junho de 2000, e que o encenador define que “O que está no palco (na medida do possível), é uma visão bem pessoal de alguém que dirige as óperas de Wagner no século que foi a consequência lógica, conceitual e (portanto) caótica dessa briga poética e ética desses seres abissais.” [Nietzsche e Wagner] (THOMAS, 2000) é possível ver traços da forma lírica do teatro guiando o trabalho que, apesar de ser considerado pelo encenador como uma *pocket ópera*, não era realizado por cantores líricos, mas por atores da Cia. de Ópera Seca coordenada por Thomas. A obra não segue uma linearidade narrativa e tampouco a palavra tem elevado valor semiótico, como aponta o crítico Fábio Cypriano;

“...o texto é acessório, a palavra tem papel secundário. Para um espetáculo sobre o conflito entre Wagner e Nietzsche, é como afirmar que nessa

³⁵<https://formasbrevesdotempo.wordpress.com/>

³⁶http://www1.uol.com.br/geraldthomas/new/r_nxw_estado.htm

batalha é a música que vence, os discursos tornaram-se vazios, sem significados.” (Retirado do site do encenador que recolheu as críticas do espetáculo em questão: http://www1.uol.com.br/geraldthomas/new/r_nxw_folha.htm)

Já em *A última palavra é a penúltima 2.0*³⁷, versão incluída na programação da 31ª Bienal de São Paulo apresentada entre os dias 3 e 7 de dezembro de 2014 no centro de São Paulo num acesso subterrâneo, dirigida por Antônio Araújo e Eliana Monteiro a partir da obra *O Esgotado* de Gilles Deleuze, é possível observar a relação de participação e comunhão do público com a obra, como apontado pela reportagem de Murilo Bomfim:

Em *A Última Palavra...*, cada espectador sai com uma experiência diferente, baseada nas inúmeras possibilidades de interpretação. A linguagem impressiona: as vitrines têm insulfilm, o que reforça o conceito de “ver e ser visto”. Em algumas horas, o vidro reflete o público. Em outras, permite a vista da passagem. Dentro do ambiente claustrofóbico, televisores mostram imagens do próprio lugar e do que se passa na Rua Xavier de Toledo. Ao sair da performance, quando se olha a rua, a impressão é de que a obra continua. (Retirado de: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-danca,a-ultima-palavra-e-a-penultima-e-remontada-para-a-31-bienal-de-sp,1569776>)

Um outro exemplo pode ser apontado no espetáculo *Quartett*, dirigido por Robert Wilson apresentada no Brasil no dia 12 de setembro de 2009, embora uma primeira versão tenha sido apresentada em 18 de junho de 1987 na Alemanha a partir do texto de Heiner Müller, o qual o próprio encenador, no programa distribuído antes da peça no Brasil, já nos adverte que “As peças de Heiner Müller são esplêndidas porque não foram escritas de uma maneira pela qual nos sentimos obrigados a entendê-las.” (WILSON apud VIANA, Fausto e MUNIZ, Rosane 2009). Assim a apreensão da obra não se dá pelo entendimento lógico ou mesmo pela sequência das ações, mas pela contaminação com a obra.

O caráter subjetivo do trabalho é destacado pela atriz francesa Isabelle Huppert:

Quartett é uma versão muito subjetiva da obra de Choderlos de Laclos (“As relações perigosas”). A proposta de Bob Wilson não é naturalista. É uma proposta estética muito forte, que chega a provocar constrangimento. Mas muitas vezes é do constrangimento que nasce a liberdade.” (HUPPERT apud ABOS, Márcia, 2009)

Apesar das características da forma lírica do teatro apresentarem-se em diversas obras sua sistematização teórica carece ainda de mais estudos e disseminação. A compreensão de suas características facilita a leitura e permite uma relação com a crítica, a análise e a produção, complexificando o sistema formado pelas formas épicas e dramáticas do teatro.

³⁷<https://www.teatrodavertigem.com.br/copia-a-ultima-palavra1>

Em seu artigo sobre uma poética performativa Josette Féral aponta que no teatro performativo por ela preconizado,

“a peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda dependência, exterior a uma mimeses precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação.” ([FERAL, 2009](#), p. 209)

Por essas características podemos afirmar que o teatro performativo tem em sua constituição traços marcantes da forma lírica do teatro. O teatro performativo não é apenas lírico, há outras características apontadas pela teórica que são de outra natureza, mas a lógica interna que lhe dá sentido e a fuga da narrativa linear podem ser apontados como pertencentes à coluna lírica aqui desenvolvida.

Afirmar que o teatro performativo está mais próximo da forma lírica do teatro que das formas dramática ou épica, no que tange ao seu encadeamento de partes, em nada diminui o teatro performativo, pelo contrário, permite um outro viés de acesso que complexifica a análise, crítica e produção desse tipo de obra.

O mesmo pode ser dito do Teatro Pós-Dramático de Hans-Thies [LEHMANN \(2008\)](#). O teórico alemão, ao apontar os traços do que ele chama de teatro pós-dramático em Grüber sentencia que:

O espectador está ali para testemunhar a dor de que os atores falam. Assim, Grüber remete àquela realidade essencial do palco na qual o instante da fala é tudo. Não o desenrolar temporal da ação, não o drama, mas o instante em que a voz humana se eleva. Um corpo se expõe, sofre. O lamento que ele manifesta ganha raízes e vai ao encontro do espectador como uma onda sonora que o tangencia com energia incorpórea. Medo e compaixão: não é preciso mais nada. ([LEHMANN, 2008](#), p. 125, grifos nossos)

Ou seja, há traços da forma lírica do teatro no que foi denominado como Teatro Pós-Dramático. Outra característica apontada por ele é a de que o teatro pós-dramático trabalharia com o caráter fragmentário da percepção ([LEHMANN, 2008](#), p. 146), uma vez que a simultaneidade sobrecarregaria o receptor dos trabalhos, impedindo uma assimilação plena das obras. Esse caráter de simultaneidade, na presente tese, é apontado como característica da forma lírica do teatro. Dessa forma, podemos afirmar que há características do teatro pós-dramático que pertencem à forma lírica do teatro e, novamente, isso em nada diminui o conceito desenvolvido por Lehmann.

Assim como a encenação apresenta traços da forma lírica do teatro, a dramaturgia opera sob diretrizes diferentes do modelo clássico aristotélico, de forma que textos como *Aqui* de Marina Sohn Fischer, *A noite antes das florestas* de Bernard-Marie Koltés ou *Psicose 4.48* de Sarah Kane apresentam traços da forma lírica do teatro. De tal

forma que podemos observar que as partes desses textos são organizadas por uma lógica interna, uma disposição que as liga por contiguidade subjetiva ou similaridade estrutural.

Dentro dessa nova perspectiva, em que a encenação e a dramaturgia operam por uma lógica lirizada, a atuação precisa de outra forma de abordagem que não seja a internalização das emoções, a construção de personagens ou a compreensão racional de uma ideia ou argumento. Para tal, vemos emergir treinamentos psicofísicos centrados na fisicalidade da voz e do corpo, ampliando as possibilidades das criações cênicas. Não alinhadas às vertentes dramáticas ou épicas do teatro, surgem técnicas alternativas para o treinamento dos atores, como os Viewpoints, o Método Suzuki ou o Método Fitzmaurice.

2.3.2. A escritura lírica de encenadores

Alguns encenadores têm marcadamente traços do que chamamos de forma lírica do teatro e é possível observá-los em mais de um de seus trabalhos.

Assim podemos rastrear, por exemplo, em Robert Wilson, traços da forma lírica do teatro desde seu icônico trabalho *Einstein on the beach*, de 1976, até trabalhos recentes como *The Old Woman* de 2013 ou *Adam's Passioni* de 2015.

Patrice Pavis aponta que Robert Wilson, assim como Tadeuz Kantor, “expulsa o significado muito bem compreendido para consagrar-se a imagens mudas e silenciosas, ou seja, à do significante recusando-se o mais longo tempo possível à interpretação e aos signos.” ([PAVIS, 2013](#), p. 377). E exemplifica com o espetáculo *Fábulas* no qual, segundo o teórico francês:

A imagem cênica, sua lógica e sua evolução visual são unicamente o que importa, tanto mais que o detalhe do texto, sua textualidade não são mais sempre acessíveis. E isso por duas razões: acústica (não ouvimos tudo) e hermenêutica (o ouvinte contemporâneo às vezes sofre para compreender certas passagens das *Fábulas*, a língua tendo evoluído consideravelmente). ([PAVIS](#), 2013, p. 383).

Essa relação de contiguidade, onde os textos são postos coordenativamente por um fator subjetivo, também é ressaltada por Hans-Thies Lehmann, que afirma que nas “montagens de Wilson, colagens de diálogos fragmentados e clichês descontextualizados se juntam a fluxos verbais puramente formalistas.” ([LEHMANN, 2008](#), p. 250). O encenador, portanto, obedece a uma lógica interna própria. Podemos dizer que as cenas ligam-se umas às outras por contiguidade subjetiva ou por uma similaridade estrutural

imagética. A tensão visa partilhar uma experiência e não uma compreensão linear ou mesmo argumentativa.

O teórico alemão Hans-Thies Lehmann ressalta ainda que:

Em Wilson se encontra uma contestação da hierarquia dos meios teatrais, que está ligada à ausência de ação em seu teatro. Na maior parte das vezes não há personagens psicologicamente elaborados nem individualizados em um contexto cênico coerente (como em Kantor), mas apenas figuras que agem como emblemas incompreensíveis. A maneira ostensiva como aparecem faz perguntar por seu significado, sem que se ache uma resposta para essa pergunta. ([LEHMANN, 2008](#), p. 131)

Assim, para o autor de *Teatro pós-dramático*, a ideia de personagem aparentemente não faz mais sentido no trabalho de Robert Wilson e como realizar a interpretação em seus trabalhos seria uma questão nas encenações do norte-americano.

O conceito de eu-cênico pode auxiliar a análise de trabalhos como os de Wilson, uma vez que permite que o atuator esteja em cena com uma criação muito próxima de si, mas que está organizada e estruturada em função da apresentação cênica.

Outro encenador com longa lista de obras, em atividade desde os anos oitenta, e que apresenta evidentes traços da forma lírica do teatro é o fluminense Gerald Thomas. Ao encenador temos que imputar “o papel de pioneiro da criação, no Brasil, de espetáculos alinhados com as pesquisas de ponta do teatro internacional, especialmente com os chamados “encenadores formalistas” ([FERNANDES, 1996](#), p. 14), que atuando nos Estados Unidos estavam muito próximos das artes visuais abstratas, de forma que suas criações não são ancoradas em histórias ou personagens psicologicamente construídos.

Podemos dizer que sua construção cênica está orientada para uma abordagem mais lirizada da cena. O encenador é o organizador da cena, da estrutura e conecta as partes a partir da sua subjetividade, a lógica que opera não é externa as obras, mas internas. Gerald Thomas afirma:

Toda vez que coloco algo no palco me sinto na obrigação de explicar, mas não há nada. Estou dando um urro que não sei onde vai dar. O que faço na minha arte não é resultado do que acho que deveria ser ou em que direção a sociedade deveria ir. Eu quero é brincar. (THOMAS apud [TOGNONI, 2000](#)).

Ou seja, a sua obra não vai num busca uma interpretação, mas de um choque utilizando a linguagem. Há na recente história do teatro uma variedade de obras e diretores que partilham de uma linguagem mais visual e sensorial no qual o lírico é a característica mais marcante. Tal como afirma [ROSENFELD \(1994](#), p. 16) a busca por uma obra pura, seja lírica, épica ou dramática, não é positiva em si e, provavelmente, não existe. Os

componentes de uma obra podem pertencer a diversas fontes e solidificar uma fonte como a forma lírica do teatro enriquece a análise e criação de obras cênicas.

2.3.3. Vertentes de uma dramaturgia lirizada

Michael KIRBY ([1987](#), p. 17 do [volume 2](#) dessa tese) no livro *Um teatro formalista*, que foi traduzido nessa pesquisa e segue abaixo no [volume 2](#) dessa tese, nos lembra que somos herdeiros de um amplo leque de ferramentas para a análise da literatura dramática, mas que careceríamos de técnicas e métodos para a análise de apresentações reais. Vamos mais longe e afirmamos que carecemos também de ferramentas para a análise de dramaturgias que não bebem do chamado drama, como entendido por [SZONDI \(2001\)](#), ou mesmo das tragédias gregas ou elisabetanas.

As dramaturgias de Sarah Kane em *Psicose 4.48*, de Bernard-Marie Koltès em *A noite pouco antes das florestas*, de Marina Sohn Fischer em *AQUI*, de Peter Handke em *Predição*, de Márcio Abreu em *Maré*, de Gertrude Stein em *O que aconteceu – peça em cinco atos*, entre outros textos de outros dramaturgos, vão em outra direção que não a do drama. Em algumas delas pode-se até pensar em personagens, mas estruturas narrativas e argumentos lógico-rationais não são seus únicos componentes constitutivos e não podem ser utilizados para analisar esses textos.

Emerge deles uma textualidade que solicita uma forma diferente de aproximação. As ferramentas de análise herdadas da literatura dramática, calcadas na representação do homem e das situações, não dão conta das propostas dos autores dessas dramaturgias.

No caso desses textos, a aproximação pode até beber da análise literária, mas se assim o fizer terá que utilizar ferramentas apropriadas para o estudo da poesia lírica e não as tradicionais ferramentas de análise de enredo, personagens, conflitos e encadeamento das ações.

Assim, num texto como *AQUI*, de Marina Sohn Fischer, temos o seguinte fragmento:

Tempo 4

É tão lindo aqui
Me sinto seguro
Aqui
Sempre esperei por isto
Por este dia
Este dia demorou tanto

Tanto tempo
Que demora
nunca mais sair daqui tão lindo
aqui pequeno
Confortável não consigo me movimentar
é tão seguro assim
Assim não machuca
e você se move por nós dois
Você vive
E eu aqui
te ajudando a respirar
deste lado dentro
uma delícia aqui
obrigado por ficar
me deixar aqui
esperei
tanto
nunca mais sair

Nele podemos observar que uma análise dramatúrgica tradicional, que tentasse interpretar o texto a partir de parâmetros de narrativa, personagens, encadeamento de ações, teria dificuldades de ser realizada. Para abordar uma dramaturgia como a da jovem catarinense são necessárias ferramentas formais semelhantes às propostas por [CASTAGNO \(2012\)](#) ou [KIRBY \(1987\)](#), bem como uma abordagem que se aproxime da forma lírica do teatro, como proposto aqui.

Nas últimas linhas do texto *A noite pouco antes das florestas*³⁸ de Bernard-Marie Koltès temos:

eu corro, corro, corro, sonho com o canto secreto dos árabes, companheiros, eu encontro você e seguro no seu braço, eu estou afim de um quarto e estou todo molhado, mamãe, mamãe, mamãe, não diga nada, não se mexa, eu olho pra você, eu amo você, companheiro, companheiro, eu procurei alguém que fosse como um anjo no meio desse bordel, e você está aqui, eu amo você, e o resto, cerveja, cerveja, continuo sem saber como dizer a você, que confusão, que bordel, companheiro, e além disso, sempre a chuva, a chuva, a chuva, a chuva (KOLTÈS, grifos nossos)

No fragmento podemos ver que o autor usa da repetição seguidas vezes, não em direção a um sentido, as repetições não reforçam o sentido do que está sendo dito mas exploram a sonoridade e o ritmo das palavras.

Como apontado em [2.1.1.2.2. Resgate de traços estilísticos do gênero lírico para essa pesquisa](#), na lírica é acentuado o uso do ritmo e da musicalidade das palavras e dos versos ([ROSENFELD, 1994](#), p. 23), e em dramaturgias ancoradas numa forma lírica do teatro o ritmo e a musicalidade também serão acentuados. A linguagem, retomando [SOARES \(2007\)](#), é o meio pelo qual a lírica age sobre os outros e não apenas sobre o

³⁸ KOLTÈS, Bernard-Marie (Trad. de Silvia Fernandes), manuscrito não publicado.

poeta. Ou seja, a linguagem é conteúdo não apenas no que concerne ao sentido das palavras, mas a organização delas.

Na forma lírica do teatro a direção tomada é a inversa da clareza e do sentido unívoco, assim como no gênero lírico, na forma lírica do teatro a linguagem parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza, – da construção paratática à hipotática, de advérbios a conjunções, de conjunções temporais a causais ([STAIGER, 1975](#)) e assim caminha para uma relação de fruição e comunicação que vai em busca das sensações ao invés da hermenêutica.

2.3.4. Performances líricas

Algumas das performances de Marina Abramović, Angélica Liddel ou de Eleonora Fabião, por exemplo, também não podem ser lidar por um viés hermenêutico. São propostas que vão numa direção que não a da interpretação do sentido da performance, de seus significados, mas das vivências que elas propõem.

Assim pelas descrições de alguns trabalhos da performer Eleonora Fabião como por exemplo:

Ação Carioca #7: jarros
Dois jarros - um de barro, outro de prata; um cheio d'água. Outro vazio.
Com os pés descalços, mover a água de um para o outro
até seu desaparecimento completo.
Caso passantes se aproximem, oferecer os jarros
para que realizem a ação também.
Ou, oferecer um dos jarros para que a realizemos juntos. ([FABIÃO, 2015](#), p. 42)

E

Ação Carioca #8: temporal
De pé no centro do Largo com um copo vazio na mão.
Esperar que o temporal encha o copo.
Beber a água e me deixar secar no ar. ([FABIÃO, 2015](#), p. 42)

Podemos apontar traços da forma lírica do teatro na construção dos seus trabalhos. Nas duas performances, a sequência de ações propostas ligam-se uma a outra por contiguidade não apenas física, mas subjetiva. A ordem não obedece a lógica racional, mas a lógica construída e desenvolvida pela performer. Não há uma ideia objetiva a ser transmitida, há uma experiência compartilhada.

Angelica Liddel é outra artista em quem características da forma lírica do teatro pode ser apontada. Como já apontamos anteriormente a espanhola afirma que para ela o

espaço teatral é aquele no qual uma dor é partilhada, um momento de comunhão do sofrimento (LIDDELL apud [NÉSPOLI, 2016](#)).

O crítico Ruy Filho aponta que a performer "pertence aos artistas que não buscam o perdão nem para si nem o oferece ao espectador. Aceita sua condição pela presença da manutenção da dor particular, colocando-se frágil e solitária, em uma espécie de inércia irressolúvel do viver." ([FILHO, 2014](#)). Esse mistério em cena fortalece a leitura de um trabalho que pode ser classificado mais próximo da forma lírica que da forma épica ou dramática do teatro.

Essa postura de compartilhamento com o público também é apontada por Marina Abramović que declara que:

"Performance é um certo tipo de construção mental e física em que um artista se apresenta na frente do público. Performance não é uma peça teatral, não é algo que se pode aprender e, então, interpretar, fazendo o papel de uma outra pessoa. É mais como uma transmissão direta de energia." ([ABRAMOVIĆ, 2013](#))

Ou seja, para a performer sérvia, a performance estabelece uma conexão direta com o público. Outra característica apontada pela artista é que a ausência de um sentido hermenêutico é importante e que deve ser valorizado:

Às vezes, executávamos ações aparentemente sem sentido. Há um texto de De Maria que é importante em relação a uma performance que fizemos em 1978, *Work/Relation*, em que só carregávamos pedras para cima e para baixo durante duas horas: "Trabalho sem sentido tem o potencial de ser a experiência de ação de arte mais importante que se pode empreender hoje em dia". ([ABRAMOVIĆ, 2013](#))

A performance e suas características fogem ao escopo dessa pesquisa, o que podemos apontar é que as características do que estamos denominando de forma lírica do teatro são ferramentas que auxiliam na análise das performances. Uma vez que algumas delas estariam mais próximas da forma lírica do teatro. Há performances de caráter político, com clara argumentação e epicização que estariam mais próximas da forma épica do teatro. Da mesma forma há performances que podem se aproximar do drama ou de uma estrutura dramática. Mas há vertentes da performance em que são mais evidentes os traços da forma lírica do teatro.

Não é objetivo dessa pesquisa arregimentar a performance como sendo uma manifestação lírica, mas apontar que há uma diversidade de performances, assim como uma diversidade formas cênicas, que tem traços líricos e com isso em vista a fruição das obras pode ser facilitada. A partir do momento em que a hermenêutica deixa de ser a única forma de relação com as obras de arte novos campos de relacionamento são propostos.

Que a performance não se estrutura pela lógica aristotélica, já foi defendido por Renato [COHEN \(1989, p. 57\)](#), o pesquisador pontua, em seu estudo sobre a linguagem da performance, que está estruturar-se-ia por *collage*³⁹. Essa característica também pode ser associada a forma lírica do teatro estabelecendo uma relação de parentesco entre a performance a forma lírica do teatro, uma vez que a conexão entre as partes é feita por contiguidade subjetiva ou similaridade estrutural.

Poderíamos dizer que nessa concepção da performance, como proposta por Cohen, a forma lírica seria a mais próxima e assim seus traços seriam reconhecíveis e permitiriam uma análise rica de obras assim desenvolvidas.

2.3.5. Espectadores em processo

Afirmar a existência de uma categoria excessivamente ampla como o teatro contemporâneo, dada sua complexidade e múltiplas manifestações, demonstra ser um equívoco a ser evitado. O mesmo se dá no que concerne ao espectador e postular uma categoria que abarque o espectador contemporâneo é algo que não é uma meta que se almeja nesse trabalho. E, assim como o termo sociedade contemporânea não abarca mais a heterogeneidade multitemporal ([CANCLINI, 2008](#)) na qual estamos embebidos, o termo espectador contemporâneo não é mais suficiente para dar conta da multiplicidade daqueles que vão aos trabalhos cênicos produzidos desde os anos sessenta, e mesmo antes disso.

De qualquer forma, pode-se afirmar que algumas vertentes da encenação contemporânea vão em direção à forma lírica do teatro, como aponta Patrice PAVIS:

O que vale para as obras de artes plásticas vale também para as encenações, objetos ainda mais frágeis e que desaparecem no correr do tempo: tais obras “não pretendem mais representar nem significar. Não remetem a um além de si mesmas; não simbolizam mais. Nem mesmo têm mais poder como objetos sagrados, porém visam produzir diretamente experiências intensas e particulares?”. Nessa situação paradoxal, estamos à frente ou, mais propriamente, no interior da obra cênica: ela é material, sensível e física. ([PAVIS, 2013, p. 35-36](#))

Como já apontado na seção [2.3.1. Notas sobre a cena contemporânea lirizada](#), parte dos receptores dessas vertentes da cena contemporânea tem compreendido que a lógica interna da cena se sobrepõe à narrativa e que não se faz mais a busca por um sentido absoluto, mas é necessário um instrumental que permita uma

³⁹ Essa técnica que funciona por coordenação e que associa imagens uma sobre a outra e que seria gerativa, ou seja, as partes conectam-se subjetivamente entre si por livre-associação, tal como na poesia. ([COHEN, 1989, p.64](#))

aproximação e uma relação mais harmônica com essas obras lirizadas da cena. Se o receptor continuar a se perguntar exclusivamente o que uma obra significa, sem permitir outras possibilidades de fruição, sem dúvida terá dificuldades.

A ensaísta e romancista Susan Sontag, em seu ensaio *Contra a interpretação*, nos alerta sobre a tradição hermenêutica:

Nenhum de nós poderá jamais recuperar a inocência anterior a toda teoria, quando a arte não precisava de justificativa, quando ninguém perguntava o que uma obra de arte dizia porque sabia (ou pensava que sabia) o que ela realizava. A partir desse momento até o fim da consciência estamos comprometidos com a tarefa de compreender a arte. Podemos apenas contestar um ou outro elemento de defesa. Na realidade, temos a obrigação de derrubar qualquer elemento de defesa e de justificativa da arte que se torne particularmente embotado ou opressivo ou insensível para com as necessidades contemporâneas.

É o que ocorre hoje com a própria ideia de conteúdo. O que quer que representasse no passado, a ideia de conteúdo é hoje principalmente um incômodo, um inconveniente, um convencionalismo sutil ou nem tão sutil.

Embora a corrente evolução de muitas artes pareça nos distanciar da ideia de que uma obra de arte é fundamentalmente seu conteúdo, essa ideia continua exercendo uma extraordinária hegemonia. Quero sugerir que isso se dá porque a ideia se perpetua agora sob o aspecto de uma certa maneira de encarar a obra de arte profundamente arraigada na maioria das pessoas que encaram com seriedade qualquer uma das artes. O que implica a excessiva ênfase na ideia do conteúdo é o eterno projeto da interpretação, nunca consumado. (SONTAG, 1987, p.2).

E sugere uma solução:

É necessária, antes de mais nada, uma maior atenção à forma na arte. Como a ênfase excessiva no *conteúdo* provoca a arrogância da interpretação, descrições mais extensas e mais completas da *forma* calariam. O que é necessário é um vocabulário— descritivo e não prescritivo — para as formas. (SONTAG, 1987, p.6).

Essa atenção à forma também move o teórico teatral Michael KIRBY (1987) e o propuliona a desenvolver ferramentas de análise descritivas para os aspectos formais das cenas. Kirby desenvolve a continuidade da não-atuação/atuação, a estrutura de continuidade perceptiva, a estrutura de continuidade mental e a estrutura descontínua, o teatro referencial e o teatro não-referencial (1987, [volume 2](#) dessa tese). Essas ferramentas desenvolvidas pelo norte-americano auxiliam com um vocabulário descritivo para a cena como solicitado por SONTAG (1987).

Na continuidade da não-atuação/atuação o teórico americano cria uma escala que mede “a quantidade ou o grau de representação, simulação, personificação e assim por diante no comportamento da performance.” (KIRBY 1987, p. 28 do [volume 2](#) dessa tese) de forma que seja possível observar um aumento sequencial no grau de representação desde a chamada performance não-matricial até a atuação complexa e o

norte-americano deixa claro que nenhum ponto da escala é melhor que outro, que eles são diferentes e que portanto podem ser identificados, e que uma atuação complexa pode ser bem realizada ou não tanto quanto uma atuação simples.

A estrutura de continuidade perceptiva é definida como “a forma como as partes de um trabalho se relacionam entre si” (KIRBY, 1987, p. 38 do [volume 2](#) dessa tese) e como nós as percebemos conectadas. De forma que a persistência física das partes do trabalho na consciência do espectador define essa continuidade. Num espetáculo a continuidade perceptiva, assim propõe Kirby, pode ser representada por linhas paralelas onde cada uma delas significaria essa persistência de alguma das partes, na consciência do receptor e com isso seria possível observar como uma obra manteve-se coesa.

A estrutura de continuidade mental seria a permanência de um elemento mental do espetáculo na consciência do receptor, embora não esteja fisicamente no palco e que pode ter início antes da obra se iniciar e findar depois que a obra já se encerrou no palco. Assim, uma ideia anterior ao início da obra pode manter-se na mente do receptor, aparecer durante a apresentação da obra e persistir na consciência desse receptor, mesmo após a obra terminar no palco.

Já o conceito de estrutura descontínua oferecido por Kirby realiza um paralelismo entre a estrutura sintática das orações e a estrutura sintática de um trecho teatral, ou “sentenças” teatrais, explica ele que:

A sintaxe é a regra que regula o conjunto de informações em uma comunicação vertical. No sentido mais amplo, podemos falar de uma sintaxe da performance: as regras que regem o conjunto de informações de todos os elementos teatrais – luzes, sons, cores e movimentos além das palavras. Cada um desses elementos pode ser usado para criar signos com significados e esses significados se somam ou se combinam para formar significados maiores – “sentenças” teatrais, por assim dizer. A operação da sintaxe envolve expectativas. Se nos é dado um substantivo e um tipo particular de verbo, por exemplo, somos levados a esperar, por causa da sintaxe, um objeto direto. Dependendo do substantivo e do verbo em particular, poderíamos mesmo ser capazes de prever o objeto direto exato com alguma precisão. Essa provocação sintática e a canalização das expectativas, bem como a criação de conexões sintáticas ao longo do tempo, é estrutural. (KIRBY, 1987, p. 45 do [volume 2](#) dessa tese)

Ou seja, há uma construção sintática nas obras, mas numa estrutura descontínua essa sintaxe opera, pode-se dizer, liricamente por paralaxe, coordenação, metonímia e outras formas de construção que não a da sequência lógica esperada.

Por fim o teórico nos apresenta os conceitos de teatro referencial e teatro não-referencial que permite distinguir dois modelos do fazer teatral nítidos. No que ele chamou de teatro referencial “cada elemento é destinado a transmitir significado, ou para auxiliar no

processo de decodificação do que a performance significa.” (KIRBY, 1987, p. 47 do [volume 2](#) dessa tese) ou seja:

Podemos diagramar a experiência deste tipo de teatro como um triângulo com o significado no vértice superior. Figurativamente, ele está sobre todos os outros elementos ou aspectos da apresentação; todo o resto está lá apenas para apoiar o significado. Ou, para modificar a metáfora, poderíamos dizer que o espectador olha através da base do triângulo, através de todo o material que é a performance, e por trás de tudo está o significado, que é o mais importante. (KIRBY, 1987, p. 47 do [volume 2](#) dessa tese)

Assim há uma mensagem a ser transmitida, é o teatro-como-comunicação, nele há “um remetente (o criador), uma mensagem (a performance) em que o significado é codificado pelo remetente e um receptor (o espectador) que decodifica – pelo menos em certa medida – o significado” (KIRBY, 1987, p. 47 do [volume 2](#) dessa tese).

Pôr contraste o teatro não-referencial seria aquele no qual não há uma mensagem, não há nenhum tema intelectual, não é sobre a vida. Esse tipo de teatro não hermenêutico tem uma dificuldade de aceitação e Kirby explica o porquê:

Uma vez que o modelo de comunicação é tão antigo e tão comumente usado, as pessoas geralmente interpretam e recebem as mensagens das obras não-referenciais também. Para aqueles que foram criados para acreditar que o teatro referencial é a única possibilidade e que a arte deve ter uma mensagem, é muito difícil não ver uma mensagem em todas as obras, mesmo aquelas que não estão enviando uma mensagem. Se uma mensagem não aparecer, a experiência é rejeitada e/ou o trabalho rebaixado. (KIRBY, 1987, p. 50 do [volume 2](#) dessa tese)

Para entender a proposta de um teatro não-referencial o teórico faz uma comparação com o teste de Rorschach:

O teste de Rorschach é um exemplo perfeito de interpretação e de projeção em material natural. Para criar um teste ou ferramenta para medir aspectos da personalidade, Rorschach colocou tinta em pedaços de papel e dobrou o papel, produzindo imagens simétricas. Quando perguntado o que eles veem em uma mancha de tinta Rorschach, as pessoas sempre veem algo, embora nenhuma mensagem tenha sido enviada. A mancha de tinta foi formada por acaso. Rorschach não afirmou que havia uma resposta correta, uma mensagem, em cada mancha. Todas as respostas são igualmente corretas. As respostas nos dizem algo sobre a pessoa que as está dando e nada sobre a mancha de tinta em si. No entanto, os críticos e outras pessoas persistem em acreditar que a mensagem que recebem está realmente no trabalho.

Na mancha de tinta, temos uma metáfora para o teatro não referencial. Ou usaremos a metáfora de uma rocha, que é um objeto natural. Como uma peça de teatro, uma pedra é uma coisa, um objeto perceptivo. Tem qualidades, características, uma identidade. Nós a experimentamos. No entanto, a menos que se acredite em um Deus-criador que está nos enviando mensagens em tudo, a rocha não é um objeto semiótico. Como a mancha de tinta e a rocha, o teatro não-referencial existe em causa própria.

Ele cria uma experiência sem ser sobre algo a mais. ([KIRBY, 1987](#), p. 50-51 do [volume 2](#) dessa tese)

O teatro não-referencial é a ponta oposta da continuidade que teria na outra ponta o teatro referencial. Traços desse teatro não-referencial podem ser vistos na forma lírica do teatro, sua existência em si, sem a necessidade absoluta de um significado, mas como pura forma estrutural, como sentimento puro ou como uma disposição. Mas é importante pontuar que os conceitos apresentados por Kirby não qualificam positivamente ou negativamente um ou outro tipo de teatro, seja referencial ou não-referencial, eles são ferramentas de análise e criação que podem e devem ser utilizadas na criação cênica.

Seguindo essa esteira, a tabela comparativa da forma lírica do teatro almeja contribuir para o aumento desse vocabulário descritivo, auxiliando assim para uma forma de relação mais harmoniosa com certas vertentes da cena liricizada.

Pode-se especular que os espectadores estão em processo, em muitos casos abertos às possibilidades que a cena contemporânea oferece, incluindo as referidas vertentes. Que há aqueles que estão em busca de instrumental para navegar numa produção não emoldurada em histórias e personagens e, para eles, as ferramentas para a análise de um teatro formal ou lírico contribuem para uma relação mais complexa e profunda com as obras.

Capítulo 3 – Explorações teórico-didáticas de vertentes de uma cena lirizada

“...quando se fazem as velhas perguntas de sempre, deve-se estar preparado para receber as velhas respostas de sempre.”⁴⁰

Hernest Hemingway.

Os sociólogos [Pierre BOURDIEU e Alain DARBEL \(2007\)](#) apontam que:

O mito de um gosto inato, que nada deveria às restrições das aprendizagens nem aos acasos das influências, já que seria dado inteiramente desde o nascimento, não é senão uma das expressões da ilusão recorrente de uma natureza culta que preexistiria à educação – aliás, ilusão necessariamente inscrita na educação como imposição de um arbitrário capaz de impor o esquecimento do arbitrário das significações impostas e da maneira de impô-las.

Em vez de tentar refutar a fórmula de Kant, para quem "o belo é o que agrada sem conceito", o sociólogo procura não só definir, por um lado, as condições sociais que tornam possível esta experiência e, por outro, aqueles para quem ela é possível, amadores de arte ou "homens de gosto", mas também determinar, desta forma, os limites em que ela pode, como tal, existir. Do ponto de vista lógico e experimental, o sociólogo estabelece que agrada aquilo de que se tem o conceito ou, de modo mais exato, somente aquilo de que se tem o conceito pode agradar; por conseguinte, o prazer estético, em sua forma erudita, pressupõe a aprendizagem e, neste caso particular, a aprendizagem pela familiaridade e pelo exercício, de modo que, produto artificial da arte e do artifício, este prazer que se vive ou pretende ser vivenciado como natural é, na realidade, prazer culto. ([BOURDIEU e DARBEL, 2007](#), p. 164-165, grifo nosso)

Nesse rigoroso estudo sobre os museus europeus e a experiência de recepção pelo público das obras expostas, os dois pesquisadores chegam a diversas conclusões que podemos extrapolar para nossa realidade cênica. Os sociólogos concluem que, sem uma aprendizagem pela exposição às obras de arte modernas e contemporâneas, a probabilidade de um público amplo se interessar por essas obras é muito baixa.

Nesses lugares santos da arte em que a sociedade burguesa deposita as relíquias herdadas de um passado que não é o seu, palácios antigos ou grandes mansões históricas aos quais o século XIX acrescentou edifícios imponentes, construídos quase sempre no estilo greco-romano dos santuários cívicos, tudo contribui para indicar que, à semelhança da oposição entre sagrado e profano, o mundo da arte se opõe ao mundo da vida cotidiana: a intocabilidade dos objetos, o silêncio religioso imposto aos visitantes, o ascetismo puritano dos equipamentos, sempre raros e pouco confortáveis, a recusa quase sistemática de toda didática, a solenidade grandiosa da decoração e do decoro, colunatas, amplas galerias, tetos

⁴⁰HEMINGWAY, Hernest in MAFFEI, Marcos - [Os escritores - As históricas entrevistas da Paris Review](#), São Paulo, Cia. das Letras, 1988

pintados, escadarias monumentais, tudo parece feito para lembrar que a passagem do mundo profano para o mundo sagrado pressupõe, como afirma Durkheim, "uma verdadeira metamorfose", uma conversão radical das mentes; e que o estabelecimento de relações entre os dois universos "é sempre, por si só, uma operação delicada que exige precauções, assim como uma iniciação mais ou menos complicada", além de ser "impossível sem que o profano perca seus caracteres específicos, sem que ele próprio se torne, de alguma forma e em certo grau, sagrado". Se por seu caráter sagrado a obra de arte exige disposições ou predisposições particulares, ela confere, em retorno, sua consagração àqueles que satisfazem suas exigências, a esses eleitos que, invocando a própria aptidão, se auto-elegeram para responder ao seu apelo. Outorgar o poder à obra de arte, não só de despertar a graça da iluminação estética em qualquer pessoa, por mais desprovida que seja do ponto de vista cultural, mas também de produzir por si mesma as condições de sua própria difusão, em conformidade com o princípio das místicas emanatistas, *omne bonum est diffusivum sui*, é autorizar-se a reconhecer que, em todos os casos, os acasos insondáveis da graça ou o arbitrário dos "dons" constituem a manifestação de aptidões que, afinal, são sempre o produto de uma educação distribuída de forma desigual, portanto, a tratar as aptidões herdadas como se fossem virtudes próprias da pessoa, ao mesmo tempo, naturais e meritórias.

O museu fornece a todos, como se tratasse de uma herança pública, os monumentos de um esplendor passado, instrumentos da glorificação suntuária dos grandes de outrora: liberalidade factícia, já que a entrada franca é também entrada facultativa, reservada àqueles que, dotados da faculdade de se apropriarem das obras, têm o privilégio de usar dessa liberdade e que, por conseguinte, se encontram legitimados em seu privilégio, ou seja, na propriedade dos meios de se apropriarem dos bens culturais ou, para falar como Max Weber, no monopólio da manipulação dos bens de cultura e dos signos institucionais da salvação cultural. (BOURDIEU e DARBEL, 2007, p. 168-169, grifo nosso)

Podemos realizar um paralelismo semelhante com o teatro, de forma que acreditar que obras de vertentes da forma lírica serão assimiladas por um amplo público por seus méritos como obras de arte, sem uma exposição sistemática e uma distribuição generalizada, é um equívoco que deve ser evitado.

Embebidos num ambiente onde a estrutura dramática é dominante e o modelo narrativo é a forma básica de estruturação das obras audiovisuais, em especial a televisão e o cinema, o chamado "grande público" precisa ser exposto a obras que funcionem por outra lógica de criação.

Desta forma, podemos inferir que um primeiro passo para uma exploração prática de dramaturgias, encenações e performances que tenham a forma lírica do teatro é a exposição a textos, treinamentos e apresentações que tenham componentes dessa forma claramente observáveis.

Outra questão é como iniciar esse tipo de criação e como auxiliar nesse processo. Ezra Pound aconselhando e classificando as classes de pessoas que produzem a literatura expõe sua opinião da seguinte forma:

Se nos dispusermos a ir em busca de "elementos puros" em literatura, acabaremos concluindo que ela tem sido criada pelas seguintes classes de pessoas:

- 1 . Inventores. Homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo.
2. Mestres. Homens que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores.
- 3 . Diluidores. Homens que vieram depois das duas primeiras espécies de escritor e não foram capazes de realizar tão bem o trabalho.
- 4 . Bons escritores sem qualidades salientes. Homens que tiveram a sorte de nascer numa época em que a literatura de seu país está em boa ordem ou em que algum ramo particular da arte de escrever é "saudável". Por exemplo, homens que escreveram sonetos no tempo de Dante, homens que escreveram poemas curtos no tempo de Shakespeare ou algumas décadas a seguir, ou que escreveram romances e contos, na França, depois que Flaubert lhes mostrou como fazê-lo.
- 5 . Beletristas. Homens que realmente não inventaram nada, mas que se especializaram em uma parte particular da arte de escrever, e que não podem ser considerados "grandes homens" ou autores que tentaram dar 'uma representação completa da vida ou da sua época.
- 6 . Lançadores de modas.

Enquanto o leitor não conhecer as duas primeiras categorias, será incapaz de "distinguir as árvores da floresta". Ele pode saber de que "gosta". Ele pode ser um "verdadeiro amador de livros", com uma grande biblioteca de volumes magnificamente impressos, nas mais caras e vistosas encadernações, mas nunca será capaz de ordenar o seu conhecimento ou de apreciar o valor de um livro em relação a outros, e se sentirá ainda mais confuso e menos capaz de formular um juízo sobre um livro cujo autor está "rompendo com as convenções" do que sobre um livro de oitenta ou cem anos atrás. Ele jamais compreenderá a razão pela qual um especialista se mostra irritado com ele ao vê-lo exibir pomposamente uma opinião de segunda ou terceira mão a propósito dos méritos do seu mau autor favorito. Até que vocês tenham feito a sua própria história e o seu próprio exame detalhado, convém acautelar-se e evitar aceitar opiniões:

1. De homens que não tenham, eles mesmos, produzido obra importante.
- 2 . De homens que não assumiram o risco de publicar os resultados de sua inspeção pessoal, ainda que a tenham feito seriamente. ([POUND, 1990](#), p. 42-43)

Os conselhos de Charles Bukowski em *Como ser um grande escritor* vão em outra direção:

você tem que trepar com um grande número de mulheres
belas mulheres
e escrever uns poucos e decentes poemas de amor.

não se preocupe com a idade
e/ou com os talentos frescos e recém-chegados;

apenas beba mais cerveja

mais e mais cerveja

e vá às corridas pelo menos uma vez por
semana

e vença
se possível.

aprender a vencer é difícil -
qualquer frouxo pode ser um bom perdedor.

e não se esqueça do Brahms
e do Bach e também da sua
cerveja.

não exagere no exercício.

durma até o meio-dia.

evite cartões de crédito
ou pagar qualquer conta
no prazo.

lembre-se que nenhum rabo no mundo
vale mais do que 50 pratas
(em 1977).

e se você tem a capacidade de amar
ame primeiro a si mesmo
mas esteja sempre alerta para a possibilidade de uma derrota total
mesmo que a razão para esta derrota
pareça certa ou errada

um gosto precoce da morte não é necessariamente uma coisa má.

fique longe de igrejas e bares e museus,
e como a aranha seja
paciente
o tempo é a cruz de todos
mais o
exílio
a derrota
a traição

todo este esgoto.

fique com a cerveja.

a cerveja é o sangue contínuo.

uma amante contínua.

arranje uma grande máquina de escrever
e assim como os passos que sobem e descem
do lado de fora de sua janela

bata na máquina
bata forte

faça disso um combate de pesos pesados

faça como o touro no momento do primeiro ataque

e lembre dos velhos cães
que brigavam tão bem?
Hemingway, Céline, Dostoiévski, Hamsun.

se você pensa que eles não ficaram loucos
em quartos apertados
assim como este em que agora você está

sem mulheres
sem comida
sem esperança

então você não está pronto.

beba mais cerveja.
há tempo.
e se não há
está tudo certo
também. (BUKOWSKI, 2010, p. 80)

Já William Falkner é mais seco sobre o assunto.

O escritor não precisa de liberdade econômica. Tudo de que precisa é lápis e papel. Eu nunca soube que algo bom em literatura tivesse se originado da aceitação de uma oferta gratuita de dinheiro. O bom escritor nunca pede auxílio a uma instituição cultural. Está ocupado demais escrevendo alguma coisa. Se não é um escritor de primeira classe, ilude-se dizendo que não tem tempo ou liberdade econômica. Pode surgir arte boa de assaltantes, contrabandistas ou ladrões de cavalos. As pessoas na verdade têm medo de descobrir que podem suportar muita adversidade e pobreza. Têm medo de descobrir que são mais resistentes do que pensam. Nada pode destruir o bom escritor. A única coisa que pode alterar o bom escritor é a morte. (FAULKNER apud MAFFEI, 1988 p. 56).

Como exposto na [2.2.1. Apresentação da versão da tabela comparativa proposta por Brecht](#) haverá tantas poéticas quantos artistas houverem, tantos programas e propostas de como escrever e como se tornar um poeta, um dramaturgo, um artista. Maiakovski escreveu um livro que traduzido para o português intitulado: [Poética como fazer versos \(1991\)](#), Konstantinos Kaváfis escreveu [Reflexões sobre poesia e ética](#) (1998) onde orienta o ofício do poeta, Gary Snyder um dos grandes nomes da geração *beat*

também tem um poema sobre o que é necessário saber para ser um poeta⁴¹ e o ensaísta [Alfred ALVAREZ \(2006\)](#) dedicou um livro sobre a voz do escritor.

São textos potentes e ricos, há muitos outros, ou seja, há fontes com mais experiência e mais alcance para sugerir como se tornar um grande escritor e poderíamos listar outras tantas fontes para a encenação e a atuação, mas não caberia nesse trabalho nenhuma forma prescritiva que almejasse tal intuito por isso as sugestões que se seguem vão numa direção que transita entre a especulação criativa e a experiência realizada por autores que se aproximam poeticamente das explorações do que apontamos até agora do que seriam vertentes de uma cena lirizada.

Encenadores, dramaturgos e performers tem apresentado trabalhos com acentuado teor lírico não apenas em festivais como também realizando temporadas em todo o circuito mundial de teatro. Já há consagrados encenadores explorando a liricidade

⁴¹ O que você precisa saber para ser um poeta de Gary Snider

tudo o que puder sobre animais e pessoas
os nomes das árvores e flores e ervas
nomes de estrelas, e os movimentos dos planetas
e da lua.

seus próprios seis sentidos, com uma mente elegante e atenta.

ao menos um tipo de mágica tradicional:
adivinhação, astrologia, o livro das mutações, o tarot;

sonhos.
os demônios ilusórios e ilusórios deuses iluminados;

beijar o cú do diabo e comer merda;
foder seu farpado caralho de cornos,
foder as velhas bruxas,
e todos os anjos celestiais
e donzelas perfumadas e áureas –

& então amar os humanos: esposas maridos e amigos.

jogos infantis, histórias em quadrinhos, chicle de bola,
a estranheza da televisão e propaganda.

Trabalho, longas e secas horas de trabalho enfadonho engolidas e aceitas
e convidadas e finalmente amadas. exaustão,
fome, descanso.

A liberdade selvagem da dança, êxtase
silenciosa iluminação solitária, êxtase

perigos reais. riscos. e o limiar da morte.

Tradução de Sergio Cohn

da cena desde os anos oitenta, como apontamos no capítulo anterior, assim como dramaturgos e performers.

Além dos trabalhos citados no capítulo anterior podemos apontar também os trabalhos de:

- Andriy Zholdak em [hamlet.dream](#) (2002) costura imagens numa leitura subjetiva e intrigante a partir do clássico de Shakespeare
- Antônio Nobrega em [Naturalmente](#) (2009) constrói um espetáculo conduzido basicamente pela musicalidade
- Bando de teatro Olodum em [Bença](#) (2010) onde o grupo valoriza a memória e a cultura da população afro-brasileira, num espetáculo cheio de composições imagéticas costurando depoimentos e movimentos cênicos sincronicamente.
- Bartabas em [Chimère](#) (1994) no qual imagens aparecem e desaparecem num grande picadeiro costurando tradições hindus
- Cena 11 em [in'perfeito](#) (1997) explora imagens e textos com o auxílio de gigantes lentes de aumento e distorções sonoras, tensionando os limites do corpo. O trabalho do grupo catarinense é uma explosão de sensações e emoções brutas.
- Cia. Brasileira de teatro em [Vida](#) que mergulha nas linguagens do poeta Paulo Leminski e Daniele Avila Small aponta que “Em Vida, os atores não parecem estar em cena como são no cotidiano, mas também não estão fazendo personagens. Há uma construção precisa na fala, nos corpos, no ritmo, mas é uma construção de si ou a partir de si.” ([SMALL, 2010](#)). Poderíamos dizer que são eu-cênicos no palco.
- Cia. dos Outros em [Holocausto](#) (2006) pesquisou a linguagem em uma estrutura bastante imagética que conectava as suas partes. Os próprios criadores apontam que “as pesquisas de linguagem da Cia. dos Outros, orientadas por Antônio Araújo, relacionam a palavra, a imagem e o movimento, levantando questões pertinentes à dança teatro e à dramaturgia contemporânea” (<http://www.ciadosoutros.com.br/portfolio/holocausto/>),
- Cia Perversos Polimorfos em [Ânsia](#) (2011) que a partir do texto *Crave* de Sarah Kane produziu um trabalho rico em imagens poéticas numa pesquisa entre a dança e o teatro contemporâneo, explorando a musicalidade proposta na dramaturgia da inglesa.

- Cia Tamanduá de Teatro em [Quimera – O Anjo vai voando \(2003\)](#) que segundo a crítica Inês Bogéa “traduz invisibilidades. Seguindo nas trilhas da floresta do botão, conteúdo e continente convergem na memória do corpo.” ([BOGÉA, 2004](#)). É um trabalho singelo e lírico na produção de sensações e imagens.
- Coletivo Improviso em [Otro](#) (2011) que segundo a reportagem de Maria Luísa Barsanelli aponta que “O foco era a observação do outro, não de modo isento, mas com a subjetividade do elenco.” ([BARSANELLI, 2011](#)), ou seja, a subjetividade era o que conectava a seleção e a criação das partes do trabalho.
- De la Guarda em [Villa Villa](#) (1995) apresenta um espetáculo físico, visceral. Não há tramas, enredo ou fio narrativo, é uma experiência cênica visual e sensorial.
- Falk Richter em [Play Loud](#) (2011) mixa memórias com música, imagens e movimentações claramente subjetivas.
- Georges Aperghis em [Luna Park](#) (2011) é uma obra onde a sincronia é dominante com textos, vídeos e atuações simultâneas a obra é uma composição cênica impressionante.
- Théâtre du Radeau em [Coda](#) costura imagens potentes que se ligam por contiguidade subjetiva ou paralelismo estrutural, a cena partiturada está em constante mutação.
- Win Vandekeybus em [In spite of wishing and wanting](#) é um trabalho físico no qual um elenco masculino produz potentes cenas uma após a outra coordenativamente.

Apesar desses trabalhos, que apresentam características da forma lírica do teatro, receberem cada vez mais espaço, sem teorias estruturadas sobre a forma lírica do teatro e ferramentas teóricas e didáticas para explorá-las, a sua inserção é realizada lentamente. Assim, a partir do sistema analítico proposto com a versão da tabela comparativa entre as formas dramática, épica e lírica do teatro, nas próximas páginas explora-se maneiras como, didaticamente, seria possível desenvolver material cênico para vertentes de uma cena lirizada. Com o foco no ensino superior de artes cênicas, serão apontadas propostas para abordar a criação de trabalhos por um ângulo lirizado. Reafirmando que essas são explorações sugestivas e não prescritivas.

3.1. Para a dramaturgia

Dado que na forma lírica do teatro, a estrutura de construção das cenas não precisa estar ancorada numa relação de verossimilhança, de narratividade ou mesmo ter personagens conduzindo o texto, a linguagem é o foco da tessitura dramática. A construção frasal, o encadeamento de imagens, o ritmo, a sonoridade as opções de estruturação do texto fazem dos textos orientados para vertentes de uma cena lirizada próximos da poesia.

A forma lírica do teatro funciona por uma lógica diferente da construção dramática aristotélica e mesmo do modelo episódico utilizado regulamente na forma épica do teatro. O desenvolvimento e ensino desse tipo de dramaturgia com traços mais líricos demanda novas abordagens e para tanto são necessárias ferramentas diferentes para operacionalizá-la, sobretudo em relação à linguagem.

Para responder a essa necessidade de trabalhar a partir de paradigmas diferentes das tradicionais abordagens aristotélicas e, apesar do contexto norte-americano ser substancialmente diferente do brasileiro, a pesquisa desenvolvida por Paul [CASTAGNO \(2012\)](#) sobre os, assim denominados pelo teórico, dramaturgos linguísticos norte-americanos que têm criado seus trabalhos nos últimos 30 anos nos Estados Unidos oferece um referencial poético e didático rico e instrutivo sobre como abordar dramaturgicamente algumas possibilidades de uma cena lirizada.

São chamados dramaturgos linguísticos e estudados pelo norte-americano autores e autoras como Young Jean Lee que escreveu *The Shipment*⁴² e *Songs of the Dragon Flying to Heaven*⁴³, Alice Tuan que escreveu *Ajax (Por Nobody)*⁴⁴, Suzan-Lori Parks que escreveu *Topdog/Underdog*⁴⁵ e *365 Days/365 Plays*⁴⁶, Lynn Nottage que escreveu *Ruined*,⁴⁷ Naomi Iizuka que escreveu *36 Views*⁴⁸, Len Jenkin que escreveu *Margo Veil*⁴⁹, Sarah Ruhl que escreveu *The Clean House*⁵⁰ e *In the Next Room or the*

⁴² O Embarque

⁴³ Canções do dragão voador para o céu

⁴⁴ Ajax (por ninguém)

⁴⁵ Opressor/Oprimido

⁴⁶ 365 dias/356 peças

⁴⁷ Arruinado

⁴⁸ 36 vistas

⁴⁹ O véu de Margo

⁵⁰ A casa limpa

*Vibrator Play*⁵¹, Carson Kreitzer que escreveu *Freakshow*, Eric Overmyer que escreveu *On the Verge*⁵² entre outros autores e peças.

Em seu livro, o professor Castagno, que leciona atualmente na *University of North Carolina Wilmington*, pontua que “avanços na pedagogia da dramaturgia tornaram as abordagens estritamente aristotélicas obsoletas” ([CASTAGNO, 2012](#), p 22 do [volume 3](#) dessa tese), e que dramaturgos em formação, ou emergentes, deveriam manter uma atitude de abertura frente aos avanços na dramaturgia e experimentar novas técnicas para trabalhar seus materiais.

Até recentemente, a ortodoxia governou o ensino e o desenvolvimento de peças de teatro e dramaturgos. Muitos textos de dramaturgia, incluindo aqueles escritos dentro dos últimos dez anos refazem os princípios fundamentais da *Poética* de Aristóteles (cerca de 325 a.C.) com os ditames de longa data do “senso comum”, como conflitos, o protagonista central e diálogos específicos para os personagens. Enquanto o ensino da dramaturgia avançou significativamente ao longo dos últimos dez anos, a maioria dos textos sobre dramaturgia permanece resistente à mudança e à inovação. ([CASTAGNO, 2012](#), p. 31 do [volume 3](#) dessa tese)

Concordando com o estudioso norte-americano, sugere-se aqui uma abordagem didática do ensino de dramaturgia que trabalhe o desenvolvimento de textos baseados em estruturas linguísticas. Dessa forma, privilegiando a linguagem sobre o enredo ou argumento e a partir do livro *Novas estratégias de dramaturgia – Linguagem e mídia no século XXI*, apresenta-se aqui um plano que possa ser desenvolvido dentro da estrutura de cursos de ensino superior de artes cênicas, em disciplinas de práticas de escrita dramatúrgica. Esse plano de atividades inclina-se, evidentemente, para vertentes de uma forma lírica do teatro.

Como já dito anteriormente, o livro traduzido para essa pesquisa e utilizado como base dessa seção não é um manual de estilo com respostas prontas e modelos a serem seguidos. Pelo contrário, Castagno oferece um livro que funciona como uma caixa de ferramentas, com propostas de atividades que oferecem múltiplas possibilidades de desenvolvimento.

⁵¹ No quarto ao lado ou a peça do vibrador

⁵² A beira

3.1.1. O exercício como princípio de desenvolvimento

O teatro, segundo Anne Bogart e Tina Landau, é uma das poucas áreas artísticas em que uma formação contínua, ou treinamento regular, não é estimulado, dessa forma temos como resultado “atores/atrizes enferrujadxs⁵³ ou inflexíveis, que muitas vezes se sentem insatisfeitos ou sem inspiração” (BOGART e LANDAU, 2005, p. 22 do [volume 4](#) dessa tese). O mesmo pode ser dito da formação para a escrita dramática, que sem uma formação continuada trará resultados semelhantes. A utilização de atividades de escrita constantes podem ser vistas como um treinamento para o dramaturgo manter-se inspirado e desenvolver-se ao longo do tempo.

Embora os dramaturgos linguísticos ou novos dramaturgos norte-americanos, como são denominados uma parcela dos dramaturgos surgidos entre o final dos anos oitenta até o início da segunda década do século XXI por Paul C. Castagno, não serem muito difundidos no Brasil, podemos utilizar muito do material desenvolvido no estudo das suas técnicas. O professor norte-americano afirma que os:

Novos dramaturgos não tentam espelhar ou representar o mundo visível; em vez disso, eles criam um mundo paralelo para eles, um mundo com a sua própria ontologia e convenções. Este mundo inimitável entra em uma relação dialógica com o mundo “real”. A nova dramaturgia, assim como o dialogismo “explora a natureza da linguagem como um sistema de modelagem para a natureza da existência” (Holquist, 1990, 33). Neste sentido, a linguagem não só serve para moldar o universo da peça e fabricar personagens, mas também fornece os blocos de construção primários da própria peça. ([CASTAGNO, 2012](#), p. 37 do [volume 3](#) dessa tese)

Os chamados novos dramaturgos mantêm a narrativa, embora de formas não-tradicionais. Mas apesar dessa manutenção, através da linguagem é possível observar uma contribuição para certas vertentes de uma cena lirizada, uma vez que sua exploração oferece a oportunidade de desenvolver outras possibilidades de exploração textual.

É fundamental lembrar que a forma lírica do teatro é uma contribuição para alargar o espectro de análise, crítica e criação, não uma normatização que visa o desenvolvimento de uma obra que esteja completamente inserida na coluna da forma lírica do teatro, o que a tornaria, provavelmente, uma obra estéril.

⁵³ Tal como utilizado na tradução no [volume 4](#) dessa tese, optou-se, na citação, pela utilização do x quando um termo tiver a possibilidade de se referir ao gênero masculino e feminino como tem sido frequentemente utilizado no campo das artes, uma vez que as autoras sinalizaram no trabalho original que a questão dos gêneros é relevante e deveria ser pontuado o mesmo foi feito na citação selecionada.

Assim traços dessa forma lírica do teatro podem ser vistos nesses dramaturgos linguísticos e explorados de forma a auxiliar a compreensão, o estudo e o desenvolvimento de trabalhos cênicos. Propor exercícios abertos, nos quais não há uma resposta fechada esperada, permite assim a compreensão de que não se espera um padrão ou resultado final específico, mas sim que portas sejam abertas ou criadas e caminhos já existentes possam ser desenvolvidos ou mesmo refeitos.

No [volume 3](#) dessa tese Paul [CASTAGNO \(2012\)](#) apresenta detalhadamente 63 exercícios⁵⁴ desenvolvidos e postos em prática em suas aulas e oficinas explorando a linguagem a partir do trabalho desses “novos dramaturgos”, como ele os denomina. São exercícios abertos, sem uma resposta correta e que oferecem assim uma prática para o desenvolvimento dos interessados na escritura dramática.

3.1.2. A exploração da estrutura espacial

A poesia tem explorado o espaço da folha de papel há pelo menos 50 anos⁵⁵ no Brasil, e em algumas vertentes da escrita dramática podemos observar que o espaço do papel tem sido explorado para apontar ou sugerir que há algo além do sentido das palavras e que deve ser explorados como podemos observar no texto *Psicose 4.48* de Sarah KANE (2001) como transcrito abaixo:

Onde eu começo?
Onde eu paro?
Como eu começo?

⁵⁴ Mudando os níveis do discurso; Gêneros do discurso; Vários idiomas ou dialetos; Cena de Revisão/Conhecimento Especial; Desenvolvendo o Discurso; Gírias na última festa; Jogando obscenidades; Facetas e o personagem multivocal; Adaptação baseada na Wikipédia; Conceitualizando a peça híbrida; Painéis Publicitários; Aparências e Fachadas; A peça de dez minutos (A aventura); Escrevendo o fim; Justaposição; Teatralizando a temática; Máscaras; Confronto de personagem; O personagem ambíguo e a interrupção; Transformando o objeto; Agrupando Partes; Jogando com o sexo e/ou dobrando as identidades; Jogando com as figuras do palco; Criando a peça de quadro de dez minutos; Criando personagens a partir de modelos linguísticos; A linguagem moldando o personagem (usando a Wikipédia e o Google); Criação de quadros; Monólogo triangulado; Integrando os canais de retorno para observar cuidadosamente o diálogo; O personagem performativo – o vigarista e o otário (truque); Fachada e a elaboração do personagem performativo; O monólogo impressionante (tour de force); Integrando intervalos e paradas; O “e se” como premissa e metáfora espacial; A batida alteradora; Repetição (*riffing*) e exposição; A repetição (*riffing*) em sombra; Parada de Dicionário; atos de fala; Reticências; Colisão de falas; O asterisco e a barra; Visão geral do segmento de batida; Contorno; O espaço do palco; Revisão; Dramaturgia; A interpolação de monólogos; Como os monólogos funcionam: criando uma peça de dez minutos; A relação do monólogo no espaço; Retrato monológico; Utilizando o modelo integrado; Recordação de sentidos – o monólogo acidental; O monólogo e os “outros” ausentes; A chamada; Estilo teatral e materiais transgressivos; Ária como monólogo; em êxtase: O monólogo dialógico; a voz fora de cena ou gravada; Nomeação; Escrita livre; Inglês ruim; Livre associação e o Monólogo *skaz*

⁵⁵ O livro sobre a teoria da poesia concreta data de 1975, mas os manifestos e textos críticos são anteriores e lançados em 1950-1960 ([CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975](#))

(Já que eu quero ir em frente)

Como eu paro?
Como eu paro?
Como eu paro?
Como eu paro?
Como eu paro?
Como eu paro?
Como eu paro?
Como eu paro?

Uma etiqueta de dor
Apunhalando meus pulmões
Uma etiqueta de morte
Espremendo meu coração

Eu vou morrer
ainda não
mas está lá

Na seção [2.3.3 Vertentes de uma dramaturgia lirizada](#) mostramos um fragmento de [AQUI](#) (2012) de Martina Sohn Fischer que propõe o texto utilizando o centro da página ao invés da tradicional tabulação a esquerda.

A construção espacial sugere uma exploração poética diferenciada para além do significado denotativo das palavras, a diagramação é em si conteúdo poético que as autoras utilizam para propor um sentido conotativo subjetivo. Assim, para uma escrita dramaturgica que vá em direção ao lírico, o espaço da folha pode ser visto como um espaço de experimentação a ser estimulado e explorado.

3.1.3. As figuras de linguagem

E para percorrer essa aventura na linguagem o estudo das chamadas figuras de linguagem – é um caminho que oferece possibilidades que não são prescritivas, mas sugestivas, uma vez que o estudo das possibilidades que a linguagem oferece nos dariam ferramentas para a exploração textual e portanto mais próximas da forma lírica.

José Carlos de AZEREDO (2013) elenca as seguintes figuras de linguagem: [metáfora](#), [metonímia](#), [catacrese](#), [antonomásia](#), diáfora ou antanáclase⁵⁶, [hipérbato](#), anástrofe⁵⁷, [pleonismo](#), [anacoluto](#), [anadiplose](#), [elipse](#), [assíndeto](#), [polissíndeto](#), [quiasmo](#),

⁵⁶ É uma espécie de trocadilho, que consiste em empregar a mesma palavra – no sentido de 'mesma forma fônica ou gráfica' – com sentidos diferentes, a fim de tirar efeito de sua ambiguidade, como no seguinte exemplo de Macha do de Assis:

"Um deles, ouvindo apregoar sete ações do Banco Pontual, disse que tal banco foi realmente pontual até o dia em que passou do ponto à reticência." [ASSIS, 1990: 156] (AZEREDO, 2013, p. 488)

⁵⁷ Deslocamento de algum constituinte do sintagma para uma posição não usual:

"Amo do nauta o doloroso grito / Em frágil prancha sobre mar de horrores." (Do nauta o doloroso grito = o doloroso grito do nauta). In: VARELA, s/d: 32]

[epizeuxe](#), [anáfora](#), [hipálage](#), [silepse](#), [símile](#)⁵⁸, [paradoxo](#), [antítese](#), [oximoro](#), [hipérbole](#), [gradação](#), [eufemismo](#), [disfemismo](#), [antífrase](#), [litótes](#), [prosopopeia](#), [enálage](#)⁵⁹, [preterição](#), [sinestesia](#), [aliteração](#), [assonância](#), [paronomásia](#), e paralelismos⁶⁰.

A quantidade de figuras de linguagem revela uma enorme variedade de recursos estilísticos que podem ser explorados e auxiliar no desenvolvimento de textos que fujam da estrutura narrativa tradicional.

" De tudo, ao meu amor serei atento/Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto [....]. (Duas anástrofes: "De tudo ... antes" = Antes de tudo, "ao meu amor serei atento" = serei atento ao meu amor) [MORAES, 1986:183] (AZEREDO, 2013, p. 488)

⁵⁸ Comparação assimilativa por meio da qual uma coisa é explicitamente equiparada a outra. Essa comparação, em geral, é realizada mediante o uso da conjunção como ou equivalente (tal como, tal qual etc.):

- "Como uma cascavel que se enroscava / A cidade dos lázaros dormia." ["Os doentes ". In: ANJOS, 1976: 92]

- "À brisa a vela grande tatalava/ como quem amanhece/ com uma canção na boca." ["Derroteiro". In: CAMPOS, 2003: 496-497]

Par a maior efeito de sentido em uma enunciação linguística, o *símile* realiza, mediante uma expressão conectiva, o cotejo de formas de significação diferente, de sorte que o receptor da mensagem é induzido a projetar, no termo comparado (cidade dos lázaros/ a grande vela), propriedades relevantes do termo comparante (um a cascavel / amanhecer com uma canção na boca). Não chamam atenção comparações lógicas e usuais tais como Ela era magra como sua mãe, porque elas carecem de qualquer função expressiva singular. A finalidade do *símile* é orientar o pensamento do receptor da mensagem, tornando mais perceptível a relação que se pretende estabelecer entre os fatos ou seres envolvidos no processo de comparação. O *símile* de maior rendimento é, obviamente, o que ativa a associação de domínios conceptuais aparentemente sem correspondência; só assim o enunciador consegue delimitar o alcance singular de sua percepção e desencadear um a experiência equivalente no receptor. (AZEREDO, 2013, p. 488)

⁵⁹ Desvio gramatical que consiste em atribuir a um termo uma aplicação diversa da que lhe é típica. Segundo Mattos o, a retórica greco-latina considerava a *enálage* no âmbito das figuras de linguagem". É assim que vamos considerá-la, e o fazemos primordialmente em relação ao emprego dos modos e tempos verbais, como ocorre no uso futuro com valor modal, no emprego do presente histórico etc.?"

- "Eu bem pudera, meus filhos, levantar para vocês novamente / o que tive, tudo isso e algum sonho com destino omisso: mas se eu lhes desse agora fragmentos do meu assado / não fora como dar-lhes um presente usado? " (pudera e fora por poderia e seria) [CAMPOS, 2002, v.1: 100.]

- "Se entrega a carta, não teria remorso." (Entrega por entregasse) [ASSIS, 1962: 687]

"Se você fosse sincera, / ô, ô, ô, ô, Aurora. / Veja só que bom que era, / ô, ô, ô, ô, Aurora!" (Era por ser ia) (Mário Lago)

A *enálage* constitui um mecanismo linguístico de substituição, pelo qual se desvia uma forma de sua função significativa mais regular e congruente – e por isso mesmo neutra - para um uso menos congruente - e por isso mesmo mais apta a impressionar o leitor. Esse artifício linguístico redireciona a atenção do receptor da mensagem para o campo de interesse do enunciador. No exemplo de Geir Campos, o emprego do pretérito mais-que-perfeito em lugar do futuro e do pretérito imperfeito do subjuntivo anula a noção de futuridadade e da situação condicionante do imperfeito. Transplantando o evento para um passado irrecuperável, representado por um tempo verbal remoto de aspecto concluído, o enunciador anula completamente sua possibilidade de ocorrência. No exemplo da Machado de Assis, por sua vez, o emprego do presente do indicativo em lugar do pretérito imperfeito do subjuntivo traduz uma noção de certeza para aquilo que seria apenas uma condição hipotética. No exemplo da canção popular, a forma *era* atende à necessidade de rima (com *sincera*), ao mesmo tempo que acentua a perda. (AZEREDO, 2013, p. 504-505)

⁶⁰ É a correspondência ou simetria entre duas ideias, estruturas verbais ou segmentos textuais coordenadas numa sequência enunciativa. O paralelismo pode ser sintático, semântico ou rítmico".

A coerência diz respeito ao nexo entre os conceitos; e a coesão, à expressão desse nexo no plano linguístico. Para que as noções de coerência e coesão sejam levadas a termo, é necessário que se considerem as operações com o princípio do paralelismo na produção textual, pois elas podem contribuir efetivamente para o rendimento expressivo do texto. (AZEREDO, 2013, p. 509) e seriam separados em: paralelismo sintático, paralelismo semântico, paralelismo rítmico, rupturas com o paralelismo.

3.2. Para a atuação

Como já se mencionou, em algumas vertentes da forma lírica do teatro personagens podem dar lugar a vozes sem nome ou biografia, e os textos em cena podem ser recortes de outros textos, poemas, trechos de discursos que não formam um ser ficcional íntegro. Portanto, modelos de treinamento para a atuação baseados na construção de personagens não atenderão a necessidade de aprimoramento daqueles que estão em cena, necessária às demandas da cena lirizada.

Os Viewpoints e a Composição oferecem uma alternativa às abordagens convencionais da atuação, direção, dramaturgia e cenografia. Eles representam um procedimento claro com uma atitude não hierárquica, prática e colaborativa em sua essência. Ambos abordam determinados problemas e suposições que um jovem enfrenta ao entrar nesse campo e oferecem uma alternativa. (BOGART e LANDAU, 2005 [volume 4](#) dessa tese p. 21)

Assim, tendo em vista que alternativas para a formação e o treinamento do ator devem ser estimuladas *O livro dos Viewpoints*⁶¹ foi escolhido para compor essa pesquisa. Ele foi traduzido e está disponível no corpo dessa tese, no [volume 4](#). No livro de 2005, as autoras apresentam uma forma diferente da abordagem tradicionalmente utilizada na formação de atores e atrizes de maneira didática e contínua.

Explorar um treinamento para o ator que não esteja calcado no estudo do enredo, personagens ou argumentos do texto é uma forma de preparar os atores para um tipo de trabalho mais próximo da forma lírica do teatro.

3.2.1. As disposições determinam as ações

O que orientará o ator em trabalhos mais alinhados com a forma lírica do teatro são as disposições determinadas no trabalho, sejam essas disposições originárias do texto dramático, da encenação, dos performers, ou de um acordo coletivo entre os membros constituintes do trabalho.

⁶¹ Sem conhecimento que uma versão já estava em vias de ser publicada pela editora perspectiva, o livro foi traduzido. Apesar dessa sincronia, a versão que aqui é apresentada diverge na tradução em alguns pontos da versão publicada pela editora paulista. Questão menor que não compete a esse trabalho. Ainda assim, duas versões de um mesmo texto são enriquecedoras para o campo das artes cênicas de forma que o trabalho realizado foi mantido aqui.

3.3. Para a encenação

Tal como a atuação e a dramaturgia, para uma exploração dessas vertentes de uma cena lirizada uma forma diferenciada de trabalhar com a encenação é necessária. Para tal, tendo em vista o escasso material disponível para a área da encenação em língua portuguesa, essa pesquisa providenciou a tradução do livro *A arte do diretor* de Katie MITCHELL (2007, ver o [volume 5](#) dessa tese) com o intuito de auxiliar os estudantes de direção teatral na exploração do ofício do diretor.

Tradicionalmente tanto no Brasil quanto, como relata Katie Mitchell, nos Estados Unidos, a formação do diretor realiza-se na prática e os diretores experientes tendem a apontar esse caminho da prática como formação. Eduardo Tolentino, diretor do Grupo TAPA oferece aos jovens diretores o seguinte conselho: “Faça. Nada mais, além disso: fazer, fazer, acertar, errar e fazer.” (TOLENTINO apud HERITAGE, 1999, pp 98).

É importante pontuar que a encenação em si já tem uma história de liricidade. A assinatura dos encenadores já coloca a encenação em posição privilegiada em relação às outras áreas, uma vez que a assinatura do encenador é uma personalização subjetiva sobre um determinado texto dramático ou pretexto, tenha esse pretexto sua origem no romance, na poesia, nas artes plásticas ou em outra fonte desejada.

Adentrar nesse universo onde os textos que irão para a cena, que serão base para o desenvolvimento do trabalho, não obedecem a lógica dramática aristotélica é uma tarefa que pode ser facilitada com material de apoio que oriente o encenador a encarar o texto dramatúrgico com as ferramentas propícias para tal empreitada e essas ferramentas básicas iniciais, como já mencionado na seção [1.4.4.4. A arte do diretor – um manual para o teatro de Katie Mitchell](#), são oferecidas por Katie Mitchell.

3.3.1. Preparação para ensaios

A experiência docente nas disciplinas de direção teatral ofereceu a possibilidade de oferecer aos estudantes uma proposta de preparação de ensaios. De forma que os estudantes pudessem se preparar para os ensaios planejando os mesmos e avaliando posteriormente como os ensaios ocorreram.

Na licenciatura em artes cênicas é usual que os estudantes realizem o planejamento das aulas, a sequência de atividades que serão realizadas, estabelecendo objetivos e estruturando as ações que serão desenvolvidas e depois avaliando as

atividades. Realizando um paralelismo foram pensados alguns modelos de planejamento de organização de ensaios para que os estudantes pudessem estruturar suas ideias e propostas de atividades.

Os modelos não são diretamente orientados para a forma lírica do teatro e podem ser utilizados para qualquer projeto de criação, mas sua concepção base está calcada numa estrutura aberta que não precisa estar direcionada para personagens, enredos ou argumentos.

Dessa forma foram desenvolvidos 5 modelos de planejamento de ensaios, todos eles tem duas partes, o planejamento e a avaliação. Foram pensados para diferentes situações e circunstâncias.

O primeiro modelo de planejamento, figuras 11 e 12, foi pensado para um ensaio completo com aquecimento um núcleo central de atividades e uma finalização orientada para o próximo ensaio.

A segunda proposta, figura 13, foi pensada para um ensaio curto, no qual o tempo reduzido exigiria poucas atividades, diferentemente da terceira proposta, figuras 14 e 15, que foi pensada seguindo a ideia de que uma atividade estaria ligada a outra e possibilidades de propostas deveriam ser planejadas em consequência das respostas alcançadas em cada etapa do processo.

A quarta e quinta proposta, figuras 16 a 19, tem a mesma estrutura visual, mas uma é utilizada para o planejamento de um ensaio, quarta proposta figuras 16 e 17, e a outra é utilizada para o planejamento de um conjunto de 12 ensaios, figuras 18 e 19.

Planejamento e realização de ensaios organizados por propostas e sequencias de atividades possibilita lucidez na condução dos trabalhos, mesmo em propostas mais liricizadas onde não há uma narrativa ou argumento a ser seguido.

Figura 11 – Primeira proposta de planejamento de ensaio

Fonte: Sueyoshi, (2017)

Figura 12 – Primeira proposta de planejamento de ensaio

Fonte: Sueyoshi, (2017)

Figura 13 – Segunda proposta de planejamento de ensaio

Fonte: Sueyoshi, (2017)

Figura 14 – Terceira proposta de planejamento de ensaio

Fonte: Sueyoshi, (2017)

Figura 15 – Terceira proposta de planejamento de ensaio

Organização de ensaio 3 - Avaliação

Ensaio: _____ Data: _____

Prof. Humberto Issao Sueyoshi

Fonte: Sueyoshi, (2017)

Figura 16 – Quarta proposta de planejamento de ensaio

Organização de ensaio 4 - Avaliação

Prof. Humberto Issao Sueyoshi

Ensaio:	Data:
---------	-------

Figura 17 – Quarta proposta de planejamento de ensaio

Organização de ensaio 4

Prof. Humberto Issao Sueyoshi

Ensaio:	Data:
---------	-------

Fonte: Sueyoshi, (2017)

Figura 18 – Quinta proposta de planejamento de ensaio

Organização de ensaio 5

Prof. Humberto Issao Sueyoshi

Ensaio:	Data:
---------	-------

Fonte: Sueyoshi, (2017)

Figura 19 – Quinta proposta de planejamento de ensaio

Organização de ensaio 5 - Avaliação

Prof. Humberto Issao Sueyoshi

Ensaio:	Data:
---------	-------

Fonte: Sueyoshi, (2017)

Capítulo 4 – Considerações finais

Esta é uma tese que transita entre o excesso e a falta. Muito material foi produzido e muita pesquisa realizada, mas o entrelaçamento desses materiais e a verticalização dos mesmos não alcançou uma síntese extensa, e fizeram falta mais descrições e exemplos que apontassem características da cena lírica analisada. Ainda assim, acredita-se que ela seja potente e que tenha um longo alcance.

Essa tese tem maior fluidez em ambientes digitais conectados à internet, pois os *links* internos fornecem acesso a partes específicas da tese e aos outros volumes. As linhas do tempo só fazem sentido no ambiente *online*, além disso *links* para partes páginas na internet foram utilizados sempre que possível na crença de que a tese está embebida em um mar hipertextual.

Essa pesquisa denominou-se de autoetnográfica e cartográfica, e entende que sob muitos ângulos ela foge da curva padrão e do que é esperado de uma pesquisa regular realizada no programa em que ela se desenvolveu. Aqui considerou-se o processo, suas etapas, transformações e desvios também como resultados que foram incorporados e que pertencem à essa pesquisa e sela sua identidade.

Em muitos sentidos, a busca pela síntese alcançou maior efetividade apenas no final do percurso, impossibilitando uma produção textual extensa, apesar de ter-se concluído extensa produção visual – no caso das linhas do tempo – e uma extensa produção de material aqui denominado [Fontes para uma projeção da encenação, da dramaturgia, da atuação e da teoria de vertentes de uma cena lirizada](#) e que foi separada nos volumes [dois](#), [três](#), [quatro](#), [cinco](#) e [seis](#).

A tese rumo para muitos lugares, que incluem a didática, a história e a forma lírica do teatro. E não atinge sua plenitude em nenhum desses lugares. Mas foi uma longa e, pelo meu ponto de vista, bela viagem. Enriquecedora na formação, na experimentação e na liberdade de produzir ferramentas práticas e conceituais que acredito fortalecem o campo das artes cênicas.

Que a possibilidade do naufrágio se afigura-se constantemente sempre pareceu um risco não apenas interessante, como enriquecedor. Por experiência posso dizer que tenho aprendido mais com os fracassos que com os êxitos, daí que a eventualidade do fracasso não tenha se tornado um imenso temor mas, sim, uma oportunidade para mais aprendizagem.

As hipóteses apresentadas ao longo do texto; Primeiro sobre a função da docência no ensino superior pelo prisma autoetnográfico; Segundo sobre a forma lírica do teatro; Terceiro que esta forma lírica do teatro é uma ferramenta potencialmente rica para a análise de vertentes de uma cena que chamamos de “lirizada” e; Quarto que essas vertentes possuem didáticas que precisam e podem ser desenvolvidas, são defendidas. As falhas, que devem ser evidentes, precisam ser computadas ao pesquisador.

Acredito que a pesquisa contribui para a área, não apenas com as hipóteses, que a bem da verdade merecem um escrutínio que solicita mais tempo de maturação e desenvolvimento, mas com os produtos que a pesquisa desenvolveu e que são apresentadas aqui. Por opção todos os produtos desenvolvidos na pesquisa foram inseridos no trabalho para que possam ser disseminados e distribuídos, alcançando novos resultados e novas possibilidades.

Assim as [linhas do tempo](#) contribuem para a compreensão da história do teatro e seus contextos. Salientando-se aqui que elas são um trabalho em processo. Provavelmente, nunca serão finalizadas, são construções teóricas e subjetivas que podem e devem ser alteradas. Uma linha do tempo completa seria a própria realidade e, portanto, desnecessária. As linhas foram produzidas a partir de pontos de vistas, de subjetividades, não apenas do pesquisador, mas das fontes consultadas e assim devem ser. Apesar dessa subjetividade elas são formas de ver os eventos e fatos e compreender seus contextos em diversas perspectivas.

No geral os pesquisadores tendem a selecionar trechos e fragmentos que serão utilizados nos *corpus* de suas teses e as fontes permanecem em suas línguas originais e aqui nessa pesquisa optou-se por um caminho diferente traduzindo as principais fontes integralmente, sem análises pormenorizadas dessas fontes ou dos exercícios que as fontes propõem, uma vez que esses exercícios são propostas que devem ser testadas na prática, prática essa que não foi objeto dessa pesquisa, embora muitos dos exercícios propostos tenham e estejam sendo utilizados na prática docente do pesquisador.

A análise pormenorizada das fontes também não estava no escopo da pesquisa, as fontes foram fundamentais para desenvolver ideias e conceitos, foram inspirações e rico material de consulta, mas não eram objetos de análise da pesquisa, portanto não foram dissecadas.

Assim, os livros traduzidos e presentes nos outros volumes dessa tese são considerados produtos dessa pesquisa, alguns deles foram desenvolvidos com o auxílio dos estudantes com os quais partilhei algumas aulas e são material base para algumas

vertentes de uma cena lirizada, mas são considerados resultados da pesquisa. O potencial desses livros é, a meu ver, enorme e enriquecedor.

Provavelmente o tempo realizando suas traduções e revisões pode ser visto como prejudicial ao desenvolvimento dessa tese, ou como motivo da falta de verticalização em algumas seções aqui apresentadas, mas foram também rico material que propulsionou essa pesquisa e são, em minha opinião, mais potentes do que o texto que aqui é apresentado nesse primeiro volume. Essa não é uma atitude de reverência ou enaltação aos autores e suas obras, mas a compreensão das limitações do pesquisador e do seu texto. Essa foi uma jornada de criação, materiais muito diversos foram criados, mas a verticalização desses materiais ainda precisa de atenção.

A inserção do banco de dados é uma alternativa a ausência de políticas de distribuição de conhecimento e renda. Sua inclusão nessa tese está relacionada a uma ação didática que almeja uma contribuição aos jovens pesquisadores que adentram nesse campo. Como mencionado na introdução ao [capítulo 3](#), é pelo contato que um sentido de compreensão se desenvolve e, portanto, é fundamental a exposição às obras teóricas e textos dramáticos que o banco de dados oferece numa distribuição *peer-to-peer*⁶².

A experiência demonstrou que os estudantes são ávidos por conhecimento, mas o acesso a esses conhecimentos enfrenta tantas barreiras que muitas vezes essa ânsia por saber acabar por esmorecer. Para que essa ânsia seja saciada luta-se aqui que o acesso às fontes de conhecimento seja amplo e difundido o mais plenamente possível.

Há nessa pesquisa apêndices e eles são de fato apêndices, mas estes estão diferenciados das [fontes para uma projeção de vertentes de uma cena lirizada](#) e inseridas a título de curiosidade.

Por diversos ângulos acredito que é àqueles que estão nos seus anos iniciais de formação que esse trabalho se destina, apesar dos seus leitores primários serem pesquisadores. É àqueles que estão no início dessa formidável jornada nos mares turbulentos das artes cênicas que este trabalho esteve debruçado durante muitos dos seus anos. Esses que se iniciam nessa viagem não foram objetos de pesquisa mas, como membros potenciais do campo do ensino do teatro que talvez precisassem de instrumentais diferentes daqueles com os quais eu mesmo me deparei durante minha formação. Pode-se dizer que eles foram “Ítacas” que estavam em mente e essa pesquisa

⁶² Ponto-a-ponto

almejou subsidiá-los com ferramentas sobre a forma lírica do teatro e algumas possibilidades de como explorar uma cena lirizada.

Espera-se que tenha ficado límpido que esse não é um trabalho prescritivo, mas operativo. Que a tabela comparativa entre as formas épica, dramática e lírica do teatro proposta é uma caixa de ferramentas que oferece um leque de instrumentos para a análise e a produção das mais diversas obras. Trata-se de uma caixa de ferramentas que oferece recursos para observar traços da forma lírica do teatro numa ampla gama de manifestações cênicas, seja do passado ou que ainda serão produzidas.

Ressalta-se que uma obra que tenha mais traços da forma lírica do teatro não é superior a outra que tenha menos desses traços. Ou, que uma obra que seja categorizada como mais próxima da forma lírica do teatro não é mais interessante que aquela que tenha como componentes principais a forma épica ou dramática do teatro.

Optou-se aqui por não realizar uma revisão profissional seguindo as normas ABNT a risca, essa opção se deve ao fato de que as linhas do tempo já estão fora desse padrão, que os volumes dois, três, quatro, cinco e seis poderiam ter leitura, utilização e apreensão mais fluidos se cada um desses volumes tivesse numeração própria e não obedecessem a uma continuidade artificial como a norma ABNT propõe. Considera-se que no campo de pesquisa das artes cênicas uma normatização deve ser feita de dentro para fora e não de fora para dentro.

Não foi selecionado um trabalho modelo ou específico a fim de evitar um ícone a ser seguido. A ausência de um trabalho “maior”, que poderia ter sido traduzido numa verticalização mais ostensiva de alguns conceitos, também se deve a escolha de não recortar um objeto que transitava em áreas tão diversas quanto a dramaturgia, a encenação, a atuação e a recepção.

O final do percurso dessa pesquisa não aparenta o seu fim no evento denominado "Defesa da tese", mas na subsequente e esperada exigência de alterações e ajustes que o texto deve sofrer. Entende-se a defesa ainda como um momento de contribuições, e com a perspectiva de crescimento, e que nessa pesquisa - pelo menos assim deseja o pesquisador - seu processo seja também seu resultado.

Referências Bibliográficas

Sobre metodologia:

DESGRANGES, Flávio. [A Inversão da Olhadela: alterações no ato do espectador teatral](#). São Paulo, Hucitec, 2012.

FORTIN, Sylve [Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística](#). Cena, 2009, v. 7, n. I, p.77-88.

_____ e GOSSELIN, Pierre [Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico](#), Art Research Journal, 2014, vol. 1, n. 1 p. 1-17.

KUHN, Thomas [A estrutura das revoluções científicas](#) São Paulo, editora Perspectiva, 5.ed., 1998.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. [Pesquisa em comunicação](#), 5ª Edição, São Paulo, Edições Loyola 1990, 2001.

NOLTE, Dorothy e HARRIS, Rachel [As crianças aprendem o que vivenciam](#) [recurso eletrônico], Rio de Janeiro, Sextante, 2011.

PAREYSON, Luigi. [Estética teoria da formatividade](#). Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1993.

_____ [Os problemas da estética](#), São Paulo, Editora Martins Fontes, 2001.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de – “A cartografia como método de pesquisa-intervenção” in PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Liliana da (org.) – [Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade](#). Porto Alegre; Sulinas, 2015.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Liliana da (org.) – [Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade](#). Porto Alegre; Sulinas, 2015.

RICHARDSON, Laurel. [New Writing Practices in Qualitative Research](#). Social Sciences Journal, 2000, v. 17, n.I, p.5-19.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. [O papel da tradução na pesquisa científica brasileira: primeiros movimentos.](#) Tradução em Revista (Online), v. 8, p. 1-13, 2010.

Sobre as linhas do tempo:

ARAÚJO, Nélon de [História do teatro.](#) Salvador, Empresa Gráfica da Bahia, 1991.

BERTHOLD, Margot. [História Mundial do Teatro.](#) São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

BRANDSTETTER, Gabriele [Dance as culture of knowledge](#) in GEHN, Sabine, HUSEMANN, Katharina von Wilcke(Ed). **Knowledge in Motion - Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance** Bielefeld - Alemanha, Transcript Verlag, 2007.

BORIE, Monique, ROUGEMONT; Martine de, SCHERER; Jacques [Estética teatral, textos de Platão a Brecht.](#) Lisboa: Fundação Kalouste Gulbenkian, 2004.

BURNS, Edward McNall [História da civilização ocidental do homem das cavernas às naves espaciais. V. 1.](#) São Paulo, Globo, 1999.

_____. [História da civilização ocidental do homem das cavernas às naves espaciais. V. 2.](#) São Paulo, Globo, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. [Culturas Híbridas.](#) São Paulo, Edusp, 2008.

CARVALHO, Enio [História e formação do ator.](#) São Paulo, Ed. Ática, 1989.

CARLSON, Marvin. [Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade.](#) São Paulo, Editora Fundação editora da UNESP, 1997.

COSTA FILHO, José da [Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida](#) / José da Costa Filho. - Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

DURANT, Will [A história da filosofia](#) Rio de Janeiro, Record, 1996.

FARIA, João Roberto Faria (dir.) [História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XXI,](#) São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

[História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas](#) São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FAUSTO, Boris [História do Brasil 14 ed. atual. e ampl.](#) São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

FERNANDES, Sílvia [Grupos teatrais - Anos 70](#), Campinas, Ed. Da Unicamp, 2000.

[Memória e Invenção: Gerald Thomas em cena](#), São Paulo, Perspectiva, 1996.

GARCIA, Silvana [As Trombetas de Jericó teatro das vanguardas históricas](#), São Paulo, Hucitec, 1997.

HALL, Stuart [A identidade cultural na pós-modernidade](#), Rio de Janeiro, DP&A, 2006.

HOBBSAWN, Eric [Era dos extremos: o breve século XX: 1915-1991](#), Trad. Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

JAUSS, Hans Robert. **A** [História da Literatura como Provocação à Teoria Literária](#). São Paulo, Ática, 1994.

LOTMAN, Iuri M. [La Semiosfera III Semiotica de las artes e de la cultures](#), Madrid, Ediciones Catedra, 2000.

PRADO, Décio de Almeida. [História Concisa do Teatro Brasileiro](#). São Paulo: EDUSP, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. [Introdução às grandes teorias do teatro](#). Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DO TEATRO BRASILEIRO. Instituto Cultural Itaú. Disponível em www.itaucultural.org.

Sobre a didática do ensino superior:

PIMENTA, S. G. e ANASTASIOU, L.G.C. [Docência no Ensino Superior](#), 5ª ed, São Paulo, Cortez, 2014.

Sobre a forma lírica do teatro:

ABRAMOVIĆ, Marina. [Body Art](#). eRevista Performatus, Inhumas, ano 1, n. 5, jul. 2013. ISSN: 2316-8102.

ALVAREZ, Alfred [A voz do escritor](#), Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira 2006.

ARTAUD, ANTONIN. [O teatro e seu duplo](#). São Paulo: Martins Fontes, 1993

AMARAL, Ana Maria [Teatro de formas animadas: Máscaras, bonecos, objetos](#) São Paulo, Perspectiva, 1996.

AZEREDO, José Carlos de **Gramática Houaiss da Língua Portuguesa**, São Paulo, Publifolha, 2013.

BALAKIAN, Anna [O simbolismo](#) São Paulo, Perspectiva, 1985.

BARSANELLI, Maria Luísa, **Em “Outro”, Coletivo Improviso investiga alteridade; veja vídeo**. São Paulo, Folha de São Paulo, 29 de maio de 2011. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/921003-em-otro-coletivo-improviso-investiga-alteridade-veja-video.shtml>. Acesso em 20/07/2017.

BOGART, Anne and LANDAU, Tina [The viewpoints book](#), NY, Theatre Communications Group, 2005.

BOGÉA, Inês **Projeto resgata a memória em movimento**, São Paulo, Folha de São Paulo, Caderno Acontece, Sábado, 01 de maio de 2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0105200401.htm>. Acesso em 20/07/2017.

BORNHEIM, Gerd Alberto [Brecht A estética do teatro](#), Rio de Janeiro, Graal, 1992.

BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain [O amor pela arte os museus de arte na Europa e seu público](#), São Paulo, Edusp/Souk, 2007.

BRECHT, Bertolt **Notas sobre a ópera Ascensão e queda da cidade de Mahagonny** in [Estudos sobre teatro](#); tradução de Fíama Pais Brandão: [textos coletados por Siegfried Unseld]. – 2. Ed., Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 1978.

BUKOWSKI, Charles [O amor é um cão dos diabos](#) São Paulo, LPM, 2010.

CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de [Teoria da poesia concreta textos críticos e manifestos 1950-1960](#), São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975.

CASTAGNO, Paul C [New playwriting strategies](#), New York, Ed. Routledge, 2001

[New playwriting strategies Second Edition Language and Media in the 21ST Century](#), New York, Ed. Routledge, 2012.

COHEN, Renato. [Performance como linguagem](#) São Paulo Editora Perspectiva, Coleção Debates, 1989.

FABIÃO, Eleonora [Ações/Actions](#), Rio de Janeiro, Ed. Tamanduá Arte, 2015.

FÉRAL, Josette [Teatro, teoria y practica mas alla de las fronteras](#), Buenos Aires, Ed. Galerna, 2004.

[“Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”](#), *Revista Sala Preta*, São Paulo, Vol. 9, N. 9, páginas 197-210, abril de 2009.

FERNANDES, Silvia [“Teatralidade e performatividade na cena contemporânea”](#), *Revista Repertório*, Salvador, nº 16, páginas 11-23, 2011.

FILHO, Ruy **O indivíduo revelado através da observações dos animais**, São Paulo, Práticas da Crítica, 14 de março de 2014. Disponível em: <http://mitsp.org/2014/criticas-eu-nao-sou-bonita/> Acesso em 20/07/2017.

FISCHER, Martina Sohn e KAUFFMANN, Angélica [Aqui](#); **Happycinio** Rio de Janeiro, Ed. 7 letras, 2012.

FRYE, Northrop. Crítica retórica: teoria dos gêneros. In: — [Anatomia da crítica](#). São Paulo, Cultrix, 1973. p. 239-329.

DELGADO, Maria M.; HERITAGE, Paul (ed.). [Diálogos no palco: vinte e seis diretores falam sobre teatro](#). 1 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 1.0. 1 [CD-ROM]. 2009

KANE, Sarah. **Teatro Completo**. Tradução Pedro Marques. Porto: Campos Letras, 2001.

KIRBY, Michael [A formalist theatre](#), NY, University of Pensylvania Press, 1987.

KAVÁFIS, Konstantinos [Reflexões sobre poesia e ética](#), São Paulo, Ed. Ática, 1998.

LEHMANN, Hans-Thies. [Teatro Pós Dramático](#) São Paulo, Editora Cosac & Naif, 2008.

LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. In: [Teoria da literatura em suas fontes](#). 2. ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983. v. 1, p. 237-74.

LYOTARD, Jea-François trad. SUEYOSHI, Humberto Issao e TOLEDO, Tatiana. "[O dente, A palma](#)", *Revista Sala Preta*, São Paulo, vol. 1, n. 11, p. 139-146, dez. 2011.

MAFFEI, Marcos [Os escritores - As históricas entrevistas da Paris Review](#), São Paulo, Cia. das Letras, 1988

MAIAKOVSKI, Vladimir [Poética como fazer versos](#) São Paulo, Ed. Global, 1991.

MITCHELL, Katie [The director´s craft a handbook for the theatre](#), London e New York, Routledge, 2007.

_____: entrevista [out. 2008]. Entrevistador: Andy Lavander: Central School of speech & Drama, University of London, 14 de out. de 2008 disponível em: <http://crco.cssd.ac.uk/10/>. Acesso em 20/07/2017.

NÉSPOLI, Beth **Um rito para ver o sombrio** *Teatro Jornal*, São Paulo, 10 de março de 2016. Disponível em <http://teatrojornal.com.br/2016/03/um-rito-para-ver-o-sombrio/> Acesso em 20/07/2017.

PLAZA, Julio [Tradução Intersemiótica](#) São Paulo, Editora Perspectiva, 1987.

PAREYSON, Luigi [Os problemas da estética](#), São Paulo, Editora Martins Fontes, 2001

PAVIS, PATRICE. [A Encenação Contemporânea: Origens, Tendências, Perspectivas](#). São Paulo: Perspectiva, 2013.

POUND, Ezra [ABC da literatura](#), São Paulo, Editora Cultrix, 1990

ROSENFELD, Anatol [O teatro épico](#) São Paulo, Editora Perspectiva, 1994.

[Brecht e o teatro épico](#) São Paulo, Editora Perspectiva, 2012.

SAISON, Maryvonne **Les théâtres du réel pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain**, Paari, Éditions L'Harmattan, 1998.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. [A encenação no coletivo - desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo](#). 2008. 222 f. Tese (Doutorado em artes) - Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP. Universidade de São Paulo, São Paulo.

SIMON, Eli [The art of clowning](#) New York, Palgrave Macmillan, 2009.

SMALL, Daniele Avila **Nome, dança, espaço, alteridade, autoria** **Crítica das peças Otro, do Coletivo Improviso, e Vida, da Companhia Brasileira de Teatro** Questão de Crítica 31 de maio de 2010. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2010/05/nome-danca-espaco-alteridade-autoria/>. Acesso em 20/07/2017.

SOARES, Angélica [Gêneros Literários](#), Editora Ática, São Paulo, 2007.

SONTAG, Susan [Contra a Interpretação](#) Trad. Ana Maria Capovilla, Editora LP&M, Porto Alegre, 1987.

STAIGER, Emil. [Conceitos Fundamentais da poética](#). Rio de Janeiro, Edições tempo brasileiro, 1975.

Grundbegriffe der Poetik, Zúrique, 1946.

SUEYOSHI, Humberto Issao [Construção de bases metódicas e protocolos para uma pesquisa em artes cênicas – rumo ao lírico](#) – São Paulo: H. I. Sueyoshi, 2011. 212 p. : il. + 300 DVDs.

SZONDI, Peter [Teoria do Drama Moderno \[1880-1950\]](#). São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

THOMAS, Gerald **NxW programa da peça** São Paulo, Sesc, 2000.

TOGNONI, Reni, **Berro sobre o futuro em 'N x W', o inquieto diretor Gerald Thomas vê a humanidade daqui a dez anos**. São Paulo, O Globo – segundo caderno, 14 de julho de 2000. Disponível em http://www2.uol.com.br/geraldthomas/new/r_nxw_globo.htm, Acesso em: 10.mar.2017.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque [Ciência: formas de conhecimento - arte e ciência uma visão a partir da complexidade](#), Fortaleza Expressão Gráfica e Editora, 2007.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque **Corpo e Novas Tecnologias**, Curso de Graduação em Comunicação das artes do corpo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 17 de maio de 2000.

Vita, Luís Washington [Introdução à Filosofia](#) São Paulo, Editora Melhoramentos, 1964.

**Fontes para uma projeção da encenação, da
dramaturgia, da atuação e da teoria de vertentes de uma
cena liricizada**

Traduções

Novas práticas de escrita em pesquisa qualitativa de Laurel Richardson.

Laurel Richardson⁶³

Ohio State University

Tradução: Humberto Issao Sueyoshi⁶⁴

As novas práticas de escrita na pesquisa qualitativa incluem a escrita evocativa – uma prática de pesquisa através da qual podemos investigar como construímos o mundo, nós mesmos e os outros, e como as práticas objetivadoras padronizadas da ciência social limitam desnecessariamente a nós e às ciências sociais. As representações evocativas não tomam a escrita como reconhecidas mas oferecem maneiras múltiplas de pensar sobre um tópico, alcançando audiências diversas e nutrindo o escritor. Eles também oferecem uma oportunidade para repensar os critérios usados para julgar a pesquisa e reconsiderar as práticas institucionais e seus efeitos na comunidade. A linguagem é uma força constitutiva, criando uma visão particular da realidade e de si. Nenhuma encenação textual é inocente (incluindo esta). Os estilos de escrita não são fixos nem neutros, mas refletem a dominação historicamente mutável de escolas ou paradigmas particulares. A escrita científica social, como todas as outras formas de escrita, é uma construção sócio-histórica e, portanto, mutável.

Contexto Histórico: Convenções da escrita

Desde o século XVII, o mundo da escrita foi dividido em dois tipos distintos: o literário e o científico. A literatura, a partir do século XVII, foi associada à ficção, à retórica e à subjetividade, ao passo que a ciência estava associada ao fato, à “linguagem simples” e à objetividade (Clifford, 1986, p.5). A ficção era “falsa” porque inventava a realidade, ao contrário da ciência, que era “verdadeira”, porque supostamente relatava a realidade objetiva numa voz inequívoca.

Durante o século XVIII, os assaltos à literatura se intensificaram. John Locke advertiu os adultos a renunciar à linguagem figurativa, a fim de que a “conduta” entre as “coisas” e os “pensamento” fosse obstruída. David Hume descreveu os poetas como mentirosos profissionais. Jeremy Bentham propôs que a linguagem ideal seria uma sem

⁶³ Laurel Richardson trabalha no Departamento de Sociologia da Universidade Estadual de Ohio, Columbus, OR 43210. Este artigo é extraído de "Writing: A Method of Inquiry", publicado no The Handbook of Qualitative Research (Sage), editado por Norman Denzin e Yvonna Lincoln.

⁶⁴ Humberto Issao Sueyoshi é doutorando no Programa e pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de comunicação e artes da Universidade de São Paulo (PPG-AC ECA/USP)

palavras, apenas símbolos inequívocos. O dicionário de Samuel Johnson procurou fixar “significados unívocos em perpetuidade, bem como os significados unívocos de termos aritméticos padronizados” (Levine, 1985, p.4).

Neste mundo linguístico, o Marquês de Condorcet introduziu o termo, *ciência social*. O marquês afirmou que o “conhecimento da verdade” seria “fácil e o erro quase impossível” se fosse adotada uma linguagem precisa sobre as questões morais e sociais (citado em Levine, 1985, p.6). No século XIX, a literatura e a ciência eram dois domínios separados. A literatura estava alinhada com a “arte” e a “cultura”; Continha os valores do “gosto, da estética, da ética, da humanidade e da moralidade” (Clifford, 1986, p.6) e os direitos à linguagem metafórica e ambígua. Dada à ciência estava a crença de que suas palavras eram objetivas, precisas, inequívocas, não-contextuais e não-metafóricas.

Mas como a escrita literária ocupava um segundo lugar em importância, posição, impacto e valor de verdade para a ciência, alguns autores literários tentaram fazer da literatura uma parte da ciência. No final do século XIX, o “realismo” dominava tanto a ciência como a escrita de ficção (Clough, 1992). Honore de Balzac encabeçou o movimento do realismo na literatura. Ele via a sociedade como um “organismo histórico” com “espécies sociais” semelhantes às “espécies zoológicas”. Os escritores merecedores de louvor, segundo ele, devem investigar “as razões ou causas” dos “efeitos sociais” – os “primeiros princípios” sobre os quais a sociedade se baseia (1842/1965, pp. 247-249). Para Balzac, o romance era um “instrumento de investigação científica” (Crawford, 1951, p.7). Seguindo o exemplo de Balzac, Emile Zola defendeu o “naturalismo” na literatura. Em seu famoso ensaio “O romance como ciência social”, ele argumentou que o “retorno à natureza, a evolução naturalista que marca o século, leva pouco a pouco toda a manifestação da inteligência humana para o mesmo caminho científico”. A literatura seria “governada pela ciência” (1880/1965, p.271).

À medida que o século vinte se desdobrava, as relações entre a escrita científica social e a escrita literária cresciam em complexidade. As demarcações presumidamente sólidas entre “fato” e “ficção” e entre “verdadeiro” e “imaginado” eram borradas. O desfoque foi mais intensamente debatido em torno da escrita para o público – ou o jornalismo. Apelidado por Thomas Wolfe como o “Novo Jornalismo”, os escritores conscientemente borraram as fronteiras entre fato e ficção e conscientemente se fizeram o centro da história (para uma excelente e extensa discussão sobre o Novo Jornalismo, ver Denzin, 1997).

Os novos jornalistas também invadiram a província etnográfica, tomando seus métodos e relatando a vida social e cultural, não como "repórteres", mas como analistas sociais. Juntando-se aqueles intrusos estavam os escritores de ficção, como Truman Capote, Joan Didion, e Norman Mailer. Os professores de literatura despertaram e re-despertaram o interesse pelos romances de escritores minoritários e pós-coloniais, posicionando-os como "romances etnográficos" – narrativas que contam uma cultura através de personagens (Hurstun, 1991).

Na década de 1970, os "cruzamentos" entre as formas de escrita geraram a designação de gêneros oximorônicos: "não-ficção criativa", "facção", "ficção etnográfica", "romance de não-ficção" e "ficção verdadeira". E.L. Doctorow afirmou: "Não há mais coisas como ficção ou não-ficção, só há narrativas" (citado em Fishkin, 1985, p.7).

Sempre que há mudanças nos estilos e formatos de escrita, podemos esperar interesse intelectual em documentar e rastrear essas mudanças. Hoje, os estudiosos de uma série de disciplinas estão rastreando as relações entre a escrita científica e literária e desconstruindo as diferenças entre elas (Brodkey, 1987, Brown, 1977, Mischler, 1989, Simons, 1990). Suas análises desconstrutivas mostram concretamente como todas as disciplinas têm seu próprio conjunto de dispositivos literários – não necessariamente dispositivos de escrita de ficção – e apelos retóricos, como tabelas de probabilidade, registros de arquivos e relatos em primeira pessoa. Nas ciências sociais – incluindo as ciências sociais dos esportes – os fatos não-orientados, a prosa simples, a expectativa da narrativa linear (teoria passada, revisão de literatura, hipóteses presentes, métodos de teste, descobertas, investigação futura) limitam o que se pode saber e o que pode ser contado.

Como é esperado que se escreva afeta o que podemos escrever sobre. O sistema de referência em ciências sociais, por exemplo, desencoraja o uso de notas de rodapé, um lugar para argumentos secundários, novas conjecturas e ideias relacionadas. O conhecimento é constituído como focalizado, problema (hipótese) centrado, linear e direto. Outros pensamentos são estranhos. A pesquisa realizada indutivamente deve ser relatada de forma dedutiva, o argumento deve ser abstraído em 150 palavras ou menos, e os pesquisadores devem identificar-se explicitamente com um rótulo teórico. Cada uma dessas convenções favorece – cria e sustenta – uma visão particular do que constitui o conhecimento. As convenções possuem enorme poder material e simbólico sobre os cientistas sociais. Usá-los aumenta a probabilidade de um trabalho ser aceito em um "núcleo" de revistas de ciências sociais, mas eles não são uma evidência de uma maior –

ou menor – *prima facie*⁶⁵ como valor de verdade ou significado do que as escritas das ciências sociais que utilizam outras convenções.

Outras convenções de escrita em ciências sociais governaram as etnografias. Necessariamente distinguindo o seu trabalho dos relatórios dos viajantes e missionários, bem como da escrita imaginativa, os etnógrafos adotaram uma voz impessoal, de terceira pessoa para explicar um fenômeno observado e trompetear a autenticidade de suas representações. John van Maanen identifica quatro convenções usadas nas etnografias tradicionais ou "contos realistas" (1988): (a) autor(idade) experiencial, onde o autor existe apenas no prefácio para estabelecer as credências de "Eu estava lá" e "Eu sou um pesquisador"; (B) estilo documental ou uma pletora de detalhes concretos e particulares que presumem representar a típica atividade, padrão ou membro da cultura; (C) o ponto de vista do membro da cultura, supostamente apresentado através de citações, explicações, sintaxe, clichês culturais, etc.; e (d) onipotência interpretativa do etnógrafo. Muitos dos livros clássicos nas ciências sociais são contos realistas. Estes incluem *Everything in its Path*⁶⁶ (1976) de Kai Erikson, *Street Corner Society*⁶⁷ (1943) de William Foote Whyte e *All our Kin*⁶⁸ (1974) de Carol Stack.

Outros gêneros de escrita qualitativa, como textos baseados em histórias de vida ou entrevistas em profundidade, têm seus próprios conjuntos de convenções tradicionais (ver Mischler, 1989; Richardson, 1990). Nesses textos qualitativos, os pesquisadores estabelecem suas credenciais na seção introdutória ou de métodos; Eles escrevem o corpo do texto como se os trechos do documento e das citações estivessem naturalmente presentes, válidos, confiáveis e totalmente representativos, em vez de selecionados, podados e enfeitados pelo autor para sua aparência textual. Assim como as etnografias culturais, a assunção da autoridade científica é retórica nesses outros textos qualitativos. Exemplos de textos convencionais de "história de vida" incluem Os *Worlds of Pain*⁶⁹ de Lillian Rubin (1976), *The Ageless Self*⁷⁰ de Sharon Kaufman (1986) e de minha própria autoria *The New Other Woman*⁷¹ (1985).

⁶⁵ Termo do latim para designar uma prova absoluta

⁶⁶ Tudo em seu caminho

⁶⁷ Sociedade da esquina da rua

⁶⁸ Todos os nossos parentes

⁶⁹ Mundos da Dor

⁷⁰ O Eu Eterno

⁷¹ A nova outra mulher

Contexto Pós-modernista

Temos a sorte de trabalhar em um clima pós-modernista (Agger, 1990, Clifford & Marcus, 1986, Denzin, 1986, 1991, 1995, Lyotard, 1979/1984, Nicholson, 1990, Richardson, 1997, Turner & Bruner, 1986), um tempo em que uma multidão de abordagens ao conhecimento e ao dizer existem lado a lado. O núcleo do pós-modernismo é a dúvida de que qualquer método ou teoria, discurso ou gênero, tradição ou novidade, tem uma reivindicação universal e geral como a “direita” ou a forma privilegiada do conhecimento autoritário. O pós-modernismo suspeita que todas as reivindicações de verdade mascaram e servem a interesses particulares de um local, uma cultura e uma luta política. Mas os métodos convencionais de saber e contar não são automaticamente rejeitados como falsos ou arcaicos. Em vez disso, esses métodos padrões são abertos à investigação, e novos métodos são introduzidos, que também estarão, então, sujeitos à crítica.

O contexto pós-modernista da dúvida, portanto, desconfia igualmente de todos os métodos. Nenhum método tem um status privilegiado. A superioridade da ciência sobre a literatura – ou de outro ponto de vista, a literatura sobre a ciência – é desafiada. Mas uma posição pós-moderna nos permite conhecer algo sem pretender saber tudo. Ter um conhecimento parcial, local, histórico ainda é conhecimento. De certa forma, saber é mais fácil, porém, isso acontece porque o pós-modernismo reconhece as limitações situacionais daquele que sabe. Os escritores qualitativos estão fora do gancho, por assim dizer. Eles não têm que tentar interpretar Deus, escrevendo como narradores oniscientes incorpóreos alegando conhecimento universal, atemporal, geral. Eles podem evitar a meta-narrativa questionável da objetividade científica e ainda têm muito a dizer como oradores situados, subjetividades empenhadas em conhecer/contar sobre o mundo como eles o percebem.

Um tipo particular de pensamento pós-modernista que eu achei especialmente útil é o pós-estruturalismo (para uma visão geral, ver Weedon, 1987, para aplicação da perspectiva em um ambiente de pesquisa, ver Davies, 1994). O pós-estruturalismo liga a linguagem, a subjetividade, a organização social e ao poder. A peça central é a linguagem. A linguagem não reflete a realidade social, mas produz significado e cria a realidade social. Diferentes línguas e diferentes discursos dentro de uma dada linguagem dividem o mundo e lhe dão significado de formas que não são redutíveis umas às outras. A linguagem é como a organização social e o poder são definidos e contestados e o lugar onde se constrói o nosso sentido do eu, a nossa subjetividade. Compreender a linguagem como

discursos concorrentes, formas concorrentes de dar significados e de organizar o mundo, torna a linguagem um local de exploração e luta.

A linguagem não é o resultado da individualidade, mas, sim, ela constrói a subjetividade do indivíduo de modos historicamente e localmente específicos. O que algo significa para os indivíduos depende dos discursos disponíveis. Por exemplo, ser atingido pelo cônjuge é diferente se é pensado dentro do discurso de “casamento normal”, “direitos do marido”, ou “o espancamento da esposa”. Se uma mulher vê a violência masculina ou o direito do marido como normal, então é improvável que ela veja o espancamento da esposa como um uso ilegítimo de poder que não deve ser tolerado. Da mesma forma, quando um homem é exposto ao discurso de “abuso sexual na infância”, ele pode re-categorizar e lembrar suas próprias experiências traumáticas da infância. A experiência e a memória, portanto, estão abertas a interpretações contraditórias, governadas por interesses sociais e discursos predominantes. O indivíduo é ao mesmo tempo local e sujeito dessas lutas discursivas pela identidade e pela refilmagem da memória. Como o indivíduo está sujeito a discursos múltiplos e concorrentes em muitos reinos, a subjetividade de alguém está mudando e é contraditória, não sendo estável, fixa e rígida.

O pós-estruturalismo, portanto, aponta para a contínua co-criação do eu e das ciências sociais; eles são conhecidos entre si. Conhecer o eu e conhecer o assunto são conhecimentos interligados, parciais, históricos e locais. O pós-estruturalismo, então, permite – não convida, não incita – que nós reflitamos sobre nosso método e exploremos novas maneiras de conhecer.

Especificamente, o pós-estruturalismo sugere duas coisas importantes aos escritores qualitativos: primeiro, nos direciona a nos entendermos reflexivamente como pessoas que escrevem a partir de posições particulares em momentos específicos e, em segundo lugar, nos liberta de tentar escrever um único texto em que tudo seja dito ao mesmo tempo para todos. Cultivar nossas próprias vozes libera o domínio censurável da “escrita da ciência” em nossa consciência, bem como a arrogância que ele promove em nossa psique: a escrita é validada como um método de conhecer.

Práticas Analíticas Criativas: Etnografias PAC (*CAP Ethnography*)

Na esteira da crítica pós-modernista – incluindo a pós-estruturalista, a feminista, a *queer* e a teoria crítica da raça – de práticas de escrita qualitativa tradicional, o trabalho qualitativo agora aparece em vários locais em diferentes formas. A prosa da escrita da

ciência não é sacrossanta. O gênero etnográfico tem sido borrado, ampliado e alterado para incluir a poesia, o drama, as conversas, os leitores de teatro e assim por diante. Essas etnografias são semelhantes entre si pelo fato de serem produzidas através de *práticas analíticas criativas*.

Eu tenho estabelecido esta classe de etnografias como, Etnografias práticas analíticas criativas ou do Etnografias PAC. Este rótulo pode incluir trabalhos novos, trabalhos futuros e trabalhos mais antigos, onde quer que o autor tenha se movido para fora da escrita social e científica convencional.

Eu sei que qualquer conceito ou acrônimo é problemático e sujeito a crítica. No entanto, quanto mais eu pensava sobre o nome dessas etnografias de gênero, mais eu gostava das complexas ressonâncias metafóricas do acrônimo, PAC (*CAP*⁷²). *CAP* vem do latim para cabeça, *caput*. Usar a *cabeça* para sinalizar o trabalho de brecha etnográfica pode ajudar a quebrar a dualidade mente/corpo. A cabeça é mente e corpo e também mais. Produtores de etnografias PAC estão usando suas cabeças. Os produtos, embora mediados por todo o corpo, não podem se manifestar sem o trabalho da cabeça.

O PAC (*CAP*) – como substantivo (produto) e verbo (processo) – tem múltiplos significados e associações comuns e idiomáticas, algumas dos quais refratam a brincadeira do gênero: uma cobertura de cabeça arredondada; uma capa de cabeça especial, a indicação de uma ocupação ou o membro em uma sociedade ou em um grupo particular; o topo de um edifício ou fungo; uma pequena carga explosiva; qualquer um dos vários tamanhos de papel para escrever; a ação de dar os toques finais; deitado em cima de; superando; ou ultrapassando. E então, há as outras palavras associadas à raiz latina, como capilar e capital(ismo), que rebaixam e contextualizam o trabalho.

As práticas que produzem as etnografias PAC são ambas criativas e analíticas. Qualquer crença dinossauriana de que “criativo” e “analítico” são modos contraditórios e incompatíveis estão no caminho de um meteoro. Eles estão condenados à extinção. Por exemplo, a evolução, a proliferação e a diversidade de novas “espécies” etnográficas durante as últimas duas décadas incluem: auto-etnografia (e.g., Behar, 1996, Bruner, 1996, Church, 1995, Ellis, 1993); Histórias de ficção (e.g., Cherry, 1995, Diversi, 1998, Frohock, 1992); Poesia (e.g., Baff, 1997, Brady, 1991, Diamond, 1985, Glesne, 1997); Drama (e.g., Ellis e Bochner, 1991, Paget, 1990, Richardson e Lockridge, 1991, Richardson, 1993, 1996a); textos performáticos (e.g., Denzin, 1997, McCall e Becker, 1990, Mienczakowski,

⁷² Na língua original o acrônimo é PAC e poderia ser traduzido como boné, capuz, topo

1996); escritura de histórias (e.g., Richardson 1995, 1997, St. Pierre, 1997); gêneros mistos (e.g., Brown, 1991, Davies, 1989, Fine, 1992, Hooks, 1990, Jones, 1998, Lather, 1991, Stoller, 1989, Ulmer, 1989); e assim por diante.

Por mais de uma década, o que chamo de etnografias PAC foram rotuladas como experimentais ou alternativas (Van Maanen, 1995). Não intencionalmente, porém, esses rótulos reinscreveram as práticas etnográficas tradicionais como padrão – o modo conhecido, aceito, preferido, experimentado e verdadeiro de fazer e representar a pesquisa qualitativa. Creio que a reinscrição agora é desnecessária, falsa e deletéria. As etnografias PAC não são alternativas ou experimentais; elas são, por si mesmas, representações válidas e desejáveis do social. No futuro previsível, essas etnografias podem ser, de fato, as representações mais válidas e desejáveis, pois abrem espaços para pensar o social que agora nos escapa.

As etnografias PAC mostram o processo de escrita e o produto da escrita como profundamente entrelaçados; Ambos são privilegiados. O produto não pode ser separado do produtor ou o modo de produção ou o método do saber. Uma vez que todas as pesquisas – a etnografia tradicional e a PAC– são agora produzidas dentro do clima pós-moderno mais amplo de “dúvida”, os leitores (e revisores) querem e merecem saber como o pesquisador afirma saber. Como o autor posiciona o eu como um “conhecedor” e um narrador? Essas questões envolvem de um lado os problemas interligados da subjetividade, autoridade, autoria, reflexividade e processo, e por outro lado a forma representacional.

O pós-modernismo afirma que a escrita é sempre parcial, local e situacional e que o nosso eu está sempre presente, não importa o quanto tentemos suprimi-lo – mas apenas parcialmente presente, pois em nossa escrita reprimimos partes de nós mesmos também. Trabalhar a partir dessa premissa nos liberta para escrever o material de várias maneiras: contar e recontar. Não existe tal coisa como “entendê-lo direito”, apenas “entendê-lo” contornado e matizado diferentemente. Ao usar as práticas analíticas criativas, os etnógrafos aprendem sobre o tema e sobre si mesmos o que era incognoscível e inimaginável usando procedimentos analíticos, metáforas e formatos de escrita convencionais. Mesmo que se queira escrever um artigo de forma convencional, tentar diferentes modos de escrever é uma maneira prática e poderosa de expandir as habilidades interpretativas, elevar a consciência e trazer uma nova perspectiva para a pesquisa.

Está além do escopo deste artigo delinear ou comentar o placar das novas práticas etnográficas e formas. Além disso, está muito além do escopo deste artigo discutir as práticas que excedem as páginas escritas – performances, teatro de leitores, exposições de museus, achados de pesquisas coreografadas, representações de belas artes, hipertextos, e assim por diante – embora eu dê as boas-vindas a essas adições para o repertório qualitativo e acredite que elas estão na vanguarda do nosso futuro etnográfico. Em vez disso, vou abordar uma série de gêneros que implantam dispositivos literários para recriar a experiência vivida e evocar respostas emocionais. Eu chamo elas de *representações evocativas*. Resisto a fornecer ao leitor trechos dessas formas porque os trechos não lhes farão justiça. Eu descrevo alguns textos, mas não tenho nenhum desejo de valorizar um novo cânone. Novamente, uma discussão sobre o processo em vez de produto é o objetivo deste artigo.

As representações evocativas são uma maneira impressionante de ver através e além dos naturalismos científicos sociais. Lançar a ciência social em formas evocativas revela a retórica e o trabalho subjacente da produção, bem como o potencial das ciências sociais como um esforço humano, porque a escrita evocativa nos toca onde vivemos, em nossos corpos. Através dela podemos experimentar o processo auto reflexivo e transformacional da autocriação. Experimentando formas evocativas, relacionamo-nos de forma diferente com o nosso material; nós o sabemos diferente. Encontramo-nos atendendo a sentimentos, ambiguidades, sequências temporais, experiências turvas e assim por diante; Nós lutamos para encontrar um lugar textual para nós mesmos, nossas dúvidas e nossas incertezas (e.g., ver Bruce, Denison, Tsang e Wood neste número da SSJ).

Uma forma de escrita evocativa é a *autoetnografia*. Estes são altamente personalizados, revelando textos em que os autores contam histórias sobre suas próprias experiências vividas, relacionando o pessoal com o cultural. O poder dessas narrativas depende de sua apresentação retórica como “histórias verdadeiras”, histórias sobre eventos que realmente aconteceram ao escritor. Ao narrar a história, o escritor invoca tais técnicas de escrita de ficção como imagens dramáticas recalcadas, imagens fortes, personagens esboçados, fraseios incomuns, trocadilhos, subtextos, alusões, recordações, antecipações, mudanças de tom, sinédoques, diálogos e monólogos interiores. Através dessas técnicas, o escritor constrói uma sequência de eventos, um “enredo”, retendo a interpretação, pedindo ao leitor que “assista” emocionalmente os eventos com o escritor. Essas narrativas procuram atender aos critérios literários de coerência, verossimilhança e

interesse. Algumas narrativas do eu são encenadas como representações imaginativas; outras são encenadas como ensaios pessoais, buscando a honestidade, a revelação e o “quadro maior”. Em ambos os casos, os etnógrafos estão um pouco aliviados dos problemas de falar pelo “outro”, porque eles são o outro em seus textos.

Relacionadas com a autoetnografia, sem invocar necessariamente as estratégias de escrita mencionadas acima, são narrativas sobre o próprio processo de escrita. Eu chamo elas de *escritura de histórias* (e.g., veja Sparkes neste número). São narrativas sobre contextos nos quais a escrita é produzida. Eles situam a própria escrita em outras partes da vida, como restrições disciplinares, debates acadêmicos, políticas departamentais, movimentos sociais, estruturas comunitárias, interesses de pesquisa, laços familiares e histórias pessoais. Eles oferecem reflexividade crítica sobre o auto-escrita em diferentes contextos como uma prática analítica criativa valiosa. Eles evocam novas questões sobre o eu e o sujeito; Eles nos lembram que nosso trabalho é fundamentado, contextual e rizomático. Podem evocar partes mais profundas de si, curar feridas, realçar o sentido do eu – ou mesmo alterar um senso da identidade.

Ao contrário das duas formas acima, uma forma evocativa sobre a qual há literatura extensa é a *ficção etnográfica* (ver Banks e Banks, 1998). Escrita de ficção, que de acordo com o escritor Ernest Lockridge, “está usando a imaginação para descobrir e encarnar a verdade” (comunicação pessoal, 10 de março de 1998). Os escritores das ciências sociais que afirmam que seu trabalho é ficção privilegiam sua imaginação, procurando expressar suas visões da verdade sócio-científica. Em geral, eles encerram sua história – seja sobre si mesmos ou sobre um grupo ou cultura – em um ambiente que estudaram etnograficamente; As normas culturais são promulgadas através dos personagens. Além das técnicas utilizadas pelos auto-narradores (ver acima), os escritores de ficção etnográfica podem recorrer a outros dispositivos, como pontos de vista alternativos, caracterização profunda, voz em terceira pessoa e ao narrador onisciente. Não creio que nenhum escritor de ficção etnográfica escreva do ponto de vista do narrador não confiável (Lockridge, 1987).

Existem algumas vantagens e algumas desvantagens em afirmar que a escrita etnográfica é ficção. Encenar a pesquisa qualitativa como ficção libera o autor de algumas limitações, protege o autor de acusações criminais ou outras, e pode proteger as identidades dos estudados. No entanto, competir no mundo editorial da ficção literária é muito difícil; poucos conseguem. Além disso, se seu desejo é efetuar a mudança social através de sua pesquisa, a ficção é uma estratégia de escrita retoricamente ruim. Os

formuladores de políticas preferem materiais que afirmam não ser não-ficção mesmo, mas “verdadeira pesquisa”.

A *representação poética*, como diz Robert Frost, é “a distância emocional mais curta entre dois pontos” – o orador e o leitor. Escrever entrevistas sociológicas como poesia, por exemplo, mostra o papel do tropo de prosa na constituição do conhecimento. Quando lemos ou ouvimos poesia, somos continuamente empurrados para reconhecer que o texto foi construído. Mas todos os textos são construídos, incluindo a prosa; Portanto, a poesia ajuda a problematizar a confiabilidade, a validade, a transparência e a verdade.

Escrever dados como representações poéticas revela a crença constrangedora de que o propósito de um texto de ciências sociais é transmitir informações como fatos, temas ou noções existentes independentemente do contexto em que foram encontradas ou produzidas, como se a história que gravamos, transcrevemos, editamos e escrevemos em trechos de prosa são as únicas verdadeiras: uma história da ciência. A escrita de prosa padrão esconde a cópia da mão do sociólogo que produziu o texto escrito final.

Além disso, quando as pessoas falam, sejam conversadores, contadores de histórias, informantes ou entrevistados, seu discurso está mais próximo da poesia do que da prosa sociológica (Tedlock, 1983). Escrever entrevistas como poemas, honra as pausas do orador, as repetições, as aliteraões, as estratégias narrativas, os ritmos e assim por diante podendo realmente representar melhor o orador do que a prática de citar em trechos de prosa. Além disso, os dispositivos poéticos – ritmos, silêncios, espaços, pontos de respiração, aliteraões, métricas, cadências, assonâncias, rimas e versos brancos– envolvem o corpo do ouvinte, mesmo que a mente resista e negue. “A poesia é, acima de tudo, uma concentração do poder da linguagem que é o poder do nosso relacionamento supremo com tudo no universo. É como se as forças que não pudemos reivindicar de nenhuma outra forma se tornassem presentes a nós em forma sensual” (DeShazer, 1986, p.138). Colocar palavras juntas em novas configurações nos permite ouvir, ver e sentir o mundo em novas dimensões. A poesia, portanto, é um método prático e poderoso para analisar mundos sociais.

“A História de Sua Vida Por Louisa May” é um exemplo de construção poética que desafia pressupostos epistemológicos (Richardson, 1997). É um poema narrativo de cinco páginas que eu criei a partir de uma transcrição de 36 páginas da minha entrevista em profundidade com “Louisa May”, uma mãe solteira. Ao escrever a história de Louisa May, baseei-me em critérios científicos e literários. Este foi um desafio literário maior do que sociológico, porque Louisa May não usou imagens ou palavras sensoriais e muito

poucas expressões idiomáticas. O poema, portanto, teve que ser construído sobre outros dispositivos poéticos como repetição, pausas, métrica, rimas e versos brancos. Sem colocar palavras em sua boca, o que violaria minha sensibilidade sociológica, usei sua voz, dicção, ritmos do sul da colina e seu tom. Escrevi sua vida – como ela me contou – como um exemplo historicamente situado de fazer sentido. Sua vida, como ela fala, é “normal.” O subtexto político, como eu escrevi, é a da “Mãe Coragem na América”.

O drama etnográfico é outra forma evocativa de moldar uma experiência. Sem perder a experiência: poder misturar técnicas realistas, ficcionais e poéticas; Reconstruir o sentido de um evento a partir de múltiplas perspectivas “como–vivas”; permitir que as vozes conflitantes sejam ouvidas, aliviando o pesquisador de ser juiz e árbitro; e dando voz àquilo que não é dito, mas presente, por exemplo, o câncer como retratado no drama etnográfico de Paget (1990) ou o aborto como no drama de Ellis e Bochner (1991). Quando o material a ser exibido é intratável, indisciplinado, múltiplo e emocionalmente carregado, o drama é mais provável para recapturar a experiência do que a escrita padrão.

Construir um drama levanta os debates pós-modernos sobre textos orais e escritos. O que vem primeiro? Qual deve ser ou é privilegiado e com que consequências? Por que a bifurcação entre o oral e o escrito? A origem da experiência vivida, codificada como notas de campo, transformada em uma peça etnográfica, executada, gravada e depois reeditada para publicação, o roteiro impresso pode muito bem ser a versão definitiva ou válida, particularmente para aqueles que privilegiam a publicação sobre o original, o desempenho, ou mesmo a experiência vivida. O que acontece se aceitarmos essa validade? A construção dramática fornece múltiplos locais de invenção e contestação potencial de validade, a difusão de textos orais e escritos, movimentos retóricos, dilemas éticos e autoridade ou autoria. Não se trata apenas de falar sobre essas questões, são essas as questões (Richardson, 1997).

Muitas vezes, agora, as representações extraídas livremente de gêneros literários, artísticos e científicos, muitas vezes quebrando também os limites de cada um deles. Nessas produções, o pesquisador pode ter diferentes abordagens sobre o mesmo tema, o que eu penso como uma desconstrução pós-modernista da triangulação.

Na pesquisa tradicionalmente encenada, valorizamos a triangulação. Na triangulação, um pesquisador implementa diferentes métodos – como entrevistas, dados de censo e documentos – para validar os resultados. Entretanto, esses métodos possuem os mesmos pressupostos de domínio, incluindo a suposição de que existe um ponto fixo ou objeto que pode ser triangulado. Mas nos textos pós-modernistas de gêneros mistos, nós

não triangulamos; nós *cristalizamos*. Reconhecemos que há muito mais do que três lados para se aproximar do mundo.

Proponho que o imaginário central para a validade dos textos pós-modernistas não é o triângulo – um objeto rígido, fixo, bidimensional. Em vez disso, o imaginário central é o cristal, que combina simetria e substância com uma infinita variedade de formas, substâncias, transmutações, multidimensionalidades e ângulos de aproximação. Os cristais crescem, mudam e alteram, mas não são amorfos.

Os cristais são prismas que refletem externalidades e refratam dentro de si mesmos, criando diferentes cores, padrões e matrizes, que são lançados para fora em diferentes direções. O que vemos depende de nosso ângulo de repouso, não da triangulação ou da cristalização. Nos textos de gêneros mistos pós-modernistas, passamos da geometria plana para a teoria da luz, onde a luz pode ser tanto ondas quanto partículas.

A cristalização, sem perder a estrutura, desconstrói a ideia tradicional de validade (sentimos que não existe uma única verdade, vemos como os textos se validam) e a cristalização nos proporciona uma compreensão aprofundada, complexa e completamente parcial do tema. Paradoxalmente, sabemos mais e duvidamos do que sabemos. Engenhosamente, sabemos que há sempre mais a saber.

Vemos também este processo de cristalização em vários livros recentes de gêneros mistos. A *Schoolgirl Fictions*⁷³ de Valerie Walkerdine (1990) desenvolve/exibe o tema de que “a masculinidade e a feminilidade são ficções que assumem o posição de fato” (p.13), incorporando no livro entradas de diário, poemas, ensaios, fotográficos de si mesma, desenhos, *cartoons*, e transcrições anotadas. *Making Stories, Making Selves: Feminist Reflections on the Holocaust*⁷⁴ (1993) de Ruth Linden entrelaça a autobiografia, a escrita acadêmica e as histórias de sobreviventes num prêmio da Helen Hooven Santmyer no livro *Women's Studies*⁷⁵, que foi sua dissertação. *Tales from the Field*⁷⁶ (1988) de John Van Maanen apresentam sua pesquisa na polícia como realista, confessional, e como uma narrativa impressionista. *Troubling the Angels: Women Living with HIV/AIDS*⁷⁷(1977) de Patti Lather e Chris Smithies exibe um intensa teoria, a histórias de pesquisadores, transcrições de grupos de apoio de mulheres, informações históricas e médicas, usando

⁷³ Ficção de um colégio de garotas

⁷⁴ Fazendo histórias fazendo a si mesmas: Reflexões feministas sobre o Holocausto

⁷⁵ Estudos Femininos

⁷⁶ Contos sobre o campo

⁷⁷ Incomodando os anjos: Mulheres vivendo com HIV/AIDS

diagramações inovadoras no texto. *The written suburb*⁷⁸ de John Dorst (1989) apresenta um sítio geográfico como site, imagem, ideia, discurso e uma assembleia de textos. *Death at the Parasite Cafe*⁷⁹(1992) de Stephen Pfohl emprega estratégias de colagem e justaposições sincrônicas, borrando teorias críticas e formas de arte militantes.

Em algumas produções de gêneros mistos, o escritor/artista percorre livremente os tópicos, quebrando nosso senso de exterioridade de tópicos, desenvolvendo nosso senso de como o tópico e o eu são construídos. *Self and the Social Sciences: Personal Essays on an Art Form*⁸⁰ (1991) de Susan Krieger são um exemplo soberbo. O livro é “orientado para o design”, refletindo seu apego aos ceramistas de Pueblo e Georgia O’Keefe, e, como ela diz, “parece mais com um pote ou uma pintura do que com uma hipótese” (p.120). *Women Native Other*⁸¹ (1989) de Minh-Ha T. Trinh quebra as convenções de escrita dentro de cada um dos ensaios que compõem o livro, misturando poesia, autorreflexão, crítica feminista, fotografias e citações que ajudam os leitores a experimentar a pós-colonialidade. *I’ve Known Rivers: Lives of Loss and Liberation*⁸² (1994) de Sara Lawrence-Lightfoot usa técnicas de escrita de ficção e auto-reflexividade para contar histórias do que é ser afro-americano e profissional. Antologias também refletem esses gêneros mistos. Meu próprio livro *Fields of Play: Constructing an Academic Life*⁸³ (1997) conta a história de minhas lutas intelectuais e políticas na academia através de ensaios pessoais, dramas, poemas, histórias de escrita, e-mails e artigos de sociologia. Antologias também apresentam gêneros mistos. Alguns exemplos são: *Composing Ethnography: Alternative Forms of Qualitative Writing*⁸⁴ (1996) de Carolyn Ellis e Arthur Bochner; *Investigating Subjectivity: Research on Lived Experience*⁸⁵ (1992) de Carolyn Ellis e Michael Flaherty; *Women Writing Culture*⁸⁶ (1995) de Ruth Behar e Deborah Gordon; a série *Studies in Symbolic Interaction*⁸⁷; e a revista *Qualitative Inquiry*⁸⁸.

⁷⁸O subúrbio escrito

⁷⁹A Morte no Café Parasita

⁸⁰ O Eu e as ciências sociais: Os ensaios pessoais numa forma artística

⁸¹ Outras mulheres nativas

⁸² Eu tenho conhecido rios: Vidas de Perda e Libertação

⁸³Campos de Jogo: Construindo uma Vida Acadêmica

⁸⁴Composição Etnográfica: Formas alternativas de escrita qualitativa

⁸⁵Investigações sobre a Subjetividade: Pesquisa sobre a Experiência Vivida

⁸⁶ Mulheres escrevendo a cultura

⁸⁷ Estudos em interação simbólica

⁸⁸ Pesquisa Qualitativa

Para onde e de onde?

O contexto pós-moderno contemporâneo em que trabalhamos como pesquisadores qualitativos é propício. Ele fornece uma oportunidade para que possamos rever, criticar e reavivar a escrita. Embora estejamos mais livres para apresentar nossos textos de diversas formas a públicos diversos, temos diferentes restrições que surgem da autoconsciência sobre as reivindicações de autoria, autoridade, verdade, validade e confiabilidade. A auto reflexividade traz à consciência algumas das complexas agendas políticas/ideológicas escondidas em nossa escrita. As reivindicações de verdade são menos facilmente validadas agora; Desejos de falar por outros são suspeitos. A maior liberdade para experimentar com a forma textual, no entanto, não garante um produto melhor. As oportunidades para escrever textos dignos – livros e artigos que são "bons para ler" – são múltiplas, excitantes e exigentes, mas o trabalho é mais difícil. As garantias são menores. Há muito mais para pensarmos.

Escrever de forma tradicional não nos impede de escrever de outras maneiras para outros públicos em outros momentos (Denzin, 1994; Richardson, 1990). Não há uma maneira única – muito menos “correta” – de encenar um texto. Com o tempo úmido, o material pode ser moldado. Aprender maneiras alternativas de escrever aumenta o seu repertório e aumenta o número e tipos de público que você pode alcançar.

Quem é seu público? Quais são seus propósitos? Compreender como encenar retoricamente sua escrita aumenta suas chances de ser publicado e atingir seu público-alvo. Desconstruir as práticas tradicionais de escrita torna os escritores mais conscientes das convenções de escrita e, portanto, mais competentemente capazes de fazer escolhas.

Vejo o projeto etnográfico como humanamente situado, sempre filtrado através de olhos humanos e percepções humanas, suportando as limitações e os pontos fortes dos sentimentos humanos. A superestrutura científica está sempre apoiada na base da atividade humana, das crenças e dos entendimentos. Enfatizo a etnografia como construída através de práticas de pesquisa. As práticas de pesquisa estão preocupadas com a ampliação da compreensão. A ciência oferece algumas práticas de pesquisa, tais como a literatura, as artes criativas, o trabalho da memória (Davies, 1994; Davies et al., 1997) e a introspecção (Ellis, 1991) entre outros. Os pesquisadores têm muitas práticas das quais escolher e não devem ser limitados pelos hábitos da mente de outra pessoa.

Acredito na manutenção das etnografias PAC para sustentar padrões elevados e difíceis; a mera novidade não é suficiente. Aqui estão cinco dos critérios que eu uso quando reviso artigos ou monografias submetidas para publicação social-científica.

1. *Contribuição substancial*. Este trabalho contribui para a nossa compreensão da vida social? O escritor demonstra uma perspectiva social-científica profundamente aterrada (se incorporada)? Como essa perspectiva é informada na construção do texto?

2. *Mérito estético*. Em vez de reduzir padrões, um outro padrão é adicionado. Essa peça tem sucesso esteticamente? O uso das práticas analíticas criativas abre o texto e convida a respostas interpretativas? O texto é artisticamente moldado, satisfatório, complexo e não é chato?

3. *Reflexividade*. O autor conhece a epistemologia pós-moderna? Como o autor chegou a escrever este texto? Como foi a informação recolhida? Existem questões éticas? Como a subjetividade do autor tem sido tanto um produtor como um produto deste texto? Existe uma autoconsciência adequada e auto-exposição para o leitor fazer julgamentos sobre o ponto de vista? Os autores se responsabilizam pelos padrões de conhecimento e contaram as pessoas que estudaram?

4. *Impacto*. Isso me afeta emocionalmente e/ou intelectualmente? Será que isso gera novas perguntas, me move a escrever, me move a tentar novas práticas de pesquisa, ou me move para a ação?

5. *Expressa uma realidade*. Este texto incorpora um sentido da experiência vivida? Parece ser verdade – uma crença de um sentido cultural, social, individual ou comunitário do “real”?

Estes são cinco dos meus critérios. A ciência é uma lente, as artes criativas outra. Vemos mais profundamente usando as duas lentes. Eu quero olhar através de ambas as lentes, para ver uma “forma de arte de ciência social”.

Discordo fortemente daqueles que afirmam que a etnografia deve ser uma “guilda da ciência”, um “ofício” com “regras tácitas”, aprendizes, segredos comerciais, trabalhadores responsáveis (i.e. professores), que promulgam regras que verificam “pretensões artísticas e excessos” (Richardson, 1996b, Schwalbe, 1995). Essa visão medieval limita a exploração etnográfica, patrulha os limites do pensamento intelectual e alinha a pesquisa qualitativa ideologicamente com aqueles que disciplinariam e puniriam as ideias pós-modernas dentro da ciência social. O policiamento, porém, é sempre sobre corpos. É sempre sobre pessoas reais. Se a visão medieval triunfa, o que as pessoas reais vivem será, provavelmente, excluído?

O que aprendi com meus ensinamentos e conversas com colegas é o seguinte: minorias dentro da academia, incluindo estudantes étnicos e raciais, pós-coloniais, gays e lésbicas, fisicamente desafiados, estudantes que estão retornando, acham que as práticas analíticas criativas estão acenando. Esses pesquisadores desejam a oportunidade de serem responsáveis perante a guilda, honrando suas responsabilidades com suas tradições, culturas e seu senso de vida significativo.

Acolher esses pesquisadores cria uma comunidade enriquecida, diversificada, socialmente comprometida e não hegemônica de pesquisadores qualitativos. Todos ganham – as comunidades de origem e identificação e a comunidade de pesquisa qualitativa. As implicações de raça e gênero seriam enfatizadas, não porque seria “politicamente corretas”, mas porque raça e gênero são eixos através dos quais se construiriam mundos simbólicos e reais. Membros de mundos não-dominantes sabem disso e podem insistir para que esse conhecimento seja honrado (ver Margolis e Romero, 1998). O esbatimento das ciências humanas e sociais seria bem-vindo, não porque ele é moderno, mas porque o borrão adere mais verdadeiramente com o estilo de vida e sentido de aprendizagem de muitos. Esta nova comunidade qualitativa poderia, através de sua teoria, práticas analíticas e membros diversos, chegar além do mundo acadêmico, ensinando a todos nós sobre a injustiça social e os métodos para aliviá-la. Que pesquisador qualitativo interessado na vida social não se sentiria enriquecido pela adesão a uma comunidade culturalmente tão diversa e convidativa?

A vida etnográfica não é separável do eu. Quem somos e o que podemos ser – o que podemos estudar, como podemos escrever sobre o que estudamos – está ligado a como um sistema de conhecimento disciplina a si mesmo e a seus membros, seus métodos de autoridade sobre o assunto e seus membros. Nossa tarefa é encontrar práticas concretas através das quais possamos construir-nos como sujeitos éticos engajados na etnografia ética –estimulados a ler e a escrever.

Algumas dessas práticas são (a) o trabalho dentro do esquema teórico (sociologia do conhecimento, feminismo, teoria crítica da raça, construtivismo, pós-estruturalismo) que desafiam as bases da autoridade; (b) a escritura sobre temas que importam, pessoalmente e coletivamente; (c) o gozo – experimentando simultaneamente diferentes formatos de escrita e audiências; (d) o localizar-se em múltiplos discursos e comunidades; (e) o desenvolver a instrução crítica; (f) o encontro de maneiras de escrever/apresentar/ensinar que sejam menos hierárquicas e unívocas; (g) a revelação de segredos institucionais; (h) a utilização de cargos de autoridade para aumentar a

diversidade, tanto em nomeações acadêmicas quanto em publicações em periódicos; (i) a autoreflexividade; (j) o ceder à sincronicidade; (k) o perguntar o que você quer, como um gato; (l) o não vacilar de onde a escrita leva você, emocionalmente ou espiritualmente; e (m) o honrar a incorporação e a espacialidade de seus trabalhos.

O que as práticas analíticas criativas na etnografia eventualmente produzirão, eu não sei. Mas, eu sei, que o terreno foi estacado, a fundação estabelecida, andaimes erguidos e colonos aventureiros e diversos se mudaram para ele.

Referências

Agger, B. (1990). *The decline of discourse: Reading, writing and resistance in postmodern capitalism*. Bristol, PA: Falmer.

Baff, S.J. (1997). "Realism and naturalism and dead dudes": Talking about literature in 11th grade English. *Qualitative Inquiry*, 3, 468-490.

Balzac, R. de (1965). Preface to *The Human Comedy*, from *At the Sign of the Cat and Raeket* (C. Bell, Trans., 1897; original work published 1842). In R. Ellman and C. Feidelson, Jr. (Eds.), *The modern tradition: Backgrounds of modern literature* (pp.246-254). New York: Oxford University Press.

Banks, A., & S. Banks. (1998). *Fiction and social research: By fire or ice*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.

Behar, R (1996). *The vulnerable observer: Anthropology that breaks your heart*. Boston: Beacon Press.

Behar, R, & Gordon, D. (Eds.) (1995). *Women writing culture*. Berkeley, CA: University of Caledonia Press.

Brady, L (Ed). (1991). *Anthropological poetics*. Savage, MD: Rowman & Littlefield.

Brodkey, L. (1987). *Academia writing as social practice*. Philadelphia: Temple University Press.

Brown, K.M. (1991). *Mama Laia: A Vodou priestess in Brooklyn*. Berkeley, CA: University of California Press.

Brown, R.H. (1977). *A poetic for sociology*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.

Bruner, E.M. (1996). My life in an ashram. *Qualitative Inquiry*, 2, 300-319.

Cherry, K. (1995). The best years of their lives: A portrait of a residential home for people with AIDS. *Symbolic Interaction*, 18, 463-486.

Church, K. (1995). *Forbidden narratives: Critical autobiography as social science*. Newark, NJ: Grodon & Breach.

Clifford, J. (1986). Introduction: Partial truths. In J. Clifford & G.E. Marcus (Eds.), *Writingculture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley, CA: University of *California* Press.

Clifford, J., & Marcus, G.E. (Eds.) (1986). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley, CA: University of *California* Press.

Clough, P.T. (1992). *The end (s) of ethnography: From realism to social criticism*. Thousand Oaks, CA: Sage Publishing.

Crawford, M.A. (1951). Introduction. In *Old gariot* (pp. 1-8). New York: Penguin Books.

Davies, B. (1989). *Poststructuralist and feminist tales: Preschool children*. St. Leonard's, Australia: Allen & Unwin.

Davies, B. (1994). *Poststructuralist theory and classroom practice*. Geelong, Australia: Deakin University Press.

Davies, B. et al. (1997) Ruptures in the skin of silence: A collective biography. *Hecate: A Woman's Interdisciplinary Journal*, 23, 62-79.

Denzin, N.K. (1986). *A postmodern social theory*. *Sociological Theory*, 4, 194-204.

Denzin, N.K. (1991). *Images of postmodern society*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Denzin, N.K. (1994). Evaluating qualitative research in the poststructural moment: The lessons James Joyce teaches use *Qualitative Studies in Education*, 7, 295-308.

Denzin, N.K. (1995). *The cinematic society: The voyeur's case*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Denzin, N.K. (1997). *Interpretive ethnography: Ethnographic practices for the 21st century*. Thousand Oaks, CA: Sage.

DeShazer, M.K. (1986). *Inspiring women.' Reimagining the muse*. New York: Pergamon.

Diarnond, S. (1985). *Totems*. New York: Open Book/Station Hill.

Diversi, M. (1998). Late for school. *Waikato Journal of Education*, 4, 78-86.

Dorst, ID. (1989). *The written suburb: An American site, an ethnographic dilemma*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Ellis, C. (1991). Sociological introspection and emotional experience. *Symbolic Interaction*, 14, 23-50.

Ellis, C. (1993). Telling the story of sudden death. *The Sociological Quarterly*, 34, 711-730.

Ellis, C., & Bochner, A. (1991). Telling and performing personal stories: The constraints of choice in abortion. In C. Ellis & M.G. Flaherty (Eds.), *Investigating subjectivity: Research on lived experience*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Ellis, C., & Bochner, A. (Eds.) (1996). *Composing ethnography: Alternative forms of qualitativewriting*. Walnut Creek, CA: Altamira Press.

Ellis, C., & Flaherty, M.G. (Eds.) (1992). *Investigating subjectivity: Research on lived experience*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Erikson, K.T. (1976). *Everything in its path: Destruction of the community in the Buffalo Creek Flood*. New York: Simon & Shuster.

Fine, M. (1992). *Disruptive voices: The possibility of feminist research*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.

Fishkin, S.E. (1985). *From fact to fiction: Journalism and imaginative writing in America*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press.

Frohock, E. (1992). *Healing powers*. Chicago: University of Chicago Press.

Glesne, C.E. (1997). That rare feeling: Re-presenting research through poetic transcription. *Qualitative Inquiry*, 3, 202-221.

Hooks, B. (1990). *Yearning: Race, gender, and cultural politics*. Boston: South End Press.

Hurston, Z.N. (1991). *Dust tracks on a road*. New York: HarperCollins. (Original work published 1942)

Jones, S.H. (1998). *Kaleidoscope notes; Writing women's music and organizational culture*. Walnut Creek, CA: Altamira Press.

Kaufman, S. (1986). *The ageless self: Sources of meaning in later life*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.

Krieger, S. (1991). *Social science and the self: Personal essays on an art form*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Lather, P. (1991). *Getting smart: Feminist research and pedagogy with/in the postmodern*. New York: Routledge.

Lather, P., & Smithies, C. (1997). *Troubling the angels: Women living with HIV/AIDS*. Boulder, CO: Westview.

Lawrence-Lightfoot, S. (1994). *I've known rivers: Lives of loss and liberation*. Boston: Addison-Wesley.

Levine, D.N. (1985). *The light from ambiguity: Essays in social and cultural theory*. Chicago: University of Chicago Press.

Linden, R.R. (1993). *Making stories, making selves: Feminist rejections on the Holocaust*. Columbus, OH: The Ohio State University.

Lockridge, E. (1987). F. Scott Fitzgerald's *Trompe l'Oeil* and *The Great Gatsby's* buried plot. *The Journal of Narrative Technique*, 17, 163-83.

Lyotard, J.-F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge* (G. Bennington & G. Masumi, Trans.). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. (Original work published 1979)

Mischler, E.G. (1989). *Research interviewing: Context and narrative*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Margolis, E., & Romero, M. (1998). The department is very male, very white, very old, and very conservative: The functioning of the hidden curriculum in graduate sociology departments. *Harvard Educational Review*, 68, 1-32.

McCall, M., & Becker, H. (1990). Performance science. *Social Problems*, 32, 117-32.

Mieniczakowski, J. (1996). An ethnographic act: The construction of consensual theater. In C. Ellis & A. Bochner (Eds.), *Composing ethnography: Alternative forms of qualitative writing*. Walnut Creek, CA: Altamira Press.

Nicholson, L.J. (Ed.) (1990). *Feminism/postmodernism*. New York: Routledge. Paget, M. (1990). Performing the text. *Journal of Contemporary Ethnography* 19, 136-55.

Pfohl, S.J. (1992). *Death at the Parasite Cafe: Social science (fictions) and the postmodern*. New York: St. Martin's Press.

Richardson, L. (1985). *The new other woman: Contemporary single women in affairs with married men*. New York: The Free Press.

Richardson, L. (1990). *Writing strategies: Reaching diverse audiences*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Richardson, L. (1993). The case of the skipped line: Poetics, dramatics and transgressive validity. *The Sociological Quarterly*, 34, 695-710.

Richardson, L. (1995). Writing-stories: Co-authoring "The sea monster," a writing-story. *Qualitative Inquiry*, 1, 189-203.

Richardson, L. (1996a). Educational Birds. *Journal of Contemporary Ethnography*, 25, 6-15.

Richardson, L. (1996b). A sociology of responsibility. *Qualitative research*, 19, 519-524.

Richardson, L. (1997). *Fields of play: Constructing an academic life*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Richardson, L., & Lockridge, E. (1991). The sea monster: An ethnographic drama. *Symbolic Interaction*, 14, 335-40.

Rubin, L.B. (1976). *Worlds of pain: Life in the working-class family*. New York: Basic Books. St. Pierre, E.A. (1997). Nomadic inquiry in the smooth spaces of the field: A preface. *Qualitative Studies in Education*, 10, 175-189.

Schwalbe, M. (1995). The responsibilities of sociological poets. *Qualitative Sociology*, 18, 393-412.

Simons, H.W. (1990). *Rhetoric in the human sciences*. London: Sage.

Stack, C.B. (1974). *Ali our kin: Strategies for survival in a black community*. New York: Harper & Row.

Stoller, P. (1989). *Taste of ethnographic things: The senses in anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Tedlock, D. (1983). *The spoken word and the work of interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Trinh, T.M-H. (1989). *Woman, native, other: Writing postcoloniality and feminism*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Tumer, V. and Bruner, E.M. (Eds.) (1986). *The anthropology of experience*. Champaign, IL: University of Illinois Press.

Ulmer, G. (1989). *Teletheory: Grammatology in the age of video*. New York: Routledge. V van Maanen, J. (1988). *Tales of the field: On writing ethnography*. Chicago: University of Chicago Press.

Van Maanen, J. (Ed.) (1995). *Representation in ethnography*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Walkerdine, V. (1990). *Schoolgirl fictions*. London: Verso.

Weedon, C. (1987). *Feminist practice & poststructuralist theory*. New York: Basil Blackwell.

Whyte, W.F. (1943). *Street corner society: The social structure of an Italian slum*. Chicago: University of Chicago Press.

Zola, E. (1965). The novel as social science. In R. Ellman & C. Feidelson, Jr. (Eds.), *The modern tradition: Backgrounds of modern*

Agradecimentos

Agradeço a Ernest Lockridge por muitas discussões sobre esse material. Agradeço também a Arthur Bochner, a Norman Denzin, a Carolyn Ellis, a Michelle Fine, a Patti Lather, a Yvonna Lincoln, a Meaghan Morris e a John Van Maanen por suas críticas generosas e valiosas a trabalhos anteriores. Finalmente, estou grato aos muitos alunos que me disseram que encontraram versões anteriores deste trabalho úteis; eles me deram a energia e a vontade de revisá-lo.

Dança como cultura do conhecimento de Gabriele Brandstetter.

Memória corporal e o desafio do conhecimento teórico

GABRIELE BRANDSTETTER

Dança e conhecimento: esses termos excluem um ao outro mutuamente? Quais qualificações – em termos de conhecimento – estão ligados aos padrões culturais de movimento que chamamos de dança? “Porque” perguntou Noa Eshkol, fundador da [notação de movimento Eshkol – Wachman](#).

“(...) porque somos tão analfabetos quando chegamos ao movimento?
(...) Temos um sistema de notação musical, então porque a cultura não criou uma notação adequada para o movimento, uma maneira de pensar o movimento, de concebê-lo? Nós também temos um corpo, não apenas uma voz?”⁸⁹

E ela nos dá uma segunda resposta – juntamente com a notação que ela desenvolveu: “Nós mudamos o tempo todo. Então como podemos fazer uma notação sobre a mudança...?”⁹⁰

Porque somos tão analfabetos quando se trata de dançar e passar os registros de movimento? [Rudolf von Laban](#) também fez esta pergunta quando apresentou seu conceito de notação ao grande público durante o primeiro congresso Alemão de Bailarinos, realizado em Magdeburg no ano de 1927. O segundo Congresso de Bailarinos aconteceu em Essen no ano de 1928; mais de mil bailarinos participaram da assembleia na qual discussões ferozes aconteceram antes da adoção da resolução para fundar uma “*Hochschule für Tanz*” (Escola Superior para a Dança) e criar um “Centro Científico e Sociológico de Pesquisa para o Movimento”. A resolução seguinte sobre a questão ardente da obrigatoriedade de uma notação de dança foi adotada de forma unânime: “Em geral, os bailarinos do Congresso reconheciam a importância e necessidade de uma notação para dança e valorizavam a coreografia criada por Rudolf Von Laban como um alcance intelectual de primeira linha recomendando-o como um método prático de notação”⁹¹.

⁸⁹Katarina Holländer: “NotendesTanzes. Von Versuch, das TanzenmitWorten und Zeichenfestzuhalten. Und einBesuch in NoaEshkolsWerkstatt der Verschriftlichung” in: du. Zeitschrift für Kultur 765, Abril 2006, p.68.

⁹⁰Ibid, p. 69.

⁹¹Schruftanz. EineVierteljahresschrift, I. ano. Outubro 1928, Issue 2, Universaledition Vienna, p. 33.

De modo notório, esta enorme resolução, que culminou numa "vitória" para a Labanotation esteve circundada de inúmeras controversas. Foi o resultado de uma competição entre conceitos de notação, como por exemplo o sistema G. I Vischer-Klamt, e para uma maior extensão das controversas fundamentais existentes que envolviam um grupo de bailarinos que tinha como porta voz Mary Wigman. Este grupo era contra a notação da dança como princípio e acreditavam que tanto transmitir como criar as coreografias estavam ligadas à presença do corpo em movimento. O fundador de uma revista semestral que tinha o título programático de *Schriftanz* (Dança Escrita) em 1928 documentou a euforia que contaminou uma larga seção de artistas e amadores, como resultado da explosão da dança no contexto do movimento de cultura física dos anos 1920. *Schriftanz* estava focada em arquivar e produzir coreografias, um meio de análise das danças, e da dança educação, bem como da pesquisa em dança. Era supostamente para ser um meio de canonizar a dança e ao mesmo tempo um instrumento para institucionalizá-la: "O objetivo é escrever dança"⁹² – declarou uma introdução programática - escrever a dança com sentido de permitir uma maior distribuição e democratização dos trabalhos de dança a partir da reprodução da notação⁹³. Entretanto, o programa deste modelo abrangente da *Schriftanz* continuou a ser uma utopia para a cultura e a educação. A revista semestral durou apenas até o fim de 1932. O conformismo político forçado da cultura da dança durante o período Nacional Socialista "*unter dem Hakenkreuz*"⁹⁴ (sob a suástica) impôs uma censura que permaneceu visível e perceptível após 1945, e trouxe um desenvolvimento diferente da dança na Alemanha⁹⁵. Se por um lado, recorreu ao balé, por outro lado surgiram novas formas de dança moderna e de dança teatro.

Comparando a situação do Congresso de Bailarinos da República de Weimar e a situação atual, que apresenta uma cena da dança multifacetada em movimento e que – com filmes como [RHYTHM IS IT!\(2004\)](#) – tem desencadeado um amplo debate público em

⁹²Ewald Moll: "Die neueTanzschift", in: Schriftanz 1928, Mitteilungen der DeutschenGesellschaft fur Schriftanz, p 16.

⁹³Torna-se claro o significado do caráter de trabalho da dança, em termos de notação hereditária e canonização; a natureza problemática da tentativa que foi controversa em seu tempo também se torna aparente: "a escrita da dança é a única coisa que pode ajudar a diferenciar o que vale a pena do que não vale. Para criar uma tradição e possíveis comparações. Porque não existe dança nova ou dança velha. Existe apenas o que é validos na arte da dança ou seus substitutos inúteis (não validos). O mesmo se aplica para os métodos de educação em dança, danças de salão e folclóricas". (Ewald Moll, "Die neueTanzschift", 1.c., p.16).

⁹⁴ Cf. Lilian Karina / Marion Kant (eds.): TanzunterHakenkeruz. EineDokumentation, Berlin: Henschel 1996, and Hedwig Müller/Patricia Stöckmann (eds.): "... jeder Mensch ist ein Tänzer." Ausdrucktanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945, Gießen: Anabas 1993.

⁹⁵ Cf. Hedwig Müller/Ralf Stabel/Patricia Stöckemann (eds.): KrokodilimSchwanensee. Tanz in Deutschland seit 1945. Frankfurt a.M.: Anabas 2003.

torno do conhecimento da dança e sua importância para a educação, valendo a pena um estudo mais detalhado a respeito. A situação cultural se transformou e não pode haver comparação; entretanto, semelhanças podem ser discernidas – em relação às questões da institucionalização bem como da educação.

Atualmente, existem evidências do analfabetismo no campo da dança e do movimento, dificilmente resultaríamos na criação de uma escrita de dança universal e um monopólio de distribuição. Na verdade, desde então, uma prática de coreologia⁹⁶ evoluiu, embora seja limitada ao campo restrito de especialistas e não há um sistema de partitura comparável com a da notação em música, que faz parte do nosso currículo educacional. Mas acima de tudo, existem outros meios de documentação; embora nem coreógrafos nem os pesquisadores têm quaisquer ilusões sobre a usabilidade de vídeos como um meio para armazenar arquivos de dança: a grande importância dos meios de comunicação, a digitalização dos movimentos tornaram-se indispensáveis para dançar hoje em dia. Isto também significa que entre outras, as questões relativas à preservação dos movimentos da dança são tratados de forma diferente hoje. As possibilidades para gravar e também gerar cenários digitalmente movimentam o espaço e têm trazido efeitos múltiplos para o performer contemporâneo e o pesquisador, como demonstrado por exemplo pela recepção do modelo de [William Forsythe Improvisation Technologies](#) (ferramentas de análise). Por outro lado, a dança em particular, com a sua forma de espaço-tempo transitória, nos torna conscientes de que o conceito tradicional de memória cultural é estático, arquitetônico, quantitativo e enciclopédico; o aspecto performático, o *movimento* inerente a qualquer lembrança ativa é muitas vezes *cortado*. A Dança por outro lado, especialmente em vista do fato de que ela está em falta com os arquivos da arte e da cultura, revela que os sistemas de conhecimento de recolhimento padronizado na cultura, presumivelmente estáticos e enciclopédicos, também são dinâmicos: contingentes, em movimento e, portanto, difíceis de compreender.

⁹⁶choreology seria o estudo de notação em dança. Nota do tradutor

CITY OF ABSTRACTS by William Forsythe, Alaunstraße, Dresden-Neustadt
2006

Photo: Julian Richter

(http://www.williamforsythe.de/installations.html?&pid=4&count=23&no_cache=1&detail=1&uid=5)

A Dança como cultura do conhecimento: o conhecimento reside no movimento da dança? O que nós sabemos sobre (através) do movimento? E, inversamente: como funciona o movimento e que efeito isso tem sobre o nosso conhecimento na pesquisa antropológica? A primeira pergunta é excitante e amplamente ramificada - dançarinos e coreógrafos, bem como fenomenologistas (filósofos) e neurocientistas perguntam: o que é o conhecimento específico da dança? Um tipo *diferente* de conhecimento do que nos geralmente aceitamos como conhecimento racional, técnico ou discursivo. O cenário para este tipo diferente de conhecimento é definido no corpo e em movimento. Os conhecimentos que se tornam aparentes e são transferidos em danças e coreografias são dinâmicos: físicos, sensoriais e de conhecimento implícito. São transmitidos de forma cinética e cinestésica. Isso pode ser afinal chamado de conhecimento? Estas dúvidas surgem uma e outra vez; e apesar de vivermos em uma sociedade onde existem diferentes formas de conhecimento altamente contraditórias uma ao lado da outra, a questão de aceitar um modelo de conhecimento que carrega conotações aparentemente subjetivas e emocionais gera *controvérsia*. De onde é que a resistência contra uma ideia tão física e performativa de conhecimento vem, levando-nos a aderir às nossas oposições familiares da teoria e da prática, do racionalismo e da emocionalidade, do corpo e da mente? Apesar do fato de que o conhecimento do corpo e do conhecimento do dançarino como

pesquisador do movimento têm sido discutidos de muitas maneiras - como indicado por formulações, tais como "O corpo dançante"⁹⁷ de Mabel E Todd ou "*Tanzdenker*" (dança-pensador)⁹⁸. É falta de paixão para "saber" mais sobre esse conhecimento relacionado com o corpo "dinâmico" e transitório? Ou medo de desencanto?

Isto leva à segunda questão dirigida ao assunto - e é igualmente controverso: porque se a dança é uma "cultura do conhecimento", ou seja, aparece e é aceita como uma definição para um diferente tipo de conhecimento dinâmico e sensorial, esta não pode permanecer sem impacto sobre a nossa compreensão geral de conhecimento e de ciência. A dança deveria então, mudar o limite do que consideramos ser o conhecimento e a ciência e nos fazer então, começar a definir nossa compreensão de conhecimento em movimento; por exemplo, se nós - pressupondo a dança como um objeto sob investigação que não pode ser fixado como um objeto imóvel - percebemos que, como objeto indefinido e com uma estrutura temporária, também afetamos esses artefatos, monumentos ou testes estabelecidos que se presumia serem seguros; esta relação dinâmica e contingente entre cientista e objeto de investigação também está sendo estabelecida em outras áreas de pesquisa científica e está mudando o processo de pesquisa: também em disciplinas que lidam com objetos aparentemente fixos e resultados confiáveis. A noção de verdade, a verificabilidade dos testes é posta à prova por uma reflexão funcional inspirada pelo toque da dança, ou até mesmo violando a percepção dos parâmetros científicos: por exemplo, ao reconhecer que o movimento físico, a sensibilidade, a emoção do pesquisador influenciam o processo.⁹⁹

O filósofo Thomas S. Kuhn descreveu "[The Structure of Scientific Revolutions](#)"¹⁰⁰ usando o termo "mudança de paradigma". De acordo com sua teoria, não há (como tinha sido assumido desde o Iluminismo) desenvolvimento linear no progresso do conhecimento. Ao contrário, alguma novidade, uma descoberta por exemplo, se destaca no campo científico como algo estranho. Um novo paradigma do conhecimento só pode afirmar-se através de uma crise no paradigma existente e em um longo processo de aceitação social (isto é, a discussão, por exemplo, em publicações periódicas ou em

⁹⁷ Mabel E. Todd: *The Thinking Body. A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man*, New York: Dance Horizons 1937-

⁹⁸ Forsythe: *Improvisation Technologies*, l.c., p16

⁹⁹ Cf. Gabriele Brandstetter: »Zueiner Poetologie des Medienwechsels. Aufführung und Aufzeichnung - Kunst der Wissenschaft?«, in: idem: *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegungimWechsel der Medien*, Berlin: Theater der Zeit 2005, pp. 199-210, and idem: »Inventur: Tanz. Performance und die Listen der Wissenschaft«, in: Sybille Peters/Martin Jörg Schafer (eds.): *Iruellelctuelle Anschauung. Figurationen von Eviden.zzwischen Kunst und Wissen*, Bielefeld: transcript 2006. pp. 295-300.

¹⁰⁰ Thomas S. Kuhn: *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press 1962.

congressos como políticas de conhecimento). Isto não é destinado a estabelecer o controle exclusivo de um modelo único de conhecimento - o que é muito claro hoje. Na verdade, o paradigma predominante compete contra e está entrelaçado com diversas abordagens. Culturas modernas - ressaltando a influência da chamada globalização - tem diferentes modelos de conhecimento e ciência, com base em diferentes imagens da humanidade, coexistindo lado a lado: por exemplo, o estilo ocidental tecnologicamente muito desenvolvido de medicina juntamente com as tradições mais antigas de medicina natural, bem como a tradicional medicina chinesa, que podem também ser encontradas hoje no Ocidente.

Pode-se usar um padrão comparável ao paradigma da mudança, descrito na história e na teoria da ciência, transferido-o para a dança? Mais precisamente: para a dança, como uma forma de arte do movimento do corpo no espaço e no tempo? Isto é uma pergunta embaraçosa, pois destina-se exatamente ao que foi mencionado anteriormente sob a ampliação das fronteiras entre o que nós consideramos como conhecimento e ciência e o que nós classificamos como um sistema diferente "além" deste. Tradicionalmente, a arte é percebida como um campo. Arte e estética não possuem - de acordo com a tradicional e aceita opinião - um lugar no campo do conhecimento e da ciência. E vice-versa. Como pode a dança entrar no palco como uma forma separada de conhecimento neste campo da arte e da antropologia? Muitas vezes não é a performance, mas sim o processo criativo de desenvolvimento de uma peça de dança que abre uma situação de experimentação - por exemplo, no ritual de questionamento e nos exercícios de improvisação despertados no *Tanztheater* de Pina Bausch; ou nas sessões de cinema e da pesquisa psiquiátrica realizadas por Meg Stuart. A singularidade de um conhecimento físico de dança é aparente na sua contextualização: não só dentro da história da dança, mas igualmente na avaliação do contexto mais amplo da história cultural. Assim um conhecimento tangível pode ser adquirido na e através da dança sobre novas noções de tempo, com a dança ressignificando o processo conhecido do tempo por meio da síncope do movimento; ou sobre a importância da liberdade experienciada quando se tira a rigidez dos eixos do corpo; e sobre quanto potencial de variação pode ser derivado a partir da transformação de movimentos simétricos em assimétricos e os processos de interação. Um terreno histórico e cultural muito amplo fornece evidências para caminhos em que as diferenças estéticas, étnicas e de gênero podem ser expressas na dança.

Ciência e arte ambas são persuasivas cada uma a seu modo por meio da percepção¹⁰¹; ainda que os cenários e os efeitos desta percepção sejam diferentes: cognitiva mas no entanto não *apenas* cognitiva, no caso da ciência; sensória mas contudo *também* cognitiva, no caso da arte. Hipóteses, experimentos, estratégias de argumentação e discurso compõe o cenário para a percepção (do conhecimento) nas ciências. Enquanto que na arte, ele é a percepção da ilusão estética¹⁰², e isto é (ou: isto interpreta-se) mudo. Há certamente todo tipo de discurso suplementar aqui também. De escritos programáticos e artistas comentando sua própria produção a críticas e catálogos, a atual performance da dança atrai uma riqueza de informações, opiniões e interpretações de várias áreas de especialização. A pergunta que alguém precisa saber (ou não saber) para entender dança, é para todos os efeitos obsoleta – como em outras formas de arte – porque dificilmente qualquer forma de arte, e a dança menos ainda, existe sem este *texto ao lado*: se é próprio de fato que a arte moderna precisa ser explicada (*Kommentar-Bedurftigkeit*¹⁰³, como Arnold Gehlen coloca) ou em vez disso, o fato de que todos sentem-se compelidos a critica-la?! No fim são os artistas – apenas recentemente, por exemplo Tino Sehgal¹⁰⁴ –, que se recusam consistentemente a aceitar as prescrições e transcrições que regulam as performance fazendo da questão da percepção da arte como performance, como "dança", uma matéria de discussão novamente. A experiência estética – a percepção da arte - ocorre em um reino além do conhecimento informativo *sobre* a arte – embora ela possa não ser completamente alheia a ele porque a complexidade da experiência é constituída por uma mistura individual de memória, conhecimento, percepção, antecipação e desejo. No entanto, a experiência estética é primariamente sensível e emocional – e por isso ativa um conhecimento diferente do que, por exemplo, a solução de um problema matemático. A dança tem um poder especial de evocar momentos de encantamento, entusiasmo ou choque que nos deixam "mudos" em certos aspectos; por outro lado, esta experiência de mudez muitas vezes traz o preconceito de que ela não pode envolver conhecimento. Entretanto o conhecimento em questão é um tipo diferente de conhecimento: sensual,

¹⁰¹ Cf. Peters/ Schaefer (eds.): *Intellektuelle Anschauung*, (Intuição intelectual) 1.c.

¹⁰² Cf. Martin Seel: *Aesthetik des Erscheinens*, (A estética do espetáculo) Munich/ Vienna: Hanser 2000.

¹⁰³ Nota da tradutora: possível tradução como *carência de comentários*.

¹⁰⁴ Cf. por exemplo sua contribuição no Pavilhão Alemão na 51a. Bienal de Veneza 2005; a crítica no catálogo por Julian Heynen: "Tino Sehgal (nascido em 1976) desenvolveu uma forma específica de arte que toma forma somente no momento em que alguém se encontra com ela. Seus trabalhos são realizados por intérpretes (como os atendentes do museu) e consistem em movimentos, palavras faladas, música ou comunicação com o visitante. Sehgal realoca a produção de objetos com trabalhos relacionados ao corpo, espaço e tempo [...]. Eles fundamentam-se apenas como uma situação, conversação, em transformação, em memória e em passado." (La Biennale di Venezia: Participating countries – collateral events, Vol. 3 Germany, Venice: Marsilio 2005, p. 46)

erótico e instável – e não é preciso dizer, também cognitivo; conhecimento que toca as bordas do conhecimento e zonas de não-conhecimento (também e em particular de um "não saber-se"). Uma dessas bordas é indicada pela ausência de linguagem por este conhecimento adquirido através da experiência.

Falando sobre movimento. Encontrar uma linguagem para a experiência e a percepção é um desafio que pode nunca ser satisfeito. Porém, aceitar este desafio vale a pena porque é a única forma de expressar as diferentes experiências e formas de conhecimento e colocá-los em uma relação em que tensão, contradições, lacunas e limites tornam-se visíveis.

Este é o estágio, o estágio liminar, entre performance e observação, onde um diálogo começa. É um espaço experiencial no qual não apenas os eventos no palco da dança (o que significa todos os espaços e processos de uma performance) tornam-se perceptíveis. Não, esse não é um dom unilateral, ele é recíproco. O interesse dos espectadores, a concentração deles, é investida no processo. Na medida em que o espaço experiencial do "conhecimento" dobra ou multiplica ainda mais em tamanho: um espaço no qual o cenário da dança é sobreposto à capacidade de atenção do telespectador/ouvinte.

"De alguma forma" tudo isto é evidente por si mesmo, e ainda exatamente esta situação produtiva, criativa tornou-se recentemente tópico de intensa pesquisa. A pesquisa em neurofisiologia está interessada na relação entre movimento e atividade neural no cérebro, no processo de concentração, na relação entre processos afetivos e cognitivos. A filosofia, em particular, a fenomenologia, e a partir de outras perspectivas, os estudos em teatro e dança estão interessados nos problemas teóricos e estéticos nestas situações de encontro e experiência. E os coreógrafos e performers estão também deslocando os seus campos de interesse para a investigação desta zona de concentração entre performance e observação: por exemplo, o trabalho de [Felix Ruckert](#); ou o grupo She She Pop, que em cada performance de sua produção [WARUM TANZT IHR NICHT?](#) (Porque você não dança?) se engaja em um novo e diferente diálogo e interação com o público e permite espaço para questões fundamentais relacionadas a dança: para os desejos "em movimento" bem como para as inibições sobre a dança, para as questões que dizem respeito ao "passo correto" assim como as decisões sobre "pertencer" ou "não participar" e as consequências.

A pergunta frequentemente feita "O que uma pessoa deveria/tem que saber para entender dança?" jaz na raiz. Ela poderia ser elaborada indiscriminadamente para dança assim como para outras formas de artes e para outros campos de movimento

codificado em nossa cultura – por exemplo esportes: uma destas questões deveria ser se alguém “entende melhor” e percebe melhor se alguém (como por exemplo no Nô Japonês ou no balé clássico tradicional ou na técnica de dança moderna) sabe alguma coisa sobre o “sistema” da cenografia do movimento, por exemplo, as regras de produção, a poesia da coreografia, comparado-se ao conhecimento sobre as medidas de um poema ou as regras de uma composição musical. Não é preciso dizer que a dança, como outras formas de arte, tem uma história e várias teorias da performance, com suas respectivas transformações e inconsistências. O fato de que a este aspecto do conhecimento tenha sido atribuído menos espaço em nossa cultura do que em outros campos da arte e da ciência tem sido frequentemente mencionado. E é atualmente matéria de inúmeros debates sobre educação nas escolas e nas universidades. Há uma marginalização do conhecimento sobre a dança? Sim, há e as razões são múltiplas. Porém, elas também são parcialmente enraizadas na própria dança. Pois, por mais importante que seja que a dança alcance uma ampla base nas instituições educacionais e formativas, não apenas como um apêndice aos esportes e as aulas de ginástica, mas sim como uma “teoria da dança e das formas de arte coreográfica do movimento”, é ainda mais importante fazer o potencial da dança se destacar como um desafio aos nossos conceitos estabelecidos de conhecimento e de ciência. A pesquisa em dança, seus cenários de conhecimento não consistem simplesmente em encontrar formas de movimento ou em experimentos apoiados pela mídia com a visibilidade do corpo.

CITY OF ABSTRACTS by William Forsythe, Pinakothek der Moderne, Munich 2006

Photo: Julian Richter

(http://www.williamforsythe.de/installations.html?&pid=4&count=23&no_cache=1&detail=1&uid=5)

Transformações na dança, nos padrões de movimento ou nas estruturas de composição coreográfica, implicitamente incorporam uma mudança de paradigma de conhecimento. Por exemplo, sob o prenúncio de um conhecimento físico diferente, como seria entendido o *contact improvisation* como interação de movimento? Seria como um sistema aberto, constantemente mudando o equilíbrio de poder (potência/liderança)?

Com a transformação do corpo e das estruturas de composição, a posição do observador também muda. E consequentemente, também a posição do perito. O conhecimento quadrado muda. Nesse processo, a pergunta recorrente “como se pode compreender a dança?”, se torna o tema central; e rompe com as regras da interpretação hermenêutica em arte. O lugar do “conhecimento” é tomado por diferentes formas de experiências, especialmente se a performance em dança já não consiste em seguir um padrão ou um sistema específico de movimento.

Se o sistema de formas e estilos tradicionais de dança (por exemplo: balé, moderno ou dança de salão) é “destravado” ou rejeitado, o que resta dos movimentos da performance, que conhecimento é transportado? E como pode o observador perceber os processos de investigação em e através do movimento? O filósofo Bernhard Waldenfels – fazendo uso das teorias fenomenológicas – define a relação entre conhecimento e percepção estética como o equilíbrio entre “reconhecer a visão” e “ver a visão”¹⁰⁵. Reconhecer a visão se estabelece no que já foi visto, e é transferido por meio do campo de conhecimento do discurso (da dança), por exemplo biografias de bailarinos, história da dança, em um evento performático, e na leitura do conhecimento que já está disponível, como informação ou como contexto. “Ver a visão” por outro lado, reage ao sensível, as experiências físicas no processo de ver. É uma visão que experimenta novas formas de ver, que vai além do escopo¹⁰⁶ e não é estruturada. Esta seria a condição perceptiva que está aberta para a respectiva apresentação da dança, vista no momento como uma experiência cinestésica como cenário de diferentes conhecimento. Isso abre espaço para um diálogo mais livre e consciente: sem hierarquia, diferente das apresentações de dança que exigem a audiência especializada (embora saibamos que esta competência não significa ver ou perceber melhor cinestesicamente). Com a autonomia dos bailarinos e a abertura no fluxo estrutural da dança, o observador também adquire sua própria

¹⁰⁵Cf. Bernhard Waldenfels: *Sinnesschwellen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.

¹⁰⁶Ibid., p. 139.

autonomia: a liberdade de dotar o que é visto e percebido “como dança” à sua maneira, e com imagens e experiências que pertencem ao seu próprio conhecimento. William Forsythe recentemente deu uma entrevista em que ele falava sobre o consentimento, de fato, sobre a produção de significados dessas incoerências no domínios do conhecimento, e sobre a liberdade do observador: “Lembro-me quando um homem uma vez veio à mim depois de uma performance. Ele tinha deixado claro que gostou muito e que ele queria me falar sobre sua interpretação. Ele lançou um olhar compreensivo e disse: “Gaivotas!” Eu balancei a cabeça, é claro!”¹⁰⁷

A dança permite espaço para associações. E neste cenário de limitações e falibilidade do conhecimento, bem como da ausência de limites da nossa ignorância, ambos se tornam aparentes.

Dança e coreografia como movimento do corpo no espaço e no tempo, configuram um conhecimento situacional: do alinhamento cinestésico do corpo, do seu equilíbrio, de sua atitude, de seu vigor. Esta linha de conhecimento da dança não é mais reconhecida como aplicação-orientada ou traduzível na investigação científica sobre dança. Isto é precisamente o que faz com que seja política. Para as implicações do conhecimento experiencial em dança pode-se atuar com a descontinuidade e as mudanças do que é evidente no campo de conhecimento. Dança e coreografia podem explorar problemas de alinhamento no e através do corpo em movimento, um conhecimento que é uma questão importante em outros contextos, tais como a engenharia de controle, a teoria da complexidade, a neurofisiologia e por último, na política. O potencial para inovação e criatividade – tudo o que pensamos e sabemos sobre isto hoje – estão intimamente ligados. Contudo, coreógrafos e bailarinos hoje não podem estar interessados em uma transferência literal. Como especialistas eles estão inseridos na sua área de conhecimento e nesse lugar eles deliberadamente dispõe de um laboratório de testes sobre os limites dessa linha de conhecimento, onde as lacunas, os desarranjos e o insucesso, representam um desafio. Certamente não é por acaso que nos últimos anos numerosos coreógrafos têm abordado o colapso dos sistemas de movimento, abordando assuntos como as catástrofes (como o caos, guerra, tumulto e o princípio dos tsunamis), fazendo uso de diferentes abordagens como, por exemplo, visto em Berlim nas mais recentes coreografias de Sasha Waltz ([Gezeiten, 2005](#)), Meg Stuart ([REPLACEMENT, 2006](#)) e William Forsythe (THREE ATMOSPHERIC STUDIES, 2006).

¹⁰⁷William Forsythe in dialogue with WiebkeHuster: »Interview. Tanzdenker William Forsythe in esprachmitWiebkeHuster«. in: *duo Zeitschriftfur Kultur*765. April2006, p. 18.

É uma empreitada arriscada em uma área que já não cabe ser compreendida apenas por meio de conhecimentos controláveis e operacionalizados – o campo do imprevisível, do incognoscível, do incontrolável como um desafio para as diferentes experiências e para um diferente compromisso político. Este é o local onde a notoriedade e a visibilidade de tal cenário do conhecimento seja talvez mais importante e significativo – na fronteira do conhecimento, um conhecimento diferente sobre um não-conhecimento.

Traduzido da versão em inglês do artigo que havia sido traduzido do alemão para o inglês.

[A tradução do inglês para o português foi feita por Renata Matuso, Luiz Romani, Wesley Fernandez e Renata Fernandes com a revisão e hiperlinkagem de Humberto Issao para a disciplina Memórias Inscritas no Corpo: Poéticas Cênicas de Citação e Transmissibilidade ministrada pelas docentes: Sayonara Sousa Pereira e Andréia Viera Abdelnur Camargo no segundo semestre de 2015 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (PPG-AC - ECA USP).]

Referências

- Interview. Tanzdenker William Forsythe im Gespräch mit Wiebke Huster«, in: *duo Zeitschrift für Kultur* 765, April 2006, pp. 16-18.
- Brandstetter, Gabriele: »Inventur: Tanz. Performance und die Listen der Wissenschaft«, in: Sybille Peters/Martin Jörg Schafer (eds.): *Intellektuelle Anschauung. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, Bielefeld: transcript 2006, pp. 295-300.
- Brandstetter, Gabriele: »Zu einer Poetologie des Medienwechsels. Aufführung und Aufzeichnung - Kunst der Wissenschaft?«, in: idem: *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*, Berlin: Theater der Zeit 2005, pp. 199-210.
- Forsythe, William: *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*, Ostfildern: Hatje Cantz 1999.
- Hollander, Katarina: »Noten des Tanzes. Vom Versuch, das Tanzen mit Worten und Zeichen festzuhalten. Und ein Besuch in Noa Eshkols Werkstatt der Verschriftlichung«, in: *duo Zeitschrift für Kultur* 765, April 2006, pp. 65-74.
- Karina, Lilian/Kant, Marion (eds.): *Tanz unterm Hakenkreuz. Eine Dokumentation*, Berlin: Henschel 1996.
- Kuhn, Thomas S.: *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press 1962.
- La biennale di Venezia: *Participating countries - collateral events*, Vol. 3, Germany, Venezia: Marsilio 2005.
- Moll, Ewald: »Die neue Tanzschrift«, in: *Schrifttanz 1928, Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Schrifttanz*, p. r6.
- Muller, Hedwig/ Stabel, Ralf/ Stockemann, Patricia (eds.): *Krokodil im Schwanensee. Tanz in Deutschland seit 1945*, Frankfurt a.M.: Anabas 2003.
- Muller, Hedwig/ Stockemann, Patricia (eds.): *jeder Mensch ist ein Tänzer. Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Gießen: Anabas 1993.
- Schrifttanz. Eine Vierteljahresschrift*, 1. year. October 1928, Issue 2, Universal Edition Wien.

Seel, Martin: *Asthetik des Erscheinens*, Munich/Vienna: Hanser 2000.

Todd, Mabel E.: *The Thinking Body. A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man*, New York: Dance Horizons 1937.

Waldenfels, Bernhard: *Sinnesschwellen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.

HUMBERTO ISSAO SUEYOSHI

Vertentes didáticas de uma cena liricizada

Volume 2

Um teatro formalista de Michael Kirby

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas, Linha de
Pesquisa Teoria e Prática do Teatro, da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para
obtenção do Título de Doutor em Artes, sob a orientação
da Profª Drª Sílvia Fernandes da Silva Telesi

SÃO PAULO

2017

Um teatro Formalista

De Michael Kirby

Tradução: Humberto Issao Sueyoshi

Primeira Revisão: Janaína Siqueira da Silva e Humberto Issao
Sueyoshi

Segunda Revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao
Sueyoshi

Sumário

Prefácio à edição brasileira por Humberto Issao	4
Dedicatória	5
Introdução	7
Parte 1 - Análise Formalista	18
Capítulo 1 – Atuação e Não-atuação	19
Performance não-matricial	19
Matriz Simbolizada	21
Atuação Aceita	22
Atuação Simples	23
Atuação Complexa	26
Capítulo 2 – A estrutura da performance	37
Análise Estrutural	38
Estrutura de continuidade: perceptiva	38
Estrutura de continuidade: mental	40
<i>Momentum</i> ; forma	42
Estrutura descontínua	44
Capítulo 3 – Teatro referencial e não-referencial	48
Capítulo 4 – O estilo como estado perceptivo	69
Parte 2 – O contexto social	82
Capítulo 5 – A tela crítica	84
Capítulo 6 – A questão da eficácia	102
Capítulo 7 – O teatro <i>avant-garde</i>	114
Parte 3 – O teatro Estruturalista	127
Capítulo 8 – <i>The Struturalist Workshop</i>	129
Capítulo 9 – Três performances estruturalistas	140
Iowa Transfer	140
<i>The Marilyn Project</i>	145
Double Gothic	152
Capítulo 10 – Cinema estruturalista	161

Prefácio à edição brasileira por Humberto Issao

Essa é uma tradução não oficial do livro “*A Formalist Theatre*” de Michael Kirby. Ela foi feita numa iniciativa de divulgar o trabalho do autor e auxiliar os estudantes de artes cênicas no seu desenvolvimento poético e acadêmico, além de ser fruto do trabalho de pesquisa na tese de doutorado do tradutor e coordenador da revisão desse manuscrito.

Se você tiver condições compre o livro original do autor nos sites especializados. Sua circulação não tem nenhuma finalidade lucrativa, portanto não pague por ele. Esta tradução não deve ser distribuída sem a autorização expressa do autor original da obra e seus tradutores e revisores em língua portuguesa. Esta tradução deve conter erros de tradução e mesmo após uma série de revisões, alguns erros ortográficos e gramaticais são esperados. Diversas editoras foram procuradas para que esse livro fosse publicado, mas nenhuma delas demonstrou interesse. Caso precise citar a obra, utilize o padrão ABNT para obras manuscritas e ainda não publicadas citando os tradutores e revisores. O Index original não foi utilizado nem traduzido.

Optou-se por manter os títulos originais das peças em inglês, assim como os nomes dos grupos, traduzindo-os nas notas de rodapé. Também foram mantidos os títulos das traduções de peças já consagradas e tal como os títulos originais em inglês foram colocadas em itálico.

Como a tradução tem fins didáticos, alguns termos mais incomuns também receberam notas de rodapé e as notas de fim de texto são todas inclusões do tradutor ou dos revisores com textos mais extensos e explicativos.

O termo *avant-garde*, embora pudesse ser traduzido por vanguarda ficou propositalmente sem tradução uma vez que o autor utilizou o termo *avant-garde* em vez do termo *vanguard*, o que sugere que o ele preferia a utilização do termo em francês.

A primeira edição do livro original é de 1987. O autor utiliza o termo *performance* tanto para apresentações cênicas quanto para *performance art* dependendo do contexto.

Dedicatória

Para o meu irmão gêmeo
E. T. (“Ted”) Kirby
(1931-1985)

Provavelmente, a maior audiência que meu irmão, Ted, teve foi o público do jogo de futebol americano Rye-Harrison em 1948. (Ele também atuou na peça da escola. *Ramshackle Inn* começou na equipe de basquete, era um arremessador inicial na equipe de beisebol da liga campeã e saltou na pista de atletismo, mas os eventos não eram tão assistidos como os jogos de futebol americano). A multidão em Harrison encheu as tribunas, muitos também estavam ao redor do campo porque esta era a rivalidade tradicional, o último jogo do ano, e porque ambas as equipes eram boas. Tínhamos perdido os dois jogos iniciais e Harrison estava invicto.

No intervalo, Harrison liderou por 12-0. No vestiário, Ted, que nunca havia feito nada do tipo, deu um breve discurso aos jogadores. No último trimestre, Harrison, basicamente um time poderoso, tentou um jogo um tanto complicado. A bola foi para o *fullback*¹ na única ala – mesmo assim a formação parecia antiquada – que fingiu para passar para o *tailback*, fingiu de novo passar para o *wingback* vindo ao redor, e então lançou para o *tailback*. A bola nunca chegou lá. Da minha posição no lado direito defensivo, eu tinha uma visão perfeita de Ted, batendo no lado esquerdo, saltando para interceptar o passe. Intacto, correu 40 jardas para um *touchdown*.

Com cerca de dois minutos restando, ainda estava 12-6; Harrison foi forçado a chutar. Nosso treinador chamou por “Alabama”, uma jogada projetada para bloquear chutes, e funcionou. Tivemos a bola perto do gol com o tempo esgotando-se. Anteriormente, tínhamos executado um padrão de passe onde as duas extremidades – meu gêmeo idêntico e eu – descíamos cerca de 15 jardas e cruzávamos. Agora, na terceira de quatro tentativas na linha de 14 jardas de Harrison, nós fomos para baixo, fingimos o cruzamento e quebramos para o exterior. A bola foi para Ted na zona final. O placar estava empatado. Jogando a

¹ Fullback, tailback, wingback são posições dos jogadores de futebol americano. Touchdown é o termo para a marcação de 6 pontos no futebol americano.

partida inteira sem ser substituído e a caminho de ser votado como para os melhores da liga, Ted tinha marcado todos os nossos pontos: um *touchdown* no ataque e um na defesa. O jogo terminou em um empate 12-12; nós nos sentimos quase como se tivéssemos vencido.

Mais de 20 anos depois, minha esposa, meu irmão e eu nos dirigíamos para a piscina descoberta no *Playland*² em centeio. Ted e eu não vivíamos mais em Rye e não voltamos por algum tempo. O homem de cabelos grisalhos vendendo os ingressos para a piscina, no entanto, nos reconheceu e perguntou: “Qual de vocês fez os dois *touchdowns* contra o Harrison?”. Eu disse: “Ele fez,”. O homem deixou todos nós entrarmos de graça. Havia muitas, muitas outras coisas que recebi – direta e indiretamente – de Ted, algumas delas de valor incomensurável. Eu não acho que eu era o único.

² Parque de jogos

Introdução

Um Teatro Formalista é baseado principalmente em uma série de artigos escritos por mais de uma década. A maioria deles apareceu no *Drama Review*, uma revista trimestral que eu editei por 14 anos (cinquenta e oito edições de 1971 a 1985). Assim, a maioria do material não foi originalmente concebido como pertencente a um livro. Contudo lê-se como se tivesse sido escrito para um livro. A abordagem e estiloⁱ são consistentes. As partes são bastante abrangentes e ainda assim elas se complementam, os argumentos convergem. Certas ideias, conceitos e teorias são tratadas a partir de diferentes pontos de vista em diferentes artigos. Naturalmente, o material foi reescrito e novo material adicionado. Não é apenas uma antologia: o todo é muito mais do que a soma de suas partes.

Por que o título *Um Teatro formalista*? Basicamente, é um livro de análise, teoria e descrição. O que é que faz a análise, a teoria e especialmente o teatro que é descrito como formalista?

Vamos começar com uma definição de “formal”. (Começar com definições é uma característica básica da minha abordagem. Devemos ter certeza de que estamos usando as palavras da mesma maneira antes de se envolver em uma discussão.) Das dez definições de “formal” apresentada no *Webster’s New World Dictionary* as mais úteis aqui são: “1. Da forma externa ou estrutura exterior, em vez de natureza ou conteúdo.” e “6. Feito ou construído de forma ordenada e regular, metódica.” A análise, a teoria e as performancesⁱⁱ descritas são todas formais por estas definições.

Uma abordagem formal de análise significa concentrar-se na “forma externa” mais do que no conteúdo ou no significado de uma peça. A maioria das formas teatrais é ensinada e compreendida em termos do seu significado, seu conteúdo “interior”. O teatro, nesta abordagem, é seu significado. Em *Um Teatro Formalista*, o teatro é abordado não como significado, mas como experiência. A abordagem conteudista traz o teatro para a literatura, uma “leitura” da performance pelo seu significado, e a maioria, se não todas as leituras, pelo caminho do significado podem muito bem ser obtidas pela leitura do roteiro. Uma abordagem formal torna clara a diferença entre o teatro como performance e o teatro como literatura. A experiência da leitura é bastante diferente da experiência de assistir a uma performance. Em grande medida, é essa diferença que está sendo analisada aqui, examinamos o teatro como uma atividade de todo o organismo sensorial, e não como uma operação quase que exclusivamente dos olhos – em um sentido muito limitado – e da mente.

Concentrar-se no teatro como experiência nos permite analisar as performances que não têm um assunto, algo que uma abordagem orientada para o conteúdo é impotente para lidar com e, portanto, rejeita. Não estamos

preocupados apenas com o conteúdo carregado do “drama”, mas com as performances – se são ou não são dramáticas, se elas envolvem atores e a construção de personagens – que não são “sobre” nada. A dança, o espetáculo, as apresentações em boates, e outras formas são todas consideradas igualmente como aspectos da performance teatral.

Todos os espetáculos têm forma, nem toda performance transmite um sentido. Ao lidar com os aspectos formais da performance, Um Teatro Formalista pode ser pensado como não-semiótico ou mesmo anti-semiótico. É uma tentativa de corrigir a atribuição histórica de significância teatral na base do sentido e da simultânea difamação de performances que envolvem pouco ou nenhum significado.

O objetivo é fazer com que o estudo do teatro seja objetivo e sistemático como ciência, para torná-lo tão científico quanto possível. Isto significa que deve ser feito em uma “maneira ordenada e regular” – em outras palavras, deve ser formal e não subjetiva, impressionista, opinativa, assistemática e informal.

Qual é o método ordenado e regular, que será seguido aqui? A ferramenta básica é a continuidade analítica, um dispositivo para mostrar uma determinada gama de possibilidades, sem avaliá-las. Para ver como funciona esta ferramenta, vamos tentar definir o teatro em si. O que é teatro? O que está incluso e o que não está incluído? Quais são os alcances e as características da sua “continuidade analítica”?

O teatro não ocorre na natureza. Não é por acaso. Isso não acontece por acaso. A intenção é um elemento necessário e fundamental. As pessoas fazem algo que se desenvolve e muda no tempo – uma performance – com a intenção de ter algo que afeta o público. A espionagem e o voyeurismo não são teatro, porque a percepção, a atividade não se destina a uma audiência.

Esta formulação nos permite, entre outras coisas, escapar de uma versão teatral de uma questão filosófica muito antiga: Existe algum som se uma árvore cai no meio de uma floresta enorme e ninguém está lá para ouvi-lo? É teatro, se uma pessoa realizar algo quando está sozinho, ou se um ensaio inteiro de uma peça é realizado sem público? Pela nossa definição, seria teatro, desde que houvesse a intenção de fazer teatro, para mostrar a performance em algum momento para uma audiência.

Allan Kaprow e outros, no entanto, fazem performances sem qualquer intenção de mostrá-las a uma audiência. Elas podem ser feitas sozinhas, privadamente. Outros artistas podem ver certas porções. Às vezes pode haver espectadores acidentais. Mas as performances são destinadas a serem feitas – para afetar o performer – e não para serem observados. Essas performances, que podem ser chamadas de “atividades”, não são teatro porque não têm a

intenção de afetar uma audiência. Não é o mero ato de atuação que torna algo teatro; todo o teatro é performance, mas nem toda a performance é teatro.

Assim, não são as qualidades e características da coisa que percebemos que determinam se essa coisa é ou não teatro. Um pôr do sol ou um tornado pode ter certas qualidades espetaculares que associamos ao teatro. A iluminação de uma rua durante a noite pode fazer com que essa rua pareça um cenário e os transeuntes personagens em uma peça romântica ou misteriosa. Não há intencionalidade na natureza, no entanto, as coisas podem ser teatrais – como se fossem teatro – sem ser teatro.

Nem um público montado faz um teatro de eventos. Multidões muitas vezes se reúnem no local de um acidente ou para assistir o incêndio de um edifício. Embora a psicologia da audiência seja um aspecto importante do teatro e possa ser estudada em qualquer audiência, a mera presença de uma audiência não converte algo feito sem intencionalidade em teatro.

A intenção deve ser específica, no entanto – a intenção é a de fazer algo que irá afetar uma audiência. Muitas atividades são feitas intencionalmente e eles reúnem uma audiência. Podem até ser disponibilizadas aos espectadores ou serem apresentadas a um público, mas a forma como as atividades são realizadas não está relacionada com o seu efeito sobre o público e não são teatro. O lançamento de astronautas ou de um ônibus espacial atrai uma grande multidão; as pessoas vêm de milhares de quilômetros de distância apenas para ver o evento. Mas o lançamento não é feito para os espectadores. Seus procedimentos e características são determinados por outros propósitos que o de afetar o público. A afetação não faz do lançamento teatro. Muitas coisas na vida nos afetam sem ter a intenção de fazê-lo; algum teatro, que por nossa definição deve ter a intenção de nos afetar, na verdade, não nos afeta em tudo. É a intenção e não o evento em si ou o seu impacto sobre nós o que torna algo teatro.

Eventos esportivos certamente afetam um público. Eles não são apenas disponibilizados para visualização, como o lançamento do espaço, mas eles são ativamente promovidos e apresentados ao público. Ainda assim, eles não são teatro.

Uma intencionalidade diferente controla a atividade. Um jogo – mesmo que os esportes comerciais atraiam muitos mais espectadores e tenham uma renda bruta muito maior do que o teatro nos Estados Unidos – não são jogados visando o seu impacto sobre o espectador, mas sim para ganhar. Este objetivo, o de vencer, é funcionalmente independente, e às vezes pode mesmo contradizer, o interesse do espectador. Um jogador ou equipe que tenta se aproximar do marcador, por exemplo, não faz isso para que o jogo seja mais interessante para o público. O jogo não é projetado pelo seu efeito sobre o

espectador, mas para as qualidades da concorrência. Sua intenção é dirigida para o interior e não é dirigida para o exterior.

O ponto importante aqui para a análise do teatro é determinar como o comportamento do jogador se relaciona com a intenção. Jogadores de futebol americano não fazem um bloqueio (*tackle*) ou pegam um passe de uma certa maneira por causa de seu efeito sobre o espectador; eles fazem isso da maneira mais eficiente, para conseguir o mais diretamente possível o objetivo de ganhar o jogo. Qualquer efeito sobre os espectadores é secundário e indireto. Claro que há momentos – a maioria deles quando o jogo não está realmente em andamento – que o atleta pode performar diretamente para o público. Um jogador de basquete, por exemplo, rouba a bola. Não há defensor entre ele, a bola e a cesta. O jogador tem um arremesso fácil e, portanto, uma ampla escolha de maneiras de arremessar. Nesta situação, o jogador pode escolher o arremesso mais espetacular objetivando o seu efeito sobre o público e não pelo efeito sobre o resultado do jogo. Ele ou ela pode fazer uma “*slam dunk*”³, pulando alto sobre a cesta para disparar a bola diretamente para baixo através do aro. Por um momento, pelo menos, a apresentação se move em direção ao teatro. Mas esta é uma exceção que prova a regra. Pelo menos, ilustra, por contraste, as qualidades do tipo mais comum de performance.

Assim, embora as bandas de marcha e os acrobatas com bastões da exibição do intervalo sejam teatro, o jogo em si não é, embora ambas as performances sejam apresentadas ao mesmo público. As técnicas dos músicos e dos acrobatas com bastão foram desenvolvidas e selecionadas para seu efeito no espectador. As técnicas dos jogadores de futebol – mesmo que sejam, talvez, tão artificiais e afastadas da vida cotidiana – são empregadas, não por seu efeito sobre o espectador, mas pela sua eficácia em ganhar o jogo.

Essa conceptualização permite distinguir do teatro uma outra espécie de apresentação para um público, ou pelo menos um que é frequentemente feito com um público: o ritual religioso ou a cerimônia. Como o teatro, os rituais religiosos e as cerimônias são direcionados para o exterior, mas sua intenção não é afetar uma audiência, mas realizar um propósito funcional no mundo metafísico. Um casamento ou cerimônia de iniciação muda o estado ou condição espiritual – mas não necessariamente os sentimentos ou pensamentos – de certas pessoas. Um serviço para os mortos muda a condição espiritual do falecido de alguma forma. Uma cerimônia de purificação afasta espíritos malignos. Cada ritual religioso tem um efeito prático no mundo não-físico. Tais rituais são projetados e executados principalmente para este fim, em vez de para o seu efeito em qualquer público que possa estar presente.

Aqui vemos novamente que é um fator psicológico, a intenção, e não as características objetivas da performance, da apresentação ou da atividade que

³ Enterrada

determinam o que é teatro. O mesmo ritual pode ser realizado com e sem intenção metafísica. Se a crença que apoia a eficácia espiritual não estiver presente – se ela desvanece e desaparece como aconteceu em alguns casos com o xamanismo – e ainda assim o ritual continua sendo executado para o público, a apresentação se torna teatro. No entanto, o design e a forma das performances de todos os rituais religiosos foram desenvolvidos por razões metafisicamente práticas. Se a intenção muda e o ritual é clonado como teatro com a intenção de afetar uma audiência, esses elementos, sem dúvida, mudam de alguma forma. Por outro lado, o teatro ritualizado – a performance que adota o estilo objetivo de um ritual – não é um ritual porque sua intenção é diferente. Não são distinções pedantes. Porque pode afetar o design da performance e certamente a maneira com que o performer funciona, ele está disponível para o espectador de forma sutil e perceptível (e significativa).

Vamos parar por um momento – a nossa análise não está completa – e ver o que está acontecendo à medida que essa definição de teatro se desenvolve. Em primeiro lugar, uma definição não é necessariamente hermética, selando tudo o que se “encaixa” dentro e excluindo tudo o que não se “encaixa”. É, talvez, a descrição de um estado absoluto ou condição, mas muitas coisas são encontradas para ajustar a definição em um certo grau, em uma certa medida. Elas deslizam através das “paredes” intelectuais. Elas se relacionam, mas não se conformam exatamente.

Uma segunda característica de uma definição é que ela estabelece um contraste implícito. Deixa claras aquelas qualidades que são contraditórias e antitéticas. Indica o que não é ou o que nunca poderia ser. A definição sugere, por assim dizer, uma antidefinição.

Nossa definição cria um contraste implícito com a vida cotidiana. Em um polo temos o teatro, que é uma performance destinada a ter um efeito sobre um público, e no polo oposto, temos a vida cotidiana, em que geralmente não performamos ou direcionamos o nosso comportamento para uma audiência. Entre estes polos, as condições ou dimensões do teatro podem ser vistas como existindo em maior ou menor grau. O lançamento de um astronauta é mais próximo do teatro do que um incêndio espetacular porque (pelo menos nos Estados Unidos) o lançamento é disponibilizado a um público. Um jogo de futebol americano é ainda mais perto do teatro porque é realmente apresentado ao público.

Assim, as definições não são usadas aqui como exemplos de um ou outro pensamento. Uma definição e seu oposto são vistos como pontos de uma extremidade em uma escala contínua ou de medição que se estende entre elas. As definições polares indicam as qualidades e características que podem ser medidas numa continuidade analítica. Tudo cai em algum lugar na escala. Pode estar em um lado ou no outro – completamente dentro de uma definição ou no

seu oposto. Muitas vezes encontra-se em algum lugar no meio – mais perto de uma definição do que da outra. Às vezes encontra-se em um ponto a meio caminho entre as duas definições e participa igualmente das características de ambas.

As continuidades analíticas são mais adaptáveis, mais precisas, mais úteis e mais realistas do que as definições herméticas. Elas serão dispostas e empregadas aqui sempre que possível. Para o analista, o problema não é apenas estabelecer as definições que atuam como pontos de ancoragem na continuidade, mas marcar os pontos de medição na escala que se estende entre eles. Como em uma régua ou critério, é útil se há tantos pontos mais ou menos precisos quanto possíveis em intervalos hipoteticamente “iguais” ao longo de todo o comprimento da continuidade.

Geralmente, os pontos mais significativos em uma continuidade são aqueles no meio, aqueles que são difíceis de colocar, aqueles que claramente participam um pouco de cada uma das definições do terminal. Eles provavelmente nos dizem mais sobre as características e a natureza especial da escala do que os exemplos que se encaixam obviamente e claramente em uma extremidade ou outra da continuidade.

Vejamos algumas outras apresentações públicas que não são teatro. Para separá-las do teatro, teremos que fazer algumas distinções precisas. Fazer essas distinções nos ajudará a localizar na continuidade analítica seu ponto médio – o limite do teatro.

Os painéis de discussões e palestras são destinados a apresentação para um público, mas eles não são considerados teatro. Por que não? Não é por causa da natureza improvisada dos painéis e de muitas das palestras. Existem vários tipos de teatro totalmente ou parcialmente improvisados, incluindo a *commedia dell'arte*. Em nossa conceituação, a distinção é que os discursos e palestras em painéis pretendem principalmente transmitir informações aos espectadores. A palavra “afetar” em vez de “efeito” foi usada em nossa definição de teatro para estabelecer essa distinção. O teatro busca não apenas um efeito – uma resposta –, mas uma resposta afetiva, emocional e, finalmente, não intelectual. (“Luz brilhante”, diz o Webster⁴ ao definir a palavra, “afeta os olhos”). Assim, podemos distinguir entre o professor, que não é um exemplo de teatro, e o contador de histórias ou o comediante de *stand-up*,⁵ embora possa haver pouca ou nenhuma diferença técnica e estilística nas suas maneiras de se apresentarem.

⁴ Dicionário da língua inglesa.

⁵ Tipo de apresentação, normalmente monológica, onde um comediante apresenta uma rotina, com aberturas para improvisação, com finalidade cômica. Nota do tradutor.

O que queremos dizer com afeto? O teatro pornográfico é um exemplo útil. Embora possa ser uma simplificação excessiva sugerir que a finalidade da pornografia para os homens é causar uma ereção e uma ejaculação, esta formulação deixa bem claro que o teatro pornográfico está preocupado principalmente com uma resposta fisiológica. Isso é uma coisa que queremos dizer por afeto – sentimento em um nível sensorial, fisiológico. As implicações deste conceito formarão um tema que atravessa o livro. (De fato, será proposto ao lidar com o estilo⁶ que uma certa resposta fisiológica existe em quase todo o teatro e que quase todos os teatros se esforçam para alterar nossos estados afetivos básicos).

As emoções aqui são tomadas para serem um tipo particular de afeto. São aqueles afetos que foram rotulados pela sociedade e tendem a ser identificados pela consciência. Medo, simpatia, suspense, e assim por diante são emoções comumente experimentadas no teatro. Eles têm um componente intelectual característico, bem como uma base fisiológica particular. Eles podem ser vistos, no entanto, como pontos reconhecíveis específicos no campo maior do afeto, que está menos disponível para a consciência. O afeto, então, é um termo mais amplo e mais geral do que a emoção.

A intenção aqui, isso deve ser enfatizado, não é estabelecer um antagonismo ou polaridade entre o intelecto e as emoções. Na verdade, o oposto é verdadeiro. Não há dúvida de que o efeito existe em parte como resultado das percepções intelectuais e fisiológicas. Se o Webster⁷ fala da luz que afeta os olhos, ele também define o afeto em seu sentido psicológico como o sentimento ligado a uma ideia. Ideias e conceitos também podem produzir afetos e emoções. A polaridade que foi estabelecida está entre a intenção de transmitir informações (como em palestras) e a intenção de criar afetos, o que pode ser feito através de informações.

Ao mesmo tempo, poderíamos estabelecer uma continuidade psicofísica que indicaria o grau em que uma apresentação é intelectual ou fisiológica. Uma peça pornográfica seria boa para o fim fisiológico na escala; uma peça política didática estaria mais próxima da palestra, mesmo que sua intenção também fosse a de criar afeto.

Não há dúvida de que o funcionamento da mente e o funcionamento do corpo estão intimamente relacionados. Na verdade, eles estão inter-relacionados. Isso é extremamente importante para o conceito de afeto. No entanto, a criação de afeto através de ideias e imagens intelectuais é apenas o exemplo mais óbvio dessa inter-relação. Por exemplo, o modo como o intelecto funciona, completamente separado de qualquer conteúdo intelectual específico, também cria e determina o afeto. Este será um ponto fundamental na minha

⁶ Ver Nota de Fim I que trata sobre o Estilo e a Estilística.

⁷ Dicionário da língua inglesa.

discussão sobre o estruturalismo no teatro. As próprias estruturas criam afeto. No entanto, não podemos esquecer as influências psicofísicas que se movem na direção oposta: do corpo à mente. A proposição de que a forma como pensamos é controlada em maior ou menor medida pela forma como a nossa fisiologia total está funcionando subjaz toda a nossa discussão sobre o teatro.

Outra maneira de ver a distinção entre o teatro e os modos de apresentação de informações, tais como as palestras e os painéis é em termos do que poderíamos chamar de continuidade técnica. Porque sua intenção é principalmente transmitir informações, palestras e painéis de discussão tendem a usar os métodos e técnicas da vida cotidiana. Talvez o orador projete sua voz de modo a alcançar toda a audiência. Talvez fale mais devagar, mais cuidadosamente, mais precisamente. Mas as discussões em painéis e palestras não são, geralmente, performadas. Elas são “dadas”. No teatro, os métodos e as técnicas da vida cotidiana são geralmente alterados, ainda que seja porque os atores lidam uns com os outros e não com o espectador. Assim, podemos estabelecer uma continuidade técnica envolvendo o volume vocal, o tamanho de gestos, o grau de artificialidade, e que assim se estendem entre o teatro e a vida cotidiana. A maioria das palestras e discussões em painéis cai muito perto do final da escala da vida cotidiana. Eles usam pouca ou nenhuma técnica e não são vistos como teatro. Outros tendem a usar técnicas artificiais - como fazem, por exemplo, o sermão estereotipado com seus gestos estilizados e padrões vocais musicais – e avançam em direção ao teatro.

Esta continuidade técnica mede o que é comumente conhecido como teatralidade. O ator shakespeariano tradicional, que depende fortemente da técnica, e o ator realista, que tenta criar, tanto quanto possível, a impressão da vida cotidiana, são ambos exemplos de teatro, mas um é mais teatral do que o outro, e eles caem em diferentes pontos da continuidade. Em algum ponto da escala, porém, uma apresentação deixará de ser vista como teatro e será vista como vida, e vice-versa.

A continuidade de informação/afeto e a continuidade técnica são independentes uma da outra. Qualquer apresentação pode ser medida em ambas. A apresentação técnica complexa e artificial não significa necessariamente um alto grau de afeto, nem a ausência de técnica significa a ausência de emoção. A dança pós-moderna mostrou que as possibilidades de movimentos da vida diária poderiam ser usadas num contexto afetivo de apresentação. O professor que se veste como William Harvey⁸ e entrega a sua palestra como se acabasse de descobrir a circulação do sangue cairia dentro dos limites do teatro na escala técnica, embora ele permanecesse, espero, no final da continuidade da informação. Isso não deve ser um problema. Que seja

⁸ William Harvey (Folkestone, 1 de abril de 1578 — Roehampton, 3 de junho de 1657) foi um médico britânico que pela primeira vez descreveu corretamente os detalhes do sistema circulatório do sangue ao ser bombeado por todo o corpo pelo coração. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/William_Harvey

necessário mais de uma continuidade analítica para fazer a distinção do teatro de outros fenômenos simplesmente mostra a complexidade do teatro. Serão necessárias muitas mais continuidades antes que a análise do próprio teatro se aproxime de uma integralidade.

Finalmente, é possível separar o teatro televisivo mecanicamente transmitido como filmes e televisão do resto do teatro. Quando falo de teatro aqui, vou me referir ao chamado teatro “ao vivo” em vez de suas formas “enlatadas” e transmitidas. Faço essa distinção por razões estéticas, sociológicas e práticas. Porque, entre outras coisas, o teatro vivo tem a possibilidade de responder ou se ajustar a uma audiência assim como relacionar-se a um espaço particular de apresentação, e sua estética, suas técnicas e procedimentos são completamente diferentes. A situação do teatro ao vivo, – ou, como digo a partir de agora sem o acréscimo do modificador “ao vivo”: o teatro – do cinema e da televisão dentro da sociedade também é muito diferente, fazendo qualquer generalização sociológica de pouco valor. Em quase todos os níveis, as diferenças entre as transmissões mecânicas e vivas tornam-se mais importantes do que as semelhanças. Pouco pode ser adquirido e muito perdido discutindo-as juntas.

Um Teatro Formalista enfatiza a vanguarda. Em parte, isso ocorre porque a vanguarda apresenta-nos a maior diversidade de formas, os casos mais “limítrofes” para a análise. É na vanguarda que a maioria dos novos e problemáticos exemplos de teatro é produzida. No entanto, a ênfase é também de interesse pessoal, como mostrarão os exemplos de minhas próprias produções de vanguarda.

Um Teatro Formalista é dividido em três seções. Na Parte I, continuidades analíticas são desenvolvidas e aplicadas a vários aspectos do teatro: atuação, estilo, estrutura e assim por diante. Na segunda parte, a análise muda para o contexto social do teatro, como ele funciona dentro da sociedade. A parte III é devotada a um tipo particular de teatro formalista, um teatro *avant-garde* que eu chamo de estruturalista. Uma introdução a cada parte tentará explicar seus temas gerais e as relações entre as seções. Cada uma das três partes é relativamente independente e autossuficiente. Os dois primeiros compartilham uma metodologia comum; o primeiro, particularmente em sua análise sistemática da estrutura teatral, leva diretamente ao terceiro, no qual a análise é a teoria a partir da qual a performance estruturalista é, pelo menos no meu trabalho, desenvolvida.

Assim, este livro é tanto de análise teatral quanto de teoria teatral. O Webster⁹ define a “análise” como “uma separação ou fragmentação do todo em suas partes, a fim de descobrir sua natureza, proporção, função, relação, etc.” A “teoria” é definida como “uma ideia ou plano mental da maneira de fazer algo”.

⁹ Dicionário da língua inglesa.

Assim, a análise intelectual envolve a criação de um sistema de ideias através do qual um fenômeno existente pode ser “separado” ou “fragmentado” mentalmente; a teoria fornece uma base intelectual para a criação de fenômenos. A análise teatral examina as performances existentes ou históricas; A teoria teatral provoca e origina as performances.

Como tanto a análise quanto a teoria do teatro envolvem sistemas de ideias mais ou menos coerentes, a análise e a teoria podem ser consideradas idênticas ou intercambiáveis. Espera-se que os sistemas analíticos sejam úteis para a criação de performances; os sistemas teóricos, como se pode supor, funcionam tanto para a análise quanto para a criação. Na verdade, a permutabilidade existe apenas de forma limitada. Os critérios de análise e de teoria são bastante diferentes. Embora se queira pensar que quaisquer ideias poderiam se tornar a base de algum tipo de performance, não há razão para acreditar que as teorias analíticas sejam igualmente úteis para a criação. A teoria teatral pode ser tremendamente estimulante e frutífera – como foi o caso de Antonin Artaud, por exemplo – sem ser abrangente ou coerente o suficiente para se aplicar à análise de todas as performances.

Também não se pode afirmar que a teoria e a análise devem ser intercambiáveis ou que um sistema intelectual deve servir a ambas as funções. É uma possibilidade, entretanto. Pode-se tentar fazer de qualquer teoria teatral um sistema analítico, e de qualquer sistema analítico uma teoria teatral. Pode-se testar a aplicabilidade criativa de qualquer sistema analítico usando-o para gerar performances; pode-se tentar aplicar qualquer ideia teórica à análise de performances nunca consideradas pelo teórico. Se alguém está interessado em inovação, mais ideias novas podem vir das sugestões e indicações de um sistema analítico (no qual não se pretendia um estímulo criativo) do que da teoria teatral (na qual se pretendia). Quando a teoria é “emprestada”, o resultado é geralmente previsível.

Se alguém está interessado em um teatro inovador, uma possível abordagem é desenvolver um sistema analítico que pode mais tarde ser usado como base para a criação de performances. A análise deve ser objetiva e abrangente. Se for elaborada em detalhes, ela deve ser aplicável a toda performance – as que existem e as que ainda não existem. Um sistema analítico completo deve indicar possibilidades que ainda não foram tentadas, bem como categorizar aqueles que existem. Ele deve apontar o caminho para o incomum e o desconhecido, além de organizar o familiar e o lugar-comum.

O problema é que muitos sistemas analíticos são indutivos. Eles raciocinam, como fez Aristóteles, através de fatos teatrais particulares ou casos conhecidos para conclusões gerais. Assim, podem ser úteis na análise das performances existentes, mas não oferecem lacunas para a descoberta do incomum e do desconhecido. Eles reforçam o *status quo*. Eles codificam a

tradição e a rigidez das convenções. Se transformados em teoria teatral e usados como base para a criação esses sistemas analíticos indutivos só justificam mais teatro como os que já existem.

Um sistema dedutivo – que raciocina de um princípio conhecido a um desconhecido, do geral ao específico, de uma premissa a uma conclusão lógica – é uma alternativa. Outra é usar ou modificar sistemas analíticos criados para outras disciplinas e outros fenômenos. Em ambos os casos, o resultado é o mesmo. Há a possibilidade de que o desconhecido e o incomum assim como o ordinário tenham um lugar dentro do sistema. Isso é o que se tenta aqui. Um sistema dedutivo aberto é oferecido como ferramenta analítica e como teoria. Como teoria, não se baseia numa ideia do que o teatro deve ou não deve ser. Não prescreve o tipo de teatro que produzirá. Poderia – e espera-se que produza vários ou muitos novos teatros, cada um com suas características únicas. Como teoria, o sistema analítico pretende ser provocativo e estimulante ao invés de prescritivo.

Parte 1 - Análise Formalista

Temos uma grande herança na análise da literatura dramática, mas é vitalmente necessário desenvolver técnicas e métodos para a análise de apresentações reais. Muitas continuidades de análise das performances são construídas nesta parte de abertura do livro. Seu foco constante é a performance ao vivo em oposição e contrastada com a literatura dramática. Embora alguns dos conceitos aqui desenvolvidos possam ser úteis no trabalho com a literatura dramática – a maioria das técnicas de análise estrutural, por exemplo, pode ser aplicada facilmente a textos dramáticos – a ênfase é no espectador e não no leitor. Assim, grande parte da discussão e muitas das ferramentas aqui apresentadas têm aplicação limitada ou não tem aplicação na literatura dramática.

Começamos com uma análise da atuação em si própria. Embora, como a referência ao roteiro da peça de Peter Handke mostra, possa haver alguma indicação do atuar em textos escritos, o texto não necessariamente controla ou prevê a performance. Qualquer roteiro pode ser interpretado de muitas maneiras; as qualidades e características de ação só podem ser determinadas na presença de uma apresentação ao vivo. As abordagens tradicionais orientadas para a literatura trataram o ator como uma ferramenta para transmitir informações. Aqui, a preocupação é com toda a gama de comportamentos no palco, quer esteja ou não, a informação envolvida.

Como é claro no quarto capítulo, a ênfase ao longo do todo está na experiência do espectador. Não estamos lidando com a maneira como uma performance é feita, – com técnica teatral – mas com a percepção da performance. A tentativa é fornecer algo que seja útil não só como filosofia, mas também para o praticante de teatro. Assim como a análise literária contribuiu muito para a dramaturgia, a análise da performance deve contribuir para todas as artes do palco. Trata-se de uma tentativa de examinar e analisar a natureza da performance em si.

Capítulo 1 – Atuação e Não-atuação

Atuar significa fingir, simular, representar, personificar. Como os *Happenings*ⁱⁱⁱ demonstraram, nem todo performar é um atuar. Embora a atuação fosse usada às vezes, os artistas dos *Happenings* tenderam geralmente a não “ser” ninguém ou nada mais do que eles mesmos; nem representavam ou fingiam estar em um tempo ou lugar diferente daqueles do espectador. Caminhavam, correriam, diziam palavras, cantavam, lavavam pratos, varriam, operavam máquinas e dispositivos de palco e assim por diante, mas não fingiam nem personificavam.

Na maioria dos casos, o atuante e o não-atuante são relativamente fáceis de reconhecer e identificar. Em uma performance, geralmente sabemos quando uma pessoa está atuando e quando não está. Mas há uma escala ou continuidade de comportamentos envolvidos, e as diferenças entre o atuante e o não-atuante podem ser pequenas. Nesses casos, a categorização pode não ser fácil. Talvez, alguns diriam que não é importante, mas, na verdade, são precisamente esses casos limítrofes que podem fornecer intuições (*insights*) sobre a teoria da atuação e a natureza da arte.

Examinemos a atuação através do rastreamento na continuidade atuando/não-atuando indo de um extremo para o outro. Começaremos do final da escala em não-atuando, onde o performer não faz nada para fingir, simular, personificar e assim por diante, e passamos para a posição oposta, onde o comportamento de tipos que definem o atuante aparecem em abundância. É claro que, quando falamos de “atuar”, não estamos nos referindo a nenhum estilo, mas a todos os estilos. Não estamos preocupados, por exemplo, com o grau de “realidade”, mas com o que podemos chamar de, por enquanto, a quantidade da atuação.

Performance não-matricial

NÃO-ATUAÇÃO
Performance
Não-matricial

ATUAÇÃO

Existem inúmeras performances que não usam a atuação. Muitas, mas de nenhuma maneira todas, as peças de dança caberiam nesta categoria. Vários teatros do Extremo Oriente fazem uso de assistentes de palco como o *Kurombo* e o *Koken* do Kabuki. Esses atendentes movem os adereços para suas posições e os removem, ajudam com as mudanças de figurino no palco e até mesmo servem chá aos atores. Seu vestuário distingue-os dos atores e eles não estão incluídos na estrutura informacional da narrativa. No entanto, mesmo se o espectador os ignorar como pessoas, eles não são invisíveis. Eles não atuam e ainda assim fazem parte da apresentação visual.

Como veremos quando chegarmos a esse ponto na continuidade, o “atuante” é ativo – referindo-se ao fingimento, à simulação e assim por diante do que é feito por um performer. Mas a representação, a simulação e outras qualidades que definem a atuação também podem ser aplicadas ao performer. A maneira pela qual um figurino cria um “personagem” é um exemplo.

Deixe-nos abandonar a performance por um momento e considerar como a “continuidade do figurino” funciona na vida diária. Se um homem usa botas de vaqueiro na rua, como muitas pessoas fazem, não o identificamos como um vaqueiro. Se ele também veste um cinto largo de couro e até mesmo um chapéu ocidental, não vemos isso como um figurino, mesmo em uma cidade do norte. É apenas uma escolha de roupas. À medida que mais e mais itens de roupas ocidentais – uma bandana, *chaps*¹⁰, esporas e assim por diante – são adicionados, no entanto, chegamos ao ponto em que vemos um *cowboy* ou uma pessoa vestida como (personificando) um *cowboy*. O ponto exato na continuidade na qual ocorre essa identificação específica depende de vários fatores, o mais importante dos quais é o lugar ou o contexto físico, e sem dúvida varia de pessoa para pessoa.

O efeito da roupa no palco funciona exatamente da mesma maneira, mas é mais pronunciado. Um performer vestindo apenas um *collant* preto e botas ocidentais pode ser facilmente identificado como um *cowboy*. Isto, naturalmente, indica o poder simbólico do figurino na performance. No entanto, é importante notar o grau em que a simbolização externa é apoiada e reforçada (ou contrariada) pelo comportamento do ator. Se o performer se move (atua) como um vaqueiro, a identificação é feita muito mais facilmente. Se ele é apenas ele mesmo, a identificação pode não ser feita de forma alguma.

Nesta fase da nossa continuidade de atuação/não-atuação estamos preocupados com aqueles performers que não fazem nada para reforçar a informação ou a identificação. Quando os performers, como os assistentes do Kabuki e do Noh, estão meramente transmitindo seus próprios figurinos e não embutidos, por assim dizer, em matrizes de personagens, fingindo ou representando situações, lugares e tempos, eles podem ser referidos como sendo “não-matriciais”. À medida que nos movemos para a atuação a partir dessa posição extrema de não-atuação na continuidade, chegamos à condição em que o artista não atua e, no entanto, seu traje representa algo ou alguém. Poderíamos chamar este estado de “matriz simbolizada”.

¹⁰ Calças de couro sem assento, usadas por um cowboy sobre calças comuns para proteger as pernas.

. Nota do tradutor.

Matriz Simbolizada

NÃO-ATUAÇÃO

Performance

Não-matricial

Matriz

Simbolizada

ATUAÇÃO

Em *Oedipus, a New Work*¹¹, de John Perreault, o “performer principal”, como Perreault se refere a ele em vez de chamá-lo de ator, manca. Se estivermos cientes do título da peça e da história de Édipo, podemos supor que este artista represente Édipo. Ele não finge mancar, no entanto. Uma vara foi amarrada “à sua perna direita debaixo de suas calças de tal forma que ele será forçado a mancar”. Quando o “performer principal” opera um gravador de fita, como ele o faz com frequência durante a apresentação, não pensamos que esta é uma representação de Édipo executando uma máquina. É um performer não-matricial que faz algo. A iluminação do incenso e o lançamento de uma leitura do *I Ching* podem ser vistos como uma referência ao Oráculo de Delfos; as três falas da fita que o “performer principal” coloca no chão para que elas convirjam para o centro da área podem ser vistas como representando o lugar onde, na interseção das três estradas, Édipo matou seu pai, e o mancar (e os óculos de sol que o “performer principal” usa ao longo da peça) pode ser considerado como representação de aspectos de Édipo. O performer, no entanto, nunca se comporta como se ele fosse alguém diferente de si mesmo. Ele nunca representa elementos do personagem. Ele simplesmente realiza certas ações.

Em uma matriz simbolizada, os elementos referenciais são aplicados ao performer, mas não atuados por ele. E assim como as botas ocidentais não necessariamente estabelecem um cowboy, o mancar pode transmitir informações sem estabelecer um performer como Édipo. Quando, como em *Oedipus, a New Work*, as matrizes dos personagens e dos lugares são fracas, intermitentes ou inexistentes, vemos uma pessoa, não um ator. À medida que as referências “recebidas” aumentam, entretanto, é difícil dizer que o performer não está atuando mesmo que ele ou ela não estejam fazendo nada que possa ser definido como atuação. Em uma lanchonete de Nova York antes do Natal poderíamos ver “um homem com um terno de Papai Noel” bebendo café; Se exatamente a mesma ação for realizada no palco em um cenário que representa um interior rústico, podemos ver “Papai Noel beber café em sua casa no Polo Norte”. Quando as matrizes são fortes, persistentes e reforçam umas às outras, vemos um ator, não importa quão comum seja o comportamento. Nestas condições, o passo seguinte mais próximo da verdadeira atuação em nossa continuidade, nós podemos nos referir como “atuação aceita”.

¹¹ Édipo, um novo trabalho

Atuação Aceita

NÃO-ATUAÇÃO

**Performance
Não-matricial**

**Matriz
Simbolizada**

**Atuação
Aceita**

ATUAÇÃO

Figurantes, que não fazem nada além de andar e ficar em seus figurinos, são vistos como “atores”. Qualquer pessoa meramente passeando por um palco contendo um cenário realista pode vir a representar uma pessoa naquele lugar – e, talvez, no tempo – sem fazer nada que pudéssemos distinguir como atuar. Há a anedota do crítico que se dirigiu aos bastidores para felicitar um amigo e podia ser visto pela audiência passando por fora das janelas da casa que estava no palco; foi um momento oportuno na história e, no entanto, ele foi aceito como parte da peça.

Nem o comportamento do atuante aceito precisa ser necessariamente simples. Vamos imaginar um cenário representando um bar. Em um dos estandes no fundo do palco vários homens jogam cartas durante todo o ato. Digamos que nenhum deles tem fala na peça; Eles não reagem de forma alguma aos personagens da história que estamos observando. Esses homens não atuam. Eles simplesmente jogam cartas. Eles podem realmente ganhar e perder dinheiro jogando. E, no entanto, nós também os vemos como personagens, ainda que menores, na história, e dizemos que eles também estão atuando. Não os distinguimos dos outros atores.

Se definirmos a atuação como algo que é feito por um performer, ao invés de algo que é feito para ou com o performer, ainda não chegamos a uma verdadeira atuação em nossa escala. A “atuação aceita” é apenas um título honorário. Embora o performer pareça estar atuando, ele ou ela realmente não estão. A performance não-matricial, a matriz simbolizada e a atuação aceita são estágios no contínuo da não-atuação para a atuação. A quantidade de simulação, representação, personificação e assim por diante aumentou à medida que nos movemos ao longo da escala, mas, até agora, nada disso foi criado pelo artista de uma maneira especial que poderíamos designar como “atuação”.

Embora a atuação em sua forma mais completa não ofereça nenhum problema de definição, nossa tarefa na construção de um contínuo é designar aquelas áreas transicionais nas quais a atuação começa. Quais são as características mais simples que definem a atuação?

Atuação Simples

NÃO-ATUAÇÃO			ATUAÇÃO
Performance	Matriz	Atuação	Atuação
Não-matricial	Simbolizada	Aceita	Simples

Eles podem ser tanto físicos quanto emocionais. Se o intérprete faz algo para simular, representar, personificar e assim por diante, ele ou ela está atuando. Não importa qual estilo é usado ou se a ação é parte de uma construção de personagem completa ou de uma apresentação informativa. Nenhuma emoção precisa estar envolvida. A definição pode depender unicamente do personagem e do que é feito. (Os juízos de valor, é claro, não estão envolvidos, atuar é atuar não importa se está sendo “bem” feito ou com precisão.) Assim, uma pessoa que, como no jogo de charadas, finge vestir uma jaqueta que não existe ou finge estar doente está atuando. Atuar pode ser dito que existe na menor e mais simples ação que envolva fingimento.

Atuar também existe em termos emocionais e não estritamente físicos. Digamos, por exemplo, que estamos numa apresentação do *Living Theatre*^{12iv} realizando seu trabalho *Paradise Now*¹³. É a seção bem conhecida em que os artistas, trabalhando individualmente, caminham pelo auditório falando diretamente aos espectadores. “Não tenho permissão para viajar sem passaporte”, dizem. “Eu não estou autorizado a fumar maconha!”; “Não tenho permissão para tirar a roupa!”. Eles parecem sinceros, perturbados e zangados. Estão atuando?

Os artistas são eles mesmos; eles não estão retratando personagens. Eles estão no teatro, não em algum lugar imaginário ou representado. O que eles dizem é certamente verdade. Não lhes é permitido viajar – pelo menos entre certos países – sem passaporte; a posse de maconha é contra a lei. Provavelmente todos nós concebemos que os artistas realmente acreditam no que eles estão dizendo – que eles realmente sentem que essas regras e regulamentações são injustas. No entanto, eles estão atuando. A atuação existe apenas em suas apresentações emocionais.

Às vezes, na vida real, encontramos pessoas que achamos que estão atuando. Isso não significa que eles estão mentindo, sendo desonestos, vivendo em um mundo irreal ou necessariamente dando uma falsa impressão de seu caráter e de sua personalidade. Isso significa que eles parecem estar cientes de uma audiência – de estarem “num palco” – e eles reagem a essa situação projetando energicamente ideias, emoções e elementos de sua personalidade, sublinhando-as e teatralizando-as orientando-as para o público. Isso é o que os

¹² Teatro Vivo

¹³ Paraíso Agora

artistas no *Paradise Now* estavam fazendo. Eles estavam atuando suas próprias emoções e crenças.

Deixe-nos frasear este problema de uma maneira ligeiramente diferente. Falar em público, sendo extemporâneo ou fazendo o uso de um roteiro, pode envolver emoções, mas não necessariamente implica em atuar. No entanto, alguns oradores, embora mantendo seus próprios personagens e permanecendo sinceros, parecem estar atuando. Em que ponto a atuação aparece? No ponto em que as emoções são “empurradas” em direção aos espectadores. Isso não significa que os falantes são falsos ou não acreditam no que eles estão dizendo. Significa meramente que eles estão selecionando e projetando um elemento da emoção de um personagem para o público.

Em outras palavras, não importa se uma emoção é criada para se ajustar a uma situação de atuação ou se ela é simplesmente amplificada. Um princípio do “método” de atuação – pelo menos como é ensinado neste país – é o uso de quaisquer sentimentos e emoções reais que o ator tenha ao representar o papel. (Na verdade, isso se tornou uma piada, não importa quanto incomum, fisicamente desconfortável, psicologicamente difícil ou os problemas que o ator tenha, ele ou ela é aconselhado a “usá-los”). Pode ser que apenas o uso e a projeção de emoção seja o que distingue a atuação e a não-atuação.

Esse é um ponto importante. Indica que a atuação envolve um componente psíquico ou emocional básico; embora este componente exista em todas as formas de atuação em algum grau (exceto, é claro, na atuação aceita), ele, por si só, é suficiente para distinguir a atuação e a não-atuação. Como esse elemento de atuação é mental, um ator pode atuar sem se mover. Isso não significa que, como já foi mencionado anteriormente, a pessoa imóvel “atua” de maneira passiva e “aceita” um personagem, uma relação, um lugar, etc., impostos pelas informações fornecidas para a apresentação. O performer imóvel pode transmitir certas atitudes e emoções, estando ele atuando, mesmo que nenhuma ação física esteja envolvida.

Outros exemplos de atuação rudimentar – bem como exemplos de não-atuação – podem ser vistos no conhecido exercício do “espelho” no qual duas pessoas ficam de frente uma para a outra enquanto uma copia ou “reflete”, como um espelho, os movimentos da outra. Embora este seja um exercício usado na formação de atores, a atuação em si não está necessariamente envolvida. Os movimentos da primeira pessoa e, portanto, os da segunda, podem não representar ou fingir. Cada um pode simplesmente levantar e abaixar os braços ou virar a cabeça. Os movimentos poderiam ser completamente abstratos.

É aqui, no entanto, que a relação percebida entre o artista e o que está sendo criado pode ser vista como crucial na definição da atuação. Mesmo os movimentos “abstratos” podem ser personificados e transformados em um tipo de personagem através da atitude do ator. Se o ator parece indicar “Eu sou esta

coisa”, em vez de simplesmente “Eu estou fazendo esses movimentos”, nós aceitamos ele ou ela como essa “coisa”: o performer está atuando. Mas não aceitamos o “espelho” como atuação, embora esse personagem seja uma “representação” da primeira pessoa. Falta-lhe a energia psíquica que transformaria a abstração em uma personificação. Se uma atitude de “estou imitando você” é projetada, no entanto – se a distorção intencional ou a “editorialização” aparecem, em vez da atitude neutra da cópia exata – o espelho se torna um ator, embora os movimentos originais fossem abstratos.

O mesmo exercício pode facilmente envolver a atuação de uma maneira mais óbvia. A primeira pessoa, por exemplo, pode fingir se barbear. O espelho, ao copiar essas ações fingidas, torna-se um ator agora, apesar de ter uma atitude neutra. (Poderíamos chamar o espelho de “atuante aceito” porque, como personagem e lugar em nossos exemplos anteriores, a representação foi “colocada sobre” essa pessoa sem a atitude criativa interior e a energia necessária para a verdadeira atuação. O espelho atuando é como *uma* marionete que é controlada do lado de fora.) Se no exercício do espelho o criador vestir uma jaqueta, ele não estaria necessariamente atuando; Se o criador ou o espelho, não tendo uma jaqueta, fingem colocar um, seria atuar, e assim por diante.

À medida que nos movemos ao longo do contínuo da não-atuação para a atuação, a quantidade de representação, personificação e assim por diante aumentam. Agora que chegamos à verdadeira atuação, podemos dizer que ela também varia em quantidade. Pequenas quantidades de ação – como as dos exemplos que foram dados – ocupariam a parte da escala mais próxima da atuação aceita, e poderíamos nos mover ao longo da continuidade para uma quantidade máxima hipotética de atuação. Na verdade, a única alternativa parece ser uma visão ligado-desligado ou tudo-ou-nada em que toda atuação é teoricamente (se não qualitativamente) igual e indiferenciada.

A “quantidade” é uma palavra difícil de usar, no entanto, uma vez que, especialmente para os americanos, é fácil supor que mais é melhor, qualquer referência à quantidade pode ser tomada para indicar um valor relativo ou que vale a pena. Seria melhor falar de atuação “simples” e “complexa” com a esperança de que esses termos possam ser aceitos como objetivos e descritivos, em vez de avaliativos, pois “simples” e “complexos” são termos que podem ser facilmente atribuídos e sem um valor implícito a outras formas de performances artísticas como a música e a dança. A balada é relativamente simples em comparação com uma sinfonia, o *foxtrot*¹⁴ comum é muito menos complexo do que as danças filmadas de Fred Astaire. Apliquemos a mesma análise à atuação, lembrando que a atuação simples, como no exercício do

¹⁴ O foxtrote (foxtrot ou fox-trot em inglês) é uma dança de salão de origem Norte-Americana por volta de 1913. Ela é caracterizada por movimentos longos e contínuos, cuja direção segue o sentido anti-horário, em andamento suave e progressivo. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Foxtrote>. Nota do tradutor.

espelho, pode ser muito boa, ao passo que a atuação complexa não é necessariamente boa e pode, de fato, ser muito ruim.

A atuação complexa, então, seria a condição final em nossa continuidade da não-atuação para a atuação. O que entendemos por atuação complexa? De que maneiras a atuação pode ser simples ou complexa?

Atuação Complexa

NÃO-ATUAÇÃO				ATUAÇÃO
Performance	Matriz	Atuação	Atuação	Atuação
Não-matricial	Simbolizada	Aceita	Simples	Complexa

A atuação mais simples é aquela na qual apenas um elemento ou dimensão da atuação é usada. A emoção, como vimos, pode ser a única área em que a pretensão tem lugar. Ou, como no exercício de espelho, apenas uma ação, como colocar uma jaqueta, pode ser simulada. Outros exercícios de atuação tentam isolar vários aspectos da atuação e são a prova de que o comportamento, que é complexo, pode ser dividido em unidades simples.

A escala simples/complexa também se aplica a cada aspecto individual da atuação. A emoção pode ser generalizada e imutável, ou pode ser específica, modulando e mudando frequentemente dentro de um determinado período de tempo. Atores inexperientes, por exemplo, muitas vezes “jogam uma atitude”, “dizendo” ou indicando a única emoção que o espectador deve ter em relação à cena ou ao personagem, em vez de mudar os sentimentos do personagem. Uma ação pode ser realizada de uma maneira simples ou complexa. No jogo de charadas, por exemplo, podemos apenas indicar que estamos vestindo uma jaqueta. Contanto que nossa equipe entenda o que estamos fazendo, a atuação é bem-sucedida. A mesma ação torna-se mais complexa à medida que se atuam pormenores tais como a resistência do material, o grau de encaixe, o peso da jaqueta e assim por diante.

(A palavra “indicar” que foi usada apenas em conexão com charadas tem conotações negativas no vocabulário técnico do método americano de atuação. Os praticantes do método não podem aceitar um elemento de atuação que exista em relativo isolamento, que não esteja totalmente integrado, que não seja “justificado” e relacionado aos outros elementos, entretanto, elementos isolados são perfeitamente aceitáveis e são usados, entre outras coisas, para focar a atenção.).

Atuar torna-se complexo à medida que mais e mais elementos são incorporados à pretensão. Digamos que o ator colocando uma jaqueta faz parte de uma cena: o artista pode escolher atuar a emoção (medo, digamos), as características físicas (a pessoa retratada é velha), o lugar (há um sol brilhante)

e muitos outros elementos. Cada um destes pode ser realizado isoladamente, mas quando eles são apresentados simultaneamente ou em estreita proximidade uns dos outros a atuação torna-se complexa. Do mesmo modo, é óbvio que quando a fala é adicionada à mímica, a atuação resultante é mais complexa do que a mímica sozinha; a atuação envolvida em uma leitura encenada será, com toda a probabilidade, menos complexa do que a atuação em uma produção inteiramente encenada do mesmo roteiro; e assim por diante.

Em parte, a complexidade está relacionada com a habilidade e com a capacidade técnica. Alguns estilos fazem uso de um vocabulário altamente especializado e complexo. Isso não contradiz minha afirmação anterior de que a continuidade atuação/não-atuação é independente dos julgamentos de valor. Não é uma questão de saber se um ator pode fazer uma atuação complexa bem, mas se ele ou ela pode fazê-la como um todo. Qualquer pessoa pode atuar; nem todas podem atuar de forma complexa.

No entanto, a análise da atuação de acordo com o sistema simples/complexo não necessariamente distingue um estilo de outro, embora possa ser usado para comparar estilos de atuação. Cada estilo tem um certo alcance quando medido na escala simples/complexa e em quase todos as performances o grau de complexidade varia um pouco de momento a momento. Seria impossível dizer, por exemplo, que o estilo de atuação realista é necessariamente mais complexo do que o expressionismo do “estilo de Grotowski”. O realismo, na sua forma mais completa e detalhada, certamente seria considerado relativamente complexo. No entanto, existem muitas abordagens ao realismo; alguns – como os usados em muitos filmes – perguntam muito pouco ao ator e seriam considerados relativamente simples. O ator de cinema pode fazer muito pouco; a câmera e o contexto físico/informativo fazem a “atuação”. Um estilo não realista, como o desenvolvido por Jerzy Grotowski, no entanto, também pode ser extremamente complexo. Em *The Constant Prince*, a atuação era muito complexa. A impressão não era de superação, mas de muitas coisas acontecendo simultaneamente no trabalho de um único ator. Frequentemente, os atores não fazem nada quando outro ator está falando; eles vão atuar menos para ajudar a focar aquele que fala. Na encenação de Grotowski, isso não acontecia. Durante os longos monólogos do Príncipe, os outros artistas não diminuíram a complexidade de suas atuações; Seus corpos eram frequentemente envolvidos em numerosos e detalhados movimentos em pequena escala. Em parte, pelo menos, essa complexidade pode ser explicada pelos exercícios de Grotowski que visam desenvolver a capacidade do ator para expressar coisas diferentes, e até mesmo contraditórias, com diferentes partes do corpo ao mesmo tempo. No entanto algumas companhias que usam o que pode ser reconhecido como o estilo de Grotowski atuam de forma muito simples.

Assim, chegamos a uma escala que mede a quantidade ou o grau de representação, simulação, personificação e assim por diante no comportamento da performance. Embora os estados polares sejam a atuação e a não-atuação, podemos acompanhar um aumento contínuo no grau de representação da performance não-matricial atravessando a matriz simbolizada, a atuação aceita, a atuação simples até a atuação complexa.

A crença pode existir no espectador ou no performer, mas não afeta a classificação objetiva de acordo com nossa escala de atuação/não-atuação. Se um ator sente o que ele ou ela está fazendo para ser “real”, ou um espectador realmente “acredita” no que é visto, não muda a classificação da performance; apenas sugere outra área ou parâmetro.

Vários tipos e estilos de atuação são, na verdade, vistos como mais ou menos realistas, mas, exceto como uma indicação de estilo, a palavra “realidade” tem pouca utilidade quando aplicada à atuação. De um ponto de vista, toda atuação é, por definição, “irreal”, porque o fingimento, a imitação, e assim por diante estão envolvidos. De outro ponto de vista, toda atuação é real. Filosoficamente, uma não-peça é tão real (se não tão realista) quanto uma produção de Chekhov. A pretensão e a personificação, mesmo naqueles raros casos em que não são reconhecidas como tal, são tão reais quanto qualquer outra coisa.

A maioria das peças, é claro, mesmo as mais naturalistas, não tenta enganar o observador para que eles pensem que elas sejam “reais” – que elas não envolvem a atuação. Uma ficção ilusória e uma atuação realista não pretendem ou esperam ser tomadas como a vida real, assim como tampouco uma pintura ilusionista pretende ser confundida com o que ela representa. Em quase todas as apresentações, vemos a pessoa “real” e também aquilo que o ator está representando ou fingindo. O ator é visível dentro do personagem.

Dizer que nenhuma performance pode enganar um espectador não seria verdade, no entanto. Uma ilusão verdadeira e completa é possível no teatro; atuar pode realmente “enganar”, ser acreditado e ser visto como não estando atuando de forma alguma. Isso aconteceu em *Little Trips*¹⁵ de Norman Taffel.

Little Trips começa com a atuação por dois performers da história de Cassandra, que foi capturada pelos gregos quando Tróia caiu. Depois de vários incidentes, – a entrada do Cavalo de Tróia, o estupro de Cassandra, entre outros – os espectadores que estavam em pé ao redor da área de execução são convidados a se juntar aos atores, se quisessem, e a interpretar os mesmos incidentes, que serão repetidos. Em algum momento na primeira ou na segunda repetição, enquanto alguns espectadores assistem e outros participam, a peça

¹⁵ Pequenas viagens

começa uma quebra¹⁶. Talvez um dos espectadores proteste contra cuspir na boca de “Cassandra”, pois esta era uma das imagens cuidadosamente selecionadas. Talvez os artistas comecem a discutir e os espectadores tomam partido. Em cada performance, há um argumento; a peça, como havia sido descrita aos espectadores numa introdução preliminar, nunca termina. Mas esta é a maneira que a apresentação tinha sido planejada. Falando e explorando os sentimentos dos espectadores participantes, com os quais eles eram capazes de falar de forma mais ou menos informal, os atores eram muitas vezes capazes de torná-los, sem saber, parte da planejada quebra da performance. Toda a performance foi concebida para passar do contexto da arte para o da vida. Muitas pessoas realmente acreditaram nisso; Na verdade, alguns nunca descobriram que o que eles pensavam ser um argumento real que destruíra a performance na verdade tinha sido uma atuação.

(Durante *Little Trips*, os dois artistas mudavam de uma forma bastante simples de atuação que poderia ser mais ou menos copiada pelos participantes da audiência para um estilo conversacional, cujo realismo talvez fosse intensificado pelo contraste. No entanto, nos termos da discussão prévia sobre a atuação, é importante notar que o efeito da realidade não depende inteiramente da atuação. Não é apenas o comportamento dos performers, mas a experiência total da performance que determina a resposta do espectador. O que cria a ilusão em um contexto não necessariamente criará em outro contexto, e em outros quadros de referência a mesma atuação teria permanecido uma “atuação”).

Há um outro tipo de performance no qual o espectador não reconhece a atuação pelo que ela realmente é. Uma arquiteta argentina contou suas experiências em uma cerimônia religiosa que durava toda a noite na costa norte do Brasil. Em um ponto, os performers vestidos pareciam que tinham sido tomados por antepassados mortos. Isso causou pânico entre os crentes porque as portas estavam trancadas e eles pensaram que se esses seres-fantasma os tocassem eles também morreriam. Embora crenças deste tipo afetem obviamente a qualidade da experiência, não significa que o fingimento, a personificação, e assim por diante não estavam envolvidos na performance. A aparência dos antepassados “mortos” era uma atuação. Eles sabiam que ainda estavam vivos.

Mesmo que os performers acreditassem estarem mortos, a atuação teria estado envolvida. A crença não mudaria o fato objetivo de que algo ou alguém estava sendo representado. Isso não quer dizer que a crença não possa ser um aspecto importante da atuação em certos estilos. Um princípio do método que alcançou a estatura de um cliché era o esforço feito pelos atores de acreditarem no que o personagem estava fazendo. Se fossem bem-sucedidos o público

¹⁶ Uma interrupção do andamento da peça

também acreditaria. Não há dúvida de que esta abordagem tem sido frequentemente bem sucedida. O esforço de acreditar, sem dúvida, atinge ou aproxima com certa certeza e previsibilidade os objetivos que são buscados, e podem ser a melhor abordagem a esses problemas particulares. Ao mesmo tempo, é igualmente claro que a crença não é um critério aceitável para um ator. Muitas vezes o ator, quando confrontado com uma certa falta de “crença” pelo público, protesta que ele ou ela realmente acreditava. O ponto importante, no entanto, é que quando a crença está presente ou é atingida por um artista, a atuação em si não desaparece. A escala atuação/não-atuação mede a pretensão, a personificação, o fingimento e assim por diante; ela é independente da crença do espectador ou do intérprete.

Tampouco a sinceridade ou o compromisso podem ser usados para definir a atuação. Há a história do ator de sucesso incrivelmente bem sucedido que retorna de Hollywood para uma visita a sua cidade natal. “Como você faz isso?” Seus amigos perguntam. – Qual é o segredo? “Só precisa de uma coisa”, responde o ator: “Sinceridade”. Ele faz uma pausa. “Uma vez que você aprende como fingir isso, você está pronto.” Como a história indica, a sinceridade também pode ser atuada. Na verdade, o comportamento de uma pessoa que finge ser sincera e comprometida – ou sublinha teatralmente esse aspecto de sua personalidade na presença do público – pode *ser visto* como outro exemplo de atuação simples. A história também implica que muitas pessoas usam a aparência de sinceridade e o compromisso como um padrão de avaliação. No entanto, isso continua a ser um julgamento subjetivo. Não há maneira objetiva de medir a sinceridade e o empenho. Tampouco essas características se limitam aos atores e à atuação. Todos – pintores, escritores, até médicos e professores – podem ser sinceros sobre suas atividades e comprometidos com elas. Um performer não-matricial pode ser tão comprometido quanto alguém envolvido numa atuação complexa.

Durante as últimas duas décadas, o teatro nos Estados Unidos sofreu uma mudança mais completa e radical do que em qualquer outro período equivalente em sua história. Isto é verdadeiro, pelo menos, no teatro considerado como uma arte e não como um ofício, um negócio ou um entretenimento. Uma vez que, no passado, quase todo o teatro americano foi considerado como ofício, negócio ou entretenimento, esta pode não ser uma revelação muito surpreendente, mas as mudanças foram impressionantes e extensas. Cada aspecto da performance foi afetado, incluindo a atuação. Tão recentemente quanto o outono e o inverno de 1964, o *Tulane Drama Review*¹⁷ devotou duas edições completas para Stanislavski; agora o método não tem mais o domínio absoluto que uma vez teve neste país, e certas abordagens alternativas têm atraído grande interesse. Todo mundo agora parece perceber

¹⁷ Revista Acadêmica conhecida como TDR

que “atuar” não significa apenas uma coisa – a tentativa de imitar a vida de uma forma realista e detalhada.

Assim, o ecletismo ou a diversidade nas abordagens da atuação são um aspecto da recente mudança no teatro americano. Em termos de nossa continuidade teórica da atuação/não-atuação, no entanto, podemos ser mais específicos: nos últimos vinte anos, houve uma mudança para o final da escala para não-atuação. Isso significa não só que mais performances não-matriciais têm sido usadas, mas que, de várias maneiras, a atuação se tornou menos complexa. Uma breve revisão dos desenvolvimentos recentes nos permitirá examinar como isso aconteceu ao mesmo tempo em que fornece exemplos adicionais das várias áreas sobre a escala de atuação/não-atuação.

O fator mais importante nas recentes mudanças na performance foi o chamado “*Happening*”. Os acontecimentos, naturalmente, são agora uma parte da história. O termo é usado melhor de forma histórica e sociológica para se referir às obras criadas como parte do movimento internacional de *Happenings* do início e meados dos anos 1960. (A primeira peça chamada *Happening* foi feita em 1959, mas outras obras genericamente similares a precederam, e o termo é importante apenas como uma referência e como um slogan popular). O ponto necessário, no entanto, é que essas obras, completamente formais e que podiam ser chamadas de *Happenings*, continuaram a ser feitas e que quase todas as muitas inovações produzidas por elas têm sido aplicadas ao teatro narrativo, informacional e atuado. Embora eu não deseje perpetuar o nome, aqueles que pensam que os *Happenings* não foram importantes, ou que a forma de teatro caracterizada pelos *Happenings* não está mais viva apenas porque a palavra já não é usada, não entende a natureza da forma. De qualquer maneira, os *Happenings* podem ajudar a explicar muito sobre os atuais desenvolvimentos na atuação.

Sob a influência direta dos *Happenings*, entre outras coisas, cada aspecto do teatro neste país mudou: os textos dramáticos perderam sua importância e as performances são criadas coletivamente; a relação física da audiência e da performance tem sido alterada de muitas maneiras diferentes e tem sido feita como parte inerente das peças; a participação do público foi investigada; espaços “encontrados” em vez de teatros têm sido utilizados para as performances e vários locais diferentes empregados sequencialmente para a mesma performance; tem havido uma maior ênfase no movimento e na imagem visual (para não mencionar um uso comercial da nudez); e assim por diante. Seria difícil encontrar qualquer performance de vanguarda neste país que não mostre a influência dos *Happenings* de uma maneira ou de outra. Mas os *Happenings* fizeram pouco uso da atuação. Como, então, eles poderiam ter alguma coisa a ver com as recentes mudanças na atuação? Uma maneira de ver sua influência é examinar a relação histórica entre os *Happenings* e os grupos

de teatro mais proeminentes dos Estados Unidos. A história não é muito antiga, mas aparentemente os modismos são esquecidos muito rapidamente.

A última peça que o *Living Theatre* produziu antes de entrar em seu exílio auto-imposto na Europa foi *The Brig*¹⁸. Era uma peça realista com supostos aspectos documentais e enfatizava a “quarta parede” – uma cerca de malha de arame alta dobrada da abertura do proscênio, separando os espectadores e os performers. Quando *Le Living* abriu sua próxima produção em Paris em outubro de 1964, o estilo e a forma, se não a natureza sociopolítica do conteúdo, mudaram completamente. *Mysteries and Smaller Pieces*¹⁹ era um *Happening*. (O grupo faria mais tarde uma outra peça, *Paradise Now*, que também poderia ter sido chamada de *Happening*.).

É claro que *Mysteries* não era chamado de *Happening* pelo *Living Theatre* e poucos, especialmente na Europa, reconheceram isso como tal. (Claes Oldenburg, que viu a obra na Europa, identificou-a, mas isso era de se esperar. Ele tinha visto muitos *Happenings*.) De qualquer forma, a performance não tinha trama, história ou narrativa. Estava dividida em cenas ou compartimentos sequenciais – um enfatizando o movimento, outro o som, outro o cheiro de incenso e assim por diante. Alguns até envolviam a atuação. A performance foi aparentemente posta de pé em um curto prazo e foi um trabalho do grupo, em vez de ser feita por um escritor. (Quase todos os grandes *Happenings* eram o produto da imaginação de um artista, mas os *Happenings* muitas vezes foram criados por um grupo, cada um dos componentes contribuindo com uma especialidade – a música, a cenografia, a poesia e assim por diante – e a forma ganhava a reputação de ser uma criação de grupo, inspirando assim aqueles que estavam insatisfeitos com o trabalho de um texto dramatúrgico escrito previamente por um autor.) Certas imagens em *Mysteries and Smaller Pieces* vieram do *The Brig*, mas grande parte foi tirada de fora do grupo e eram idênticas ou semelhantes a várias imagens de Eventos e *Happenings*.

Em uma das seções finais dos *Mysteries*, todos os membros do elenco morriam. Quer dizer, fingiam morrer. A morte podia ser simbolizada, mas eles optaram por atuar. Nenhuma atuação desse tipo estava ocorrendo nos *Happenings*; O *Living Theatre* optou por usar elementos da atuação dentro da estrutura dos *Happenings*. Mas a atuação não envolvia personagens, lugares ou situações – a não ser talvez as condições da praga artaudiana que foi a causa da morte. Os atores eram apenas eles mesmos, “morrendo” nos corredores e no palco do teatro.

Essa simplificação da atuação é típica de grande parte do trabalho no novo teatro. Na verdade, o movimento em direção à não-matricialização ou a uma realidade final na nossa continuidade atuação/não-atuação fez alguns

¹⁸ A ponte

¹⁹ Mistérios e peças menores

maravilharem-se de quando a própria morte se tornaria real, em vez de ser apenas atuada nas performances. Em *Happenings* como nas apresentações de Ralph Ortiz – e outros antes dele – haviam galinhas vivas decapitadas. Peter Brook incluiu a queima de uma borboleta em *US*²⁰. (Borboletas vivas foram vistas voando fora de uma caixa, mas há alguma dúvida se a borboleta queimada era realmente real. Cortar a cabeça de um frango torna a morte óbvia, uma borboleta pode ser falsificada. “Não podemos dizer”, lê-se no roteiro de *US*, “se é real ou falso”).

Uma das cenas em *Mysteries and Smaller Pieces* era um exercício de som e movimento tirado do *Open Theatre*^v. Duas linhas de performers com as faces de frente um para o outro. O performer de uma linha move-se para a outra linha que faz uma combinação particular do som-e-movimento. Uma pessoa da segunda linha “toma” o movimento e o som, mudando-os antes de passá-los para alguém na primeira linha e assim por diante. Como o exercício do espelho que foi discutido anteriormente, este uso de um exercício de atuação como uma performance real é uma maneira de simplificar a atuação concentrando-se em um ou em um número limitado de elementos. Exercícios, muitas vezes mais integrados na ação do que neste exemplo, eram frequentemente usados no novo teatro por suas qualidades performáticas e expressivas e não por seus valores de treinamento.

Este foi provavelmente o mesmo exercício que abriu as primeiras apresentações públicas do *Open Theatre*. Essas apresentações, que começaram em dezembro de 1963 e continuaram em 1965, combinavam vários exercícios e peças curtas num mesmo projeto único. Seria insensato reivindicar um casamento com os *Happenings* para esses programas de “variedades”, mas perguntamo-nos se a semelhança entre os exercícios e determinados “jogos” e trabalhos de tarefas-orientadas, entre outros, o *Judson Dance Theatre*^{vi}, sugeridas como possibilidades de apresentações para o público não eram exercícios que eram concebidos para serem realizados privadamente.

Uma outra companhia que mostrou exercícios e fez deles parte de uma peça mais longa é o *Performance Group*^{vii}. Em sua primeira apresentação pública, em um programa beneficente com outros grupos em 1968, realizou uma “cerimônia de abertura” composta de exercícios adaptados de Jerzy Grotowski com certas adições vocais. Está “cerimônia” era o *Dionysus in 69*²¹ quando abriu.

No entanto, o efeito dos *Happenings* sobre o trabalho de Richard Schechner antecedeu o *Performance Group*. O *New Orleans Group*, que ele organizou no final de 1965, produziu um grande e espetacular *Happening* em 1966 e então adaptou os vários meios técnicos e a relação

²⁰ Estados Unidos

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=iN9Jzyq-XC4> inclusão do link pelo tradutor.

audiência/performance do *Happening* a uma produção “ambiental” no trabalho *Victims of Duty In 1967*²² de Eugene Ionesco. O uso de nomes reais, material anedótico pessoal e assim por diante em *Dionysus in 69* pode ser visto como uma tentativa de afastar-se da atuação complexa para a performance não-matricial dos *Happenings*.

Os *Happenings* de alguma forma ganharam a reputação de exibicionismo; Alguns certamente tinham esse aspecto “camp”²³. Provavelmente foi o uso do artista não treinado – a pessoa/ator “encontrada” – que teve maior influência no *Theatre of the Ridiculous*^{24viii}. John Vacarro, que se apresentou em pelo menos um dos *Happenings* de Robert Whitman, explicou como a experiência era importante para ele. A qualidade descaradamente caseira de muitos *Happenings* também foi uma inspiração para muitas pessoas que não tinham uma inclinação para a astúcia, o artesanato e a técnica.

Isto não é para sugerir que um movimento geral em direção à simplificação da atuação tenha sido resultado inteiramente da influência direta dos *Happenings*. Houve muitos fatores, todos interdependentes até certo ponto: as improvisações de Viola Spolin; a ênfase de Grotowski no confronto, no desarmamento e na via negativa; o interesse em desenvolver grupos; o desejo precoce do *Open Theatre* para encontrar técnicas que fossem aplicáveis ao Teatro do Absurdo.

No entanto, a influência também pode ser indireta. Os *Happenings* contribuíram com a sua parte para a criação de um estado de espírito que valoriza o concreto em oposição ao pretendido ou simulado e que não requer argumentos ou histórias. O dramaturgo mais original dos últimos anos, Peter Handke, trabalhou nesta área. Embora suas peças sejam bem diferentes da maior parte do novo teatro deste país, muitas delas ilustram a mesma preocupação com a simplificação da atuação.

*Offending the Audience*²⁵ e *Self-Accusation*²⁶ de Handke são peças incomuns, se é que elas podem ser chamadas de peças. Handke refere-se a elas como “*speakings*”²⁷ (*Sprechstücke*²⁸). Não empregam nenhuma matriz de lugar ou personagem. Eles ocorrem em planícies, palcos nus; Os atores não se relacionam ou se referem a locais imaginários. Os intérpretes são eles mesmos, eles não estão vestidos de qualquer maneira incomum, nem retratam

²² Vítimas do Dever em 1967

²³ Muitas coisas nesse mundo não têm nome; e muitas coisas, mesmo que tenham nome, nunca foram definidas. Uma delas é a sensibilidade — inequivocamente, moderna, uma forma de satisfação, mas não idêntica a satisfação — conhecida pela expressão esotérica *Camp*. Fonte: SONTAG, Susan in Notas sobre *Camp* in Contra a interpretação. Nota do Tradutor.

²⁴ Teatro do Ridículo

²⁵ Ofendendo o público

²⁶ Autoacusação

²⁷ Falas

²⁸ Do alemão: Casas de língua. Nota do tradutor.

personagens. De fato, Handke escreveu o diálogo para performers que não têm necessariamente que atuar. Os textos não exigem simulação ou emoção.

Os performers falam. Eles memorizaram o que Handke escreveu e ensaiaram. Mas isso não faz, por si só, uma pessoa se tornar um ator. As pessoas recitam poemas e discursos sem atuar. Músicos ensaiam, estão preocupados com o tempo, respondem as deixas. Nenhum desses fatores define a atuação.

O que os artistas dizem são, quase que inteiramente, afirmações diretas que seriam verdadeiras, não importa quem as falasse. Em *Offending the Audience*, eles falam sobre a situação da performance: “Você está sentado em filas... Você está olhando para nós quando falamos com você... Isso não é uma miragem... As possibilidades do teatro não são exploradas aqui.” Em *Self-Accusation*, os dois “falantes”, como Handke os chama, em vez de “atores”, falam de si mesmos: “Eu vim ao mundo... eu vi... eu disse meu nome”. Não há necessidade de atuar para realizar este material.

Se a *Self-Accusation* fosse interpretada por um “falante” cego, contudo, a afirmação “eu vi” seria falsa. Ou, para tomar um exemplo um pouco menos gracioso das passagens posteriores que já não são tão universalmente aplicáveis, certas pessoas não poderiam dizer, como se acreditassem, a fala “Eu vim ao mundo afligido com o pecado original” sem fingir. Mas mesmo uma pessoa cega poderia usar a palavra “viu” metaforicamente e Handke não sugere que cada uma das falas tenha que ser dada como se o falante acreditasse nelas. Existem interpretações que evitam qualquer tipo de atuação durante a performance.

Essas observações são baseadas apenas no texto, e não há texto, incluindo o “*speaking*” de Handke, que possa impedir a atuação. Digamos que um artista crie uma emoção. Em *Self-Accusation*, por exemplo, o intérprete finge estar zangado com os espectadores quando, na verdade, ele está feliz por estar lá. Um elemento de atuação foi adicionado na performance. A apresentação então usaria o que eu chamei de atuação simples. Com um certo diretor, cada um dos atores pode até criar uma construção de personagem bem-arredondada; A atuação poderia se tornar complexa. Dada a ânsia dos atores em atuar, é duvidoso se alguma vez houve uma produção desses textos que, de fato, evitou o uso da atuação.

Em *My Foot, My Tutor*²⁹, de Handke, o uso da atuação simples é feito reduzindo os recursos dos performers: os dois personagens não falam, usam meias-máscaras neutras e, na maior parte, executam movimentos comuns (que às vezes parecem extraordinários porque eles contradizem expectativas e não se “encaixam” no contexto). A peça envolve personagens, – um Guardião e um

²⁹ Meu pé, Meu tutor

tutelado – mas grande parte da atuação provoca a pergunta: “O que está sendo atuado e o que é real?” Há um gato na peça. Um gato não pode ser treinado e não atua. Na performance, “o gato faz o que faz”. As escolhas³⁰ dependem da vontade do ator, mas o comprimento de uma cena depende da quantidade de tempo que realmente leva a água para ferver em uma chaleira de chá. O Guardião come uma maçã como faria se não estivesse atuando, “como se ninguém estivesse olhando”. No entanto, ele falha, sem razão, ao cortar uma beterraba com uma grande e poderosa máquina de corte de beterrabas: obviamente, ele está apenas fingindo.

Esses textos de Peter Handke mostram, entre outras coisas, que o dramaturgo também pode usar uma consciência da continuidade atuação/não-atuação. Embora o controle do dramaturgo – empregando apenas as palavras escritas como meio – sobre a complexidade de atuação seja limitada, ele ou ela ainda pode lidar com a natureza e o grau da atuação como um elemento no texto. E os primeiros trabalhos de Handke são outra ilustração de uma mudança geral, mas não universal, entre os artistas de teatro contemporâneos em direção à atuação simples e ao final da escala da não-atuação.

Deve ser enfatizado que a escala da atuação/não-atuação não pretende estabelecer ou sugerir valores. Objetivamente, todos os pontos da escala são igualmente “bons”. É somente o gosto pessoal que prefere a atuação complexa em vez da atuação simples ou da performance não-matricial. Os vários graus de representação e personificação são “cores”, por assim dizer, no espectro da performance humana; os artistas podem usar as cores que preferirem.

³⁰ O termo original é: timing

Capítulo 2 – A estrutura da performance³¹

As abordagens tradicionais da análise estrutural são principalmente indutivas. Elas criam regras ou princípios, generalizando a partir de exemplos particulares – tragédias gregas clássicas, Shakespeare, as “grandes” peças. Outras formas de teatro são ignoradas. A ênfase na narrativa (e no roteiro, em vez da produção teatral) torna a estrutura teatral semelhante à estrutura literária. Gráficos de linha como aqueles que, pelo menos em caricaturas, mostram as fortunas de Wall Street ou a saúde de um paciente do hospital são propostos como ilustrações abstratas da estrutura teatral. Mesmo quando esse pensamento é relevante para o tipo de drama de que é derivado, é inútil quando aplicado a outras formas cênicas – para a dança, o show de variedades, o circo e assim por diante. Assim, toda análise estrutural dramática indutiva é, na melhor das hipóteses, incompleta. Pode ser aplicada a algumas peças, mas não considera os aspectos de estrutura que compartilham com outras formas cênicas.

Uma abordagem para estabelecer um sistema dedutivo para a análise da estrutura teatral seria tornar a área em consideração tão ampla quanto possível e trabalhar, pelo menos em parte, a partir de princípios gerais fora da própria área. Estamos preocupados, então, com a estrutura da performance teatral, não apenas a estrutura do drama, da comédia, do balé e outros semelhantes. Podemos buscar princípios em ciências como a psicologia e em outras artes, como a escultura cinética. Estamos preocupados com todos e quaisquer princípios para a análise da estrutura de um fenômeno no tempo e no espaço.

A “estrutura” é usada para se referir à forma como as partes de um trabalho se relacionam entre si, como elas se “encaixam” na mente para formar uma configuração particular. Este conjunto não acontece “lá fora” no trabalho objetivo; isso acontece na mente do espectador. Nós não temos (ou precisamos) de equipamentos como um microscópio ou procedimentos como a análise química para nos ajudar a entender a estrutura teatral. Não estamos preocupados com uma mera descrição ou um inventário dos elementos de uma performance, mas com um estudo do que a mente faz com esses elementos.

Isso é subjetivo. Naturalmente, ele pode, e provavelmente irá, variar de pessoa para pessoa; cada pessoa pode perceber uma estrutura um pouco diferente na mesma performance. Mas o mesmo problema não impediu a psicologia de tentar ser uma ciência objetiva. Como o psicólogo, podemos estabelecer certos princípios gerais objetivos e estruturais que dizem respeito às funções subjetivas.

³¹ Ver nota de fim II. Nota do tradutor.

Análise Estrutural

Se considerarmos a pintura como uma arte que se exprime pelo arranjo bidimensional da linha, da forma e da cor, tudo o que sabemos sobre os princípios da estrutura na pintura também podem ser aplicados ao estudo da estrutura da performance. Se considerarmos a escultura como uma arte que se exprime pelo arranjo tridimensional das formas no espaço, tudo o que sabemos sobre os princípios da estrutura na escultura também podem ser aplicados ao estudo da estrutura da performance. Quaisquer atores, propriedades ou esculturas em qualquer palco formam configurações tridimensionais. Se os analistas de performance pudessem lidar com a estrutura pictórica e escultórica das peças teatrais com tanto conhecimento quanto os analistas de belas-artes, o estudo da performance seria muito beneficiado.

Contudo, a maior parte da estrutura teatral não existe na segunda ou terceira dimensões, mas na quarta dimensão. A estrutura de uma performance existe primordialmente no tempo. O tempo, a maior dimensão da performance, pode ser visto como uma sequência de momentos presentes, cada um dos quais se afasta para se tornar parte do passado. Esse movimento é unidirecional. As partes da continuidade têm uma ordem fixa e não são intercambiáveis. É importante enfatizar essa característica da estrutura mental em oposição à estrutura objetiva. Não podemos “reler” um momento da performance. Não podemos cortar a experiência intermediária e colocá-la num momento do passado ao lado de um do presente para uma comparação direta. Se assistirmos a uma produção repetidas vezes, podemos ver relacionamentos que não percebemos anteriormente, mas isso não muda nossa experiência anterior ou sua estrutura. A estrutura “entendida” apenas pela releitura ou pela re-visualização não existe se a nossa preocupação é apenas com a nossa primeira experiência. É com a experiência da primeira vez que a análise estrutural no teatro deve estar principalmente preocupada. Como a estrutura da performance muda com visualizações repetidas pode, naturalmente, também ser uma parte desta análise, mas deve sempre ser claro em que nível essa análise é feita. A primeira experiência no teatro é a mais característica e comum. Se estivermos preocupados com a possível aplicação da análise como teoria prática na criação de performances, a concentração na primeira estrutura e no fluxo unidirecional da experiência é particularmente importante.

Estrutura de continuidade: perceptiva

Uma vez que a estrutura é a forma como as partes de um trabalho se relacionam entre si, a questão mais significativa na análise da estrutura de uma performance é: “O que mantém junto ou une dois momentos ou partes de uma apresentação que são separadas pelo tempo?” Para responder a esta pergunta, vamos olhar primeiro nos lugares mais óbvios. Quando o fazemos, observamos

um princípio estrutural básico: qualquer coisa que existe continuamente através do tempo cria estruturas.

Em parte, a estrutura de continuidade existe no nível da percepção. O ator/personagem é quase sempre a unidade perceptiva básica de uma peça. Se um ator está no palco por um período prolongado, essa duração no tempo é mantida unida pela presença do ator. À medida que cada momento presente se desvanece no passado, existe um elemento ou fator comum – o ator – que une as experiências temporais díspares. Quando o ator sai, a continuidade física termina; esse elemento estrutural particular está completo.

Assim, uma peça como *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo, ou *La Parisienne*³² de Becque, em que um dos personagens está no palco quase todo o tempo, pode ser vista como muito diferente, estruturalmente, de peças como *Os Tecelões* de Hauptmann, na qual muitos personagens aparecem e desaparecem. Claes Oldenburg estruturou seus trabalhos *Ironworks*³³ e *Fotodeath*³⁴, atribuindo diferentes áreas no palco para diferentes atividades. As peças foram então desenvolvidas adicionando e subtraindo certas imagens, nenhuma das quais interagiam fisicamente com as outras. As atividades simplesmente se sobrepunham no tempo, pois, às vezes, duas, três ou mais atividades eram apresentadas simultaneamente. Usando essa mesma estrutura, Robert Wilson construiu alguns dos atos de *The Life and Times of Joseph Stalin*³⁵ pela adição e remoção de personagens que “se sobrepunham”, mas não interagiam ou relacionavam as cenas entre si. Ele “construiu” um ato simplesmente adicionando mais e mais personagens funcionando independentemente. Formalmente, atores/personagens podem ser comparados a linhas em um desenho ou em uma pintura. Completamente distante do que eles representam, sua presença se mantém unida e estruturam o trabalho de uma certa maneira.

A mesma continuidade pode ser encontrada nos aspectos físicos de uma produção. É óbvio, por exemplo, que as duas peças seguintes têm estruturas bastante diferentes:

ATO UM	Uma sala muito grande, bastante suja com paredes caiadas...
ATO DOIS	A mesma sala...
ATO TRÊS	A mesma sala...
ATO QUATRO	[A mesma sala]...

(*He Who Gets Slapped*³⁶ de Andreyev)

³² A parisiense

³³ Ferragens

³⁴ Fotos da morte

³⁵ O tempo e a vida de Joseph Stalin

³⁶ Aquele que recebe bofetadas

e

ATO UM

Cena Um	O portão do castelo
Cena Dois	Uma floresta...
Cena Três	Um salão no castelo.
Cena Quatro	Antes do castelo.

(*Pelleas e Melisande* de Maeterlinck)

Cada cenário ou lugar mantém-se unido ou estruturam a ação por um determinado período de tempo. Isso não significa, no entanto, que há necessariamente uma absoluta disjunção física entre as cenas de *Pelleas e Melisande*. Teríamos que analisar as produções particulares para ver como os elementos contínuos – adereços, figurinos, cores, formas, motivos, luzes e assim por diante (além dos atores/personagens) – sobrepõem-se às lacunas e fundem as unidades de tempo em um nível diferente.

Essa estrutura de continuidade perceptiva de uma performance pode ser diagramada por uma série de linhas paralelas de vários comprimentos. Cada linha representaria a persistência na consciência de um determinado elemento físico; sua simultaneidade ou sobreposição, bem como sua continuidade interna indicariam como a performance foi mantida junta.

Estrutura de continuidade: mental

A continuidade psicológica – a presença contínua de um elemento mental e não físico ou perceptivo – também estrutura segmentos de tempo. Um personagem/ator, por exemplo, pode estar presente na mente de várias maneiras, embora não esteja no palco e disponível para os sentidos. Um personagem no palco escondido da vista (atrás de uma tela, embaixo de uma cama), um personagem cuja chegada é esperada, um que pode aparecer e aquele de quem se fala também apresentam diferentes graus de presença psicológica e, portanto, a possibilidade de uma estrutura de continuidade mental.

A cortina sobe, revelando as atividades em um palco; mais tarde, a cortina vai descer. O que ocorre entre a elevação e a descida da cortina é percebido como uma performance. Mesmo quando, como num espetáculo de variedades, os elementos da apresentação não têm conexão lógica ou narrativa entre si, essa unificação ocorre. A estrutura existe. O “quadro” mantém as atividades juntas no tempo. Quando consideramos isso pela primeira vez, a estrutura da cortina ascendente e descendente pode ser pensada para saltar através do tempo, conectando dois pontos amplamente separados e, portanto, contendo tudo dentro. Tais saltos ao longo do tempo são uma possibilidade estrutural, e eu vou lidar com eles mais tarde, mas em um exame mais atento, descobrimos que isso não é exatamente o que acontece neste caso. Quando a cortina sobe,

algo começa. Cada momento presente até a queda da cortina contém o sentimento de que algo está em andamento. Só quando a cortina cai, a sensação desaparece.

As ações também podem estar continuamente presentes, estruturando assim o tempo. Claro, existem ações de vários tamanhos e durações. Alguns, como um piscar de olhos, são tão breves que existem inteiramente no momento presente, mas outros, como a busca de um assassino, estendem-se ao longo do tempo. A maioria das ações humanas é psicofísica; portanto, grande parte da ação de uma peça tem um aspecto tanto psicológico quanto físico. Um piscar de olhos pode ser apenas uma resposta de sobressalto que não tem dimensão mental, mas ações humanas maiores que formam o material da maioria das peças envolvem motivação e comportamento. Na medida em que um ou outro parecem dominar, podemos falar de “ação psicológica” e “ação física”. Digamos que o intenso desejo de pegar um assassino seja manifestado por um personagem, provavelmente por meio de palavras e gestos, mas o ator faz muito pouco fisicamente, realizando apenas uma série de pequenas e inconsequentes ações. Outro personagem pode perseguir um suspeito, lutar com ele, forçar uma confissão dele e assim por diante. No primeiro caso, é mais útil falar de “ação psicológica”, no segundo – “ação física”, embora ambas as ações sejam realmente psicofísicas. A estrutura de continuidade do primeiro seria mental; a da última, perceptiva.

Uma ação pode ser realizada por uma pessoa ou várias pessoas. Todos os personagens de uma peça, portanto, podem estar participando de uma ação. Mas essa grande ação é composta de muitas ações menores. Ações cabem “dentro” umas das outras como caixas dentro de caixas. Muitos olhos podem piscar durante a busca pelo assassino. Isto significa que, de um ponto de vista, qualquer performance particular é provavelmente estruturada pela continuidade através do tempo de muitas ações sobrepostas de várias amplitudes e durações.

Se ações menores e mais curtas – cada uma sendo uma entidade completa e tendo um início, meio e fim – estão contidas dentro e ajudam a criar ações maiores, é a ação maior de uma performance que é a de maior significado estrutural. Filosoficamente, pode-se afirmar que cada ação/caixa está dentro de outras caixas até que a própria vida se torne a maior caixa de todas, a ação suprema. Mas nenhuma performance pode apresentar esta ação. Estruturalmente, podemos nos preocupar apenas com as ações diretamente apresentadas pela performance e não aquelas que, por mais logicamente que sejam, podem ser assumidas como existindo por causa do que nos é apresentado. Por causa de Hamlet, grandes mudanças políticas ocorrem na Dinamarca; esta ação maior é apenas indicada, no entanto, a sua natureza real permanece uma questão de conjectura e imaginação.

Isso não significa que, para ser estruturalmente funcional, uma ação tenha que estar completamente dentro de uma peça. Na verdade, a continuidade de uma ação que começou antes da abertura da cortina, prosseguiu durante toda a apresentação e terminou de uma maneira desconhecida para o espectador, depois que a cortina final desceu, conteria toda a apresentação. Assim, embora a ênfase de Aristóteles sobre uma única grande ação que preencha toda a peça possa parecer um importante conceito estrutural, sua exigência de que o começo e o fim da ação esteja contida na performance é apenas uma questão de gosto, indicando sua persistente tentativa para criar um sistema de valores ostensivamente objetivos que nos dissesse quais peças são boas e quais são ruins.

Momentum³⁷; forma

A análise literária transforma a ação em uma frase, interpretando-a e denominando-a; a ação é sua descrição. Parece funcionar retrospectivamente, por assim dizer, através da leitura e releitura do roteiro da peça. Na real experiência da performance, estamos conscientes da ação quando percebemos “algo acontecendo”. Não precisamos saber o que está acontecendo. Nós não temos que esperar até que a peça acabe, até que a ação esteja completa, para reconhecer que há uma ação ou sentir a direção dessa ação. Da janela de um trem em alta velocidade, nós olhamos para fora e vemos um fazendeiro que ara seu campo. Nesse instante, conhecemos a ação. Sabemos o quanto ele tem lavrado, o seu padrão geral de progressão e quanto ele ainda tem que arar – embora, é claro, ele possa nunca terminar o trabalho. A ação dramática pode não ser tão simples de “ler”, mas os mesmos princípios se aplicam. Mesmo a consciência momentânea de uma ação de qualquer tamanho implica um passado e/ou um tempo estruturante.

A ação contém (é) uma energia que flui através do tempo para um período específico. É por sua própria natureza perceptiva ou mentalmente dinâmica. Ela cria expectativas ou antecipações daquilo que ainda não aconteceu. Como o arco estendido em experimentos de Gestalt que é visto como um círculo quando a parcela em falta se torna pequena o suficiente, uma ação pede à mente que a complete. A energia ou a força que flui através do momento presente move-se para o futuro. Essa energia dinâmica pode ser chamada de “*momentum*” de uma ação. Como a corrente de um rio que flui, esse *momentum* pode ser mostrado em pontos isolados. Pode-se medir a urgência com que o momento atual pressiona o futuro.

Assim, não é apenas uma questão de saber se uma ação continua no tempo, mas de como ela continua. Quanta força tem a ação? O impulso muda

³⁷ Optou-se por manter-se o termo original *momentum* uma vez que haveria outras palavras para designar o termo momento caso o autor desejasse.

ou flutua? O que cada momento presente indica sobre o passado e o futuro da ação?

Uma dançarina – Laura Dean, digamos, ou Andrew de Groat em uma das produções de Wilson – está girando. Constantemente, não desviando, o turbilhão continua, passando do momento presente para o passado sem mudança. A isso poderíamos chamar de “modo estático” de percepção do movimento: a imagem é essencialmente imutável por meio do tempo prolongado. Ela persiste, mas não dá nenhuma indicação de “ir a qualquer lugar”.

Steve Paxton em *English*³⁸, uma de suas peças de dança pós-moderna, realizou uma série de poses tomadas cada uma delas a partir e com base em uma fotografia de uma pessoa envolvida em um esporte. A imagem muda, mas a ação não se desenvolve. Cada momento é dinâmico e estruturalmente igual. Isso poderia ser chamado de “modo de transição” da percepção, no qual uma série de momentos presentes diferentes flui um para o outro sem criar memórias operacionais ou expectativas.

Mais comumente, no entanto, uma ação muda de forma ou configuração se estendendo através do tempo (As formas pelas quais as continuidades físicas do personagem, da cenografia, dos figurinos e assim por diante também mudam e se transformam não foram mencionadas). Se uma ação existe inteiramente no momento presente, esta forma é recebida como um todo e completa. Se a ação ocupa um período de tempo mais longo, existe a possibilidade de que toda a ação não seja registrada. Em ações estendidas, a memória é necessária para perceber a configuração inteira. A expectativa também pode ser criada, prevendo as características futuras da forma em mutação das partes das ações que já foram percebidas.

Nosso diagrama mostrando apenas uma série de linhas retas ou caixas não é mais adequado como uma representação da estrutura da ação. Devemos dar conta da forma da ação e de seu *momentum*. Estas características podem ser visualizadas como uma série de formas plásticas de vários tamanhos, orientadas no mesmo eixo, algumas vezes sobrepostas parcialmente ou completamente. Cada forma de ação é composta de muitas partes – ações menores que se encaixam para fazer o todo. Algumas das formas (o modo estático) são retangulares e não mudam à medida que se estendem através do tempo. Outras formas (o modo de transição) repetem a mesma configuração uma e outra vez. Outros (o modo da memória/expectativa) se expandem, crescem estreitamente, se curvam e torcem; elas têm pontos de nitidez variados, indicando sua dinâmica. Cada forma de ação tem uma duração específica (comprimento) e importância relativa ou tamanho (largura). Cada uma pode ser vista; nenhuma obscurece ou esconde as outras.

³⁸ Inglês

No entanto, uma característica da ação ainda não está representada nesta visualização. As formas de ação implicam uma relação passiva entre unidades de ação cuja única conexão é a contiguidade. Na verdade, uma ação às vezes causa outra; pode haver uma cadeia causal ligando uma série ou sequência de ações. Era isso a que Aristóteles estava se referindo na *Poética* (Capítulo X) quando ele disse: “Faz toda a diferença se em qualquer evento”, na trama, imita uma ação, “é um caso de *propter hoc* [por causa disso] ou *post hoc* [depois disso]”. Ele estava chamando a atenção para a diferença entre as ações que causavam uma à outra e as ações que simplesmente seguiam ou eram contíguas umas às outras.

Uma ação geralmente pode ser vista como sendo composta por outras ações dispostas em uma cadeia causal. Isso é – para mudar a metáfora – como uma onda. Uma onda em um momento não é feita da mesma água que aquela “mesma” onda de alguns segundos mais tarde. É a força ou a energia movendo-se através da água que nós identificamos como uma onda. Da mesma forma, a energia ou força pode ser vista como se movendo através dos eventos que estão causalmente ligados, fazendo uma ação maior. Essa energia ou força direcional parece ser a base para o conceito de Aristóteles de uma ação que é imitada por um enredo. A trama é uma sequência causal, e a ação flui através dela.

Embora a continuidade da ação e do *momentum* da ação não sejam conceitos idênticos, existe alguma relação entre eles. Uma ação pode persistir por algum tempo com pouco ou nenhum *momentum*. Nenhuma energia é necessária para formar uma estrutura de continuidade; ambas as continuidades de ações de intensos *momentum* e as de baixos *momentum* mantêm juntas prolongadas durações de tempo. Um momento de ação de intensa energia, no entanto, propelindo-se para o futuro, pode permitir que a ação continue e persista na mente do espectador, embora não esteja sendo representada no palco. Pode-se “saltar” através de cenas envolvendo outras pessoas e ações. As estruturas de duração podem ser divididas em duas grandes categorias: contínuas e descontínuas. Como fitas deitadas na água – suas formas e cores serão mais fracas quando estiverem abaixo da superfície, mais claras quando elas estiverem acima – pode ser uma questão de escolha se os elementos que permanecem serão considerados contínuos ou descontínuos. De qualquer forma, o seja o seu entrelaçamento é uma característica básica da estrutura de uma performance.

[Estrutura descontínua](#)

Com a ideia de uma ação saltando “através” de todo o material, intervindo sem relação, começamos a considerar a estrutura como descontínua. A informação é geralmente apresentada e montada pelo espectador de forma descontínua. Ela vem em explosões repentinas ou “pedaços”, espalhados

irregularmente através da performance como estrelas no céu noturno. Cada momento presente pode conter muitos pedaços de informação ou nenhum. O material recolhido em um momento e retido na memória é adicionado ao material incorporado mais tarde. Os fatos sobre personagens, situações e ações são construídos e montados. A maioria das peças é uma rede de informações que reforça, esclarece e explica a si mesma. Esta teia, que reúne muitos momentos presentes diferentes, é a estrutura de informações.

Às vezes, a estrutura de informações tende para a continuidade. Se certos fatos são sentidos necessários, a busca por eles – como um detetive procurando pistas – pode se tornar um processo continuamente ativo, criando uma continuidade momento a momento. Mas a maioria das informações é apresentada de forma descontínua. Como uma pessoa que constrói um quebra-cabeça, os fatos serão ajustados à estrutura de informações pelo espectador somente quando a configuração estiver correta; se não, será descartada ou, mais apropriadamente, posta de lado, até que, também, possa ser ajustada dentro da estrutura. Estas conexões não são feitas a uma taxa regular. Elas não “fluem” como uma ação, mesmo que muitas delas possam se referir e esclarecer uma ação. Como as partes individuais de uma teia de aranha, as conexões são feitas ponto a ponto, por assim dizer, através do tempo.

Em parte, é a sintaxe que canaliza a busca por conexões informacionais. A sintaxe é a regra que regula o conjunto de informações em uma comunicação vertical. No sentido mais amplo, podemos falar de uma sintaxe da performance: as regras que regem o conjunto de informações de todos os elementos teatrais – luzes, sons, cores e movimentos além das palavras. Cada um desses elementos pode ser usado para criar signos com significados e esses significados se somam ou se combinam para formar significados maiores – “sentenças” teatrais, por assim dizer. A operação da sintaxe envolve expectativas. Se nos é dado um substantivo e um tipo particular de verbo, por exemplo, somos levados a esperar, por causa da sintaxe, um objeto direto. Dependendo do substantivo e do verbo em particular, poderíamos mesmo ser capazes de prever o objeto direto exato com alguma precisão. Essa provocação sintática e a canalização das expectativas, bem como a criação de conexões sintáticas ao longo do tempo, é estrutural.

As bases da estrutura descontínua são a memória e a expectativa. Para representar a estrutura descontínua visualmente, podem-se usar setas. Em cada momento presente de uma performance, uma seta para a direita, em direção ao futuro na linha do tempo em nosso gráfico imaginário, indicaria que uma expectativa foi criada sobre o futuro. Talvez tenham sido apresentadas informações que achamos que serão úteis mais tarde. Muitas vezes, essa qualidade existe mesmo quando a unidade da performance é retirada do contexto.

DYSART: (apertando as mãos) Sra. Strang.

DORA: O Sr. Strang ainda está na Prensa, receio. Ele deve estar em casa em um minuto.

DYSART: Ele também trabalha aos domingos?

DORA: Ah, sim. Ele não se importa muito com os domingos.

(*Equus* de Peter Shaffer [1,7])

Se alguém tiver a sensação de que essa informação será útil, uma expectativa que pode ser representada por uma seta foi configurada. Talvez, mais tarde na performance, a seta alcance seu alvo e a conexão sintática seja feita. Mesmo que a expectativa não seja cumprida, uma vez que essa seta é criada, de uma certa maneira, ela manterá o tempo junto.

Memórias específicas geradas em momentos particulares de uma performance também podem ser representadas por setas – neste caso, setas que apontam para trás (à esquerda) ao longo da linha de tempo. Essas conexões com o passado não são necessariamente sintáticas. Não podem aumentar de forma alguma as informações transmitidas.

A repetição de elementos idênticos, similares ou semelhantes é talvez o tipo básico de estrutura não-semiótica descontínua. Quando uma frase, gesto ou objeto reaparece mais de uma vez, tem a tendência de invocar, em algum momento, a expectativa de que haverá outro. Assim, a repetição “salta” em ambas as direções na continuidade do tempo, relacionando pontos díspares de uma forma alógica.

Naturalmente, a repetição também pode estar relacionada ao significado e à semiótica. Uma palavra ou uma frase é frequentemente repetida para enfatizar e esclarecer o que significa. Por outro lado, a repetição extrema e rápida tende a destruir o significado; repetida com frequência suficiente, uma palavra se torna ilógica ou um som puramente alógico. Se alguém analisar a experiência de ouvir uma recitação do poema “*Roar*³⁹” de Tristan Tzara – a palavra “*roar*”^{ix} é repetida 176 vezes e a linha final é: “Quem ainda se considera muito simpático?” – uma continuidade de significado/absurdo/som poderia provavelmente ser traçada. No entanto, embora as qualidades semióticas e não-semióticas possam ser consideradas separadamente, não existe tal coisa como uma repetição semiótica completa. Qualquer repetição semiótica também tem uma dimensão formal. Por outro lado, a repetição pode ser completamente não-semiótica, como na música.

A maioria das estruturas que tenho discutido são puramente formais e não-semióticas. Nenhuma delas transmite significado em si mesmas. Isso não significa que a estrutura não pode ter significados. Uma estrutura, também, pode

³⁹ “Uivo” de acordo com a tradução de José Miranda Justo em **TRISTAN TZARA, Sete Manifestos Dada**, Lisboa, Ed. Hiena, 1987.

tornar-se um signo que é unido a um significado para se tornar uma função sígnica. *La Ronde*⁴⁰ de Arthur Schnitzler, por exemplo, consiste em dez cenas, cada uma com dois personagens. Um dos personagens em cada cena também aparece, com um novo parceiro, na cena seguinte e por sua vez, o novo personagem reaparece. Não há enredo, nenhuma ação única, nenhuma narrativa geral. A última cena não contém um novo personagem, mas um que encontramos na primeira cena – o único personagem que ainda não havia reaparecido. A progressão dos personagens tem um círculo completo. Esse padrão incomum em *La Ronde* pode estar relacionado ao significado, no entanto. A “roda” ou “dança redonda” do título – e da estrutura – pode ser vista como uma metáfora para a vida.

A análise estrutural na pintura e na escultura tende a ser formal. A análise teatral tende a ser em termos de significado e conteúdo. Como a pintura de uma natureza-morta, por exemplo, uma peça pode ser sobre algo, mas os aspectos formais de sua estrutura são raramente, se alguma vez, analisados sem referência ao seu conteúdo. O objetivo aqui foi distinguir entre estruturas informacionais (semióticas) e formais (não-semióticas) na performance e sugerir uma abordagem e terminologia para lidar com estas últimas, que foram omitidas e negligenciadas.

⁴⁰ A Roda

Capítulo 3 – Teatro referencial e não-referencial

Alguns acreditam que o teatro deva fazer referência e comentar sobre o mundo e a vida cotidiana. “Sobre o que é isso?” Eles perguntam sobre o que aprenderam em uma performance. “O que isso significa?” Eles perguntam (a outros e a eles mesmos) depois de terem visto uma performance. A suposição é que todo o teatro deve ser sobre algo e significar algo. Embora a maioria dos teatros – certamente a corrente dominante do teatro tradicional europeu – é sobre algo e significa algo, a suposição não é verdade para todo teatro. Vamos considerar o significado e o “assunto⁴¹” ou a referência.

A metáfora básica no teatro referencial é a letra ou a mensagem. O teatro é pensado como um dos meios através dos quais uma mensagem pode ser enviada do criador para o espectador. Neste modelo, o que é mais importante não são os materiais de que a mensagem física está combinada, – a tinta e o papel, por assim dizer – mas o significado que esses materiais transmitem. O significado pode ser mantido e a experiência da leitura esquecida.

Aqui precisamos separar dados e informações sensoriais. No nível sensorial, temos as percepções da qualidade e as características das coisas. Nenhuma coisa tem significado em um nível puramente sensorial. Uma palavra, por exemplo, não tem significado como configuração visual ou auditiva. O significado torna-se relacionado às coisas pela convenção e pelo contexto. É atribuído, dado ou ligado às unidades sensoriais. Quando isso acontece, os dados comunicam informações sobre outra coisa – uma ideia ou conceito. Assim, tudo na vida nos fornece dados sensoriais, mas nem tudo, nestes termos, contém ou comunica informações. Nem tudo significa alguma coisa.

A conexão entre dados sensoriais e as informações que eles podem comunicar é o conceito básico da semiótica, o estudo de como funciona o significado. Temos a configuração sensorial e a informação que ela transmite, o signo e seu significado, ou, em termos semióticos, o “significante” e o “significado”. Umberto Eco, talvez o semiótico líder, prefere não falar de “signos”, mas de “funções-sígnicas”. Desta forma, enfatiza que a coisa empírica que chamamos de “signo” não tem significado em si mesma; o significado é unido a ele por um código, criando uma “função-sígnica:

Quando um código distribui os elementos de um sistema de transporte para os elementos de um sistema transportado, o primeiro se torna a expressão do último e o último se torna o conteúdo do primeiro. Uma função-sígnica surge quando uma expressão é correlacionada a um conteúdo, sendo ambos os elementos correlacionados às funções de tal correlação. (Umberto Eco, *Tratado Geral de Semiótica*).

⁴¹ O termo original utilizado é aboutness

Assim, temos o modelo básico do teatro-como-comunicação. Neste modelo, há um remetente (o criador), uma mensagem (a performance) em que o significado é codificado pelo remetente e um receptor (o espectador) que decodifica – pelo menos em certa medida – o significado. O significado é a coisa mais importante.

Pode parecer que há outro modelo mais recente: o da intuição. No entanto, o fato de alguns artistas trabalharem intuitivamente e alguns espectadores usarem a intuição ao perceber o trabalho de nenhuma maneira modifica o modelo de comunicação. Talvez não haja símbolos óbvios na obra; forma e conteúdo podem ser, por assim dizer, fundidos. Mesmo assim, se o que é colocado no trabalho é o que deve ser supostamente apreendido, temos o modelo comunicacional.

Em uma performance construída sobre este modelo, como são a maioria das performances, cada elemento é destinado a transmitir significado, ou para auxiliar no processo de decodificação do que a performance significa. Se certas qualidades formais estão presentes, isso é aceitável, mas elas também estão relacionadas e subservientes ao significado. Podemos diagramar a experiência deste tipo de teatro como um triângulo com o significado no vértice superior. Figurativamente, ele está sobre todos os outros elementos ou aspectos da apresentação; todo o resto está lá apenas para apoiar o significado. Ou, para modificar a metáfora, poderíamos dizer que o espectador olha através da base do triângulo, através de todo o material que é a performance, e por trás de tudo está o significado, que é o mais importante.

Ainda estamos olhando através da base do triângulo. À nossa direita e esquerda, os lados do triângulo convergem como linhas da perspectiva para se encontrar em um mesmo ponto na distância. Aqui temos uma metáfora para a forma como o número potencialmente grande de funções-sígnicas ou unidades de significado específicas são planejadas, neste modelo, para convergir ou se juntar para comunicar um conceito ou ideia – o tema intelectual da apresentação. Quando um espectador pergunta: “O que isso significa?”, geralmente não são as funções-sígnicas individuais que estão em questão, mas o tema básico que, por assim dizer, reúne, condensa e concentra a multiplicidade das pequenas unidades de significado.

Quando os espectadores em potencial perguntam: “Sobre o que se trata?” Eles podem estar usando a palavra “sobre” de uma ou duas maneiras. Eles podem estar perguntando: “Qual é o assunto?” “Quais são as coisas que são representadas?” Ou eles podem estar perguntando: “Qual é o tema da apresentação?” “O que isso significa?” É este teatro de significado temático, de “assunto” (*aboutness*) do segundo sentido, que chamarei de “teatro referencial”.

Um teatro que não tem uma mensagem, não contém nenhum tema intelectual, não é “sobre” a vida, vou chamar de “teatro não-referencial”.

A descodificação ineficaz e/ou o “ruído” no sistema que torna a mensagem difícil de entender não são os únicos problemas encontrados pelo teatro construído no modelo de comunicação. As pessoas muitas vezes recebem mensagens que não foram enviadas. Este é o problema da interpretação. Muitas mensagens supostas são projetadas ou lidas na recepção.

Uma vez que o modelo de comunicação é tão antigo e tão comumente usado, as pessoas geralmente interpretam e recebem as mensagens das obras não-referenciais também. Para aqueles que foram criados para acreditar que o teatro referencial é a única possibilidade e que a arte deve ter uma mensagem, é muito difícil não ver uma mensagem em todas as obras, mesmo aquelas que não estão enviando uma mensagem. Se uma mensagem não aparecer, a experiência é rejeitada e/ou o trabalho rebaixado.

Naturalmente, a interpretação, também, varia ao longo de uma continuidade. Ele varia de uma ligeira leitura errada da mensagem, para conformar-se aos desejos e opiniões do receptor, até as recepções muitas vezes psicóticas das mensagens não só de criações humanas, mas também de fontes naturais. Antonin Artaud viu figuras torturadas nas rochas em sua viagem para a terra dos Tarahumaras.

Umberto Eco abordou o problema da interpretação explicando que certos atos de inferência “devem ser reconhecidos como atos semióticos”, mas somente quando são “culturalmente reconhecidos e sistematicamente codificados”. Isso coloca a ênfase em um código culturalmente estabelecido e distingue a interpretação privada, pessoal, idiossincrática da análise semiótica. A semiótica, então, não é a exegese do significado, mas a demonstração de como o significado deriva de um código particular; a menos que o próprio código seja claro, temos apenas interpretações.

O teste de Rorschach é um exemplo perfeito de interpretação e de projeção em material natural. Para criar um teste ou ferramenta para medir aspectos da personalidade, Rorschach colocou tinta em pedaços de papel e dobrou o papel, produzindo imagens simétricas. Quando perguntado o que eles veem em uma mancha de tinta Rorschach, as pessoas sempre veem algo, embora nenhuma mensagem tenha sido enviada. A mancha de tinta foi formada por acaso. Rorschach não afirmou que havia uma resposta correta, uma mensagem, em cada mancha. Todas as respostas são igualmente corretas. As respostas nos dizem algo sobre a pessoa que as está dando e nada sobre a mancha de tinta em si. No entanto, os críticos e outras pessoas persistem em acreditar que a mensagem que recebem está realmente no trabalho.

Na mancha de tinta, temos uma metáfora para o teatro não referencial. Ou usaremos a metáfora de uma rocha, que é um objeto natural. Como uma peça de teatro, uma pedra é uma coisa, um objeto perceptivo. Tem qualidades, características, uma identidade. Nós a experimentamos. No entanto, a menos que se acredite em um Deus-criador que está nos enviando mensagens em tudo, a rocha não é um objeto semiótico. Como a mancha de tinta e a rocha, o teatro não-referencial existe em causa própria. Ele cria uma experiência sem ser sobre algo a mais.

Porque usamos um modelo linguístico para explicar o teatro referencial, ele também poderia ser chamado de “teatro linguístico” ou “teatro literário”. Pelo menos desde a poética de Aristóteles, o teatro foi considerado um ramo da literatura. Intelectualmente e academicamente, essa abordagem ainda é dominante. O roteiro da peça, é claro, é literatura. Pode ser estudado, analisado e discutido como a literatura é: em termos de enredo, construção de personagens, imagens, tema, e assim por diante. Acredita-se amplamente que uma boa literatura (um bom roteiro) é necessária para se produzir um bom teatro (uma boa performance). A literatura inferior – muitos, por exemplo, sustentam que o melodrama é deficiente como literatura – é considerada incapaz de produzir um teatro significativo.

Objetivamente, a abordagem literária no teatro é tão “boa” quanto qualquer outra. Em todo caso, como “bom” e “mau” são julgamentos de valor relacionados ao gosto pessoal, não há utilidade em perseguir essa linha de pensamento. Como uma abordagem analítica, no entanto, o exame das maneiras exatas em que uma performance pode ser considerada literária será útil para nós. Ela nos ajudará a distinguir entre um teatro referencial e um teatro não-referencial. Se aqueles que veem o teatro literário como um tipo particular de teatro, quais são as características desse teatro? Como o pensamento literário é incorporado no palco? Como ele se torna parte ou mesmo domina a experiência teatral? O que é um teatro literário?

Algumas pessoas usam a frase “teatro literário” para designar qualquer performance que seja baseada em um roteiro escrito; um “teatro não literário” seria qualquer interpretação que não é derivada de um roteiro. Isso não nos diz necessariamente nada sobre a natureza da apresentação. Tomemos, por exemplo, uma performance indígena tribal que tenha sido transmitida por centenas de anos sem nunca ter um roteiro escrito. Finalmente, um roteiro é composto e performances são derivadas dele. As novas performances “literárias” poderiam ser idênticas às antigas “não literárias”.

O material da performance pode ser escrito e transformado em um roteiro a qualquer momento antes ou depois da performance. Uma companhia, por exemplo, pode evitar o dramaturgo, como muitas fizeram nos últimos anos, e desenvolver uma performance coletivamente ou sob o controle de um único

diretor/criador, mas a apresentação será a mesma, quer esteja ou não escrita (Ou seja, transformada em literatura) em algum momento. Por outro lado, o fato de que qualquer coisa pode ser traduzida em palavras indica que um roteiro escrito pode existir para aquilo que poderia ser chamado de apresentação “não literária”, assim como o roteiro foi finalmente escrito para a performance tribal. Quando usados dessa maneira, os termos “literário” e “não literário” apenas fazem uma distinção técnica. Poderíamos muito bem dizer performance “roteirizada” e “não-roteirizada”.

Nosso uso do termo “literário” é funcional e mais complexo. Estamos preocupados com as qualidades da performance em si e com a percepção do espectador dessa performance. Em nossa formulação, “literário” significa “como literatura” em vez de “derivado de um roteiro”. Nossa hipótese é que no teatro literário os espectadores se comportam da mesma maneira de quando leem literatura: “lendo” a performance. Como, então, os mecanismos perceptivos e a mente funcionam na leitura, e quais paralelos podem ser vistos na experiência teatral?

Embora nos concentremos na resposta do espectador, devemos perceber que não existe uma conexão necessária entre uma obra e a forma como ela é percebida em qualquer caso particular. As respostas individuais dependem de algum modo do indivíduo. Mesmo quando, por exemplo, existem elementos literários em uma obra, os mecanismos literários podem ser “desconectados” ou inoperantes por alguma razão e a experiência pode ser em grande parte não literária. A percepção de um ocidental que não entende japonês em uma performance de Noh ou Kabuki é um exemplo de como, em casos particulares, a experiência individual pode ser deslocada em direção ao não-literário. (Uma vez que um sistema de valores não está envolvido neste tipo de análise, não se pode dizer que esta experiência seja “melhor” ou “pior” do que a de um espectador que entende japonês. É simplesmente diferente. De fato, um ocidental pode desfrutar ou gostar de Noh mais que muitos japoneses. Algumas audiências de Noh são muito pequenas e contêm uma alta porcentagem de ocidentais). De qualquer forma, ao classificar uma obra como “literária” estamos preocupados com a intenção que envolve certas formas de resposta e não com a resposta necessária ou universal.

Na leitura, a ação básica da mente é a de interpretar os signos. A configuração visual ou retiniana da palavra escrita é traduzida em significados. Algo que não está lá substitui algo que está lá; o intelectual substitui o físico. Como as palavras, os movimentos, as cores, as formas, os sons e outros

elementos de uma performance podem ser signos teatrais. O processo sógnico pode ser visto como o paradigma do teatro literário. No teatro literário, o físico e o sensorial também são transformados em mentais.

Embora alguns semióticos tenham afirmado que tudo no palco é um signo, isso não é verdade em todos os casos. Os acompanhantes de Noh e Kabuki, os homens que manipulam os bonecos no Bunraku, não são signos. As luzes penduradas acima do palco de uma produção brechtiana não significam o sol. Uma trupe de teatro em excursão está se apresentando em um palco numa plataforma no século XVIII. Não podemos dizer que a plataforma de madeira ou as cortinas na parte traseira são signos. O que significam as cortinas nesta cena na floresta ou nesta cena no Paraíso? Se o chão de madeira significa terra e nuvens, por sua vez, não é com grande força ou clareza, a menos que seja mencionado no diálogo. E as pernas de madeira da plataforma? Em que ponto físico, exatamente, o sistema de signos para? Aqui, novamente, temos uma continuidade que se estende de nenhuma significação através de uma significação fraca e inferida até uma significação completa e explícita.

Embora o processo sógnico seja a base da experiência literária, é importante observar que todos os signos e símbolos não funcionam da mesma maneira. Existem diferentes tipos, e, embora todos possam ser considerados literários, alguns são mais literários do que outros. As palavras são explícitas. Embora possam ser usadas de maneira ambígua, seu significado é exato, sua definição precisa. No entanto, isso não é verdade para todos os signos e símbolos. Alguns signos e símbolos teatrais podem ser inexatos. Eles podem trabalhar até certo ponto de forma emocional e não intelectual. Eles podem ser sugestivos nos seus significados, em vez de comunicá-los explicitamente. Uma figura alegórica como a morte, que é interpretada por um homem em *Death and the Fool*⁴² de Hugo von Hofmannsthal ou um símbolo literal, como a vela acesa em *The Life of Man*⁴³ de Andrejev, que se torna cada vez mais curta e finalmente termina quando o homem morre, são precisas e explícitas. No entanto, qual é o significado dos três velhos mendigos com cabelos brancos em *Pelleas e Melisande* de Maeterlinck (11,3) ou o castelo que cresce em *A Dream Play*⁴⁴ de August Strindberg? Estes símbolos são mais evocativos, sugestivos e alusivos. É possível fornecer significados literais, mas esses significados parecem hesitantes, parciais ou insuficientes. A emoção engendrada pela própria imagem – em vez da causada pelo significado da imagem – parece ser importante.

Se continuarmos na mesma direção ao longo desta continuidade simbólica de explicitação-sugestividade chegaremos à extremidade oposta na qual os elementos teatrais parecem ter a presença ou a qualidade de um

⁴² A morte e o tolo

⁴³ A vida do homem

⁴⁴ O sonho

símbolo, mas não têm qualquer conteúdo intelectual específico. O segundo passo do processo sógnico – o da “tradução” para o significado – não pode ser concluído. Os elementos têm o “peso” emocional ou a “aura” de um símbolo, mas estão sem sua significação. É o que Artaud diz ter experimentado quando viu o teatro balinês. Por causa das diferenças culturais e sua recusa em aceitar a experiência em um nível puramente formal, ele sentiu o impacto do signo sem conteúdo.

Assim, uma continuidade se estende daqueles signos e símbolos que transmitem seu significado literal e explicitamente, como fazem as palavras individuais, aos “vazios” e pseudosignos que parecem portadores de significados, mas que não tem sentido. É claro que a clareza das palavras pode ser enfraquecida e destruída pelo seu contexto. Mas como as palavras tentam ser precisas, a relação direta com o significado que se encontra em alguns signos e símbolos pode ser considerada mais literária do que aquelas que produzem significados vagos, sugeridos, parciais e emocionais. Note-se que não estamos aqui preocupados com múltiplos significados. Uma palavra também pode ter vários significados. É a clareza e a franqueza de um signo teatral que determina sua relativa qualidade literária. No entanto, mesmo o pseudosigno é literário até certo ponto: provoca uma tentativa de “leitura” do material simbólico, mesmo que a leitura não possa fornecer um significado.

Uma vez que não envolve a linguagem falada, uma das áreas mais úteis para a construção de uma continuidade de signos é a do mímico/dançarino silencioso. Num extremo da continuidade, o extremo da simbolização detalhada e explícita, encontra-se uma codificação como a do teatro e da dança do Extremo Oriente. Os movimentos das mãos dos *mudras*, por exemplo, são uma linguagem gestual elaborada que, como a linguagem gestual dos surdos, pode representar quase qualquer palavra. (Embora a dimensão visual do teatro tenda a ser menos explícita do que a verbal, os *mudras* indicam que é inútil fazer da linguagem verbal a base para uma definição de um teatro literário). Também neste final da escala estão as codificações estilizadas da mímica francesa com seu vocabulário de andar-no-lugar, de abertura de porta e assim por diante. Para o meio da continuidade estão aquelas abordagens que, embora não codificadas, tentam encontrar uma linguagem gestual de algum tipo que seja amplamente compreendida e talvez universal. Grande parte da expressão emocional da dança moderna reside nessa área: os signos dos movimentos e os grupos de signos transmitem “medo”, “alegria”, “saudades” e assim por diante. No sugestivo final da escala estão os dançarinos que trabalham com humor e atitude, que misturam detalhes do signo em estruturas predominantemente formais, que fazem apenas uma referência vaga à representação visual. Finalmente, no extremo oposto da escala, estão aqueles dançarinos que criam padrões de movimento que não fazem referência a qualquer outra coisa. Este tipo de movimento é não-sígnico, não-simbólico e não-literário.

Nem toda performance envolve o uso de signos. Uma cor, um som e uma figura caindo no espaço podem ser apenas uma cor, um som e uma figura em movimento. Eles não precisam indicar nada. Eles podem existir apenas por suas qualidades sensoriais e implicações formais e não por qualquer componente intelectual. Na medida em que uma performance faz uso apenas de elementos como estes ela seria puramente não-literária – pelo menos nesta primeira escala ou continuidade.

Uma segunda característica da linguagem escrita – e da literatura – é que ela envolve a sintaxe. Na leitura, as unidades de signos individuais das palavras são montadas e ordenadas nas complexas estruturas de informação das frases e sentenças. Outro processo mental, discutido no capítulo anterior, está em ação aqui. Podemos chamá-lo de processo “sintático”. A mente está determinando de que maneiras o material sígnico básico pode ser unido para aumentar o componente intelectual. Um substantivo refere-se a um verbo ou a um adjetivo de modos particulares; As combinações produzem informações de um tipo particular. Na medida em que este processo mental conectivo é concluído como parte da experiência da performance, a apresentação pode ser vista como teatro literário. Na medida em que parece haver regras para essas conexões entre o caráter de signo dos elementos da performance, poderíamos falar de “sintaxe teatral”. Na sintaxe gramatical, estamos preocupados com as relações entre os signos de palavras; na sintaxe teatral, nos concentramos na relação entre os signos de tipos muito diferentes que são usados em uma performance.

Discutindo o teatro Kabuki em *The Film Form*⁴⁵, Sergei Eisenstein dá um exemplo do que poderia ser visto como sintaxe teatral. Um ator atuando como Yuranosuke deixa um castelo e move-se para a frente do palco. A porta atrás dele é substituída por um portão pintado menor. O pequeno portão e o castelo são cobertos por uma cortina que se fecha na frente deles. Uma música *samisen*⁴⁶ é ouvida. O ator pisa no *hanamichi* – a passagem elevada que passa pelo público e conecta o palco com a parte de trás do auditório – e se move em direção à parte traseira do auditório. Uma série de signos teatrais – movimentos,

⁴⁵ A forma do filme – EISENSTEIN, Sergei **A forma do filme** tradução de Teresa Ottoni, apresentação e notas de José Carlos Avellar, Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 2002.

⁴⁶ O sangen e o shamisen ou samisém[1] (em japonês: 三味線) são instrumentos de cordas japoneses muito semelhantes. A diferença está no tamanho, que é pouco menor no caso do sangen, e no repertório, já que o sangen é usado para executar músicas do Sankyoku. Sangen também era a denominação do instrumento quando foi introduzido no Japão. O sangen (San - três, Gen - corda) foi levado para as ilhas Ryukyu (atual província de Okinawa) durante o período Ming. Ele chegou nas terras japonesas em 1562 na província de Izumi (atual Osaka). O músico Chukoji deu as atuais formas ao instrumento. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sangen>. Nota do tradutor.

mudanças de escala, desaparecimentos, músicas – indicam a partida do castelo. No entanto, cada signo individual não fornece as mesmas informações por si só. A música provavelmente não teria conotação explícita; a mudança de escala do portão poderia indicar que o espectador e não o personagem estava mais distante; A cortina poderia meramente indicar uma mudança de cena e assim por diante. Quando um significado aumentado é lido a partir de uma combinação de signos, a sintaxe teatral está funcionando.

No momento teatral que Eisenstein descreve, o ator é o elemento mais importante. Os outros elementos estão subordinados a ele. Mesmo que ele não se movesse, eles poderiam transmitir o equivalente no palco de “Yuranosuke deixa o castelo”, mas se ele estivesse ausente, a “sentença” do palco estaria sem um assunto.

Uma função adjetival pode ser vista na forma como as cores se relacionam com o significado. O verde, por exemplo, não tem significado explícito, embora tenha um número de associações diversas: doenças, Irlanda, “largada”, inveja, dinheiro e assim por diante. Numa forma e numa localização particulares, no entanto, pode ser limitada a qualquer uma das suas possíveis implicações. É óbvio que os significados teatrais são estabelecidos pela maneira como um número de signos se modifica, limita e se qualifica. É essa gramática teatral que lemos quando assistimos a um teatro literário.

Um signo pode ser descritivo em sua referência. Podemos imaginar, por exemplo, muitas árvores de palco diferentes: um cabo de um esfregão com “ramos” de papel verde, desenhos bidimensionais de vários tipos, um tronco tridimensional de tela de arame com papel machê pintado, até mesmo uma árvore real. Cada uma pode ser vista como um significante cujo significado é: “árvore”. Ao contrário da palavra “árvore”, cada uma nos diz algo diferente sobre o que uma árvore é – cada uma faz uma referência diferente. Essas diferentes árvores, no entanto, podem ser vistas como uma coleção particular e específica de signos que, por meio da sintaxe, transmite uma referência diferente. É no nível de sintaxe, e não do signo, que a referência começa.

Assim como é possível ter teatro sem signos, é possível ter uma performance sem sintaxe teatral. Em *Hands*⁴⁷ de Bruno Corra e F. T. Marinetti, por exemplo, uma sequência de vinte imagens é apresentada, mas nenhuma modifica qualquer uma das outras ou aumenta o significado derivado delas. As imagens não “somam”. Embora exista a estrutura teatral – uma estrutura isomórfica baseada no uso repetido de mãos – não há sintaxe teatral.

Assim, a distinção mais significativa na arte pode não ser entre forma e conteúdo, mas entre referência e não-referência. A forma e o conteúdo podem ser separados no nível da função sígnica: o significante formal é distinto do seu

⁴⁷ Mãos

significante conteudista. No nível da sintaxe, no entanto, podemos reter o signo e seu significado sem fazer referências. Se a referência é derivada da sintaxe e não apenas das funções sígnicas, as funções sígnicas podem existir em um trabalho não referencial.

A separação da forma e do conteúdo leva à pura abstração. As qualidades perceptuais formais são usadas ao invés de ideias e referências. A separação da referência e da não-referência, no entanto, leva ao que poderia ser pensado como um tipo diferente de abstração – uma abstração de ideias.

Assim como o significante formal tem qualidades sensoriais, uma ideia pode ser usada por sua “cor” intelectual, por assim dizer, sem fazer referências. Os *Happenings*, por exemplo, não eram completamente abstratos. Usavam símbolos e imagens reconhecíveis. No entanto, eles não faziam referências. Eles não “somavam”. Eles não nos diziam “sobre” as coisas que eles representavam. Da mesma forma, Robert Wilson pode usar figuras intelectualmente “coloridas” como Freud, Stalin e Hess sem nos dizer nada sobre Freud, Stalin ou Hess. A qualidade intelectual, como a qualidade sensorial, pode ser usada por si mesma. Se, no teatro referencial, todos os elementos estão dispostos em uma hierarquia triangular focada no significado, os mesmos elementos podem ser encontrados no teatro não-referencial, mas serão organizados de maneiras diferentes.

Como na literatura, é o significado central que é de primordial importância no teatro literário. Naturalmente, o núcleo governante do significado muitas vezes deriva de um roteiro, mas é o significado e não o roteiro que fornece o foco sintático e torna a apresentação literária. Qualquer produção que parte de um núcleo de significado – “Como podemos expressar ou comunicar X?” – e elabora a “mensagem” através de qualquer forma de sintaxe teatral está criando um teatro literário.

Uma vez que a maioria dos roteiros tradicionais contam uma história, algumas pessoas confundem o teatro narrativo e o teatro literário. No entanto, não há razão para que a literatura tenha de ser narrativa. A performance narrativa é apenas um tipo de teatro literário; as formas não-narrativas também podem ser literárias. Uma abordagem não narrativa comum, por exemplo, é escolher um tema e desenvolver uma série de cenas, imagens ou esquetes que se relacionam com ele. O *Open Theatre* fez isso no trabalho *Terminal*⁴⁸ e tem sido provavelmente a maior influência neste tipo de trabalho. Se a produção tenta explicar ou comentar o tema – guerra, amor, relações raciais, Marilyn Monroe, Nova Iorque, a bandeira, ou o que quer que seja – a performance será literária. No entanto, as performances não literárias também podem ser construídas sobre temas – mãos, água, círculos e assim por diante – sem dizer

⁴⁸ Terminal

nada sobre esses temas, sem enviar uma mensagem a ser lida a partir da performance.

A poesia é uma forma de literatura. Se buscarmos seu paralelo no teatro, não o encontramos nos dramas poéticos cujos personagens falam em verso, mas em execuções estruturadas como um poema. Como um poema, eles fazem uso da sintaxe, embora poesia e teatro poético possam suspender as regras ou trabalhar contra elas às vezes. Assim, pelo menos em termos de sintaxe teatral, as performances do *People Show* não podem ser consideradas teatro não-literário, embora não haja um dramaturgo. Como um poema, eles são, talvez momentaneamente, “sobre” algo. Eles entrelaçam ideias, imagens e símbolos como muitos poemas não narrativos fazem. Na medida em que o significado está envolvido, eles são teatro literário de um tipo diferente. Trata-se principalmente de uma questão de estrutura teatral.

Uma terceira característica da linguagem escrita é que ela controla a visão de uma maneira muito particular e exata. Esta é uma questão fisiológica e não mental. O olho progride para baixo da página de forma ordenada, tomando a sequência de signos e montando-os de acordo com as regras da sintaxe. As apresentações teatrais podem ser lidas de forma análoga. Em algumas produções – as mais literárias – os sentidos são conduzidos de forma controlada através de uma sequência de signos teatrais. Em outras produções – aquelas que são menos literárias – a sequência de leitura não é precisa ou é inexistente. Na medida em que existe um padrão de leitura e que um controle preciso é exercido sobre a ordem em que um espectador percebe os signos teatrais, a performance pode ser dita literária.

O padrão de leitura existe na medida em que a atenção de um espectador é dirigida primeiro para um signo teatral e depois para outro. Como na leitura na literatura, os signos teatrais no teatro literário são apresentados isoladamente e em uma ordem cuidadosamente controlada. Os atores são direcionados para permanecer imóveis para que o gesto significativo vá ser pego pelo olho do observador. O movimento no palco é marcado para que os espectadores estejam olhando para um determinado lugar em um determinado momento. O padrão perceptivo está claramente definido; espera-se que todo espectador bem-intencionado o siga.

Por se tratar de um processo fisiológico, o padrão de leitura pode ser estudado empiricamente. Foi desenvolvido um aparelho que utiliza um pequeno feixe de luz refletido do olho para gravar os movimentos oculares de alguém que

lê ou que olha para uma pintura. Quando o sujeito olha para um quadro e os traçados gravados do feixe se sobrepõem a uma reprodução escalonada do quadro, pode-se ver não apenas os caminhos ao longo dos quais o olho se move de um elemento do quadro para outro, mas também os pontos que receberam a maior atenção – o olho volta para eles vez após vez – e aqueles que foram ignorados. Assim como este equipamento pode comparar a forma como diferentes pessoas “leem” ou olham para uma pintura, podem comparar a maneira como as pessoas leem uma performance. Ele poderia nos dizer que performances têm a leitura mais clara e mais pronunciada – aquelas em que haveria a menor variedade entre os movimentos oculares dos assuntos estudados.

Não é necessário que o teatro faça uso do padrão de leitura. Tais padrões não existem na vida, e eles não existiriam, portanto, no realismo absoluto do palco, embora existam em estilos realistas modificados. Os espetáculos com grande número de danças podem ser visualizados ou escaneados de muitas maneiras diferentes. Um evento de palco pode ser tomado visualmente sem ser “lido”. O teatro contemplativo não é literário; não contemplamos a página impressa. A simultaneidade não é literária; lemos uma palavra de cada vez em uma ordem definida.

No entanto, a natureza física de uma produção não indica necessariamente nada sobre a presença ou ausência de um padrão de leitura. Um único signo pode ser focado no meio de um grande número de dança. O padrão de leitura pode chamar a atenção para atores no auditório, bem como para aqueles no palco. O fator decisivo é o grau em que as percepções dos espectadores são implicitamente ordenadas. Ao invés de ler de uma palavra para outra, eles leem de um elemento teatral para outro elemento teatral.

Observe que a leitura teatral não requer signos. Uma vez que é o padrão perceptivo que é significativo, não importa se os elementos teatrais que são “lidos” fisicamente são ou não signos e se levam um significado. Se uma performance sem signos e sintaxe move a atenção do espectador de um ponto para outro em uma sequência, a apresentação pode ser considerada literária sobre este particular parâmetro ou continuidade.

Esses três processos – função-sígnica, sintaxe e padrão de leitura – ocorrem ao ler todas as formas de escrita. Mas é possível ser ainda mais preciso e apontar maneiras em que a mente trabalha na literatura em particular. O dicionário Webster dá como definição de “literatura”, “todos os escritos em prosa

ou verso, especialmente os de caráter imaginativo ou crítico, sem considerar a sua excelência: muitas vezes distinguido da escrita científica, reportagem de notícias, etc.". Esta definição sugere dois outros processos mentais que podemos chamar de "literários" – o crítico e o imaginativo.

Considerando que a escrita científica e a reportagem de notícias não são literatura porque, em seu estado puro, tratam apenas de fatos sobre o assunto, a escrita crítica envolve a mente no ato de fazer julgamentos de valor. Esses juízos de valor não são sobre o trabalho em si, no entanto. Eles não indicam se a peça em si é "boa" ou "ruim", se ela é apreciada ou não. Essa "crítica" espontânea é provocada por toda obra; podemos chamá-la de "resposta crítica". A escrita crítica – e a correspondente forma de teatro literário – nos leva a fazer julgamentos de valor intelectual sobre alguma outra coisa, ideia ou assunto. Aponta o armamento de avaliação intelectual para algum alvo estrangeiro, por assim dizer – a "coisa" "sobre" o que o teatro referencial é. Para distingui-lo da resposta crítica, o mecanismo envolvido pode ser chamado de "referência crítica".

A referência crítica pede ao espectador para avaliar, pesar ou criticar o assunto "sobre" o qual a peça é. A sintática do "assunto" (*aboutness*) pode existir sem referência crítica, mas o inverso não é verdadeiro, a referência crítica deve ter um assunto. O ponto de destaque dessa condição bastante óbvia é sugerir que o teatro que faz referência crítica é mais literário do que aquele que usa apenas signos e sintaxe teatral.

Em seu "*Preface to Shakespeare*⁴⁹", Samuel Johnson descobriu que o Bardo⁵⁰, que de outra forma poderia ser visto como fornecedor de material para um teatro fortemente literário, era deficiente no que chamamos de "referência crítica". O "primeiro defeito" de Shakespeare, de acordo com Johnson, é que ele "é muito mais cuidadoso para agradar do que instruir; que ele parece escrever sem qualquer propósito moral... ele carrega as pessoas indiferentemente pelo certo e errado e no fim dispensa-os sem mais cuidados e deixa seus exemplos operarem pelo acaso". A lição moral é uma forma de referência crítica.

O teatro político também é um claro exemplo desse mecanismo mental. Uma seção de *Mysteries and Smaller Pieces*, uma criação coletiva do Living Theatre, é o "*Dollar Poem*⁵¹" de John Harriman. Ele envolve a recitação de todas

⁴⁹ Prefácio a Shakespeare

⁵⁰ Um bardo, ou aedo, na Europa antiga, era uma pessoa encarregada de transmitir histórias, mitos, lendas e poemas de forma oral, cantando as histórias do seu povo em poemas recitados. Era simultaneamente músico, poeta, historiador e acessoriamente moralista. Mais tarde seriam designados de trovadores e as tradições musicais e literárias que transmitiram às gerações sucessivas dão origem às canções de gesta. O bardo usava frequentemente um alaúde para tocar suas melodias e músicas, que contavam na maioria das vezes uma história triste ou poemas épicos, com acompanhamento de liras, de crwth ou de harpas. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bardo> - consultada no dia 02/03/2017. O Bardo Inglês é uma forma de designação para William Shakespeare. Nota do tradutor.

⁵¹ Poema do Dólar

as palavras e números encontrados em uma nota de um dólar dos Estados Unidos. Isso, em si, não é político. Nenhum julgamento de valor é sugerido pelo material. Nenhuma referência crítica é inerente a ele. Mas o texto é falado em “altas, claras e entediadas” vozes, e é justaposto com uma pantomima de vários homens de limpeza de um Corpo de Fuzileiros Navais ou prisão com “precisão militar”. A referência crítica está criada. É pedido que aceitemos certos julgamentos de valor sobre o dólar, seus usos e o país que o produziu. Assim como a crítica é considerada um tipo de literatura, essa referência crítica indica o teatro literário.

A segunda característica do material escrito que o dicionário Webster reconhece como particularmente literário é o imaginativo. Isso forma nossa quinta e última dimensão ou critério do teatro literário. Como o crítico, pode-se ver que o imaginativo depende de um processo mental, mas os processos são bastante diferentes. A imaginação é “o ato ou o poder de formar imagens mentais do que não está realmente presente”. As palavras, é claro, são os meios mais óbvios para produzir imagens imaginativas. (Os substantivos, por exemplo, tenderiam a fazer isso, mas as conjunções não e todas as palavras poderiam ser colocadas em algum lugar, numa continuidade, indicando seu relativo poder evocativo). É também óbvio que certos estilos e modos de escrever e falar são projetados para produzir imagens mentais e que o trabalho dos atores pode aumentar esse poder. Uma questão mais sutil é a extensão com que os elementos não-verbais do teatro produzem, independentemente, “imagens mentais do que não está realmente presente”. Se, por exemplo, as árvores bidimensionais de uma produção da peça *A gaivota* de Chekhov produzem imagens mentais de árvores tridimensionais, isso pode ser considerado um aspecto literário do teatro.

Se a mímica de um ator propuliona um barco inexistente com um remo inexistente e “vemos” o remo e o barco, as imagens estão operando. Se um homem atravessa o palco vestindo uma moldura em torno dos quadris com a cabeça de um cavalo de papelão montado na frente e vemos um cavalo real em nossa mente, as imagens estão funcionando. Se os dançarinos (ou atores no novo teatro) sugerirem imagens mentais ou impressões auditivas de aves, serpentes, árvores, forças da natureza e assim por diante, as imagens estão funcionando.

A imagem não é uma alucinação; há uma natureza dobrada em seu processo. Experimentamos simultaneamente as imagens mentais e as impressões sensoriais que as causaram. Vemos que o barco não existe no palco

ao mesmo tempo em que imaginamos o barco. O cavalo zombador e a imagem mental de um cavalo são percebidos no mesmo momento.

Esta simultaneidade do processo da imagem mental fornece uma explicação da realidade teatral. Em uma de suas palestras (*"Progress of the Drama"*⁵², 1818), Samuel Taylor Coleridge deu um exemplo de imagem. Ele e um amigo estavam olhando para uma gravura "representando uma tempestade no mar sem qualquer embarcação ou barco introduzido", quando seu filho jovem correu e viu a gravura. Depois de um momento de silêncio chocado, o menino disse: "E onde está o navio? Mas ele está afundado e os homens estão todos afogados!" Ele estava imaginando algo que não estava lá. O significado desta história é que Coleridge usou-a para uma explicação da realidade teatral: "A verdadeira ilusão do palco... não consiste na mente julgando o que deve ser uma floresta, mas na remissão do julgamento do que não é uma floresta." No entanto, Coleridge não precisava postular "meia fé", "suspensão do ato de comparação" e "crença negativa". Ele próprio faz a comparação entre seu estado teórico de ilusão de palco e sonho. O ponto não é apenas que todas as imagens são iguais e que "simplesmente não julgamos a imagem como sendo irreal", mas que uma imagem tem sua própria realidade, que é diferente da realidade perceptual. Uma vez que a imagem e a percepção – o navio afundado e a impressão de um mar vazio – podem existir juntos, a "realidade" do teatro pode estar na mente. Se as imagens mentais são reais, e uma performance provoca imagens mentais, não há necessidade de questionar a realidade da apresentação ou mesmo de "suspender a descrença" a respeito dela.

As imagens não funcionam igualmente em todas as performances. Se virmos sua estimulação como sendo um padrão pelo qual a natureza literária do teatro pode ser julgada, nosso problema é ser capaz de medir ou quantificar sua ocorrência. As imagens não são uma coisa só, elas podem existir em vários graus de intensidade e variam ao longo de uma continuidade que vai da sugestão leve ao estado em que as imagens mentais são mais intensas do que as percepções sensoriais da performance. São suas formas mais fracas que são mais difíceis de testar.

Em alguns teatros, ao contrário da literatura, muitas vezes há pouca ou nenhuma diferença entre o signo e sua imagem mental. O realismo absoluto – uma árvore representada por uma árvore real, por exemplo – não pode dizer que forma uma imagem mental de algo que está realmente presente; as imagens são do que *está* presente. Imagens suaves podem ser encontradas, no entanto, quando o realismo e a atuação não são absolutamente reais. Assim, se ambos forem feitos realisticamente, uma produção amadora tecnicamente limitada provavelmente parecerá mais literária do que uma produção profissional da mesma peça porque coloca mais pressão sobre a imaginação. O realismo

⁵² Progresso do drama

simplificado ou sugestivo, com suas generalizações, suas omissões de detalhes, seus arcos truncados e paredes pintadas que substituem a parte pelo todo, fazem uso direto do processo imaginativo.

Isso não significa que o poder de provocar imagens esteja diretamente relacionado com o grau de abstração ou irrealidade. A intenção é o fator mais importante; em algumas performances não realistas, é pretendido que nós não imaginemos nada. Em algumas performances, a “falta”⁵³ das coisas é enfatizada. Quando nos dizem que um esfregão é uma árvore ou que um feixe de luz azul é o luar, continuamos a ver apenas um esfregão ou um feixe de luz. O esfregão é usado apenas para transmitir a ideia de uma árvore, em vez de sua imagem. O projetor com sua gelatina azul é visível de modo que sua natureza real seja óbvia. A informação – um elemento literário, é claro – pode ser apresentada, mesmo em formas não-realistas, sem invocar o processo imaginativo.

No entanto, se a imagem é invocada – e não há nenhuma razão pela qual deveria ser – à diferença ou à distância, por assim dizer, entre a imagem no palco e a imagem evocada torna-se significativa. Se um esfregão consegue chamar a imagem de uma árvore, isso indica maior poder imagético do que se um feixe de luz desperta uma imagem de luar. De acordo com este padrão, é o teatro mais evocativo que é o mais literário. Afinal, a literatura produz imagens, bem como informações, e a resposta imaginativa pode ser vista como importante na “leitura” de uma performance teatral. É certamente um fator que contribui na compreensão do teatro literário.

Assim, existem quatro mecanismos ou processos mentais distintos e um processo físico que ocorrem ao ler literatura. Na medida em que esses mesmos processos funcionam durante uma performance teatral, podemos chamar a performance de “literária”. Os cinco processos são: o significado dos signos, a sintaxe, o padrão de leitura, a referência crítica e o imaginário. Cada um dos cinco processos é relativamente independente dos outros. A sintaxe teatral, por exemplo, não é possível sem o significado do signo, mas o significado do signo pode existir sem nenhuma das outras qualidades. Cada um dos processos, portanto, pode ser visto formando uma continuidade própria, que vai desde a ausência de qualidades particulares para a totalidade penetrante dessas qualidades. Quando as medições das cinco qualidades são feitas, elas

⁵³ O termo original é *isness*: um sufixo comum em inglês que indica a falta de algo, ou que há menos, ou que não há.

produzem um perfil que demonstra o grau em que a performance é um teatro literário.

Embora sejam distintamente diferentes, todos os quatro mecanismos mentais têm a característica comum de usar o que é dado aos sentidos como uma fonte para a criação de outra coisa. Aqueles que favorecem o teatro literário e a literatura constroem sistemas de valores que enfatizam a importância desses mecanismos e seus produtos. Alguns chegam a dizer que o teatro não pode existir sem eles, que a “outra coisa” que eles produzem é vital. Walter Kerr, em *God on the Gymnasium Floor*⁵⁴, explica que a peça é realmente uma “terceira coisa” entre o ator e o espectador. É “intangível”, “a coisa falada”, “o assunto a ser discutido”. “Nenhuma peça está presente”, segundo Kerr, “quando só os atores e o público estão presentes” sem essa “terceira coisa”. Ou seja, assim como uma palavra é seu significado e não sua configuração, uma peça é seu significado, sua moral, sua mensagem ou qualquer outra coisa. (É claro que uma palavra também é uma configuração que tem um efeito não literário, o que é particularmente evidente, por exemplo, para um ocidental que não lê japonês, andando à noite entre os signos de néon de Tóquio, e existem alguns teatros sem qualquer dimensão literária). De qualquer modo, a visão inteiramente literária de Kerr ajuda a demonstrar o que é o teatro literário.

Como cada um dos cinco critérios do teatro literário cria uma continuidade independente e o caráter literário de uma performance em particular depende da sua posição combinada em todas as cinco escalas, pode ser difícil comparar as performances. Ambas podem ser literárias, mas de maneiras diferentes, ou cada uma pode ter uma forte dimensão literária enquanto permanece relativamente não literária nas outras e assim por diante. De qualquer forma, é importante aplicar os cinco critérios ao avaliar a natureza literária de uma performance.

“Literárias” e “não literárias” são de pouca utilidade como termos absolutos. Pode-se ver que a maioria dos teatros, incluindo formas não-verbais como a mímica e a dança, são literários em certa medida. A maioria das performances que são predominante não literárias tem certas qualidades literárias. “Literária” deve significar “relativamente ou primariamente literária”. No entanto, os termos relativos têm sua utilidade também e podem ser importantes para determinar até que ponto e de que maneira uma performance é “literária”.

Vejamos, por exemplo, uma hipotética performance de teatro de rua. Ela foi criada coletivamente pelos membros do grupo e não tem nenhum roteiro, contudo classifica-se como altamente literária em cada uma das cinco escalas. Utiliza figuras alegóricas explícitas e personagens tipificadas. Talvez eles ainda utilizem signos lendo “*Uncle Sam*⁵⁵”, “*Doctor*⁵⁶”, “*Unwed Mãe*⁵⁷”, e assim por

⁵⁴ Deus no chão do ginásio

⁵⁵ Tio Sam

⁵⁶ Doutor

diante. Uma estrutura narrativa – digamos que a história é sobre o aborto – e tentativas de uma sintaxe teatral para fazer a história ser claramente compreendida são utilizadas. O espectador é levado cuidadosamente de um ponto a outro; há um forte padrão de leitura. Há uma grande diferença entre as imagens de palco e o que elas representam para a mente – o médico, por exemplo, é interpretado por um jovem em sua adolescência – contudo os atores, que falam alto e fazem gestos grandes, querem que pensemos que são pessoas reais, talvez pessoas que conhecemos. Essa distância do real invoca imagens, pedindo ao espectador que imagine algo diferente do que está ali. Finalmente, a peça faz uma referência crítica clara e explícita, pedindo aos espectadores que concordem e apoiem a legislação pró-aborto. Exceto pela relativamente baixa densidade de signos e símbolos, essa performance não escrita é tão literária como qualquer outra.

Podemos também – trabalhando de trás para a frente a partir das cinco continuidades – criar uma performance imaginária que iria em direção ao fim, não literário, de cada escala. As pessoas estão se movendo, dançando, mas seus movimentos não criam signos; eles não representam nem simbolizam nada. Como não há signos, não pode haver sintaxe. Não há referência ao mundo perceptivo ou a um mundo interior de pensamentos, sentimentos e emoções. Diversos dançarinos estão se movendo ao mesmo tempo e nós não podemos apanhar todas as atividades ao mesmo tempo a menos que desfoquemos nossa visão e contemplemos o campo como um todo. Ou, com nossa visão focada e direcionada, podemos olhar primeiro um dançarino e depois outro, com nossos olhos vagando à vontade, varrendo a atividade. Em nenhum dos casos o padrão de leitura foi estabelecido pela apresentação. Por falta de referência, não há nenhum valor que possa ser atribuído pela performance – não pode haver referência crítica. Finalmente, os dançarinos não sugerem nada mais, além do que são. A imaginação não está envolvida na resposta do espectador.

Embora esta análise dos aspectos literários do teatro se baseie na hipótese de que um espetáculo possa ser “lido” por um espectador da mesma forma que a literatura é lida, deve-se ressaltar que a experiência de uma apresentação também pode assumir qualidades literárias não relacionadas à leitura. Há maneiras, por exemplo, em que a consciência de um roteiro pode tornar-se parte da experiência da performance. O literário pode ter uma qualidade de experiência através do comportamento dos atores. Obviamente, o

⁵⁷ Mãe Solteira

discurso memorizado é percebido como uma referência a um texto preexistente. Nessas ocasiões, o roteiro torna-se visível, enquanto que com um tipo diferente de performance, não se tornaria aparente. No entanto, seria enganoso e desnecessário chamar essa recitação óbvia de “teatro literário”. Por um lado, qualquer um que tenha escutado oradores públicos inexperientes e atores sabe que um discurso pode soar “enlatado” mesmo quando é extemporâneo⁵⁸ e, naturalmente, aquele discurso entregue palavra por palavra baseado em um texto literário pode parecer completamente espontâneo.

A experiência de uma performance também pode assumir indiretamente uma dimensão literária. Se os espectadores tiverem lido o roteiro da peça que estão assistindo, eles podem combinar a apresentação com sua memória do material escrito. Eles podem até trazer um livro para a performance e ler o roteiro enquanto os performers realizam-no. Um fator de comparação literária pode ser um aspecto da resposta complexa total a um peça encenada. Obviamente, isso é amplamente verdadeiro com os clássicos como *Hamlet*, mas pode não acontecer com a maioria das performances.

Uma experiência de substituição pode ocorrer, no entanto. Uma vez que os espectadores tiveram a experiência de, por assim dizer, ler o roteiro em sua memória ao mesmo tempo em que percebem a performance real, eles podem sentir que essa experiência é necessária ou importante. Eles podem imaginar ou deduzir um roteiro mental a partir da apresentação, mesmo quando eles não leram o roteiro real. Ao fazer isso, eles podem atribuir certo material ao dramaturgo, certo material ao diretor e assim por diante. Essa atividade mental, “recriando” um roteiro escrito hipotético também pode ser considerada literária. Uma performance, então, poderia ser categorizada como literária na medida em que ela causa, induz ou apoia essa atividade.

A recriação imaginativa de um roteiro é baseada quase exclusivamente nos diálogos falados, em vez dos movimentos no palco, dos figurinos, cenários ou da iluminação. O diálogo mantém as palavras originais do dramaturgo em vez de traduzi-las em outros meios de comunicação e, embora o autor possa dar instruções para todos esses outros elementos, o diálogo é o único elemento que, segundo a tradição, deve ser dado. A ênfase no verbal existe mesmo no caso de roteiros que são lembrados e não deduzidos. George Bernard Shaw, por exemplo, tem longas e detalhadas direções de cena, mas mudá-las não parece evocar a mesma resposta que mudar ou omitir passagens do diálogo. Alguns diretores, operando sob este mesmo duplo padrão, imediatamente deixam de fora todas as direções de cena de um roteiro, mas fazem do diálogo algo sacrossanto. De acordo com essa linha de raciocínio, uma peça é literária na medida em que ela contém diálogos. O empréstimo de materiais do roteiro de

⁵⁸ 1. que ocorre ou se manifesta fora ou além do tempo apropriado ou desejável; serôdio. 2. que não é próprio ou característico do tempo ou do momento em que ocorre (Houaiss eletrônico)

várias fontes para fazer uma colagem verbal, o uso de vários dramaturgos, ou a criação improvisada de diálogos pode alterar o estilo literário costumeiramente consistente, mas não elimina a recriação mental de um roteiro ou a consideração das palavras num nível diferente dos outros materiais da performance.

Há alguma validade nessa abordagem porque a prioridade dada ao diálogo, a menos que seja incomum, enfatizará o que eu defini como os aspectos literários de uma produção. No entanto, tal visão do teatro literário carece de utilidade porque não é abrangente. Como vimos, é possível “ler” uma performance que não tem diálogos; o teatro não verbal também pode ser literário. Se “literário” é equiparado ao uso do diálogo, todas as produções de um mesmo roteiro – seja uma leitura dramática ou uma apresentação elaboradamente encenada – seriam igualmente literários. No entanto, uma produção de um roteiro específico pode ser mais (ou menos) literário do que uma outra produção do mesmo roteiro.

Como isso pode acontecer? No que diz respeito aos signos e símbolos, é importante decidir se a quantidade é significativa. Em outras palavras, uma produção com muitos signos é mais literária do que uma com menos signos? Esta não é tanto uma questão de números absolutos, mas sobre a densidade relativa dos signos. Se muitos signos da performance forem acrescentados aos signos verbais do roteiro, o trabalho de “ler” a apresentação, e sua qualidade literária, serão aumentados. Isto é verdadeiro mesmo se nenhuma informação nova for dada pelos signos adicionados e estes serem meramente suportes redundantes das informações apresentadas pelas palavras. O aumento da redundância sónica também fará uma performance mais literária.

Obviamente, uma produção pode controlar o padrão de leitura mais de perto do que a outra, embora ambas sejam direcionadas de acordo com padrões de leitura e ambas sejam, portanto, literárias. Uma produção pode inserir interlúdios espetaculares ou outros materiais que não possam ser lidos de forma padronizada. Ao adicionar material teatral, certas cenas podem ser apresentadas simultaneamente em uma produção, tornando-a menos literária do que aquela que seguiu um único padrão claro de leitura.

Como vimos, o poder evocativo de um signo teatral depende do modo como ele é apresentado e do que ele representa. Assim como a palavra “cavalo” pode ser dita de uma forma que irá estimular imagens mentais, várias imagens físicas de um cavalo podem induzir imagens em graus variados (enquanto um cavalo real será a imagem mais do que a causa de uma imagem que ocorre na imaginação). Assim, uma produção de um roteiro específico pode trabalhar em direção a uma estimulação extrema de imagens imaginativas enquanto uma outra produção do mesmo roteiro faz pouco ou nada com o processo de criação de imagens.

Do mesmo modo, a referência crítica pode ser adicionada a um roteiro em uma produção. Um roteiro que não faz juízos de valor sobre qualquer coisa, que não exige nenhuma consideração crítica de qualquer assunto, pode ter uma inclinação política, social ou moral dada a ela. Esta abordagem se tornará mais literária do que pretendia ser. Assim, não é o roteiro que decide a qualidade literária de uma performance e a produção de um roteiro pode ser muito mais literária do que uma outra produção do mesmo roteiro.

Capítulo 4 – O estilo como estado perceptivo

Exceto por estados como os do sonho e da alucinação, toda experiência “liga” o objetivo e o subjetivo. Parte da experiência depende da realidade objetiva; parte depende e é criada pelo espectador individual. A coisa que está “lá fora” e a nossa resposta a ela se fundem. Em última análise, é essa fusão – a experiência do espectador – que nos preocupa. Precisamos “separar” os dois aspectos da experiência para analisá-la. O conceito de análise de movimentos oculares já nos deu uma ferramenta.

Embora, como o nome indica, a forma particular do movimento dos olhos que chamamos de “padrão de leitura” possa ser empregada na recepção de uma mensagem, ela não faz parte dessa mensagem. O trajeto que nossos olhos viajam e a taxa com que se movem enquanto leem uma letra ou uma peça não alteram a informação comunicada. Na verdade, o padrão de leitura de todos os livros impressos – revistas, jornais, etc. – na mesma língua é mais ou menos o mesmo. O padrão de leitura é puramente formal. É um tipo de movimento dos olhos que um espectador pode empregar.

Como um tipo particular de movimento ocular se estendendo através do tempo, o organismo que está percebendo é levado a responder de uma determinada maneira. A operação fisiológica – dentro e fora de si mesma – cria um certo tom de sentimento que se torna parte da experiência. A visão sem foco ou “sincretista” produz um tom de sentimento; movimentos rápidos e padrões repetidos outros; uma varredura aleatória ainda outra e assim por diante. Chamaremos esse processo de “indução”. A performance induz o espectador a se comportar e, portanto, a sentir de uma certa maneira.

Uma vez estabelecido o padrão de indução, o padrão de movimento dos olhos pode ser visto como um modelo que representa a maneira pela qual o estilo, pelo menos em seus termos mais amplos, é experimentado. Neste modelo, o estilo não é uma configuração de características pertencentes à performance objetiva. Quando visto como o resultado da indução, o estilo é o estado perceptual. Vamos examinar a questão do estilo.

Podemos dizer, juntamente com o *American Heritage Dictionary of the English Language*⁵⁹, que o estilo é “a maneira pela qual algo é dito ou feito, diferentemente da sua substância”. Assim, ao considerar o estilo, estamos preocupados com a forma mais do que com o conteúdo, a natureza física da peça mais que as ideias expressas. Existem dois tipos de estilo: o estilo específico incorporado em cada obra particular e o estilo geral, que envolve várias ou mais obras, cada uma das quais manifesta esse estilo geral. Em nenhum dos casos estamos preocupados com detalhes isolados ou momentos. O estilo é uma generalização. Nós reconhecemos quando certos elementos ou

⁵⁹ Dicionário Americano Heritage da Língua Inglesa

relações são repetidos. O estilo é identificado por múltiplas identidades e/ou semelhanças nos materiais utilizados e a forma como eles são combinados.

A complexidade da performance como meio artístico torna sua análise estilística um pouco mais difícil do que a das outras artes. Ao mesmo tempo, uma maneira simples de examinar o estilo no teatro é compará-lo com outras formas de arte. Assim como podemos considerar o estilo visual na pintura, podemos considerar meramente o estilo visual de uma apresentação teatral. A relação histórica de muitas cenografias e figurinos com estilos estabelecidos e identificáveis da pintura não precisa ser discutida aqui, nem a dependência de diretores sobre os vários estilos de picturização e composição pictórica derivados da pintura, mas é suficiente, por enquanto, aceitar a possibilidade de que uma performance pode ser estudada como uma série de imagens. O estilo de cada imagem pode ser analisado e categorizado assim como analisamos e categorizamos os estilos de pintura. O estilo pictórico pode ser visto como um aspecto do estilo teatral.

Ao identificar o estilo pictórico, buscamos e categorizamos semelhanças e repetições na forma como materiais e elementos são combinados e organizados. A seleção de cores de um certo tipo ou qualidade, o uso repetido de harmonias de cores particulares, de uma linha, das formas, das configurações, das pinceladas, etc., tornam-se aspectos do estilo. Uma pintura individual tem seu próprio estilo na medida em que repete elementos não repetidos da mesma maneira em outras obras. Uma pintura pertence a um estilo geral – digamos o impressionismo – quando compartilha detalhes repetidos, como o tipo de pincelada, com outras pinturas; as semelhanças repetidas ocorrem em todas as obras nesse estilo geral e não ocorrem – pelo menos não na mesma configuração com outros elementos estilísticos – em obras fora desse estilo. O ponto é que o estilo é reconhecido não na ocorrência isolada dos elementos, como uma linha específica ou uma forma particular, mas na ocorrência repetida desses elementos. Assim, mesmo em uma pintura – que, como vemos, é “lida” pelos olhos – o estilo pode ser considerado existindo no tempo. Torna-se manifesto apenas através do tempo, o tempo necessário para repetidas semelhanças e identidades serem reconhecidas. No teatro como nas artes visuais, o padrão de movimento ocular é um dos elementos do estilo pictórico. A maneira particular com que o olho se move sobre (ou não se move sobre) o material apresentado torna-se uma dimensão do estilo de uma performance. Diferentes estilos de teatro se distinguem, em parte, por diferentes padrões de movimento ocular que contribuem para o estilo pictórico geral.

Naturalmente, há muito mais em uma performance do que apenas seu estilo pictórico. Podemos falar de estilo do tempo (a maneira como o tempo, o ritmo, as pausas e assim por diante são usados), o estilo dos movimentos, o estilo auditivo ou sonoro. Em cada caso, o estilo é reconhecido por identidades e semelhanças que se revelam através do tempo. Todas estas, tomadas em

conjunto, compõem o estilo da performance. A performance é agrupada com outras performances como tendo o mesmo estilo se compartilhar com elas os mesmos detalhes repetidos.

Podemos até falar de estilo ideológico. O estilo ideológico não se refere às funções-sígnicas ou às ideias específicas, mas às identidades e semelhanças repetidas nos tipos ou qualidades do material ideológico, na maneira como o material é codificado e na maneira como a sintaxe é usada e desenvolvida. Uma vez que o estilo é uma generalização, ideias diferentes podem ser expressas no mesmo estilo ideológico; não precisamos entender as ideias para perceber o estilo.

É claro que algo semelhante ao estilo ideológico existe na vida cotidiana; existem maneiras diferentes ou modos de pensamento. Nós não pensamos da mesma maneira quando estamos sonolentos, por exemplo, como fazemos quando estamos bem despertos. Drogas – incluindo o álcool, o tabaco e a cafeína comuns na vida cotidiana – alteram a maneira como pensamos. Embora nem todas as drogas funcionem, é claro, com a mesma força e controle, o estado mental criado por cada uma delas tende a permanecer o mesmo em cada pessoa. É repetível, previsível e identificável. As técnicas contemplativas de ponto único do Zen e as técnicas contemplativas rodopiantes dos Dervishes criam estados mentais particulares e incomuns. Diferentes materiais intelectuais também induzem pensamentos diferentes. A forma como a mente trabalha – e sente – na resolução de problemas matemáticos é diferente da maneira como ela funciona ao ler um poema; fazer palavras cruzadas ou uma tradução é diferente de ler um relatório. Não só a mente funciona de maneiras diferentes, mas cada modo de pensamento tem seu próprio tom afetivo ou qualidade.

Agora chegamos ao ponto em que o padrão de movimento ocular pode ser visto como um modelo que nos permite entender o estilo não como possuindo características objetivas, mas como estados de espírito. Juntamos o conceito de estilo como identidades repetidas e semelhanças existentes no tempo com o conceito de indução e o de reconhecimento de diferentes modos de pensamento. Se determinados padrões de movimentos oculares podem – completamente separados da natureza referencial ou não referencial do material visto – ser considerados fisiologicamente para induzir certos tons de sentimento que se tornam parte da experiência total, por que padrões particulares de pensamentos não poderiam existir no teatro – completamente separados do conteúdo ideológico do material envolvido – criando certos modos de pensamento, cada um com sua própria qualidade afetiva? Não apenas o padrão de movimento ocular e o estilo ideológico, mas cada elemento de estilo pode ser visto como sendo indutivo, levando o espectador a um certo processo fisiológico ou operação.

Uma vez que cada aspecto do estilo é uma generalidade funcionando através do tempo, cada um pode ser visto induzindo um processo particular no observador. O espectador não apenas percebe o material, mas funciona de acordo com o estilo do material. Cada modo de funcionamento tem seu próprio tom afetivo ou qualidade. Uma vez que o estilo geral da performance é uma combinação de várias dimensões estilísticas diferentes – incluindo o padrão de movimento ocular e o estilo ideológico – o funcionamento total do espectador é induzido em muitos níveis. O resultado é o que eu chamo de um “estado perceptivo”. Cada estilo induz a um estado perceptual particular.

O “estado perceptivo” refere-se ao funcionamento de todo o organismo, tanto corporal como mental. Na verdade, fundamental para o conceito é a relação simbiótica entre mente e corpo. Como vimos ao considerar os diferentes modos de pensamento, uma determinada condição ou processo fisiológico pode induzir a um certo estado de espírito. Por exemplo, o relaxamento físico total e a redução dos fenômenos visuais e auditivos na contemplação de um só ponto induzem na mente o estado alfa de sonhador, cujos padrões de ondas cerebrais são reconhecíveis e identificáveis. Inversamente, a mente afeta o corpo. Lembrar-se de uma experiência dolorosa pode causar tensão muscular, imaginar-se mentalmente como se estivesse envolvido em uma atividade atlética é usado por alguns como um anestésico e assim por diante. Nem a mente nem o corpo, por si só, criam um estado de percepção. Uma pessoa inconsciente não teria percepção e é impossível impedir que a fisiologia faça contribuições – embora essa condição de bloqueio de dados fisiológicos tenha sido abordada em trabalho de privação sensorial. Qualquer estado perceptivo é produzido e sustentado pela mente e pelo corpo.

Existe também uma relação simbiótica ou recíproca entre a performance teatral e o estado perceptual. O estilo da performance induz, após um período de tempo, a um estado perceptual particular. Esse estado perceptual organiza os pensamentos e sentimentos de uma maneira particular. Atua como um contêiner e um quadro de referência que focaliza, organiza e processa os detalhes à sua própria maneira e são percebidas com suas próprias qualidades e características. A performance exige ser percebida de uma maneira particular; o organismo que percebe concorda e continua a processar todo o material recebido dessa maneira particular. Esta experiência está aberta até certo ponto à introspecção. Referimo-nos a ele quando falamos de “ficar com”, “entrar em”, qualquer obra de arte. Nós nos tornamos “envolvidos” ou “absorvidos” pela obra.

Quando terminamos esse envolvimento, às vezes notamos – mesmo com um certo grau de surpresa e choque – o ajuste necessário para perceber de maneira usual os materiais da vida cotidiana. Às vezes o estado de percepção induzido persiste e continuamos a experimentar e “processar” a vida cotidiana da mesma maneira que tínhamos experimentando a obra de arte. Vejamos exemplos de estados perceptuais que foram induzidos no teatro. A abertura de

Richard Wagner em Bayreuth Festspielhaus⁶⁰ em 1876 foi um momento único e importante na história do teatro – não porque, como alguns dizem, introduziu o auditório em forma de leque que foi tão prevalente no século passado, mas porque Wagner tinha criado uma “máquina de sonho”. Este foi o primeiro teatro que não foi concebido com preocupações práticas (geralmente econômicas), mas para induzir no espectador um determinado estado perceptual – um estado inspirado nos sonhos. O auditório foi obscurecido – algo que tendemos a dar por certo, mas que era uma inovação na época. O som da orquestra invisível surgia de um poço especialmente projetado, o “precipício místico” que tornou ambígua a distância entre o público e a performance. Uma série de proscênios que diminuía de tamanho enquadravam a frente do auditório e do palco e criavam uma ilusão de ótica, distorcendo a perspectiva e fazendo os artistas parecerem maiores do que realmente eram. O estado de percepção de um sonhador, calculadamente induzido no espectador por esses efeitos arquitetônicos, era independente do conteúdo particular das óperas apresentadas. Seu efeito seria basicamente o mesmo para cada produção feita no Bayreuth Festspielhaus.

Os simbolistas continuaram esse interesse pelos sonhos. Suas produções eram longas e lentas, os atores se moviam pouco e falavam monotonamente, telas e uma iluminação suave faziam o palco vago e indistinto. Todos esses elementos combinados colocavam o espectador em um estado contemplativo em que os músculos estavam relaxados, a respiração e a pulsação reduzidas, a mente “flutuando” sem usar ou aplicar a lógica e talvez imagens surgissem espontaneamente – como em um sonho.

O naturalismo, também, contribuiu para uma atitude moderada e silenciosa no espectador. No Teatro de Arte de Moscou, Stanislavski proibiu os retardatários e eliminou as cortinas entre os atos. Uma audiência espionando, observando a performance através de uma quarta parede imaginária, deve ser educada e que se auto-obscurece. Não deve intrometer-se. O estilo da produção não deve ser quebrado. Esta atmosfera semirreligiosa dos teatros de arte foi encontrada também em museus, onde as pessoas sentiam que tinham que sussurrar – como se estivessem na igreja – mesmo que o trabalho apresentado fosse inanimado e não pudesse ser perturbado.

Edward Bullough (em “*Psychical Distance*”⁶¹, 1913) foi talvez o primeiro a analisar esse “transe artístico”, como Laurie Anderson o chamou recentemente. Bullough reconheceu que uma pessoa poderia intencionalmente colocar-se em um estado de consciência descontraído, contemplativo. Ao ver um nevoeiro no mar a partir de um navio, por exemplo, só se podia atender aos aspectos

⁶⁰ A Bayreuth Festspielhaus (Teatro do Festival de Bayreuth) ou Richard-Wagner-Festspielhaus é uma casa de ópera situada no norte de Bayreuth, Alemanha, usada principalmente para apresentações de óperas do compositor alemão Richard Wagner. É a sede do Festival de Bayreuth e a meca dos wagnerianos. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bayreuth_Festspielhaus. Nota do tradutor.

⁶¹ Distância Física

sensoriais da experiência – a qualidade do nevoeiro, o som abafado das sirenes de nevoeiro, o impacto e o som das ondas e assim por diante. Isso significava ignorar ou desprender-se dos aspectos práticos da experiência – a névoa no mar poderia ser perigosa nos dias de Bullough. Atendendo ao formal e ignorando ou rejeitando o prático, uma pessoa pode chegar a um estado estético estando a arte realmente envolvida ou não.

Assim, Bullough poderia estabelecer um contínuo que se estendia desde o envolvimento prático até um estado completamente desapegado, desvinculado e desinteressado. Figurativamente, ele começou esta escala da “distância estética” do objeto, de modo que o envolvimento prático se tornou uma “distância menor” e o desapego se tornou uma “distância maior”. A distância estética ideal estava no meio da continuidade – nem a uma distância muito longa nem a uma distância muito curta.

Bullough também percebeu que se os espectadores pudessem, até certo ponto, controlar e manipular sua atitude, as características da coisa percebida também afetariam a distância estética. Era mais difícil, por exemplo, alcançar a distância estética adequada quando o material que estava envolvido era sexual ou político. Bullough falava, contudo, de apenas um estado de percepção, e ele estava tomando por certo que se aplicava a toda arte. No entanto, a arte não precisa ser vista “esteticamente”, e nem toda arte busca uma “distância” estética.

Futuristas reagiram contra o hipnótico teatro de sonhos. Derrubaram a quarta parede do Naturalismo, a “barreira” entre o palco e o público, provocando e insultando os espectadores. O estado de percepção induzido incluía autoconsciência e auto preocupação. Estar alerta e criticamente presente.

O expressionismo investigou ainda outro estado perceptual. Os gritos e os corpos contorcidos dos atores, as cores estridentes e os duros contrastes de luz, as bruscas mudanças de tom contribuíram para criar uma tensão nervosa focada no espectador. A empatia física, que será discutida um pouco mais tarde, era um elemento importante na experiência.

A indução desses estados perceptivos não deve ser confundida com a representação de um estado de espírito. Muitas das primeiras obras de arte que aparecem como não-representacionais eram na verdade uma tentativa de representar algo que não poderia ser percebido no mundo externo: um estado de espírito. Isso também se adequaria ao nosso modelo de comunicação. A indução, por outro lado, relaciona-se com o funcionamento do espectador e não está relacionada com qualquer mensagem que possa ser transmitida. Uma performance pode ser “sobre” um sonho sem induzir um estado de sonho; o estado pode ser induzido sem referência a um sonho. Se as produções de Richard Foreman são sobre ele ou sobre um estado de espírito, eles também induzem um estado perceptivo distinto por causa de seu estilo único.

Aqui começamos a ver os contornos de uma tipografia de estados perceptivos. Como várias das posições extremas foram investigadas e estabelecidas, podemos discernir os parâmetros, os contínuos, pelos quais vários estados podem ser descritos e medidos. O estado de alerta da mente e do corpo, a tensão/relaxamento muscular, o ritmo cardíaco e a pulsação, o grau em que a audição e a visão são focadas, a quantidade de autoconsciência, a lógica do pensamento e assim por diante tornam-se dimensões do estado perceptivo. Esta abordagem analítica não faria distinção entre o teatro literário e o não literário; ambos produzem estados perceptivos no espectador. No entanto distingue claramente o teatro como literatura e o teatro como performance.

Vários anos atrás, eu tentei experimentar o conceito de estilo como um estado perceptual. Uma hipótese era que o performer, estando em um estado de percepção particularmente diferente do espectador, induz, após certo período de tempo, o espectador a mudar seu estado perceptual para o do performer. Para testar essa hipótese, eu tinha que ser capaz de medir o estado perceptivo tanto do performer como do espectador. As máquinas de *biofeedback*⁶² que indicam o estado das funções das ondas cerebrais foram uma maneira de abordar estas medições. Pedi emprestado uma máquina de *biofeedback*. Se eu pudesse aprender a me colocar em um estado particular – a máquina era projetada para ensinar alguém como entrar no estado alfa – e pudesse performar nesse estado enquanto monitorava as ondas cerebrais dos espectadores, eu poderia ser capaz de validar a hipótese. Infelizmente, o equipamento não era sutil o suficiente. Qualquer movimento muscular, mesmo o movimento de olhos fechados, causavam estática e impediam uma medição precisa. Não se podia assistir a uma performance, muito menos realizar, enquanto se usava o equipamento. Testar essa hipótese aguarda equipamentos mais sofisticados.

Questionando o que parecia ser uma lei não escrita que limitava uma peça a um único estilo, eu criei *A Style Play*⁶³ que mudava de um estilo para outro e era encenada em meu apartamento. Havia quatro atores no elenco; a casa cheia era composta de doze espectadores convidados – fizemos cerca de vinte apresentações. Quando a peça começava, a sala em que o público estava sentado estava vazia. A única luz vinha através das janelas. Dois homens apareciam e sussurravam um para o outro. Aparentemente, eles estavam

⁶² Biofeedback é uma ferramenta terapêutica que fornece informações com a finalidade de permitir aos indivíduos desenvolverem a capacidade de auto regulação. [1] Envolve o retorno imediato da informação através de aparelhos sensórios eletrônicos, sobre processos fisiológicos (frequência cardíaca, temperatura periférica, resposta galvânica da pele, tensão muscular, pressão arterial e atividade cerebral). [2] O método permite à pessoa voluntariamente regular suas reações fisiológicas e emocionais. O uso de equipamento eletrônico sensível amplia e transforma as reações fisiológicas em sinais de luz e som que são utilizados para evitar doenças. Todos os processos fisiológicos podem ser controlados através do uso de biofeedback. O treinamento inclui diferentes métodos de conscientização e relaxamento, como, por exemplo, técnicas musculares, respiratórias, autogênicas e cognitivas. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Biofeedback>. Nota do tradutor.

⁶³ Uma peça de estilo

esperando a pessoa que morava no apartamento. Olhando pela janela, eles a viam vindo e desaparecendo. Depois de um momento – o apartamento estava no décimo segundo andar – a porta para o quarto era destrancada pelo lado de fora e a mulher entrava. A cena era tão realista quanto poderia ser feita. A cena seguinte era feita no estilo Noh de teatro japonês com dois músicos, figurinos, diálogo cantado e movimentos estilizados. Então a história era contada através de marionetes, em seguida como um melodrama versificado, depois como uma farsa e assim por diante. Após inúmeras mudanças de estilo, *A Style Play* terminava com os quatro atores lendo em voz alta opiniões ostensivamente diferentes sobre a produção publicadas em jornais e revistas. Claramente escritas em diferentes estilos dois dos comentários eram muito positivos e laudatórios e dois eram negativos e condenatórios.

Ao fazer a peça, dois aspectos muito práticos do estilo tornaram-se aparentes. Em primeiro lugar, o tempo não é o único elemento necessário para “entrar” em um estilo. Cada uma das seções durava o suficiente para o espectador responder a cada estilo, induzindo-o a um determinado estado – toda a peça ocorria em cerca de uma hora e meia. Entretanto, uma vez que a primeira mudança no estilo ocorria a tendência era “correr atrás” para antecipar as mudanças e prestar atenção a elas distanciadamente. Assim como alguns podem fumar *maconha* sem ficar chapados, um estilo particular não garante um estado perceptual específico. Simplesmente torna isso possível. Todas as mudanças de estilo em *A Style Play* criaram apenas um estado de percepção ao invés de muitos. O estilo tornou-se um elemento intelectual e não afetivo.

A segunda coisa que se tornou aparente em *A Style Play* era a dificuldade para os performers mudarem de um estilo para outro. As mudanças podem, é claro, ser feitas facilmente e rapidamente num nível técnico, mas – como o experimento com o equipamento de biofeedback indica – eu também estava preocupado com um “estilo profundo” que envolvia todo o estado funcional dos performers em um nível ideológico/fisiológico. O estado funcional de um performer corresponde, então, ao conceito de estado perceptivo no espectador. Nestes termos, se um ator está “dentro” de um estado funcional particular, tudo o que ele ou ela fizer será uma manifestação desse estado e o estilo será consistente. Se os atores não mudam o estado básico, eles não serão capazes de mudar o estilo, mesmo quando eles usam técnicas completamente diferentes. Um corolário desta formulação postula que a técnica relacionada com um determinado estilo induz o performer a atingir um estado funcional específico, mas aqui, novamente, é necessário tempo.

Os performers que não apareciam em uma cena de *A Style Play* poderiam fazer uma transição muito mais completa do que se aparecessem – como quase sempre – em duas cenas consecutivas. A natureza da produção obrigou os atores, assim como os espectadores, a um desapego intelectual e a um modo funcional.

Para trabalhar, entre outras coisas, na mudança do estado de funcionamento do ator, eu decidi tentar o hipnotismo. A hipótese era que um ator em estado sonambulístico poderia, quando dirigido, mudar estados funcionais muito mais rapidamente, facilmente e completamente do que poderia um ator não hipnotizado. Muitos dos obstáculos racionais e a tendência para o desapego intelectual seriam eliminados. Várias sessões iniciais das *Struturalist Workshop*⁶⁴, um grupo de teatro que formei, foram dedicadas ao hipnotismo. Estávamos tentando encontrar dois ou três exemplos da suposição de que uma em cada dez pessoas poderia entrar em um transe profundo, mas uma mulher que tinha tido vários anos de experiência com o hipnotismo foi incapaz de induzir um estado sonambulista em qualquer um dos voluntários. Como um dos sujeito, eu era capaz de alcançar apenas um estado de baixo nível de sugestionabilidade, que era induzida por um registro. Estudei o hipnotismo e tentei me tornar um hipnotizador. Eu também não tive êxito. Embora eu ainda pense que o conceito tenha validade e que o sonambulismo poderia ser usado de muitas maneiras na criação de performances, eu abandonei a busca ativa da ideia quando eu conheci um psicólogo que por muitos anos tinha usado hipnotismo trabalhando em um hospital da Administração de Veteranos. Ele disse que nunca havia sido capaz de colocar alguém em um estado de sonambulismo.

Por fim, consideremos um conjunto de fenômenos, mais ou menos bem conhecidos, que também envolvem um vínculo entre o espectador e o performer. Como no conceito de estado perceptual, um procedimento ou processo é estabelecido no observador. Podemos chamá-los de mecanismos psicofísicos.

A projeção, conceito derivado da psiquiatria, é, de acordo com o dicionário Webster, “o ato ou processo inconsciente de atribuir aos outros as próprias ideias, impulsos ou emoções”. Isso pode ser contrastado com o processo de identificação, no qual o espectador aceita inconscientemente como seus as ideias, impulsos, emoções, características e comportamentos de um personagem. Em um caso, os espectadores projetam sua personalidade sobre a performance; no outro, assumem uma personalidade sugerida pela performance. Analiticamente, esses conceitos poderiam ser úteis se pudéssemos construir continuidades para medir sua força ou o grau em que estavam funcionando e o material que se relacionava com esse funcionamento.

Tanto a identificação como a projeção pareceriam ser facilitadas por material em congruência com a própria vida do espectador. É mais fácil projetar os próprios sentimentos em um personagem ou situação que se conhece bem e se entende; é difícil identificar-se com personagens desconhecidos e outros diferentes de si mesmo. Por essas normas, podemos concordar com a proposição de que é mais fácil, em geral, identificar-se com e/ou projetar o

⁶⁴ Ver o [Capítulo 8](#) sobre o grupo

personagem de Willy Loman⁶⁵ do que relacionar-se da mesma forma com Hamlet⁶⁶.

As continuidades construídas de acordo com esses princípios seriam algo diferente para os espectadores individuais, refletindo as especificidades de suas vidas e personalidades. Uma mulher, de acordo com este princípio, se identificaria mais facilmente e/ou se projetaria em um personagem feminino; um homem se relacionaria mais facilmente com um homem. Entretanto, as diferenças individuais e a psicodinâmica pessoal se tornam muito importantes. Um homem que, pelo menos inconscientemente, queria ser uma mulher, poderia projetar-se/identificar-se mais facilmente com um personagem feminino e vice-versa. Pessoas que não gostam de suas próprias vidas e/ou personalidades podem projetar-se/identificar-se mais facilmente com materiais estranhos e assim por diante.

Isso não significa que devemos abandonar o conceito de continuidade para a identificação e a projeção. Todas as nossas continuidades relacionadas com a experiência de uma performance têm sido generalizações construídas para qualquer um ou para uma pessoa “mediana”. Tais continuidades, no entanto, poderiam ser construídas para cada indivíduo; elas seriam, naturalmente, diferentes da escala geral.

Enquanto a identificação se refere apenas a personagens, a projeção também se aplica a situações. Podemos imaginativamente colocar-nos em um lugar particular. Não nos “identificamos” com uma paisagem, por exemplo, nem com um incidente. Em um filme que estamos assistindo, um nadador está se divertindo. É uma noite linda; a água do oceano é estimulante. Sabemos, no entanto, que outros nadadores foram atacados por tubarões. Nós sabemos, porque nos foi mostrado vislumbres de que há um tubarão próximo. O nadador nada feliz. A música discordante na trilha sonora – não ouvida pelo nadador – torna-se mais alta. Nós podemos nos projetar na situação e na figura do nadador. Entretanto, não nos identificamos com o nadador. Nós não assumimos suas ideias, impulsos, emoções e assim por diante. O nadador está feliz. Ele não sabe nada do tubarão. Projetamo-nos na situação tal como a compreendemos, não como o nadador a entende. Nessa situação, “usamos” nossos próprios sentimentos, e não os do personagem. Assim, podemos distinguir entre situações que usam a identificação e aquelas que não a utilizam.

Embora possamos nos projetar rapidamente para uma situação, a identificação, porque é com um personagem, é geralmente um processo mais longo, tornando-se “mais profundo”, mais forte e mais complexo à medida que aprendemos mais e mais sobre o personagem. É mais fácil, então, identificar-se com um personagem principal que está no palco por muito tempo. (O tempo é

⁶⁵ Personagem do drama “A morte do caixeiro viajante” de Arthur Miller.

⁶⁶ Personagem da tragédia “Hamlet” de William Shakespeare.

particularmente necessário se o personagem é diferente de nós mesmos.) Assim, no momento em que Hamlet morre, podemos ter nos identificado com ele muito mais completamente do que, digamos, com Horatio. (De qualquer forma, provavelmente teríamos que fazer uma escolha. Parece que a identificação – ao contrário da projeção – geralmente ocorre com apenas um personagem). Claro, a identificação é tanto com a personalidade do performer como com o personagem assumido. Quando deixamos o cinema nos sentindo como se fôssemos Clint Eastwood, digamos, ou Goldie Hawn, é o comportamento idiossincrático do ator que deixou seus traços sobre nós, tanto quanto o personagem desenvolvido no filme em particular.

Há um problema aqui. Não é a empatia que estamos discutindo? O dicionário Webster diz que é. Segundo ele, a empatia é “a projeção da própria personalidade na personalidade de outro... a capacidade de compartilhar as emoções ou sentimentos de outra pessoa”, e também “a projeção da própria personalidade em um objeto”. A palavra é comumente usada dessa maneira. No entanto este não é o uso científico ou estético da palavra e se fizermos da empatia um sinônimo de projeção e de identificação, não teremos um termo distinto para esse tipo especial de empatia, que é significativamente diferente.

Em 1897, Violet Paget fez – assinando com o nome de Vernon Lee porque, segundo se presume, era mais fácil publicar e ser levado a sério se acreditassem ter sido escrito por um homem – num artigo intitulado “*Beauty and Ugliness*”⁶⁷ o que aparentemente foi a primeira conceituação da teoria da empatia em inglês. Ela descreveu como dizemos que uma montanha ascende ou uma linha se estende, embora não haja nenhum movimento objetivo na montanha ou na linha. O movimento, disse Lee, está dentro de nós. Ela estava chamando a atenção para o modo como uma resposta física no observador – o movimento da cabeça para cima e para trás para olhar a montanha, o movimento dos olhos enquanto seguiam a linha – era projetada para o mundo objetivo e vista como uma qualidade ou característica desse mundo objetivo. Isso é bem diferente da “projeção da nossa própria personalidade”. Pelo menos, a distinção é útil na análise do teatro.

O trabalho de Paget era aparentemente independente do de Theodor Lipps, que já havia publicado sobre a teoria da empatia em alemão. Em vez de falar de objetos e do mundo natural, Lipps descreveu uma situação de performance em “*Empathy, Inner Imitation, and Sense Feeling*”⁶⁸. (Pode ser encontrado, juntamente com o “Vernon Lee” e o “*Psychical Distance*” de Bullough's mencionado anteriormente, em *A Modern Book of Esthetics*,⁶⁹ editado por Melvin Rader.) Lipps escreveu:

⁶⁷ Beleza e feiura

⁶⁸ Empatia, Imitação Interna e Sentimento Sensorial

⁶⁹ Um livro moderno de estética

Do meu lugar no teatro, observo uma dança que é realizada no palco. Neste caso é impossível que eu participe da dança. Nem eu tenho o desejo de dançar; não estou com disposição para isso. Tanto minha situação como minha atitude impedem movimentos corporais. Mas isso não elimina minha atividade interior.

A contemplação do movimento observado desperta uma correspondente “autoatividade”, e temos “*Einfühlung*” ou empatia.

A psicologia, também, usa a empatia para descrever uma resposta física. Pode ser ilustrada, por exemplo, pela forma como os espectadores involuntariamente torcem seus próprios corpos enquanto assistem a uma tentativa de um saltador com varas de passar pela barra. Isto pode ser distinguido da projeção física consciente, como quando um jogador de golfe torce tentando influenciar a rolagem da bola batida levemente com uma “simpática mágica”.

A empatia, portanto, é a resposta puramente física e a projeção de sensações de movimento em vez da projeção da personalidade. Aqui, novamente, podemos construir uma continuidade que indica o grau em que a empatia está envolvida em uma performance. É mais fácil de fazer com a dança. A menos que respondamos empaticamente a tudo, não nos identificamos com, digamos, uma pessoa andando pela rua. Pelo menos podemos dizer que há pouca resposta empática à atividade cotidiana comum. Quando a dança pós-moderna, então, usa os movimentos ordinários que não requerem nenhuma técnica ou treinamento, ela não é percebida empaticamente. Por outro lado, os bailarinos de balé, movendo-se de maneiras incomuns, podemos afirmar que eles são intensamente empáticos. A empatia é uma ferramenta útil para os espectadores na “compreensão” dos movimentos que lhes são desconhecidos.

Da mesma forma, podemos dizer que o movimento energético – como na luta livre ou no salto com varas – é mais empático do que o movimento relaxado. Uma dança que envolve saltos e piruetas é mais empática do que uma dança suave e não curvilínea. Assim, os movimentos do ator expressionista e do ator neoexpressionista do estilo de Grotowski são mais empáticos dos que aqueles que atuam usando o sistema de Stanislavski ou o Método americano. Assim, a consideração dos mecanismos psicofísicos nos leva de volta ao estilo. As continuidades que medem a projeção, a identificação e a empatia podem ser vistos, pelo menos em parte, como dimensões adicionais do estilo.

O conceito de estados perceptuais sugere uma possibilidade para um novo teatro. Pode-se ver o teatro como uma máquina para criar e induzir novos estados perceptivos. Os estados perceptivos são, naturalmente, induzidos pela natureza e pelo mundo natural. No entanto a natureza é limitada, não importa o quão rica e diversificada ela seja. Ela nos dá apenas uma certa gama de experiências. A história do teatro nos deu outros estados perceptuais artificiais,

não-naturais, que se somam às possibilidades de nossa experiência. O teatro baseado no modelo natural pode aumentar ainda mais essas possibilidades, criando estados perceptivos que são completamente novos. Os seres humanos mudam por causa de novas experiências. A mudança abre novas possibilidades de experiência. É uma progressão em constante expansão.

Parte 2 – O contexto social

A crítica não faz parte do teatro. É parte do contexto social do teatro. Ela serve de mediador entre o teatro, considerado como uma experiência, e o mundo maior no qual o evento teatral existe. É por isso que uma discussão da crítica pertence a esta segunda seção, que é dedicada a certos aspectos do contexto social da performance.

A “questão da eficácia”, que é solicitada no segundo capítulo desta parte, diz respeito ao impacto prático do teatro sobre seus espectadores e sobre o público maior “indireto”. Não estamos preocupados com a experiência, mas com a aplicação transteatral no mundo “real”. Esta também é uma investigação sociológica.

Na terceira parte, a vanguarda é apresentada como um fenômeno sociológico e não como algo determinado e definido por padrões estéticos e estilísticos.

Atrás das três peças desta seção, que tende a ser mais emocional do que a primeira, está um envolvimento profundo e apenas parcialmente consciente. Embora eu escreva sobre o teatro em geral, o meu próprio interesse é apenas o teatro como arte, e a experiência da arte para mim, eu percebo, é algo próximo do que considero ser a experiência religiosa. (Isto soa antiquado, mas há uma necessidade de explicar “de onde eu venho” nesta parte). A arte, assim como a experiência religiosa, é privada, pessoal, “hermética” – separada das exigências práticas particulares. Ela se sente verdadeira e útil, mas a verdade não pode ser provada pelo intelecto e a utilidade não pode ser aplicada de forma tangível. A “verdade” da arte, como a da religião, é “revelada”. Não está disponível para a mente lógica. Embora essa “verdade” se sinta universal, sabe-se intelectualmente que não é. Buda não era mais ou menos “correto” do que São João da Cruz. Você não é mais ou menos correto do que eu, religiosamente ou artisticamente.

Artistas individuais podem “acreditar” em uma arte – a arte que fazem – mas isso não significa que eles são incapazes de apreciar e valorizar outras artes. Assim como é possível – mesmo que não seja cumprido em todos os lugares – aceitar todas as contradições de nossa vasta e complexa herança religiosa, podemos aceitar simultaneamente todas as miríades de contradições em nossa vasta e complexa herança artística. No entanto, a maioria, ou pelo menos muitas das pessoas não fazem isso. As emoções subjacentes a esta segunda seção vêm de uma crença de que o contexto social do teatro em nosso tempo é, em muitos aspectos, repressivo e intolerante com a experiência privada da arte na performance.

Uma vez que estamos pensando na sociedade, na repressão e na intolerância, vamos mudar a metáfora. A arte (e a religião) como experiência

pessoal e privada – não-social – pode ser comparada ao sexo. A vanguarda descrita no terceiro capítulo dessa parte é uma minoria social, assim como os homossexuais e as lésbicas são minorias. Dentro de cada uma dessas minorias encontram-se outros com gostos ainda mais especializados. A repressão evidenciada em nossa sociedade pela própria Suprema Corte em relação à experiência sexual minoritária está relacionada, em minha mente, à repressão social da experiência artística. Sinto o desejo de defender o direito a certas experiências, mesmo quando eu mesmo não “acredito” nessas experiências. *The Varieties of Religious Experience*⁷⁰ de William James é um dos meus livros favoritos, embora eu não seja uma pessoa religiosa. James era um cientista interessado no incomum porque explicava muito sobre a vida. Assim, embora a abordagem desta seção de *Um Teatro Formalista* seja tão programaticamente lógica quanto da Parte 1, o resultado é obviamente mais emocional.

⁷⁰ As Variedades de Experiência Religiosa

Capítulo 5 – A tela crítica

Não existe essa coisa de boa ou má atuação. Há apenas a atuação que nós (ou alguém) pensamos/sentimos que é boa ou ruim. O valor não é inerente à performance. Objetivamente, existem apenas diferenças técnicas e quantitativas entre atores diferentes e diferentes estilos de atuação. Todos os tipos e graus de atuação são igualmente bons e nenhum ponto na continuidade atuação/não-atuação elaborado no primeiro capítulo é melhor ou pior que qualquer outro. Todos os julgamentos de valor são, por definição, subjetivos.

Portanto, a crítica funciona como uma tela social para nos separar da produção teatral atual. Grande parte do tempo a crítica nos desencoraja de participar da experiência teatral atribuindo valores negativos aos trabalhos. Neste caso, a tela se torna um escudo, mantendo-nos longe da experiência. Se nós vamos a uma performance depois de ler algo sobre ela, depois de alguma atribuição de valores a esse tipo de teatro, ou mesmo depois de ler uma opinião sobre o teatro em geral, as nossas próprias respostas de valor não são mais puras. Elas são, até certo ponto, coloridas e alteradas pelo que lemos. Esta tela filtra nossa experiência para nós. Isso nos leva a pensar e sentir de uma maneira que não faríamos sem a tela. Não precisamos da tela crítica.

Em 11 de janeiro de 1966, uma crítica de Clive Barnes, intitulada “*Village Disaster*”⁷¹, foi publicada no *New York Times*:

Um desastre total atingiu a Judson Church⁷² em Washington Square ontem à noite. Correção: o nada total atingiu a Judson Church em Washington Square ontem à noite, atingiu-o com a ignominia de um tomate esmagado contra um alvo inútil.

A ocasião, tal como era, foi anunciada como um “Concerto de Dança de Obras Velhas e Novas de David Gordon, Yvonne Rainer e Steve Paxton”. Esperava-se piedosamente que, como

⁷¹ Desastre no Village

⁷² Começando nos anos 50, a igreja Judson apoiou com um ministério radical as artes, conduzido primeiramente pelo pastor associado Bernard Scott e subsequentemente pelo pastor associado Al Carmines. A igreja disponibilizou espaço para artistas para exposições de arte, ensaios e apresentações. A igreja também assegurou que este espaço seria um lugar onde esses artistas pudessem ter a liberdade de experimentar em seu trabalho sem medo de censura. Em 1957, a igreja ofereceu o espaço da galeria a Claes Oldenburg, Jim Dine e Robert Rauschenberg, que eram então artistas desconhecidos. Em 1959, a Galeria Judson mostrou trabalho de artistas pop, Tom Wesselmann, Daniel Spoerri e Red Grooms. Yoko Ono também teve seu trabalho exibido na galeria.

O Judson Dance Theatre, que começou em 1962, proporcionou um local para dançarinos e coreógrafos, incluindo Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon e Yvonne Rainer para criarem e mostrarem seus trabalhos. Entre outros, estes dançarinos e coreógrafos moldaram a história da dança criando a dança pós-moderna, o primeiro movimento vanguardista no teatro dança desde a dança moderna das décadas de 1930 e 1940. Durante as últimas décadas, o Movimento Research apresentou concertos de dança experimental na igreja nas noites de segunda-feira durante o ano letivo. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Judson_Memorial_Church consultada no dia 23/03/2017.

Scarpin diz em *Tosca*, na igreja⁷³, também, haveria mais velhos que novos.

Para pegar o melhor primeiro: havia um pouco de sentido no trabalho de Yvonne Rainer. Ela tinha uma técnica modesta, não, mais do que modesta, e parecia que havia um certo talento infundindo em seus movimentos. Seus colaboradores, o triste Sr. Paxton e o Sr. Gordon, de aparência irônica, também pareciam treinados e preparados.

A coreografia parecia fora de seu alcance, e os resultados eram apenas divertidos no pavoroso estilo *camp*⁷⁴, terrível e totalmente indistinto. Enquanto isso é doentivamente divertido quando não é intencional, adicionando a intenção os resultados são meramente lamentáveis.

Entre os dançarinos estava Robert Rauschenberg, o antigo pintor e colaborador de Merce Cunningham. Por conta própria, parecia uma figura leiga, como um gordinho, disposto em uma excursão de escola dominical, tentando entrar na diversão, mas falhando.

O evento mais interessante da noite foi quando alguém, através da extensão de um número de dança abençoadamente chato, jogou do alto da igreja uma sucessão de lajes de madeira. Plomp, plomp faziam as ripas, e por um tempo, fazendo em rígida sucessão flutuarem para a terra, isso tinha um sentido visual de algo acontecendo.

Para o resto, a noite não passava de um exercício de mentes egocêntricas pueris na fútil busca de chocar o já inabalável. Pobres queridinhos! E pobre dança, que a nossa autodenominada *avant-garde* deveria ser reduzida a estes lamentáveis e adolescentes miados agudos. Mas já levantamos a voz muito alto.

Com suas fracas e insignificantes pomposidades e vangloriosas esperanças, suas bobas, minúsculas máquinas de fita e técnicas semiassimiladas, esses filhos ansiosos da explosão da dança presumivelmente estão jogando suas peças predestinadas. Contudo, desejamos que eles as interpretem menos obviamente.

Esta não é uma crítica típica. É muito forte, muito emocional e completamente negativa para ser típica. No entanto, pode ser usada para exemplificar como funciona a crítica.

Depois da performance da Judson Church em 1966, David Gordon deixou de dançar e coreografar até 1971. Mesmo que ele não tivesse retornado à arte, ele teria feito uma contribuição extremamente importante para a história da dança – no concerto que foi alvo da crítica de Barnes e em trabalhos anteriores. David Gordon, Yvonne Rainer e Steve Paxton foram três das figuras-chave no

⁷³ Igreja em inglês é *church*, de forma que a citação faz referência à Judson **Church**.

⁷⁴ Muitas coisas nesse mundo não têm nome; e muitas coisas, mesmo que tenham nome, nunca foram definidas. Uma delas é a sensibilidade — inequivocamente, moderna, uma forma de satisfação, mas não idêntica a satisfação – conhecida pela expressão esotérica *Camp*. Fonte: SONTAG, Susan in Notas sobre *Camp* in Contra a interpretação. Nota do Tradutor.

desenvolvimento da dança pós-moderna, que está entre as inovações artísticas mais importantes do nosso tempo. Mesmo sem dimensão histórica, no entanto, a crítica pode ser usada para representar as possibilidades de destruição de uma avaliação.

Barnes não foi errado ou incorreto no comentário. Ele estava descrevendo não as performances em si, mas como ele se sentia sobre as performances. Não há razão para pensar que ele era impreciso. A avaliação não é nem correta nem errada. Toda avaliação é correta: correta para a pessoa que a faz. Se uma pessoa acha que uma performance é “boa” e outro pensa que é “ruim”, ambos estão certos. Todas as avaliações de uma performance são igualmente corretas.

Isso distingue a resposta pessoal, subjetiva, avaliativa, da descrição, análise e atribuição de significado. Obviamente, Barnes não achou significativa a ocasião ou o tipo de trabalho. Claramente, ele estava incorreto. A estética da dança pós-moderna interessou a muitas pessoas e tem sido amplamente discutida. Ela teve grande influência. Seus originadores tornaram-se bem conhecidos. A dança pós-moderna estabeleceu sua importância histórica. Seu sucesso está completamente à parte de se alguma pessoa gostou ou não gostou. Pode-se não gostar do trabalho de Picasso; ninguém pode dizer com razão que ele não foi importante ou que foi insignificante.

A crítica ilustra claramente como a *avant-garde* quase sempre é medida pelos padrões tradicionais. Barnes sabia que o trabalho estava tentando ser inovador, mas ele usou técnica e talento como critérios de avaliação. Uma “técnica modesta” e “um certo talento” são atribuídos a Yvonne Rainer. Entretanto, nem técnica nem talento existem, até que uma forma tenha sido desenvolvida e codificada. Existem certos *tipos* de técnica; há talento *para* certas atividades definidas. Uma vez desenvolvidos e codificados os métodos e procedimentos, podemos dizer que existe uma técnica. Pode ser ensinado e aprendido. Uma vez que uma determinada atividade foi definida e suas técnicas formuladas, podemos ser capazes de identificar um talento para essa atividade. Aqueles que podem fazer a atividade facilmente, com o menor esforço e estudo, têm o maior talento para isso. Mas nem técnica nem talento são um padrão que possa ser aplicado ao desenvolvimento da *avant-garde*. Ali, nada ainda está definido e codificado, e tudo é possível. A indicação de uma crítica orientada tradicionalmente é a ênfase positiva que ele coloca na técnica e no talento. Ele se apega ao conhecido e ao estabelecido, aos padrões que aprendeu, e usa as características do antigo trabalho para rejeitar o novo e o inovador, para o qual talento e técnica não se aplicam.

A crítica teatral, como a conhecemos, é primitiva e ingênua, arrogante e imoral. Aceitamos que isso deve ser assim porque sempre foi assim. Entretanto, a inércia mental e cultural não justificam nada. A crítica deve ser mudada.

Há dois aspectos para a crítica: a passagem de julgamentos de valor e a análise. É o primeiro que será questionado aqui. Na verdade, a palavra “crítica” será usada para se referir especificamente ao ato de publicar declarações de valor. (Uma definição dada pelo dicionário Webster é “uma falha de descoberta, uma censura, uma desaprovação”). Ao falar de críticos, não nos referimos apenas às críticas publicadas, mas a qualquer pessoa que publicamente avalia e passa julgamentos de valor sobre qualquer aspecto do teatro. Assim, as funções avaliativas e analíticas serão consideradas separadas e distintas; a “análise” será oposta à “crítica” em vez de incluída nela. Nestes termos, não é apenas uma mudança que será solicitada para a crítica. A crítica como julgamento de valor é um anacronismo prejudicial e deve ser completamente eliminada.

(Antes de tentar explicar e argumentar essas afirmações deve-se ressaltar que muitos professores atualmente dão aulas de crítica. Quando estamos discutindo a crítica estamos discutindo o ensino também. Muitas das aulas de teatro também são primitivas e ingênuas, arrogantes e imorais.)

Estas são acusações sérias. Não é necessário aceitar todas; cada uma das reivindicações – e haverá outras – é significativa e deve ser suficiente em si mesma. Tais afirmações não são juízos de valor ou meras calúnias. Cada um tem uma base lógica que será explicada.

Vamos considerar as reivindicações uma a uma. “Primitiva e ingênuo” refere-se ao fato de que a maioria das críticas baseia-se em uma suposição simples, não sofisticada, mas falsa sobre o mundo: que todos podem, devem ou percebem a mesma existência fenomenal. “Mesmo que você possa ter uma opinião diferente sobre ela ou um valor diferente dela”, a posição sustenta que, “o que nós percebemos é o mesmo para nós dois.” A consideração do valor repousa nesta base. Se a experiência de uma coisa é entendida como variada de pessoa para pessoa, a avaliação dessa coisa deve variar, mas a crítica baseia-se, em grande parte, na falsa suposição de que o que é visto e ouvido por uma pessoa é o que se vê e é ouvido por outros quando apresentado com as mesmas entradas sensoriais. Isso, no entanto, não é o caso.

Existem inúmeros exemplos. Vamos usar os testes Seashore⁷⁵ ou “medidas de talento musical” desenvolvidos por Carl Seashore. Em um desses testes, os sujeitos recebem duas notas musicais; eles são solicitados a indicar se a segunda nota tem o mesmo tom que a primeira ou se é diferente. Em outro dos testes, dois ritmos curtos são comparados e assim por diante. Algumas pessoas fazem muito bem estes testes. Alguns poucos ainda têm uma

⁷⁵ Um conjunto de medidas concebidas pelo psicólogo americano Carl E.(mil) Seashore (1866-1949) e discutidas em seu livro *The Psychology of Musical Talent* (1919). Eles envolvem procedimentos controlados para medir a capacidade do entrevistado para discriminar intensidade, altura, tempo, timbre, ritmo e memória tonal. Também chamado de Seashore Testes de Habilidade Musical, mas Seashore deliberadamente evitou a palavra testes e preferia o termo medidas, que ele pensou que capturava melhor o caráter dos seus procedimentos padronizados de laboratório.

pontuação perfeita. Mas a maioria das pessoas, é claro, não é capaz de fazer belas distinções e os resultados os colocam dentro da distribuição da curva normal em forma de sino: as pontuações medianas são as mais comuns e o número de pessoas que atingem uma pontuação específica diminui à medida que as notas se afastam em ambas as direções das pontuações medianas.

Se solicitado, poderíamos dizer se gostamos ou não gostamos de uma das notas ou se preferimos um ritmo ao outro. Quando apresentado com um único som ou uma única cor, nós automaticamente o avaliamos. Cada percepção tem um atributo de valor. Ele carrega consigo, como uma parte inerente da experiência, um componente de valor particular. Tem um grau de “bom-mau”, “atração-repulsão”, “belo-feio” e assim por diante, juntamente com suas qualidades. Assim, os valores estão fundidos com o mundo perceptual.

Portanto, é importante ressaltar o ponto simples e óbvio de que, como demonstrado pelos testes Seashore, as pessoas não ouvem e não veem as mesmas coisas quando apresentadas ao mesmo material sensorial; por isso, não se pode esperar que tenham as mesmas respostas de valor. Uma pessoa, por exemplo, tem uma resposta de valor particular a uma nota particular. Se apresentado a duas notas distintas, e ele ou ela não puder diferenciá-las, então ambas têm o mesmo valor para essa pessoa. Para uma pessoa que pode fazer a distinção, as notas têm valores diferentes. Um ser humano é um organismo complexo e se um equipamento estivesse disponível para medir a resposta do valor total de uma pessoa, ele iria mostrar que o padrão de cada pessoa seria único, como as impressões digitais.

Testes psicológicos foram desenvolvidos para investigar muitos aspectos diferentes da capacidade perceptual e cognitiva que vão desde limiares e padrões de varredura até a memória e o chamado “QI”. A curva de distribuição normal dos testes do Seashore é típica. Em cada escala, são encontradas poucas pessoas com habilidades perceptivas e cognitivas incomuns. Elas literalmente não percebem e entendem as mesmas “coisas”, embora haja um alto grau de semelhança entre as respostas médias.

Uma experiência comum em um curso de psicologia básica é comparar relatos de um incidente não anunciado, mas planejado: o banimento de um estudante por trapaça, o “tiroteio” num professor e assim por diante. Naturalmente, os relatórios destes eventos prototeatrais variam amplamente. Como todos os advogados sabem, testemunhas oculares não veem o mesmo acidente, o mesmo crime. Por que a crítica deve ser baseada no pressuposto de que todos veem a mesma performance?

O ponto não é exigir que todos os críticos sejam testados quanto à acuidade perceptual e/ou funções mentais verificáveis, como memória de curto prazo. De fato, as dimensões da experiência teatral são tão numerosas e complexas, que parece estatisticamente impossível que alguém possa estar,

digamos, no percentual superior em todas elas. (Se os testes fossem dados a todos os críticos, seria apenas o crítico que marcasse os mais altos pontos da escala – que fosse o “mais sensível” – autorizado a realizar os julgamentos? Como a maioria das pessoas têm pontuações medianas, não deveria o crítico, também, ter uma percepção média?).

Uma parábola favorita dos críticos é a história da roupa nova do imperador. Pensando que ele está vestindo notáveis roupas novas, o imperador passeia pela cidade. Por causa da pressão social, ninguém admitirá não ver as roupas. Por fim, o crítico se identifica com a criança, acreditando que todo mundo vê a verdade, como faz o crítico, mas não a admite por razões sociais. Isto é particularmente verdadeiro para a *avant-garde*. Quando algo é incompreensível para os críticos, eles não conseguem entender como alguém pode “tirar alguma coisa” do trabalho. Os outros devem estar fingindo. É natural, mesmo inocente, assumir que todos percebem o mundo como nós. É por isso que a maioria da crítica pode ser chamada de “primitiva e ingênua”. Não é uma posição inteligente ou sofisticada.

Há duas maneiras pelas quais as palavras que indicam o valor podem ser usadas. Uma é a pessoal, e a outra é a pseudo-objetiva. Em seu estado primitivo, a crítica muitas vezes não distingue entre elas ou deixa claro qual o uso que está sendo empregado. A forma pessoal refere-se ao próprio gosto do crítico, a reação emocional e assim por diante. A forma pseudo-objetiva tenta se referir ao sabor conhecido pelos outros e pode ser intelectual ao invés de emocional.

O fato dos valores serem em última instância subjetivos não significa que haja desacordo completo sobre eles. Num nível amplo, geral e não refinado, no qual os valores podem ser escritos e discutidos, muitas vezes há uma concordância. Assim, um consenso geral sobre o tipo de estímulos referidos por algumas palavras que transmitem valores dá a essas palavras uma pseudo-objetividade. A maioria das pessoas em uma sociedade designará uma mulher em particular como “bonita”, por exemplo; há muitas outras mulheres que poucos naquela sociedade descreveriam como “bonitas”.

Nem todos os indicadores de valor têm um caráter consensual. A beleza feminina é um bom exemplo, porque é uma das mais facilmente reconhecidas. Por exemplo, uma blusa ou uma luminária “bonita” não seriam tão objetivamente descritas. Suas características não são tão estreitamente limitadas ou definidas pela cultura. As qualidades que *não* poderiam se referir a esses objetos são menos numerosas. Novamente, poderíamos construir uma continuidade, que se estenderia do completamente subjetivo ao completamente objetivo. Graus de pseudo-objetividade ocupariam o meio da escala.

O uso de tais indicadores de valor pode ser estudado sociologicamente, cientificamente e, portanto, objetivamente. Os sistemas de valores podem ser

estabelecidos empiricamente se alguém estiver disposto a usar as normas de uma determinada população como autoridade. Uma sondagem de opinião poderia ser feita, por exemplo, para demonstrar que Marilyn Monroe – ainda “viva” em seus filmes e fotografias – é considerada “bela” em nossa sociedade. Isso daria à sua beleza uma objetividade limitada, cultural ou “pseudo-objetiva”. “Objetivo” significa “independente das emoções e opiniões humanas”, e mesmo quando um sistema de valores é cientificamente verificado, ele ainda é baseado em emoções e opiniões pessoais. É culturalmente relativo e vai mudar à medida que as emoções e as opiniões mudarem. A “bela” mulher que Rubens pintou e a “bela” mulher fotografada no século passado são bastante diferentes da “bela” mulher de hoje.

Naturalmente, podemos pensar em termos de normatizações mesmo que essas normas não sejam cientificamente verificáveis. Pode ser nossa opinião que muitos ou a maioria das pessoas considera Marilyn Monroe “bela” e podemos usar o termo nesse sentido pseudo-objetivo. Se eu afirmo que Marilyn Monroe é “linda” porque ela apela ao meu gosto pessoal, estou baseando a declaração em minhas emoções, mas se eu afirmo que ela é objetiva ou normativamente bonita – que essa característica não depende de minhas próprias emoções ou a falta delas – é uma questão de opinião. O julgamento mudou da emoção para a opinião, mas até que esteja livre das emoções e das opiniões não pode ser chamado de “objetivo”.

É possível, então, determinar intelectualmente que uma mulher é “bela” sem estar atraído por ela ou achando-a visualmente interessante. É possível não gostar de uma pintura “bonita” ou de um performance “bonita”. A mesma palavra de atribuição de valor pode ser usada emocionalmente (referir-se a uma resposta pessoal) ou intelectualmente (para se referir a padrões supostos ou deduzidos). Contudo, os críticos raramente indicam a maneira pela qual estão atribuindo valor. Isto, naturalmente, causa problemas na comunicação.

Na maioria dos casos, os críticos assumem que o problema não existe. Eles assumem que sua resposta subjetiva coincide e se encaixa dentro dos padrões de valores objetivados de sua sociedade – que o que eles *sentem* como belo é o que é *pensado* para ser bonito pelos membros da sociedade. Em termos gerais, isso é possível. Pode-se supor que as pessoas “normais” e “médias” de uma determinada sociedade tendem a ter a mesma resposta de valor geral à mesma coisa ou evento. Mas só é verdade em geral. Pensar sobre valores de uma forma normativa negligencia ou ignora todos os exemplos não-normativos. Isso é ingênuo e primitivo. Afinal, uma norma é um conceito estatístico; pouca ou mesmo nenhuma norma poderia representar isso na realidade.

(Pode-se dizer que a confusão de afirmações pessoais e pseudo-objetivas de valores pode ser explicada pelas convenções. Na conversa, muitas vezes

dizemos “Foi bom” quando queremos dizer “Eu gostei”. Nossos amigos nos entendem. A pseudo-objetividade da frase é convencionalmente entendida como representando a personalidade; isso pode ser perfeitamente claro e aceitável na conversação, onde a familiaridade com o orador e a disponibilidade de muitos indicadores não verbais de significado podem tornar a convenção óbvia, entretanto, ela não é tão facilmente aceita na crítica escrita. Uma quantidade suficiente da crítica é esclarecida sobre essa distinção para podermos eliminar a aceitação automática da convenção. Não há uma razão do porquê uma pessoa deveria escrever “Foi bom” quando isso significa “Eu gostei.”)

A crítica também é primitiva e ingênua se ela pressupõe que o valor existe na coisa percebida – que o valor é objetivo. George Santayana estava falando contra esta visão comum antes de 1900. Em *The Sense of Beauty*⁷⁶, ele explica que “a beleza é um valor, isto é, não é uma percepção de uma questão de fato ou de uma relação: é uma emoção”. Em outras palavras, o valor, como emoção, reside naquele que percebe e não na coisa percebida. Uma vez que é uma parte inerente da experiência do mundo objetivo, ela é objetivada e projetada nesse mundo. Santayana definiu a “beleza” como o “prazer considerado como a qualidade da coisa”. Assim, pode-se dizer que a feiura é a dor considerada como a qualidade da coisa e que todos os valores são emoções consideradas como qualidades da coisa. Theodore Lipps formulou-o de forma ligeiramente diferente: “O gozo estético”, escreveu ele, “não é o gozo de um objeto, mas o gozo de um eu”.

Esta é a natureza universal da experiência. Percepção e valor estão indissociavelmente fundidos. O valor é experimentado como residente na coisa percebida, e não como algo adicionado pelo organismo que percebe. Isso é verdade mesmo quando uma pessoa não acredita que este é o modo como o mundo funciona. Assim como uma pessoa que não acredita no livre-arbítrio experimenta o livre-arbítrio, uma pessoa que não acredita que as coisas têm um valor inerente ainda percebe o valor inerente das coisas. Isso é uma atitude primitiva e ingênua.

Se nada é intrinsecamente belo ou feio, bom ou mau e o valor existe naquele que percebe mais do que na coisa percebida, os críticos de teatro são ingênuos ou desonestos quando atribuem valores a uma performance. Em ambos os casos, é um ato arrogante. Os críticos ingênuos acreditam que os valores que eles percebem são “reais” e devem ser percebidos por todos; Aqueles que não reagem como eles não são tão “sensíveis”, tão “perceptivos”, tão “perspicazes” e assim por diante. Este é o clichê do crítico como um deus ou super-homem que vê a “verdade” onde outros não veem. O crítico que realiza essa valoração está projetando para o mundo fenomênico e aqueles que continuam a escrever como se os valores fossem objetivos também são

⁷⁶ O sentido da beleza

arrogantes. Sabendo que as reações dos outros são igualmente válidas, dão às suas próprias reações uma posição superior que eles sabem que não podem ter.

A arrogância chega ao narcisismo naqueles críticos que estão meramente dando “sua própria resposta” a uma performance. Se, como diz Lipps, o gozo artístico é “o gozo de um eu”, essas pessoas têm a necessidade de torná-lo público. Valorizam-na altamente. Essa pessoa, não a obra de arte, é de importância primordial. Torna-se uma tela, separando a arte e o público.

A terceira acusação contra a crítica é a da imoralidade. Há um padrão abstrato pelo qual a crítica negativa pode ser julgada como imoral. Dizer “não” a qualquer obra de arte pode ser visto como destrutivo quando a visão é projetada socialmente. É claro que as reações negativas individuais são bastante comuns. A maioria das pessoas achará que a maioria das artes é insatisfatória em algum grau. Mas o que é negativo para um é positivo para outro. Por que a possibilidade de uma experiência positiva deveria ser negada? Por que deveria haver a tentativa de manter os outros longe dessa experiência ou persuadi-los de que eles estão “errados”?

É claro que, como um juízo moral, esta afirmação é baseada em um certo padrão de ética. Se sentirmos um poder ou uma energia abstratos na vida, o gostar de algo pode ser visto como uma felicitação e um acréscimo a esse fluxo positivo; o não gostar de algo pode ser visto como o bloquear ou a repreensão desse fluxo. A crítica negativa trabalha contra a “força vital”. “Nunca diga 'não' a nada” é uma advertência ética e espiritual.

(Esta posição pode parecer paradoxal: a desaprovação da crítica é, em si mesma, “dizer” não “a alguma coisa”. Mas a “força vital” – tanto quanto uma moral absoluta como qualquer outra padronização – não pode ser solicitada a se voltar contra si. Isso proibiria, entre outras coisas, dizer “não” ao assassinato. De acordo com essa posição moral, a crítica negativa seria diferente do assassinato somente numa questão de gradação.)

Nesses termos, a crítica positiva – qualquer coisa que ajude alguém a gostar mais de uma obra de arte ou a “obter algo” da experiência – funciona de maneira totalmente diferente da crítica negativa. Existem outros padrões morais que pesam contra as críticas negativas e positivas, no entanto. Estes derivam da crença de que ninguém deve impor valores ou opiniões sobre ninguém. Qualquer pessoa normal – pode haver motivos para excluir anormalidades como a personalidade psicopática – percebe o valor. Mesmo a criança chamada de feroz, que cresceu na floresta entre os lobos e não conhece a linguagem nem a civilização, gosta de certas coisas e não gosta de outras. Cada pessoa tem um sistema de valores relacionado à sua própria identidade psicológica e aos padrões de intercâmbio com o mundo. Esteticamente, este sistema não é nem certo nem errado, bom ou mau. Esteticamente, todos os valores existem apenas para o indivíduo que sente e percebe esses valores. Esteticamente, os valores

de uma pessoa são tão corretos quanto os de outra pessoa e sua integridade deve ser respeitada.

Isso poderia ser chamado de “democracia do gosto”. Em uma democracia, todos são iguais e a liberdade é respeitada. Os críticos estão envolvidos, intencionalmente ou não, num “fascismo do gosto”. Sob o fascismo, uma pessoa ou partido manda; a padronização e a conformidade são impostas por ditames.

Como e em que medida os valores podem ser impostos por uma pessoa ou outra? Os valores tendem a ser impostos mais facilmente quando o auditor das declarações não pode ou não verifica os valores contra a sua própria experiência. Na ausência de informações contraditórias, julgamentos de valor tendem a ser aceitos. Se você vai a uma peça com um amigo e discute suas reações mais tarde, o impacto das declarações do seu amigo é muito diferente do que seria se você nunca tivesse visto a peça. Tendemos a atribuir autoridade (ou autoritatividade⁷⁷) àqueles com quem concordamos, mas na ausência de discordância tendemos a aceitar. Quantas críticas de teatro são “validadas” dessa maneira? Relativamente poucas pessoas veem a maioria das performances comparada ao número de pessoas que leem sobre elas; a maioria de nós lê sobre muitas performances mais do que realmente assiste a elas. Uma vez que uma performance terminou sua apresentação, ela não está disponível para comparações críticas – diferentemente de um filme; apenas os julgamentos de valor do crítico permanecem.

Certamente, a autoridade da crítica escrita quase anônima parece ser maior do que os julgamentos de valor pessoais oferecidos na conversa. A palavra escrita tem seu poder proverbial (Na verdade, pode ser isso o que atrai algumas pessoas para a prática da crítica). As mesmas declarações feitas numa conversa ou mesmo em uma carta pessoal são qualificadas e seus significados privados tornados claros pelo conhecimento do autor. Eles são aceitos não como autoridade, mas como dando informações adicionais sobre a pessoa. Parece imoral para os críticos abusar desse poder para impor valores – valores relacionados a algo que talvez nem sequer tenha sido experimentado e não possa ser experimentado.

Ao contrário dos professores de, digamos, física ou matemática, muitos professores de cursos acadêmicos de teatro passam a maior parte do tempo ensinando julgamentos de valor. Os alunos devem aprender (ou pelo menos concordar) que o tipo de teatro que o professor gosta é realmente bom e que o tipo de teatro que o professor não gosta é realmente ruim. Se eles aprenderem isso bem, eles passam no curso. Porque há contato pessoal, a relação professor-aluno é mais sutil e tem mais possibilidades de qualificação do que a relação crítico-leitor, mas na classificação e recomendação o professor tem um

⁷⁷ O termo original em inglês é: *authoritativeness*

poder direto maior do que o crítico. Os professores podem forçar seus valores sobre os outros de maneiras que nem mesmo os críticos podem.

Outra semelhança entre professores de teatro e críticos de teatro é a quantidade de tempo/espço dedicado às interpretações. A discussão de valores e significado é uma forma simples de preencher um período de aula. Da mesma forma que todos dão respostas valorativas, todos subtraem significados nos eventos e no teatro, e a maioria das pessoas que podem falar bem não tem dificuldade em se autointerpretar com alguma extensão – com seus julgamentos de valor e interpretações. Eles não estão “errados”, é claro. Mas os valores, as opiniões e as interpretações dos professores não são mais “corretos” do que os valores, as opiniões e as interpretações dos alunos. A situação da sala de aula é análoga em muitos aspectos à situação da crítica. Ambos envolvem o treinamento em valores.

Infelizmente para os críticos, nenhuma sociedade (ou leitores) é completamente homogênea. Há uma pressão constante para que aqueles em ambos os lados da norma concordem com a posição normativa. Assim, as mulheres, por exemplo, tiveram que aceitar uma estrutura crítica de valores normativos dos homens. É uma simplificação excessiva dizer que esta é a principal razão de não ter havido “grandes” mulheres artistas ou “grandes” dramaturgas mulheres? Essa pressão não é imoral? Se os críticos (e os professores) se abstivessem de fazer julgamentos de valor, eles não existiriam.

Mas deixemos de lado os argumentos morais. Eles podem parecer embaraçosos, sentimentais e desatualizados em nossa idade. Uma vez que eles são subjetivos, eles também chegam perto de serem julgamentos de valor próprios. Mesmo que eles funcionem em um nível diferente dos juízos de valor, e nós poderíamos eliminar um, mantendo o outro, eles podem recorrer apenas a um “gosto” ético.

Há uma quarta acusação a ser levantada contra a crítica. É mais direta e pragmática que a moral. A crítica como a conhecemos é desnecessária e inútil.

Julgamentos de valor publicados sobre o teatro podem ser vistos como tendo três funções possíveis. A primeira, que pode ser descartada rapidamente, é a do resenhista: ele indica aos espectadores potenciais se gostariam ou não da performance. Tal serviço pode ser executado adequadamente sem fazer julgamentos de valor. Muitas pessoas parecem precisar apenas dos nomes do dramaturgo, do diretor e/ou atores principais. Para muitos, um resumo do enredo seria suficiente. Descrição e fotografias satisfariam mais. Alguns acham que as fotografias postadas fora de um cinema dão uma crítica precisa do filme. Para aqueles que precisam de uma recomendação de avaliação, uma classificação em estrelas, asteriscos, ou algum outro símbolo deve ser suficiente.

Uma segunda função possível da crítica é a criação e padronização do gosto. Há críticos que realmente propõem que estão estabelecendo padrões estéticos (Os críticos já foram acusados de arrogância, e isso é uma arrogância óbvia, o que implica que seus padrões são corretos e são superiores em certa medida aos padrões dos outros). Mesmo quando não há reivindicações, os resultados são os mesmos: os valores de uma pessoa reforçam ou contradizem – com isso possivelmente mudando – os valores detidos por outros. O gosto individual é forçado como norma ou mantido lá.

Se os críticos estão falando pseudo-objetivamente, eles devem estar usando palavras que indicam o valor da maneira que eles seriam geralmente compreendidos pelos leitores; eles devem estar falando das normas de uma determinada sociedade ou grupo sociológico. Assim, cada crítico pode ser visto como representando e falando para um grupo que compartilha um sistema de valores comuns. Ele ou ela ganha sua posição por ter a capacidade de refletir os valores de uma sociedade particular. O sucesso dependerá de quão precisamente o crítico reflete o gosto dessa audiência. Os críticos do New York Times são normativos do público do Times; os críticos do Daily News são normativos do público do News.

O fato de que os críticos se relacionam com as normas valorativas de uma sociedade significa que condições e padrões preexistentes tendem a determinar e controlar a crítica. Os críticos aprendem o que foi pensado ser “bom” e “bonito” no passado e passam esses padrões para o futuro. Isso é excelente para preservar o *status quo* de uma sociedade, mas não é propício para a mudança. Ele sufoca o desenvolvimento de novas ideias e é um problema claro para o teatro de *avant-garde* e o experimental. A padronização do gosto é um conceito repressivo.

Há aqueles professores que dizem que podem dizer a seus estudantes que peças são boas e quais são ruins porque têm mais experiência. Eles têm visto mais peças do que qualquer um dos seus alunos, por isso os seus julgamentos são mais precisos, melhores. Os críticos e resenhistas, também, viram muitas performances – mais do que a maioria das pessoas não-teatrais, mais do que quase qualquer jovem. Deveriam aqueles que têm mais experiência do que eles serem autorizados a “corrigir” o gosto do professor ou do crítico assim como eles tentam “corrigir” o gosto dos outros? Devemos todos aceitar os padrões daqueles que têm mais experiência e deixar seu gosto ditar a todos nós?

Também não é possível justificar o estabelecimento de padrões críticos como práticos e funcionais. Em certas sociedades, o fascismo do gosto é importante, mesmo vital, mas não há nenhuma razão para que padrões estéticos sejam impostos em uma democracia. Sob nossa democracia, a avaliação pública de várias crenças religiosas – uma prática que já foi bastante comum –

agora desapareceu. Isso não significa que todos concordem com os valores religiosos. Mas a religião, que já foi debatida abertamente, não é mais criticada em público. Os meios de comunicação não avaliam várias crenças teológicas. Há liberdade pública de valores religiosos. O mesmo deve ser válido para a arte, incluindo a arte da performance. A arte, como a religião, existe para o indivíduo. Embora igrejas e teatros sejam lugares públicos, religião e arte são experiências pessoais e, em última instância, privadas. Deveria haver uma liberdade pública de valores artísticos. Não há necessidade prática da avaliação pública do teatro e da padronização do gosto teatral.

Alguns podem alegar que a crítica tem uma função histórica, que serve como um registro de nossos tempos. Isso é verdade, mas o registro não é valioso, insubstituível ou necessário. Os juízos de valores críticos não têm importância intrínseca. Isso não significa que os críticos do passado não tenham significado. Qualquer artefato histórico – incluindo o julgamento de valor – pode ser útil ao historiador. Mas o seu uso não é estético. Pode ser sócio-político, ajudando a traçar padrões de gosto e opinião. Ele pode – como os juízos de valores de um diário – servir para tipificar as respostas desse período. Pode ser psicológico, dando uma visão da personalidade do escritor (A importância psicológica depende, naturalmente, da importância histórica da pessoa que registrou as declarações de valor. O gosto de uma pessoa famosa é historicamente significativa. Alguns críticos podem esperar inverter o processo e alcançar importância histórica apenas porque eles são capazes de publicar seus julgamentos de valor, enquanto outros não). Qualquer registro é suficiente para a história; as opiniões de um crítico não precisam ser publicadas e disseminadas amplamente para serem disponibilizadas ao historiador. Se os críticos deixassem completamente de fazer julgamentos de valor, o futuro não seria mais pobre. Nada seria perdido que não pudesse ser obtido de outras maneiras. Mesmo os dados psicológicos pessoais estariam disponíveis se os críticos simplesmente escrevessem autobiografias ou mantivessem diários.

Assim, a avaliação pública da arte é desnecessária, além de ser ingênua, primitiva, arrogante e imoral. Deve ser eliminada. O crítico deve abster-se de fazer atribuições de valor. Isso efetivamente acabaria com a crítica teatral como a conhecemos. Os que escrevem sobre a performance sem avaliá-la ainda devem ser chamados de “críticos”? Seus escritos sem valor devem ser chamados de “crítica”? Pouco importa, mas a mudança no papel pode ser esclarecida e enfatizada pelo uso de novos termos: poderíamos falar de “analistas de performances” que produzem “documentação de performances” e “análises de performances”.

Embora os julgamentos de valor não tenham nenhuma importância histórica intrínseca, a documentação e a análise da performance tem. A performance é efêmera. Ela desaparece da história, a menos que seja gravada e preservada de algum modo. Assim, uma preocupação com a história exige um

registro preciso e objetivo da performance. Na medida em que o registro é completo e detalhado, a performance pode ser reconstruída mentalmente. Os valores cuidarão de si mesmos. Uma vez que todos têm valores, a reconstrução histórica será avaliada. Se as pessoas tiverem informações exatas e exaustivas, a sua avaliação aproximar-se-á da avaliação que teriam feito da performance real se tivessem estado na audiência. Mas a história não se importa se seus dados são queridos ou não são queridos; a avaliação é construída apenas na qualidade e precisão dos dados.

Assim, uma quinta e última alegação pode ser feita contra a crítica avaliativa: ela tende a trabalhar contra e obscurecer a documentação histórica vital. Cada julgamento de valor é baseado em alguma observação empírica, mas uma afirmação de valor não é o mesmo que uma descrição do que foi que deu origem ao sentimento de valor. No entanto, muitos críticos objetivam seu gosto, confundem descrição e avaliação e substituem o sentimento subjetivo por detalhes objetivos. Isso impede a análise por parte do crítico e do auditor/leitor, que é deixado com dados insuficientes.

A crítica funciona como uma tela entre o leitor e o fato histórico. Quanta descrição está contida na crítica usual? Quanto nós aprendemos sobre o concerto na Judson Church ao ler a crítica de Clive Barnes? Mesmo quando vários ou muitos comentários da mesma produção estão disponíveis, sabe-se pouco ou nada sobre o que realmente ocorreu no palco. Críticos que não sejam resenhistas raramente tomam o tempo ou fazem o esforço para descrever as performances. Os fatos históricos desaparecem atrás de uma tela de gosto pessoal. Para qualquer pessoa interessada em reconstruir produções históricas, para qualquer pessoa preocupada com a história da performance e não com a história da literatura dramática ou do gosto, este é um problema sério. (Para um estudo de caso do problema, veja as críticas da produção de *Les Cenci*⁷⁸ de Antonin Artaud, de 1935, coletadas no Drama Review, em junho de 1972. Além de fornecer pouca informação sobre a encenação, eles quase unanimemente consideraram um ator “ruim” uma figura de grande importância histórica – sem descrever sua atuação.).

Quando surge um difícil problema descritivo ou analítico, o crítico recorre frequentemente a uma declaração de valor, em vez de tentar uma descrição ou uma análise. Não é injusto dizer que este é “o caminho mais fácil”. Afinal, todos fazem julgamentos de valor. Mas nem todos podem descrever detalhes significativos ou analisar relações teatrais. É muito mais fácil, por exemplo, caracterizar uma performance particular com uma “boa atuação” ou uma “má atuação” do que reconhecer e descrever suas particulares, características, e/ou feitos exclusivos ou analisar como ela difere de outras performances. Assim, asserções positivas ou negativas de valor feitas por um crítico frequentemente

⁷⁸ Os Cenci

substituem e impedem a descrição objetiva e a análise. Frustram as necessidades históricas.

Alguns dizem que é impossível escrever sobre a performance sem fazer julgamentos de valor. “A própria escolha de uma performance a ser documentada ou analisada”, dizem eles, “é um julgamento de valor”. Isso não é necessariamente assim. A escolha pode ser baseada em uma afirmação científica de que os dados têm algum tipo de significado. Não é preciso gostar de uma performance para acreditar que ela é significativa. *The Fantasticks*⁷⁹ teve um certo significado sociológico por causa de sua longa temporada; *O Príncipe Constant* de Grotowski tinha um certo significado como a encarnação de técnicas e teorias que tiveram uma grande influência e assim por diante. Os cientistas estão envolvidos com o seu campo. Eles se preocupam com isso. Eles têm preferências, gostos, desgostos, esperanças, medos. Mas não deixam seu gosto pessoal afetar a natureza objetiva de seu trabalho. A análise das performances também pode ter uma abordagem objetiva e científica. Se ela se relacionar com o valor – mesmo tornando o valor objeto de sua análise – ela tenta eliminar o valor pessoal da seleção, do arranjo e da apresentação de seu material.

Para repetir a citação de Santayana, “a beleza é um valor... não uma percepção de fatos ou de uma relação”, o analista de teatro trata dos fatos e das relações e não de valores. Se a psicanálise é considerada uma ciência, a análise das performances pode ser pensada da mesma maneira. No entanto, como a psicanálise, pode não ser capaz de eliminar todos os vestígios da atribuição de valores. Contudo, julgamentos de valor conscientes e intencionais podem ser eliminados. Os analistas podem abster-se de declarações de valor óbvias e explícitas, como “as apresentações eram excelentes”, “a escrita era ruim”, “era uma bela peça” e assim por diante. Eles podem se impedir de reivindicar antropomorficamente sua própria resposta emocional – ou qualquer resposta pessoal – para ser uma característica da performance: “o impacto foi esmagador”, “foi um trabalho convincente”, “tudo é infundido com honestidade e significado”. Mesmo dizer que uma peça “parece ter” características desse tipo refere-se ao efeito sobre o crítico e não nos diz nada sobre a natureza objetiva do trabalho.

⁷⁹ *The Fantasticks* é um musical de 1960 com música de Harvey Schmidt e letras de Tom Jones. Conta uma história alegórica, baseada vagamente na peça *The Romançers* (Os Romanescos) de Edmond Rostand, sobre dois pais vizinhos que enganam seus filhos, Luisa e Matt, para que eles se apaixonem fingindo uma contenda entre as famílias. Os pais contratam atores itinerantes para encenar um rapto simulado, de modo que Matt pode heroicamente parecer salvar Luisa, terminando a suposta contenda. Quando as crianças descobrem o engano, elas rejeitam o jogo de amor arranjado e se separam. Cada um ganha experiências desiludidas do mundo real, vistas em sequências paralelas de fantasia. Eles retornam um ao outro feridos, mas iluminados, e renovam seus votos com mais maturidade. A produção original off-Broadway teve um total de 42 anos e 17.162 performances, tornando-se o musical mais tempo em cartaz do mundo. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Fantasticks

Se os analistas de performance forem cuidadosos, eles podem impedir que julgamentos de valor conscientes entrem em seu trabalho. Isso é tudo o que se pode esperar deles. Não se pode esperar que eles controlem seu inconsciente. Eles podem não perceber que certas terminologias transmitem atribuições de valor. Mas eles podem tentar fazer seus textos tão livres quanto possível de julgamentos de valor.

A eliminação do julgamento de valor intencional não significa que a subjetividade tenha sido eliminada. Alguns dirão que, dada a natureza subjetiva da experiência, não se pode ser objetivo na descrição de uma performance. Isso não é verdade. Se eu disser que há três artistas no palco, que um deles é uma garota negra, que nenhum deles está falando, e assim por diante, essas declarações são livres de valor e objetivos. Determinados fatos objetivos podem ser estabelecidos. Eles são independentes do desejo e da opinião humana.

A documentação não precisa omitir a resposta pessoal. Como uma audiência reage a uma performance pode ser descrita objetivamente. Isso também é um fato histórico. Se as opiniões dos indivíduos são pensadas para serem interessantes ou úteis, elas também podem ser relatadas; a “crítica” do futuro poderia ser uma pesquisa de opinião pública ou um relatório sobre uma amostra controlada de espectadores predominantemente “médios”. Esta abordagem igualitária substituiria as avaliações elitistas de hoje em que o gosto de uma única “autoridade” (ou pelo menos alguém que pode escrever de forma clara e expressiva) estabelece padrões.

É claro que todas as afirmações de fato não têm a mesma objetividade. Dizer que um ator é “alto” ou um pedaço de cenário é “grande” são tentativas de descrição objetiva, mas diferentes pessoas podem ter diferentes padrões de “alto” e “grande”. O ponto importante não é que um certo elemento de subjetividade tenha entrado, mas que as palavras não impliquem um valor. “Alto” e “grande” não são nem bons nem ruins, bonitos nem feios.

Mesmo algumas palavras que são técnicas e impessoais são difíceis de usar sem a implicação de um valor. Elas estão “carregadas”. As palavras “primitivo” e “ingênuo”, por exemplo, tendem a ser tomadas como depreciativas, embora não haja necessariamente nada em sua definição para estabelecer isso. Nem “primitivo” nem “ingênuo” são necessariamente ruins ou bons, mas, a menos que eles queiram se envolver em polêmicas, os analistas de performance devem ficar longe de terminologias controversas e multivalentes. Quando as usam, devem descrever com cuidado a maneira que estão empregando as palavras e os padrões que se aplicam.

Poderia surgir um problema com aquelas palavras que indicam fatos e valores, que funcionam tanto como descrição objetiva quanto como indicadores de resposta pessoal. Dizer que uma peça era “brilhante” poderia significar que ela estava brilhantemente iluminada; também poderia significar que foi

emocionante para alguém. “Potente” pode indicar um alto nível de energia – algo que poderia ser medido objetivamente por uma máquina – mas também é usado para se referir a uma resposta subjetiva. Algumas pessoas parecem usar palavras desse tipo em uma tentativa talvez inconsciente de dar uma objetividade espúria a suas respostas pessoais. A intenção fica clara, naturalmente, pelo contexto. Não há nenhuma razão pela qual a ambiguidade deva existir e um analista de performance pode abster-se de usar essas palavras em seu sentido avaliativo.

Sugerir que a crítica de arte é inútil e até mesmo prejudicial não significa que toda crítica deva ser abolida. A crítica social e política, por exemplo, desempenha um papel importante. Mas seu objetivo é prático e pragmático. Refere-se diretamente às condições de vida. A arte não faz isso. Envolve a experiência pessoal; sua relação com a vida pública é indireta e não pode ser prevista.

Algumas pessoas usam o teatro para a crítica social e política. Tais mensagens explícitas podem certamente ser criticadas – mas como uma reforma social ou política e não como arte. Os padrões contra os quais são medidos são pragmáticos.

Até mesmo alguns artistas confundem arte e vida. No entanto, a impraticabilidade aceita da arte não os protege das leis da sociedade. O desfiguramento da pintura *Guernica* de Picasso no Museu de Arte Moderna foi defendido como uma obra de arte conceitual realizada por um artista, numa carta mimeografada enviada para o museu. Essa carta mimeografada convocava que fossem sequestrados curadores de museus, diretores, administradores e gerentes e que esses sequestrados fossem mantidos como “reféns de guerra” até que o homem preso pelo desfiguramento da pintura *Guernica* fosse libertado. Por conta dessa carta mimeografada enviada pelo correio o Metropolitan Museum fez uma denúncia de ameaça de sequestro. A carta mimeografada foi, ela em si, também defendida como uma obra de arte conceitual, mas ela e o incidente de *Guernica* mostram, pelo contrário, que a maior parte da arte não tem consequências práticas. Quando a fazem, é uma questão de encaminhamento para a lei e não para a crítica. Leis são necessárias; os críticos não são.

Eliminar a avaliação não significa o fim da discussão e do debate. A ciência é objetiva, mas os resultados de experimentos e a validade e importância das alegações e teorias científicas são amplamente debatidas. Como fatos científicos, fatos teatrais podem estar incorretos. Em uma crítica publicada na edição de 23 de outubro de 1975 do New York Times, Mel Gussow descreveu a produção *Come and Go*⁸⁰ de Samuel Beckett pelo Mabou Mines. A peça, disse ele, “é encenada em uma luz brilhante em um espaço debaixo do palco”. Isso

⁸⁰ Vai e vem

está factualmente incorreto. Os atores estavam por trás dos espectadores, que viam seus reflexos em um espelho colocado em frente ao palco elevado (Entre outras coisas, esse erro grosseiro, mas compreensível, indica novamente os problemas de alguém que tenta recriar produções históricas a partir de material publicado). As análises de teatro, teoria teatral e as descrições importantes também podem ser desafiadas sem recorrer a julgamentos de valor.

Pedir a eliminação dos juízos de valor na crítica (e no ensino do teatro) é uma visão idealista e utópica. Isso não significa que seja frívola. É uma pretensão séria. Tal mudança na natureza da crítica como a conhecemos pode eventualmente acontecer. Pode ser que futuramente cause rugas na testa a avaliação pública dos valores estéticos dos outros como agora causa rugas em nossas testas as avaliações públicas das preferências religiosas dos outros. Esse futuro será uma época mais eficiente, mais moral, e, para muitos, mais satisfatória de viver.

Capítulo 6 – A questão da eficácia

Muitas pessoas acreditam que o teatro – e toda a arte – deve ter eficácia no mundo cotidiano. Eles acham que o teatro deve mudar o que as pessoas pensam e a maneira como agem. O teatro que não tenta fazer isso é meramente entretenimento.

O teatro político é certamente um exemplo claro de performance que tenta fazer mudanças práticas na sociedade. Se estivéssemos construindo uma continuidade com a qual pudéssemos medir os graus de eficácia social – ao menos a eficácia pretendida – poderíamos colocar a maior parte do teatro político numa extremidade da escala, no fim “elevado” dela. Nesse sentido, o teatro político pode ser visto como representando todo o teatro em sua busca pela eficácia. Examinemos o teatro político e analisemos sua capacidade de mudar a sociedade.

Há quem diga que todo teatro é político. Em grande medida, trata-se de um problema semântico. Sua visão é frequentemente baseada em um mal-entendido da palavra “política”. O dicionário Webster define o “político” como:

1. de ou preocupado com o governo, o estado, ou a política.
2. tem uma organização governamental definida.
3. participa ou toma partido na política; como os partidos políticos.
4. de ou com características de políticos ou de partidos políticos: como pressão política.

Essas definições podem nos ajudar a entender a natureza do teatro político, mas não se aplicam a toda a atividade teatral.

Algumas pessoas que afirmam que todo teatro é político parecem confundir “político”, “social” e “econômico”. É claro que todo teatro existe em um determinado contexto socioeconômico, por definição, envolve um público, não é uma atividade solitária, mas isso não significa que ele esteja necessariamente preocupado com o governo ou que tenha de tomar partido na política. Os elementos psicológicos e as relações interpessoais de, digamos, *Um bonde chamado desejo*⁸¹ podem ser ampliados em declarações sociais. Blanche⁸² pode tornar-se, na mente de alguém a representante de uma classe social. Mas isso não nos dá uma peça “de ou com preocupações com o governo”. Se *Ralé*⁸³ era uma acusação política, não teria sido realizada sob o governo czarista. A maioria das peças não faz nenhuma declaração política.

De fato, uma independência funcional básica do teatro e da política pode ser ilustrada por algumas performances indígenas que permaneceram

⁸¹ Obra de Tennessee Williams

⁸² Personagem da peça *Um bonde chamado desejo* de Tennessee Williams

⁸³ Obra de Máximo Gorki

inalteradas por muitos anos sob a tutela de vários partidos políticos, sistemas e ordens. Embora o governo e a política possam ser úteis aos seres humanos como animais sociais, não são inevitáveis e nem sempre necessários. Muitas atividades – um casal fazendo amor, um jogo de cartas entre amigos, um médico realizando uma operação – não estão inerentemente relacionadas à política. Não há razão para que o teatro esteja.

A definição do dicionário Webster de “política” tenciona a intenção ativa. O teatro é político se se *preocupa com* o Estado ou *toma partido* na política. Isso nos permite definir o “teatro político” de uma forma que o distingue de outros tipos de teatro: é uma atuação intencionalmente voltada para o governo, que está intencionalmente engajada ou conscientemente toma partido na política. Embora a intencionalidade seja um estado subjetivo, não há problema em usá-lo como fator determinante. A comunicação é, obviamente, imperfeita. Os artistas podem não atingir todos os seus objetivos específicos, sutis e semiconscientes, mas sua intenção não é susceptível de ser mal interpretada. Se uma peça teatral é destinada a ser política e a intenção não é percebida, não há necessidade de classificá-la como “teatro político”. Assim, se uma apresentação não tenta ser política, ela não é política.

Certamente, certas situações e certos governos podem forçar todo teatro a ser político. Pode ser uma decisão externa e não interna. A censura é um bom exemplo disto. Ao passar leis sobre o teatro, um governo pode criar uma relação entre si e todas as performances. Mas essas performances são políticas – “do” governo – apenas na maneira como se relacionam com tais leis. Geralmente, o teatro é político somente na medida em que ele tenta ser político. A maior parte do teatro não se preocupa nem tem interesse na política.

O teatro político não trata apenas do governo como sujeito passivo. Faz uma referência explícita aos problemas e questões contemporâneas ao governo. Assim, *Édipo* e *Hamlet* não são peças políticas apenas porque seus protagonistas eram soberanos. Hipoteticamente, é claro, a qualquer roteiro pode ser dada uma produção política; por outro lado, um roteiro político pode perder sua qualidade política dinâmica com o passar do tempo. Uma peça antiguerra como a *Journey's End*⁸⁴ de Sheriff não era política – embora pudesse ser considerada moralista – quando foi produzida em Nova York na temporada de 1928-1929.

Algumas pessoas, no entanto, são capazes de relacionar qualquer performance com o governo ou o Estado em suas próprias mentes. Eles interpretam o teatro politicamente.

Tal interpretação depende da pessoa que faz a interpretação; não é inerente ao trabalho. Qualquer sistema de crenças – uma religião, um esquema

⁸⁴ O fim da jornada

social ou psicológico – pode ser projetado em uma apresentação. Por exemplo, qualquer coisa criada pelo homem pode ser interpretada de acordo com os conceitos de Freud como uma revelação do inconsciente. Seria proveitoso ou útil, então, se nos referíssemos a todo drama como um “teatro psicanalítico”? Porque algo pode de alguma forma ser interpretado como sendo político não significa que ele é político. Nos testes de Rorschach, mesmo uma mancha de tinta formada por acaso produz muitas interpretações. A preocupação e o engajamento político devem estar no trabalho, não na mente do observador.

Como em qualquer sistema interpretativo, a interpretação política da performance depende do conhecimento político do intérprete. Mas o conhecimento político não é o conhecimento teatral. Muitos intérpretes de teatro sabem muito sobre suas próprias áreas de interesse intelectual, mas pouco sobre a performance. Eles relacionam tudo o que eles percebem com as estruturas intelectuais e as estruturas que existem inteiramente além do teatro. Se todo o teatro deixasse de existir, esses padrões políticos de pensamento permaneceriam inalterados.

O futurismo italiano sofreu muito nas mãos daqueles que interpretavam tudo politicamente. Suas realizações na performance foram denegadas, rejeitadas e suprimidas porque alguns de seus membros – incluindo seu líder, Filippo Tommaso Marinetti – eram politicamente ativos no apoio ao fascismo. Mas outros futuristas não tinham envolvimento político. O futurismo não era um movimento político. Muito poucas das peças continham explicitamente declarações políticas ou sustentavam uma posição política particular.

Entretanto, para aqueles que pretendem distorcer a arte na política, a intenção política explícita não é necessária. Assim, afirma-se que o espírito do futurismo italiano era fascista. No entanto, o futurismo italiano se espalhou quase imediatamente para a Rússia, onde uniu forças com a revolução proletária. O mesmo espírito futurista imbuía artistas que tinham opiniões políticas opostas.

Os Futuristas também são desaprovados por alguns pensadores políticos, porque tanto eles como os nazistas foram influenciados por Friedrich Nietzsche. A culpa por associação é uma velha ferramenta do pensamento político. Naturalmente, um americano ou um chinês pode rejeitar o fascismo italiano, o comunismo russo e o nazismo, juntamente com Nietzsche, mas este não é um pensamento ou uma análise teatral. A mesma filosofia artística pode se relacionar com posições políticas opostas. Por outro lado, alguém pode apontar uma forma ou estilo de teatro – ou qualquer elemento artístico – que possa ser usado por uma única posição política ou ideologia?

Um mecanismo mental que o intérprete político usa para tornar todo teatro político é um ou outro pensamento. Uma performance é de uma determinada posição política ou é contra ela. Assim, todo teatro aparentemente é forçado a ser político. Como o lema do final dos anos 1960 dizia: “Você é parte da solução,

ou você é parte do problema”. Claro, este pensamento é simplista. É semelhante a “Você parou de bater na sua esposa?” Uma formulação lógica pode produzir sua própria resposta. Se alguém tem que pensar em qualquer um dos termos, pode-se dizer que o teatro é político ou não é político.

Alguns acham que todos os teatros experimentais e de vanguarda são políticos porque são diferentes e, portanto, opostos aos tradicionais e aceitos. Qualquer teatro radicalmente artístico é considerado radicalmente político. Desde que o governo no poder seja parte e apoiado pelo *status quo*, qualquer variação do *status quo* é vista como uma ameaça e um ataque a esse governo. Ao falar sobre o seu estado ideal na República, Platão disse: “Este é o ponto sobre o qual, sobretudo, a atenção de nossos governantes deve ser direcionada: que a música e a ginástica sejam preservadas na sua forma original e não se faça inovação (...) qualquer inovação musical está cheia de perigo para todo o Estado e deve ser proibida... porque, quando os modos de música mudam, as leis fundamentais do Estado sempre mudam com eles.”.

A arte muda a forma como as pessoas pensam, e novas formas de pensar podem eventualmente causar mudanças nas leis e no governo. Mas isso não justifica chamar todo teatro de político. O teatro político é explícito ao apontar as instituições e os aspectos do governo que devem mudar; muitas vezes descreve e suporta a natureza exata dessas mudanças. Ninguém sabe como a arte, com sua causalidade indireta, mudará o mundo. Ninguém pode prever seus efeitos. Se a arte causa mudança, não é necessariamente uma mudança política.

Tomemos um exemplo específico que tem a ver com como a interpretação política geralmente funciona. Richard Foreman está apresentando *Sophia = (Wisdom) Part3: The Cliffs*⁸⁵ no distrito do SoHo em Nova York. Os personagens não estão representados em um determinado ambiente social e não há referência ou indicação de assunto político e intenção. É claro que o intérprete pode afirmar que a peça se opõe à sua posição política, uma vez que não é feita para isso, mas o mesmo raciocínio simplista poderia ser usado por um socialista, um democrata ou um anarquista.

Não tendo nenhuma mensagem intelectual a analisar, porém, os intérpretes políticos não chegarão muito longe. Normalmente, eles não estarão interessados em tal performance. Eles vão ignorar o teatro sem mensagens, porque lhes dá pouco para trabalhar de acordo com seu sistema. Se for forçado a lidar com obras abstratas e não referenciais, os intérpretes políticos voltarão sua atenção para a composição da companhia, para o público e para o contexto social da peça. Eles vão descobrir, por exemplo, que os atores são educados na faculdade, que ganham pouco pela performance e que a produção é apoiada por uma concessão. Os espectadores, segundo um analista, são inteiramente da

⁸⁵ Sophia = (Sabedoria) Part3: Os penhascos

classe média, média-alta e alta; alguns são artistas, muitos têm menos de trinta anos, todos têm conhecimento de teatro. Essa audiência especial e identificável pode então ser colocada num contexto social mais amplo. Pode ser comparado à sociedade em geral e reconhecido como um subgrupo funcional.

Isso é muito sociologia. No entanto, é a sociologia do teatro, mas sociologia. Como cientista puro, o sociólogo pararia nesse ponto. Ele ou ela reuniria os fatos, os analisaria e os organizaria. Ele não diria que os fatos são bons ou ruins, certos ou errados. O intérprete político vai mais longe. Ele estabelece padrões políticos dentro dos quais os fatos podem ser avaliados e criticados. Ele afirma, é claro, que esses padrões são objetivamente verdadeiros e que os valores políticos que se deduz deles são inerentes ao trabalho. Assim, ele poderia dizer que a *Sophia* de Foreman é politicamente errada porque não atende às massas proletariadas (que são “boas”) e que, sendo “aristocrática” e “elitista”, a performance é má. Assim, valores e padrões políticos foram impostos ao trabalho. Eles não dizem nada sobre a apresentação como teatro e como arte.

Este exemplo ilustra como uma visão política do teatro é intelectual. Não trata do teatro como uma experiência pessoal, sensorial (bem como mental). A experiência real, individual da performance não importa nesta abordagem. As sensações pessoais não têm nenhum aspecto social ou político. Como o sociólogo (e não o psicólogo), o interprete político trata apenas de informações simbólicas e dados sociais; ao contrário do sociólogo, ele os remete para avaliação em um sistema político de pensamento. A experiência do teatro foi evitada em prol da intelectualização política. Essa intelectualização tem sua própria base emocional, mas é imposta ao trabalho em vez de ser intencionada por ele.

A visão de que todo teatro é político ignora um estudo de teatro em favor de um estudo de política. Na crítica, então, um trabalho torna-se bom ou mau na medida em que ele concorda com ou se opõe à própria posição política do observador. Uma vez que as pessoas que se interessam pelo teatro político tendem a ser liberais, é impossível, por exemplo, ter uma peça “boa” que apoie uma administração conservadora ou suas políticas. Padrões políticos substituem os padrões teatrais.

Em termos teatrais, um conteúdo ou mensagem não é melhor ou pior do que outro. Os analistas de teatro estão preocupados com a maneira como o conteúdo – qualquer que seja o conteúdo – relaciona-se a dispositivos e técnicas teatrais particulares. Eles estão preocupados com as relações funcionais entre estilo e expressão, entre performance e audiência. É importante estudar e analisar o teatro político não por causa de ou em termos de sua política, mas porque ilustra e ilumina dimensões teatrais particulares.

Assim, performances políticas, apresentações que fazem referências explícitas a questões e condições políticas, podem ser vistos como exemplos de um teatro fortemente referencial. Sua referência, sua “aproximação” – o que são e o que dizem sobre o assunto – é geralmente bastante clara.

Outro aspecto do teatro político, além de suas referências, é a tentativa, em quase todos os casos, de mudar as opiniões e crenças do espectador. Isso pode ser feito de muitas maneiras diferentes, que vão desde as mais evidentes e explícitas até as mais secretas e ocultas. Assim, seria possível colocar qualquer produção política em algum ponto ao longo de uma continuidade de conversão dependendo dos meios e técnicas que ela emprega. Em uma extremidade estariam as peças que envolvem a argumentação direta e a propaganda agressiva; na outra ponta estariam as peças que buscam alcançar uma mudança de atitude através do que se poderia chamar de sedução. Muitas performances não-políticas também encontrariam um lugar nessa continuidade. (Não me refiro aqui a formas terapêuticas como o psicodrama e as oficinas prisionais em que as técnicas teatrais são usadas para mudar a personalidade dos participantes, mas para o teatro didático dirigido para o público).

A maior parte do teatro político, em vez de simplesmente colocar questões e problemas políticos, tenta mudar as crenças e opiniões do espectador. Em última instância, busca uma ação política baseada nessas mudanças. Em *Notes of 3 Directors*⁸⁶, Alexander Tairov descreve o que poderia ser chamado de exemplo arquetípico de teatro político, um incidente que cristaliza as ambições profundas daqueles que buscam usar o teatro para fins políticos:

Em 1830, no teatro Monnaie em Bruxelas, a peça *La Muette*⁸⁷ estava sendo executada. No meio da performance, quando as palavras “O amor pela pátria é santo” soaram no palco, o entusiasmo revolucionário... Foi comunicado ao auditório. Todo o teatro estava unido em um transporte tão poderoso que todos os espectadores e atores deixaram seus lugares, agarrando cadeiras, bancos – tudo o que veio à mão – e, estourando o teatro, correram para as ruas de Bruxelas. Assim, começou a revolução belga.

Por outro lado, as realidades políticas do teatro muitas vezes não coincidem com as realidades da vida cotidiana. Enrique Buenaventura, diretor do Teatro Experimental de Cali, na Colômbia, descreveu em um documento mimeografado um incidente que pode ser visto como caracterizando o teatro político de uma maneira mais prática do que arquetípica:

⁸⁶ Anotações de 3 diretores

⁸⁷ A muda

Existem grupos na Colômbia... Que são, dizemos voltando para casa, muito “acelerados”. Eles gostam de viajar na luz. Algumas dessas pessoas colocaram em uma peça que eram soldados e guerrilheiros. Os guerrilheiros... tiveram uma discussão com os soldados, convenceram os soldados, e os soldados mudaram para o lado da guerrilha porque entenderam o problema. A peça terminou com todos dando o punho cerrado como saudação de solidariedade. Poucos dias após o show, o exército ocupou o teatro e a Escola de Belas Artes usando rifles reais. Durante a ocupação, fui até os atores que estavam na peça e perguntei: “Por que você não vai até os soldados e fala com eles, e vê se consegue convencê-los?” E eles não foram porque eles sabiam que os soldados iam bater em suas cabeças.

Assim, vale a pena considerar pragmaticamente a eficácia real do teatro político – e, por inferência, de todo o teatro didático. Até que ponto o teatro pode mudar crenças e opiniões? Quais são os obstáculos para alcançar essas mudanças? Quais são os fatores que se relacionam com a eficácia política do teatro? Poucas respostas conclusivas estão disponíveis, mas algumas hipóteses podem ser apresentadas.

Uma consideração importante é a eficácia do teatro ao vivo em comparação com outros meios de comunicação. É mais ou menos eficaz do que, digamos, a televisão ou o cinema? Em um simpósio no American Place Theatre, John Houseman atribuiu um “efeito seminal” ao teatro. Ele achava que, embora o público do teatro fosse relativamente pequeno, o impacto do teatro como meio era de alguma forma maior e mais poderoso do que o de outros meios de comunicação. Ele não explicou como isso é verdade, e até que haja dados para mostrar que a performance ao vivo é mais atraente intelectualmente e mais capaz de mudar a opinião e a fé, só podemos dizer que a experiência do teatro é diferente da de outras mídias. Argumentando logicamente a partir dessas diferenças, pode-se dizer que a presença real do ator aumenta a realidade da experiência, tornando-a mais potente. A qualidade “ao vivo” de uma performance pode ser pensada para dar-lhe mais eficácia política do que a mesma performance teria num filme.

Por outro lado, a televisão, o cinema e até mesmo o rádio podem ser vistos como tendo um maior poder para fazer o irreal parecer real. Milhares de pessoas realmente acreditaram na “Guerra dos Mundos”, de Orson Welles, que foi transmitida, e agiram de acordo. Alguns fugiram de suas casas; alguns se prepararam para se defender contra os invasores marcianos. Seria possível usar as imagens encenadas na televisão sem que ninguém percebesse que não são, de fato, reais. Assim, o teatro ao vivo tende a manter uma dimensão “editorializadora”; O comentarista e os comentários quase sempre permanecem separados e distintos. Quando isso é verdade, o teatro político pode ser visto

como sendo mais limitado do que outros meios de comunicação na mudança das opiniões e crenças. Durante o mesmo simpósio no American Place, o senador Eugene McCarthy disse que por causa de sua aparição na televisão, Walter Cronkite era o “homem mais confiável da América”. O teatro, por outro lado, é reconhecido – e apreciado – por suas “mentiras”.

Como sugerido pela referência a Cronkite, o tamanho do público – tanto em números absolutos quanto na frequência com que um espectador individual é contatado – pode ser visto como relevante para a eficácia. Se o sucesso é medido pelo número de pessoas cujas opiniões ou crenças são alteradas, pode-se supor que qualquer apresentação terá um sucesso de eficácia como um todo diretamente proporcional ao tamanho de seu público. Obviamente, o teatro ao vivo, por causa das limitações práticas do meio, não alcança uma audiência tão grande quanto o cinema e a televisão. Um estudo da Fundação Ford, *The Finances in the Performing Arts*⁸⁸, informa que “71% das pessoas [numa amostra de seis mil pessoas em doze grandes cidades] viram um filme na televisão mais de uma vez por mês, 41% mais de uma vez por semana, mas quase ninguém viu um performance profissional ao vivo de uma peça de teatro mais de uma vez por mês.” Nem os espectadores tendem a ver os mesmos artistas ao vivo repetidamente, como eles são aptos, por exemplo, a fazer com as séries de televisão. Essa, aparentemente, é uma razão para Jerzy Grotowski ter aberto seus ensaios ao público; porque eles apresentam relativamente poucas obras; mesmo um teatro regional ou comunitário não tem o mesmo acompanhamento, por exemplo, que uma equipe de *softball*⁸⁹ local. Nessas condições, a credibilidade do comentador/ator permanece mínima.

É claro que números absolutos e frequência de contato não são os únicos fatores de audiência relacionados à eficácia. A composição do público que é atingido também é importante. Se alguém quiser mudar algumas crenças e opiniões, é necessário entrar em contato com aqueles que ainda não concordam. Nenhuma mudança acontecerá se o teatro político é realizado apenas para espectadores que pensam o mesmo que o escritor/diretor/artistas.

⁸⁸ As finanças nas artes do espetáculo

⁸⁹ O softball (do inglês softball) foi inventado por George Hancock em 1887 nos Estados Unidos, que arranhou uma forma de se praticar o baseball em recintos desportivos cobertos. Foi incluído no programa dos Jogos Olímpicos a partir de Barcelona 1992, até Pequim 2008. O softball (soft: “leve” em inglês) é um desporto muito parecido com o beisebol, sendo as regras praticamente as mesmas. As principais diferenças entre o softball e o beisebol são as dimensões da bola (maiores no softball), as dimensões do campo (menor do que o de beisebol) e a duração do jogo (que é de sete entradas no softball, em vez de nove). Além disso, o lançamento no softball é completamente diferente, tem de ser feito por baixo, junto à anca. Outras regras menos expressivas como o roubo de bases e a mecânica das substituições de jogadores também diferencia estas modalidades. Em termos de alta competição o softball é maioritariamente praticado por equipes femininas. O objetivo do softball, tal como o do beisebol, é marcar o maior número possível de pontos (“corridas”) para vencer o jogo. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Softbol>. Nota do tradutor.

Este é um dos principais problemas que enfrenta o teatro político; como encontrar ou atrair o público que pode ser convertido. É a base para o teatro de guerrilha, que leva suas performances a audiências que nunca planejaram ver a peça em particular, mas que de uma forma ou de outra foram impelidas a isso e explica por que muitos grupos de teatro político dependem em grande parte do humor.

Uma vez que a audiência apropriada – a audiência que não concorda ainda – foi encontrada, o segundo problema surge: fazer os espectadores ouvirem e aceitarem o que é dito. Uma resistência intelectual pode ser encontrada. Existe uma tendência natural para os espectadores reagirem contra qualquer coisa que não esteja em conformidade com suas crenças já existentes.

Não se trata apenas de uma questão de antagonismo. É verdade que certos grupos políticos nos Estados Unidos no final dos anos 60 realmente antagonizaram seus públicos na crença de que poderiam, dessa maneira, persuadi-los. Mas quando os transeuntes foram salpicados de “sangue” por uma trupe de teatro de guerrilha executando uma esquete antiguerra na rua, eles tendiam a ficar com raiva, em vez de ficarem iluminados. A atitude beligerante e preocupada do Living Theatre em *Paradise Now*⁹⁰ ofendeu e alienou muitos que eram simpáticos aos objetivos intelectuais do grupo. Quando um teatro diz à plateia: “Eu tenho razão: você está errado”, a maioria dos espectadores suportará a afirmação intelectualmente e elaborará sua própria posição. Um ataque não causa a rendição, mas a defesa. Se esta generalidade psicológica é verdadeira, ela questiona a eficácia de muitos teatros políticos.

Talvez um ataque não seja visto como um ataque. Há a história, talvez apócrifa, do general que assistiu *Oh, What a Lovely War*⁹¹ de Joan Littlewood uma produção antiguerra – e antimilitar. Ele pensou que era maravilhosa e disse que havia gostado mais do que qualquer outra peça que ele já tinha visto. Anos antes, Rousseau havia explicado a psicologia por trás desses incidentes. Em *Discurso Sobre as Ciências e as Artes*, ele escreveu:

Nas disputas em que somos puramente espectadores, tomamos imediatamente o lado da justiça, e não há nenhum ato de maldade que não nos dê um sentimento vivo de indignação, desde que não recebamos nenhum lucro com isso. Mas quando nosso interesse está envolvido, nossos sentimentos logo se corrompem. E é só então que preferimos o mal que nos é útil ao bem que a natureza nos faz amar.

O objetivo da maioria dos teatros políticos é chegar a um público de massas, um público de trabalhadores, um público de homens comuns. Uma vez

⁹⁰ Paraíso Agora

⁹¹ Oh, Que linda Guerra

que as pessoas de teatro não se consideram pertencentes a esta classe – e, na verdade, a maior parte do teatro político foi produzido por pessoas educadas da classe média e acima – e uma vez que as massas são concebidas como não instruídas, talvez quase analfabetas e de baixa inteligência, muitas peças políticas intencionalmente usam técnicas e pensamentos infantis, crus e simplórios. Isso cria um sentimento de “nós contra eles” que não existe na maioria dos teatros. Também podem parecer condescendentes. É possível, no entanto, que o espectador se identifique com o “nós” inteligente e não com os “não-inteligentes” e ganhe um senso de superioridade.

Um mecanismo semelhante está por trás de um espectro muito mais amplo de teatro. Todo o teatro referencial que tenta enviar uma mensagem para as massas – não meramente o teatro político, mas o teatro de elevação moral e a grande peça americana – funciona na mesma base do nós/eles. Aqueles que escrevem a peça, ou talvez apenas aqueles que a apoiam e aprovam, pensam que sabem o que é certo e errado para o país e o que o país deve pensar e acreditar. A grande peça que eles procuram é a que diz às massas o que eles mesmos, os buscadores, já sabem. A maioria dessas pessoas provavelmente se perguntam por que não temos uma Grande Peça Americana e lamentam o estado do nosso teatro.

Joseph Papp é um daqueles que pensam em termos de peças “significativas”, “aquelas que se dirigem aos grandes problemas psicológicos do nosso tempo”. Naturalmente, é Papp quem sabe o que é significativo, para quem deve ser significativo e quais são nossos problemas importantes. A ênfase neste teatro-como-educação dada por um professor informado ou iluminado a um público desinformado ou não iluminado pode ser rastreada pelo menos até Horácio. É um dos principais apoios do teatro político.

Certamente o teatro político tem de ser julgado ineficaz quando comparado com as ações políticas da vida cotidiana. O terrorismo às vezes é um meio muito eficaz de alcançar objetivos práticos. É usado para chamar atenção para uma causa particular, para levantar grandes quantidades de dinheiro muito rapidamente, para forçar a libertação de prisioneiros e assim por diante. Em comparação, o teatro é relativamente ou completamente ineficiente. Os meios políticos tradicionais são também mais eficazes do que o teatro. Se não fosse assim, teríamos menos discursos políticos neste país e os partidos políticos estariam apoiando uma extensa atividade teatral.

Se o teatro político, quando comparado com outros meios políticos, é visto como relativamente ineficiente, existem alguns indicadores pragmáticos que sugerem a mesma conclusão. Em retrospectiva, o grande impulso do teatro anti-Guerra do Vietnã pode ser visto como uma pequena parte do ativismo político geral do período. Como o ativismo, seu declínio súbito ocorreu muito antes da retirada das tropas americanas do Vietnã. Alcançou seu pico na altura do tiroteio

no estado de Kent em maio 1970, e no tempo em que os ataques dos bombardeios no Vietnã do Norte foram intensificados, em 1972, a atividade política do teatro era quase inexistente. Era uma moda, por assim dizer. Aparentemente, os praticantes do teatro político descobriram que era inútil. A maioria não desistiu do teatro, eles simplesmente desistiram do teatro que tratava explicitamente as questões atuais. Tais questões ainda existem, mas quase todo o teatro político nos Estados Unidos prefere lidar com questões teóricas gerais, nas quais o sucesso ou o fracasso em mudar as crenças e opiniões de um espectador não é aparente. Antes, Erwin Piscator, um dos principais expoentes desta forma de teatro – seu livro é intitulado *Teatro Político* – não se saía melhor. Ele não foi bem sucedido nem financeiramente nem politicamente.

Seria errado, no entanto, considerar a eficácia do teatro político apenas em termos de mudar as crenças e opiniões dos espectadores. Alguns teatros políticos não fazem isso. Eles meramente levantam algumas questões, exploram certos problemas, fazem algumas perguntas. Não fazem proselitismo, não são didáticos, não suportam alternativas particulares.

Nem a mudança de crenças e opiniões é o único resultado prático possível do teatro político. Se, especialmente quando comparado com outras ferramentas políticas, o teatro pode ter pouca capacidade de mudar a posição de um espectador, seu impacto ainda pode ser significativo. Pode dar apoio emocional e intelectual àqueles que já concordam com sua posição. Assim como uma banda ajuda a agitar o patriotismo, a coragem e o espírito de luta de um soldado, o teatro político pode ser o ponto de reunião para os crentes em uma causa particular. Pode dar-lhes a sensação de que não estão sozinhos em suas crenças, que outros estão ativamente envolvidos e perseguindo os mesmos objetivos. Assim, pode ser uma força importante na mudança política.

Temos considerado a eficácia em termos de um modelo que conscientemente tenta criar uma mudança social diretamente. Há outro modelo – o modelo de mudança indireta e não intencional. Embora a intencionalidade, naturalmente, tenha muito a ver com as características do teatro que está sendo criado, não tem nenhuma relação necessária com a eficiência. Uma peça pode pretender ser socialmente eficaz e não conseguir nada; o teatro que não tem nenhuma intenção de trazer a mudança pode realmente fazê-lo. A mudança social é um fenômeno sutil e complexo. Ela nem sempre ocorre no contexto das ideias intelectuais, da comunicação e do didatismo.

O teatro pode mudar a sociedade indiretamente. Qualquer teatro “atual” e “dentro de um estilo” cria mudança participando das amplas ondas da moda e do gosto que continuam – pelo menos em nossa sociedade – a espelhar e alterar o comportamento das pessoas e sua visão de mundo. Quando eu discuti os estados perceptuais no capítulo 4, eu estava me referindo não ao que é

percebido, mas ao modo como o mundo é percebido. Se o teatro pode mudar, de alguma forma, a maneira como as pessoas veem o mundo, os pensamentos, as ações e o comportamento dessas pessoas mudarão. No entanto, a forma como o comportamento irá mudar não é explícita na performance. Não é ditada ou prescrita pelo trabalho teatral. É uma mudança indireta e não direta.

Para mudar a sociedade indiretamente ou de maneira direta, não é necessário chegar a um grande número de pessoas. A maioria das mudanças práticas e funcionais na sociedade são causadas por relativamente poucas pessoas. A mudança social vem quase inteiramente de intelectuais: cientistas, técnicos, professores, advogados, políticos e outros. Se as percepções dessas pessoas sobre o mundo forem mudadas, haverá mudança social de algum tipo. Porque o mundo da arte e, em menor grau, o teatro, está tão intimamente envolvido com a *intelligentsia*⁹² que está em uma posição favorável para efetuar uma mudança indireta. Ao contrário do trabalhadores do teatro político que sentem que devem ter como público alvo uma classe social diferente da sua, o público para o teatro como arte pertence ao mesmo grupo social geral dos artistas de teatro. A disseminação de ideias deste tipo ocorre em grande medida através das revistas especializadas da *intelligentsia* e não através dos meios de comunicação de massa.

Podemos afirmar, por exemplo, que as teorias de Freud sobre a interpretação simbólica dos sonhos e da vida cotidiana não teriam sido desenvolvidas se não fosse pelo movimento de arte conhecido como simbolismo. O simbolismo é um sistema, uma maneira de perceber o mundo. Embora esse sistema envolva conteúdo, ele é independente de qualquer conteúdo específico. A arte simbolista era anterior a Freud. Ela saturou a vida intelectual de Viena, onde Freud viveu. Criou uma maneira de olhar para o mundo que produziu as teorias de Freud.

É assim que a influência indireta da arte e do teatro na sociedade progride – não imediatamente, através de muitas pessoas, mas pela difusão de poucos para os muitos. Este não é um conceito elitista. Não implica que o intelectual ou criador seja melhor que o trabalhador ou a dona de casa. Isso sugere que eles são diferentes e que o teatro deve estar ciente dessas diferenças. Significa que o teatro que devemos olhar como progenitor de mudanças sociais não é um teatro de massas, um teatro de entretenimento e educação, mas um teatro especializado que investiga, entre outras coisas, as possibilidades da percepção e da mente.

As possibilidades não são negativas. A abertura de uma possibilidade não fecha outras possibilidades. Nestes termos, a inovação é importante em si mesma. Conhecer e ser capaz de prever exatamente quais mudanças resultarão dela não é particularmente importante. Há uma eficácia, indiretamente, no novo.

⁹² A vanguarda intelectual ou artística de qualquer país. Fonte: Houaiss eletrônico

Capítulo 7 – O teatro *avant-garde*

Muitos anos atrás, ouvi um marinheiro que tinha viajado por todo o mundo contando uma história. Certa noite em algum porto estrangeiro – digamos que foi na China – ele encontrou uma jovem. Depois de conversar por um tempo com o que podemos imaginar ser um inglês pidgin⁹³, o marinheiro foi convidado pela mulher para ir a seu quarto. Felizmente, ele foi com ela. Enquanto ele se despia, entretanto, ouviu alguém rir; não era a jovem mulher. Examinando a sala, o marinheiro descobriu que as pessoas estavam observando-os através de pequenos buracos perfurados nas paredes.

Isso era um teatro *avant-garde*? A relação incomum espectador-performance e o uso de um performer, digamos, “não treinado” relaciona-o fortemente com determinadas performances de *avant-garde*. No entanto, a *avant-garde* não pode ser definida em termos de estilos objetivos e características. Uma vez disponíveis, estilos e características podem ser emprestados e usados por qualquer um; isso não significa que eles ainda são *avant-garde*.

No entanto, a performance parece inovadora em um sentido absoluto. É diferente de qualquer outro teatro que conhecemos. A *avant-garde* não pode ser definida em termos de inovação? Não, nem toda inovação pertence à *avant-garde*. Tendemos a descrever qualquer artista teatral – ator, diretor, escritor e assim por diante – em termos de suas contribuições únicas, incomuns e de suas inovações pessoais. O teatro dominante, também, coloca um preço na inovação.

Esta busca pelas razões pelas quais a estranha performance descrita pelo marinheiro não era *avant-garde* nos levará a dois modelos conceituais de teatro *avant-garde*. Esses modelos, por sua vez, serão úteis para explicar as mudanças e desenvolvimentos recentes na performance *avant-garde*. Para entender a natureza da *avant-garde*, vejamos as suas origens.

Algumas pessoas apontam para a primeira produção de Alfred Jarry, *Ubu Rei* em 1896 em Paris como o início do teatro *avant-garde*. Mesmo antes do início da apresentação, Jarry tinha ofendido o gosto de muitos dos espectadores. Ele deu o discurso de abertura tradicional com o rosto pintado de branco e falou apenas sobre duas observações – em sua usual e assumida voz. Em vez da tradicional toalha branca, a mesa que continha o jarro de água e o copo estava coberta com um saco de carvão. Quando a primeira palavra da peça em si foi dita – “merde” (merda), ligeiramente modificada para “merdre”, mas ainda completamente inteligível – uma batalha se seguiu no auditório. De acordo com um relato, o ator interpretando Ubu fez a improvisação de uma dança selvagem

⁹³ Pidgin (pron. 'pidʒən) ou língua de contato é uma palavra de origem inglesa que designa qualquer língua criada, normalmente de forma espontânea, a partir da mistura de duas ou mais línguas e que serve de meio de comunicação entre os falantes dessas línguas. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pidgin>

por quinze minutos até que o clamor cedeu o suficiente para a peça continuar. Assim, *Ubu Rei* se tornou a origem de um teatro *avant-garde* que ataca intencionalmente o gosto dominante. Este é o modo de “épater la bourgeoisie” – literalmente, “assustar a classe média”. Pode ser seguido através do Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo. Os futuristas e dadaístas provocaram intencionalmente os espectadores em ataques violentos. Os surrealistas assistiam a dramas burgueses (e alguns que não eram burgueses) para interrompê-los e perturbá-los no auditório. Podemos chamar isso de modelo “antagônico” do teatro *avant-garde*.

Se o modelo é tomado literalmente, no entanto, poucas obras teatrais no último meio século poderiam ser encontradas com esses parâmetros. Certamente, as performances hoje não causam batalhas. Sair de uma peça antes que ela termine é geralmente a ação mais agressiva tomada pelos espectadores, e isso acontece em todos os tipos de teatro, geralmente provocado mais pelo tédio do que pela raiva.

Assisti a muitas obras teatrais, particularmente do teatro *avant-garde*, e só vi um confronto aberto feito pela burguesia. No Festival de Nancy, em 1973, eu deveria ter suspeitado que algo incomum estava acontecendo quando, enquanto eu estava conversando fora de uma das barracas da administração, um cartaz anunciando uma performance de Frank Gallo foi, súbito e violentamente, rasgado por um transeunte, que rapidamente desapareceu. Eu não suspeitava de nada, no entanto, e não estava preparado para o que aconteceu na noite seguinte, na apresentação de abertura de *Squalls*⁹⁴ de Gallo. *Squalls* foi apresentada na casa de ópera italiana intimista que está de frente para a praça principal em Nancy. O auditório tinha assentos grandes e bem acolchoados e tinha sido recentemente pintado e decorado. Mesmo quando eu encontrei meu lugar – felizmente, como se viu, em uma seção afastada do palco – muitos dos espectadores estavam fazendo comentários altos e belicosos. Quando a performance começou, o mesmo aconteceu com ataques físicos. Vegetais voavam pelo ar. De uma das caixas perto do palco, alguém tentou jogar um balde de água em cima dos performers; ele perdeu o controle e o balde quase atingiu um dos atores. Então, algumas pessoas que entraram no poço da orquestra conseguiram ligar uma das mangueiras de emergência. Eles pulverizaram o palco com um poderoso fluxo de água. A performance foi interrompida brevemente para que a água pudesse ser limpa. A agressão verbal continuou.

Obviamente, não foi a própria performance que antagonizou e enfureceu uma certa parte da audiência. Como com *Ubu Rei* e a famosa batalha na estreia de *Hernani*, os espectadores vieram preparados para lutar. (Esta batalha anterior era sobre as regras da dramaturgia, em vez das preocupações estéticas mais

⁹⁴ Rajadas

gerais. A vanguarda ainda não havia sido desenvolvida.) Mas os roteiros de Jarry e Victor Hugo haviam sido publicados; A performance de Gallo provavelmente não tinha um roteiro no sentido usual. O que havia perturbado tanto alguns habitantes de Nancy? Frank Gallo é gay. Durante a preparação de *Squalls*, ele parecia fazer alarde do fato. Ele foi visto frequentemente em torno de Nancy vestido fantasiado, em reveladoras e incomuns roupas de couro e roupas de látex. Foi aparentemente esta imagem pessoal e o modo de vida que sugeria que não só ofendia muitas pessoas, mas as levava ao protesto violento no teatro. Se a performance tivesse sido em Paris, uma cidade muito mais cosmopolita, a mesma coisa poderia não ter acontecido. No entanto, de acordo com o modelo de *Ubu Rei*, esta foi a única performance *avant-garde* que já vi.

É claro que precisamos alterar o modelo. O Fluxus, um grupo neo-Dada do início dos anos 1960, performou principalmente em sótãos para audiências de amigos e outras pessoas conhecedoras do mundo da arte. O público entendeu que não eram eles que estavam sendo atacados e eles não estavam ofendidos. Eles visualizaram o trabalho em um contexto estético. Em uma tentativa de alcançar a audiência apropriada, ou pelo menos uma mais larga, George Maciunas, fundador do Fluxus, alugou o Carnegie Recital Hall na 57th Street em Manhattan. Infelizmente, ainda era uma audiência mundial de arte que compareceu. Havia, no entanto, um grupo de três ou quatro casais jovens num camarote. Aparentemente eles haviam saído juntos sem nada especial para fazer e tinham visto a fotografia formal da Flux Orchestra em smokings fora do teatro. Os “músicos” realmente pareciam membros de uma orquestra sinfônica. Esperando um concerto de música, os jovens assistiram aos músicos levantarem e abaixarem seus chapéus enquanto seguiam uma partitura de piano; eles viram uma luva de borracha aparecer do sino de um trombone e assim por diante. Profundamente perturbados, ao que parece, eles partiram – sem protestos físicos. Os amigos do Fluxus ficaram.

Assim, temos um modelo mais detalhado para a *avant-garde* antagônica. Inclui uma audiência com gostos antiburgueses ou não-burgueses que sente que a burguesia ficaria ofendida se estivesse presente. A percepção compartilhada de insulto potencial torna-se um valor positivo na performance.

O teatro voyeurístico descrito na história do marinheiro pode parecer adequar-se bem a este modelo. Certamente não foi ao gosto da burguesia. Teriam ficado ofendidos se estivessem lá. Como os espectadores simpáticos nos shows do Fluxus, os voyeurs compartilhavam valores e expectativas comuns sobre a performance. Ainda assim, não podemos aceitá-la como *avant-garde*. Está faltando a estética. A performance não se colocou no contexto da arte. Não incorporava uma determinada atitude artística, e os espectadores, por mais unificados que fossem, não a viam como arte. Essa cidade sem nome que consideramos ser a China, provavelmente nem sequer tinha uma *avant-garde*. Nem todos os países – e relativamente poucas cidades nesses países – têm

uma. A *avant-garde* é um fenômeno sociocultural que não existe em todos os lugares. É o produto de um subgrupo relativamente pequeno dentro dessa porção minoritária da população que está envolvida com e se preocupa com a arte.

Na verdade, este é o contexto histórico da *avant-garde*. Nem sempre existiu. É um fenômeno relativamente novo, que se desenvolveu na segunda metade do século XIX. Ela não começou – não podia começar – até que as classes intelectuais e artísticas tivessem crescido (junto com a população total) até um ponto em que era possível ter um mundo de arte menor e especializado dentro (ou ao lado) do mundo da arte em geral. Este agrupamento social especializado foi dedicado aos gostos dos próprios artistas e aos da gente educada que conhecia e se preocupava com a arte. Em parte, ele se desenvolveu em torno de clubes de artistas e cabarés semiprivados. Não dirigia o seu trabalho para o público em geral nem para o gosto tradicional da classe dominante estabelecida. Um pequeno subgrupo da sociedade começou a dirigir seu trabalho para si mesmo.

Esta visão da *avant-garde* descreve o contexto socioestético dentro do qual se desenvolve uma certa forma de arte. Ela pode ou não alcançar um grupo social diferente e mais amplo; pode ou não ser popular e/ou comercial. Fazendo isso ou não, permanece *avant-garde*. Historicamente, a performance *avant-garde* alcançou um público amplo em graus variados. Dada foi visto por relativamente poucos. O Expressionismo, em sua forma um tanto popularizada, rapidamente se tornou parte da “corrente dominante” na Alemanha. Algumas pessoas de teatro *avant-garde* passaram as carreiras de sucesso fora da *avant-garde*; outros não. Antoine dirigiu-se ao Odeon. O poeta Paul Fort fechou o Teatro d'Art depois de dois anos e nunca mais trabalhou no teatro. (Isso não significa, é claro, que a arte influenciada pela *avant-garde* é também *avant-garde*. A *Blue Blouse*⁹⁵ levou as danças de máquinas futuristas e outras técnicas de *avant-garde* às massas sem ser ela própria *avant-garde*. Não é necessariamente toda *avant-garde* que é feita previamente por um artista *avant-garde*. O trabalho de Antoine no Odeon já não era *avant-garde*).

O teatro *avant-garde* começou – antes da primeira apresentação de Ubu Rei – pelo menos com os simbolistas. A estética simbolista demonstra um retorno para dentro, longe do mundo burguês e seus padrões, era mais pessoal, privada e com um mundo extraordinário. As performances simbolistas eram feitas em pequenos teatros. Eram separadas, distantes e estáticas, envolvendo pouca energia física. A iluminação era muitas vezes turva. Os atores muitas vezes trabalhavam atrás de anteparos; eles ficavam imóveis por longos períodos e falavam monotonamente. O tema das peças simbolistas era muitas vezes

⁹⁵ Blusa Azul

religioso. *The Song of Songs*⁹⁶ de Roinard foi baseada em passagens da Bíblia; a protagonista de *The Girl With Cut-Off Hands*⁹⁷, de Quillard, tinha seus membros cortados milagrosamente restaurados através da oração (As duas peças foram encenadas no Théâtre d'Art de Paris, em 1891.). Não houve confronto da burguesia, nenhuma sátira, nenhum ataque aos valores ou padrões de outra pessoa. O mundo burguês simplesmente não existia, mesmo como uma concepção de contraste. A arte era autônoma, isolada, completa em si mesma. Podemos chamar isso de modelo “hermético” de performance *avant-garde*.

Na medida em que, naturalmente, a obra *avant-garde* hermética é diferente da outra arte, ela pode fazer com que aqueles que apreciam a outra obra se tornem defensivos e antagônicos. Assim, qualquer trabalho inovador pode ser chocante para alguém que tem apenas a mais geral, a mais popular, a mais ampla visão da arte. Não foi a intenção, no entanto, de todos os artistas de *avant-garde* chocar o público. Nem todo o trabalho *avant-garde* pretende negar, subverter ou confrontar os valores tradicionais dominantes. Muitos artistas de *avant-garde* direcionam seu trabalho para um público especializado cujos valores, padrões e preocupações são bastante diferentes dos do público em geral. Não é com a burguesia que essa *avant-garde* hermética se preocupa.

A tradição de *épater la bourgeoisie*⁹⁸ explica apenas um aspecto da *avant-garde*. Seria impossível traçar uma história completa do teatro *avant-garde* (ou da arte *avant-garde* em geral) usando apenas o modelo antagônico. Muitas performances esteticamente radicais, que vão do simbolismo ao formalismo da Bauhaus, simplesmente não caberiam. Precisamos dos dois modelos – tanto o antagônico quanto o hermético – para explicar a *avant-garde*. Eles também nos ajudarão a analisar alguns desenvolvimentos recentes na performance *avant-garde*.

Muitas vezes se ouve que a *avant-garde* está morta. Isso é verdade? Certamente não há necessidade sociológica de existir uma *avant-garde*. Porque é um produto de um desenvolvimento histórico sociopsicológico, refinado e autoconsciente, nunca existiu em muitas culturas. Ela foi eliminada, ou quase, por certos regimes políticos em determinados países. Mas não parece haver nenhuma razão sociológica para que a *avant-garde* tenha desaparecido dos Estados Unidos na última década.

Vejamos a história recente e a situação contemporânea usando nossos dois modelos de *avant-garde*. Durante os anos 60, o modo antagonista era dominante. Algumas performances tentaram não apenas mudar os valores da burguesia, mas também provocar mudanças sociais reais. O Living Theatre

⁹⁶ A Canção dos Cânticos

⁹⁷ A menina com as mãos cortadas

⁹⁸ Assustar a classe média

tentou – geralmente com muito pouco sucesso – transformar o *Paradise Now*⁹⁹ em uma demonstração de rua que, por exemplo, liberaria prisioneiros de uma prisão próxima. Outros trabalhos entraram em colisão com o gosto legalmente formalizado da burguesia. Os produtores de uma peça chamada *Chel* foram julgados em Nova York por colocar uma relação sexual no palco (simulada, mas em uma parte oculta e, portanto, convincente). *Dionysus in 69* do Performance Group usou nudez que foi chocante o suficiente para o gosto de classe média, pelo menos em Michigan, quando a peça foi realizada lá, para causar uma ação legal e a proibição da apresentação. Apesar de haver pouco confronto real nos teatros, ainda assim, havia um estilo cru, abrasivo e uma atitude agressiva ou belicosa em muitas produções. As peças Off-Off-Broadway¹⁰⁰ frequentemente usam intencionalmente comentários vulgares e obscenidades que foram (e são) consideradas de mau gosto pela burguesia.

Essa atividade teatral *avant-garde* certamente tem diminuído e parece estar extinta. Muitos dos grupos bem conhecidos e bem sucedidos em Nova York dissolvidos pelo seu sucesso começaram a desaparecer. O Bread and Puppet mudou-se para Vermont, embora o grupo ainda reapareça regularmente para realizar um teatro não-confrontador na cidade. O Living Theatre está em exílio indesejável na Itália (onde sua política radical tem encontrado apoio) porque seus membros não podem se sustentar financeiramente em Nova York.

Durante a década de 1960, houve uma forte tendência liberal nos Estados Unidos de forma que a marcada diferença de opinião sobre a conveniência de conduzir uma guerra no Vietnã era apenas um aspecto. Qualquer manifestação anticonvencional e/ou antidominante tenderia a atrair um público solidário. Esta atitude era independente de qualquer performance particular. Tal como a atitude negativa em relação a Frank Gallo manifestada na performance de *Squalls*, essa energia positiva existia antes de uma performance. Não era uma reação a ela.

Durante a última década, tem acontecido naturalmente, uma grande inclinação do público em geral da esquerda para a direita na política. O país em geral, e Nova York com ele, tornou-se muito mais conservador. A derrota da emenda de direitos iguais e a reeleição do presidente Ronald Reagan são apenas dois sintomas óbvios desta década. No teatro, um sintoma é a tendência à nostalgia e ao renascimento de peças antigas. (A nostalgia é o oposto da atitude *avant-garde*, opõe-se a um anseio pelos valores seguros e recordados do passado ao invés de uma orientação para novos valores e para o futuro). Há a

⁹⁹ Paraíso Agora

¹⁰⁰ Off-Off-Broadway refere-se a produções teatrais, incluindo peças, musicais ou performances apresentadas em teatros de Nova York, Estados Unidos, menores do que aqueles onde são realizadas as produções off-Broadway. Teatros Off-Off-Broadway são geralmente definidos como salas com menos de 100 assentos. As produções vão desde aquelas totalmente profissionais e bem-sucedidas, como o Ontological-Hysteric Theater de Richard Foreman no East Village, ou The Flea Theater em Tribeca, às performances amadoras que ocorrem por toda a City. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Off-off-Broadway>. Nota do tradutor.

tentativa de encontrar um novo “grande dramaturgo” (ou um que um número suficiente possa concordar que seja realmente bom) para continuar a tradição literária pré-1960. Pessoas que antes estavam interessadas em trabalhos *avant-garde* sugerem que o único teatro digno de ser visto pode ser encontrado na Broadway e assim por diante. Quando desapareceu uma atitude generalizadamente radical, inconformista, anticonvencional, o interesse em uma *avant-garde* antagônica desapareceu com ela. Isso significa que o teatro de *avant-garde* está morto?

Por se encaixar tão bem no tom dos tempos, a *avant-garde* antagônica dos anos 60 recebeu grande atenção na mídia – mesmo daqueles que não a viram, não gostaram e/ou não concordaram com suas implicações. Um certo sensacionalismo ajudou. Pode ser que a falta de cobertura da mídia e a ausência de um “superstar” internacional recente levem a supor que a *avant-garde* está morta (Richard Foreman e Robert Wilson, os superstars dos Estados Unidos da década de 1970, estão, afinal, ainda trabalhando). Talvez a *avant-garde* não possa ser considerada como viva sem um representante recém-encontrado no centro das atenções internacionais.

No entanto, em 1983, Laurie Anderson apresentou seu *United States: Parts I-IV*¹⁰¹ para casas lotadas, foi ovacionada de pé na Brooklyn Academy of Music e foi perfilada no caderno dominical do New York Times; ela já havia se apresentado internacionalmente e agora é uma grande atração internacional. *United States* segue o formato geral de um concerto. Uma série de canções é apoiada por projeções de slides e filmes e intercaladas com monólogos e imagens físicas. Anderson criou todo o material. Escreveu as letras das canções e compôs as músicas. Ela escreveu as histórias e os diálogos. Ela criou as projeções e concebeu os efeitos visuais e sonoros. Ela também é a principal intérprete – conversando com o público, criando imagens físicas ou sonoras, tocando violino, o sintetizador e cantando. Exceto pela pequena banda que a acompanha e ocasionalmente toca de forma independente e por alguns atores que aparecem brevemente. *United States: Parts I-IV*, que dura mais de sete horas, é uma performance de uma mulher.

As histórias que Anderson conta estão todas na primeira pessoa. Embora elas realmente revelem pouco sobre sua personalidade e sobre sua vida privada, elas ajudam a relacioná-la num gênero que poderia ser chamado de “autoperformance” que se desenvolveu recentemente na *avant-garde*. A performance é geralmente um solo e é sobre, ou derivado diretamente, da vida do performer. O performer realiza a si mesmo e a sua vida. Este, por sua vez, é um subgênero da chamada “performance artística”, no qual a performance é equiparada à pintura e à escultura, e os “objetos” da performance, geralmente

¹⁰¹ Estados Unidos: Partes I-IV

criados por artistas que não são majoritariamente pessoas de teatro, são exibidos em um contexto de galeria de arte para um público mundial de arte.

Durante anos, Anderson fez solos de “performances de arte”, apresentando peças em galerias, igrejas, teatros sótãos e outros espaços alternativos. Às vezes, ela falava, contava histórias “pessoais” e tocava violino. Às vezes ela criava efeitos, usando, por exemplo, um violino que falava quando uma fita de gravação magnética esticada no arco de violino era movida para trás e para frente sobre as cordas. Às vezes ela usava projeções, como o filme de 8mm de “seu psicanalista” que ela projetou na pequena figura de um homem. Todos esses elementos da performance artística foram combinados em *United States*.

Após as partes I e II de *United States* terem sido concluídas, mas antes que todo o trabalho tivesse sido mostrado, “Oh Superman¹⁰²”, uma das duas músicas da seção inicial, transformou-se num *single*¹⁰³ que apareceu nas paradas de “sucessos” de canções na Inglaterra e deu a Anderson um contrato de gravação pela Warner Brothers Records. As canções de Laurie Anderson, em si mesmas, não são de *avant-garde*. Ela está trabalhando em um idioma estabelecido: o *rock*. Na verdade, como ela começou a enfatizar o aspecto de música *rock* de suas performances, seu vestido e estilo de cabelo assumiram características *punk*. Ela começou a se vestir de preto, e seu cabelo curto ficou ainda mais curto. Embora a própria música tenha alguma semelhança estrutural em suas progressões de acordes, repetidos, não moduladas ou lentamente moduladas àquelas de músicos da *avant-garde* como Phil Glass e Steve Reich, ainda é uma música de rock – original e reconhecível, mas dentro desse gênero musical. As canções podem ser tiradas do contexto da performance para existir como artefatos em uma cultura pop maior. Isso não é incomum. Apenas inverte o processo pelo qual os registros populares são comumente incorporados em performances *avant-garde*. De fato, uma maneira contemporânea predominante de fazer uma performance é juntar uma sequência de músicas “emprestadas”, geralmente do rock, e desenvolver uma imagem visual, usando artistas ao vivo e talvez tecnologias, para cada música. Em ambos os casos, a música em si não é *avant-garde*, mas faz parte de uma performance *avant-garde*.

¹⁰² Oh Super-homem

¹⁰³ Na nomenclatura da indústria fonográfica, um single é uma canção considerada viável comercialmente o suficiente pelo artista e pela companhia para ser lançada individualmente, mas é comum que também apareça num álbum. Atualmente, com a era digital, é comum o single ser lançado não mais somente como um álbum físico, mas também em diversos outros formatos, ou apenas no formato digital em serviços online de venda de música para download como a iTunes Store. Single é também uma expressão popular usada como sinônimo da antiga expressão música de trabalho ou música de divulgação, sendo uma canção gravada pelo artista que é normalmente considerada uma das mais comerciais de um já lançado ou futuro álbum, para ser lançada em rádios e outros veículos de divulgação. A expressão é originada dos Estados Unidos. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Single> Consultada no dia 24/03/2017.

United States não tem nenhuma história geral. Toda a performance, e cada seção dela, recebe coerência por conotações formais detalhadas que não se explicam ou se encaixam intelectualmente para criar grupos maiores de informação. O movimento de um ponteiro que balança para a frente e para trás indicando as correntes que supostamente carregaram a arca de Noé do estado de New York a Ararat relaciona-se ao movimento da mão de Anderson na frente de seu rosto enquanto ela fala sobre dirigir um automóvel na chuva. Esses movimentos relacionam-se com o gesto de “olá” e “adeus” na linguagem de um atendente de posto de gasolina que fala na própria voz eletronicamente alterada de Anderson. Mais tarde, Anderson levanta seu arco de violino sobre sua cabeça e, balançando-o para a frente e para trás, cria uma tela que captura uma imagem projetada em um ângulo que o torna de outra forma invisível para o público. A imagem aparece de repente, pendurada no ar sobre sua cabeça; A “tela” fina e móvel ecoa as imagens anteriores.

Assim, na performance as canções fazem parte de um todo maior que é a obra de arte. Elas estão “ligadas” principalmente por repetidas imagens sensoriais e verbais. Mais para frente em *United States*, por exemplo, Anderson conta a história de como Thomas Edison foi a uma excursão de palestras para argumentar contra a adoção da corrente direta, ao invés da corrente alternada. Como demonstração, ele eletrocutou um cachorro. Não há explicação ou justificação dessa imagem incomum e gratuita. Não parece caber intelectualmente. Mas num nível puramente formal, ela se relaciona com outras imagens espalhadas em *United States*. “*Walkin' the Dog*”¹⁰⁴, por exemplo – o lado oposto do álbum “*Oh Superman*” – foi cantado anteriormente na performance. Alguém envolvido com uma *avant-garde* hermética pode apreciar como as conexões estruturais trabalham contra o sentido e distorcem-na no trabalho de Anderson. Esta estruturação formal não precisa ser entendida para que canções individuais sejam apreciadas, mas seu efeito é ajudar a tornar *United States* mais do que um simples concerto de rock.

O público de *avant-garde* está interessado, entre outras coisas, na forma como a arte comenta sobre a sociedade e não no conteúdo desse comentário. Para este público, *United States* é um show de rock que comenta sobre concertos de rock. Assim como as pinturas da Pop Art de Roy Lichtenstein comentavam as tiras de quadrinhos reproduzindo e ampliando detalhes das tiras ou das obras de serigrafia de Andy Warhol e as latas de sopa Campbell podiam comentar sobre as imagens da produção comercial em massa copiando essa imagem, a longa peça de Anderson refere-se a um concerto de rock por não ser exatamente um concerto de rock. As histórias e imagens, não encontradas em um concerto de rock, são tão importantes quanto as canções. Ao contrário da maioria dos cantores de rock – e ao contrário da *avant-garde* antagônica – suas maneiras e atitudes não são de forma alguma agressivas ou abrasivas. Ela não

¹⁰⁴ Passeando com o cachorro

“vende” o material. Ela é relaxada, informal, precisa, clara e agradável – um grande contraste com a maioria dos cantores de rock. Concertos de rock não são apresentados no *Brooklyn Academy of Music. United States* pode ser visto como um concerto de rock de e para a *avant-garde*. Como demonstra o trabalho de Laurie Anderson, a *avant-garde* não morreu; mudou de sua forma antagônica para sua forma hermética.

Dentro da subcultura da *avant-garde*, há pelo menos duas possibilidades para o teatro – uma audiência composta de interessados principalmente em artes além do drama e uma audiência orientada exclusivamente para o teatro. Qualquer uma poderia ser potencialmente antagônica ou hermética. Poderíamos ter uma *avant-garde* antagônica baseada em várias artes ou uma *avant-garde* hermética concentrada no drama. Historicamente, no entanto, um elemento forte da *avant-garde* antagônica dos anos 1960 foi orientado para o drama. O atual teatro hermético *avant-garde* é orientado principalmente, às vezes exclusivamente, para as outras artes.

A ideia de Jerzy Grotowski de um “Teatro Pobre”, tão influente na década de 1960, excluiu conscientemente as outras artes para “purificar” o teatro – fazê-lo fazer o que só o teatro, e não as outras artes, poderia fazer. Em si, o Teatro Polonês de Grotowski era hermético. Não tentou atingir um público grande ou geral, e limitou severamente o número de suas performances e o tamanho de suas audiências. Não tentou mudar a sociedade ou confrontar a burguesia, envolveu uma intensa, psicologicamente isoladora, quase religiosa crença no teatro e no “ator santo”.

As técnicas de treinamento de atores de Grotowski, seu estilo de atuação neoexpressionista e sua alteração da relação de audiência-performance tradicional tiveram forte influência, no entanto, na *avant-garde* antagônica dos anos 60. Com a adição do conteúdo antidominante, suas ideias foram modificadas e desenvolvidas para confrontar e confundir a burguesia – pelo menos em nosso modelo conspiratório final daquela forma que inclui um público simpático e não um público burguês.

O atual mundo hermético de arte de *avant-garde*, representado por Laurie Anderson, contém poucas pessoas de teatro – a maioria tem pouco interesse em outras formas de arte – e é influenciada principalmente por outras artes além do drama. Anderson estudou o violino quando era jovem, sua educação universitária estava nas artes visuais, e exibiu em galerias de arte. Suas performances fazem uso e se relacionam com a música e as artes visuais e apelam para essas audiências. Eles têm pouca ou nenhuma relação com o drama (ou com a dança). Grande parte da *avant-garde* antagônica dos anos 60 – representada, por exemplo, pelo Living Theatre – preocupava-se principalmente com o drama. Judith Malina e Julian Beck, os fundadores do

Living Theatre, eram pessoas de teatro treinadas; seu teatro era drama-orientado.

Há pouca ou nenhuma atuação em uma performance de Laurie Anderson. Em *United States*, outros performers que não Anderson aparecem apenas brevemente para atuar em diálogos. Às vezes, ao contar uma história, Anderson “atua” uma voz de si mesma e/ou de outros personagens, talvez com a ajuda de uma alteração eletrônica. Geralmente, pode-se dizer que ela atua apenas no sentido de que seu material, que parece espontâneo, foi memorizado.

Isso não significa que todas as *avant-garde* atuais rejeitem a atuação. John Jesurun, por exemplo, é um artista visual – entre outras coisas, criou instalações usando pássaros empalhados – que se tornou cineasta e depois começou a montar suas próprias peças. Trabalhando no Pyramid Club – uma discoteca punk pequena, com uma loja na frente, no Lower East Side de Manhattan – Jesurun colocou um novo fascículo de meia hora de *Chang in a Void Moon*¹⁰⁵ todas as segundas-feiras durante quarenta e quatro semanas em 1982-83. Ele usa atores – muitos deles experientes atores Off-Off-Broadway –, mas o estilo da performance se relaciona com e deriva do filme, e não do palco. Não depende de métodos de treinamento de atores para desenvolver resistência, flexibilidade, projeção, e assim por diante; em contraste com grande parte dos trabalhos dos anos 60, exige pouca demanda física do artista. Neste trabalho, mesmo a atuação relaciona-se mais fortemente a uma arte que não é o drama.

Uma segunda diferença básica entre a atual *avant-garde* e a da década de 1960 é que o trabalho atual tende a ser formal e conceitual e não orientado ao conteúdo. As histórias em constante evolução de *Chang in a Void Moon* não têm mais mensagem do que um antigo filme “B” ou uma série de filmes; eles são meramente um quadro sobre o qual “ideias” visuais e verbais se desenvolvem. Embora se possa esperar uma declaração sociopolítica abrangente e apontada de uma peça intitulada *United States: Parts I-IV*, este não foi o caso. Os significados e as mensagens, muitas vezes irônicas ou satíricas, podem ser encontrados no trabalho de Anderson, mas não criam um todo coerente, e o conteúdo intelectual literal não é seu aspecto mais importante.

A profunda divisão na performance *avant-garde* entre o drama e as outras artes pode ser ilustrada e explicada pela forma como as diferentes disciplinas são ensinadas em nossas faculdades e universidades. A história das artes visuais desde o final do século XIX é apresentada principalmente como constituída pela *avant-garde*; sem a *avant-garde*, não haveria história da pintura e da escultura. A história do teatro, por outro lado, geralmente ignora completamente a *avant-garde* ou a relega a uma posição muito menor. Uma história do teatro que se refere à dramaturgia e aos clássicos é possível sem

¹⁰⁵ Chang em uma lua vazia

referência à *avant-garde*. No entanto, pelo menos em suas origens socioculturais, a *avant-garde* é a mesma em todas as artes.

Considerando que a ênfase nas artes visuais é sobre a estética, o teatro é ensinado como um empreendimento comercial e popular relacionado com o sucesso nas bilheterias. As artes visuais são tratadas formalmente; o teatro é ensinado como consistindo de mensagem, conteúdo e importância sociopolítica. Assim, o ensino do teatro é principalmente o dominante e tradicional, orientado para a Broadway, “Grandes Peças” (ainda Tennessee Williams e Arthur Miller), os gêneros da tragédia e da comédia, Shakespeare e os clássicos. Beckett é apresentado como representando a contemporânea *avant-garde*. Uma abordagem literária.

No entanto, o ensino da dança parece ser uma exceção a essa dicotomia geral. Departamentos de dança das faculdades, em geral, tendem a suportar o novo, bem como o tradicional. Alguns até ensinam a dança pós-moderna. Muitos dançarinos *avant-garde* visitam as faculdades. Embora grande parte da escrita sobre dança seja impressionista, muitas vezes elas possuem uma forte inclinação formal, talvez porque a dança é relativamente distante da dinâmica da sociedade. Pode ser por esta razão que a dança *avant-garde* é muito mais energizada e ativa em Nova York do que o drama *avant-garde*.

Todos os anos, os departamentos de artes visuais e, em menor grau, os departamentos de dança graduam muitas pessoas com um interesse estabelecido e definido na *avant-garde*, pessoas capazes de apreciar valores formais e conceituais. O mesmo não acontece com os departamentos de teatro. Assim, o público jovem para as atuais atuações tende a vir de formações diferentes das do teatro. Enquanto a *avant-garde* antagônica dos anos 60 relacionava-se com as tradições da literatura dramática ao encenar versões radicais de Shakespeare e dos clássicos, a atuação contemporânea de *avant-garde* oferece pouco para aqueles que são orientados pelo drama; como os críticos são, em grande parte, produtos do nosso sistema educacional, a crítica ao teatro difere da das artes visuais. A crítica de arte preocupa-se com a análise formal e a discussão sobre a forma, com a arte comentando a arte num diálogo histórico. A crítica do teatro trata principalmente das interpretações psicossociológicas e dos juízos de valor. Nenhuma das três críticas feitas a *United States*, na mesma edição da *Village Voice* – Anderson é, afinal, uma figura importante – discutiu os aspectos formais da peça. Todos procuravam significados “grandes” e, não encontrando nenhum, eram depreciativos e desinteressados. Tal resposta crítica apenas indica a polaridade psicológica que existe tanto na performance *avant-garde* como na sociedade maior.

Assim, ao referir-se a uma performance incomum que teve lugar há muitos anos, somos levados ao exame de uma dicotomia no teatro *avant-garde*. Por um lado, temos performances orientadas pelo drama, atuações expressivas,

significados e conteúdos. Por outro lado, temos performances voltadas para outras artes – pintura, escultura, música, cinema, poesia – e para o formalismo. Esta não é uma situação ruim ou boa. Nem todo mundo deve ter o mesmo gosto. Mas a análise nos dá uma maneira de explicar os desenvolvimentos recentes no teatro *avant-garde* e a dinâmica da *avant-garde* dentro da sociedade de hoje.

Parte 3 – O teatro Estruturalista

Historicamente, o formalismo no teatro tem sido mais ou menos sinônimo de estilo, de abstração. É um teatro de formalismo visual e auditivo que se relacionava com a pintura e a música e enfatizava os sentidos. Vsevolod Meyerhold, por exemplo, era famoso por suas interpretações formalistas e estilizadas de roteiros realistas (de fato, o “crime” do qual Meyerhold foi acusado, e pelo qual ele morreu, era o “formalismo”). Quase sempre, o formalismo no teatro tem sido subordinado ao conteúdo. As pessoas que enfatizaram os elementos formais sentiram que esses elementos mais claramente apoiavam e ajudavam a expressar o material intelectual, a mensagem ou o tema. Historicamente, uma produção formalista usou a forma para tornar seu significado ou os sentimentos ligados a esse significado mais significativos, mais claros e mais poderosos.

Mesmo hoje, o teatro formalista usa a forma como estilo, como abstração, embora o significado não seja mais de importância primordial. É um teatro visual, um teatro pictórico, um teatro retinal, um “teatro de imagens”.

Nesta parte do livro, um novo tipo de formalismo é discutido. Aqui, as formas empregadas são mentais e não sensoriais. Tendem a ser intelectuais e até lógicas, em vez de intuitivas e impressionistas. Elas trabalham contra o significado e o sentimento representacional em vez de sugeri-los e apoiá-los.

Este novo formalismo pode ser chamado de teatro estruturalista. O teatro estruturalista trabalha com estruturas de maneira formal e faz com que a estrutura – a relação entre as partes – seja o elemento estético mais importante na performance (Uma análise da estrutura da performance foi feita no [Capítulo 2](#)). Uma vez que a relação entre as partes existe na maioria no tempo, e uma vez que ela envolve as conexões entre momentos ou seções da peça através ou ao longo do tempo, esse tipo de formalismo tende a envolver o tempo mais do que o momento presente, a mente mais do que os olhos e os ouvidos.

A estrutura de uma performance é completamente independente do seu estilo visual. As mesmas estruturas podem estar subjacentes a qualquer estilo. A forma como os artistas trabalham, o design dos figurinos e cenários, a atmosfera da apresentação e assim por diante, não têm necessariamente uma relação com a estrutura. Assim, qualquer estilo visual pode ser usado na realização de uma peça estruturalista. Isso é mais aparente nas peças realistas estruturalistas que são descritas nos capítulos seguintes, como *Revolutionary Dance*¹⁰⁶, *The Marilyn Project*¹⁰⁷, e *Double Gothic*¹⁰⁸. Nessas performances, o estilo visual não é formal; a experiência é. Entretanto, outras produções estruturalistas aqui

¹⁰⁶ Dança Revolucionária

¹⁰⁷ Projeto Marilyn

¹⁰⁸ Duplo Gótico

descritas não são realistas. Uma delas, *Iowa Transfer*¹⁰⁹, quase não usa nenhuma atuação e não poderia sequer ser chamada de peça de teatro.

Nesta parte, vemos exemplos de como a teoria teatral – a análise da estrutura – pode ser usada conscientemente e intencionalmente para fazer uma performance. As performances não começaram com um sentimento ou uma ideia sobre a vida que precisava ser expressa, mas com uma ideia sobre a estrutura teatral. Essa era a coisa mais importante. Pelo menos nos meus próprios trabalhos, a teoria e a prática se alimentaram e se enriqueceram constantemente.

¹⁰⁹ Transferência de Iowa

Capítulo 8 – The Struturalist Workshop

*The Struturalist Workshop*¹¹⁰, um grupo de teatro do qual sou o diretor artístico, tenta usar a análise estrutural como uma abordagem para a performance. *The Struturalist Workshop* está envolvido com o que é chamado de “estruturalismo” no teatro. Alguns tem alegado que o uso dessa palavra é impróprio. “O termo estruturalismo”, dizem eles, “já se refere a certas filosofias, para cerzir certos tipos de pensamento. Para efeito, a popularidade intelectual da linguística estrutural e da antropologia estrutural pode quase ser descrita como uma moda. O ‘estruturalismo’ não pode ser usado agora para se aplicar a outra coisa.” Isso, é claro, não é convincente. Muitas palavras têm múltiplos significados. O importante é entender, através de seu contexto, como a palavra está sendo usada em cada instância. É ainda possível capitalizar o “estruturalismo” (como o futurismo e o surrealismo) quando se refere a um movimento artístico particular e deixá-lo sem capital quando se refere a uma filosofia geral. Uma palavra como o “estruturalismo” não é uma marca registrada. As palavras são muitas vezes tomadas de uma disciplina para serem usadas em outras (Por que o teatro está quase sempre atrás da filosofia, da ciência e das outras artes é uma questão diferente). Afinal, a palavra “estruturalismo” é extremamente precisa e exata. O que mais você chamaria de uma teoria estética que enfatiza e dá importância primordial à estrutura?

Em um nível, há uma similaridade pronunciada entre o estruturalismo analítico da linguística estrutural, da antropologia estrutural, etc., e as teorias do estruturalismo teatral. Como os nomes deles indicam, eles têm uma crença comum na importância da estrutura. No entanto, suas visões de estrutura são bem diferentes.

Nem a linguística estrutural nem os estudos da antropologia estrutural a experienciam como tal. Um fenômeno – uma frase, um mito – não é analisado por sua *própria* estrutura única. Ela é comparada com outras frases, outros mitos, para permitir que se compreenda estruturas que se encontram atrás ou além da experiência. A intenção é tornar claros padrões inconscientes e estruturas. Na *Antropologia Estrutural*, Claude Lévi-Strauss explica:

Se, como cremos, a atividade inconsciente do espírito consiste em impor formas a um conteúdo, e se essas formas são fundamentalmente as mesmas para todos os espíritos, antigos e modernos, primitivos e civilizados (como mostra tão claramente o estudo da função simbólica tal como expressa na linguagem), é necessário e suficiente atingir a estrutura inconsciente, subjacente a cada instituição e a cada costume, para obter um princípio de interpretação válido para outras instituições e outros costumes,

¹¹⁰ A Oficina Estruturalista

contanto, evidentemente, que se avance suficientemente na análise¹¹¹.

É difícil ver por que sistemas analíticos que tentam esclarecer estruturas não conscientes seriam usados como uma teoria teatral para criar performances. De acordo com os próprios sistemas, cada performance é naturalmente um produto de material inconsciente. Em alguns casos, a análise pode ser difícil, mas uma performance não teria mais ou menos estrutura do que outra.

(Em sua busca por “bases naturais” do sistema fonêmico – para uma estrutura básica no cérebro – Levi-Strauss aceita evidências que parecem mostrar padrões semelhantes de sinestesia – neste caso, correspondências de cor/vogal – entre pessoas com a mesma língua materna. Infelizmente esta teoria não é correta. Mesmo membros sinestésicos da mesma família podem demonstrar diferentes sistemas de correspondência. Mas até que se encontre alguma evidência para uma base natural para a estrutura fonêmica, haverá a possibilidade de que as chamados “estruturas inconscientes” estão sendo impostas pelo analista ao invés de descobertas. Em todo caso, o estruturalismo teatral não se preocupa com a estrutura do cérebro, mas com o funcionamento da mente e a estrutura única das experiências particulares.)

Se um sistema de análise estrutural é pensado para se aplicar a todo o teatro, qualquer apresentação poderia ser uma manifestação do mesmo. Como, então, a análise pode ser transformada em teoria utilizável para a criação de performances? Um “ângulo” particular, uma “inclinação” especial, um certo preconceito, é necessário. Para o *Structuralist Workshop* isso é encontrado no esforço de tornar a estrutura de primordial importância. Todo teatro tem uma estrutura, mas raramente ela é o aspecto primário. Embora usem muitos estilos e vários tipos de performances, todas as produções do *Structuralist Workshop* demonstram esta tentativa de fazer dominar a estrutura.

Os problemas mais difíceis em fazer isso se relacionam com o significado. Se uma performance não tem significado – como na música e na dança – é relativamente fácil fazer a estrutura predominar. No drama, porém, a estrutura tem sido usada há muito tempo para apoiar e esclarecer o significado. Portanto, onde o significado existe, ele tende a assumir. O espectador assume que, uma vez que existem elementos semânticos, a apresentação deve ser entendida semanticamente. O material é interpretado; significados são “lidos” onde não foram destinados. Um crítico, descrevendo minha *Revolutionary Dance*, escreveu: “Uma história começa a evoluir... e incorpora-se à sua narrativa”. Não havia história ou narrativa. Eu tinha escrito sete cenas curtas sobre pessoas que não estavam nas forças armadas – elas não usavam uniformes – envolvidas em algum tipo de guerra civil em um país sem nome. Cada uma delas usava alguns,

¹¹¹ Texto extraído da tradução de Beatriz Perrone-Moisés do livro *Antropologia Estrutural* editado pela Cosac-Naify.

mas não necessariamente todos, movimentos e discursos básicos que eu queria fazer em repetições estruturais. As cenas foram reunidas em uma certa ordem depois que foram escritas. Elas poderiam ter sido colocadas em qualquer ordem. Eram as repetições que importavam. Um incidente não causava o outro. Dez atores cada um atuava em vários personagens diferentes; nenhum personagem apareceu em mais de uma cena. Em uma cena, dois atores podiam estar do mesmo lado na guerra; em uma cena posterior, eles podiam estar em lados opostos. Um ator interpretando um homem que estava obviamente morto em uma cena aparecia vivo em uma cena posterior. O elenco era internacional: dois italianos, três iranianos, um coreano, um filipino, um israelense e dois americanos. Os figurinos e adereços eram contemporâneos; o tempo não era declarado como o presente (ou o futuro). No entanto, o mesmo crítico explicou que a peça era “aparentemente um afastamento do espírito bicentenário” e falava de “fervor patriótico”.

É claro que não há defesa contra essas interpretações. Se as pessoas geralmente veem figuras significativas nas manchas de tinta do teste de Rorschach, elas podem ver significado em qualquer performance. Se um observador vê uma narrativa onde nenhuma foi pretendida, essa estrutura existe. No entanto, para o estruturalista tentando projetar experiências particulares, a tendência para que o significado se torne ascendente é um problema que deve ser considerado.

Para examinar a relação entre estrutura e significado, ver como uma tentativa pode ser feita para fazer a estrutura dominante, além de exemplos práticos da aplicação da teoria estruturalista, vamos olhar para algumas das apresentações do *Structuralist Workshop*.

Na cena de abertura de *Satellite Salad*¹¹² de Bill Simmer, uma mulher senta sozinha, tricota em uma cadeira de balanço. Ela olha para cima como se alguém estivesse lá e fala: “Sou mais velha do que pareço”. Há uma pausa, e ela fala novamente. “Não, pelo contrário, estou lisonjeada”. “Um pouco irregular”, diz ela. A cena continua dessa maneira, com apenas a mulher falando. Provavelmente percebe-se que apenas metade de uma conversa está sendo apresentada. Talvez isso crie a expectativa de que, mais tarde na peça, a parte inaudita do diálogo será revelada. Se assim for, provavelmente será extremamente significativa. Pode haver uma tendência para ouvir mais cuidadosamente do que o habitual as palavras da mulher, para que os “espaços em branco” possam ser preenchidos e/ou as frases reconhecidas se forem repetidas mais tarde. Durante a segunda cena da peça, que envolve dois atores, e a terceira cena, que envolve três atores, há também seções em que os intérpretes falam com um personagem invisível e silencioso. Isso provavelmente

¹¹² Salada de satélite

intensifica a expectativa – ou cria, se não existir – que o segredo dos discursos não ouvidos será revelado mais tarde na peça.

Estruturas de informação, estruturas temáticas e a repetição estrutural coexistem em *Satellite Salad*. As histórias dos personagens nas cenas de uma pessoa, duas pessoas e três pessoas parecem se relacionar e se entrelaçar. Imagens de saladas e satélites são recorrentes, verbal e visualmente. O material das três histórias básicas aparece uma e outra vez em uma quarta situação: três atores improvisando para um professor de atuação.

No final da peça de Simmer, as cenas incompletas da abertura são de fato completadas.

AGENTE: Devo dizer, estou um pouco surpreso, conhecendo você. Eu esperava uma mulher muito mais velha.

MADELINE: Eu sou mais velha do que pareço.

AGENTE: Claro. (Pausa) Espero que não se importe que eu diga isso.

MADELINE: Não, pelo contrário, estou lisonjeada.

AGENTE: Estou contente. Vai dar tudo certo, já sei. (Pausa). Você teve um bom voo?

MADELINE: Um pouco irregular.

As expectativas foram cumpridas, fazendo a ponte sobre o complexo trabalho inteiro. Elas fornecem um senso de resolução, de fim. No entanto eles não explicam nada. Os três personagens “invisíveis” agora tangíveis não são as pessoas que os outros pensavam ser nas outras cenas: cada um dos três atores está improvisando na situação dada de uma “atribuição final”. As conexões informacionais entre os quatro conjuntos de personagens têm sido em prol da própria estrutura em vez de criar um significado global. O processo de adição pode ser interessante ou significativo, mesmo se não se obtiver um todo global.

A estrutura temática do trabalho também não se relaciona com a estrutura informacional de forma consistente. Simmer explica que sua criação da peça começou quando um amigo disse que queria cantar a canção “*Satellite of Love*¹¹³” na produção planejada. Ele usou essas imagens, mas provavelmente poderiam ter sido outras.

Robb Creese trabalha com padrões visuais e auditivos. Eles são determinados muito cedo no processo criativo e são basicamente independentes da semântica, do material da atuação. *Discrete Scenepoints*¹¹⁴ de Creese usaram três áreas de performance diferentes (veja a figura). Em cada uma, uma figura geométrica estava marcada no chão com fita adesiva. A primeira figura era um triângulo. Estava rodeada por três mesas contendo, respectivamente, flores, copos, livros e velas. A segunda área, um pouco maior, continha um

¹¹³ Satélite do Amor, música de Lou Reed

¹¹⁴ Os Pontos de Cena Discretos

pentágono ou figura de cinco lados cercada por móveis baixos: uma cama, uma cadeira, uma mesa baixa e outras peças. As vértices do pentágono foram conectadas por linhas de fita. Na terceira área havia uma figura ainda maior de sete lados, seus vértices também conectados por linhas. Não havia móveis ao redor. A peça era realizada em cada uma destas áreas em sequência. Em cada uma das treze seções, a ação começava no triângulo, mudava-se para o pentágono e, em seguida, ocorriam no heptágono, uma sequência espacial das cenas era seguida em toda a peça.

Em cada área, o movimento era principalmente ao longo das linhas das figuras; os performers ficavam estacionados apenas nas vértices (ou usavam o mobiliário nas vértices do pentágono). Em cada uma das treze seções, as possibilidades de movimento eram limitadas da mesma maneira em cada uma das três áreas. A primeira unidade foi intitulada “*One point to the Right*”¹¹⁵; apenas o primeiro e o segundo vértices de cada figura eram usados. Na sexta unidade, “*Six points to the right*”¹¹⁶, todos os vértices do heptágono estavam em uso e as peças dos mobiliário nos vértices do pentágono eram usados mais de uma vez. Quando o padrão se desenvolveu em saltos – na unidade dez, por exemplo, era “*Skip Two Points to the Right*”¹¹⁷ – os performers começaram a se mover ao longo das diagonais do heptágono. Assim, a marcação das cenas era obviamente padronizada.

O tipo de performance era diferente em cada uma das três áreas. Na primeira, apenas atores sozinhos falavam suas partes, sobre o simbolismo medieval de flores, copos, livros e velas, embora às vezes os requisitos dos padrões de marcação os afastassem de alguns ou de todos os espectadores. Na segunda área, os atores atuavam cenas ostensivamente realistas. Na terceira área, eles declamavam porções de peças do ciclo medieval. A segunda unidade usava imagens, frases, nomes, ideias e elementos tanto dos solos anteriores na área do triângulo como da seguinte cena no heptágono.

A fala na terceira seção de cada unidade seguia padrões rigorosos que ignoravam a pontuação e a distinção entre os personagens. Na primeira unidade, por exemplo, Creese criou novas “falas”, cada uma composta de duas frases de sete palavras. A primeira frase era enfatizada /xxXxxXX/, e a segunda frase era enfatizada /xXxXXXx/ – todas as palavras acentuadas e todas as palavras não acentuadas sendo entregues com um volume mais ou menos igual. Assim, o roteiro era lido, em parte:

ANTHONY [os nomes dos atores foram usados em vez dos nomes dos personagens]:... eu sou mais DIGNO / QUE – ele SERÁ e PARA PROVAR isso / vou SENTAR no ASSENTO de deus – alto COM o sol E A LUA E as estrelas /

¹¹⁵ Um Ponto à Direita

¹¹⁶ Seis pontos à direita

¹¹⁷ Salte dois pontos para a direita

no céu agora estou SENTADO como – você PODE ver AGORA ME LOUVANDO aqui / neste ASSENTO...

ROBBEE: deus nós PODEMOS AMALDIÇOAR – e PEGAR-te COMO MAIS adiante / nós caímos PARA BAIXO em SEU ASSENTO...¹¹⁸

¹¹⁸ Originalmente:

ANTHONY [the names of the actors were used rather than those of the characters]: ...WORTH more am / THAN—he WILL be AND TO PROVE it / i will SIT in god's SEAT ON—high WITH sun AND MOON AND stars / on sky I am now SET AS—you MAY see NOW PRAISE ME here / in this SEAT...

ROBBEE: god we MIGHT CURSE—and TAKE thee AS FAR MORE worth / we fall DOWN at thy SEAT...

Um padrão – a repetição regular de elementos – tem o potencial de aumentar a certeza das expectativas. Quando um papel de parede padronizado desaparece em torno de um canto, estamos bastante certos de como a parede vai parecer, mesmo que ainda não seja vista. Isso não significa, no entanto, que todos os padrões são igualmente previsíveis ou mesmo igualmente reconhecíveis. Com a estrela 17 + 70 + 6 que Robb Creeese usou, entre outros padrões, as unidades compondo as dezessete linhas de dezessete sílabas, podia-se esperar que poucos espectadores poderiam, se é que algum poderia, discernir tal padrão. No entanto, mesmo que o ouvinte não esteja consciente de um padrão particular e não possa dizer o que é, pode-se supor que ele tenha um efeito – como seria o caso de padrões musicais não reconhecidos. Creeese usa padrões nos níveis básicos de uma performance para apresentar a estrutura, como ele diz, “sem levar em conta o assunto ou o tema”.

Minha própria peça, *Eight People*¹¹⁹, fez uso extensivo de repetições não-semânticas. Apresentava oito pessoas/personagens em vinte e cinco cenas curtas que sugeriam uma história inconclusiva de amor e espionagem – provavelmente a espionagem industrial. A narrativa era intencionalmente reprimida para que os elementos estruturais fossem relativamente mais importantes.

Vejamos breves momentos selecionados em várias cenas iniciais. Na primeira cena, uma jovem com uma mala está sentada em uma igreja. Um homem fala-lhe em silêncio em italiano: “*E questa la valigia?*”¹²⁰ Ela responde, “Claro”.

Na segunda cena, uma conversa telefônica, um homem questiona uma mulher para ter certeza de que o motor que ela desenvolveu realmente corre corretamente: “Tem certeza de que funciona?”.

Na terceira cena, uma jovem de camisola está escrevendo à luz de velas. Um jovem entra, dizendo que não consegue dormir. “Você poderia ligar as luzes, você sabe, você não tem que escrever na escuridão. Às vezes acho que não sei muito sobre você.”

Na quarta cena, três homens estão bebendo. Dois são os italianos que vimos na igreja. A mulher que estava com eles está dançando. Um dos homens a detém. Há uma discussão. “Bebo para Ela, que está com raiva”, diz o homem, erguendo o copo. “Salute!” “Não há nada com que se preocupar”, diz a mulher. “Não importa.”

Na quinta cena, o homem que não conseguia dormir está conversando em um escritório de negócios com a mulher que falava ao telefone: “Você não é polonesa, não é? Eu tenho uma piada polonesa”. “Está tudo bem”, ela responde,

¹¹⁹ Oito Pessoas

¹²⁰ E esta mala?

“você pode me dizer.” Um momento depois, ele pergunta se ele pode usar seu telefone. “Claro, por que não?” ela diz. “Tem alguma coisa?”.

Na sétima cena, o homem que falava italiano na igreja e era um dos homens na cena de bebedeira está falando em um banco do parque para a mulher que estava escrevendo à noite. Ele diz que está falando pelo outro italiano: “Você sabe que o Mario é muito tímido”. “Não, eu não sabia disso”. “É uma situação bastante difícil, ele quer falar com você, mas ele não pode, ele é muito tímido”.

Na nona cena, todos esses momentos são mencionados em uma breve troca. O inventor encontrou um Sr. Kim, a quem ela mencionou no telefonema. Quando eles começam a sair, ela para.

EDNA: Você mora no Norte, perto das montanhas?

WOO OK: Não, claro que não. Tem alguma coisa?

EDNA: É uma situação bastante difícil. Eu só queria ter certeza. Eu não sei muito sobre você.

WOO OK: Está tudo bem. Não importa.

Eles saem. Nesta curta passagem do diálogo, o espectador pôde ouvir muitos ecos e meios-ecos de cenas anteriores. Ele poderia até lembrar que, na cena da bebedeira, um dos homens havia dito: “Eu moro no Norte, perto das montanhas”.

Repetições ocorrem naturalmente na vida real e a repetição de uma frase comum como “Claro que não” e “Tudo bem” pode não entrar na consciência consciente do espectador. Mas outras frases, mais incomuns, como “É uma situação bastante difícil” tendem a chamar a atenção para si mesmas e serem notadas conscientemente.

Além das frases de diálogo, muitos outros elementos foram repetidos por motivos estruturais não sintáticos em *Eight People*. Gestos recorrentes: em várias cenas, uma pessoa segurava um ancinho do comprimento de um braço, sua alça vertical e os dentes apontados para o chão. Na maioria das vinte e cinco cenas, papéis eram rasgados de uma maneira ou de outra. Depois que o homem italiano perguntou à mulher sobre a mala na igreja, ela lhe deu uma carta, que ele abriu, leu e rasgou; o homem falando ao telefone com o inventor rasga um pacote de biscoitos e os come; quando o jovem interrompe a escrita da mulher à noite, ela rasga seu manuscrito. Mesmo os padrões espaciais e de movimento dos atores eram repetidos; em cada uma das três cenas diferentes, uma das três mulheres estava no centro de um triângulo formado por outras três pessoas e virava-se para enfrentar cada uma quando elas falavam.

Apareciam e reapareciam os mesmos objetos ou objetos semelhantes: guarda-chuvas, ancinhos, gravadores, malas. A cada terceira cena havia um

telefonema. Sons reapareciam: o telefone era ouvido tocando uma e outra vez; Na produção tranquila e íntima, o som suave das folhas sendo passadas ou largadas eram ouvidas uma e outra vez.

Como os exemplos demonstram, as várias repetições em *Eight People* funcionavam em parte num nível semântico. Cada uma delas foi justificada pelo contexto realista da cena e contribuía para a acumulação de informações sobre os personagens, a situação, a ação e assim por diante. Se cada um fosse tomado apenas em seu contexto momentâneo – se sua qualidade como repetição fosse removida – não haveria nada de irrealista nisso. Ao contrário da frase repetida que ajuda a criar e enfatizar o caráter de uma única pessoa, no entanto, as repetições de *Eight People* ocorreram entre personagens ao invés de consistentemente dentro de um personagem. Isso tendia a dominar seus atributos não-simbólicos. Seus aspectos alógicos puros foram “puxados para fora” e “na frente” do seu contexto lógico realista.

Se a estrutura na performance é concebida como um conceito dinâmico, os exemplos de *Eight People* podem ser vistos como dinâmicos em diferentes graus. (É claro que isso não deve ser tomado como um julgamento de valor: a estrutura não é melhor ou pior porque é mais ou menos dinâmica; estruturas fortes e fracas variam de qualidade, seu valor é uma questão de gosto pessoal). Perto do final, em cada terceira cena de *Eight People*, havia uma conversa telefônica que começava com o som de um telefone sendo discado e um telefone tocando. Esta não é uma repetição que facilmente capta a atenção consciente. Talvez porque o toque de um telefone é tão comum na vida cotidiana, o seu toque várias vezes em um performance não nos leva a esperar que ele toque novamente, nem, quando o toque é soado, tende a nos lembrar das vezes anteriores. Pode ser aceito como puramente funcional. Nem havia qualquer tensão entre o toque do telefone e seu contexto. Ele não tendia a ser “falso” porque tinha – como uma frase falada anteriormente por um personagem diferente – sido ouvido antes em uma teia sintática diferente. É claro que, como uma das muitas repetições em *Eight People*, os telefones tocando atraíram uma atenção formal, mas as qualidades não-semânticas da repetição não se reforçaram tão intensamente na atenção quanto as outras repetições. Os aspectos não-românticos do rasgamento do papel, por outro lado, foram facilmente estabelecidos. Os espectadores logo começaram a antecipar que mais papel seria rasgado. Quando o papel aparecia, eles podiam esperar que ele seria rasgado – algo que nem sempre acontecia. Depois de uma performance, um espectador ostensivamente rasgou o programa. O elemento da performance era intensamente e estruturalmente dinâmico.

Uma indicação dos aspectos dinâmicos da estrutura não-semântica era encontrada em relatos anedóticos de espectadores de *Eight People*. Com frequência, eles explicavam que continuavam a pensar na performance, que tinham sonhado com ela, que estavam mais envolvidos com ela em retrospecto

do que quando estavam assistindo. Era como se a mente, uma vez iniciada na antecipação e busca das repetições estruturais, não parasse o modo de funcionamento “programado” pela performance. Na peça, pequenos detalhes – o som do papel sendo rasgado, uma frase particular, um gesto – eram retirados de seu contexto por uma importância estrutural; eles foram feitos para parecer grandes em comparação com o seu “tamanho” e importância realísticos. Assim, um espectador atribuiu à peça um grande impacto sobre ele, logo após a apresentação, num pequeno incidente – uma porta que se abria em um longo corredor. Não havia portas na produção, que foi feita numa arena, mas uma vez que a estrutura não-semântica lida com o funcionamento puro da mente, é o modo como a mente funciona, em vez do contexto informacional, que é significativo.

Capítulo 9 – Três performances estruturalistas

A primeira das três produções descritas neste capítulo, meu trabalho *Iowa Transfer*¹²¹, não usa a atuação – pelo menos não muito. Está mais intimamente relacionado com um *happening* do que com uma peça. (Eu trabalhei em *happenings* por vários anos, e minhas peças estruturalistas desenvolveram-se a partir deles). Minha primeira peça estruturalista – qualquer trabalho que usa a atuação extensivamente pode ser chamado de peça porque os performers “atuam” sendo outras pessoas – foi o *Room 706*¹²², feito Em 1966. A cronologia deste desenvolvimento de Happenings para o *Struturalist Workshop* foi documentada em meu livro *The Art of Time*¹²³. Em *Iowa Transfer*, a repetição estrutural de um número limitado de imagens discretas é justaposta com a recriação de um incidente não narrativo que se estende através do tempo.

The Marilyn Project não foi escrito com o estruturalismo em mente, e o roteiro de David Gaard não é de modo algum estruturalista. O diretor, Richard Schechner, impôs uma estrutura física original, precisa e complexa na peça quando a montou na *Performing Garage* em 1975.

A terceira produção, meu trabalho *Double Gothic* também demonstra como a estrutura espacial pode ser um aspecto dominante na apresentação. Aqui, através de uma "máquina perceptual" especial, a estrutura espacial não é imediatamente aparente, mas é revelada e se desenvolve através do tempo. Qualquer peça poderia ter sido feita na estrutura construída para o trabalho. Reconheço que a escuridão era mais apropriada – em um sentido semiótico tradicional – para um peça séria como *Double Gothic* do que teria sido para uma comédia, mas a maioria de minhas outras peças poderiam ter sido feitas na mesma estrutura cenográfica. A apresentação física era uma variável mais ou menos independente que não pretendia expressar um tema central ou transmitir parte de uma mensagem unificada. Ela derivava de preocupações com a organização da experiência e não com a preocupação de transmitir informações.

Iowa Transfer

Eu nunca tinha ido à cidade de Iowa, não sabia o espaço onde a performance seria encenada, mas isso não afetou o conceito da peça. Eu queria transferir espaços exteriores – vários espaços ao redor do teatro da universidade e da cidade – não apenas para o teatro, mas para as mentes dos espectadores. A teoria era que se os espectadores vissem as imagens de uma determinada ação sendo feita em um local específico fora do teatro, eles teriam, quando apresentados com a mesma ação dentro teatro, a tendência a ver a paisagem relembada do “redor” ou “apegada” à atividade. A performance seria uma

¹²¹ Transferência de Iowa

¹²² Quarto 706

¹²³ A arte do tempo

tentativa de estimular, através da memória, o pensamento projetivo ativo (não intelectual) no espectador.

Como na minha escultura, as imagens – neste caso as projeções de slide – seriam tomadas simultaneamente. Três fotógrafos capturariam uma ação no mesmo instante; eles iriam se mover e fotografariam de novo; em seguida, mover-se-iam para um terceiro conjunto de imagens simultâneas. As três fotografias tiradas ao mesmo tempo seriam projetadas simultaneamente lado a lado durante a performance. Cada conjunto de nove slides mostraria o desenvolvimento da ação-alvo no tempo e o movimento (ou não-movimento ocasional) dos fotógrafos. Ela não daria uma única visão subjetiva e/ou interpretação da atividade, mas tenderia para a objetividade, com as três visões criando uma imagem “parapessoal” da ação (Na verdade, as sequências das fotos não eram planejadas, cada fotógrafo movia-se como ele ou ela desejasse, e as tomadas simultâneas eram coordenadas por um chefe de equipe).

Eu queria um barco a remo na performance. Primeiramente, queria estabelecer uma barreira física clara (a água) entre os fotógrafos e a ação. Pequenas ações feitas dentro e ao redor do barco seriam invisíveis ou indistintas às câmeras nas margens, mas, colocando uma das câmeras no barco onde ela pudesse registrar a ação claramente, a disparidade entre os fotos dos três pontos de vista poderia ser enfatizada. Depois que eu tinha decidido usar um barco, um amigo que tinha frequentado a universidade me disse que um rio, de fato, fluía através do campus.

Eu também decidi fazer algo com ou sobre cães na performance. Eles não seriam centrais para a peça – eles não seriam fotografados por equipes de câmeras – mas, como as ações que realizávamos, eu os via espalhados pelo campo. O espectador pode estar ciente de ambos os cães e os lugares fora do teatro; como os espaços, as imagens de cães também poderiam ser “transferidas”.

Como meus outros trabalhos, a peça seria estrutural. A ênfase principal seria nas conexões entre as partes – sobre as relações estruturais. Várias atividades seriam repetidas de novo e de novo, cada repetição relativa às outras do mesmo tipo. Cada ação, repetida em ambos os conjuntos de slides e pelos artistas ao “vivo”, criaria uma “teia” ou padrão irregular de inter-relações. A peça seria composta por várias “teias” sobrepostas entre si e com a ação contínua do núcleo do barco.

Quando os espectadores entraram no salão sul do edifício velho da música às 8:30 do domingo, 23 de novembro de 1975, encontraram um arco de três degraus de madeira que subiam e prendiam cadeiras dobradiças. No alto, no centro e ao fundo do arco uma mesa longa com três projetores de slides nele. A sala era grande e a seção de assentos bem perto das paredes; havia espaço ao redor e atrás dos espectadores. No chão de madeira em frente a eles – no

ponto focal do crescente de cadeiras – havia um grande e vazio barco a remos de metal.

Na aglomeração da audiência estão dois cães grandes. Seus donos levaram-nos para as extremidades opostas do crescente de assentos. À medida que os espectadores encontram assentos, um dos cães late ocasionalmente. Logo, embora as pessoas tendam a manter uma certa distância dos cães, a seção de público está quase cheia. Algumas pessoas sentam no chão.

A “abertura” para a performance é uma gravação de fita:

PRIMEIRO HOMEM: Está tudo bem

Estávamos interessados em pedir a você se – uma –

Haverá uma apresentação multimídia na noite de domingo às 8:30 da noite – no – Edifício Velho da Música.

SEGUNDO HOMEM: Sim.

PH: E nós estamos procurando pessoas que t... possuem cães e queremos descobrir se eles... Você estaria disposto a vir para o Edifício Velho da Música às 8:30 no domingo à noite para esta performance que vai acontecer lá? É uma performance multimídia

SH: Eu não entendo. Senta menino!

PH: Apenas este tipo louco de coisa vai continuar. O que isso envolve é que saímos e gravamos pessoas que têm... cães próprios, e enquanto estou gravando nossa conversa, ele está tirando fotos dela. E durante a performance haverá um projetor de slides mostrando essas fotografias de você e seu cão. Se você estiver lá ao mesmo tempo em que os slides estão sendo mostrados, é como a coisa real e, em seguida, a imagem da coisa real acontecendo ao mesmo tempo. E assim – isso é bastante do que será. Mas não importa, se você quer vir ou não.

SH: Como, onde será isso agora?

PH: Será no Edifício Velho da Música. Sabe onde é o East Hall?

SH: Uhg ugh.

PH: Você é um estudante?

SH: Não.

PH: Oh, OK.

SH: Você tem que ser um estudante?

PH: Não. Mas se você fosse um estudante, então você saberia mais.

SH: Não, como... Eu não sei. Provavelmente. Parece bastante interessante.

8: 30 domingo à noite.

SH: É chamado... uma? Como é chamado novamente?

PH: Edifício Velho da Música, o South –

SH: Não. Como se chama essa coisa? .

PH: Isso vai ser... uma ... *Iowa Transference*.

Na fita que está abrindo *Iowa Transfer*, outras tentativas de obter cães para assistir a performance são ouvidas. “Que tipo de cachorro é?” “O que eles vão fazer com todos esses cães?”.

Então, embora o espectador não perceba agora o que eles são, as gravações feitas durante as fotografias das ações são jogadas. As pessoas da equipe podem ser ouvidas discutindo suas atribuições. “OK, vamos fazer isso na frente do Edifício de Física”. “Espere pelo ônibus!” “... uma câmera de 150 pés em um prédio.” Frequentemente o chefe da equipe pode ser ouvido dando a deixa para os fotógrafos – Câmeras prontas: um, dois, três.

Há também passagens gravadas de entrevistas com espectadores. “Eu acho que falta integridade estética.” – Então ele tem algo em mente. “Não parece haver um grande propósito em suas ações.” Naturalmente, os ruídos de fundo também podem ser ouvidos – particularmente em um grande refeitório ou restaurante – e talvez esses sons sejam relacionados pelo espectador com as imagens nos últimos conjuntos de slides.

Agora só as luzes fracas estão acesas no grande espaço. A parte principal de *Iowa Transfer* começa. Na frente do público, perto da parede em branco para a qual os espectadores estão de frente, as pessoas derramam três baldes de água colorida, um de cada vez em uma folha de plástico inclinada. Resumidamente, o plástico transparente é (digamos) amarelo, depois azul, depois vermelho.

Os três projetores de slide se acendem, e três slides são projetados na parede em branco. Eles mostram o barco de metal com duas pessoas em um lago (O rio provou ser muito perigoso.). Todas as três imagens foram tiradas no mesmo momento de diferentes ângulos e distâncias. Uma câmera está na costa, uma em um cais de madeira e uma em um cais flutuante.

Eles aproximam os vértices de um triângulo com o barco no centro. Outro conjunto de slides preto e branco e, em seguida, um terceiro conjunto, mostra o movimento do barco no espaço entre as câmeras.

Duas pessoas em casacos de inverno e roupas subiram no barco de metal que fica na frente dos espectadores. Um deles move os remos como se fossem outros interruptores em um gravador de fita grande no barco. O alto som amplificado é de água, remos, pessoas se movendo e falando. (Esta gravação, feita no barco durante as fotografias, permaneceu inédita, durou cerca de trinta e cinco minutos e tocou ao longo da performance.) As pessoas no barco mantêm seus movimentos mais ou menos relacionados com a fita; às vezes falam as mesmas palavras ao mesmo tempo – são suas próprias vozes que são ouvidas na fita.

Agora, três pessoas estão se movendo para o espaço da performance com grandes painéis brancos. Eles colocam os painéis ao lado uns dos outros para formar uma parede. Então a parede branca se dissolve, e os painéis saem em várias direções.

À medida que as ações são executadas, a gravação de fita continua a tocar alto do barco. Três pessoas – uma à direita da audiência, outra à esquerda e outra atrás da mesa do projetor atrás da plateia – atiram cordas brancas para o barco e fingem tirar fotografias dele (O lançamento de cada corda foi uma ação registrada pelos fotógrafos no lago.). Eles sincronizam seus movimentos com os sons da fita. Às vezes, quando suas vozes são ouvidas na fita, eles falam as mesmas palavras, “Câmeras prontas. Um. Dois.” Perguntas e direções são faladas entre os fotógrafos; as pessoas no barco conversam com as pessoas em terra.

Os slides continuam, outro conjunto simultâneo de três. Os artistas ficam imóveis. Eles podem ser congelados no meio de uma ação. Talvez os slides mostrem três pessoas carregando postes de madeira de oito pés em um restaurante lotado do campus. À medida que a sequência de slides progride, as pessoas juntam os polos para formar um triângulo.

Os slides saem. A ação relacionada à gravação de fita continua. “Eu deveria ficar com essa corda?” “Barbara faz um desenho.” “Você pode descansar os remos.”.

Os performers estão novamente se movendo no espaço ao redor do barco e ao lados dos espectadores. Talvez uma pessoa coloque uma cadeira em um canto da sala e sente-se nela; outros fixam uma folha de plástico das paredes até o chão na frente das cadeiras, fazendo uma parede de plástico transparente que sela a pessoa dentro. A pessoa se levanta, rasga o plástico, passa através dele e se afasta.

Os slides voltam; A ação para. Talvez os retratos mostrem três grandes painéis brancos que estão sendo montados em uma parede através dos trilhos de estrada de ferro em uma ponte. Talvez eles mostrem três postes de madeira de oito pés, inclinados paralelos uns aos outros, a cerca de três pés afastados de um tanque de água enferrujado.

Quando a sequência de slides acaba – três conjuntos de três –, a ação no barco e no espaço da performance recomeça. Em um ponto, um dos fotógrafos que estava fotografando o barco escala o barco e vai a bordo. Em seguida, pequenas construções são edificadas no barco; desenhos são feitos e jogados ao mar. A partir da fita, o espectador pode deduzir que essas atividades, também, estão sendo (foram) fotografadas.

Várias equipes de artistas ao vivo estão trabalhando no espaço. (Eles não têm horários fixos ou lugares para executar, sua atividade é ordenada e controlada por seus chefes de equipe). Os materiais que eles usam para suas atividades – os polos, painéis e assim por diante – são armazenados perto das paredes em cada lado da audiência. Eles se mudam para o espaço da

performance, executam suas ações e devolvem os materiais – talvez dois ou mais grupos estejam trabalhando ao mesmo tempo.

Existem apenas algumas ações. Cada uma é repetida muitas vezes em lugares diferentes, talvez por pessoas diferentes. A parede é construída de painéis brancos. Os três polos são formados em um triângulo. Os polos estão inclinados contra uma parede paralela entre si. Uma pessoa sentada em uma cadeira é selada em um canto com plástico transparente e folhas, ela rasga o plástico. Duas pessoas criam uma parede transparente esticando uma grande folha de plástico presa entre os postes de madeira que eles possuem; uma segunda parede é construída, paralela à primeira; e depois uma terceira. (Esta ação requer seis performers).

Essas mesmas ações, assim como aquelas envolvendo o barco – o lançamento de cordas, a realização de desenhos, e assim por diante – são vistas nas sequências de slides que interrompem a ação ao vivo. Uma mulher sentada é selada atrás do plástico no canto de um bar de estrada; ela explode, deixando a cadeira vazia e rasgando o plástico. As três paredes transparentes são construídas no meio de uma rua moderadamente movimentada; Carros e pedestres podem ser visto através das camadas de plástico e em torno deles. (As atividades em e com o barco não são mostradas em ordem cronológica nos slides, essas sequências são projetadas aleatoriamente intercaladas com as sequências das outras ações.).

Agora o barco está voltando à terra, suas atividades terminaram. A fita para. Os performers estão quietos e imóveis. Novamente a folha de plástico é esticada em uma inclinação na frente dos espectadores como era no início da performance. Mais uma vez um performer inclina um balde sobre ele, derramando. Mas o balde está vazio. Não há água colorida. Um segundo balde vazio é derramado, e um terceiro. Os performers saem. *Iowa Transfer* terminou.

[The Marilyn Project](#)

The Projeto Marilyn, uma nova peça de David Gaard, estava sendo apresentado em uma performance especial para a Unidade de Diretores do Actor's Studio^{xi}. Richard Schechner, que tinha dirigido *The Marilyn Project*, estava se movendo observando os atores de vários pontos de vista. Parou para conversar calmamente e brevemente com um dos espectadores. “Isto”, disse ele enquanto se afastava, “é a minha contribuição para o movimento estruturalista”.

Em que sentido poderia o roteiro de Gaard e o arranjo de Schechner ser chamado de “estruturalista”? Naturalmente, a resposta dependerá de como o termo é definido. Se o estruturalismo no teatro significa que uma ênfase

particular foi dada à estrutura da apresentação ou que algo incomum foi feito com a estrutura, *The Marilyn Project* se ajusta na definição.

Quando os espectadores subiram um longo lance de escadas na Performing Garage e entraram na grande sala retangular, viram uma fila de assentos ao longo de três das paredes. Acima desses assentos haviam estreitas plataformas de madeira, das quais os espectadores também podiam olhar para a performance. Dois degraus com mobiliário sobre eles haviam sido colocados perto da longa quarta parede da sala; os membros da audiência foram autorizados a ficar atrás deles ao longo da parede. Assim, o espaço de peça ocupava o centro da sala retangular, e os espectadores estavam espaçados lado a lado em torno do perímetro. A maioria dos espectadores assistiu de um dos três lados e os degraus tendiam a estabelecer um “fundo do palco” ou área traseira no fundo da parede ao lado. Os espectadores de pé estavam “atrás” dos degraus, “fora do palco”, e no lado oposto ao longo da área da peça que se tornou a “frente”. (As plataformas, assentos, degraus e assim por diante foram referidos no programa como um “ambiente”.)

Em cada um dos dois degraus idênticos havia uma cadeira de barbeiro ajustável e uma mesa de maquiagem. Acima de cada cadeira e inclinada em direção a ela pendiam dois grandes espelhos. Duas mesas de fricção acolchoadas ficavam lado a lado no espaço entre os degraus. Na área principal da peça haviam dois grandes holofotes em estandes de rodas que os elevavam acima da altura da cabeça, quatro cadeiras de diretor e duas câmeras de televisão em estandes. Logo, os espectadores perceberam que uma das extremidades da área de atuação retangular era exatamente igual à outra. Era como se um espelho gigante tivesse sido colocado no eixo curto da sala: metade da sala “refletia” a outra metade.

Quando a performance começou, o duplo “reflexo” era óbvio. Dois elencos de atores, um em cada extremidade do espaço, performavam a peça simultaneamente. Eles estavam vestidos igualmente. Eles falavam as mesmas palavras ao mesmo tempo. Seus movimentos eram os mesmos, exceto que eles se espelhavam: figuras correspondentes iriam se mover para perto ou longe do espelho imaginário ao mesmo tempo; quando um gesticulava com a mão direita, o outro gesticulava com a esquerda. A performance durou quase duas horas, e a repetição espelhada continuou por toda a obra.

A peça acontecia em um estúdio onde um filme estava sendo feito. O Director¹²⁴ do filme e sua equipe estão esperando a Star¹²⁵, que está atrasada (No programa e no diálogo, os personagens são referidos por posição em vez de nomes.). Eles gravam uma sequência curta em que o Juvenile¹²⁶ fala em um

¹²⁴ Diretora

¹²⁵ Estrela

¹²⁶ Jovem

telefone de parede. As imagens tiradas simultaneamente pelas duas câmeras de televisão envolvidas na ação aparecem nos dois monitores de televisão suspensos no centro entre os degraus.

A estrela chega e bate-papo com sua Stand-in¹²⁷ e tem sua maquiagem aplicada pelo Makeup Man¹²⁸. (Os degraus indicam seu camarim, onde ocorrem várias cenas, quando ela se senta na cadeira ajustável, a maioria dos espectadores pode ver seu reflexo em um dos espelhos suspensos). A unidade de telefone de parede é substituída por uma unidade de porta – são apoiadas num ângulo em todos os cantos opostos do espaço – e o Director¹²⁹ explica as falas e ações da cena para a Star: ela está voltando para seu quarto de hotel, quando, bêbada, ela solta a chave, pede ajuda ao Juvenile, e ele abre a porta para ela. Embora ela tenha apenas algumas falas simples, a Star não consegue se lembrar delas.

De volta ao seu camarim, a Star telefona ao seu médico, mas ele não pode ajudá-la. Ela se despe, estende-se sobre a mesa, e o *Makeup Man* lhe dá uma massagem.

Quando o Director tenta novamente filmar a cena, a Star se enfurece por causa do ângulo da câmera e sai do set. Depois de uma conversa em seu camarim com a sua Stand-in e outra ligação para o seu médico em que ele tenta acalmá-la, ela tenta seduzir o Gaffer¹³⁰, que é o último no set. Ela o fez se despir e posar, deitado sobre um pano vermelho (Suas posições, também são vistas nos monitores de televisão, e o plano de fundo se destina a lembrar uma das famosas fotografias de calendário nas quais Marilyn Monroe está nua). Mas ela pede que ele se vista e ele sai.

O último segmento do *The Marilyn Project* aparece apenas nos dois monitores. É uma sequência curta que aparece no final do filme *Bus Stop*¹³¹, estrelado por Marilyn Monroe.

Se considerarmos a estrutura como as conexões entre as partes de um todo – a dinâmica que a mantém unida – *The Marilyn Project* enfatizou uma estrutura que não costuma ser encontrada no drama. A maior parte dessa estrutura era espacial ou tridimensional; duradouramente existia no presente momento e não em um tempo prolongado. Em cada momento da performance, o espectador podia selecionar e fazer uma miríade de comparações através do espaço. Pode-se comparar os movimentos e entonações dos performers emparelhados. Às vezes, eram idênticos, ou quase. Às vezes, um ou outro estava, involuntariamente, um segundo atrasado em relação ao seu alter ego. A

¹²⁷ Substituto

¹²⁸ Maquiador

¹²⁹ Diretora

¹³⁰ Capataz

¹³¹ Parada de ônibus

intenção era estar em sincronia. Os performers sabiam, no entanto, que isso nem sempre seria possível. Schechner explicou como isso funcionava.

Durante os ensaios eu disse aos performers muitas vezes que, embora eles devessem sempre tentar estar em sincronia, inevitavelmente, durante cada performance, a sincronização seria muitas vezes perdida. A regra era para que a pessoa ou a equipe à frente parasse assim que eles/elas estivessem conscientes da divergência e deixassem o outro lado os apanhar. Assim, como numa estrutura musical, uma espécie de rodada modificada era inerente à performance. Não havia necessidade de planejar quando essas rodadas aconteceriam – eram aleatórias, mas inevitáveis. Fiquei satisfeito que, em um ambiente que parecia ser totalmente “controlado” um elemento forte de acaso também estava lá.

Ao mesmo tempo, tanto eu como os performers estávamos cientes das ramificações emocionais deste método. Se um discurso particularmente emocionante estava sendo falado, e de repente um silêncio se desenvolvia onde só um orador era ouvido por várias palavras, ou uma sentença; ou uma cena em que um lado da sala ficava imóvel, uma espécie de vazio descia sobre as falas; ou um efeito de eco acontecia que é muito diferente emocionalmente do efeito coral da maioria da performance. Esse evento de fora-de-sincronia-seguido-por-uma-pessoa-falando também criava sentimento em cenas onde os sentimentos eram inesperados: um foco definido substituía todo o negócio nesses momentos. E durante a luta entre a Star e o Director, os diferentes tipos de atuação - de Joan Macintosh e Ron Vawter de um lado e Elizabeth LeCompte e Robert Fuhrman do outro - ficaram ainda mais diferentes durante os ensaios. Fuhrman ficou mais alto, Vawter mais quieto; Macintosh muitas vezes derramava lágrimas, LeCompte raramente chorava. Quando a Star ia trôpega de volta ao seu camarim, as duas intérpretes estavam quase sempre fora de sincronia – cada uma delas fazia os mesmos gestos: tomavam uma pílula, despiam-se do figurino, caíam na cadeira, pegavam o telefone, mas os gestos eram feitos de formas muito pessoais: claramente estava sendo oferecido ao público diferentes interpretações do mesmo papel e da mesma cena. Longe de tentar “corrigir” essas diferenças, deixava que acontecessem. (Drama Review, Dezembro de 1976)

O mesmo movimento realizado por duas pessoas de diferentes físicos pode parecer bastante diferente; gestos e expressões podem diferir na dupla por causa da construção de personagem um pouco diferente. Quando as imagens apareciam nos dois monitores de televisão, eles também podiam ser comparados. Embora a tentativa feita por cada cinegrafista e por cada grupo de atores era a de fazer as imagens idênticas, sempre havia diferenças. Talvez uma face aparecesse ligeiramente maior dentro do enquadramento; talvez um ator fizesse uma careta enquanto o outro não. As diferenças foram ampliadas ou

tornadas mais evidentes pelo meio e a justaposição das duas telas. Podem também ser feitas comparações entre as imagens nos monitores de televisão e os atores e características de suas produções. Aqui estavam duas visões da mesma coisa separadas espacialmente. Da mesma forma, o espelho acima das cadeiras produzia outras visões das pessoas sentadas nas cadeiras, permitindo uma multiplicidade de conexões visuais a serem feitas. Como duas pessoas estavam falando simultaneamente, o espectador também era livre para ouvir a voz de um enquanto observava os movimentos do outro. Uma teia extremamente complexa de comparações visuais e auditivas foi criada em todo o espaço, ligando pontos distintos às vezes a vinte e cinco ou trinta pés¹³² de distância.

A estrutura temporal ou duradoura era a principal narrativa: uma sequência de eventos durante um dia de filmagem de um filme. Mas certas conexões estruturais foram feitas através do tempo ou através do tempo prolongado por meio das repetições. A Bit Player¹³³ estava ensaiando sua parte: ela tinha que entrar na cena e dizer uma fala. Uma e outra vez enquanto outra atividade estava acontecendo, ela repetia a ação, tentando de várias maneiras. A Star muitas vezes balbuciava, repetindo palavras ou frases várias vezes. Quando o médico lhe perguntava se ela estava feliz no estúdio, ela dizia. “Eu... eu... eu... sim. Eu... eu... sim.” Alguns ecos verbais ou conexões são feitas através de períodos mais longos de tempo. Quando a Star deixava cair sua chave, ela dizia ao Juvenile: “Você pode me ajudar?” Mais tarde, ao falar com o Doctor e, ainda mais tarde, ao seduzir o Gaffer, ela repete a mesma frase.

Se considerarmos uma peça estruturalista como aquela que chama a atenção ou enfatiza suas características estruturais, *The Marilyn Project* seria estruturalista.

Há, no entanto, uma definição mais refinada. Podemos dizer que em uma peça estruturalista a estrutura é o mais importante, a coisa dominante. A estrutura é o mais importante em *The Marilyn Project*?

Se o significado é mais importante, a estrutura terá ou criará significado. Se a estrutura não criar significado, o significado não pode ser mais importante a menos que seja fortalecido por outros elementos. Qual é a relação das estruturas incomuns em *The Marilyn Project* com o significado?

Naturalmente, o balbúcio da Star é principalmente uma construção de personagem. Pretende dizer-nos algo sobre seu estado mental e emocional. Quaisquer considerações estruturais são secundárias.

¹³² 7,5 metros a 9,5 metros

¹³³ Uma atriz menor

A repetição de “Você pode me ajudar?” Chama a nossa atenção para a frase e sublinha-a para que ela tenha mais significado do que teria no contexto de cada cena sozinha. Torna-se temática, parecendo apontar para o que a peça “realmente” é.

A Bit Player que pratica sua única fala repetidamente também parece estar dizendo algo sobre o tema da peça, seu significado mais profundo, ao invés de apenas ensaiar. Elas – pois, é claro, há duas Bit Player – se tornam um coro, enfatizando o significado. A frase que repetem quase durante toda a peça é: “Ela é apenas o tipo de garota que sempre fica em apuros”. (Em parte, esta repetição também pode ser vista como a preparação prolongada para uma piada). Quando a Bit Player finalmente chega a performar, ela diz “...entra em apuros” e tem que ser corrigida pelo Diretor.)

Esses usos da repetição na construção dos personagens e a ênfase no humor não são primariamente estruturais. Nem são particularmente incomuns. Mas e sobre a incomum encenação com um elenco duplo? O significado é mais importante aqui?

Talvez seja uma metáfora enorme. Os cenógrafos trabalham frequentemente de maneiras metafóricas – fazendo um ajuste para que o *balcão*, por exemplo, ficasse fora dos grandes espelhos – e a própria duplicação pode ser o sentido. Uma vez que um elenco é uma imagem espelhada do outro, ele poderia ser considerado uma declaração sobre a estrela “vivendo em um mundo de espelhos”. O fato de que o *Makeup Man* trabalha nela mais de uma vez na peça, sua preocupação com sua aparência, um espelho de mão que ela usa, até mesmo os espelhos pendurados acima de sua cadeira de maquiagem, reforçariam isso.

Naturalmente, poderia haver outras interpretações intelectuais da estrutura dupla. Qualquer coisa pode ser interpretada. Novamente, o significado seria a coisa mais importante.

Há certos fatos sobre *The Marilyn Project*, entretanto, que tendem a diminuir a importância de seu significado e enfatizar a importância de sua estrutura. Como uma metáfora cênica, a metáfora (se é isso que é) de moldes de espelho não muda e se desenvolve. Em algum momento, provavelmente muito cedo na performance, nós “entendemos”. Nossa resistência não muda, embora a experiência possa se tornar mais intensa à medida que se estende no tempo. Não há novas informações a serem obtidas a partir dela. Os espectadores nem sequer precisam assistir a ambos os moldes; toda a informação pode ser obtida seguindo apenas um. No entanto, se os espectadores querem fazer comparações detalhadas, eles podem estar muito ocupados. Essas comparações de vozes, imagens, gestos, construção de personagens não têm nada a ver com o significado. Eles não esclarecem ou expandem a metáfora básica, se existir. Se alguém estiver preocupado com o

significado, a complexidade do palco duplo provavelmente seria, como disse um crítico, “não um aprofundamento, mas uma distração”.

Devido à densidade das comparações sensoriais, o mecanismo perceptivo dos espectadores poderia estar forte e ativamente envolvido no momento presente. Isso, naturalmente, não excluiria o envolvimento intelectual com as ideias, a mensagem e o conteúdo literal da peça, mas parece haver uma relação geral inversa entre os dois tipos de funcionamento. Se assim for, a “terceirização” concreta do envolvimento sensorial no momento presente trabalhou contra o significado e tornou a estrutura mais importante.

É claro que a construção de personagens dos atores – uma das maneiras pelas quais eles deram sentido à peça – foi afetada pelo problema de ficar em sincronia com um “parceiro” frequentemente invisível e distante. O comportamento dos atores estava obviamente limitado e restringido pela estrutura. Sua espontaneidade não era tão completa quanto poderia ter sido em outro contexto de atuação, embora a relação entre liberdade e controle mudasse e às vezes – quando, por exemplo, a intensa emoção era necessária – era mais óbvia do que em outros momentos. De qualquer forma, a estrutura dupla/simultânea da produção em *The Marilyn Project* fazia exigências técnicas aos atores que tendiam a trabalhar contra o significado (ou pelo menos não estavam relacionados a ele). Era possível ver tanto a construção de personagens como a performance técnica no trabalho dos atores.

Nem a duplicação dos dois moldes era exatamente idêntica. Havia uma cinegrafista mulher e um cinegrafista homem. *The Telephone Voice*¹³⁴ que falava com a Star como o Doctor e vinha de um homem e de uma mulher sentados em uma plataforma diretamente através dos monitores da televisão. Se não se esperava que se comparassem em detalhe as diferenças entre os dois moldes, não haveria sentido para essas diferenças óbvias – diferenças que, em si mesmas, não tinham significado.

No período de discussão que se seguiu a uma performance para a Director's Unit¹³⁵, Schechner foi perguntado se os moldes duplos foram criados especificamente para o roteiro de Gaard. Ou se poderiam ter sido realizados com qualquer roteiro. Ele disse que poderia ter sido qualquer roteiro; o roteiro não importava. Um outro roteiro de peça sobre um assunto diferente teria dado a repetição típica de uma tomada de filme: o ritual das numerosas “tomadas”, as falas e as ações repetidas e repetidas. Eu teria desistido da Stand-in, que estava vestida e se portava exatamente como a Star. No entanto as estruturas formais básicas existiriam em uma produção similar de qualquer roteiro.

¹³⁴ A voz no telefone

¹³⁵ Unidade de Diretores

Se o estruturalismo teatral é definido como a primazia da estrutura da performance em vez do significado, provavelmente é mais exato dizer que, para alguns, *The Marilyn Project* era uma peça estruturalista; para outros, não era. Como uma ilusão de ótica, poderia ser vista de duas maneiras contraditórias. Uma não era “correta” e a outra “incorreta”. A forma como a produção foi vista – se o significado ou a estrutura era dominante – dependia do hábito e do gosto, entre outras coisas. Certamente, o significado era difícil de evitar. Os pontos intelectuais simples e óbvios foram feitos repetidamente de uma maneira direta e mesmo agressiva. Mas para algumas pessoas, pelo menos, *The Marilyn Project* era um peça estruturalista.

Double Gothic

“*Double Gothic*”, segundo os anúncios de jornal, era “uma peça estruturalista de Michael Kirby”. Cerca de vinte cadeiras de metal dobrável eram dispostas em três linhas de frente para uma enorme e irregular construção, como uma caixa de plástico preta brilhante. Ao lado da construção que estava a sua frente uma parede retangular de tela preta com cerca de oito metros de largura e oito metros de altura.

A tela está vazia; nada pode ser visto por trás dela. Talvez os espectadores notem nos programas que foram dados que somente as mulheres atuarão em *Double Gothic*: Anne Fox, Arny Heebner, Brigitte Kueppers, Maria Myers, Marguerite Oerlemans, e Ela Troyano. (Mark Daniels está listado como assistente de palco, Suzanne Pillsbury como sonoplasta e Allan Pierce como gerente da casa).

As luzes se apagam. Ouve-se música eletrônica gravada. Parece um pouco como música de órgão: sons profundos, sustentados, zumbidos. Por muito tempo, só há escuridão total e a música lúgubre.

A música para abruptamente, e uma luz acende. Pendurada em algum lugar atrás da parede preta de tela, vemos uma mulher coçando um pé. “Meu sapato está quebrado”, diz ela. Quase antes de terminar, a luz se apaga e a música volta.

Novamente os espectadores sentam no escuro por um tempo. De repente a música para novamente, e outra luz acende em um ponto diferente atrás da tela. No cone de luz branca sob a lâmpada pendurada, vemos outra mulher. Ela aponta algo e diz simplesmente: “Seu cadarço está desamarrado”. A luz se apaga, e a música ascende novamente.

Música e escuridão continuam a ser interrompidas por breves ações iluminadas que aparecem por apenas alguns segundos. As luzes pendem acima das cabeças dos performers, suas formas cônicas lançam piscinas de luz para baixo. Não há nenhuma maneira de prever onde dentro da caixa envolta a

próxima luz vai aparecer. Às vezes a atriz que aparece na luz fala; Às vezes ela simplesmente executa uma breve ação silenciosa. Algumas das figuras parecem muito escuras, a uma grande distância; outras são mais claras, mas todos ficam confusos com a tela.

Talvez o espectador perceba que as primeiras ações e as frases faladas se relacionam com sapatos, com pés. Uma mulher segurando uma boneca diz, “Um de seus sapatos está faltando”. Uma mulher sentada lentamente tira uma de suas meias. Uma mulher em um avental branco de laboratório está olhando uma mulher de salto alto que segura um dos sapatos em sua mão. Mais tarde, à medida que os intervalos de escuridão e música se tornam cada vez mais curtos, há imagens de luvas, de mãos. “Isso é um anel de casamento?” – pergunta uma das mulheres. A mulher de avental branco tira as luvas de borracha. Uma mulher sentada admira suas unhas e pergunta: “Elas são o suficiente?” Pela primeira vez, três luzes acendem simultaneamente. Elas ficam perto dos espectadores a intervalos iguais, iluminando um corredor estreito atrás da tela preta. A parede traseira do corredor, cerca de quatro metros atrás, é outra tela. Não podemos ver por trás dela porque a única luz está entre as duas telas.

Uma jovem coloca uma mala e olha ao redor. Há o som de um carro que passa, e ela acena futilmente. Ela se senta na mala examinando um de seus sapatos que está quebrado. Outro carro passa; novamente ela acena sem sucesso. Outra mulher aparece à esquerda. Ela usa roupas masculinas, carrega uma lanterna, e tem um braço em uma tipoia, a mão está enfaixada. “Olá,” a primeira mulher diz, “Eu tive um acidente. Eu devo ter dormido ao volante.” Ela ri. A outra mulher olha para ela em silêncio. “Você mora por aqui?” Pergunta a primeira mulher. A mulher com a lanterna avança, segurando um pedaço de papel. “Isso é para mim?” A primeira mulher pergunta, mancando enquanto caminha sem um sapato. “Meu sapato está quebrado.”

A atuação é simples, clara, silenciosa, sem pressa. Parece que a mulher com o braço em uma tipoia é uma surda-muda; ela não pode falar, mas parece entender algo do que é dito. Talvez ela possa ler lábios. O papel que ela dá à mulher que teve um acidente é um convite, aparentemente uma oferta de refúgio para a noite. Ela aceita, tirando a luva para apertar as mãos, mas quando ela se vira para a sua mala, sua mala desapareceu. Relâmpagos e trovões soam enquanto a jovem mulher segue a mulher muda.

Depois de outro breve intervalo de escuridão e música, uma linha de três luzes a alguma distância da plateia acende. Elas também iluminam um estreito corredor paralelo à parede frontal da caixa preta. A figura que aparece parece distante e fraca. Uma mulher nova com um bolsa no ombro põe para baixo uma mala de viagem. Ela põe o guarda-chuva que ela carrega e olha em volta. Um cão uiva à distância. Quando ela fecha o guarda-chuva novamente, ela parece

ver alguém. Uma segunda mulher – vestindo um casaco, boné e óculos escuros e usando um bastão como uma bengala – está parada silenciosamente à direita. “Você sabe que horas são?” Pergunta a primeira mulher. “O trem estava atrasado.” “Você é Ela?” A mulher com a bengala diz. “Sim eu sou.” A jovem dá um passo para apertar as mãos. “Isso é bom, eu pensei que ninguém tinha vindo me encontrar.” Temos dificuldade em ver os atores claramente; Não é fácil ouvir suas vozes silenciosas. A mulher com a bengala não pega a mão estendida; Aparentemente, ela é cega. “O médico” a enviou. “Estamos longe do hospital?” pergunta a jovem. A outra – que se apresentou como Marguerite – responde: “Para o tratamento. Siga através do bosque, há um caminho.” “Espere”, diz a jovem enquanto elas estão prestes a partir, “Seu cadarço está desamarrado, eu o amarro”. Há relâmpagos e trovões quando saem.

As três luzes que se acendem são mais distantes do que aquelas que iluminaram a cena do acidente, mas mais próximas do que aquelas que iluminaram a reunião na estação ferroviária rural. A ação no corredor que iluminam é mais fraca do que a da primeira cena, mas mais clara do que a da segunda (O espaço criado pelas várias paredes paralelas da tela são ambíguas. É difícil dizer quantas telas estão envolvidas. Um crítico escreveu que havia “aproximadamente oito corredores divididos por painéis longitudinais de gaze”. Na verdade, haviam seis paredes de tecido, que criavam cinco corredores de quatro pés de largura paralelos ao plano da frente. Observando a mulher mancando em um sapato, os espectadores olhavam através de uma tela; Olhando a mulher com o guarda-chuva, eles olhavam através de cinco telas de tecido. Agora nós estamos olhando através de duas paredes de telas pretas). A mulher muda aparece sozinha em cima de uma plataforma baixa e preta à direita, aparentemente sinalizando a alguém com a lanterna. A jovem chega. “Não vá tão rápido,” ela implora. Quando a jovem se senta, a mulher muda desaparece. A jovem fica sozinha. Finalmente, a muda aparece novamente e aponta para algo distante. “É a casa?” pergunta a jovem. A muda confirma isso com um aceno e sons guturais. Enquanto elas estão prestes a continuar, a jovem vê algo no chão e se afasta com medo, apontando para ela. Com ajuda, a muda põe uma luva em sua mão sem bandagens e, com uma estocada repentina, segura uma cobra grande. Ela joga isso fora do caminho, e as duas mulheres saem novamente na escuridão.

Agora voltamos para as duas mulheres que estavam indo “através da floresta num caminho.” Elas podem ser vistas e ouvidas com mais clareza do que antes, mas elas estão mais distantes do que a cena que acabamos de assistir. (Estão no quarto corredor; antes elas se encontravam no quinto corredor.) Depois de tirar as teias de aranha do rosto, a mulher mais jovem vê algo no chão. É uma boneca. Quando a jovem se senta em uma plataforma baixa e preta à esquerda para trocar as botas, a cega desaparece. A jovem fica sozinha. Quando a cega aparece de novo, a jovem, sem pensar, aponta algo à

distância e pergunta: “É a casa?”. “Lá?” A cega responde apontando com a bengala. Enquanto as duas se vão, as luzes se apagam.

A terceira cena envolvendo a jovem cujo carro saiu da estrada é feita mais longe e é menos vista do que as duas primeiras cenas dessa história. Na chegada ao seu destino, a jovem é saudada por uma mulher que está em cadeira de rodas, que se comunica com a muda em linguagem de sinais. Lá fora, uma tempestade ruge. A muda, cujo nome é Brigitte, aparece com uma panela de água e, por ordem da mulher na cadeira de rodas, lava um pouco os pés da moça.

A terceira cena na história da jovem indo para o “retiro” é feita no mesmo corredor e tem a mesma visibilidade que a cena que acabamos de assistir (Porque o intervalo habitual de música eletrônica zumbindo na escuridão divide as duas cenas, alguns espectadores podem não ter tido consciência de que o mesmo espaço era usado). Ouvimos trovões; uma tempestade está explodindo lá fora. As luzes cintilam, e uma mulher em um avental branco de laboratório tira suas luvas de borracha. A jovem, que deixou os sapatos no vestíbulo, agradece à médica por esperar e comenta: “É uma tentativa tão longínqua”. “Ela pode estar aqui” responde a médica. A médica manca quando ela caminha. A mulher cega aparece com alguns chinelos e, sentada, a jovem tira suas meias. Quando a médica se ajoelha, colocando os chinelos nos pés da visitante, a luz pisca novamente.

Quando uma fileira de três luzes penduradas se acende novamente, ela está mais escura e mais distante de nós. (É o quarto corredor, onde a moça que estava a caminho do “retiro” descobriu a boneca, a plataforma à esquerda se tornou uma cama, é coberta com uma folha, cobertor e tem um travesseiro). A mulher na cadeira de rodas mostra à sua convidada onde ela vai dormir. Quando a jovem volta para as cobertas da cama, ela engasga: “O que é, minha querida?” A jovem coloca uma de suas luvas, faz uma estocada rápida sob a cama e segura uma cobra grande. Quando a mulher na cadeira de rodas é levada para fora, a jovem mulher procura na sala, olhando cuidadosamente em todos os cantos. Satisfeita, ela começa a se despir para dormir. Ela está vestindo sua combinação. Sentada na cama, ela apaga a lâmpada e a luz sobre ela se apaga.

Agora o corredor que está aceso está mais perto, e os atores podem ser ouvidos e vistos com mais clareza. (É o mesmo espaço em que a jovem que sofreu um acidente percorreu a floresta e agora a plataforma da direita tornou-se uma cama com lençol, cobertor e travesseiro). A médica está mostrando à visitante o quarto onde ela vai dormir. Quando a convidada vira as cobertas da sua cama, ela descobre a boneca. “Isso não é bonito, ela está dormindo.” A médica pega a boneca e olha para ela. “Eu a encontrei”, explica a jovem. “Ela estava usando roupas, então ela está pronta para ir para a cama.” Quando a cega está saindo, ela diz à jovem para trancar a porta imediatamente. Sozinha, a

jovem tranca a porta e fica sem roupa. Está sentando-se em sua cama em sua combinação. Ela apaga as velas no candelabro e as luzes se apagam.

As luzes que vêm do lado distante do espaço são vistas apenas vagamente. A mulher que vimos na cadeira de rodas senta-se em uma pequena mesa colocando falsas unhas. Brigitte, a muda, entra. Sua mão não está mais enfaixada. Ela acusa a mulher sentada, e um argumento se desenvolve: “Você não se importa com as velhas... São com as novas que você fica excitada!” “Sua cadelinha!” Diz a outra mulher, ficando de pé. “Você tentou matá-la, não foi?” A mulher que estava sentada e levantou aponta. “Você e suas cobras!” A dona da casa acusa sua assistente “muda” de ser ingrata por ter sua mão “consertada”. Depois que algum acordo é alcançado, a “muda” pergunta à outra mulher se ela está “entrando lá esta noite”. “Eu posso”, responde a “aleijada”. “Eu penso que eu vou. Você quer assistir? Você pode assistir através da pintura.”

A luz continua no corredor mais próximo do público. A doutora está sentando-se em uma mesa pequena em um vestido de limpeza. Quando a cega entra, a médica sugere que o gesto que sua associada usa às vezes para encontrar seu caminho não é realista. A mulher “cega” pode realmente ver. Um argumento dispara. A mulher “cega” acusa a médica de “descer” enquanto ela estava fora: “Ouvi alguém gritando também”. Quando se reconciliam, a médica diz: “Eu tenho uma ideia”. “Fale-me sobre isso.” “Eu prefiro que não.” Uma disputa começa de novo. “Por que você não vê?” escarneia a doutora. “Você pode assistir através do espelho.”

O corredor entre as paredes da tela, onde a mulher nova cujo carro foi jogado para fora da estrada, e onde ela permanece na cama, é iluminado. (É o quarto corredor longe dos espectadores.) A jovem se senta de repente. Aparentemente, ela ouviu alguma coisa. A mulher “muda” entra, e elas têm uma conversa rápida, apressada. “Você não pode ficar aqui”, diz a “muda”. “É perigoso para você... Seria melhor no bosque.” “Que tipo de perigo?” A jovem responde. “Eu não vou fugir, se é isso que você quer dizer. Eu quero saber o que está acontecendo aqui.” A “muda” sai abruptamente, e as luzes se apagam.

Agora, o “quarto” onde a outra jovem está dormindo (o segundo corredor) está aceso. Ela parece ouvir algo e se senta. Quem está aí? A mulher “cega” entra e diz-lhe para sair. O diálogo é exatamente o mesmo que na cena anterior. “Eu não vou fugir, se é isso que você quer dizer. Eu quero saber o que está acontecendo aqui.” “Por favor”, insiste a mulher “cega”, “Eu não posso falar agora. Eu tenho que ir.” Ela desaparece, e as luzes se apagam.

A música eletrônica ruidosa, orgânica, incha na escuridão. Pela primeira vez, as luzes aparecem simultaneamente em dois corredores diferentes. A jovem mais próxima de nós acendeu o candelabro e a outra jovem acendeu a lâmpada com a chaminé de vidro. Um tanto fracas, essas luzes são a única iluminação. Segurando a lâmpada e os candelabros, as duas mulheres

começam a caminhar lentamente pelos corredores em suas combinações brancas, explorando o espaço. Relâmpagos. Os zumbidos da música e estrondos. Vagos borrões na escuridão, as mulheres tecem seu caminho entre as telas. Agora, ambas as mulheres desapareceram. Nada pode ser visto na escuridão da caixa. Somente a música alta e crescente continua.

Depois de alguns momentos, a música para de repente, e uma única luz suspensa acende brevemente. Nela vemos a mulher “aleijada” de pé e apontando, como a vimos fazer na discussão. “Você tentou matá-la”, diz ela. A luz se apaga e a música continua. Após cerca de cinco segundos, a música e a escuridão são quebradas novamente por uma única luz em outro local na construção. A mulher “cega” está apontando, como não fazia há muito tempo. As luzes se apagam. Como na abertura da peça, vemos uma série de imagens aparecendo brevemente em lugares imprevisíveis no espaço. Agora podemos reconhecê-los. Todos eles ocorreram nas cenas e são apresentados nesses mesmos lugares. (Da mesma forma, podemos ter reconhecido algumas das ações e linhas da sequência de abertura, quando elas ocorreram mais tarde nos mesmos locais durante as cenas.) Agora o apontar retorna nas imagens. “Minha mala!” exclama uma jovem mulher, apontando. “Há uma estrela”, diz a outra jovem; ela aponta. Os intervalos de escuridão e música estão crescendo mais. Temos de esperar mais e mais antes que o breve brilho de luz apareça. Agora duas pessoas estão juntas na luz; uma mão dá algo para a outra mão. A mão da mulher “aleijada” dá um óculos para a “muda” e ordena, “Coloque-os.” A luz se apaga. A médica dá algo ao visitante: “Aqui está a chave.” A luz se apaga. A mulher cega entrega um lírio para a sua companheira: “Olha, eu trouxe isso pra você.” A luz se apaga. Agora os intervalos da escuridão e da música são bastante longos, quase trinta segundos. As imagens reveladas pelos breves pontos de iluminação são das primeiras cenas da peça. A mulher muda entrega um pedaço de papel para a jovem cujo carro saiu da estrada. A luz se apaga. A mulher cega entrega uma lanterna para a jovem mulher que ela veio conhecer. A luz se apaga. A música e a escuridão continuam, mas não acendem mais luzes. Finalmente, a música se desvanece; As luzes da casa acendem. O *Double Gothic* terminou.

Quando os aplausos começam alguns espectadores perceberam pela primeira vez que uma plateia também estava assistindo a peça do outro lado da enorme construção de plástico-e-telas. Na luz fraca e na confusão ao entrar, era possível não notar que as pessoas estavam sentadas em duas seções, uma em cada lado da caixa preta. Os espectadores não podiam ver pela parede dianteira quando a luz da casa iluminava seu lado, e eles não podiam ver através da parede traseira – a sexta tela – durante a peça porque não havia luz sobre os espectadores atrás dela.

Assim, duas audiências assistiram à peça ao mesmo tempo, olhando uma para a outra sem se verem. As cenas que foram descritas como sendo próximas de uma audiência estavam realmente longe da outra.

O que um público poderia ver e ouvir perto e com clareza era obscuro e distante para o outro, e vice-versa. Para cada público, as duas histórias passavam uma pela outra. A história que começava perto dos espectadores se afastava cada vez mais, e a história que começava distante se aproximava cada vez mais.

As durações primárias ou estruturas temporais de *Double Gothic* desenvolveram-se a partir da leitura da *Morfologia do Conto Maravilhoso* de Vladimir Propp. Propp afirma que todos os contos de fadas russos são compostos de variações de um número limitado de eventos. Nenhum destes eventos é obrigatório, mas aqueles que são usados devem ocorrer em uma ordem particular. Este conceito volta a atenção para a estrutura dos eventos subjacentes a qualquer gênero de literatura ou drama. Podemos supor que qualquer gênero faz uso de um número limitado de eventos e que estes ocorrem em uma determinada ordem. Esta é uma das características que distinguem o trabalho individual como parte de um gênero e identificam o próprio gênero. Mesmo que esta teoria não fosse verdadeira, o conceito poderia fornecer a base sobre a qual construir uma peça estruturalista como *Double Gothic*. Na arte, as ideias não precisam ser corretas ou verdadeiras para serem úteis.

O segundo conceito útil encontrado em Propp é o que ele chama de “função” dos personagens. Propp explica a função como “um ato do personagem, definido do ponto de vista de seu significado para o curso da ação”. Em outras palavras, os personagens são considerados não em termos de suas personalidades únicas, individuais e idiossincráticas, mas de como eles funcionam, como eles se relacionam com a história. Na personalidade, o herói em uma história pode ser completamente diferente do herói em outra, mas ambos funcionam como heróis. Embora as variações psicológicas e situacionais sejam infinitas, o número de funções dos personagens é limitado.

Para trabalhar com a estrutura de eventos, eu precisava usar mais de uma história. Uma única história, apesar de ter sido desenvolvida através de uma análise da estrutura de eventos, seria meramente uma encarnação dessa estrutura. Tudo tem estrutura, e a estrutura da sequência particular de eventos em uma única história não atrairia a atenção para si mesma, não aumentaria a visibilidade ou não seria dinâmica. No entanto, se mais de uma história fosse contada, e essas histórias, embora superficialmente diferentes, tivessem a mesma estrutura de eventos, essa estrutura se tornaria visivelmente dominante, com uma coisa em si.

Quando comecei a trabalhar com os conceitos de Propp, comecei a escrever uma peça em um gênero diferente do gótico. Afinal, o gênero em si não

era importante. Comecei a escrever *The Morphology of Science Fiction*¹³⁶. Ela apresentava três histórias simultâneas que eram idênticas na sua estrutura de eventos, mas inteiramente diferentes nas formas em que os eventos eram incorporados.

Uma história foi colocada em um reino subaquático, uma em uma cidade escondida nos Andes e outra perto de uma lua de Marte (água/terra/ar). Os heróis das três histórias eram uma mulher, um androide e um homem. Assim, três versões do “mesmo” evento – diferente, é claro, em todos os seus detalhes superficiais de localização, situação e personalidade – eram vistas ao mesmo tempo, lado a lado. As três histórias, compostas do mesmo número de eventos “idênticos”, começariam e terminariam simultaneamente. A escrita pareceu ir bem, mas logo percebi que, para ter um diálogo que não se sobrepusesse, pelo menos dois terços de cada cena individual precisava estar em ação sem palavras. Esta condição, em si, não era um problema. Tenho intencionalmente escrito peças que são principalmente visuais e com poucas falas. Mas o visual tornou-se muito complicado e proibitivamente caro. Eu deixei o projeto de lado.

O *Double Gothic* foi um desenvolvimento mais prático dessas ideias, usando um gênero diferente. Duas histórias com a mesma estrutura de eventos seriam suficientes para demonstrar essa estrutura, para torná-la manifesta. Decidi alternar duas histórias – representando uma cena de uma e depois a “mesma” cena da outra – em vez de apresentá-las simultaneamente.

No ensaio, uma história estava colocada em um lado da caixa preta e a outra no outro lado. Uma história estava no primeiro plano e a outra no fundo para cada um dos dois públicos. Quando nos mudamos para a própria construção, uma das atrizes, Ela Troyano, apontou que as histórias poderiam ser apresentadas para que comesçassem em lados opostos da caixa e progredissem cena a cena, corredor por corredor, para o lado oposto, assim passando uma pela outra. Isso é o que fizemos. O movimento de cada uma das histórias longe de uma audiência e perto para a outra audiência – a clareza e a visibilidade das cenas controladas pelo número de paredes intermediadas pelas telas – era uma estrutura puramente formal. Não tinha nada a ver com significados ou mensagens.

Alternar as histórias acrescentou a dinâmica da antecipação. Uma vez que o espectador percebia que a segunda história era uma versão da primeira, certos elementos poderiam ser esperados. Esta característica relacionou-se à comparativamente baixa visibilidade e audibilidade nos corredores distantes. O que não estava disponível para os olhos e ouvidos poderia ser preenchido, em certa medida, pela mente e pela imaginação. Se alguma coisa não foi percebida por causa da escuridão, baixo nível vocal e paredes intermediárias, pode-se

¹³⁶ A Morfologia da Ficção Científica

supor que é semelhante ao que foi percebido claramente na cena correspondente próxima.

As funções de personagens foram mantidas a um mínimo. Cada história tinha uma Heroína, uma Antagonista e uma Ajudante da Antagonista. A decisão de apenas mulheres foi completamente arbitrária (Eu gosto dessas decisões). Minha peça anterior, *Identity Control*¹³⁷, tinha apenas homens nos papéis. Por que não usar apenas mulheres em *Double Gothic*? É claro que um belo homem misterioso é uma característica padrão do gênero gótico, e a sexualidade reprimida é uma de suas características dominantes. Depois de uma performance, perguntaram-me por que eu tinha colocado material lésbico na peça. A resposta foi que o sexo era vital para o gênero gótico, e eu tinha escolhido fazer uma (ou duas) versão(ões) apenas com mulheres. Este incidente, para mim, é um exemplo de como o pensamento estruturalista pode criar combinações incomuns de elementos que não seriam produzidos seguindo os métodos criativos usuais de mensagem, intuição, inspiração e gosto.

¹³⁷ Controle de identidade

Capítulo 10 – Cinema estruturalista

Muitas peças estruturalistas poderiam ser feitas diretamente em filmes estruturalistas. As estruturas de tempo ou duração das apresentações ao vivo poderiam simplesmente ser filmadas, com ou sem o filtro dos ângulos de câmera alterados e as variações de tamanho de enquadramento, para fazer um filme. Mesmo as estruturas espaciais tridimensionais importantes para a maioria das obras estruturalistas poderiam ser representadas ou “traduzidas” no cinema. (Por exemplo, duas histórias alternadas, entrelaçadas e separadas espacialmente no palco poderiam ser distinguidas em um filme usando filtros de cores diferentes para cada uma, as progressões espaciais poderiam ser traduzidas em progressões de cores, etc.). No entanto, seria impossível fazer a maioria dos filmes estruturalistas em apresentações ao vivo. Os filmes estruturalistas tendem a explorar o alto grau de controle mecânico inerente ao meio, um controle que não é possível na performance ao vivo. Assim, uma análise de filmes selecionados que podem ser chamados de estruturalistas deve nos dizer algo sobre a mídia do cinema e do teatro e sobre o próprio estruturalismo.

Como uma performance ao vivo, um filme pode ser analisado em termos de duração, de estruturas temporais e de estruturas não-temporais do momento presente. As estruturas não-duradouras no teatro são bidimensionais (a figura-enquadrada do palco) e tridimensionais, tanto para pintar quanto para esculpir. O personagem bidimensional fundamental da imagem projetada dos filmes e sua representação, ao invés da encarnação no espaço tridimensional, relacionam-se, obviamente, muito mais intimamente com as possibilidades estruturais da pintura. Dois fatos tendem a modificar essa esquematização muito simples: (1) mesmo em uma pintura, leva-se tempo para “ler” a estrutura bidimensional, e (2) as estruturas duradouras e não-duradouras são pontos de referência numa continuidade conceitual e em categorias não mutuamente excludentes; No cinema muito mais do que na pintura, há estruturas que envolvem o tempo de forma limitada e ainda podem ser consideradas mais produtivas em termos do momento presente.

Exemplos claros de estruturação do momento presente no filme podem ser encontrados em *Frame*^{xii138} e *Picking Up the Pieces*¹³⁹ de Ken Kobland¹⁴⁰. A primeira seção de *Picking Up the Pieces* (1978) é uma sequência de dezessete ou dezoito fotos coloridas, todas tiradas no mesmo corredor de entrada de um prédio antigo, mas limpo. Nenhuma pessoa é visível. Os intervalos pares das escadas, os padrões do piso de cerâmica, a tira de moldagem na metade da parede, as verticais das paredes que encerram o espaço estreito produzem

¹³⁸ Quadro

¹³⁹ Pegando as peças

¹⁴⁰ <http://www.kenkoblandfilms.com/projects/index.html#top>. Nota do tradutor.

quadros com linhas e ângulos claros e precisos; todos são semelhantes, todos têm as mesmas cores e formas, todos estão relacionados uns com os outros.

A segunda sequência começa com a mesma imagem que começou a primeira sequência. Agora, a seção central retangular parece ter sido cortada e substituída: uma linha distingue o centro do resto da imagem. À medida que a sequência continua, apresentando as fotografias com bastante rapidez na sua ordem anterior, esta seção central da primeira imagem aparece no centro de cada uma das outras. As cores e qualidades das imagens centrais e das imagens em volta são as mesmas. As composições são por vezes estreitamente relacionadas, por vezes muito diferentes.

Quando a terceira sequência de *Picking Up the Pieces* começa, a parte central retangular de uma das outras imagens é vista brevemente superposta no centro da primeira imagem. Por um momento achamos que aquilo pertence ao segundo quadro; ele se encaixa quando é apresentado lá. Em seguida, aparece centrado em ordem em cada uma das outras imagens da sequência.

Esta progressão continua. A porção retangular central de cada uma das imagens aparece centrada, por sua vez, em cada uma das imagens da sequência. Uma vez em cada repetição – quando a imagem do centro é superposta na imagem de onde foi tirada – a imagem geral é completa ao invés de contraditória. Este formato enfatiza a comparação da parte com o todo, a relação – de congruência, de semelhança ou de diferença – entre a imagem central e as imagens em volta num campo bidimensional. Esta é a estrutura no momento presente.

A repetição de imagens e a sequência ordenada também trazem a dimensão temporal. Nós antecipamos o comprimento de cada sequência. Começamos a esperar o momento em que uma imagem central se tornará congruente. Uma vez que a ordem é sempre a mesma, prevemos que quando o centro da última imagem aparece na série, a sequência final começa; quando ela é sobreposta na última imagem, fazendo uma imagem completa, o filme vai acabar. Assim, embora as estruturas bidimensionais sejam predominantes, as estruturas de duração envolvendo a memória, a expectativa, a repetição e a padronização também são importantes.

Frame (1977), foi efetivamente feito por Kobland antes de *Picking Up the Pieces*, usa o mesmo formato de imagem dentro de uma imagem, mas com imagens em movimento. Todas as filmagens de *Frame* foram filmadas de dentro de um carro movendo-se ao longo de uma estrada alinhada com casas de praia. Os chalés não estão ocupados; nenhuma pessoa pode ser vista. Em algumas tomadas, a câmera aponta para frente; em outras, é direcionada diretamente para a esquerda, onde a areia e a água podem ser vislumbradas atrás da fila de pequenas casas de madeira passando. O filme em si é composto de várias sequências, em cada uma das quais uma tomada é inserida dentro de outra. Em

cada uma, uma imagem retangular com as mesmas proporções da imagem principal é colocada no centro da imagem principal. O filme maior faz uma moldura retangular grossa em torno da imagem menor em seu centro. Assim, o “conteúdo” de *Frame* torna-se a relação – mais ou menos no momento presente – entre as duas imagens em movimento. Um subtítulo impresso no filme explica a relação em cada sequência entre a imagem da moldura e a imagem no centro. Lê-se na legenda da primeira, “A imagem interna está atrasada.” Em ambas as tomadas, a câmera está apontando através da janela frontal do carro em movimento. Na verdade, não há duas tomadas diferentes, mas uma: a imagem em movimento no centro é a mesma que a do quadro, mas é impresso “fora de sincronia”. O que vemos primeiro no quadro, vemos um momento depois no centro. Quando, no final da tomada, a moldura fica preta, a imagem interna continua um momento a mais. Outras sequências apresentam outras relações entre as imagens internas e externas: as duas imagens são simultâneas, a imagem interna precede a imagem externa, uma das imagens é invertida, a foto interna é tomada para o lado e no exterior a câmera olha para frente, o exterior se move com o dobro da velocidade da interior e os chalés se movem em direções opostas, e assim por diante. Em cada uma dessas relações, a ênfase, como em *Picking Up the Pieces*, está na relação entre as partes de um campo bidimensional. A estrutura principal existe no momento presente.

Para tornar a comparação tão específica e precisa quanto possível, no entanto, a mente/olho tenta capturar informações específicas a partir do fluxo de imagens através do tempo – para estabelecer pontos de referência particulares e fugazes no tempo, de modo a verificar e estabelecer perceptivamente as correspondências anunciadas nos títulos. (A ausência de títulos não eliminaria essa atividade estrutural, mas apenas provocaria uma busca mais ampla e intensa da natureza da comparação visual). Na primeira sequência, por exemplo, quando as imagens são as mesmas, mas as internas precedem à externas, o espectador tenta lembrar-se de uma determinada casa ou detalhe e reconhecê-lo novamente quando aparece um momento depois na imagem exterior em movimento. Por causa da velocidade do carro, a simplicidade da paisagem, e a semelhança das casas de praia, isto não é fácil. No entanto, na medida em que pode ser feito, a discrepância de tempo preciso entre as imagens pode ser estabelecida intelectualmente. Assim, as relações temporais – estruturas quadrimensionais – de duração fixa e limitada também se tornam importantes em um filme que usa um formato bidimensional e enfatiza a estrutura no momento presente.

As estruturas de tempo – memória e expectativa de um tipo diferente e de duração muito mais longa – são dominantes no *The Doctor's Dream*¹⁴¹ de Ken Jacobs¹⁴². De fato, o filme de Jacobs, ao enfatizar essas estruturas para seus

¹⁴¹ Sonho do Doutor

¹⁴² <http://www.movingimagearchivenews.org/ken-jacobss-dissected-doctors-dream/>. Nota do tradutor.

próprios propósitos, pode ser visto como uma demonstração de como a memória e a expectativa funcionam num filme narrativo tradicional. Essas são as primeiras dez tomadas de *The Doctor's Dream*:

1. De frente para a câmera, uma mulher de meia-idade usando um vestido longo está na varanda de uma casa de fazenda feita de madeira. Ela parece preocupada quando tira da parede um shofar¹⁴³ feito do corno de um touro e sopra.
2. Sentado em um vagão cheio de feno e puxado por dois cavalos, um fazendeiro e um garoto dirigem pela direita. A mulher que vimos na varanda está sentada à direita de uma jovem que está coberta com cobertores e obviamente doente. A mulher – podemos supor que ela é a mãe da criança – está olhando um termômetro enquanto ela sente a testa da filha com a outra mão.
3. O fazendeiro e o menino – pai e filho – estão sentados no vagão. “Carol Ann está pior”, diz o menino. – Eu sei – responde o pai. “É melhor ir ao Old Joe e cavalgar até o médico.”
4. Close-up extremo no termômetro: lê-se 104.5 graus¹⁴⁴.
5. O fazendeiro e seu filho descem da carroça.
6. A mãe tira o termômetro da boca de sua filha e olha para ele.
7. A mãe na varanda. Ela novamente sopra o shofar.
8. Uma mesa com um microscópio, livros e outros itens nele.
9. Aparentemente é o consultório do médico na casa dele. Um homem idoso com barba e vestindo um terno escuro – o médico – entra pela esquerda e tira o chapéu. Uma mulher de cabelos brancos – sua esposa – aparece. – “Ora, Jason!” ela diz. “O que você está fazendo em casa?” O médico tem “muito trabalho a fazer”, sua esposa pode ajudá-lo, e ele se senta atrás da mesa, de frente para a câmera, olhando para o microscópio. Ele está procurando por uma vacina.
10. O fazendeiro desprende os arreios que prendem o cavalo próximo ao vagão. Ele impulsiona seu filho na parte de trás do cavalo. “Cavalgue, garoto, cavalgue.”

A atuação, cenários, iluminação e câmera indicam uma produção de estúdio profissional. O filme – além de seu cenário fictício antes da Primeira Guerra Mundial – não parece completamente contemporâneo. Mesmo sem informações anteriores, pode-se deduzir que Jacobs não filmou a sequência de *The Doctor's Dream*. Mas embora o material do filme pareça ser o de uma narrativa tradicional com personagens claros, relacionamentos óbvios e uma situação simples, a ordem das tomadas não segue a ordem tradicional. Mesmo sem ser contado, pode-se supor que Jacobs estava reordenando as tomadas de um filme feito por outra pessoa (Quando *The Doctor's Dream* foi mostrado em 1979 no Collective em New York, um anúncio foi feito antes da projeção dizendo

¹⁴³ Shofar (do hebraico שופר shofar) é considerado um dos instrumentos de sopro mais antigos. Somente a flauta do pastor – chamada Ugav, na Bíblia – tem registro da mesma época, mas não tem função em serviços religiosos nos dias de hoje. O shofar não produz sons delicados como o clarim moderno, a trombeta ou outro instrumento de sopro, mas para os judeus, o shofar não é apenas um instrumento “musical”. Nota do tradutor.

¹⁴⁴ 40 graus célsius. Nota do tradutor.

que Jacobs tinha rearranjado, de acordo com um sistema particular, um filme feito por alguma outra pessoa e tinha usado cada tomada que “encontrou” do filme em seu próprio trabalho. Mas não haveria nenhuma maneira de saber, exceto vendo o filme de Jacobs, que ele tinha usado todas as tomadas. Pode-se admitir que foram utilizadas todas as tomadas, uma vez que o padrão de rearranjo é entendido.).

De qualquer forma, os espectadores poderiam começar muito cedo a perceber, em sua visualização, que a história estava sendo contada de forma descontínua. Cada tomada parecia mover a narrativa para a frente. E embora as tomadas intermediárias não acrescentassem na narrativa, envolviam as mesmas pessoas. Mais significativamente, as tomadas intermediárias precedem os acontecimentos da história que se movimenta para frente. Finalmente, o espectador percebe que as tomadas que estão sendo apresentadas entre as tomadas da história que se movimentam para frente estão se movendo para trás – elas estão sendo apresentadas na ordem inversa, e cada uma dessas tomadas pertencem ao antes, e não ao depois, da última tomada. Estamos assistindo a mesma história indo para a frente e para trás em tomadas alternadas ao mesmo tempo. Podemos deduzir que Jacobs começou no meio com seu reordenamento e que a história vai começar e terminar no final do filme.

Isto é exatamente o que Ken Jacobs fez para produzir *The Doctor's Dream*. Começou com um filme narrativo de meia hora em preto e branco feito para a televisão e reeditou-o para fazer seu próprio filme.

O filme original abre com uma tomada de uma pintura de gênero¹⁴⁵ no qual um doutor barbudo senta pensativo e atento ao lado de uma menina doente enquanto seus pais esperam por perto. A ação filmada começa com o médico sendo acordado no início da manhã por uma batida na porta; ele olha para o relógio. O médico visita uma fazenda, aconselhando uma mulher de meia-idade a “mantê-lo na cama” tanto quanto possível e deixá-lo (obviamente, seu filho, que está doente) brincar ao sol. Em seguida, o médico visita outra família de fazendeiros - um pai, mãe, filho e filha – levando como um presente para a menina um bezerro que ele recebeu em pagamento. “Esta vaca”, diz ele, “é de Carol Ann”. A chuva ameaça, e o médico fica com a família brevemente, lendo para a menina *The Beauty and the Beast*¹⁴⁶ e dizendo-lhe sobre o ouro no final do arco-íris que aparece após a tempestade. O médico sai.

Na varanda de sua casa, o médico remove uma atadura do braço de um menino que foi seu paciente. Na fazenda, a jovem, aparentemente atingida pela mesma doença que está afetando seu vizinho, desmaia. Usando um

¹⁴⁵ Um estilo de pintura retratando cenas da vida comum, especialmente situações domésticas. A pintura de gênero está associada particularmente aos artistas holandeses e flamengos do século XVII. Nota do tradutor.

¹⁴⁶ A Bela e a Fera

microscópio, o médico procura uma vacina. A mãe toma a temperatura da filha, percebe que ela está muito doente, e sinaliza com um shofar para seu marido e filho, que estão voltando em sua carroça do trabalho.

O filho monta em um dos cavalos para pegar o médico. O médico, entretanto, descobre uma vacina que ele acha que pode funcionar. Na fazenda, ele administra a vacina na menina doente. Ele e a família esperam. O filho vai para a varanda, onde está chovendo, e reza. O médico administra a vacina novamente. A crise passa. O pai vai dizer ao filho; a mãe “não sabe como agradecer” ao médico. Mais tarde, a menina está recuperada. O médico, que ela não via há algum tempo, chega e diz a ela que vai para a cidade, onde aparentemente alcançou alguma fama por causa do desenvolvimento da vacina. Ele dá algumas joias à garota e sai em sua carruagem.

O rearranjo de Jacobs começa com as duas tomadas do filme original e trabalha alternando para trás e para frente (Ou se poderia dizer que ele começou com a tomada imediatamente antes do meio exato do filme original e trabalhou alternadamente para frente e para trás.). A nova ordem é: duas tomadas do meio, a tomada que as precedeu, a próxima tomada após as do meio, a segunda tomada antes das do meio, a segunda tomada depois das do meio, e assim por diante. Assim, as dez tomadas médias do filme original, dadas na ordem de Jacobs acima, estavam, em sua ordem original:

1. O médico entra em seu escritório e vai trabalhar. (Tomada número 9 na versão de Jacobs.).
2. A mãe tira o termômetro da boca da filha e olha para ele. (7)
3. O termômetro mostra 104,5 graus. (5)
4. Olhando para o termômetro, a mãe sente a testa de sua filha. (3)
5. Na varanda, a mulher sopra um shofar, (1)
6. O pai e o filho chegam numa carroça. (2)
7. “Carol Ann está pior”, diz o filho. O pai diz ao filho que ele deveria ir ao médico. (4)
8. Eles descem da carroça. (6)
9. A mãe volta a tocar o shofar. (8)
10. O pai ajuda o filho a subir no cavalo, e o menino sai. (10)

Assim, na versão de Jacobs, a história se dobra sobre si mesma. Tomadas do médico e da família esperando alternam-se com tomadas da menina desmaiando, o médico removendo as ataduras do rapaz, a discussão do médico sobre o arco-íris com a jovem saudável. Uma tomada do filho na varanda na chuva é juxtaposta com uma do doutor com o bezerro. Recuperando-se, incapaz de andar, Carol Ann vê o médico na sequência em movimento para frente, enquanto na sequência invertida ela corre para cumprimentá-lo enquanto ele traz o bezerro. A doação da joia alterna-se com o doutor sendo despertado. A pintura que abriu o filme original está próxima da última tomada no filme de

Jacobs; é seguida pela carruagem do médico que conduz para longe da câmera distanciando-se – a última tomada em ambos os filmes.

Ao observar o filme narrativo tradicional, formamos certas expectativas sobre o que será apresentado a seguir. Essas expectativas, que podem ser chamadas de estruturais porque envolvem a relação entre as partes do filme, são mantidas unidas por suas presenças estendidas nas seções de tempo que unem um momento (quando a expectativa é formada) com outro (quando a expectativa é confirmada ou negada). Algumas expectativas são sobre o que vai acontecer na história: o filho vai chegar ao médico a tempo, o médico vai descobrir uma vacina, Carol Ann vai se recuperar. Essas expectativas narrativas são de várias durações. Em *The Doctor's Dream*, não passa muito tempo antes que percebamos que o filho disse ao médico da doença de sua irmã, mas a espera para descobrir a eficácia da vacina dura muito mais tempo. Expectativas de menor duração envolvem a transmissão da informação na tomada seguinte ou na sequência de tomadas. Se uma pessoa olha para um termômetro, podemos esperar para apreender momentaneamente, visualmente ou auditivamente, qual é a temperatura. Se um shofar é soprado como uma sinalização, nós esperamos uma resposta (embora esta resposta possa, naturalmente, não ser próxima), e quem aparece próximo na tela tenta pelo menos ser identificado como o destinatário da mensagem. Assim, a estrutura de um filme que conta uma história pode ser vista, em parte, como uma série de expectativas narrativas de comprimentos diferentes, às vezes “alinhas” ou colocadas uma dentro da outra.

A expectativa em um filme narrativo, no entanto, envolve não só o que vai acontecer, mas como a informação será apresentada. Se alguém olha para um termômetro que ele ou ela está segurando, podemos esperar que a próxima tomada seja um *close-up*¹⁴⁷ do termômetro. Se um homem que acabou de acordar – o médico nos momentos iniciais do *The Doctor's Dream* – alcança seu relógio, podemos esperar que a próxima tomada seja um *close-up* do relógio. Podemos esperar que uma tomada longa de uma carroça seja seguida por um tomada média de seus ocupantes e assim por diante. A maneira de contar uma história num filme tem sua própria lógica que gera certas expectativas sobre a técnica.

Muitas expectativas no cinema são conscientes, e o nosso sabor delas é parte da excitação dramática, mas muitas são inconscientes ou pré-conscientes. A partir de nossa primeira experiência cinematográfica, começamos a estabelecer sistemas mentais conscientes e não-conscientes para prever com

¹⁴⁷ Close-up, ou simplesmente close, em cinema e audiovisual, é um tipo de plano, caracterizado pelo seu enquadramento fechado, mostrando apenas uma parte do objeto ou assunto filmado - em geral o rosto de uma pessoa. Pode ser obtido por uma grande aproximação da câmera em relação ao objeto ou personagem, ou pelo uso de uma lente objetiva com pequeno ângulo de abertura (e, portanto, grande distância focal). Nota do tradutor.

precisão o que ocorrerá a seguir. Certos pedaços de informação, certas constelações de fatos, tanto sobre a narrativa como sobre o uso do meio são tomados como indicadores do que o futuro trará. Cineastas, também, estão enraizados com esses sistemas e padrões de previsão; eles os usam na criação de seus filmes. A tradição implica padrões e suposições compartilhadas, e quanto mais tradicional a narrativa do filme, mais expectativa desempenhará um papel se o espectador pertencer a essa tradição.

Em *The Doctor's Dream*, Jacobs explora, exerce pressão sobre, e traz para a consciência os mecanismos tradicionais da estrutura de expectativa. Ignoremos, por enquanto, as imagens intercaladas da metade da narrativa que se move para trás. A alternância da tela preta funcionaria até certo ponto da mesma maneira. A narrativa para frente está atrasada, retardada; o tempo antes que as expectativas sejam confirmadas ou negadas é aumentado. Os fatos devem ser mantidos por mais tempo. A mente deve levar e reter informações e expectativas de uma forma incomum, não habituais. O que era automático e inconsciente no arranjo tradicional de tomadas pode agora ser forçado à consciência, numa tentativa de fazer sentido a partir do novo arranjo mais difícil. Não é que essa estrutura não existisse no filme tradicional, mas a nova e estendida versão daquela estrutura na porção dos movimentos do novo filme de Jacobs a intensifica, a torna mais intensa. A atenção é chamada para a estrutura, e é dada uma importância estética primária.

Saber que a próxima tomada na sequência narrativa não chegará imediatamente força a mente a tomar decisões conscientes e conscientemente armazenar informações quando ela poderia normalmente trabalhar em um nível mais espontâneo e inconsciente. Mas, é claro, os segmentos que interrompem o *The Doctor's Dream* não são telas negras. Elas são tomadas envolvendo os mesmos personagens e locais como a narrativa movendo-se para frente. Eles funcionam, em parte, como “estática”, tornando muito mais difícil a seleção, a combinação de informações, o foco e a retenção de expectativas. Essa técnica também é capaz de forçar o trabalho num nível consciente, enfatizando a estrutura dinâmica ao invés do conteúdo narrativo e do significado. Extensão, alongamento e aumento das expectativas normais tornam-se emoções estruturais intelectuais no filme de Jacobs.

A metade do filme retrocedendo na narrativa consegue um pouco do mesmo efeito de uma maneira mais complicada. Aprendemos a prever o que seguirá o momento presente que estamos assistindo em um filme. Não aprendemos a prever o que se precedeu num passado desconhecido. Toda a nossa experiência de expectativas e hábitos de narração são direcionados em uma direção. Quando Jacobs nos obriga a perguntar, “O que veio antes desta tomada, dessa cena?” em vez de, “O que virá depois?” os mecanismos da expectativa são novamente enfatizados e tornados conscientes. Embora os mesmos padrões de rearranjo – começando no meio e colocando as sequências

alternadas se movimentando de frente para trás – pudessem ser aplicados a qualquer filme, os efeitos não seriam necessariamente os mesmos. Um filme sem uma história simples e clara – um diário de viagem, digamos, ou uma peça poética e impressionista de vanguarda – não teria a mesma dinâmica, a mesma coerência, quando reorganizada. O comprimento, também, afetaria significativamente o resultado, e se as metades de um filme de longa-metragem fossem intercaladas umas com as outras, o filme resultante poderia não ter a clareza de *The Doctor's Dream* de Jacobs, que é baseado em uma simples, óbvia e compacta narrativa. Ao usar e reorganizar um filme de meia hora com muitas características e intenções literárias/teatrais tradicionais, Jacobs demonstra em *The Doctor's Dream* que um filme estruturalista é “sobre” a estrutura em si, “sobre” certos funcionamentos da mente do espectador. Não é sobre o assunto, não é uma interpretação da vida ou uma declaração sobre o mundo, não transmite uma mensagem e assim por diante. Jacobs espera que as partes desmontadas do filme original sejam remontadas na mente do espectador. É este processo, essa atividade, que é importante em vez da história, da construção dos personagens e da moralização que ainda permanecem em vestígios do filme original. A narrativa original é explorada por suas possibilidades estruturais e nada mais.

Em *Frame* e *Picking Up the Pieces* de Ken Kobland, também podemos ver a relação não-tradicional do pensamento estruturalista com a matéria. O assunto existe nos filmes de Kobland. São filmes de alguma coisa; eles não são totalmente abstratos ou não-objetivos. No entanto, como *The Doctor's Dream* de Jacobs, eles não comentam sobre o assunto, não enviam mensagens sobre, através dele ou elucidam algo de qualquer maneira. A estrada alinhada com casas de praia que aparece em *Frame* foi escolhida por suas características formais. A estrada é reta e lisa, sua imagem esclarece a orientação das tomadas e sua superfície fornece o mesmo trânsito para a câmera. As casas de praia quase idênticas que revestem a estrada em intervalos quase iguais servem como marcadores indicados pelo ritmo de sua passagem e a velocidade da câmera/carro, diminuindo a possibilidade de encontrar pontos de referência rapidamente reconhecíveis. A entrada do prédio em *Picking Up the Pieces* fornece padrões geométricos claros e distintos com cores, textura e características consistentes. Os filmes não são sobre uma estrada de praia ou a entrada de uma casa; eles exploram as características desses assuntos para enfatizar as estruturas dos filmes, as relações a serem percebidas no material do objeto.

Não importa que certos espectadores não percebam as estruturas, não realizem as atividades mentais “sugeridas”. Toda arte é subjetiva. Encontra-se, em última instância, na experiência pessoal do observador. Portanto, nenhum tipo ou obra de arte recebe a mesma resposta de todos. Que algumas pessoas vejam pouco ou nada nestes filmes estruturalistas enquanto outros estão muito

envolvidos com eles e apreciam profundamente este envolvimento não significa nada – além de ser descritivo dos espectadores individuais. Nenhum performer, particularmente um performer inovador, pode esperar uma resposta universal ao seu trabalho.

Os filmes de Kobland e Jacobs fazem uso de técnicas inerentes ao meio. Não podiam ser transferidos, para além da forma mais geral e com diferentes resultados estéticos, para uma performance ao vivo. Em parte, *Frame* depende não apenas da comparação de uma cena com uma cena semelhante, mas da comparação de uma cena com ela mesma. Em parte, depende da taxa exata, controlada mecanicamente, na qual uma cena é pré-instalada: uma imagem se move duas vezes mais rápida que a outra e assim por diante. Em parte, a imagem é alterada mecanicamente – ela aparece invertida, criando uma comparação que afasta a atenção da semelhança/dissimilaridade dos detalhes. Nenhum desses efeitos estruturais seria possível com a mesma precisão trabalhando com atores ao vivo num palco. Naturalmente, ao tentar emular o *The Doctor's Dream*, uma peça de um ato ou uma cena realizada no palco poderia ser cortada ao meio, dividida em unidades e atuada com sequências de movimento para frente e para trás alternadas. Mesmo que os problemas técnicos de juntar as unidades pudessem ser resolvidos – blackouts entre cada unidade, por exemplo, substituindo os cortes do filme e ocultando o movimento dos atores – não se espera que um ator possa, mesmo com extensos ensaios, atuar uma emoção para trás. Ele não conseguiria cortar a emoção do personagem quando uma unidade terminasse e, em seguida, num outro momento, apresentar os sentimentos que a precederam, e desenvolver então essas emoções. Embora muitos dos detalhes externos da narrativa rearranjada pudessem ser apresentados, eles não se aproximariam dos efeitos obtidos no corte e edição do filme. É na área disponível apenas para o filme que as preocupações estruturais de Jacobs e Kobland iludem.

Os filmes estruturalistas são bastante diferentes dos que foram chamados filmes “estruturais”. Os filmes estruturais enfatizam a forma, o contorno ou a configuração geral, particularmente através do uso de uma única tomada prolongada ou de um número mínimo de tomadas. Filmes estruturalistas enfatizam relações internas, correspondências e diferenças, geralmente de uma forma complexa. Os filmes estruturais chamam a atenção para as qualidades e propriedades do filme.

Os filmes estruturalistas chamam a atenção para o modo como a mente do observador trabalha quando vê o filme.

Como os filmes estruturalistas envolvem manipulações estritamente calculadas de seu conteúdo e uma ênfase nos processos de pensamento do espectador, alguns críticos referem-se a eles como “acadêmicos”. Isto é pretendido como negativo – referindo-se, supõe-se, às construções lógicas e à

chamada torre de marfim, onde as ideias são destacadas do “mundo real”. Ignorando o julgamento de valor como mera tentativa de objetivar o gosto pessoal do crítico (afinal, alguns também usam o “crítico” como um termo pejorativo), pode-se ver a base para essa distinção. Na composição, o estruturalismo usa o pensamento lógico. Alguns críticos podem preferir as ilogicidades da intuição, da inspiração e das idiossincrasias pessoais – as bases tradicionais da criação. Eles são incapazes de reconhecer esses fatores quando eles aparecem – como fazem – no estruturalismo. Tradicionalmente, o pensamento é avaliado em grande medida pela “importância” e “relevância” de seu tema. O estruturalismo separa os processos de pensamento do assunto do pensamento. Alguns críticos não querem pensar de novas maneiras com novas prioridades; eles não percebem que o pensamento abstrato – a solução de um problema puro, digamos, de geometria ou álgebra – pode produzir poderosos sentimentos positivos e até mesmo um senso de utilidade. A coisa nem sempre precisa preceder o pensamento. Se pensarmos de novas maneiras, desenvolveremos novas coisas.

ⁱ ESTILO E ESTILÍSTICA.

A renovação do interesse de que se beneficia a estilística não tem nada de surpreendente, na medida em que a categoria do estilo é incontornável. Ela se encontra no cruzamento do conjunto das ciências humanas: "Por estilo, compreende-se a forma constante - e às vezes os elementos, as qualidades e a expressão constantes na arte de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos. O termo se aplica também à atividade global de um indivíduo ou de uma sociedade, como quando se fala de um estilo de vida ou do estilo de uma civilização" (Schapiro, 1953, retomado em 1982: 35). É assim que, em ciência da linguagem, os sociolinguistas falam de estilo articulatório para o conjunto de hábitos articulatórios de um grupo social.

Os debates sobre a estilística tomam frequentemente um contorno confuso, pois, nessa noção de estilística, interferem três planos: (1) a existência de disciplinas - em história da arte, em sociologia, em teoria literária, em lingüística... – suscetíveis de estudar tais ou tais conjuntos de fenômenos que se ligam à categoria do "estilo"; (2) os pressupostos que, em uma determinada época, se ligam a uma ou outra dessas estilísticas (por exemplo, a estilística literária de Spitzer é estreitamente ligada à filosofia idealista alemã); (3) as práticas sociais que sustentam as abordagens dessas estilísticas: a necessidade de identificar os autores dos quadros para os museus, as vendas...; a existência de exercícios universitários de comentários estilísticos nas faculdades de letras francesas etc.

Tendo em vista a universalidade da categoria do estilo nas atividades humanas, uma estilística geral tende a recobrir o conjunto das ciências sociais e humanas. A estilística procura, então, estabilizar-se como disciplina apoiando-se em práticas sociais e em pressupostos teóricos historicamente definidos. Mas isso a torna vulnerável - como mostra o caso da estilística literária na França - pelo pouco que as conjunturas teóricas ou as instituições evoluem.

Fonte: CHARAUDEAU, P. e MAINGUENEAU, D. Dicionário de Análise do Discurso, Editora Contexto, São Paulo, 2008, p 217.

ⁱⁱ A *performance* ou *performance art*, expressão que poderia ser traduzida por “teatro das artes visuais”, surgiu nos anos sessenta (não é fácil distingui-la do *happening*, e é influenciada pelas obras do compositor John CAGE, do coreógrafo Merce CUNNINGHAM, do videomaker Name JUNE PARK, do escultor Allan KAPROW). Ela chega à maturidade somente nos anos oitenta.

A performance associa, sem preconceber idéias, artes visuais, teatro, dança, música vídeo, poesia e cinema. É apresentada não em teatros, mas em museus ou galerias de arte. Trata-se de um “discurso caleidoscópico multitemático” (A. WIRTH).

Enfatiza-se a efemeridade e a falta de acabamento da produção, mas do que a obra de arte representada e acabada. O *performer* não tem que ser um ator desempenhando um papel, mas sucessivamente recitante, pintor, dançarino e, em razão da insistência sobre sua presença física, um autobiógrafo cênico

que possui uma relação direta com os objetos e coma situação de enunciação. “A arte da performance é perpetuamente reestimulada por artistas que têm de seu trabalho uma definição híbrida, deixando, sem pudor, que suas ideias derivem na direção do teatro, de um lado; por outro, no da escultura, considerando mais a vitalidade e o impacto do espetáculo do que a correção da definição teórica daquilo que estão fazendo. A *performance art*, a bem dizer, não quer significar nada” (Jeff NUTTAL).

Andrea NOURYEH, em artigo inédito distingue cinco tendências da *performance*:

- A *body art* (arte corporal) usa o corpo do *performer* para pô-lo em perigo (V. ACCONCI, Ch. BURDEN, G. PANE), expô-lo ou testar sua imagem.
- Exploração de espaço e tempo através de deslocamentos, em câmera lenta, das figuras: como em *Walking in a exaggerated manner around the perimeter of a square*, de RINKE (1968).
- Apresentação autobiográfica em que o artista fala de acontecimentos reais de sua vida (L. MONTANO; Michell Death; ou Spalding GRAY: *A personal history of the American Theater*, 1980)
- Cerimônia ritual e mítica, como por exemplo: *Orgias e mistérios*, de NITSCH.
- Comentário social: como o videomaker Bob ASHLEY contando as mitologias modernas e Lauri ANDERSON em *United State, I e II* (1979 e 1982), combinando poesia, violino eletrônico, filme e slides num espetáculo multimídia.

Fonte: PAVIS, Patrice Dicionário de Teatro, São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 284.

ⁱⁱⁱ Happening. Forma parateatral situada entre o que até então se entendia como arte dramática e o fato real. Espetáculo único, preparado, mas nunca repetido, o happening foi visto pela primeira vez em outubro de 1959, na Reuben Gallery de Nova York, com a mostra dos Dezoito Happenings, em seis quadros, de Allan Kaprow (1927-2006). Constituído de uma série de acontecimentos baseados em movimentos físicos violentos e sensuais, difusão de sons, de luzes e de cheiros, a ação desenvolve-se num espaço restrito, podendo estar cheio de objetos utilizáveis pelos participantes, sem que, entre eles, haja qualquer prévio acordo. O espetáculo ignora a noção de tempo, podendo acontecer em qualquer lugar, a qualquer hora, onde nada é exigido e nada é tabu, e é frequentemente acompanhado de turbulentas discussões. O principal impulso dramático do happening consiste na preparação do público, deliberadamente maltratado, agredido e forçado a participar, considerando-se que cada espectador é parte da obra, assim como também se tornam protagonistas tanto o espaço onde o evento está acontecendo, como os objetos utilizados. O happening pode ser espontâneo, formal, anarquista, e pode gerar energia intoxicante, existindo por trás de cada manifestação o necessário grito de “acorde”. A ideia começou a ganhar o mundo a partir de 1960, quando artistas de diversas nacionalidades desencadearam uma série de manifestações com a intenção de fazer o espectador participar diretamente dos eventos teatrais. Os objetivos mais definidos eram: o livre funcionamento da criação, a eliminação do intermediário entre artista e público, o fim do “patrulhamento cultural” e a supressão da fronteira sujeito-objeto. Sinônimo de arte-vida ou arte-cotidiano, o gênero contou com vários seguidores no mundo inteiro, entre eles Jean-Jacques Lebel (1936-1234), um de seus mais ferrenhos pontífices, que exigia que a arte passasse literalmente para a rua: “que saísse do zoológico cultural e se enriquecesse com a contaminação do casual”. Recorrendo à emoção passageira, o happening pretendeu devolver à atividade artística o que lhe haviam retirado: a intensificação dos sentimentos, o papel dos instintos, conferindo ao ato um sentido de festa e certa agitação social. A manifestação, que é uma forma de agredir o espetáculo subvencionado e o espectador passivo, além de se transformar num meio de comunicação interior, lembra que “é preciso não fugir da realidade, refugiando-se no teatro, e sim fugir para a realidade”. Segundo seus teóricos, atuar sobre o público implica em duas intenções distintas: distanciamento e participação. Em escala histórica, os grandes centros desse tipo de manifestação foram as cidades de Nova York e aquelas em que estavam Oldenburg, Lebel, Kaprow. E há tantas formas de happening quantos seus organizadores. Nos Estados Unidos, destacaram-se o professor de estética e de história da arte Allan Kaprow, o músico John Cage (1912-1992), os pintores Robert Rauschenberg (1925-1234) e Claes Oldenburg (1929-1234); no Japão, Tarayame, líder do Grupo Gutai; Jean-Jacques Lebel, na França; Wolf Vostell (1932-1234), Bazon Brock, na Alemanha; Hélio Oiticica (1937-1980), Flávio de Carvalho (1899-1073), J. R. Aguilar (1941-1234) e o Oficina de Expressão Livre, no Brasil. Do inglês to happen – acontecer, passar-se. Fonte: TEIXEIRA, Ubiratan - Dicionário de teatro, São Luís, Editora Instituto Geia, 2005 p. 147-148.

^{iv} *Living Theater*. Organização teatral norte-americana, fundada em 1951, por Judith Malina (1926-1234) e seu marido Julian Beck (1925-1985), com o objetivo de ser um “teatro vivo”, transformando-se logo no exemplo mais significativo, na segunda metade do século XX, da procura desesperada e otimista de uma

forma de espetáculo em que público e atores se comunicassem num só impulso e numa só direção à liberdade. Tentando uma síntese do Teatro Épico de Brecht* e do Teatro da Crueldade de Artaud*, evoluindo depois para uma estética de expressão corporal próxima do *happening**, funcionou segundo uma forma *suigeneris* de comunidade. Foi o mais autêntico símbolo da contestação mais radical, chegando a produzir a maior tempestade esquerdista no Festival de Avignon, em 1968. Proibido de atuar em vários países e festivais, seus atores chegaram a ser presos pelos generais no Brasil, em 1971, e a organização teatral acabou se fracionando em pequenos grupos que passaram a fazer *teatro de guerrilha*, até se dissolver integralmente em 1972. Fonte: TEIXEIRA, Ubiratan - Dicionário de teatro, São Luís, Editora Instituto Geia, 2005 p. 169.

^v Teatro Aberto. Foi fundada em Nova York por um grupo de ex-alunos da professora de teatro Nola Chilton, e se juntou pouco depois ao diretor Joseph Chaikin, anteriormente do *The Living Theatre* e Peter Feldman. Chaikin fundou o Teatro Aberto depois de deixar o *Living Theatre* após a prisão de Julian Beck e Judith Malina por evasão fiscal. Ele sentia que o Living Theatre tinha se tornado menos interessado na exploração e experimentação artística e mais interessado no ativismo político. Ele sentiu que os atores precisavam de treinamento específico para fazer os tipos de peças que o *Living Theatre* fazia. [2] A intenção do grupo era continuar a exploração de Chilton de uma técnica de pós-método pós-absurdo, por meio de um processo colaborativo e abrangente que incluía a exploração de questões políticas, artísticas e sociais, que eram consideradas críticas para o sucesso do teatro de vanguarda. A companhia, desenvolvendo trabalhos através de um processo de improvisação elaborado a partir de Chilton e Viola Spolin, criou exercícios bem conhecidos, como "som e movimento" e "transformações", e originou formas e técnicas radicais que anteciparam ou foram contemporâneas com Jerzy Grotowski do "Teatro pobre" na Polónia. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Open_Theater.

^{vi} *Judson Dance Theatre* foi um grupo de dançarinos, compositores e artistas visuais que se apresentaram na Judson Memorial Church em Greenwich Village, Manhattan, Nova York, entre 1962 e 1964. Ela surgiu de uma classe de composição ensinada por Robert Dunn, um músico que tinha estudado com John Cage. Os artistas envolvidos foram experimentalistas de vanguarda que rejeitaram os confinamentos da prática e da teoria da dança moderna inventando os preceitos da dança pós-moderna.

O primeiro concerto da Judson aconteceu em 6 de julho de 1962, com obras de Steve Paxton, Fred Herko, David Gordon, Alex e Deborah Hay, Yvonne Rainer, Elaine Summers, William Davis e Ruth Emerson. O grupo se reunia semanalmente para realizar e receber críticas. A *Judson Dance Theatre* produziu quase duzentas danças. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Judson_Dance_Theater.

^{vii} O *Performance Group* (TPG) era uma trupe do teatro experimental começada por Richard Schechner em 1967 em New York City. A sede da TPG era a Performing Garage, no distrito de SoHo. Depois de 1975, as tensões conduziram à renúncia de Schechner em 1980, e a trupe reinventou-se como o grupo *The Wooster Group* sob a liderança da diretora Elizabeth LeCompte. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Performance_Group.

^{viii} O *Theatre of the Ridiculous* é um gênero teatral que começou como um movimento americano em Nova York em 1965, com o início de "The Play-House of the Ridiculous" e o grupo derivado formado em 1967 "The Ridiculous Theatrical Company".

"O Teatro do Ridículo" fez uma ruptura com as tendências dominantes no teatro de atuação naturalista e configurações realistas. Ele empregava um estilo de atuação muito amplo, muitas vezes com cenários e adereços surrealistas, frequentemente fazendo um esforço consciente para ser chocante ou perturbador. O teatro "ridículo" trouxe alguns elementos das performances queer/camp da *avant-garde* teatral. O *cross-gender casting* (vestir as roupas do gênero oposto ao seu) era comum, com performers frequentemente recrutados de fontes não-profissionais, como *drag queens* ou outras "estrelas de rua".

Os cenários utilizados nas peças "ridículas" eram muitas vezes paródias ou re-trabalhos da ficção da cultura pop, usados como veículos para comentários sociais ou humorísticos. A improvisação desempenhava um papel importante nas produções, muitas vezes caoticamente ridículas, onde o roteiro era tratado apenas como um ponto de partida.

A frase "O Teatro do Ridículo" foi criada pelo autor Ronald Tavel para descrever alguns de seus trabalhos, que foram mais tarde reconhecidos como o início do gênero. Numa referência ao conceito de teatro de absurdo de Martin Esslin, em 1965, Tavel promoveu os primeiros desempenhos "ridículos" com o manifesto de uma linha: "Passamos além do absurdo: a nossa posição é absolutamente absurda". Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_of_the_Ridiculous.

^{ix} Versão traduzida de José Mirand Justo:

uiva uiva uiva uiva uiva uiva uiva uiva uiva uiva uiva uiva uiva

^x Imagem original

^{xi} O Actors Studio é uma associação de atores profissionais, diretores de teatro e roteiristas situado em Manhattan, na cidade de Nova Iorque. Fundado em 1947 por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis, o Studio é conhecido por seu trabalho de ensino e refinamento da arte de representação, conseguido através de uma técnica conhecida como “método”, desenvolvida nos anos 30 pelos artistas ligados ao Group Theater, baseado em leituras particulares das proposições de Konstantin Stanislavski.

O “método”, iniciado na década de 1930 ficou largamente conhecido e respeitado através do trabalho de Lee Strasberg, na direção artística do Actors Studio a partir dos anos 1950, recebendo reconhecimento mundial pela qualidade inovadora de sua técnica, de completa submersão no personagem.

Os estudantes do Actors Studio tem a oportunidade de desenvolver conjuntamente suas competências e habilidades cênicas num ambiente experimental, onde podem correr todos os riscos na criação de seus personagens sem a pressão dos papéis comerciais.

Em 1955 mudou-se para sua atual localização funcionando no prédio da antiga igreja presbiteriana Seventh Associate, construída em 1859. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Actors_Studio

^{xii} <http://www.kenkoblandfilms.com/projects/frame.html>.

HUMBERTO ISSAO SUEYOSHI

Vertentes didáticas de uma cena liricizada

Volume 3

Novas estratégias de dramaturgia Linguagem e mídia no século XXI
de Paul C. Castagno

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas, Linha de
Pesquisa Teoria e Prática do Teatro, da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para
obtenção do Título de Doutor em Artes, sob a orientação
da Prof^a Dr^a Sílvia Fernandes da Silva Telesi

SÃO PAULO

2017

NOVAS ESTRATÉGIAS DE DRAMATURGIA

Linguagem e mídia no século XXI.

Paul C. Castagno

Tradução: Humberto Issao Sueyoshi. Colaboração: Agatha
Cristina

Primeira Revisão: Janaína Siqueira da Silva e Humberto Issao

Segunda Revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao

SECOND EDITION

**NEW PLAYWRITING
STRATEGIES**

LANGUAGE AND MEDIA IN THE
21ST CENTURY

PAUL C. CASTAGNO

Sumário

Prefácio à edição brasileira por Humberto Issao	12
Prefácio da primeira edição	13
Agradecimentos da primeira edição	16
Prefácio da segunda edição por Len Jenkin	17
Agradecimentos da segunda edição	19
Introdução – Além do ponto de inflexão	21
1. CAPÍTULO – Novas Estratégias: Panorama e termos	30
Da teoria à prática	31
Definindo a peça dialógica	32
Dramaturgos linguísticos	33
O Choque dialógico	33
Virtuosismo e a nova dramaturgia	36
Por que focar na nova dramaturgia?	36
Linguagem como estrutura	37
Aplicações mais amplas	37
Definindo termos	38
Exemplos e exercícios	50
O que significa escrever dialogicamente	50
PARTE 1 - ESTRATÉGIAS DE LINGUAGEM E PERSONAGENS	52
2. CAPÍTULO – Sobre Multivocalidade e Gêneros do discurso	53
Um menu multivocal	56
EXERCÍCIO: Mudando os níveis do discurso	57
Dramaturgia multivocal: Um sentido de Barroco	57
Gêneros do Discurso	59
EXERCÍCIO: Gêneros do discurso	62
Dialetos e estrangeirismos	62
Exercícios: Vários idiomas ou dialetos	64
Do discurso à gíria	65
EXERCÍCIO: Cena de Revisão/Conhecimento Especial	67
EXERCÍCIO: Desenvolvendo o Discurso	68
Gírias como discurso de linguagem	69
EXERCÍCIO: Gírias na última festa	70

Níveis retóricos extremos.....	71
Obscenidade multivocal	74
EXERCÍCIO: Jogando obscenidades	76
Facetas	76
EXERCÍCIO: Facetas e o personagem multivocal	78
Estratégias de discurso e a imaginação	78
3. CAPÍTULO – Polivocalidade e a ascendência da peça híbrida	80
Definindo a peça híbrida	80
A nova dramaturgia e o híbrido	83
Adaptação de clássicos e estrutura híbrida	85
A Wikipédia e a nova adaptação híbrida	87
EXERCÍCIO: Adaptação baseada na Wikipédia	88
Coisas híbridas	89
EXERCÍCIO: Conceitualizando a peça híbrida	90
Jeffrey Jones e os enxertos de contexto.....	91
Construindo um diário/álbum de recortes do pastiche à homenagem.....	92
EXERCÍCIO: Painéis Publicitários	93
Enxertando diálogos (da aparência à fachada)	94
Interpretação de papéis.....	95
Exercício: Aparências e Fachadas.....	96
Fábulas e as formas da história	97
Condensação estrutural: A aventura (“Peças de jornada”).....	98
EXERCÍCIO: A peça de dez minutos (A aventura)	98
EXERCÍCIO: Escrevendo o fim.....	100
Variações híbridas: espaço, tempo e o confronto dialógico	101
Conceituando o híbrido espacial/temporal.....	101
EXERCÍCIO: Justaposição espacial/temporal	103
O triunfo dos híbridos	104
4. CAPÍTULO – A teatralidade dos personagens	105
Estabelecendo novas abordagens para os personagens.....	105
Além da peça centrada em um protagonista	106
Movendo-se do modelo aristotélico	107
O personagem carnavalesco.....	109

Contínuo de criação de personagem	110
A criação de personagens baseada no tema	111
Dialógico versus dialético	113
Abordagem satírica	114
EXERCÍCIO: Teatralizando a temática.....	115
Rumo a uma construção teatralizada do personagem	116
Os treze princípios dos personagens teatralizados.....	116
Corolário histórico: as máscaras da <i>commedia dell'arte</i>	122
O estoque da companhia de Len Jenkin.....	125
Dialogismo Intertextual	125
Criando máscaras e sombras.....	126
EXERCÍCIO: Máscaras	126
Confronto de personagens.....	127
EXERCÍCIO: Confronto de personagem.....	130
5. CAPÍTULO – A transformação do personagem.....	133
Interrupção e o personagem ambíguo	133
Naomi Iizuka: Iconografia e o personagem ambíguo.....	136
Da explicação crítica à imaginação criativa.....	137
EXERCÍCIO: O personagem ambíguo e a interrupção.	138
Algumas variações.....	138
EXERCÍCIO: Transformando o objeto.....	140
Técnicas Performativas	140
Dobrando personagens.....	141
EXERCÍCIO: Agrupando Partes.....	142
Identidade e Política de Gênero.....	143
EXERCÍCIO: Jogando com o sexo e/ou dobrando as identidades	144
6. CAPÍTULO – A dramaturgia do personagem de Len Jenkin: das figuras do palco até os arquétipos	146
As figuras do palco de Jenkin.....	147
Arquétipo versus estereótipo	148
EXERCÍCIO: Jogando com as figuras do palco.....	149
Figuras Dominantes.....	150
Tempo superficial versus tempo profundo	151
O Narrador	151

O contador de histórias e o enquadramento	152
EXERCÍCIO: Criando a peça de quadro de dez minutos	153
Os personagens performativos de Jenkin	154
7. CAPÍTULO – Mac Wellman: personagem baseado na linguagem	156
O personagem euclidiano	156
Personagens sem nomes	157
EXERCÍCIO: Criando personagens a partir de modelos linguísticos	158
Nomes nos ingressos	158
A linguagem e a criação de personagens.....	159
EXERCÍCIO: A linguagem moldando o personagem (usando a Wikipédia e o Google)	160
CONCLUSÃO	161
8. CAPÍTULO – Poéticas cruzadas: Sarah Ruhl e Suzan-Lori Parks	163
EXERCÍCIO: Criação de quadros	164
O personagem como dispositivo no <i>DMCP</i>	165
EXERCÍCIO: Monólogo triangulado	166
A fachada e o personagem performativo	167
EXERCÍCIO: Integrando os canais de retorno para observar cuidadosamente o diálogo	169
Os vigaristas performativos de Parks	169
EXERCÍCIO: O personagem performativo – o vigarista e o otário (truque).....	170
A construção de personagens cruzadas	171
Personagem sem antecedentes.....	171
O dispositivo como fetiche (<i>The vibrator play</i>)	172
EXERCÍCIO: Fachada e a elaboração do personagem performativo.....	173
O monólogo impressionante (<i>tour de force</i>)	175
EXERCÍCIO: O monólogo impressionante (<i>tour de force</i>)	177
Orquestração dos intervalos	178
EXERCÍCIO: Integrando intervalos e paradas	181
A dramaturgia da ecologia: transformando o espaço em <i>The Clean House</i>	182
EXERCÍCIO: O “e se” como premissa e metáfora espacial	184
Poéticas cruzadas	185
PARTE 2 - ESTRATÉGIAS DE ESTRUTURA E FORMA	186
9. CAPÍTULO – Unidades e a construção de blocos	187

A batida dialógica	187
Considerações sobre a técnica: A batida dialógica	187
EXERCÍCIO: A batida alteradora	189
<i>Parole (fala) versus Langue (língua)</i>	190
Variações das batidas.....	191
<i>Repetições (Riffing)</i>	191
EXERCÍCIO: Repetição (<i>riffing</i>) e exposição	193
Os solos de repetição (<i>riffing</i>) de Wellman.....	194
Voltas e a repetição (<i>riffing</i>) em sombra	195
EXERCÍCIO: A repetição (<i>riffing</i>) em sombra.....	196
Rolando a batida	197
Parada de dicionário	197
EXERCÍCIOS: Paradas de Dicionário	198
Atos de fala ou performativos	199
EXERCÍCIO: atos de fala	201
Batida como gesto: gestos <i>citáveis</i> e <i>declarações</i>	201
Falas etiquetadas	203
Mudança de batida e a levada: das pausas para os indicadores de pontuação	204
Batidas espaçadas e a ausência de discurso: pausas, intervalos, silêncios e as palavras.	204
Marcadores de pontuação: Jenkin e as reticências dialógicas	206
As reticências como interruptoras.....	207
Uso convencional das reticências.....	208
EXERCÍCIO: Reticências	208
O asterisco e a barra	209
EXERCÍCIO: Colisão de falas	209
EXERCÍCIO: O asterisco e a barra.....	209
Criando a estrutura maior: O segmento de batida.....	210
EXERCÍCIO: Visão geral do segmento de batida.....	212
O contorno.....	214
O contorno e o designer	215
EXERCÍCIO: Contorno	215
O marcador	216
O diálogo, o marcador e o princípio da entonação.....	219

Escutando o roteiro	220
10. CAPÍTULO – Cenas, ator e revisões	221
Cenas e Pontos	221
Sequência de cenas e estilo	222
Adaptando a abordagem clássica	225
Conceitualização: diálogo e cena	226
A cena e o espaço	228
EXERCÍCIO: O espaço do palco	230
Legendagem	230
A quebra numérica das cenas	232
Cenas dentro de atos	234
O processo de revisão e o desenvolvimento da destreza (<i>chops</i>)	237
O processo de revisão	239
EXERCÍCIO: Revisão	239
EXERCÍCIO: Dramaturgia	242
Revisando os diálogos	242
11. CAPÍTULO – Fundações do monólogo contemporâneo	246
A função do monólogo na vida cotidiana	247
Como o monólogo tradicionalmente funciona em uma peça	248
A interpolação de monólogos no desenvolvimento de novas peças	251
EXERCÍCIO: A interpolação de monólogos	252
EXERCÍCIO: Como os monólogos funcionam: criando uma peça de dez minutos	252
EXERCÍCIO: A relação do monólogo no espaço	253
EXERCÍCIO: Retrato monológico	254
Monólogo integrado	254
EXERCÍCIO: Utilizando o modelo integrado	257
EXERCÍCIO: Recordação de sentidos – o monólogo acidental	258
O monólogo exploratório	258
O monólogo e os “outros” ausentes	259
EXERCÍCIOS: Os monólogos e os “outros” ausentes	262
12. CAPÍTULO – Monólogo dialógico: da estrutura à anti-estrutura	264
Definindo o dominante: Várias aplicações	264
A chamada e a peça de jornada: O monólogo como estrutura em <i>Dark Ride</i>	265

O fascínio com a forma	267
Resumindo a chamada.....	267
EXERCÍCIO: A chamada.....	268
Forma e conteúdo revisitados	268
Erotismo e monólogo.....	269
EXERCÍCIO: Estilo teatral e materiais transgressivos	272
Monólogo como ária	273
EXERCÍCIO: Ária como monólogo; em êxtase	274
O monólogo como estrutura determinante	274
Rotação	275
O monólogo pivotante e a escala do personagem	275
Técnicas de desmatricização	278
EXERCÍCIO: O monólogo dialógico; a voz fora de cena ou gravada	280
Discurso Amplificado.....	280
Mudando os códigos.....	283
A dramaturgia das sombras	283
“Formando” a antiestrutura: da nomeação para o <i>skaz</i>	285
EXERCÍCIO: Nomeação	288
EXERCÍCIO: Escrita livre	288
<i>Terminal Hip</i> e a linguagem radioativa	289
EXERCÍCIO: Inglês ruim	291
EXERCÍCIO: Livre associação	291
O monólogo digressivo	292
O monólogo <i>skaz</i>	294
EXERCÍCIO: Monólogo <i>skaz</i>	295
Propriedades do monólogo	296
Monólogo Extremo	296
O modelo clássico	297
13. Obras consultadas	298

Para meus três filhos que me inspiraram durante a escritura desse livro.

Andrew, pela alegria e talento com a qual ele perseguiu esse sonho.

Peter por sua imperturbável coragem, força e vontade na sua batalha contra o câncer.

Chris por sua juventude, sabedoria e divertida adorável companhia.

Prefácio à edição brasileira por Humberto Issao

Essa é uma tradução não oficial do livro “*New playwriting strategies second edition*” de Paul C. Castagno. Ela foi feita numa iniciativa de amazonenses e paulistas de divulgar o trabalho do autor e auxiliar os estudantes de direção teatral, interpretação, história do teatro brasileiro e oficina de dramaturgia no seu desenvolvimento poético e acadêmico, além de ser fruto do trabalho de pesquisa na tese de doutorado do coordenador e revisor desse manuscrito.

Se você tiver condições compre o livro original do autor nos sites especializados em livros digitais. Sua circulação não tem nenhuma finalidade lucrativa, portanto, não pague por ele. Essa tradução não deve ser distribuída sem a autorização expressa do autor original da obra e seus tradutores e revisores em língua portuguesa. Esta tradução deve conter erros de tradução e mesmo após as revisões realizadas, alguns erros ortográficos e gramaticais são esperados. Diversas editoras foram procuradas para que o livro fosse publicado, mas nenhuma das editoras demonstrou interesse. Caso precise citar a obra, utilize o padrão ABNT para obras manuscritas e ainda não publicadas citando os tradutores e revisores. O Index original não foi utilizado nem traduzido.

Optou-se por manter os títulos originais das peças, dos atos e dos personagens (que muitas vezes são denominações de funções ou profissões) em inglês e traduzi-los nas notas de rodapé. Como a tradução tem fins didáticos, alguns termos mais incomuns também receberam notas de rodapé ou de fim.

Foram utilizadas as traduções já consagradas de peças históricas, mas tal como os títulos originais em inglês foram colocadas em itálico.

Como este é um livro que discute a linguagem, muitas vezes discutindo a língua inglesa, as discussões relativas à língua inglesa foram mantidas, de forma que não foram feitas adaptações. Por exemplo, referências a um inglês mal falado não se transformaram em um português mal falado.

O autor apoia e incentiva a utilização da Wikipédia e de fontes *online* de pesquisa, de forma que quando possível essas fontes foram utilizadas nas notas de rodapé para esclarecimento de conceitos ou termos.

Humberto Issao Sueyoshi – Coordenador da equipe de tradução e revisão

Prefácio da primeira edição

Minha introdução aos novos dramaturgos veio em janeiro de 1990 no *Key West Literary Seminar: New Directions in American Theater*.¹ Inaugurando a última década do século passado, a conferência contou com grandes figuras e abordagens na dramaturgia americana. Polarizando a corrente dominante contemporânea estava a efervescente Wendy Wasserstein combatida pelo reservado Lanford Wilson. Tencionando o meio-termo entre a corrente dominante e a periférica estavam os eruditos estilistas: John Guare, Christopher Durang e Maria Irene Fornes. O destaque da nova dramaturgia era Mac Wellman, junto com os notáveis Eric Overmyer, Len Jenkin, e Connie Congdon. Antes da conferência eu tinha lido várias peças (e escrito artigos sobre) deste último grupo, que aparecia com algo novo e excitante. Esta conferência me ofereceu a oportunidade perfeita para ouvir estes dramaturgos falarem e interagirem dentro do contexto mais amplo da dramaturgia norte-americana contemporânea.

Estava em jogo o rumo do futuro da dramaturgia americana – ou assim os organizadores da conferência teriam nos feito acreditar. Seriam os musicais com sede em Londres e as comédias tradicionais que continuariam a prevalecer nos palcos da comercial Broadway? Estava o formato tradicional de peça ameaçado pela proliferação e sucesso dos projetos ancorados no diretor como “autor”? As minorias e as vozes das mulheres estavam sendo ouvidas? Estaria a linguagem dramática finalmente se tornando uma força nos teatros regionais? E o que esses dramaturgos pensavam sobre estarem “envolvidos pela morte”? Estabelecido o contexto histórico marcado pela queda do comunismo, a conferência de Joseph Melillo alardeou o momento como uma chamada para que os dramaturgos americanos abraçassem uma visão mais globalizada na escritura de suas peças. Curiosamente, mais de dez anos mais tarde, encontramos muitas das mesmas coisas, questões e temas em painéis de conferências e debates.

Cada painel no *Key West Literary Seminar* foi destinado a concentrar os participantes em torno de um determinado tema. No entanto, foi a dinâmica interpessoal entre dramaturgos que se tornou muito mais marcante com uma postura de *autosserviço*² rebatendo a complacência blasé e as convicções ideológicas que competiam com os princípios estéticos. A força das personalidades parecia conduzir as discussões mais do que os tópicos “temáticos” que haviam sido sugeridos pelos organizadores. As interações foram viscerais e, às vezes, controversas. Definir o que constitui uma peça ou o estado da arteⁱ da dramaturgia americana tornou-se profundamente pessoal.

¹ Seminário Literário de Key West: Novos caminhos no Teatro Americano.

² Termo original: *self-serving*

Em meio às ocasionais trocas rancorosas, fiquei impressionado com um grupo energizado e articulado de dramaturgos que tinham sido reunidos e categorizados na década de 1980 como os “dramaturgos linguísticos” (ver [Capítulo 1](#)). Através desse rótulo, eles pareciam comprometidos com o encaminhamento de uma nova estética ao invés de promover uma agenda temática – uma orientação bastante incomum no clima “politicamente correto” que circulava em 1990. Enquanto cinicamente pragmáticos de suas chances de avançar além das periferias do teatro para a corrente dominante, eles estavam apaixonadamente determinados em ter suas vozes ouvidas. Se eles não tinham a celebridade de Durang com sua mistura cativante e irreverente, ou a grandiloquência de Guare, eles impunham o respeito com suas realizações com premiados dramaturgos. Liderados pelo franco Wellman, eles estavam conscientes de seu momento no desenvolvimento da dramaturgia norte-americana. Como eles elevaram a estética um “degrau acima” painel após painel, comecei a sentir a mudança sísmica que estava ocorrendo na dramaturgia americana.

Amplamente conhecido nos círculos de Dramaturgia de Nova York, os dramaturgos linguísticos não foram lidos nem produziram muito na academia (A notável exceção, é claro, é Overmyer com *On the Verge*, amplamente produzido no final dos anos 80 e início dos 90). Como resultado, poucas pesquisas foram feitas trazendo suas inovações dramatúrgicas à luz. No entanto, era óbvio em candidatos de pós-graduação no recrutamento ou no planejamento de oficinas que este material interessava aos melhores alunos. Durante a socialização do seminário em uma sala dedicada ao homônimo residente em Key West, Tennessee Williams, discuti com Wellman, Jenkin, e Overmyer o potencial de desenvolver algum trabalho novo na Universidade de Alabama. Os dramaturgos pareciam ansiosos para visitar Tuscaloosa, talvez tanto por sua ressonância histórica e cultural quanto para explorar seus novos trabalhos com os alunos de pós-graduação.

Após o seminário, me propus a explorar as suas peças em detalhe, na esperança de estabelecer algumas tendências comuns na estrutura e criação de personagens. Enquanto isso, os principais dramaturgos linguísticos visitaram a Universidade do Alabama para oficinas, leituras e conferências: proporcionando aos alunos de pós-graduação um contato com os dramaturgos mais criativos da América. Os dramaturgos residentes da Universidade do Alabama solidificaram e esclareceram muitas das minhas descobertas teóricas – que serviram, de certa forma, como um arquivo vivo. Os resultados levaram a inúmeros painéis em conferências, subsídios e várias publicações em revistas notáveis; inspiraram duas das minhas próprias peças; e, finalmente, culminaram neste livro.

O *Key West Literary Seminar* no teatro americano conseguiu mudar e galvanizar meus interesses em direção à dramaturgia linguística, mas ele atingiria a sua maior missão de definir a dramaturgia, que seria

necessária para o início de um novo milênio e ir além? Publicações recentes, como *Ecologies of Theater* de Bonnie Marranca, certificaram a crescente intersecção de metodologias globais no teatro. Certamente, os lançamentos dramatúrgicos dos últimos onze anos sugerem que novas direções estéticas tornaram-se mais comuns. A influência dos dramaturgos linguísticos tem sido profunda sobre numerosos artistas teatrais e no desenvolvimento de novos públicos para o teatro. Por exemplo, em 1999, Mac Wellman foi homenageado com um festival de um ano em toda a cidade de Nova York dedicado à produção de todas as suas peças. No entanto, até agora não houve nenhuma tentativa de sintetizar as inovações dos novos dramaturgos em uma abordagem pragmática para dramaturgos.

A meta do livro *Novas Estratégias de Dramaturgia: uma abordagem baseada na linguagem para a dramaturgia* é clarificar e codificar estas práticas em uma estética de trabalho coerente para dramaturgos. Aqui eu demonstro detalhadamente o significativo de um desafio à ortodoxia que prevalece na dramaturgia. Na verdade, eu sinceramente sinto que temos apenas tocado na superfície, com o que a grande dramaturgia poderia ser. Sob essa luz, eu espero que você seja inspirado por *Novas Estratégias de Dramaturgia* e que o ache útil para o seu desenvolvimento como dramaturgo.

Agradecimentos da primeira edição

Eu gostaria de agradecer à Comissão de Bolsas de Investigação da Universidade do Alabama por fornecer o capital inicial e o acompanhamento de apoio começando com o meu ano sabático em 1996, quando comecei a formular esse livro. Eu também ofereço meu sincero apreço pelo chefe do Departamento de Teatro, Ed Williams, e o ex-reitor Yarbrough da Faculdade de Artes e Ciências. Quero agradecer aos colegas de profissão Mark Sly, David Crespy, Chris Jones, Jeffrey Jones, Matthew Maguire, Ruth Margraff, Jerry Rojo, Michael Wright, e os membros da ATHE e LMDA por suas contribuições e encorajamento neste projeto.

Além disso, eu ofereço o meu apreço aos talentosos e inspiradores novos dramaturgos que visitaram a Universidade do Alabama durante o meu mandato como diretor do “programa de novos dramaturgos”, incluindo Len Jenkin, Mac Wellman, Eric Overmyer, Neena Beber, Heather McCutcheon, Mathew Maguire, Ruth Margraff e Jeffrey Jones. Além disso, dirijo o meu mais sincero agradecimento aos estudantes de dramaturgia do *M.F.A.* na *UA*, que têm servido diligentemente ao longo dos anos como um grupo experimental para os exercícios incluídos neste livro. Até a data da publicação, terei assumido a posição de Diretor de Teatro da Universidade de Ohio. Gostaria de agradecer ao corpo docente da Escola de Teatro e ao reitor Raymond Tymas-Jones por sua confiança em mim e neste trabalho. Eu gostaria de agradecer ao meu irmão Tony por suas palavras de incentivo nos momentos certos. Por fim, agradeço aos meus amados filhos, Andrew, Peter, e Christopher, que enchem a minha vida com alegria e admiração. Acima de tudo, estou eternamente grato pela ajuda de minha querida esposa, Molly, por sua sabedoria editorial e por me inspirar durante o processo com graça, humor, e amor.

Prefácio da segunda edição por Len Jenkin

Nova Iorque, julho de 2011.

Eu conheci Paul Castagno brevemente na conferência *New Directions in Theater*³ em Key West, Florida, no início de janeiro de 1990 e ele me convidou para Tuscaloosa, Alabama, naquele momento, enquanto ele estava ensinando no departamento de teatro. Ele queria que eu fizesse uma oficina com seus alunos e ele tinha algum dinheiro para isso e para as despesas. Para um menino de Nova Iorque, este era um convite para visitar a América e eu não podia recusar.

Foi surpreendente para mim que um professor de teatro em Alabama estivesse me convidando para ensinar seus alunos. Eu tinha um preconceito estúpido que presumia que os alunos da Universidade de Alabama não fariam nenhuma conexão comigo e a minha maneira particular de fazer teatro. Eu não era famoso, embora o meu trabalho tivesse ficado em cartaz em alguns lugares, e eu estava um pouco preocupado que fosse “Quem diabos é esse cara? Vamos nos embebedar em alguma república estudantil e vomitar em cima da estátua de Bear Bryant. *Roll Tide*!”⁴

Eu estava errado sobre os alunos, e o professor era Paul Castagno, o autor deste livro. O tanto que ele conhecia e compreendia o meu trabalho foi um choque lisonjeiro para mim. E ele era um cara fantástico para se ter por perto – um anfitrião generoso, experiente e inteligente.

Seus alunos foram extraordinários a seu modo, profundamente sulistas, mas com todos os tipos de experiências, prontos para qualquer coisa que eu jogasse para eles. Eu amei Tuscaloosa – o centro de mortos, as costelas incríveis no *John Bishop's Dreamland Café*⁵ – e especialmente os artistas locais brilhantes que viviam nas proximidades. Paul veio junto comigo para visitarmos Benjamin Franklin Perkins, um artista maravilhoso e um verdadeiro cavalheiro. Falamos sobre teatro. O Irmão Ben pintou sua casa inteira de vermelho, branco e azul, além de uma garagem cheia de imagens religiosas brutas e sinceras em telas. Eu comprei tantas quantas eu poderia pagar. Nós também visitamos Robert Cargo, um aposentado professor francês que tinha uma galeria de arte popular incrível no centro de Tuscaloosa. O lugar estava absolutamente silencioso e cheio de incríveis e intensas obras de arte popular sulista – diabos e anjos pintados e esculpidos por pessoas para quem aquelas obras eram algo mais do que símbolos interessantes. O diabo ainda está lá fora nas madeiras do Alabama, e sem dúvida no seu bairro também...

³ Novas direções no teatro

⁴ É o grito de torcida utilizado na Universidade do Alabama; poderia ser traduzido livremente como: “Avance Alabama”

⁵ Café dos sonhos de John Bishop

Meu relacionamento com Paul Castagno continuou ao longo dos anos, e ele teve a gentileza de me pedir para escrever o prefácio para esta segunda edição de seu livro *Novas estratégias de dramaturgia*.

Dar um grande elogio a um trabalho como este é um prazer. Ele merece. Paul Castagno tem escrito um livro que é o trabalho mais completo que eu já vi sobre os novos dramaturgos americanos, o que eles estão fazendo, e como eles se aproximam do fazer dramático. Ele está ciente de todos (muito mais do que este que aqui escreve) que escrevem para o palco, mesmo das pessoas brilhantes como Madelyn Kent, que só tem publicados dois ou três trabalhos muito difíceis. Sua análise dos escritores mais estabelecidos, como Suzan-Lori Parks e Mac Wellman chega ao coração de seus processos, revela os truques deles e trata-os com o rigor acadêmico que merecem.

O livro é absoluto e atualizadíssimo. É também multifuncional.

Paul Castagno nos dá novas definições que desvendam as técnicas de dramaturgia que são normalmente intuitivas (pelo menos para este dramaturgo) e muitas vezes baseados em respostas soltas e flutuantes para o que já está na página, nos planos ou nos palcos (se os atores estão envolvidos desde o início) – e permite a qualquer pessoa ver essas técnicas como abordagens úteis e que podem ser aprendidas para fazer coisas saírem das palavras. Eu digo técnicas por falta de uma palavra melhor – o que eu quero dizer são métodos para aumentar a consciência das possibilidades infinitas de um momento teatral, os múltiplos mundos presentes dentro e fora de cada um e as inúmeras formas do que chamamos de histórias. Isso é inestimável, não só para os dramaturgos, mas para quem trabalha em qualquer forma de escrita ou para qualquer forma de arte em que a escrita seja importante.

O livro é pretendido para os colegas acadêmicos, colegas profissionais de teatro de todos os tipos e para os estudantes. Os exercícios que Paul Castagno oferece são eminentemente utilizáveis. Eles são diretos, claros e eu vou roubá-los para qualquer sala de aula de dramaturgia que eu esteja à frente no futuro. Eles podem ser o machado sobre o qual Kafka falou que devemos utilizar para quebrar o mar congelado dentro de nós, deixar o escritor solto e exigir que ele ou ela deixem a mente atingir a página de algumas maneiras novas e, ainda assim, de alguma forma, familiares. *Novas estratégias de dramaturgia* também tem o potencial para quebrar o mar congelado dentro dos críticos, dentro dos estudantes de teatro contemporâneos e dentro do público de teatro.

Este livro dará a quem lê-lo uma nova visão sobre a prática teatral contemporânea na América e simpatia e carinho para com seus praticantes, que trabalham em um negócio (como faz o autor de *Novas estratégias de dramaturgia*) por amor, pela alegria e trabalho duro, e para aquele momento quando se acendem as luzes no palco.

Agradecimentos da segunda edição

Eu gostaria de agradecer aos dramaturgos que aparecem nesse livro, muitos dos quais eu trabalhei na Universidade de Alabama e vários dos quais eu me encontrei durante suas residências na Universidade de Ohio, incluindo Caridad Svich e Carson Kreitzer, cujas obras são aqui discutidas. Agora parece um empreendimento longo numa carreira que se estendeu por 21 anos, começando com as conferências contenciosas de *New Directions in Theatre* realizadas em Key West na Flórida, em janeiro de 1990, quando até mesmo o novo milênio parecia muito distante. Eu discuti essa conferência na última edição, e uma série de dramaturgos linguísticos que participaram dela ainda estão criativamente ativos no campo. Quando eu era diretor do Programa de Novos Dramaturgos, convidei muitos desses escritores para residências: Len Jenkin, Mac Wellman, Eric Overmyer, Jeffrey Jones, Ruth E. Margratt, Nena Beeber, Heather Mcfancheon, Peggy Shaw, Matthew Maguire e muitos outros. Também quero agradecer aos meus bons amigos e colegas de Dramaturgia Doug Grissom e Kent Brown por seus muitos anos de apoio e boa vontade na defesa do melhor em dramaturgia.

Eu gostaria de agradecer aos meus amados filhos, Andrew, Peter, e Chris por fornecer o maior presente que um pai pode ter. Além disso, ofereço meu profundo apreço aos membros da minha família, especialmente meus irmãos Tony, Richard e Joe por seus apoios contínuos durante os últimos anos enquanto o projeto estava sendo concluído. Na UNC Wilmington meu apreço vai para os professores Tom Schmid, Nelson Reid e Johnson Akin Leye por suas boas vontades e amizades sinceras. Meu apreço vai também para UNC-Wilmington, onde servi como presidente fundador do Departamento de Teatro e tive a oportunidade de supervisionar a construção de dois belos teatros e instalações adjacentes em uma estrutura de US\$ 34 milhões.

Em uma nota musical, faço extensivo apreço ao compositor/performer Brad Heller, que me alistou para tocar baixo em sua banda de rock fantástica *The Fustics*⁶. Tocar baixo foi o complemento perfeito para as horas solitárias passadas nesta edição e me ajudou a atravessar um período estressante quando o meu filho Peter foi diagnosticado com câncer. Estendo meus agradecimentos a Chris Jones, antigo amigo e crítico de teatro extraordinário, por um fim de semana inspirador em Nova Iorque experimentando e discutindo o teatro americano. Agradeço Jerry Rojo, meu primeiro mentor, que me encorajou a que eu me tornasse um artista de teatro. Meu agradecimento aos dramaturgos que reconheceram publicamente em blogs e listas a utilidade da primeira edição e como o livro melhorava suas dramaturgias. Quero agradecer os professores de dramaturgia que adotaram a primeira edição para as suas aulas e pedir para que se você for um professor de dramaturgia, eu espero que considere adotar esta nova edição para as

⁶ Árvore tropical americana. Tipo de corante amarelo extraído de árvores.

suas oficinas ou seminários. Eu estava ansioso para ver a utilidade e a adoção do livro em áreas relacionadas da escrita criativa, do inglês, da análise de roteiro, da literatura dramática e da dramaturgia. Além disso, graças aos meus alunos de dramaturgia do teatro e departamentos de escrita criativa, que trabalharam através de todos os exercícios deste livro, fui surpreendido com a forma como “pegaram” o material. Se você precisa arrumar a sua oficina com alguns novos exercícios dinâmicos, não precisa olhar mais longe. *Novas estratégias de dramaturgia* fornece a base teórica da minha pedagogia, as oficinas enfatizam a escrita constante, e os exercícios nesta edição foram todos testados em ambiente de oficinas. Para este fim, os meus agradecimentos ao Scripped.com que facilita muito a lixiviação e a leitura das novas peças das oficinas.

Finalmente, reconheço a grande arte que é o teatro e a dramaturgia que está em seu núcleo. Agora mais do que nunca, precisamos do teatro para fazer as ligações viscerais em face de uma era tecnológica obcecada com a comunicação eletrônica. O teatro nos obriga a estar presentes na experiência, para se deleitar com o que é humano e compartilhado. Especialmente para a geração mais jovem que cresceu com mensagens de texto e *twitties*, o teatro pode tornar-se o último refúgio para uma experiência estética sustentada ao vivo. Talvez isso explique o aumento dos programas de dramaturgia e os novos trabalhos ao longo dos últimos dez anos, à medida que as novas gerações encontram um significado mais profundo na incrível experiência de criação e produção ao vivo de um teatro de alta qualidade.

Introdução – Além do ponto de inflexão

Durante a última década, muitos dos princípios da nova dramaturgia foram integrados na paisagem mais ampla que define a escrita dramática. Os efeitos têm sido de grande envergadura, como paradigmas da nova dramaturgia, mais notavelmente Eric Overmyer, que introduziu com sucesso as técnicas da linguagem da dramaturgia para a tela pequena. Como produtor executivo da série *The Wire*⁷, sucesso da HBO, Overmyer construiu uma paisagem de linguagem de rua e narrativas justapostas em uma entrelaçada matriz político cultural – revolucionando o tradicional mocinho/bandido, o formato dos policiais contra os criminosos. No mesmo espírito, outra série da HBO, *Deadwood*⁸ de Steven Milch, refez o gênero *western* dos filmes criando um oceano de linguagem intensa, colorida e profana que libertou o gênero e seus personagens dos clichés estereotipados de outrora. Esta tendência continua com *Mad Men*⁹ da AMC, uma reformulação dos anos 1950 na sua linguagem e arrogância, transformando um “cocktail à moda antiga”, com seus *bons mots*¹⁰ e atos de fala. Nesses três shows aclamados pela crítica, um mundo específico de linguagem emergiu definindo ambos: os personagens e os temas; a destilação de uma “atitude” de urgência e presença era palpável e contundente. As atitudes desses shows se tornaram sinônimos de suas identidades de “grupo”, eclipsando a abordagem de um astro selecionado das redes de televisão. Se a atitude marcou o estilo, sempre foi a linguagem que a definiu. Com efeito, a linguagem tornou-se o árbitro dos personagens e da *mise-en-scène*¹¹.

Na cena teatral central da cidade de Nova York, coletivos de dramaturgos como o *Clubbed Thumb*¹² (que autoconscientemente promove “irritantes” novos trabalhos) e o *13P*, têm amadurecido e não só sobrevivido até a adolescência, mas também prosperado e preenchido um vazio na produção de novos trabalhos experimentais. A visibilidade e sucesso adquiridos a partir dessas produções são evidentes no número de vencedores ou finalistas de prêmios importantes da dramaturgia entre os seus membros, e podem ser atribuídos a um alargamento na recepção crítica que não era previsível quando da primeira edição de *Novas Estratégias de Dramaturgia* (NED¹³): *uma abordagem baseada na linguagem* publicada a mais de dez anos atrás. Vários dos dramaturgos mais interessantes nestes coletivos, Young Jean Lee e Alice Tuan por exemplo, já formaram suas próprias companhias de produção de *spin-off*¹⁴. Lee tem sido destaque no New York Times, demonstrando que os críticos estão tendo uma visão de longo alcance sobre o seu trabalho.

⁷ O fio

⁸ Madeira morta

⁹ Homem louco

¹⁰ Bons modos

¹¹ Encenação

¹² Clube do Polegar

¹³ Abreviação do título do livro que será utilizado pelo autor ao longo do texto.

¹⁴ Derivados; Subprodutos

Sarah Ruhl, da *13P*, foi finalista de dois prêmios Pulitzer em Drama (2005 e 2010). O objetivo desses coletivos e indivíduos é produzir um trabalho desafiador diretamente, sem a ladainha de infinitas leituras encenadas de como a peça é “desenvolvida para a morte”¹⁵.

Ao anular a chamada hegemonia do dramaturgo masculino, os coletivos são constituídos em sua maioria por mulheres dramaturgas, muitas delas, mulheres negras. Em geral, suas peças são experimentais e baseadas na linguagem, trabalhando de forma inteligente através de construções teatrais para apresentar temas raciais ou culturais. Por exemplo, *The Shipment*¹⁶ de Young Jean Lee, que estreou no *Kitchen*¹⁷, em Nova York, alguns dias depois da posse do presidente Obama, utilizando música, dança, canto, comédia do tipo *stand-up* ao estilo de Richard Pryor e desenhos de caricaturas para examinar “a bolha das relações raciais” (Ramchandani, 5 de junho de 2009). Sua manipulação lúdica e irreverente de personagens asiáticos (ela é coreana-americana) em *Songs of the Dragon Flying to Heaven*¹⁸ (Lee 2009) enfaticamente sugere, e agradavelmente também, que estamos em um pós-politicamente correto, uma idade pós-multicultural.

Enquanto a primeira edição voltou-se para os progenitores, na sua maioria do sexo masculino, dos dramaturgos linguísticos, esta edição do NED expande as contribuições da nova dramaturgia por uma série de dramaturgas que surgiram ao longo da última década. Além das citadas acima, os trabalhos de Sheila Callaghan, Naomi Iizuka, Lyn Nottage, Anne Marie Healey, Lisa D'Amour, Barbara Cassidy, Madelyn Kent, Carson Kreitzer, Rhine Grof, Anne Washburn, e Erin Courtney são considerados. Este aumento do impacto das mulheres na dramaturgia é notável e promete expandir-se com a maioria das dramaturgas agora inscritas na profissão.

A disponibilidade dos trabalhos impressos acima é aumentada pelo enorme impacto do YouTube nos últimos anos. Alguns trabalhos experimentais, como *365 Days/365 Plays*¹⁹ de Suzan-Lori Parks (2006), tem desfrutado da disseminação generalizada dos grupos agindo com a gravação em locais *site-specific* e do *upload* através do YouTube e do Facebook. *365 Days/365 Plays*, que representa a realização de uma novela de Parks escrevendo uma peça curta todos os dias durante um ano inteiro, pode ser o paradigma perfeito para uma idade inquieta que prefere o entretenimento em trechos, via *Twitter* ou nas onipresentes mensagens de texto. Na verdade, é possível seguir pelo *Twitter* um grande número de teatros para ficar a par dos desenvolvimentos atuais, ler e acessar roteiros e dialogar com profissionais de teatro diretamente ou através de blogs. Encorajando a flexibilidade de como essa forma de

¹⁵ A ideia de que a peça não será produzida e levada para o palco, morrendo em leituras e críticas.

¹⁶ O embarque

¹⁷ Cozinha

¹⁸ Canções do dragão voador para o céu

¹⁹ 365 dias/356 peças

trabalho produz, Parks e outros autores, como Charles Mee – uma das principais figuras nas adaptações contemporâneas de peças clássicas – considera o resultado com colaboradores como a recompensa final (Mee envia suas peças pelo seu site sem restrição de uso ou de direitos autorais). Não mais limitados aos teatros de sótão com 50-60 espectadores, o YouTube divulga trabalhos desafiadores como *365 Days/365 Plays* a milhares de espectadores, aumentando em muito a escala de impacto destes projetos experimentais.

À medida que novas técnicas e princípios de dramaturgia saturam as estruturas do teatro contemporâneo e da mídia, elas se tornam cada vez mais enraizadas. A longevidade deste fenômeno é garantida pelas mudanças pedagógicas ao longo dos últimos dez anos. Avanços na pedagogia da dramaturgia tornaram as abordagens estritamente aristotélicas obsoletas; uma pequena maravilha acontece quando os professores nos programas mais competitivos são os próprios dramaturgos linguísticos da primeira geração. Mac Wellman, o perito da dramaturgia linguística, dirige o programa de dramaturgia no Brooklyn College e é em grande parte responsável por organizar a antologia *New Downtown Now; An Anthology of New Theater from New York*²⁰ (Wellman e Lee 2006) que apresenta a muitos dos seus ex-alunos. Paula Vogel foi da Universidade de Brown, onde ela substituiu Wellman, para assumir o programa de dramaturgia na Universidade de Yale. Sarah Ruhl, que é discutida em detalhe nesta edição, estudou tanto na Brown quanto em Yale sob a orientação desses inovadores. Erik Ehn, cuja *Saint Plays collection*²¹ foi um avanço na nova dramaturgia (e é discutida aqui), deixou sua posição como decano de teatro no Instituto de artes da Califórnia (onde Suzan-Lori Parks recentemente era um membro do corpo docente) para dirigir o programa de dramaturgia da Brown. Alice Tuan que estudou com Mac Wellman, agora é chefe de dramaturgia no Instituto de artes da Califórnia. Len Jenkin da Escola de escrita Dramatúrgica da Tisch na NYU (Universidade de Nova Iorque) se junta agora com Rinne Grof, que estudou com Wellman na Faculdade do Brooklyn e é um membro do *Clubbed Thumb*. Erin Courtney, membra do *Clubbed Thumb* e do *13P*, também estudou com o peripatético Wellman, e agora se juntou à Faculdade do Brooklyn. Matthew Maguire passou de chefe da cadeira de dramaturgia para presidir o departamento de teatro de Fordham. O que parece um jogo de cadeiras musicais departamentais aponta para uma rede de conectores e indivíduos carismáticos que se tornaram líderes no campo acadêmico da dramaturgia. Estes programas de graduação atraem estudantes ambiciosos e inteligentes em um campo que muitas vezes exige uma curva de aprendizagem lenta onde paciência e determinação são ingredientes críticos. Ao fornecer uma ligação na graduação, um progenitor precoce da nova dramaturgia, Jeffrey Jones, tornou-se um importante promotor da cena teatral do centro de Nova York, ajudando

²⁰ Novo centro de agora: Uma antologia do novo teatro de Nova Iorque

²¹ Coletânea santa de peças

graduados desses programas em seus esforços para serem produzidos em Nova York.

Este “ponto de inflexão” na pedagogia da escrita dramatúrgica se traduz em novas gerações de dramaturgos de programas intensamente competitivos inculcados com os avanços recentes na dramaturgia. A mudança é tanto ideológica como inelutável. Com os melhores novos dramaturgos matriculados nos chamados programas de “elite”, eles constroem sobre as inovações e pedagogias de seus mentores. Isso criou uma mudança radical na forma como a aprendizagem ocorre na escrita dramatúrgica. A adoção da primeira edição do NED em muitos programas de dramaturgia fornece um testemunho de que valores e objetivos de ensino têm mudado drasticamente. Além disso, como os blogs cresceram na última década, NED foi citada em numerosos contextos diferentes como uma maneira vital e inovadora de aproximar-se e pensar sobre a dramaturgia. A evidência clara é que a dramaturgia linguística e os dramaturgos agora representam a pedagogia dominante na formação dos dramaturgos. Ao definir o ponto de inflexão em termos das ciências físicas, um novo estado de equilíbrio foi estabelecido, o qual é qualitativamente diferente da velha escola da ortodoxia aristotélica.

Para Matthew Gladwell, autor de *The Tipping Point*²² (2000), o ponto de inflexão depende de vários fatores: entre eles a “Regra dos Eleitos”, “fator de fixação”, e o “poder do contexto”²³. Como foi dada a voz para a nova poética nas salas de aula e oficinas, ela tornou-se a norma aceita por estudantes de dramaturgia ao longo dos últimos dez anos. Alguns programas-chave e professores ao longo dos últimos quinze a vinte anos fomentaram uma mudança evolutiva na dramaturgia. À medida que novas gerações seguiam o caminho de seus mentores, o fator de fixação tomou conta. Os melhores alunos querem as mais inovadoras formações com os currículos mais desafiadores. Com a proliferação de blogs de dramaturgia e formatos online, como Scripped.com, novas técnicas e ideias são compartilhadas e tornaram-se práticas comuns. As conferências nacionais, como o ATHE, o LMDA e o TCG, proporcionam oportunidades para uma maior divulgação dentro de academia e do meio profissional. Conectores, como Jeffrey M. Jones no *Little Theater at Tonic*²⁴ em Nova Iorque, asseguram recursos mensais para trabalhos experimentais que reúnem escritores e diretores artísticos. Este “poder do contexto” espalha o que é inovador em pequenos, mas eficientes pacotes, compondo um impacto ao longo do tempo. O resultado então, é que a nova dramaturgia não é mais o “outro” em alguma órbita externa; mas em vez disso, o núcleo central exercendo empuxo gravitacional que altera a forma da corrente dominante.

²² O ponto de inflexão

²³ Foram utilizados os termos traduzidos no livro “O ponto da virada” editado pela Sextante, 2009.

²⁴ Pequeno teatro de tônico

Concomitantemente, a tradição de formação norte-americana de atores, durante anos abrigados pela internalização do “método” trabalhados pela tradição de Stella Adler, Uta Hagen ou Meisner, agora encontram abordagens contrárias disputando a primazia. Abordagens essas que dão ênfase concentrada na corporeidade do ator, desde as abordagens dos Viewpoints de Anne Bogart até a formação holística de Suzuki que coordenam a voz e o corpo ou o método Fitzmaurice. Estas últimas abordagens têm como princípio que o elemento psicológico do personagem emerge da liberação das tensões do corpo e da voz, então a abordagem torna-se mais psicofísico do que internalizada. A formação Suzuki, por exemplo, coloca a ênfase na fisicalidade da voz e na musculatura dos articuladores vocais – os instrumentos perfeitos para os dramaturgos linguísticos. Professores que atuam, ansiosos por receberem “certificados” que irão aumentar a sua comercialização ou pontuação acadêmica se inscrevem em oficinas de um dia, absorvendo e, em seguida, passando estes métodos para os estudantes. Os métodos de treinamento de atores mais recentes têm cumprido a demanda da nova dramaturgia com sua ênfase baseada na teatralidade contra aquela baseada na psicologização da criação dos personagens. Isso abriu espaço para a escrita do palco, uma vez que os atores podem agora se mover perfeitamente para além das fronteiras de formação ortodoxa, subvertendo pretextos estabelecidos dos atores de Meisner e do Método.

As recentes peças de Suzan-Lori Parks (*Topdog/Underdog*²⁵), Naomi Iizuka (*36 Views*²⁶), Len Jenkin (*Margo Veil*²⁷), Martin McDonagh (*A Behanding in Spokane*), Sarah Ruhl (*The Clean House*²⁸, *In the Next Room or the Vibrator Play*²⁹), e Carson Kreitzer (*Freakshow*³⁰), para citar apenas alguns exemplos, incorporam tradições teatrais antigas que requerem uma base exteriorizada ou física para os atores. Tradições passadas incluem o uso do *tableau vivant*³¹ (Robinson 2009, 33), a arte dos menestréis, o *Grand Guignol*³², tipificação de carnaval, filme *noir*, e no caso de Iizuka, o teatro Kabuki. A evolução da pedagogia da atuação pode agora satisfazer a orientação física necessária para efetuar o personagem performativo. Estas práticas são discutidas em detalhe nesta edição.

²⁵ Opressor/Oprimido

²⁶ 36 vistas

²⁷ O Véu de Margo

²⁸ A casa limpa

²⁹ No quarto ao lado ou a peça do vibrador

³⁰ Show de horrores

³¹ Quadro vivo

³² O Grand Guignol foi um teatro (Le Théâtre du Grand-Guignol) na região do Pigalle em Paris (situado na rue Chaptal, número 20 bis), o qual, desde sua inauguração em 1897 até à data do encerramento, ocorrida em 1962, era especializado em espetáculos de horror naturalista. O termo é geralmente utilizado para descrever um tipo concreto e bem determinado de entretenimento de horror (fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Grand_Guignol)

Será que alcançar o ponto de inflexão significa que a ortodoxia foi derrubada, ou que os métodos mais antigos são inválidos? Se sim, quais são as implicações para o futuro? Esta edição tenta ter uma visão voltada para o futuro com algumas observações notáveis. Um fator parece claro. A recente geração de dramaturgos emergentes está demarcando seu próprio território a partir de uma variedade de perspectivas. A experimentação formal continua com a revisitação de práticas teatrais antigas e tradições na criação de textos. Os dramaturgos estão construindo textos mais coletivamente do que no passado. Como foi dito, Young Jean Lee colabora com um grupo de atores negros na criação da peça *The Shipment*. Madelyn Kent trabalha com esposas japonesas aprendendo uma segunda língua para desenvolver um novo trabalho, extraindo uma linguagem que é destilada e sintaticamente presa. Sua peça *Sachiko e Enoshima Island*³³ é explorada mais adiante nesta edição (Wellman e Lee, 2006).

Uma tendência significativa é a mistura de uma nova sensibilidade dramatúrgica com a narrativa tradicional e o desenvolvimento do personagem. Mais dramaturgos estão produzindo peças que fundem poéticas tradicionais e novas, o dramático com o teatral. Uma verve meta-teatral traz o afrouxamento das amarras da dramaturgia tradicional: em certo sentido, o afastamento do público da corrente dominante para longe da ortodoxia até agora não se concretizou, proporcionando-lhes ainda uma tábua de salvação. O formato mais comum para as peças de hoje em dia é o híbrido, marcando o desconforto dos dramaturgos contemporâneos com a narrativa tradicional através de uma fusão de dramaturgias e materiais de base. Dramaturgos estão explorando os caminhos indígenas em que o teatro pode comunicar teatralidade. Se a primeira edição do NED marcou um renascimento de como as peças são escritas, esta edição reconhece que esta estética tem o seu corolário³⁴ na cultura contemporânea. Há uma ênfase na criação de mundos teatrais originais, em surpreender ou chocar as audiências, levantando esses mundos a partir de uma variedade de fontes (*Wikipédia*, blogs, transcrições e assim por diante) ou trabalhando em conjunto e em colaborações – como benefício da função de companhias como o *Clubbed Thumb*, *13P* e o *Flea Theater*³⁵. Mais dramaturgos estão criando através de colaborações com os atores ou incentivando os colaboradores a se adaptar a aspectos do seu trabalho para atender uma produção particular. O paradigma rígido de um único dramaturgo como fonte criativa deixou de ser a única regra, particularmente com dramaturgas como Young Jean Lee e Suzan-Lori Parks. Assim, a velha escola da unidade foi

³³ Sachiko e a Ilha de Enoshima

³⁴ 1.hist teatro: coroa de folhas de ouro ou de outro metal que, na Roma antiga, era oferecida aos grandes atores, como reconhecimento e celebração de seu talento artístico. 2.p.metf. lóg proposição que deriva, em um encadeamento dedutivo, de uma asserção precedente, produzindo um acréscimo de conhecimento por meio da explicitação de aspectos que, no enunciado anterior, se mantinham latentes ou obscuros.

³⁵ Teatro Pulga

sacudida, talvez *passé*³⁶, com várias vozes e fontes moldando o fazer dramaturgico.

O musical de rock *Blood, Blood Andrew Jackson*³⁷, sucesso de crítica, (estreou na Broadway em 2010) exemplifica como todos os itens acima podem ser empacotados para o que tem sido considerado o ápice do formato da corrente dominante, o musical. Jackson não é um estadista de peruca-cinza dos livros de história, mas um ídolo americano de rock-and-roll. O crítico Chris Jones do *Chicago Tribune*³⁸ descreveu como “o musical para consumir a era da Wikipédia” (13 de outubro de 2010). Ao invés de refletir a história, ou simular o período, a produção tem uma visão anacrônica irreverente que funde presente e passado, sem inclinação para a correção política ou as representações sensíveis dos nativos americanos (todo o elenco é branco – isso por si só, faz cumprir a arrogância da peça). *Blood, Blood Andrew Jackson* depende de um estilo performativo, urgente, teatralizado para atender às demandas de uma dramaturgia em mudança que justapõe uma variedade de estilos e abordagens estéticas.

Esta poética cruzada de pacotes estéticos teatrais dispara novas formações. Ao escrever *Topdog/Underdog*, Parks alcançou seu maior e mais diversificado público com os ingressos da peça esgotados na Broadway, culminando no Prêmio Pulitzer em 2002. *Topdog/Underdog* combina uma narrativa temática e que pode ser acompanhada com uma série de novas técnicas de dramaturgia; desde o gênero de discurso³⁹ – aqui, marcado pela cadência rítmica do jogo “monte de três cartas⁴⁰” – até a hibridização, a convenções de menestréis e o uso da assinatura dos “nomes nos ingressos⁴¹” para os personagens de Lincoln e Booth. Sarah Ruhl combina uma base da nova dramaturgia com a dramaturgia teatral confortável da corrente dominante regional e tem desfrutado de enorme sucesso ao longo da última década; mais recentemente, ela foi finalista do Prêmio Pulitzer (2010) por sua controversa peça, *In the Next Room, or the Vibrator Play* (Ela também foi finalista em 2005 por *The Clean House*) A tendência de uma abordagem cruzada é penetrante. *36 Views* de Naomi Iizuka define uma narrativa tradicional em uma galeria de arte, bombardeando com uma antiga gesticulação iconográfica e interlúdios. *Kabuki – A Behanding in Spokane*, de Martin McDonagh (2010), nos leva à beira do grotesco *grand guignol*, enquanto está preso nas amarras

³⁶ Do francês: passado/passada

³⁷ Sangrento, Sangrento Andrew Jackson

³⁸ Tribuna de Chicago

³⁹ O autor fará uma definição mais a frente no [Capítulo 1](#)

⁴⁰ Chamados popularmente de monte de três cartas ou jogo dos três copos/conchas/tampinhas, esses jogos de azar existem há séculos e baseiam-se na ideia de um jogador apostar que é capaz de ficar de olho num determinado objeto ou carta, enquanto o dono da banca de jogos, geralmente através de trapaças, mistura as cartas ou copos. Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Monte_de_tr%C3%AAs_cartas

Consultada no dia 28/02/2017.

⁴¹ Veja o item Nomes nos ingressos no [Capítulo 7](#)

familiares em um decadente quarto de hotel. Porque este agrupamento de dramaturgos se tornou tão predominante e bem-sucedido, foi dedicado um capítulo novo para eles, intitulado “Poéticas cruzadas”. Este capítulo explora as peças inovadoras de Sarah Ruhl e Susan-Lori Parks, trabalhos que já atingiram um público muito maior e comercial.

Eu acredito que é importante para o dramaturgo emergente, ou o dramaturgo iniciando uma carreira, que mantenha uma abertura para avanços na dramaturgia, enquanto não fica muito preso a rótulos, escolas ou “campos”. Deixe o conteúdo guiar você para a forma ótima da peça, em vez de se fechar em uma abordagem particular. Se o seu fundo ou sua formação tem base tradicional, você deve encontrar neste capítulo um excelente ponto de entrada para tecer novas técnicas de dramaturgia em seu trabalho atual. Este livro oferece um mapa para descobertas e invenções e um convite para manter-se aberto.

As atualizações nesta edição incluem agora dramaturgos linguísticos e peças que surgiram ao longo dos últimos dez anos e que são facilmente acessíveis em edições para os leitores. Significativamente o *Clubbed Thumb*, 13P, e as várias antologias representantes dos novos trabalhos são preenchidos por uma maioria decisiva de dramaturgas. Muitas dessas peças apresentam linguagem intensa e vários personagens com um erotismo que tinha sido até então pouco explorado na nova dramaturgia. Esta edição analisa a forma como essas escritoras estão introduzindo assuntos transgressivos na nova escrita. Minha esperança é que esta edição possa demonstrar a leitores e produtores a excelência dessas inovadoras dramaturgas que são pioneiras em uma nova paisagem de oportunidades.

Como Mark Bly, o muito estimado dramaturgo e antigo presidente da cadeira de dramaturgia na Escola de drama de Yale, observou na capa da primeira edição (2001), NED “narra a mudança sísmica na dramaturgia ao longo das últimas duas décadas”. Este volume demonstra que os “tremores” dos últimos dez anos promulgaram uma mudança de gênero na hegemonia dominante.

Todos os capítulos foram atualizados, embora o núcleo da primeira edição tenha sido mantido. Com o predomínio generalizado de formatos híbridos no teatro contemporâneo, o [Capítulo 3](#) foi expandido para incluir uma seção sobre adaptação de textos clássicos. Significativamente, muitos dos dramaturgos discutidos nesse volume publicaram dramaturgias inspiradas em versões dos clássicos. Ao longo do caminho, eu adicionei uma série de novos exercícios que foram testados com sucesso na oficina de dramaturgia. Outros exercícios e exemplos foram revistos ou atualizados. O mais recente trabalho dos dramaturgos Len Jenkin e Mac Wellman foram incluídos, já que esses dramaturgos são ativos e ainda muito influentes tanto como praticantes quanto como pedagogos. Eu reduzi a presença de Eric Overmyer neste volume, uma vez que ele agora trabalha quase exclusivamente na televisão. No

entanto, seu trabalho seminal na dramaturgia linguística é significativo e paradigmático; sua base linguística fornece uma referência para muitos dos novos trabalhos. Como tal, eu redigi o antigo Capítulo 6 em um novo [Capítulo 5](#), que é intitulado “A transformação do personagem”. Este novo capítulo 5 vem após “A teatralidade do personagem” e destaca as duas características mais importantes da criação de personagens na nova dramaturgia.

O monólogo tornou-se *topoi*⁴² na dramaturgia sendo escolhido para muitas das recentes peças, e entender suas múltiplas funções é essencial para o dramaturgo *au courant*⁴³. Esta edição explora o assunto em profundidade ao longo dos dois últimos capítulos. Eu apresentei alguns formatos variantes de monólogos, incluindo o monólogo pivô, o *skaz*, o monólogo extraordinário (*tour the force*), e o monólogo performativo. Eles irão fornecer ao autor da peça uma série de novas estratégias não só para a construção de monólogos, mas também integrá-lo como um dispositivo-chave estruturalmente. A Parte 2 explora a dramaturgia dos novos dramaturgos em detalhes em um sistema que é ao mesmo tempo transmissível e aplicável, assegurando o fundamento da arte que é a condição *sine qua non*⁴⁴ de toda boa dramaturgia.

Finalmente, se a primeira edição abordou a necessidade de “uma nova poética”, como David Rush sugeriu, a segunda edição reconhece que esta está bem encaminhada e enraizada. Como tal, eu não quero irritar o leitor rasgando uma ortodoxia que tem sido largamente trocada. Na verdade, o capítulo “poéticas cruzadas” é um gesto para o dramaturgo baseado na tradição em como incorporar novas formas ou transformar as antigas sem a necessidade de uma revisão da sua técnica. Nem eu sugiro que o impacto da nova dramaturgia na corrente dominante tem de alguma forma diminuído seu vigor experimental e urgência. Por exemplo, o dramaturgo linguístico Mac Wellman continua a encontrar alternativas às estruturas narrativas tradicionais, oferecendo exclusivamente um excitante e envolvente teatro. A gama de assuntos dos novos dramaturgos está cada vez mais ousada e vitalizando as novas gerações de dramaturgos para terrenos mais altos. Em suma, *NED 2: linguagem e mídia no século 21* comemora a penetração da dramaturgia linguística na cultura; inclusive na pedagogia da sala de aula, das oficinas, centros teatrais, coletivos de mulheres, teatros regionais, a Broadway, os meios de comunicação contemporâneos, a internet, a TV a cabo e assim por diante. É um fenômeno que tem aumentado exponencialmente em termos de impacto ao longo dos últimos dez anos e está incutida na melhor dramaturgia de hoje.

⁴² Tópico – um tema tradicional ou fórmula na literatura

⁴³ Consciente.

⁴⁴ Indispensável.

1. CAPÍTULO – Novas Estratégias: Panorama e termos

(Tradução de Humberto Issao e colaboração de Agatha Cristina [da página 41 à 59] e revisão de Humberto Issao, Janaína Siqueira da Silva e Gabrielle Martin Távora)

Esta segunda edição do *Novas Estratégias de Dramaturgia (NED)* continua a exploração da dramaturgia numa perspectiva inovadora voltada ao futuro. Ela apresenta uma abordagem teórica e prática fundamentalmente diferente para a personagem, a linguagem e a forma dramática. O livro desafia as premissas e pressupostos que, atualmente, determinam o que constitui uma peça. Mas o verdadeiro objetivo é fornecer a você as ferramentas necessárias para desafiar o seu *status quo* como dramaturgo, para que você possa escrever peças com o alcance expandido por novas estratégias e técnicas.

Até recentemente, a ortodoxia governou o ensino e o desenvolvimento de peças de teatro e dramaturgos. Muitos textos de dramaturgia, incluindo aqueles escritos dentro dos últimos dez anos refazem os princípios fundamentais da *Poética* de Aristóteles (cerca de 325 a.C.) com os ditames de longa data do “senso comum”, como conflitos, o protagonista central e diálogos específicos para os personagens. Enquanto o ensino da dramaturgia avançou significativamente ao longo dos últimos dez anos, a maioria dos textos sobre dramaturgia permanece resistente à mudança e à inovação. A recepção positiva da primeira edição e sua adoção em muitos cursos e programas avançados tem ajudado a mudar este paradigma.

Em face das abordagens de “senso comum” tradicionais para a dramaturgia, encontramos um aumento da experimentação na escrita de peças de teatro não apenas nas margens, mas na corrente dominante. Muitas dos ganhadores do prêmio *Pulitzer* de peças da década de 1990, incluindo *Wit*⁴⁵ de Margaret Edson, *How I learned to drive*⁴⁶ de Paula Vogel, *Três Mulheres Altas* de Edward Albee, e *Prelude to a Kiss*⁴⁷ de Craig Lucas usaram formas e técnicas inovadoras para contar suas histórias. Esta tendência continuou até a década de 2000, com *Topdog/Underdog* (2002) de Suzan-Lori Parks e *Ruined*⁴⁸ (2009) de Lynn Nottage que ganhou o Prêmio Pulitzer, enquanto outras peças nomeadamente inovadoras, tais como *Clean House* (2005) e *In the Next Room, or Vibrator Play* (2010) de Sarah Ruhl, *Thom Paine* (2005) de Will Eno e *Orpheus X* (2007) de Rinde Eckert tornaram-se finalistas. Claramente, há um fosso cada vez maior entre a inscrição de peças contemporâneas e o que tem sido prescrito como uma correta dramaturgia. Certamente os melhores alunos de dramaturgia querem aprender e incorporar as mais recentes e desafiadoras técnicas. Esses colaboradores envolvidos com o desenvolvimento de novas peças,

⁴⁵ Inteligência

⁴⁶ Como eu aprendi a dirigir

⁴⁷ Prelúdio para um beijo

⁴⁸ Arruinado

incluindo produtores, diretores, gerentes literários, dramaturgistas e atores desejam um ponto de entrada para a nova dramaturgia – a linguagem ortodoxa simplesmente não se aplica. Agora mais do que nunca, como as peças são feitas e formatadas de diferentes maneiras, tornaram-se cada vez mais importantes para descrever este fenômeno com uma perspectiva pragmática em direção a como as coisas funcionam.

Novas Estratégias de Dramaturgia decorre da premissa básica de que a dramaturgia é baseada na linguagem. Como tal, a língua continua a ser a força dominante na formação dos personagens, da ação e do tema. O dramaturgo orquestra as vozes no texto, entrando em uma espécie de diálogo com os personagens e a linguagem. O dramaturgo está aberto à linguagem em seu sentido mais amplo, esteja ele codificando em um gênero específico, baseado em outro texto, produzindo pelos impulsos linguísticos que as gírias desencadeiam, sintaxes incomuns, estrangeirismo, discursos e assim por diante. Enquanto “escritor através de” outras (muitas vezes múltiplas) vozes, o dramaturgo continua a ser a força criativa ou orquestradora atrás do texto. O termo *dialogismo* descreve como a relação interativa entre as vozes no texto da peça molda a peça como um ato de descoberta. O dialogismo, em suas diversas manifestações, é o princípio fundamental no trabalho da nova dramaturgia.

Uma nova abordagem para a dramaturgia exige um conjunto distinto de termos e ferramentas de trabalho, a maioria das quais são definidas neste capítulo. Os capítulos seguintes estabelecem um fundamento teórico que explora uma nova forma de pensar a dramaturgia. Gráficos comparativos demonstram distinções básicas das abordagens tradicionais ou ortodoxas. Ao longo do caminho, eu forneci inúmeros exemplos práticos e exercícios para o dramaturgo. O ponto de vista é a partir da perspectiva do dramaturgo – estou interessado principalmente em quais estratégias ou técnicas são úteis e podem ser adquiridas a partir de uma determinada peça. Portanto, o livro não sonda questões temáticas ou ideologias subjacentes às peças ou dramaturgos. O resultado é um estudo pragmático da nova dramaturgia que desafia você a expandir sua imaginação e sua técnica.

Da teoria à prática

Enquanto os dramaturgos geralmente evitam a teoria, é necessário, neste caso, estabelecer alguns princípios fundamentais sobre a nova dramaturgia. No livro *Teoria Literária: uma introdução*⁴⁹, Jonathan Culler descreve a teoria como uma “crítica do senso comum, de conceitos considerados como naturais”. (1999, 23). *Novas Estratégias de Dramaturgia* questiona muitas suposições ou “axiomas” sobre a dramaturgia enquanto oferece premissas alternativas. Além disso, Culler

⁴⁹ CULLER, Jonathan *Teoria literária: uma introdução*. Trad. De Sandra Vasconcelos, São Paulo, Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

afirma que teoria é analítica e especulativa. Este livro analisa um número de peças de um grupo de dramaturgos demonstrando como estas obras podem acender a imaginação e o sentido de invenção do dramaturgo. Aqui nós especulamos sobre o que uma peça pode ou poderia ser. Finalmente, Culler diz-nos que a teoria é retirada de outras disciplinas, onde removidas de seu contexto original oferecem intuições⁵⁰ e aplicações especiais. Ao longo destas linhas, eu utilizo o conceito de dialogismo como inspiração e princípio organizador para este livro.

O crítico literário russo Mikhail Bakhtin foi quem cunhou pela primeira vez o termo dialogismo. Usou-o como um meio para reavaliar certos romances russos do século XIX que não podiam ser classificados nos gêneros tradicionais. Esses romances híbridos justapunham técnicas literárias sofisticadas com elementos narrativos retirados da cultura popular, enquanto que para outros textos produzidos com uma variedade de estilos linguísticos, dialetos, neologismos e gírias Bakhtin usou o termo polivocal descrevendo os textos que eram compostos por matérias-primas divergentes. (O termo multivocalidade é utilizado quando vários estilos de fala são unidos dentro de um único personagem.).

Bakhtin avaliou que o texto polivocal era um sistema interativo em que cada elemento estava em diálogo ou dialogizado com os outros elementos dentro do romance. Cada parte reagindo com ou contra as outras partes do texto para criar um sentido dinâmico de significado e interesse, que não poderia ser destilado em uma simples declaração ou arco unificado. Plural, muitas vezes contraditórias, as vozes deram ao texto dialógico um reino mais livre do que os formatos tradicionais monológicos. Ao invés de um narrador ou de um ponto de vista, vários narradores competiam entre si para contar a história. Enquanto o texto híbrido resistia à captura e classificação, o dialogismo oferecia um meio de descrever seu funcionamento e mecanismo interno.

Definindo a peça dialógica

Apropriando-se uma definição do romance dialógico, e substituindo a palavra novela pela palavra peça, podemos estabelecer uma definição de trabalho para a peça dialógica. A peça dialógica é “fundamentalmente polivocal (múltiplas vozes) ou dialógica em vez de monológica (voz única). A essência da [peça] é a sua encenação das diferentes vozes ou discursos e, portanto, do embate de perspectivas sociais e pontos de vista” (Culler, 1997, 89; texto entre colchetes adicionados). Formalmente, o dialogismo representa a capacidade da peça para interagir dentro dela mesma, como se os vários componentes estivessem em diálogo uns com os outros. Como veremos nesta edição, muitos dos princípios dialógicos que definiam a nova dramaturgia dez anos atrás, agora podem ser aplicados para a mais ampla corrente dominante. Parte disto devesse ao fato de que o dialogismo antecipou a globalização do discurso e da

⁵⁰ O termo original utilizado foi *insights*.

comunicação que define o nosso novo milênio até a presente data. Assim, a mudança para a peça dialógica tem sido uma extensão natural dos fatores que têm profunda influência na nossa cultura em evolução.

Dramaturgos linguísticos

Para ser crível, uma nova teoria e metodologia precisa de modelos para “trabalhar”, ou para ajudar a demonstrar alguns pontos. Em grande medida, os modelos utilizados no livro são das peças de um grupo inspirador de escritores conhecidos como os “dramaturgos linguísticos” ou “novos dramaturgos”. Os dramaturgos linguísticos surgiram ao longo dos últimos vinte anos para demarcar um território significativo no teatro americano. Desde os anos 1970, eles têm sido produzidos (e publicados) dentro e fora de Nova York, gerando uma grande influência sobre a prática e a pedagogia da dramaturgia. Enquanto sua influência é extraordinária dentro do campo, eles têm sido largamente ignorados para a produção no teatro comercial e, até a primeira edição de NED ser publicada, tinham geralmente escapado da investigação crítica.

Algumas das principais figuras premiadas são Mac Wellman, Len Jenkin, Constance Congdon, Eric Overmyer, Suzan-Lori Parks, Jeffrey Jones, Paula Vogel, e Matthew Maguire. Suas oficinas, aulas e influências têm sido sentidas por toda uma geração de dramaturgos, muitos dos quais serão considerados daqui para frente. Como afirmado anteriormente, um número destes dramaturgos encabeça (ou ensina em) programas de elite de dramaturgia no nível universitário. Wellman e Jones têm, agressivamente, defendido os trabalhos de seus alunos ou pupilos na cena teatral central da cidade de Nova Iorque. As novas gerações de dramaturgos estão agressivamente perseguindo metas de produção. Young Jean Lee, por exemplo, tem sua própria empresa de produção estabelecida para produzir seus trabalhos mais novos. Esta faca de dois gumes de ensinar jovens escritores e criativos dramaturgos já está impactando as futuras gerações de dramaturgos.

O Choque dialógico

Embora cada um destes dramaturgos tenha um estilo distinto, os seus métodos de escrever peças são fundamentalmente dialógicos. Dois exemplos da abordagem dialógica demonstram como esse processo funciona: Len Jenkin no *Kitty Hawk* representou um avanço em termos de definir o que constitui uma peça e abriu a porta para uma onda de novos dramaturgos, enquanto Eric Overmyer no *On the Verge*⁵¹ foi o mais amplamente produzido das obras desses novos dramaturgos.

Len Jenkin, o dramaturgo premiado com o OBIE, ganhou notoriedade primeiramente a partir de *Joseph Papp* (do *New York's Public*

⁵¹ A beira

Theater) e também por outras peças que eram essencialmente dialógicas na sua abordagem. Um de seus primeiros trabalhos, *Kitty Hawk*, começou simplesmente introduzindo os irmãos Wright, inventores do primeiro avião. Como Jenkin continuou a trabalhar na peça, ele decidiu, como experimento, adicionar vários irmãos atuando ao longo da história americana, incluindo notáveis como os irmãos Smith (pastilhas para tosse) e os irmãos James (foras da lei). A peça resultante era única em sua formulação: dialógica na justaposição e na interação entre as ações dos irmãos, atraente nos períodos históricos e nos níveis de discursos da cultura americana.

A experiência de Jenkin em literatura comparada, em particular o seu interesse em literatura russa, pode explicar sua facilidade em lidar com vários narradores e contadores de histórias dentro da peça. O processo criativo de Jenkin é intuitivo; ele dialogiza o roteiro, perguntando: E se esse outro irmão entrar nesse ato? Que dinâmica interativa pode ser energizada? A relatividade e o número de atos é descoberta na confecção do roteiro; o enredo ocorre como uma espécie de frisson ou atrito entre grupos de personagens. Não havia nenhum livro que o guiasse para fazer a peça desta forma; ignorando a linguagem normativa do “como fazer” dramaturgia, Jenkin desenvolveu seu estilo dramatúrgico dialógico único. Quando entrevistei Jenkin vários anos atrás, ele afirmou que na revisão de suas peças, ele ainda funciona dialogicamente: movendo segmentos ou blocos de texto, tentando descobrir um arranjo que funcione melhor para a peça.

Até hoje o trabalho mais produzido pelos novos dramaturgos foi *On the Verge: The Geography of Learning*⁵² de Eric Overmyer. Pela América, universidades e teatros regionais produziram este “palpável sucesso” no final de 1980 e início de 1990. A visão complexa da peça foi disfarçada por acessíveis e atraentes características: três papéis importantes para mulheres, e uma forte consciência da linguagem e do período. A atuação e o estilo cenográfico exigido das três mulheres “montanhistas” sugere o gênero de aventura romântica vitoriana. Facilmente identificado, este gênero fornece familiares enlaces para um público contemporâneo que estava testemunhando um renascimento do interesse no assunto do século XIX, particularmente na indústria cinematográfica (por exemplo, filmes baseados nos romances de Brontë). Até mesmo os membros mais conservadores da audiência se sentiam confortáveis com a independência destas mulheres exploradoras do final do século dezenove, suas rusgas ligeiramente feministas e os desafios e as referências literárias da peça. Overmyer, presumivelmente, tinha reembalado uma velha forma popular da virada do século, o tempo do expansionismo e do colonialismo, quando as mulheres independentes e ousadas fumavam cigarros e lutavam por conta própria. Diretores da corrente dominante que querem tentar algo novo afluem para a peça que tem o seu apelo estilístico borrado entre as fronteiras do *avant-garde*, do

⁵² A beira: A geografia da aprendizagem

realismo e do classicismo contra os métodos de aproximação da atuação. *On the Verge*, mais do que qualquer uma das outras peças de Overmyer, era acessível de maneira geral.

O primeiro ato progride convencionalmente, quando de repente, os personagens eram jogados em uma espécie de túnel do tempo. Overmyer tinha subvertido o contexto familiar e, com isso, a zona de conforto do público. Até o intervalo, as expectativas do público são totalmente desmanteladas. A terra incógnita de Overmyer mina as expectativas, quebrando as convenções estabelecidas no início da peça. Overmyer reinventou as “regras do jogo”, como esta peça não era mais sobre gêneros familiares. O público participava na jornada dos personagens ou ficavam frustrados com a condução do movimento. Alguns espectadores se sentiram enganados, mesmo violados, pelas mudanças das expectativas.

A peça de Overmyer estabeleceu um modelo do choque dialógico, que colocou seus personagens baseados historicamente na fraseologia vitoriana contra uma paisagem de rápida mudança do século XX, causando, assim, uma perda de coerência como personagens que foram arremessados para frente numa cultura de velozes mudanças no século XX. Essa mudança criou um contínuo *recontexto* da linguagem através da qual novos objetos e experiências eram mediados. Uma simples bateadeira, por exemplo, tornou-se imbuída de poderes talismânicos. Este confronto tornou-se o material da peça, substituindo o desenvolvimento do personagem ou do conflito tradicional. O conteúdo foi consignado em uma base momento-a-momento, já que a linguagem e o seu significado alteram-se continuamente através da mudança do contexto histórico. No final da peça, o público tinha experimentado uma nova forma que privilegiava a viagem da linguagem, tanto quanto, ou mais do que a viagem dos personagens.

Como dramaturgos, podemos recolher algo mais profundo: a própria peça é um sistema de linguagem. Tradicionalmente, o dramaturgo se esforça para criar coerência a todo o custo. Coerência é o subproduto de convenções reconhecíveis na medida em que decorre de regras que estabelecem as probabilidades e expectativas. In *On the Verge*, Overmyer estabelece a coerência, e em seguida, explode a bolha. O diálogo faz mais do que trazer os personagens para interação; torna-se o radical livre que “osmosa o futuro”. Personagens deixam escapar declarações recém descobertas, surpreendendo a si mesmos e o público com cada novo valor e significado. É “através da linguagem” (*dia* significando “através de” e *logos* que significa “linguagem”), que experimentamos a peça de Overmyer.

Virtuosismo e a nova dramaturgia

Uma distinção pode ser feita entre a nova dramaturgia e os métodos mais tradicionais: o esforço para o virtuosismo e os efeitos impressionantes contra a noção de um roteiro como um veículo para os atores e a produção. O realismo favorece a mão mais ou menos invisível do artista/dramaturgo já que o objetivo é simular ou representar a realidade. Liberto dessas preocupações, o novo dramaturgo é capaz de criar um anti-mundo próprio, e, assim, atribuir muito mais flexibilidade. O teatro parece minimizar a virtuosidade hoje, embora o patrimônio da grandeza e do maravilhoso seja parte de nosso legado como artistas de teatro. Os dramaturgos linguísticos estão explorando o poder da linguagem no palco, reacendendo o apelo da escrita virtuosística para o teatro. Embora os efeitos virtuosísticos possam proporcionar a assinatura do novo dramaturgo, o verdadeiramente realizado mestre irá combinar isso com uma sólida compreensão da forma e dos fundamentos da narrativa.

Por que focar na nova dramaturgia?

Porque a nova dramaturgia celebra o dramaturgo como um virtuoso da linguagem, que representa o modelo ideal para um estudo da dramaturgia. Por causa de seu interesse nas funções espaciais e temporais, a nova dramaturgia oferece soluções maravilhosas para a criação de encenações ou para superar os problemas agravantes, como blackouts frequentes e mudanças de cena pesadas. A nova dramaturgia promove a natureza estética da construção da peça com mais conteúdo político ou temático. Nesta medida, a nova escrita é desprovida de uma agenda política ostensiva ou causa específica. Embora muitas das peças sejam tematicamente ricas, eles falam “em seus próprios termos”, raramente servindo como porta-vozes para os pontos de vista políticos dos dramaturgos. Como um dramaturgo você pode obter intuições⁵³ específicas em seu ofício sem se sentir encurralado em um campo ideológico. É como você fornecer o conteúdo particular e o foco temático. Trata-se da exploração de estratégias de escrita e de dispositivos formais, por isso há uma grande quantidade de material para estudar e aprender.

Ao contrário de algumas outras formas teatrais contemporâneas, a nova dramaturgia não abandona totalmente a narrativa. Muitas dessas peças mantêm linhas narrativas ou tramas, ainda que em formulações não-tradicionais. Nesta medida, as peças e os métodos são mais acessíveis do que abstratos, sugerindo novas ferramentas e métodos para o dramaturgo contar histórias. Com o chamado teatro convencional tornando-se infectado por estes avanços da dramaturgia torna-se uma incumbência do desenvolvimento do dramaturgo adquirir as abordagens mais inovadoras para a narrativa e para a estrutura.

⁵³ O termo original utilizado foi *insights*.

Linguagem como estrutura

Novos dramaturgos não tentam espelhar ou representar o mundo visível; em vez disso, eles criam um mundo paralelo para eles, um mundo com a sua própria ontologia e convenções. Este mundo inimitável entra em uma relação dialógica com o mundo “real”. A nova dramaturgia, assim como o dialogismo “explora a natureza da linguagem como um sistema de modelagem para a natureza da existência” (Holquist, 1990, 33). Neste sentido, a linguagem não só serve para moldar o universo da peça e fabricar personagens, mas também fornece os blocos de construção primários da própria peça. Na peça polivocal a estrutura é um produto do padrão relacional entre os blocos de construção, enquanto o estilo é determinado pela natureza da sequência e das transições. O processo para determinar o melhor padrão é um componente importante de revisão. Enquanto isso, sem a necessidade de “espelhar” a realidade, os novos dramaturgos estão liberados para o exercício da teatralidade da peça, um componente que o realismo tende a subestimar.

Aplicações mais amplas

Muitos dos termos que se seguem podem ser aplicados a uma variedade de fenômenos teatrais para além da linguagem dramática. A arte da performance é muitas vezes baseada em um sistema de justaposição e camadas de elementos polivocais. A tendência atual das performances indica “híbridos” que sugerem muitas instâncias de formulações dialógicas. Por exemplo, o *Cirque du Soleil*⁵⁴ justapõe uma variedade de formas culturais e teatrais para redefinir a nossa noção do que um circo pode ser. Em 1940 e 1950 o dramaturgo Bertolt Brecht experimentou com formas híbridas que eram essencialmente dialógicas. O Círculo de Giz Caucásico é largamente elaborado a partir de uma fábula asiática. A energia e os conflitos em *Fires in the Mirror*⁵⁵ de Anna Deavere Smith deriva da combinação de relatos históricos e terríveis narrativas pessoais. As aplicações de dialogismo são mais largas do que o nicho da “nova dramaturgia” poderia sugerir. A recente transferência de *Bloody, Bloody Andrew Jackson* (2010) do Public Theater para a Broadway demonstra que o choque de estilos visuais, gêneros de linguagem e convenções teatrais estabeleceu a dominância do híbrido dentro da nova corrente dominante.

A recepção pelo público do híbrido deve vir sem nenhuma surpresa; considerando o fenômeno do *Facebook*, por exemplo, que permite que os indivíduos construam uma espécie de montagem multivocal de suas vidas, desenhando a partir de uma variedade de fontes e origens, algumas reais, outras fantasias. A *Wikipédia* é outro exemplo de um híbrido, construído com múltiplas vozes e fontes, um verdadeiro

⁵⁴ Circo do Sol

⁵⁵ Incêndios no espelho

exemplo do texto polivocal – sempre em um estado de fluxo dialógico com o seu ambiente de leitores e colaboradores. O híbrido está definindo a cultura atual.

Definindo termos

Familiarize-se agora com os termos que são utilizados ao longo deste livro. Para avançar mais rapidamente, você será beneficiado, pondo de lado várias tardes ou noites para se familiarizar com as peças referidas em cada capítulo. Você está mais apto a “chegar a ele” e se sentir confiante, porque você vai ter estabelecido um quadro de referência. A maioria das peças selecionadas estão publicadas e facilmente acessíveis através de qualquer biblioteca de universidade, ou podem ser adquiridas através dos editores, na *Drama Book Shop*⁵⁶ em Nova York, ou baixadas pela Internet para o seu computador ou *Kindle*. Quando possível eu me referi a uma única peça em vários contextos, de modo a facilitar a sua familiaridade com certas técnicas, enquanto consolida o seu tempo de leitura. Um número das entradas mais recentes está incluído em antologias para facilitar seu acesso. Para os jovens dramaturgos, insisto que reserve julgamentos como “Eu não gosto desta peça”, porque uma atitude de julgamento irá impedi-lo de se envolver com as principais técnicas. Mantenha a mente aberta. É igualmente importante não ser jogado fora da pista porque uma determinada peça desafia sua zona de conforto. Este, afinal, é o ponto. Uma palavra final sobre as peças: leia com os olhos de um artesão – faça uma leitura atenta! Dê uma atenção especial para o uso da linguagem, como as sequências e transições são feitas, a narrativa, os dispositivos dramáticos, e as “matérias-primas” ou fontes utilizadas pelo dramaturgo.

Se quiser, você pode seguir diretamente para a seção apropriada no livro para uma explicação mais detalhada com exemplos e exercícios. Referências cruzadas para outros termos presentes nesta lista são indicados por VERSALETE⁵⁷.

Ausência de “outro”. Um personagem fora do palco abordado no monólogo por indicação, símbolo ou por substituição. Consulte o [Capítulo 11](#).

Personagem âncora. O personagem principal ou protagonista no sentido mais amplo.

Canais de retorno. Nas abordagens de ORIENTAÇÃO DAS CURVAS, o *canal de retorno* refere-se a uma seção de diálogo que é retomada mais tarde na sequência depois de ter sido deixada no ar como um tópico no

⁵⁶ Loja de livros de drama

⁵⁷ A listagem obedece a sequência original, mesmo que fugindo da ordem alfabética proposta pelo autor.

diálogo. O sucesso da utilização de canais de retorno permite que o dramaturgo enfie uma narrativa mantendo curvas na sua abordagem.

Batida. A menor unidade identificável de ação, linguagem, ou pensamento com que o dramaturgo trabalha. Pode ser isolado a partir de outras unidades e é o bloco de construção do roteiro. Consulte o [Capítulo 9](#).

Rolando a batida. O processo pelo qual o ator atua através de batidas intermediárias para criar algum efeito ou momento particular.

Segmento de batida. Várias batidas são agrupadas em torno de uma determinada ação ou tópico. Um segmento de batida pode variar em comprimento indo de várias batidas para uma dúzia ou mais. Um componente estrutural significativo no desenvolvimento e, mais tarde, na revisão do roteiro da peça. Consulte o [Capítulo 9](#).

Legendagem. Uma narrativa ou dispositivo retórico no qual um alto-falante anuncia uma mudança de cena ou local, ou fornece breve comentário a um evento no palco. Legendagem é uma variação do enquadramento. Consulte o [Capítulo 11](#).

O **Carnavalesco** tem a ver com combinações estranhas, a derrubada das normas esperadas e o grotesco. Normalmente são destacadas mudanças abruptas desde ir de uma dicção exagerada para uma suave, seja com gírias, regionalismos específicos de discurso, coloquialismos ou palavrões. Personagens carnavalescas combinam traços bestiais e humanos ou exibem outras esquisitices:

1. Santouche no texto *Harm's Way*⁵⁸ de Mac Wellman alterna a linguagem intensa com a fala vulgar e palavrões. A fala é carnavalesca, mais do que uma personagem específica. Mascara e desmascara, é impulsiva e cheia de surpresas.

2. Dennis Wu em *Perpetuity throughout the Universe*⁵⁹ de Eric Overmyer se move entre o chinês e o inglês americano, muitas vezes para criar efeitos articulatórios ou comentários. Estrangeirismos assumem um aspecto poetizado, com características fônicas sobrepujando a semântica.

3. O carnavalesco Crab Boy em *Poor Folk's Pleasured*⁶⁰, com parte de um caranguejo, indicando uma fusão entre os reinos humanos e bestiais.

Para saber mais sobre o carnavalesco consulte o [Capítulo 2](#).

Choque de personagens. A justaposição de personagens de eras históricas opostas, gêneros e linguagens para criar polivocalidade e

⁵⁸ Caminho do perigo

⁵⁹ Perpetuidade através do universo

⁶⁰ O prazer do povo pobre

diferença na peça. Consulte o [Capítulo 3](#). Um exemplo inicial é Adrienne Kennedy em *The Owl Answers*⁶¹, que justapõe personagens de diferentes épocas históricas; outro exemplo é *The Appeal*⁶² de Young Jean Lee, que coloca em choque os poetas românticos Byron, Coleridge e Wordsworth com uma contemporânea Dorothy, e altera os níveis dos discursos e dos palavrões.

Personagem específico. No desenvolvimento da peça tradicional, *personagens específicos* referem-se ao princípio de que cada personagem deve falar de maneira consistente ou dentro de um determinado intervalo, dependendo da educação, formação cultural, ocupação, e similares. Consulte o [Capítulo 2](#).

Destreza. A convicção e a facilidade técnica. O “som” do dramaturgo. O nível de força e convicção para além do que está sendo dito, a destreza (*chops*) dá energia para a peça. Consulte o [Capítulo 9](#).

Commedia dell'arte. A forma teatral do final do Renascimento, surgida na Itália e baseada em tipos específicos, personagens pré-determinados indicados por trajes, máscaras, padrões de movimento, dialetos e comportamentos. O arlequim, por exemplo, sempre usava um traje de retalhos ou em forma de diamante e uma máscara preta, e é governado por traços comportamentais opostos: astuto/estúpido; preguiçoso/ágil e rápido; ladrão/confidente. Consulte o [Capítulo 4](#).

Contextualizando define como um termo ou palavra pode mudar de significado num texto da peça dependendo de sua função em um contexto específico. No DIALOGISMO, uma palavra nunca está isolada nem com um significado fixo; em vez disso, as palavras estão “em diálogo” com outras palavras em circunstâncias constantemente mudando. Contextualizando é derivado do termo técnico de Bakhtin *heteroglossia*. Consulte o [Capítulo 3](#). Como exemplos:

1. A menina Hun de Wellman em *Whirligig*⁶³ estabelece novos significados para jargões dos anos 60 misturando-os com vernáculos contemporâneos dos 80.

2. Os personagens alienígenas em *Tales of the Lost Formicans*⁶⁴ de Constance Congdon são jogados em um mundo em que a relação entre as palavras e as funções fornece a base para o humor. A audiência se delicia com os meios imaginativos dados aos objetos do dia a dia, agora imbuídos de poderes talismânicos.

3. *In the Next Room, or the Vibrator Play*, de Ruhl, os personagens do século XIX não tem nenhum contexto para a invenção do vibrador. A Sra. Givings se refere a ele como uma “ferramenta de fazenda”.

⁶¹ As suas próprias respostas

⁶² A apelação

⁶³ Carrossel

⁶⁴ Contos do últimos Formicans

Contorno. Cada SEGMENTO DE BATIDA sugere uma certa forma definível, ou contornos: irregulares, sinuosos, planos, arredondados, esticados, angulados, em forma de S ou elípticos, por exemplo. Uma consideração estilística, desde que forneça a “assinatura” do dramaturgo. Consulte o [Capítulo 9](#).

Poéticas cruzadas. A integração ou interpolação de novas técnicas de dramaturgia dentro de formatos convencionais ou tradicionais: *Topdog/Underdog* e *The Clean House* estão entre os que serão discutidos aqui. Típico do estilo de Sarah Ruhl e Naomi Iizuka, e predominante em coletivos de dramaturgos como *Clubbed Thumb* e *13P*.

A **Linguagem dêitica** é a linguagem que fornece orientação: advérbios, como *aqui*, *ali*, e *agora* que indicam condições espaciais ou temporais imediatas; pronomes, particularmente os da segunda pessoa (você, seu, etc.), criam uma presença “no momento”. A linguagem dêitica liga os personagens uns aos outros ou a um determinado ambiente.

Desmatricização. O dispositivo de ruptura ou fratura do molde de um personagem específico através de uma variedade de meios. Muitas vezes, os resultados colocarão o ator em PRIMEIRO PLANO sobre o personagem. Consulte o [Capítulo 12](#).

Desenvolvimento. As várias e intermediárias fases de crescimento de uma peça, desde a concepção, pesquisa e esboços iniciais até as oficinas, ensaios, leituras encenadas, pré-estreias e, finalmente, a produção acabada.

Dispositivo. Utilizando um objeto físico ou um suporte para um fim dramático. Por exemplo, o telefone celular e um vibrador, respectivamente em *Dead Man’s Cell Phone*⁶⁵ e *In the Next Room, or the Vibrator Play* de Ruhl.

Dialogismo. A peça é “fundamentalmente polifônica ou dialógica em vez de monológica (uma única voz). A essência da peça é a encenação de diferentes vozes ou discursos e, assim, do choque de perspectivas sociais e pontos de vista” (Culler 1997, 89). Dialogismo interno refere-se à capacidade da peça de interagir dentro de si, como se os vários componentes estivessem em diálogo uns com os outros.

O **Choque Dialógico** ocorre quando os níveis de linguagem, gêneros do discurso, ou discursos colidem no roteiro da peça. Consulte o [Capítulo 3](#).

Diferença. Contrapondo-se à unidade, a diferença procura estabelecer intervalos arbitrários ou intencionais em convenções ou expectativas utilizando técnicas de justaposição ou fusão. Por exemplo, uma figura do século XVIII se estabelece em uma peça no presente. Outra prática atual

⁶⁵ O telefone celular do homem morto

é a de definir um aparente período para uma peça e então violá-lo com referências ou comentários atuais. Consulte o [Capítulo 3](#) e o [Capítulo 4](#).

Disponibilidade⁶⁶. Um termo conceitual cunhado pelos surrealistas franceses que sugere uma abertura ou a espontaneidade no ato da criação.

O dominante. Um dispositivo literário que fornece a base estrutural da peça. Consulte o [Capítulo 12](#).

Dramaturgia. A construção e articulação da peça e seus personagens.

Personagem ambíguo. A capacidade de mudar ou de se transformar de um personagem para outro e vice-versa. Consulte o [Capítulo 6](#).

Personagem euclidiano. Termo depreciativo de Wellman que descreve a abordagem tradicional para a criação de personagens, no qual cada “traço do personagem deve revelar uma verdade interior sobre o personagem, e cada traço deve ser perfeitamente consonante com todas as outras características.” Consulte o [Capítulo 4](#).

Primeiro plano. Dando especial ênfase para formar uma palavra, dispositivo ou personagem, destacando fatores ou circunstâncias que o rodearam. O primeiro plano é conseguido através de interrupções, repetições, entonação ou reversões de expectativas.

Formalismo. O estudo da linguagem e dos dispositivos da linguagem no que dizem respeito primeiramente à estética. A linguagem é considerada em seu funcionamento autonomamente de significado ou conteúdo. Os formalistas russos, que surgiram no início do século XX, influenciaram os desenvolvimentos no futurismo e na semiótica.

Textos encontrados. Obras existentes que podem ser usadas ou apropriadas como materiais de base para novas obras. Consulte o [Capítulo 3](#).

Construção. Uma técnica meta-dramática utilizada para alterar uma configuração espacial ou temporal. Na prática, a construção está relacionada com um narrador que “prepara o cenário” para um evento teatral ou dramático. Desloca níveis de “realidade” em uma peça e chama a atenção para a estrutura. Outros elementos, como som, ajuste, ou a iluminação podem servir como quadros.

Radical livre. Em uma abordagem de ORIENTAÇÃO DAS CURVAS, a folga, ou palavras, ou frases afetam rápidas mudanças no diálogo e no monólogo. Quando a linguagem é o radical livre, a peça “torna-se uma descoberta”, como Overmyer postula. O radical livre GIRA uma linha de

⁶⁶ O termo originalmente utilizado pelo autor é: Disponibilité

diálogo ou monólogo em uma diferente ou divergente direção. Consulte o [Capítulo 8](#).

Cena francesa⁶⁷. Uma unidade estrutural definida pela entrada ou saída de um personagem. Consulte o [Capítulo 9](#).

Enxerto. Reciclagem de TEXTOS ENCONTRADOS em um novo trabalho. Levantamento de “tiras de diálogo” de suas fontes originais e a utilização destas tiras como diálogo de personagens. Consulte o [Capítulo 3](#).

Levada (Groove). Desbloqueando os ritmos essenciais e o ritmo da peça através de uma estreita atenção à integração da linguagem com as batidas espaçadas, como pausas, descansos e silêncios. Muito notável nos trabalhos recentes de Suzan-Lori Parks, especialmente, *The Red Letter Plays*, *Topdog/Underdog* e *365 Days/365 Plays*.

A **Hibridização** é a mistura ou confronto de diferentes gêneros, estilos de períodos culturais ou históricos, e técnicas. Por exemplo, as misturas de farsa com o sério, o elitista com o vulgar, o literariamente sofisticado com contos populares tradicionais; performances de tradições orientais que existem lado a lado com as abordagens ocidentais.

1. Em *36 Views* de Iizuka são justapostas as iconografias do Leste Asiático e a criação de personagens Kabuki dentro da representação realista de uma galeria de arte ocidental de alta classe.

2. No texto *Poor Folk's Pleasure* de Jenkin: nessa peça de grupo uma mistura de personagens executa vários papéis. A peça combina uma performance futurista, canções infantis, um show de calouros, um desfile de carnaval, esboços de roteiro e cenários com uma variedade linguística de gramelots para o Finlandês.

3. Em *Topdog/Underdog*, Parks funde referências a Lincoln e Booth, a arte dos menestrelis (o rosto branco de Lincoln) e o gênero de discurso articulado no jogo “monte de três cartas”, dentro do contexto realista de um apartamento contemporâneo compartilhado por dois irmãos lutando.

4. *Big Love*⁶⁸ de Charles Mee (e *The Trojan Women*⁶⁹) mistura farsa, canções pop, palhaçaria e comédia física no âmbito de uma tragédia clássica: *As suplicantes* de Ésquilo e *As Troianas* de Eurípides.

Para mais sobre a hibridização consulte o [Capítulo 3](#).

Interrupção. Usado para quebrar a continuidade, impedir o fácil acesso da forma e do conteúdo. Um personagem se transforma em outro

⁶⁷ Cena francesa. Nome pelo qual era identificada, na linguagem de caixa de teatro, cada uma das unidades de ação de uma peça, cuja divisão se fazia segundo as entradas e saídas dos intérpretes. Terminologia fora de uso. (In TEIXEIRA, Ubiratan - Dicionário de teatro, São Luís, Editora Instituto Geia, 2005 p. 72)

⁶⁸ Grande amor

⁶⁹ As mulheres troianas

personagem, interrompendo o personagem anterior “através da fala”. A interrupção provoca o público a refocalizar a atenção, trabalhar “começando” de novo de certo modo. Relacionado com o dispositivo formalista de impedir a forma. Consulte o [Capítulo 5](#).

Peça de jornada. Um formato estrutural comum na nova dramaturgia, a peça de jornada envolve a passagem de espaço e de tempo, geralmente incluindo a figura de um viajante que se move sobre a ação. Muitas vezes com base em uma busca ou em uma pesquisa. Consulte o [Capítulo 3](#) e o [Capítulo 12](#).

Marcadores. Sinais para o público que sugerem vários fenômenos: uma mudança de direção ou de personagens; antecipação de eventos futuros; um nome chave ou uma característica de identificação. Os marcadores são componentes estruturais importantes de um trabalho dramático. Veja o [Capítulo 8](#).

Meta-drama. Um elemento literário autorreferencial ou um dispositivo que exponha o mecanismo da peça. Alguns exemplos incluem uma peça dentro de uma peça, uma história interpolada ou um prólogo entregue por um mestre de cerimônias. A forma das histórias como fábulas e parábolas chama a atenção para o formato. Homenagens, através de referências a peças do passado, obras literárias ou dramaturgos oferecem outro exemplo de um dispositivo meta-dramático como intertextualidade – a relação de uma peça com outras do passado ou semelhantes, ou convenções dramáticas específicas.

O **Metateatro** reconhece a existência do público – através do discurso direto, digressões, canção, espionagem e assim por diante. O metateatro expõe o artifício do mundo representacional. Ele frustra a chamada suspensão voluntária da descrença. Qualquer elemento que chama a atenção para o acontecimento teatral pode ser considerado metateatral. Os dispositivos metateatrais tradicionais são complementados na nova dramaturgia incluindo técnicas de som, tais como sobreposições de voz, narradores microfonados e outros efeitos. O artista que “deixa cair a máscara” e se auto reconhece como ator durante a execução se qualifica como metateatral.

Monologismo. Abordagens monológicas tendem a ser mais planejadas, ou estáticas; a peça “sabe para onde está indo”. Assim, as abordagens tradicionais para escrever um diálogo são geralmente mais monológicas do que dialógicas. Consulte o [Capítulo 10](#) e o [Capítulo 11](#).

Contínuo Monológico/dialógico. [Tabela 1.1](#) demonstra a diferença entre uma dramaturgia monológica e dialógica e quanto as novas dramaturgias variam em diferentes graus das abordagens convencionais. Embora postos em oposição, estes termos operam mais ou menos em continuidade; alguns ou todos os elementos na lista podem ser aplicados num determinado contexto.

TABELA 1.1 Monológico versus execuções Dialógicas

MONOLÓGICO	DIALÓGICO
unidade	diferença
linearidade	justaposição
gênero consistente	híbridos (várias fontes, gêneros)
enclço	voltas
personagens integrais	personagens divididos ou bifurcados
materiais criados	materiais emprestados, encontrados
drama	metadrama
a linguagem que reflete a cultura	a linguagem é um contraponto à cultura

Personagem multivocal. A figura multivocal combina várias estratégias de discurso em um único personagem. Este personagem pode alterar o nível ou a abordagem da linguagem “num piscar de olhos”. Consulte o [Capítulo 2](#).

Espaço negativo. O espaço entre discursos ou diálogos; inclui o uso de elipses, pausas, silêncios e outras quebras de diálogo ou monólogo para criar tensão e interesse. Consulte o [Capítulo 8](#).

Nominando. A técnica de Wellman envolve o empilhamento linear de nomes ou frases, que são lidos sequencialmente, geralmente num formato de monólogo. Wellman escreve o efeito cumulativo como “radioativo”, na medida em que as colisões de texto criam uma espécie de fissão. Consulte o [Capítulo 11](#).

Estranhamentoⁱⁱ. Um termo do formalismo russo, um “fazer estranho”, o deslocamento do acordo, função ou contexto, como a que está entre a palavra e o objeto. Relacionado ao conceito de alienação de Brecht. Como exemplos:

1. Em *Topdog/Underdog* de Parks utiliza a “cara branca⁷⁰” no retrato de carnaval de Lincoln, revertendo assim a tradicional “cara negra⁷¹” dos menestréis.

2. Em *On the Verge* de Overmyer, batedores de ovos encontrados pelos personagens que desconhecem a sua função tradicional, são transformados em pistolas.

3. Em *Tales of the Lost Formicans* de Congdon, um buraco no encosto de uma cadeira é visto pelos alienígenas como “o olho sempre presente de Deus”. (I: 1)

4. Sheila Callaghan em *Crumble*⁷² abre sua peça num apartamento como cenário, com o apartamento entregando um monólogo como um “personagem” na peça.

Monólogo pivô. Um grandiloquente monólogo feito por um personagem secundário que reequilibra a hegemonia do protagonista ou personagem âncora.

Ponto. O momento culminante da ênfase ou ação na cena. Deve revelar algo que é de importância crucial no roteiro. Consulte o [Capítulo 10](#).

Apontador. Processo em que o ator sublinha e enfatiza palavras-chave em um discurso.

Polivocalidade. Várias estratégias de linguagem e fontes coexistindo na peça. Personagens e narrativas dentro do roteiro podem conter diversos interesses ou objetivos expressos em diferentes formas de discurso. A polivocalidade resiste à noção de um único ou dominante ponto de vista em uma narrativa, suplantando assim uma voz autoral única ou privilegiada. Consulte o [Capítulo 3](#). Como exemplos:

1. Em *My Uncle Sam*⁷³ de Jenkin vários narradores frustram qualquer senso de narrativa linear ou personagem central.

2. A mudança de narradores em *Dark Ride*⁷⁴ de Jenkin minam qualquer sentido de RASTREAMENTO da narrativa.

3. Adaptações contemporâneas da maioria das peças clássicas fundindo a voz autoral original com os dramaturgos que estão adaptando a obra.

⁷⁰ White face

⁷¹ Black face

⁷² Esfarelar

⁷³ Meu tio Sam

⁷⁴ Passeio Escuro

Repetições (*Riffing*⁷⁵). Repetições, enfeites, ou variações derivados de uma palavra ou frase de diálogo. Consulte o [Capítulo 8](#).

Interpretação de papéis. O personagem assume uma função performativa específica, seja por assumir um personagem diferente ou uma aparência específica de uma determinada profissão. Aparências são comportamentos típicos associados a uma determinada profissão para gerenciar uma impressão. Consulte o [Capítulo 2](#).

O Cenário é a descrição narrativa do que acontece na cena, BATIDA-POR-BATIDA. Ele representa um esboço do aspecto geral da peça.

Skaz. Um tipo de monólogo no qual a forma da linguagem do personagem parece independente do resto da peça, e possui uma qualidade de improvisação. A piada de abertura de Matilde sobre o Brasil é independente do resto da peça *The Clean House* de Ruhl. O termo tem origem no formalismo russo. Consulte o [Capítulo 12](#).

Atos de fala. Palavras ou frases que antecipam a ação imediata ou a ação diferida. Atos de fala podem tomar uma série de formas; alguns exemplos incluem ameaças, promessas, votos, ou comandos. Veja o [Capítulo 8](#).

Gêneros do discurso. Linguagem específica de uma determinada profissão ou grupo cultural. Definida por padrões de fala, ritmos e lugares-comuns. Alguns exemplos: leiloeiro, locutores esportivos, homem do tempo, pregador, agitador de rua.

Em Rotação. Em uma abordagem de ORIENTAÇÃO DAS CURVAS, o diálogo se alimenta de si mesmo, desenvolvendo uma dinâmica oblíqua que vivifica a cena; este efeito é chamado de vertigem *em rotação*. Veja o [Capítulo 11](#).

Figuras do palco. Ao contrário de um personagem padrão, uma figura do palco é fornecida de forma identificável pelo dramaturgo e atores através de gesto, movimento, postura e traje; estas formas são reconhecidas atendendo a traços e características específicas para o público. Uma vez formulada, a imagem do personagem fala por si. Veja o [Capítulo 4](#).

Formatos das histórias, gêneros. O dispositivo formalista de reinventar formas antigas, como parábolas, fábulas, ou romances policiais podem criar uma tensão dialógica e metateatral entre conteúdo e forma. Um novo assunto é “enquadrado” através de formas importantes reconhecíveis ou historicamente antigas. A adesão à forma da história é de alguma forma estranha, oblíqua ou paródica. Consulte o [Capítulo 3](#). Como exemplos:

⁷⁵ Termo que deriva da música popular ou do jazz.

1. Vários críticos consideraram *Harm's Way* de Wellman como sendo uma parábola perversa baseada no massacre de Jim Jones na Guiana.

2. *Kid Twist* de Len Jenkin representa uma versão expurgada da lenda dos gângsteres.

3. *Ruined* de Nottage integra técnicas africanas de contar histórias, músicas e narrativas pessoais das vítimas.

4. *Big Love*, de Charles Mee, molda sua linguagem grandiloquente e seu monólogo impressionante (*tour de force*) para tratar sobre a exploração do casamento e do amor, usando a primeira peça clássica existente, *As Suplicantes* de Ésquilo, para fornecer sua estrutura narrativa.

A **Telegrafia** ocorre quando uma “mensagem” temática ou outra informação é indicada ou divulgada gratuitamente pelo dramaturgo. A telegrafia serve à conveniência do dramaturgo. Veja o [Capítulo 11](#).

Rastreamento. A abordagem orientada para um enredo estruturado em direção à intensificação, com complicações que constroem um clímax. Ajusta o diálogo a um cenário previamente construído ao invés de uma abordagem orientada para a linguagem.

Os **Turnos** simulam o dar-e-receber do diálogo e podem incluir digressões, hesitações, CANAIS DE RETORNO, mesmo becos sem saída ou falsas conclusões dramatúrgicas. Espontâneos e emocionantes para o escritor, a abordagem de turnos mantém a ação no momento presente. Personagens respondem ao fluxo da linguagem e da situação. A desvantagem é que pode levar a uma revisão mais significativa do que o método de rastreamento. [Tabela 1.2](#) indica os diferentes resultados entre a abordagem de rastreamento e a de turnos.

TABELA 1.2 A abordagem de rastreamento versus A abordagem de turnos.

ABORDAGEM DE ACOMPANHAMENTO:	ABORDAGEM DE TURNOS:
DIÁLOGO DETERMINADO PELA TRAMA	O DIÁLOGO COMO RADICAL LIVRE
peça monológica	peça dialógica
diálogos específicos para um personagem	personagem multivocal
gênero (comédia, farsa, tragédia)	híbrida (gêneros mistos)
teatro	metateatro
período histórico definido	períodos contrastantes ou combinados
mundo da peça	choque de mundos
ator se torna personagem	ator executa personagem
um personagem por ator	dois ou mais personagens por ator
motivação interna do personagem	dispositivo da linguagem como motivação
um narrador privilegiado	múltiplos narradores
protagonista guia	não é necessário nenhum personagem central; pode ser um conjunto

Escrevendo “fora da fala”. Personagens falam obliquamente; o significado é carregado de subtextualidade.

Escrevendo “na fala”. Personagens afirmam diretamente o que significam.

Exemplos e exercícios

A maioria dos termos anteriores é definida mais detalhadamente nos capítulos seguintes. Os termos são complementados com exemplos e exercícios que estimulam a prática de uma técnica específica. Geralmente, os exercícios seguem a discussão narrativa ou a análise de um determinado exemplo. Para enfatizar: a sua compreensão de cada exemplo será reforçada se você ler toda a peça. Leia as peças principalmente para observar as técnicas e estratégias. Mesmo se você não gostar da peça, você deve ser capaz de recolher dados pertinentes a partir dela. Os exercícios que seguem os exemplos foram dados em salas de aula ou oficinas e testados por alunos de graduação e pós-graduação de dramaturgia. Eu forneço um “comentário” no final de cada exercício para lhe dar algumas dicas em particular de como ele pode ser aplicado em um ambiente de oficinas. Esses exercícios são projetados para aumentar a sua habilidade e compreensão dramática. Para os professores de dramaturgia que querem expandir suas pedagogias, eles fornecem um senso de estrutura que desafia o aluno, permitindo simultaneamente uma ampla variedade de expressões individuais. Na minha experiência, quanto mais os alunos seguem a estrutura dos exercícios mais bem sucedidos e gratificantes são os resultados. Os jargões estão reduzidos ao mínimo, embora certos “conceitos” sejam necessários para descrever e classificar técnicas com precisão.

O que significa escrever dialogicamente

Para os dramaturgos linguísticos, nunca há o caso de reduzir o personagem a uma ideia; em vez disso, há a energização da capacidade de linguagem para dar ao personagem um reino mais livre para explorar as possibilidades linguísticas presentes no momento dramático. O resultado é a criação de formidáveis identidades de personagens formados e esculpidos pela linguagem, em vez de pré-determinados por um perfil psicológico. Para escrever dialogicamente, o dramaturgo deve deixar que os personagens falem por sua vez – cada personagem compartilha os holofotes se esforçando para ser “o primeiro entre iguais”.

Do ponto de vista do dramaturgo, a criação de uma peça dialógica pode ser construída analogicamente como uma forma de governança através da partilha. Alguns podem ter percebido seu corolário político puramente como um marxismo não-totalitário, que argumenta que “a partilha não é apenas um mandato ético ou econômico, mas uma condição inerente à estrutura da percepção humana, e, portanto, uma condição inerente ao próprio fato de ser humano” (Holquist 1990, 34). Nós vemos evidência deste “compartilhamento” na propagação da Wikipédia como a principal fonte de informação agora na internet. O site Scripped.com oferece a dramaturgos e roteiristas a oportunidade de colaborar em projetos grupais e discutir livremente o trabalho um do outro. Nos coletivos como *Clubbed Thumb* e *13P* a criação do texto é muitas

vezes colaborativa. Madelyn Kent e Lynn Nottage trabalham com falantes não-nativos no estabelecimento de suas peças. Young Jean Lee construiu seu texto *The Shipment* por meio de oficinas com atores negros. Nestes casos, o “ator/personagem como um eu independente” torna-se o material da peça; dito de outra forma, o personagem imbuído como ele próprio pode assumir a função “autoral”, enquanto que a função do personagem tradicional é estar a serviço do autor. NED 2 determina que o “outro” é sempre um fator na criação da peça. Nestes exemplos dos dramaturgos Nottage, Lee e Kent, o autor pode ser considerado um orquestrador ou arranjador, tanto quanto um originador. Aqui, nós enfatizamos o escritor como formador da peça.

O sistema que se segue não deve ser visto como um dogma rígido, mas tanto como um *ponto de entrada* na nova dramaturgia quanto um *ponto de partida* para as suas explorações na dramaturgia. O objetivo é inspirar a sua criatividade, bem como reforçar a sua técnica. Dialogizar o que você encontrar nesse livro. Alguns pontos vão entrar em ressonância com você, outros não. Esteja ciente de seus três centros como informações de entrada. O livro não pretende ser um exercício intelectual, então, como um ator hábil e inteligente, abra seu coração e seu corpo para desbloquear potenciais bloqueios. Em última análise, a minha esperança é que como um dramaturgo, treinador e desenvolvedor, você possa encontrar as observações e exemplos como desafios para as suas práticas de escrita atuais. Eu te desejo sucesso!

PARTE 1 -
ESTRATÉGIAS
DE LINGUAGEM
E
PERSONAGENS

2. CAPÍTULO – Sobre Multivocalidade e Gêneros do discurso

Uma característica central da nova dramaturgia é sua ênfase sobre o personagem multivocal e o texto polivocal. O princípio da multivocalidade refere-se às estratégias de fala de um único personagem durante todo o roteiro da peça. A polivocalidade expande este escopo para incluir a orquestração e a justaposição de todas as vozes presentes na peça. Geralmente, o texto polivocal combina ou é desenhado a partir de vários materiais básicos da língua, embora algumas fontes possam variar de imagens ou sons orientados para aqueles provenientes de diferentes construções contextuais. Exemplos destes últimos incluem a penetração de menestréis em *Topdog/Underdog* de Suzan-Lori Parks e do *Kabuki* em *36 Views* de Naomi Iizuka. O próximo capítulo explora a polivocalidade na criação de peças híbridas. Porque a multivocalidade estrutura estratégias de fala dentro de um intérprete, o termo é associado com o desenvolvimento dos personagens em uma nova dramaturgia.

O personagem multivocal é feito principalmente de linguagem e escrito para falar com potencial e alcance linguístico ilimitado, das gírias de rua ao discurso elitista atravessando idiomas, dialetos e gêneros do discurso. Como um produto da linguagem, o personagem assume uma capacidade carnavalesca para fusão e justaposição – em outras palavras, diferentes estilos e estratégias de fala coexistem em uma variedade de combinações. O termo *carnavalesco* também sugere a derrubada das normas tradicionais que regem o diálogo e a criação de personagens. É como se a língua eclipsasse ou transcendesse a criação de personagens já que o dramaturgo a persegue em busca de uma essência residual ou um momento de definição. A escrita da peça torna-se um encontro com a linguagem; o dramaturgo desafia o personagem (e ator) ao longo de uma espécie de viagem indeterminada. Em última análise, na nova dramaturgia, o personagem emerge como uma função da linguagem.

Na dramaturgia tradicional, a linguagem é um ingrediente subordinado – um fator entre muitos na criação do personagem. Um exercício sobre os personagens reservado para os dramaturgos iniciantes torna este fato facilmente perceptível: a criação de uma biografia saturada. A “biografia saturada” explora todos os elementos dos “antecedentes” do personagem principal, a história ficcional do personagem antes do início da peça. O dramaturgo inventa dados culturais, educacionais e geográficos que se combinam para influenciar os padrões do discurso de um personagem, as escolhas das palavras, e sua inclinação linguística. Este mundo fictício que o autor (por vezes em oficinas com o ator) cria estabelece um perfil psicológico específico enfatizando uma abordagem sub-textual para a criação de personagens. Esta sondagem sub-textual precede a exploração do texto real. Inevitavelmente, o ator vai conhecer um super-objetivo do personagem antes de se envolver plenamente com o que o dramaturgo escreveu. Fatores tangenciais exteriores à peça tornam-se cada vez mais

importantes; atores podem recusar leituras, ou no ensaio, tomar a posição de que “meu personagem nunca diria isso”.

O objetivo no desenvolvimento do personagem tradicional é conseguir uma fala característica para cada personagem. O diálogo com fala característica tornou-se um termo canonizado para desenvolvedores de peças, cercando a formação do personagem como um falcão, mergulhando para eliminar desvios ou anomalias na tentativa de um arco ou progressão puro do personagem em toda a peça. A fala característica como um descritor sugere é aquela em que o escritor encontrou uma “voz” ou sons específicos para cada personagem em uma peça - uma que simule a vida real e promova a exploração do subtexto. O problema com o diálogo com fala característica é que, na vida real, as pessoas mudam o estilo e o nível de discurso para se adequar a cada situação. A maioria de nós muda as estratégias de fala e indicadores gestuais correspondentes para caber em um contexto ou circunstância. No entanto, o diálogo com fala específica garante um grau de consistência na criação de personagens e, como tal, ainda reina como um valor de referência no artesanato dramático.

Por outro lado, a nova dramaturgia aproxima estratégias de fala multivocais como um cliente num restaurante se aproxima de um balcão de *self-service*: com variedade e várias combinações em mente. Para o dramaturgo, a variedade pode ser moldada por uma mudança circunstancial na peça ou autodirigida, arbitrária e impulsiva. Este aspecto impulsivo pode oferecer ao dramaturgo um amplo menu para desenvolver as nuances da voz dos personagens. Pode estabelecer um rumo mais ou menos carnavalesco (como gelatina na carne assada em um buffet *self-service*), derrubando restritores da autocensura no estabelecimento dos diálogos. Ele desbloqueia o personagem das limitações de um discurso que seja social ou etnicamente determinado. Alguns exemplos iniciais de novos dramaturgos progenitores serão apontados.

No texto *Harm's Way* de Mac Wellman, o personagem chamado *By Way of Being Hidden*⁷⁶ oscila entre um nível de pomposo distanciamento de expressão elitista e uma brutal abordagem do gênero “na sua cara”. As figuras gângsteres no texto *Dark Rapture*⁷⁷ (1993) de Eric Overmyer falam com um fervor intelectual que é primeiramente chocante e que transcende seus esquetes de filmes *noir* e as falas de caras durões. A abordagem multivocal oferece ao dramaturgo a opção de fundir ou justapor padrões formais, estratégias retóricas e estrangeirismos – sejam reais ou inventados, como em *Ruined* (2009) de Nottage que funde o inglês com momentos em dialeto Africano ou em *Apparition*⁷⁸ (2005) que inventa uma língua latina falsa. Os padrões formais podem variar de repetições silábicas individuais ao polissilábico ou a sons articulatórios simples como

⁷⁶ Por Jeito de Ser Invisível

⁷⁷ Êxtase sombrio

⁷⁸ Aparição

indicado, por exemplo, no *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* de Suzan-Lori Parks; como Douglas Messerli observa, o personagem Kin-Seer's "'Gaw gaw gaw gaw eeee,' ... é o representante do tipo de enunciado monossilábico enquanto [o personagem Us-Seer's] é puramente articulatório ... 'FFFFFFF'" (Messerli 1998, 877). A tendência continua. Refletindo seus desejos bestiais, os personagens de Alice Tuan eroticamente carregados em *Ajax (Por Nobody)*⁷⁹ justapõem declarações semelhantes a de ovelhas, "meh meh meh ... etc." com diálogos normativos (Wellman e Lee 2006, 304). Este uso não-semântico da linguagem lembra a propensão dos futuristas para a linguagem transracional, com seu apelo estritamente auditivo.

O estilo retórico pode variar instantaneamente desde o maciçamente monológico a uma frase de efeito: Messerli observa que a *cri de coeur*⁸⁰ de quatro páginas do personagem de Ray em *The Hyacinth Macaw*⁸¹ de Wellman é completado por réplicas lacônicas de Dora tal qual: "Como nós queimamos, assim nós apagamos" (Messerli 1998, 1098). Muitas vezes na nova dramaturgia há flutuações que vão da conversação para estilos literários, como exibido no discurso do escritor Len Jenkin em *Limbo Tales*⁸²:

ESCRITOR: [...] Estou acordado? Eu sonhei poemas antes, mas este é extraordinário. Lembro-me de cada palavra dele. Pode até ser bom. Bom? Genial! Cúpula de imponente prazer! Cavernas de gelo! Este vai bater as antologias com certeza! ... Uh... ou... E se eu esquecer? O que eu estou pensando? Eu sou um escritor. Vou escrever agora. (Som de digitação. ...) Mar crepuscular! Boa mudança... decreto, o mar ... Isso é fabuloso – Eu nem sequer tenho que pensar! ... Labiríntico movimento... Ah! ... Um raro dispositivo milagroso? Eu adoro isso, e não há mais.

(Jenkin 1993, *Limbo Tales*, 43)

Nesta passagem, Jenkin está explorando duas características comuns da multivocalidade: a justaposição de estilos de linguagem e uma abordagem claramente dialógica para o monólogo (veja o [Capítulo 11](#)). Além disso, há uma autossatisfação lúdica no desdobramento da descoberta do personagem sobre a linguagem no momento da sua criação. Enquanto as estratégias multivocais de Jenkin são muitas vezes utilizadas para efetuar aspectos estruturais da sua dramaturgia, em muitos casos, eles simplesmente fornecem notas encantadoras ou uma sensação de prazer nas escolhas das palavras e combinações. O dramaturgo é revigorado por uma descoberta, e essa descoberta

⁷⁹ Ajax (por ninguém)

⁸⁰ Do francês: uma apelo apaixonado

⁸¹ A arara azul

⁸² Contos do Limbo

desencadeia mais buscas. A viagem através da linguagem torna-se uma curiosa pesquisa por essências e maravilhas.

Em rápida sucessão, das cenas de 6 a 8, em *The Appeal*, Young Jean Lee revela o poeta romântico Wordsworth, primeiro “masturbando-se furiosamente” após o consumo de ópio; em seguida, recitando sua “intensificada” poesia “na escuridão”, concluindo essa com esse diálogo com a sua irmã Dorothy:

DOROTHY: Você é um idiota total e completo do caralho.

Wordsworth: O quê?

DOROTHY: O que.

Wordsworth: Você acabou de dizer que eu era um idiota total e completo do caralho.

Nesta peça, Young Jean Lee desmonta eficazmente os códigos empolados e protocolos aceitos para o discurso correto do início do século XIX, descaradamente embutindo-a com palavrões, o tom acusatório e a banalidade absoluta da atual conversa. Os contratempos de Wordsworth com o colega poeta Coleridge contrastam o discurso superficial com os elevados argumentos de retórica ou ruminações filosóficas. Lee ainda utiliza entoação para criar efeitos multivocais, como Coleridge alternando entre o “áspero” e as vozes “normais” ao apresentar seu novo poema para Wordsworth (Wellman e Lee 2006, 160).

Um menu multivocal

Uma forma eficaz de alcançar uma criação de personagens multivocal é mudar a principal estratégia vocal, para alterar o código. Essas mudanças podem ser graduais ou extremas, dependendo do efeito desejado. Este menu multivocal irá fornecer-lhe um leque de possibilidades para você começar uma nova peça ou planejar a revisão de um trabalho existente:

1. Altere o nível do código: do elitista para o padrão para o primitivo; do coloquial para gírias.
2. Altere o modo/código de expressão: retórico, político, técnico, carregado de jargões, literário, poético e prático.
3. Altere o código do idioma ou dialeto: os personagens tem uma segunda língua ou usam estrangeirismos multilíngues, um inglês torto, dialetos regionais – alguns podem ser compreendidos por outros personagens. Palavras estrangeiras podem carregar um interesse articulatório.
4. Altere o código sintático: desvie da estrutura tradicional da frase, estique a concordância; arranjos únicos das palavras no roteiro (veja substantivando, [Capítulo 11](#)).
5. Altere o código semântico: palavras, gêneros do discurso, e assim por diante mudam de significado durante toda a peça. Neologismos e palavras obscuras podem substituir descrições mundanas. Nomes

próprios tornam-se placas de sinalização, acrescentando especificidade para o discurso.

COMENTÁRIO: Saltos dentro e através dos códigos do discurso são mais evidentes na nova dramaturgia e têm mais ou menos permeado as dramaturgias da corrente dominante. Um caso em questão: *Ruined* de Lynn Nottage que usa dialetos africanos justapostos com o inglês para estabelecer cor e autenticidade local. Estes saltos criam cor ou um “brilho” da fala e afetam uma espécie de “aura” sobre a língua. Estas qualidades inspiram confiança e interesse no ofício do dramaturgo. Enquanto alguns saltos podem parecer extremos, é importante considerar que o personagem multivocal é uma consequência inevitável do nosso ambiente multicultural global.

EXERCÍCIO: Mudando os níveis do discurso

1. Faça uma cena em que dois personagens utilizam determinados níveis de discurso. Por exemplo: O personagem A fala em grunhidos, ele é inarticulado, ou fala em palavras. Enquanto o outro personagem deleita-se em jargões técnicos, fala de forma muito elitizada.

- Dê-lhes uma ação: cada um está tentando descrever o mesmo evento, um objeto físico ou uma pessoa usando uma estratégia de discurso a partir do menu multivocal.

2. Encontre um momento específico na cena em que você irá inserir esse discurso multivocal.

- Isso deve contrastar com a forma inicial com a qual o personagem começou falando.

3. Permita que A fale em inglês fluido com um largo vocabulário e senso de polidez. Deixe o discurso transportar a mesma intenção do projeto inicial, mas note a diferença de efeito e interesse. Encontre um alcance vocal diferente para B. Por exemplo, B pode se deslocar para um nível de baixo calão, usar palavras, obscenidades, etc.

4. Observe como as intenções aparentemente seguem as mudanças de registro, como os personagens reagem às mudanças. Tente fazer com que cada personagem “fique por cima” do outro.

5. Que estratégia linguística domina? Em outras palavras, qual personagem ganha o argumento? Ou eles chegam a um impasse? A “ação” se resolve?

COMENTÁRIO: Experimente a multivocalidade, testando os limites do que os personagens podem dizer, e como os outros personagens reagem. Permita que o idioma de um personagem desencadeie reações em outro personagem. Observe as mudanças específicas na linguagem durante a cena. “Cobrindo” a ação de um falante tentando superar o outro, você vai esticar as suas habilidades linguísticas como dramaturgo.

Dramaturgia multivocal: Um sentido de Barroco

Outra maneira de entender como funciona a multivocalidade é compará-la ao estilo barroco. O barroco é uma receita para a tensão em oposição à harmonia e ao equilíbrio. Os entrelaçamentos barrocos justapõem, serpenteiam ou oscilam entre altas e baixas polaridades, entre o cômico e o sério. Há um senso de amplitude, de massa, de grandeza e uma exploração das paixões. Na arte, considere as pinturas floridas e sensuais de Peter Paul Rubens, ou a tensão entre as áreas claras e escuras (*chiaroscuro*) nas pinturas de Caravaggio, ou, na escultura, o movimento de serpentina que desmente a massa de figuras de Giovanni Bernini. Na literatura dramática, o barroco descreve o período final do século dezesseis da idade de ouro espanhola em peças que exploram as polaridades do amor contra o dever; o cômico versus o sério, o religioso versus o sensual. O barroco é sempre associado com o surgimento da ópera, que é grandiosa em escala com características virtuosas de canto e efeitos especiais. As óperas barrocas e peças contêm intensos e elevados personagens. Suas dramaturgias apresentam mudanças abruptas ou contrastes de cena em cena, traçados duplos ou múltiplos, o contraste entre o sério e o cômico e um sentido do ornamental ou do florido. Através da sua natureza oposicional, a abordagem teatralizada barroca simula uma estratégia dialógica em que as tensões são cuidadosamente construídas e mantidas em um tenso equilíbrio.

Uma sensibilidade barroca autodescritiva é evidente nas obras de Eric Overmyer, seja para o teatro ou para a televisão. Por exemplo, o trançado tanto de *Law and Order*⁸³ e *Wired* que tecem múltiplas e muitas vezes divergentes linhas da história em direção a uma conclusão final. Como produtor executivo (ou escritor chefe) destas populares séries, Overmyer inovou a abordagem do barroco que mudou para sempre a paisagem dos dramas policiais. No palco através de discursos como-árias de seus personagens aumentados com suas reviravoltas repentinas e mudanças – como no monólogo de abertura de Babcock em *Dark Rapture*, ou as tiradas vocais em circunlóquios dialógicos em *Hungry Mother's*⁸⁴ feitos na linguagem nativa, que exhibe massa e dimensão. Observe as curvas fechadas das frases e o assinto da ária em altíssimo volume do *disk jockey* (DJ) de *Hungry Mother's*, no final da peça:

E agora melhores contos desta hora... Febre de Dengue fúria fora de controle em toda a África Subsaariana... absolutamente terminal, nenhum, eu repito, nenhum antídoto... Vírus do Macaco Verde se espalha da Alemanha para a Geórgia! Se você jorram sangue negro você tem isso! E você é um caso perdido! Não é algo?! ... E ... o Papa está engajado! Estaremos de volta no final da semana com mais informações sobre o atirador da rua quarenta e dois. Estes são os melhores contos desta hora, trazidos por Ominous Acronyms–Ominous Acronyms, dedicados a aumentar a

⁸³ Lei e Ordem

⁸⁴ A fome da mãe

aposta, não importa o pote. E agora uma palavra espiritual de aconselhamento do pastor da Primeira ... Batista Chinesa... Igreja dos Surdos! ("chinee") Leveland Bluce Ree aqui. Lemembre! Não espere para que o carro fúnebre o leve para a igreja! (Animado) Obrigado Leveland Bluce. Na próxima hora, a minha impressão de um JAP. E não me refiro a japoneses. Não perca. Mas primeiro - ...
(Overmyer 1993, *Native Speech*, 39)

A oposição puxando e empurrando dentro deste discurso de Overmyer reflete a dinâmica barroca de criar formas através da tensão dinâmica. Em vez de enfatizar a psicologia interna da personagem, as mudanças multivocais de Overmyer exigem uma externa e hiperbólica ação de abordagem que permite exageros verbais e gestuais. Por exemplo, *Hungry Mother* imitou o dialeto chinês refletindo não apenas o seu aspecto articulatório, mas também, um cantarolar ridículo na entoação do sotaque. Overmyer exige que o ator interpretando *Hungry Mother* faça mudanças pontuais, desafiando o ator para diferenciar temas através de ênfase rítmica, entonação ou mudanças rítmicas. Estas voltas justapostas são indicativas do extremo dialogismo inerente dentro e entre as estratégias de fala.

Podemos agora examinar estratégias multivocais mais de perto, dissecando os componentes individuais que compõem a abordagem baseada na linguagem para a dramaturgia.

Gêneros do Discurso

Em seus últimos escritos, Mikhail Bakhtin salientou a importância dos gêneros do discurso como um meio para entender como certas declarações emanam estilo e significado e proporcionam uma sensação de entonação. Por definição, um gênero de discurso é uma linguagem codificada sugestiva para um determinado grupo, ocupação, gênero literário, o viés cultural e assim por diante. Como tal, gêneros do discurso podem incluir falas, dialetos e gírias; normalmente no uso diário elas funcionam como uma espécie de taquigrafia linguística. Por esta razão os gêneros do discurso oferecem uma valiosa opção de idioma para dramaturgos que procuram estabelecer contextos rapidamente e evitar o demorado diálogo expositivo. Em *Pleasure Poor Folk*, Len Jenkin estabelece um senso de lugar e circunstância pelos padrões repetitivos e típicos ritmos *staccatos* de um apresentador de programa de auditório:

MENINA: Nós temos um vencedor, nós temos um vencedor!
Número 18. Sete bilhetes, qualquer prêmio, última fileira.
Conhecido desde as rochosas costas do Maine até a ensolarada costa da Califórnia, é Fascinação. Hora para outro jogo de Fascinação, hora para outro jogo de

Fascinação! (Sinos tocando) Rolando mais! Rolando mais! E a primeira bola está fora.

(Jenkin 1993 *Pleasure Poor Folk*, 9, 286)

Porque o gênero do discurso do apresentador de programa de auditório estabelece imediatamente um senso de contexto, o dramaturgo está aberto para explorar nuances na textura, ritmos e na coloração. A estrutura de *Pleasure Poor Folk* justapõe vários gêneros do discurso (por exemplo, vendedor, jornalista, camelô no carnaval, etc.) em toda a peça para criar uma colagem – como uma polivocalidade.

Dramaturgos construindo a duas mãos (uma peça de duas pessoas) são sempre confrontados com o problema de manter o interesse dentro de um contexto de interação limitado. Suzan-Lori Parks efetivamente parodiou o gênero do dialeto negro na peça *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*⁸⁵. No entanto, em *Topdog/Underdog*, seu uso de “discurso de gênero” motiva a ação da peça em uma específica estratégia de linguagem - única na formação do mundo da peça. Ao utilizar o palavrório e padrão do “‘monte de três cartas’ do agitador da rua”, Parks move o nosso campo de percepção do apartamento para a “rua” assim como nós nos tornamos a audiência para o agitador da rua. A presença aumentada e o imediatismo da linguagem suspendem qualquer sentido de interioridade que possamos experimentar em um ambiente tradicional de um cenário. Assim, o uso deste gênero do discurso de Parks cria um mundo performativo e multivocal dos personagens, ao mesmo tempo que transcende as limitações espaciais da própria definição. A linguagem em *Topdog/Underdog* está fazendo o trabalho pesado, tornando a dramaturgia flexível e resiliente.

Diferentemente da maioria dos gêneros do discurso, a cadência distinta e específica do agitador da rua é manter o observador/espectador desequilibrado. Além disso, a linguagem é acentuada com o embaralhamento e distribuição das cartas para que ambos, os olhos e ouvidos, estejam envolvidos. Parks mantém nossa atenção no momento, porque como Booth, nós não queremos ser enganados de como as cartas são distribuídas. Este malabarismo entre o físico e o verbal cria um imediatismo elevado e sulcado que permite que os monólogos se movam rapidamente e ritmicamente também. O gênero do discurso fornece a base estrutural da peça; é o arco dessa agitação que nos amarra ao destino dos personagens através da progressão da peça. Ele fornece o momento de humilhação final de Booth que provoca a morte de Lincoln; cria-se a dinâmica mestre/aprendiz entre os irmãos com Booth se esforçando para ganhar a experiência de seu irmão cansado da vida.

LINCOLN: Incline-se pertinho e me veja agora: quem vê a bandida da carta preta quem vê a carta preta eu vejo a carta preta cartaspretas carta preta bandida vencedora escolha a

⁸⁵ A morte do último homem preto do mundo inteiro

bandida carta preto que está a bandida vencedora escolhera a bandida carta vermelha que é uma bandida perdedora pegue a bandida outra carta vermelha que é bandida outra perdedora pegue a bandida carta preta você escolhe a bandida vencedora. Observe-me como eu jogo as cartas bandidas. Aqui vamos nós.

Os gêneros do discurso operam dialogicamente, funcionando especificamente dentro da peça ao remeter linguisticamente para o local cultural de origem. David Mamet utiliza gêneros do discurso específicos para estabelecer as lutas de poder, mas também os rituais de ligação masculina em *Glengarry Glen Ross* (fala de vendedor); e *Speed the Plow*⁸⁶ (jargões de filmes hollywoodianos). Como estratégia, o dramaturgo pode alterar ou apropriar-se do contexto do gênero do discurso para efeito de ressonância temática. Harold Pinter, por exemplo, utilizou a expressão idiomática “um estranho no ninho”, tirada da linguagem esportiva, para descrever a dinâmica triádica ressaltando os personagens de sua peça *Old Times*⁸⁷. Uma vez que o gênero é estabelecido ele pode ser manipulado ou “jogado com” o material no texto. Esta tensão dialógica cria significado e interesse. Por exemplo, as árias de Hungry Mother são baseadas nos ritmos da fala de um típico *disc jockey* cujo padrão é dividido entre boletins meteorológicos e anúncios de microfone. Durante toda a peça, Overmyer subverte ou “torna estranho” o padrão de relatório hora a hora do tempo, substituindo-o por “relatórios de drogas na rua” de Hungry Mother. Ele nomeia parodicamente anunciantes da estação como “Ominous Acronyms”. Para Overmyer, a curva linguística do *disc jockey* fornece o formato e o ponto de partida para esta virtuosa desfamiliarização.

Na nova dramaturgia, o uso dos gêneros do discurso é central como estratégia de linguagem: testemunhe o interesse de Mac Wellman no vocabulário intergaláctico em *Whirligig* e *Albanian Softshoe*⁸⁸; a propensão de Jenkin em direção às gírias de romances policiais, e filmes *noir* dos anos 1940 em *Kid Twist* e *My Uncle Sam*; o uso de estrangeirismos e dialetos em toda *In Perpetuity throughout the Universe* por Overmyer; a paródia de Suzan-Lori Parks do dialeto negro no *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*. O estabelecimento de vários gêneros do discurso através de uma peça afetará a tensão polivocal. Parks faz isso de forma eficaz em sua *Red Letter Plays*⁸⁹, que apresenta uma gama de gêneros, do discurso do assistente de bem-estar social à fala “oficial” do médico e do reverendo (Parks 2001). Outro exemplo inclui a justaposição de linguagens de várias eras, em *Gogol* de Jenkin, a fraseologia bíblica e arcana de Pôncio Pilatos confrontando-se contra as tendências epigramáticas que identificam o charlatão, o Dr.

⁸⁶ Acelere o arado

⁸⁷ Tempos passados

⁸⁸ Loja de sapatos Albanesa

⁸⁹ A peça das cartas vermelhas

Mesmer, com declarações como: “Meu lema é serviço” ou “Mocinho e bandido”.

EXERCÍCIO: Gêneros do discurso

O objetivo deste exercício é o de se familiarizar com o uso dos gêneros do discurso.

1. Grave um locutor de um evento esportivo, programa de auditório, leilão, ou de carnaval.
2. Transcreva as principais frases, repetições, pontos de transições na tentativa de compreender os ritmos e as sutilezas de entonação do falante.
3. Faça um monólogo usando a transcrição como ponto de partida.
4. Recontextualize o gênero ao longo das falas de Hungry Mother's de Overmyer a partir de uma “tomada” de um tradicional *disc jockey*.

COMENTÁRIO: A realização desse exercício exige uma gama de meios técnicos que o dramaturgo precisa utilizar (gravações, transcrições) para alcançar fins imaginativos. A execução da etapa 4 vai oferecer potencial de maravilhamento e interesse pela remontagem do gênero em um novo contexto. A entonação, que determina como palavras e frases são ditas pelo ator, é incorporada ou codificada dentro dos gêneros do discurso. A entonação sugere a maneira de dizer um estilo de frase ou expressão, seja do vendedor ambulante no carnaval, o gangster durão, ou a manhosa fêmea fatal. No texto de Overmyer *Dark Rapture* há uma abordagem de como Marlene Deitriche afirma através da *femme fatale*⁹⁰ Julia o desejo sexual. A chamada ofegante de Julia para o sexo é “Puxe meu foco, cowboy.”.

Dialetos e estrangeirismos

Até que ponto o dramaturgo pode ir com dialetos e estereótipos étnicos sem ser ofensivo? A nova dramaturgia refutou amplamente o movimento para a ortodoxia do politicamente correto, denunciando-o como uma forma de autocensura. Por exemplo, Jenkin parodia o tipo de Charlie Chan em várias peças que apresentam um tintureiro chinês (“*no tickee, no shirtee*”⁹¹); da mesma forma, cidadãos de antros de ópio são encontrados em *My Uncle Sam* de Jenkin e *The Heliotrope Bouquet*⁹² de Overmyer. O seminal artigo de Wellman, “*Theatre of Good Intentions*”⁹³, zomba do modelo politicamente correto que anularia a energia e o risco do teatro. Na verdade, o problema de se identificar com a agenda sociopoliticamente correta tem sido uma dificuldade para a dramaturgia

⁹⁰ Fêmea Fatal

⁹¹ Sem recibo, sem camisa

⁹² O buque do Heliotrope

⁹³ Teatro de boas intenções

Afro-Americana Suzan-Lori Parks. Sua peça *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* (Mahone 1994, 239-80) funde o dialeto negro americano com o gênero do discurso convencionalmente chamado de “*stage Negro*”⁹⁴, um tipo de personagem derivado dos menestréis. A personagem *Queen Then Pharaoh Hatshepsut*⁹⁵ oferece um exemplo na primeira cena:

Before Columbus thuh worl usta be roun they put uh/d/on thuh end of roun makin roun. Thusly they set in motion thuh end. Without that /d/ we coulda gone on spinnin forever. Thuh /d/ thing ended things ended.⁹⁶

(Mahone 1994, *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*, 251)

A estratégia de dialeto, evento linguístico e tipificação do personagem de Parks diminui a importância das questões relacionadas com o conteúdo da matéria no que concerne a Cristóvão Colombo e o formato do mundo. Por meio da linguagem, a fonética, o atualmente variável fonema /d/ tem repercussões significativas que sugerem que a inclusão do /d/ mudou o curso da história. O foco de Parks no fonema /d/ chama ainda associações para a colonização do Novo Mundo, e, por implicação, sua ligação com a escravidão. Ao mesmo tempo, o /d/ chama a atenção para a natureza orientada da linguagem da peça – aqui enquadradas no seu menor sentido fonêmico. Para os novos dramaturgos o interesse se estende para além das palavras, do que pode ser verbalizado ou vocalizado – pode ser acerca de sílabas, expressões sonoras, ou variáveis fonêmicas. Os colchetes /d/ dialogizam entre a sua capacidade formal como uma unidade de som e suas ramificações ideológicas.

Parks tipifica nomes de personagens estabelecendo um contexto ideológico arriscado: *Black Man with Watermelon*; *Black Woman with Fried Drumstick*; *Lots of Grease* e *Lots of Pork*⁹⁷; e assim por diante. Parks molda sua língua em padrões linguísticos formais usando inflexões estereotipadas e acentos. O resultado é uma forma de metadiscurso paródico (um discurso que chama atenção para si). A preocupação de Parks com a criação de uma linguagem única para suas peças, que fosse absorvida em suas qualidades formais ou plásticas da linguagem, levou a críticas de membros da comunidade afro-americana que definem a necessidade do teatro afro-americano como necessário para a tomada de consciência avançando, assim, a consciência social, cultural e econômica.

O uso de expressões estrangeiras pode fornecer tensão entre os aspectos formalistas e socioculturais da linguagem. Na peça de Overmyer

⁹⁴ Palco Negro

⁹⁵ A Rainha faraó Hatshepsut

⁹⁶ Trecho que não foi possível uma tradução compreensível.

⁹⁷ Homem Negro com Melancia; Mulher Negra com frango frito; Montes de graxa e Montes de carne de porco.

In Perpetuity throughout the Universe, o personagem chino-americano Dennis Wu narra uma piada em chinês:

DENNIS: New gee gee ng do Cock Robin mei yup ying yip gai gee chin hoy geo mut murn? Kurn jal hey geu jo Penis Rabinowitz! (Riem ruidosamente, então, eles contam a piada em Inglês:) Qual era o nome de Robin Pinto antes dele entrar para o *show business*? Rabinowitz Cacete. (Impassível. Dá de ombros.)
(Overmyer 1993, *In Perpetuity throughout the Universe*, cena 23, 211.)

Overmyer oferece um exemplo multilíngue do dialogismo, em que o humor real é divulgado através do aspecto articulatório do som das palavras, em vez do seu significado, que para o público americano seria incognoscível. Dennis parece reconhecer o encolhimento inexpressivo e a mundanidade cansada dessa velha piada de vaudeville, contrastando com sua resposta expressiva para a substituta versão estrangeira.

Combinar dialetos ou estrangeirismos com outras estratégias de discurso irá melhorar a texturização aural do trabalho dos dramaturgos. *Sachiko* de Madelyn Kent impõe a sintaxe japonesa no discurso americano e cria uma estranha e destilada sonoridade na linguagem que incorpora a natureza sinistra do encontro entre o motorista de táxi e a jovem, Sachiko.

Sachiko: Que gentileza a sua. O que você está fazendo à meia-noite?
TAXISTA: Eu só motorista de táxi. Mas eu achei você. Quando meu cliente. Ficando fora antes.

Kent, cujas peças foram produzidas no *Soho Rep* e no *Public Theater*⁹⁸, desenvolveu esta peça através de improvisações com mulheres japonesas em sua oficina de teatro. O efeito cria um “som” distinto na sua linguagem dramática que permanece em tensão dialógica com a sintaxe normativa.

Exercícios: Vários idiomas ou dialetos

1. Escreva uma cena de dois personagens que envolva o início de uma relação de compromisso. Um dos personagens fala uma língua estrangeira ou se baseia em um dialeto; use dialetos ou expressões étnicas.
 - O outro personagem reage a esses padrões de fala, para fornecer uma fonte de percepção ou de conflito com o “outro”.

⁹⁸ Teatro Público

- Os personagens trabalham através de obstáculos de alienação, frustração, desejo, e assim por diante. Resolver a cena: como eles se unem ou como se separam?
2. Coloque vários personagens diferentes em uma situação ou evento onde eles não podem compreender claramente um ao outro, mas ainda assim são jogados juntos: em um bote salva-vidas, uma sala em um prédio em chamas, ou reféns de um sequestro – o ambiente exerce pressão sobre os indivíduos.
 - Use a linguagem para criar ou motivar os resultados cômicos com base na situação. Permita a interação da linguagem para refletir as diferenças culturais nos costumes e convenções, por exemplo.

Aqui estão três exercícios para trabalhar em uma peça que você está reformulando, ou em uma nova peça que está concebendo:

1. Utilize um dialeto forte ou uma interpretação forte do inglês, como um trampolim para um personagem aparentemente mais fraco.
2. Dê a todos os personagens em sua peça um dialeto diferente, uma língua ou um regionalismo, tente usar o discurso como uma debilidade que pode ter uma interpretação cômica. Em outras palavras, há mal-entendidos, pronúncias estranhas e expressões idiomáticas, étnicas que devem ser interpretadas e jogadas pelos outros personagens.
3. Reveja vários filmes dos anos trinta e quarenta que caracterizam o discurso de imigrantes recentes; tente transcrever frases e palavras-chave. Integre-os no diálogo de um personagem que você está trabalhando atualmente.

Do discurso à gíria

Na peça *Three Americanisms*⁹⁹ de Mac Wellman, três personagens sem nome (Consulte o [Capítulo 7](#)) se justapõem em um confronto ou colagem de discursos e gírias rearranjados por meio da sintaxe idiossincrática de Wellman. O discurso, ao contrário da linguagem dramática ou da conversação normal, é distinguido por palavras codificadas, do “zumbido de frases”. Muitas vezes com uma confiança sobre termos técnicos ou jargões, sublinhando a estratégia de que um discurso é essencialmente ideológico e histórico. Por esta medida, o discurso é ligado ao tempo. Exemplos de discursos incluem o marxista, o acadêmico, o feminista, científico, fascista, médico, religiosamente de direita, tradicionalmente liberal, baseado na tecnologia, baseado na teoria, oratória americana, ambiental e assim por diante. O Discurso dá ao personagem uma frente ideológica ou fachada que pode ser ativada de forma estratégica para capacitar, intimidar, moralizar ou para ajudar e informar. Na nova dramaturgia, no entanto, o discurso tende a ser mais do que ruminativo, ou argumentativo, mais marginalizado do que da corrente central. Ele se move ao longo de associações e incrementadas repetições em vez de progressistas trilhas de lógica. Neste sentido, é mais dialógico

⁹⁹ Três americanismos

do que dialético, uma vez que os novos dramaturgos raramente avançam posições politicamente comprometidas. Sua inclinação dialógica e ruminativa tende a personalizar o processamento da linguagem; assim, um personagem surge em vez de uma cifra temática – telegrafando as mensagens do dramaturgo. Muitas vezes, o personagem vai refletir ou trabalhar sobre o discurso que está sendo dito. Esta passagem de *Limbo Tales* de Jenkin ilustra esse movimento da gravação de Drive, seu discurso pedagógico de professor de antropologia e seu comentário sobre sua palestra para o curso de Antropologia 201:

Uma vez que os Maias construíram sua grande pirâmide em Uxmal, em cima dela estava estacionado um homem escolhido por sorteio, chamado de Ilium Kinnal, o Observador do Tempo. Seu trabalho é proteger a sequência ordenada do tempo, para mantê-lo funcionando sem problemas do passado para o futuro. Ele faz isso guardando-o com os seus olhos. Se a sua atenção enfraquece por um momento, há uma pausa sutil na linha do tempo. Passado. Presente e futuro misturados. O trabalho nos campos para. As pessoas têm visões, dores de cabeça, alucinações momentâneas. Os sacerdotes notam, e o Ílio Kinnal é morto, seu coração é oferecido aos deuses, e ele é substituído por outro observador do tempo....

DRIVER: Eu não acho que eu vou mencioná-lo na Antropologia 201, mas a verdade é que os Maias eram loucos.

(Jenkin 1993, *Limbo Tales*, 21)

Invariavelmente animados e divertidos, os novos dramaturgos usam frequentemente o discurso historicizado para instruir, combinando o que o século XIX chamou de “sermões leigos” com a tradição americana de contos de fadas. O prefeito de Jenkin, em *American Notes*¹⁰⁰, é típico:

Esse país é incrível. Mar brilhante... Eu vou te dizer o que é. Isso é fértil. Um dia eu estava no meu caminho para fora de casa, meu amiguinho, prestes a chegar à prefeitura, tinha um punhado de sementes de abóbora para mastigar na estrada. Eu me viro para acenar um adeus à esposa e filhos, e uma parte caiu da minha mão. Antes que eu pudesse voltar atrás, aquelas sementes tinham criado raízes na terra, germinado e se espalhado tão intensamente e largamente que eu estava perigosamente rodeado por enormes videiras serpenteando, capturado em suas garras verdes. O corpo de bombeiros voluntário teve que sair e me libertar cortando...

(Jenkin 1993 *American Notes*, 242)

¹⁰⁰ Notas americanas

Ao longo destas linhas o que decorre é o discurso de uma consciência perturbada, evidente nas personagens de Hawthorne e Melville na peça *Kraken* (2008) de Jenkin, e escondida ameaçadoramente na personagem da Morte. No início do discurso do *Translator*¹⁰¹ em *Dark Ride* de Jenkin, o personagem se esforça para encontrar o sentido em um texto antigo. Suas várias interpretações fornecem o enredo básico para a peça. O interesse pelo personagem é criado a partir de como ele funciona ao longo das possibilidades na frente do público. Dependendo da sua aplicação, o discurso normalmente fornece ao personagem um conhecimento especializado sobre uma pessoa, um objeto, um lugar, um evento, uma visão de mundo e assim por diante. A figura do *Translator* tem conhecimento especializado sobre como interpretar nuances de manuscritos arcanos. O conhecimento especial, que é carregado no discurso, torna-se assim um fator significativo na tomada de decisões do personagem.

EXERCÍCIO: Cena de Revisão/Conhecimento Especial

Este exercício de revisão dá a um personagem em uma cena um conhecimento especial sobre alguma coisa; este conhecimento pode ser enfatizado, aumentando ou diminuindo o nível de dicção. Len Jenkin elege com conhecimentos especiais “profissionais” que aparecem em suas peças: o tatuador, o hipnotizador, o apresentador de programa de auditório ou outros que “têm os bens de outra pessoa”.

1. Selecione uma cena a partir de algo que você tenha escrito que contenha dois ou três personagens de uma classe social específica.
2. Permita que um personagem tenha um nível elevado de conhecimento sobre outro personagem. A divulgação desse conhecimento deve surpreender aos outros na cena. A informação revelada deve ser crucial para a ação da cena. Pode ser um determinado segredo, algo escondido que é revelado.
3. Utilize palavras codificadas, jargões especiais, estrangeirismos, e assim por diante. Em graus variados, este enquadramento do discurso estabelece uma ironia ou uma autoparódia sobre o que está sendo dito.

COMENTÁRIO: a Wikipédia e o YouTube providenciarão fontes prontas e exemplos de conhecimento especiais o suficiente para dar ao seu personagem a aura de autenticidade.

As rumações de *Capability Brown* sobre jardinagem em *My Uncle Sam* de Jenkin demonstram seu conhecimento especial no âmbito do discurso historicizado do século XVIII:

¹⁰¹ Tradutor

A maçã, papoulas, abóboras e todos os melões vêm das frutas. TEM SE SEGUIDO: NA TERRA: montes, criptas em grutas. NA TERRA: bosques, labirintos, fontes. NO AR: aviários, contendo os avestruzes, pavões, cisnes, e guindastes. Abelhas abelhudas. Uma série de autômatos entre as rochas. Incluindo o meu mecanismo patenteado para a produção de ecos artificiais.

(Jenkin 1993, *My Uncle Sam*, 181)

Capability Brown faz o levantamento diretamente das revistas do século XVIII para a concepção de jardins ingleses, Jenkin reformula o discurso de *Brown* dentro de uma peça contemporânea. O contexto “distante” e as excentricidades linguísticas (por exemplo, “As abelhas abelhudas”) criam o interesse particular neste personagem teatral. Ao invés de ser construído a partir de um modelo psicológico, o personagem emerge em um discurso particularizado e um senso de lugar. Na nova dramaturgia, a projeção do discurso nunca parece árida ou pretenciosa, porque o ator pode sentir uma subjacente seriedade, sinceridade ou fluabilidade na escritura que é eminentemente jogável.

EXERCÍCIO: Desenvolvendo o Discurso

Personagem como discurso: Reveja uma cena que você tenha escrito através da introdução de um personagem que serve como um narrador/comentarista da ação. Personagens multivocais podem alterar os níveis de discurso ao longo da peça ou em um determinado discurso. Quando vários discursos estão presentes em uma peça eles criam um dialogismo interno.

1. Faça deste narrador um especialista, tais como médicos, psicólogos, xamãs, professores, biólogos – com algum conhecimento arcano; quanto mais extremo e marginal melhor. Imbuia o personagem com um discurso particular. Use frases codificadas, vocabulário específico e escolhas sintáticas.
2. Escreva um monólogo em que o personagem tenta descrever uma descoberta que acabou de fazer. Isto pode envolver um objeto, uma experiência, um corpo e assim por diante.

COMENTÁRIO: O interesse dramático não precisa estar vinculado ao crescente de ação, estrutura de causalidade e protagonistas fortes. No âmbito do regime dialógico mais opções aparecerão para o dramaturgo disposto a experimentar, abrindo a noção do que define uma peça. No monólogo acima, o personagem, através da descrição, está realmente tentando ganhar o controle do objeto. No entanto, a recontextualização do discurso oferece tanto a justaposição quanto o potencial cômico em ação. Pesquise no YouTube palestras ou comentários que demonstrem um discurso profissional, de modo que sua escrita não pareça um clichê ou estereotipada.

Gírias como discurso de linguagem

Gíria é o outro lado do discurso formal: funciona como linguagem codificada, a sua utilização é inicialmente restrita aos que “sabem”. Identificável através de suas palavras e frases subversivas e muitas vezes obscenas, as gírias são uma espécie de gênero discursivo, e são introduzidas ao longo das margens da sociedade antes de serem aceitas para o uso na corrente dominante. Como isso é assimilado na linguagem geral, as gírias assumem aplicações mais amplas e significados dependendo do contexto. Eventualmente as gírias estipulam a si, e são mediadas fora do discurso contemporâneo. Este estado de fluxo faz do seu uso um solvente para os dramaturgos porque historicizam a “linguagem”, que se torna imediatamente identificável para o público, criando uma sensação específica de gênero e período. Gírias no palco tornam-se “enquadramentos” ou primeiros planos. Transplantadas a partir do seu contexto sócio histórico particular, são reformuladas num contexto teatral.

Além disso, as gírias operam dialogicamente, ressoando entre os contextos atuais e contemporâneos. Enquanto a palavra *zumbido* na década de 1970 pode ter referência com a reação a uma substância ilegal, agora é mais frequentemente conotada como um nível de interesse ou reação por um grupo particular. Às vezes, os gestos funcionam de forma semelhante à da gíria. Por exemplo, um ator que faz o sinal de paz (um V com o indicador e o anelar) será lido diferente por um veterano do Vietnã, um manifestante de guerra ou um jovem de vinte anos de idade, que não tem associações pessoais com a origem histórica do signo. Outros gestos fornecem corolários abreviados para suas declarações mais ou menos obscenas.

A gíria é geralmente composta de neologismos, ou pode ser reciclada a partir de um contexto ou era diferente. Um exemplo do primeiro caso pode ser observado em *Fucking A*¹⁰² de Parks que utilizada gírias inventadas que ela chamou de TALK¹⁰³; por exemplo, morra Abab-nazip é um código para O Aborto. Parks usa o TALK para encobrir artisticamente vulgaridades (referências à genitália feminina) que de outra forma seriam excessivamente ofensivas para a maioria das audiências (Parks 2001, 223). A gíria pode variar da falta de educação às

¹⁰² Fodido A

¹⁰³ Fala: Suzan-Lori Parks criou um tipo separado de linguagem chamada "Talk". É usado somente pelas mulheres na peça. As mulheres que falam "Talk" igualmente falam o inglês, mas usam a "conversa" quando estão falando sobre gravidez ou vaginas.

Aqui está um exemplo de "Discussão":

Canary: Die la-sah Chung-chung? Sah Chung-chung lay schreck, lay frokum, woah lay woah crisp woah-ya. (Tradução: E sua vagina? Sua buceta é tão repugnante, tão larga e tão completamente completamente seca.)

Hester: Menina rica ela woah do tum Chun-chung woah-ya torrado, menina rica! (Tradução: As bucetas de garotas ricas são todas secas, Garota rica!)

Quando "Talk" é usado há um projetor de algum tipo que mostra a tradução das falas.

obscenidades, mas deve ser colorida. No uso contemporâneo, o discurso muitas vezes se combina com a gíria para criar justaposições de som e sentido. A gíria encapsula uma ação específica ou toma uma frase curta com uma linguagem cheia de “toque especial”. Em um grão não muito pequeno, a popularidade da nova escrita pode ser atribuída a esta “aura” linguística, um subproduto do estilo de escrita e do som da língua falada.

EXERCÍCIO: Gírias na última festa

1. Na classe ou oficina de estudantes de dramaturgia deve haver um período e um grupo específico para ser estudado com o objetivo de capturar as gírias, expressões coloquiais, regionalismos ou estrangeirismos que são historicamente definidos ou americanamente etnicizados. Considere a mais ampla gama, desde os pioneiros, aos *beatnik* ou os novos imigrantes da atual Nova Iorque. Outras eras ricas em expressões coloquiais ou gírias foram as eras do swing, os loucos anos vinte, o velho oeste ou as eras dos *be-bops*, dos surfistas, dos *hippies*, dos *yuppies*, dos *preppies*, da geração X, dos *grunges* ou a era do vale das meninas. Considere o uso de dialetos baseados na linguagem, como Cajun, Creole, Chicano (*Spanglish*), britânico, irlandês e latino; também considere expressões como os da “máfia”, do serviço (exército, marinha, etc.), dos prisioneiros, ou figuras relacionadas com os esportes e assim por diante. (Overmyer frequentemente usa falantes de espanhol ou chinês em suas peças; ele utilizou chinês efetivamente em *In Perpetuity throughout the Universe*. Wellman justapõe linguagem de rua com vários formatos coloquiais.).
2. Compile muitas expressões, palavras, frases e gestos quanto possíveis, estabeleça um limite de tempo de cerca de um mês para que uma ampla pesquisa possa ser conduzida. Filmes, livros e outras referências contemporâneas são adequadas.
3. Faça quatro ou cinco colunas de listas que podem definir a maneira como um personagem fala. As listas devem ser de grupos adversários que tenham sido compiladas. Por exemplo, uma pode ser relacionada a serviços, outra sobre a geração X, outra sobre *beatniks*, e assim por diante.
4. Construa uma cena com multi-personagens que demonstre a mais incrível e extrema festa que você pode imaginar. Certifique-se de que cada personagem que você construir interaja pelo menos uma vez com cada uma das outras personagens. Varie a linguagem de acordo com o personagem. Tentar criar um discurso poliglota. Não seja manso, realmente explore e exploda as fronteiras nos seus limites.
5. Permita a colisão de linguagem para de alguma forma liderar um evento catastrófico e um momento crucial.

COMENTÁRIO: O exercício acima é uma variação sobre o “*Ultimate Party*”¹⁰⁴, exercício do premiado dramaturgo Matthew Maguire. Ele desafia você a esticar a sua imaginação e as suas capacidades linguísticas. Você

¹⁰⁴ A última festa

irá desenvolver a sua orelha e abrir sua consciência para a riqueza da linguagem norte-americana. Há várias questões para serem encaminhadas: Por que e como a linguagem determina a nossa percepção do personagem? Como o discurso precede e prevê eventos? De que forma o contexto da “festa final” permite uma liberação do autocensor? Na oficina, você pode utilizar o Google para qualquer tipo de gíria e obter numerosos exemplos e seus significados prontamente à mão. Divida o grupo em duplas para executar os três primeiros componentes deste exercício; em seguida, cada um escreve sua própria cena.

Níveis retóricos extremos

Dramaturgos linguísticos utilizam tropos retóricos e outras figuras de linguagem em suas peças. Hipérbole, distorções e diminuições esticam as fronteiras ou os limites da linguagem. Elas são mais eficazes determinando um estilo de linguagem dominante para determinados personagens ou tipos. O personagem senador Armitage aparece apenas uma vez para entregar um monólogo em *Bad Infinity*¹⁰⁵ de Wellman, mas seu estilo retórico exagerado define a sua pomposa natureza hiperbólica. Os professores excêntricos de Jenkin, como o cientista “excomungado” em *American Notes*, consistentemente tenta persuadir os personagens através de *exemplas* (exemplos). Essas táticas persuasivas produzem efeitos negativos quando revelam a lógica distorcida da mente do personagem. Fundir a retórica com o grotesco pode criar momentos impressionantes para os personagens (e para o desempenho do ator). Em *Freakshow* de Carson Kreitzer, Judith (a senhora cão) descreve seu depreciativo ato numa tenda de espetáculo de feira com floreios retóricos:

JUDITH: Mais tiras que vestido.
Enjaulada, homens encarando de baixo.
Eu veria a coisa doente inchada em suas gavetas. E eu, eu embaixo de todos os quatro. Eu farejando até ele me dar o mau-olhado um e eu estabelecer um barulhento
AAAAOOOOOOOUUUUUU
Em seguida, você veria um encolher e tremer, sim
Em seguida, você veria um verdadeiro crente. Assustado voltando à sua gentil esposa.
Nunca a veria em sua camisola com a luz acesa.
Nunca a veria suja no chão.
Tem que pagar para ver uma mulher degradada. Com sua bunda em sua face. Autorizado, como.
Está tudo bem. Tem que pagar para ver uma mulher para baixo. Na sarjeta.
Claro que você poderia apenas derrubar a que você tem. Muitos fazem. Há muito fazer isso. Bata o que você tem na sujeira.
Na frente de Deus e do Kinder.

¹⁰⁵ Infinito ruim

Tudo somado, isso é mais fácil. Uma mulher tão feia, você não pode olhar para a cara dela.

Você não pode deixar de olhar no rosto. Não pode deixar de olhar.

DEUS ela é feia e tudo o que Belo vai pra Baixo.

Inchado rosa e branco e lamacento. O que é que Glimpsed vislumbrou um pouco através de sua camisola. Claro que é um peitinho. Godawmighty que é um feio. Que beleza. Isso começa com um estufar em suas calças e eu começo um uivo. A menina cão pode farejar pecado em seus bolsos.

(Striar and Detrick 2007, 294)

Judith de Kreitzer inverte as normas-padrão sobre o que é belo e o que é feio no corpo feminino. Embora formatada como monólogo, a retórica é dialógica: dela uivando como um cão até suas interações diretas voltadas para os homens excitados que a devoram com os olhos. Kreitzer usa o discurso carnavalesco juxtapondo o sublime com o grotesco, o lamento humano com os uivos bestiais. As referências ao “verdadeiro crente”, a Deus e Kinder, e ao “farejar do pecado em seus bolsos”, são impregnados da homilia¹⁰⁶ de um reverendo. Kreitzer capta questões da objetificação e do abuso em uma *façanha*¹⁰⁷ de discurso sarcástico. Enquanto a depreciação da senhora cão é total, ela parece moralmente acostumada às respostas de seu público-alvo. O efeito é problemático já que Judith, apesar da humilhação psíquica, encontra algum valor paliativo em seu desempenho.

Ocasionalmente, Wellman explora uma questão política de uma forma distante ou oblíqua. O seguinte discurso de Sam, perto da conclusão da peça *The Professional Frenchman*¹⁰⁸, segue com os comentários banais dos personagens vendo um jogo de futebol profissional em que Sam e Jacques assistiram e apostaram. Sam fala:

Siga o meu conselho Mevrouw. Nunca aposte

Aposte contra os profissionais.

Eles são implacáveis.

(Eles riem. Pausa. Sam fala em uma estranha e endemoninhada e profunda voz)

Você tem que vencê-los

Até a submissão. Depois de conseguir um homem caído

Na América, abençoada América,

Você tem que meter uma porrada

Nele até o pó, você tem

Que acabar com ele. Destruí-lo. Pulverizá-lo. Por

Que

¹⁰⁶ Pregação em estilo familiar que busca explicar um tema ou texto evangélico. 2. p.ext. pej. escrito ou discurso moralizador, longo e enfadonho.

¹⁰⁷ O termo original é *tour the force*

¹⁰⁸ O francês profissional

Se você mostrar a um homem qualquer misericórdia,
Qualquer bondade. Se você deixá-lo com qualquer
Pequena parte de sua autoestima Ele nunca vai te perdoar,
Ele vai
Fazer sangrar como pagamento
Para cada merda que você Já fez. Para ele.
Nunca dê a um homem uma segunda chance. Quando você
tiver
a oportunidade
Para comer um ser humano
Engula-o inteiro
Ou reduza-o a
Polpa, mas nunca NUNCA
Deixe um pequenininho pedaço
De vivida humanidade lá
Ou você vai se arrepender por isso.
Você pode apostar seu traseiro
Reagan não vai. Reagan – Reagan o primeiro;

(Wellman 1985, *The Professional Frenchman*)

A estratégia retórica de Wellman é feita tipicamente de ironia pelos excessos do tipo *Grande Guignol* (demoníacos, voz grave). Enquanto formatado como monólogo a retórica é dialógica: Wellman baseia-se no gênero de “treinador de discurso”, a retórica de aniquilação do treinador de futebol, o *ethos* cão-que-come-cão que é o mantra deste personagem competitivo e capitalista. Ideologicamente, através deste discurso retórico, Wellman captura um elemento essencial dos anos Reagan com uma zombeteira e lancinante brincadeira.

Os dramaturgos linguísticos maximizam as tendências retóricas e predisposição de seus personagens. Para começar, peço-lhes para explorar o potencial cômico da retórica. Por exemplo, você não quer um personagem que seja pedante e sem brilho, como poderia ser o caso na realidade. A pomposidade, ou a prolixidade, podem ser tratadas de uma forma humorística ou irônica se: (1) o personagem se deleita em sua retórica; (2) outros personagens dissecam o discurso de um modo satírico; (3) relações linguísticas bizarras ou peculiares são posicionadas e feitas palpáveis. O discurso prolixo de Valere em *La Bête*, de David Hirson, foi recentemente revivido na Broadway. Seu monólogo de mais de vinte minutos em dísticos rimados (não menos) combina o (1) e o (3) acima, embora a próprio Valere forneça a inclinação satírica (2) ao discurso que a impulsiona.

Em *Dark Ride* de Jenkin, os voos retóricos da Sra. Lammle no “mundo da coincidência”, não só oferecem histórias bizarras e uma criação de personagens bem-humorada, mas também indicam que os mundos desta peça são dialogicamente interligados através das coincidências. A onisciência da Mrs. Lammle estabelece uma retórica ou

uma postura quase-retórica, uma vez que o conhecimento especial do personagem onisciente requer um grau de pontificação. Além disso, a síntese de Mrs. Lammle sobre as coincidências é refletida na ação da peça.

O dramaturgo não vai “segurar o quadro” com longos discursos ou debates filosóficos, a menos que estes sejam de alguma forma codificada para a peça. O exemplo acima de Wellman demonstra uma extrema escolha sobre o personagem – ela é teatralmente codificada. Além disso, as crescentes coincidências da Mrs. Lammle são refletidas na ação da peça já que as descobertas e revelações são o resultado de encontros fortuitos.

Obscenidade multivocal

A dramaturgia americana nos anos 1960 e 1970 provavelmente continha mais palavrões do que encontramos em peças atuais. As peças iniciais de David Mamet e David Rabe tinham o poder de chocar o público com palavrões, mas no teatro contemporâneo os palavrões perderam a sua capacidade de surpreender, chocar ou avançar como matéria fresca e ousada. Religiosos ou membros de uma audiência família podem considerar esse uso ofensivo ou excessivo. No entanto, a maioria está acostumada a seus efeitos. Na verdade, os nossos jovens têm crescido dentro de uma cultura que considera que isso é um modo de discurso social aceitável. Às vezes os palavrões podem ser um meio eficaz de caracterizar um indivíduo, especialmente se contrastado com outros estilos linguísticos. A rendição de Roy Cohn em *Angels in America*¹⁰⁹ de Tony Kushner soou verdadeira em seu bem sucedido retorno na off-Broadway em 2010. As obscenidades funcionam como um discurso específico do personagem para retratar o estilo duro de Cohn. Infelizmente, os jovens dramaturgos são propensos a usar palavrões indiscriminadamente. Em tentativas incipientes de macaquear o estilo machista e misógino de Mamet, eles falham ao não conseguir combinar suas nuances de ritmo e entonação. Dramaturgos jovens podem evitar essa armadilha, fazendo escolhas mais específicas para os insultos ou palavrões.

Obscenidades podem estabelecer um nível de multivocalidade quando proferidas impulsivamente por um personagem em um momento inesperado. Em alguns casos, a “palavra com f” é resplandecente em sua mutabilidade dialógica. Observe as várias conotações de *foda* nesta seleção de *Seventy Scenes of Halloween*¹¹⁰ de Jeffrey Jones:

JEFFREY JONES: Tudo bem! Eu fodi com ela! É isso que você quer ouvir? É isso? Você quer saber, porra, você vai saber: Três vezes eu fodi ela! Uma após a outra (coisa que a

¹⁰⁹ Anjos na América

¹¹⁰ Setenta cenas de Halloween

gente nunca deve fazer). E pela terceira vez na parte da manhã! E eu posso pegar pesado agora só de pensar nisso. E sim – me sinto culpado – ok? E, sim – eu sei que isso está fodendo com tudo – ok? E eu não estou dizendo que é certo ou é errado exceto que é algo que eu quis toda a minha vida e agora eu tenho a chance pra isso e eu não vou passar o resto da minha vida desejando o que eu não tinha e deixá-lo escapar! Será que isso significa alguma coisa para você ou você está muito fodido com sua própria autopiedade? Quero dizer, olhe para você – olhe para você! Nove anos! Nove fodidos anos, Joan, e nada disso importa, não é? (Vigésima segundo Cena, 84-85)

(Wellman 1985, *Seventy Scenes of Halloween*, 84-5)

Não obstante a pungência dessa cruel revelação, Jones está certamente “jogando” com os significados da palavra, alterando progressivamente as conotações do verbo *foder*. Cada significado é obtido a partir do contexto: desde a denotação semântica (relação sexual); a ênfase da futilidade em curso no seu casamento (“fodidos anos”); a uma descrição do estado mental de sua esposa (“fodido”); até a situação atual do seu casamento que, como Jeff, faz as ações dos personagens “foderem com tudo”. O uso estratégico de Jones do verbo *foder* faz uma declaração poderosa que não seria tão forte ou, por outro lado, irritante. Além disso, ele permite que o ator dê significativas latitudes em termos de entonação, um fator que o dramaturgo deve considerar quando obscenidades estão espalhadas ao longo do texto.

O exemplo acima demonstra como obscenidades/gírias têm alcances que vão do amaldiçoar no confronto até as mais casuais afirmações (“fodendo com tudo”). Em uma conversa geral, a expressão *foda-se* significa uma forma benigna de acordo (“você tem esse direito”) ou suspiro melancólico, dependendo da entonação. O estilo de fala – irreverente, virado e desinibido – pode parecer mais espontâneo e agradável do que ameaçando a plateia. O aspecto obsceno é minimizado na maioria dos contextos linguísticos. No esquema de Mikhail Bakhtin, as obscenidades são definidas como uma forma de expressão grotesca oferecendo justaposições estranhas ou confluções¹¹¹ que são escatologicamente coloridas (por exemplo, “cabeça de merda¹¹²” ou “cara de bunda¹¹³”). Estas confluções têm sido usadas na baixa comédia e na farsa desde as comédias gregas antigas, mas elas nunca podem esgotar o seu potencial para novas e mais provocantes configurações.

¹¹¹ Conflação é o erro gramatical e/ou lingüístico que consiste em misturar frases ou sentenças (geralmente, ditados populares), gerando uma corruptela de frases longas ou sem sentido aparente, distorcendo totalmente o significado das frases utilizadas. Fonte:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Confla%C3%A7%C3%A3o>

¹¹² Originalmente: *Shithead* = *shit*(merda) + *head* (Cabeça)

¹¹³ Originalmente: *buttface* = *butt* (bunda) + *face* (cara, rosto)

EXERCÍCIO: Jogando obscenidades

Este é um bom exercício para trabalhar com ou tirar o desejo de ver obscenidades impressas. De fato, para muitos dramaturgos jovens na oficina de escritura, este desejo pode servir como um rito de passagem. Mais uma vez, não é uma questão de ser censório; em vez disso, é sobre a necessidade de ser interessante e surpreendente com o uso da linguagem. Às vezes as obscenidades são a melhor ou a única maneira de se obter esse interesse ou de ser surpreendente. Para este exercício, use o exemplo da peça de Jeffrey Jones como um ponto de partida.

1. Escreva um monólogo de comprimento moderado em que um personagem entrega ou recebe uma má notícia. O outro personagem é o destinatário que pode estar presente ou ausente.
2. Use um termo obsceno de quatro a seis vezes, em configurações variadas. Considere a variedade de sentidos e inflexões de modo que eles estejam continuamente mudando.
3. Esforce-se para algumas justaposições ou confluências originais.
4. O personagem deve fazer uma transição desde o início até o fim da fala; por exemplo, da raiva à resignação, da indignação à humilhação, ou da ignorância para o entendimento.
5. Os membros da oficina devem ler os seus monólogos em voz alta, indicando vocalmente as mudanças na entonação.

Facetas

Conceituar o personagem multivocal é semelhante a preparar uma joia finamente cortada. A exploração nos primeiros rascunhos é análoga à preparação do joalheiro para a criação de joias preciosas a partir das pedras brutas – agora para a criação em todas as suas refinadas facetas: lapidando, afiando e desbastadas para um acabamento fino. Para o personagem multivocal, os aspectos da linguagem criam uma rede de relações dialógicas que são mantidas juntas em requintada tensão.

As facetas multivocais são evidentes na peça para uma personagem de Wellman, *Terminal Hip*¹¹⁴. A reformação do discurso representacional é realizada através de aberrações sintáticas que tentam o aparentemente familiar:

Seus sapatos são dignos de quinze dólares por dia, e cara
vamos pagar-lhe uma grana alta em espécie por esses
sapatos
você tem, porque acreditamos em dar grana em espécie
para as
pessoas

¹¹⁴ Terminal deprimido

tais como você mesmo que tem esses sapatos nos pés,
você pode
apostar.

(Wellman 1994, *Terminal Hip*, 264)

Enquanto as três primeiras linhas estabelecem ou aterram uma espécie de fala característica do personagem, Wellman rapidamente refaceta sua intenção na linha final com suas escolhas sintáticas desorientadas.

Ao invés de refletir ou imitar “conversas”, Wellman organiza frases e fragmentos de fala para enfrentar o contexto de significados de representação na linguagem, ambos ecoando vários ritmos e estilos de fala, enquanto corrompem estratégias sintáticas padrões. Em recentes trabalhos como *The Difficulty in Crossing a Field*¹¹⁵ e *Bitter Bierce* (Wellman 2008), Wellman celebra a reformulação original do dramaturgo da linguagem historicizada e, confrontando as expectativas do público de como a linguagem funciona, fabrica a narrativa. Por exemplo, as facetas multivocais de Bierce incluem a justaposição do discurso do seu *The Devil's Dictionary*¹¹⁶, seu conto “*An occurrence at Owl Creek Bridge*”¹¹⁷, várias diatribes misantrópicas, entradas de imprensa marrom e os dados biográficos mais normativos. A disposição dessas “facetas” não só marcaram o notável personagem de Ambrose Bierce, mas forneceram a estrutura da peça para uma só pessoa¹¹⁸ de Wellman. Neste sentido,

¹¹⁵ A dificuldade de atravessar um campo

¹¹⁶ Dicionário do diabo

¹¹⁷ Uma ocorrência na ponte da Angra da Coruja

¹¹⁸ No original: *One-person play*. Optou-se pela tradução ao pé da letra ao invés da utilização do termo monólogo uma vez que o monólogo pela definição de Pavis no Dicionário de Teatro (PAVIS, Patrice Dicionário de Teatro, São Paulo, Perspectiva, 2008) é mais restritiva que a definição dada para *one-person play* como abaixo:

Uma peça para uma pessoa (one-man show ou one-woman show) é uma performance solo, com um comediante ou ator que está no palco e entretém um público.

Enquanto um show de uma pessoa pode ser sobre as reflexões de um comediante sobre um tema, o formato pode acomodar um escopo mais amplo. No prefácio do livro *Extreme Exposure*, o editor Jo Bonney usa o termo “performance solo” para abranger os artistas que não necessariamente têm uma história cômica. Ela sugere que “no nível mais básico, apesar de seus históricos ilimitados e estilos de atuação, todos os artistas solo são contadores de histórias”. Esta suposição é baseada em sua afirmação de que um número de show individual têm um enredo ou uma trama.

Bonney também sugere que um traço distintivo de desempenho solo reside na sua freqüente falta de uma quarta parede separando o intérprete da audiência, afirmando que um “show solo espera e exige o envolvimento ativo das pessoas na platéia”. Enquanto isso é freqüentemente o caso, como nos shows de artistas que vêm diretamente da tradição de comédia stand-up, não é uma exigência: alguns shows solo, como *Nemesis* de Natyaguru Nurul Momen ou *Krapp's Last Tape* de Samuel Beckett, são realizados sem que o intérprete se dirija directamente ao público.

Ao criar um show, um intérprete solo não se limita a criar e executar o show. Eles podem usar os diretores, escritores, designers e compositores. Um exemplo de como Eric Bogosian constrói um personagem pode ser encontrado na versão publicada de seu show *Wake Up and Smell the Coffee*, do Theatre Communications Group, em Nova York.

Wellman é o formalista, exercendo o direito da linguagem para se mover além das suas capacidades de representação, para liberar o poder da linguagem como os pintores modernistas libertaram a pintura de sua necessidade de representar objetos. As facetas promovem uma espécie de acordo formal das estratégias de discurso e podem ser utilizadas da melhor forma na revisão do personagem multivocal.

EXERCÍCIO: Facetas e o personagem multivocal

(Leia *Bitter Bierce* de Wellman.)

1. Este exercício pode ser usado para criar o personagem multivocal a partir do zero, ou identificar os componentes multivocais em um personagem já construído.
2. Identificar quantas “facetas” existem na composição do personagem.
3. Como é que os componentes dessas facetas dialogizam uns com os outros?
4. Qual é a sequência dos vários componentes multivocais?
5. Será que cada componente tem uma forma ou arco?
6. Afie e aguace cada parte da faceta prestando muita atenção a cada transição na linguagem do personagem.
7. Levante uma “forma” para o seu personagem multivocal nos termos de uma configuração (quadrado, diamante, triângulo, hexagonal) e faça o polimento em conformidade com cada componente. Observe como muitos componentes podem ser identificados em Bierce, por exemplo.
8. Isto irá proporcionar-lhe um bom método para desenvolver a estrutura formal do personagem multivocal.

COMENTÁRIO: *Ambrose Bierce* era um escritor e jornalista, por isso Wellman teve uma variedade de materiais disponíveis para criar esse personagem multivocal. Ao considerar escrever o personagem multivocal, quanto mais fontes de materiais você puder reunir, melhor a chance de compor um ótimo personagem.

Estratégias de discurso e a imaginação

Como este capítulo demonstra, a abordagem multivocal oferece inúmeras opções estratégicas para o dramaturgo. Taticamente, como uma questão de ofício, elas podem ser combinadas, amalgamadas ou justapostas. No entanto, cabe à imaginação do dramaturgo transformar a colcha de retalhos em uma manta satisfatória, aquela que detém o interesse e provoca a admiração. Então, enquanto você obedientemente se debruça sobre esses elementos de artesanato e construção, nunca tenha medo de deixar a imaginação acionar a sua incursão na linguagem. Abra todos os seus sentidos para as possibilidades – antecipe as

As origens de artistas solo ao longo das décadas variam de vaudeville, stand-up comédia, poesia, música, artes visuais, magia, cabaré e dança.

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/One-person_show

maravilhas que estão chegando, como o personagem Tim faz em *American Notes* de Jenkin:

TIM: Você é um homem que pode cheirar o amor verdadeiro quando se está descendo a rua, você pode sentir o cheiro vindo até você atravessando os rios e mares, seu odor se mistura com o sal pulverizado e o rápido perfume do peixe-voador

(Jenkin 1993, *American Notes*, 234)

3. CAPÍTULO – Polivocalidade e a ascendência da peça híbrida

A peça dialógica é por definição polivocal. A Polivocalidade sugere que uma variedade de estratégias de linguagem, vozes, e materiais de base podem ser utilizados pelo dramaturgo para a construção do texto da peça. As variadas estratégias linguísticas podem incluir a alteração do nível da linguagem ou o estilo de fala através de gírias, discursos ou gênero do discurso; ou jogando com a sintaxe. Ao contrário de uma única “voz do dramaturgo”, um termo consagrado nos círculos de desenvolvimento de peças, o novo dramaturgo pode orquestrar uma polifonia de vozes através de uma matriz de personagens. Por exemplo, um personagem pode falar em um dialeto, enquanto outro utiliza termos estrangeiros. Algumas vozes são tomadas a partir de transcrições, outros a partir de fontes arcanas, populares ou históricas. A miríade de fontes incluem cinema e gêneros literários que podem “enquadrar” nossa percepção da peça escrita. Ou a fonte pode ser uma palavra arbitrária de um dicionário inserido no diálogo para provocar o dramaturgo e a peça em uma direção diferente.

O novo dramaturgo está continuamente respondendo ao “outro” na formatação do roteiro. Muito simplesmente, o dramaturgo sintetiza, altera, e redireciona as vozes componentes e as fontes, estabelecendo como a peça é escrita, a natureza das justaposições, confrontos e confluências. A fim de conseguir isso de forma eficaz, o novo dramaturgo deve se tornar um mestre estrategista, bem como um criador imaginativo. O conhecimento de várias estratégias irá de fato aumentar a criatividade, fornecendo ao dramaturgo mais opções e pontos de referência. Idealmente, a voz do dramaturgo será esticada e exercida em diferentes direções, ampliando assim o leque de possibilidades na escrita da peça. Em última análise, o objetivo é virtuosismo, mas para começar, é importante alcançar competência nos princípios básicos envolvidos. Neste capítulo, vamos investigar as características da polivocalidade e como elas podem ser implementadas para a feitura da peça.

A ordem polivocal que é variada, diversa e que muitas vezes confronta elementos, converge na confecção do texto da peça. O resultado da abordagem polivocal pode ser descrito como uma peça híbrida.

Definindo a peça híbrida

O que é a peça híbrida? A peça híbrida é um híbrido literário e teatral, uma mistura de gêneros e de diferentes fontes, tanto textuais quanto performativas. Em muitos casos, as fontes são independentes e podem aparecer por uma seleção arbitrária. A peça híbrida pode assumir múltiplas formas e combinações: desde o pastiche literário à colagem - como peças de performances. Na verdade, a colagem é um corolário

adequado do mundo da arte, uma vez que a colagem transforma diversos materiais encontrados em um novo, esteticamente inteiro. O artista da colagem vai além do potencial das matérias-primas, enquanto explora-as para seus fins criativos. A transformação em função dos materiais dá para a colagem seu sentimento de admiração; a nova dramaturgia, que tem sido descrita como o “teatro das maravilhas”, compartilha essa capacidade mágica com a arte.

A história da peça híbrida é atribuída ao mestre putativo, William Shakespeare. Geralmente, as peças de Shakespeare são construídas hibridamente; materiais são provenientes de diversas fontes, gêneros e relatos históricos. Frases históricas ou peças inteiras (por exemplo, *King John*) são reformuladas para caber no esquema do autor. Shakespeare não foi além de sintetizar o senso comum ou o banal na formação de suas peças. *Cymbeline* incorpora uma história popular de uma novela de Giovanni Boccaccio com elementos adaptados de um cenário pastoral da *commedia dell'arte*.

Shakespeare adapta personagens e traços de outros idiomas: o pai assessor Polônio, de *Hamlet*, é um descendente de Pantalone da *commedia dell'arte* – uma fonte literária e performativa. Muitos de seus personagens reais são retirados de relatos históricos isabelinos documentados nas *Holinshed Chronicles*. As peças iniciais refletem a sagacidade e a brincadeira dos gêneros do discurso moderno, e o conhecimento de latim de Shakespeare. Historicamente, a medida para o gênio artístico no final da Renascença baseava-se no sucesso da invenção (*invention*) do autor aplicada a materiais encontrados, e o arranjo das suas partes (*disposition*), em vez da criação de uma obra unicamente da imaginação ou observação da vida real. Em seguida, o autor iria incidir sobre a execução da linguagem (*elocution*), que incluiria figuras de linguagem, metáforas e o grau de inteligência e exemplificação. Assim, enquanto fontes eram levantadas, o autor impressionava ao público com as suas habilidades de linguagem e criação de personagens. Este processo é realmente muito similar à realização da peça híbrida contemporânea.

Ao longo do caminho, o híbrido tem sido difícil de ser aceito por alguns períodos e autoridades. Os híbridos teatrais, como a ópera, a mímica e o vaudeville têm sido extremamente populares e bem sucedidos com o público. No entanto, estas formas têm enfrentado sólida resistência por parte das autoridades. A academia francesa do século XVII declamou a contaminação dos gêneros dramáticos em uma tentativa de codificar a tragédia e de regular a comédia. Os políticos ingleses em 1737 tiraram a licença de numerosas companhias de sucesso que realizavam espetáculos de pantomimas (*harlequinades*) e óperas bailadas. Até recentemente, estudiosos e acadêmicos têm relegado o híbrido teatral a uma condição inferior ou simplesmente o ignoraram como objeto de estudo. É dada a preferência para a literatura dramática que pode ser classificada em termos de gêneros. Antologias publicadas enfatizam

esses dramas que se encaixam em categorias: realismo, neoclassicismo, tragédia clássica, comédias de costumes da restauração e assim por diante. A ironia é que esses gêneros têm se tornado historicizados considerando que a tendência predominante é em direção às estruturas híbridas.

O século XX trouxe o advento das peças de jornais¹¹⁹, e, claro, o teatro épico de Bertolt Brecht. A estrutura híbrida que permite a multimídia poderia ser usada para servir a fins políticos. Brecht recicla canções de cabaré, elementos do teatro popular e formas de histórias, como a parábola. Seu *Círculo de Giz Caucasiano*, por exemplo, inclui uma seção de abertura que lembra as peças do “realismo socialista” proletário comum na Alemanha Oriental naquele momento. Para responder a um problema que surge, um Capo usa o conto popular de Simon e Grosa como ponto didático. Esta história interna é apresentada como uma espécie de parábola absurda com a entrada do corrupto Azdak, a referência da arbitrária justiça. Brecht move-se do realismo socialista ao conto popular representando um choque de gêneros literários. Nenhum esforço é feito para sintetizar os dois, embora ambos os “textos” informem-se mutuamente. O prólogo socialista de Brecht no *Círculo de giz Caucasiano* enquadra o conto popular tradicional – isto é, a jornada de Simon e Grusha – para um resultado didático.

Em 1978, participei de uma performance seminal de Spalding Gray, o *Rumstick Road*¹²⁰. Fiquei impressionado com a justaposição do próprio personagem de Gray com a voz de sua mãe, uma vez que foi ouvida através do sistema de som do teatro. Gray reciclou as fitas que sua mãe havia feito com seu psiquiatra antes de seu suicídio, e integrou-as no texto da performance. Como objetos encontrados, as fitas foram recontextualizadas dentro de um modo de performance. O trabalho de Gray, um híbrido autobiográfico era um pastiche¹²¹ perfeito de materiais

¹¹⁹ As peças de jornais são um termo para uma forma teatral que apresenta a informação factual de eventos presentes a uma audiência popular. Historicamente, as peças de jornais também pediam a ação social (implícita e explicitamente) e reagiam contra convenções teatrais naturalistas e realistas em favor de técnicas mais diretas e experimentais do teatro *agitprop*, incluindo o uso extensivo de multimídia.

Embora as peças de jornais tenham se originado na Rússia durante a revolta de Bolshhevik, o termo inglês é associado mais frequentemente com as peças de jornais produzidas pelo projeto federal de teatro. Parte do programa de artes financiado pelo governo federal estabelecido sob a Administração do Progresso de Obras nos Estados Unidos da década de 1930, o Projeto de Teatro Federal escreveu e apresentou uma série de peças de jornais sobre questões sociais do dia, incluindo Triple-A Plough Under, Um Terço de uma Nação, Poder e Espiroqueta. A controvérsia sobre a ideologia política das peças de jornais contribuiu para a dissolução do Projeto Federal de Teatro em 1939, e uma série de peças de jornais já escritas ou em desenvolvimento nunca foram realizadas, incluindo várias que abordavam questões raciais. Fonte:

https://en.wikipedia.org/wiki/Living_Newspaper, consultado no dia 02/02/2017

¹²⁰ Estrada de Rumstick

¹²¹ Subs. masc. (francês pastiche) 1. Obra literária ou artística na qual se imita a maneira de outro escritor ou artista. = pastiche 2. Imitação ruim. Dicionário informal, consultado no dia 01/02/2017.

encontrados e criados. Aqui o dramaturgo serve como compilador, adaptador e um descritor arranjador – mais preciso do que o dramaturgo como criador. Anna Deavere Smith, Eric Bogosian, Karen Finley, Peggy Shaw, e Guillermo Gomez-Peña (entre outros) continuaram esta forma de polivocalidade teatral: por exemplo, tanto Nottage (*Ruined*) quanto Gomez-Peña (*New World Border*¹²²) justapõem vozes raciais e culturais; Shaw (*Menopausal Gentleman*¹²³) expressa as múltiplas e contraditórias vozes de gênero. Estes artistas servem como canal ou filtro de múltiplas vozes e meios de comunicação, que reciclam e integram a forma estética. É nas fronteiras ou limites entre as “vozes” que os significados são determinados. Similarmente, o coletivo *Wooster Group* recicla e justapõe materiais textuais e materiais encontrados para criar verdadeiros textos performativos dialógicos. Na forma híbrida, a narrativa é geralmente diminuída em favor de paisagens sonoras e espetáculos excitantes. A tendência para o híbrido tem permeado o gênero musical com os sucessos de *Spring Awakening*¹²⁴ e *Bloody Bloody Andrew Jackson*, rejeitando o tradicional musical dos livros por uma mistura de *rock-and-roll* e configurações ambientais completas que quebram a quarta parede e um pastiche histórico.

A nova dramaturgia e o híbrido

A crença amplamente difundida entre os frequentadores do teatro é que grandes dramaturgos possuem uma assinatura, vozes distintas que são imediatamente identificáveis. Embora os novos dramaturgos trabalhem fora da corrente dominante, seu uso virtuosístico da linguagem diferencia-os em um campo lotado. Na verdade, eles poderiam ser considerados referências de estilo individualizado. Seus críticos mais severos elogiam o uso que fazem da linguagem, quando não a sua dramaturgia original. No entanto, subjacente ao “som” individual de cada dramaturgo há características compartilhadas que podem ser exploradas e retomadas.

Os novos dramaturgos, seja por planejamento ou intuição, incorporam diversas matérias-primas, estilos, formatos e abordagens nas suas peças. As combinações podem ser integradas no texto, como na aproximação das adaptações de Charles Mee, ou postas lado a lado, como justaposições na estrutura híbrida. *36 Views* de Naomi Iizuka realiza essa última, com as encenações Kabuki complementando mais ou menos a peça convencional. As peças de Len Jenkin refletem essas opções híbridas: em *Kid Twist*, o mafioso idioma gangster é integrado nos esboços envolvendo ícones americanos como Babe Ruth e Coringa, dos quadrinhos do Batman, bem como no marcante evento da queima do dirigível Nazi de *Hindenburg*; *Limbo Tales* é realmente composto de dois atos separados ligados apenas por um personagem narrando, o Mestre

¹²² Fronteiras no novo mundo

¹²³ Homem em menopausa

¹²⁴ O despertar da primavera

de Cerimônias, que também fornece uma ponte “*intermezza*” entre os atos separados. Os dois atos de *Limbo Tales* ficam em justaposição, mas não são nem tematicamente nem dramaticamente similares. Em sua peça *Like I Say*, Jenkin fornece uma rastreável, sequencial linha guia que é interpolada com shows de marionetes e quebras *intermezzas*. As *intermezzis* e as marionetes são regressões para a prática Renascentista de oferecer entretenimento de variedades durante os intervalos entre os atos. Pela inclusão desses formatos não-dramáticos, o híbrido dá ênfase na teatralidade. *Poor Folks Pleasure* é um híbrido na sua formação geral; uma estrutura que é refletida numa série de cenas. A cena 4 interpola uma cena “ao vivo” do filme *Spartacus* para a ação em curso criar uma espécie de efeito surrealista:

VENDEDOR: Eu acredito que eu estou em um hotel. Estou certo disso. Eu estive nele antes. Não exatamente como este. Semelhante. Eu não tenho nenhuma ideia de por que meus empregadores imaginam que eu deveria ser capaz de vender aqui. O planeta está morto. Acho que vou assistir um pouco do canal de televisão local. Uh oh. Sem televisão no meu quarto. Vou descer para ver TV na sala comum do hotel.

Ele se muda para outra área onde um homem assiste à televisão.

A TV já está ligada. Kirk Douglas em *Spartacus*. Um homem está assistindo... Eu acho que é o mesmo homem que me recepcionou no balcão... Hmmm...

Uma parte de Spartacus é realizada, ao vivo: nobres romanos com acento britânico, Kirk, escravos etc. O homem assistindo desliga a TV.

Agora ele não está assistindo mais a TV, mas a um quadro que está pendurado numa parede próxima. É de uma menina. [Para o homem] Desculpe-me, eu gostaria de incomodar você com alguma conversa de vendedor, se eu puder.

MAN: Olhe para ela. Cuidadosamente. Diga-me o que você vê.

VENDEDOR: Ela parece muito bonita... e um pouco triste. Talvez ela tenha perdido o ...

MAN: Ela era uma assassina...

(Jenkin 1993. 274-275)

Mais tarde, a versão da cena “ao vivo” de *Spartacus* retorna. Elementos híbridos são “feitos estranhamente”, removidos de seus contextos originais. A cena de Jenkin colide os mundos do teatro e do cinema, mas também estilos de performance e gêneros da história. Em vez de executar uma fita do filme, que não seria lida teatralmente, Jenkin “explora” a teatralidade do trecho de *Spartacus* com os seus figurinos de “gladiadores” teatralmente historicizados e um imitador de Kirk Douglas. Jenkin deriva humor e capricho nas justaposições das ações em tempo

real e da paródia virtual temporal; figurinos contemporâneos contra os figurinos “históricos”; e o dramático em relação aos valores performativos. A linguagem é dialogizada entre as realidades espaciais e atravessa o narrativo, o dramático e os elementos teatrais para criar uma espécie de dramaturgia inquieta. O trecho de *Spartacus*, como uma “sátira” do filme, serve principalmente como um marcador de quadrinhos, embora muitos dos *baby boomers* masculinos na plateia tenham uma ligação especial com o filme como um ícone cultural. Audiências mais jovens estarão familiarizadas com a lenda através da atual série de televisão. A incorporação de ícones culturais americanos em suas peças é um padrão da dramaturgia de Jenkin, continuando com *Kraken* (2008), que contou com a reunião em 1856 de gigantes literários problemáticos tentando recuperar glórias passadas para contornar a Morte: Nathaniel Hawthorne e Herman Melville. Em *Crumble (Lay Me Down, Justin Timberlake)* de Sheila Callaghan, um verborrágico Justin Timberlake “voa” ao realizar os sonhos de Janice aos onze anos de idade; algumas cenas depois, sua mãe é visitada por Harrison Ford, definido linguisticamente por sua assinatura de laconismo. Estes enviados de Hollywood exigem uma mudança de entonação no ator que interpreta ambos, comentando teatralmente uma cultura enlouquecida de celebridades (Striar e Detrick de 2007, 70-80).

Adaptação de clássicos e estrutura híbrida

Na criação da peça híbrida, o autor da peça serve como conceituador/adaptador tanto como autor de materiais. Mantendo-se autoral, o dramaturgo raramente é o único gerador de materiais textuais. Isto é particularmente verdadeiro no caso das adaptações de obras clássicas, nas quais elementos do texto de origem são usados, removidos ou reciclados como um ponto de partida para a recriação do dramaturgo. Na adaptação, a escrita só começa depois de um árduo processo de seleção, organização e formulações. Muitas vezes, múltiplas fontes e traduções fornecem os materiais centrais. Muitos dramaturgos hoje veem a adaptação como o híbrido por excelência, com a sobreposição de camadas e a adição de vários componentes teatrais e contemporâneos que obscurecem ou suplantam o texto da fonte original. O processo de adaptação obriga o dramaturgo a mudar da função de uma única fonte criativa para uma resposta imaginativa de elementos plurais.

A adaptação abrange um contínuo de abordagens com um elevado grau de variância e técnicas. Por exemplo, a adaptação de Charles Mee da peça *As Troianas*, de Eurípides, utiliza música alta de rock, sons de aviões e bombas caindo com imagens de vídeo do massacre da guerra para abrir o show. À medida que a peça continua, há pausas frequentes para canções de rock que representam uma variedade de estilos e épocas e algumas vão aparecer tangenciando a narrativa original. A abordagem híbrida de Mee favorece consistentemente o teatral sobre o dramático. Por outro lado, *Troy Women* de Karen Hartman contemporiza a

peça de Eurípedes mantendo-se fiel à sua estrutura e aos personagens, com as notáveis exceções de Cassandra e do coro. O musical finalista do Pulitzer (2007) de Rinde Eckert, *Orpheus X*, contemporiza a lenda de Orfeu/Eurídice, com o personagem-título atuando como uma cismada e bloqueada estrela do rock que perdeu a sua musa. O erotizado *Ajax (Por nobody)* de Alice Tuan remete-se ao original de Sófocles com referências ao limpador Ajax e interações sexuais do personagem com ovelhas. O original se torna alimento para a adaptação, ao invés de uma releitura séria do original de Sófocles, em que Ajax mata as ovelhas (em vez de se deitar com elas). Na condução de Tuan sobre Ajax, Alexander descreve a interação erótica de sua irmã com a ovelha que ela chamava de Z:

ALEXANDER: Aquela que lamperia ela toda, ela riria e riria, tentaria pegar a sua língua em sua boca. Meh. Ela começa a cutucar em sua lã, ela lambe ainda mais duramente. Z mesmo iria até seu lugar sagrado e então sua varinha se acenderia, eu teria que separá-los. Ela enlouqueceria tentando voltar com Z. À noite Z meh meh e, você sabe que o som, meh meh meh meh, seria como se estivesse chamando por ela. E a partir de sua cama ela meh volta para ele. Meh meh, durante toda a noite. Eu ia tentar acalmar Z, meh meh, quero que ela saia. Ela ia se dirigir pra lá num estouro louco, sabendo que esta criatura das estrelas estaria mehando para a sua menina. E assim, e por isso, um dia ela parou.

Pausa

Um estouro tinha tomado a sua espada para Z.

Pausa

O cheiro de Z através da casa, as dobras de sua carne dobradas com alho. Minha irmã nunca mais veio para jantar daquele dia em diante. Ela nunca o perdoou. E ela recusou-se pra sempre a usar roupas novamente. Nós não a deixávamos sair de casa por causa disso. Ela fugiu, tornou-se problema de outra família. Então eu teria que fazer todas as ovelhas eu mesmo.

(Wellman e Lee 2006, 264)

Tuan integra as ovelhas mais como uma digressão análoga à brincadeira sexual dela, do que como a característica central na morte de Ajax como no original de Sófocles; ou seja, a humilhação de Ajax em descobrir que os inimigos aqueus que ele pensou ter aniquilado eram, na verdade, um rebanho de ovelhas. Tuan usa o grotesco transformativamente, convertendo o desejo bestial numa refeição de família. Além disso, o som “meh” torna-se integrado sonoramente como um elemento de articulação que fornece comicidade, relevo irônico. Na sua morte, perto do final da peça, Alexander, em enorme dor depois de ter seu testículo arrancado de seu corpo por sua consorte Jessie, está sangrando até a morte. Tuan banaliza a clássica morte encenada ao dar uma estátua de show como prêmio pela imolação. A direção de palco lê:

ALEXANDER pinta com seu sangue os azulejos, gritando. Todos fogem dele, como ovelhas e se amontoam em um canto. ALEXANDER coloca o *American Music Award* no vestido longo preto. Ele brilha vermelho. Ele cambaleia, segurando seu sangue na virilha.

ALEXANDER: meh meh meh chora, meh meh meh salto, meh meh meh sono

Ele cai e espeta-se no American Music Award. Ele termina com a boca aberta e com um olhar como se tivesse sido taxidermizado.

(Wellman e Lee 2006, 264)

Expositor de erotismo, violência extrema e luxúria descarada são padrões em muitas adaptações contemporâneas; a brilhante interpretação feita por Matthew Maguire de *Phaedra* de Racine (e o original Euripidiano, Hipólito) apresenta a personagem “titular” modernizada como Faye, não sublime e reprimida como a forma mandatária do decoro neoclássico, mas como uma mulher com uma obsessão falocêntrica. A linguagem da luxúria e do poder da dinâmica sexual fornece o combustível para uma impressionante obra de Maguire. Os novos dramaturgos estão desencadeando as forças dionisiacas que espreitavam por baixo das superfícies destes clássicos originais.

A Wikipédia e a nova adaptação híbrida

Em *A Joyful Noise: “The Metamorphosis of Ajax” as Spiritual Tract*¹²⁵, John Leland explora o tratado de John Harington de 1596 sobre a invenção da descarga da privada como uma metáfora para a purificação do instintos mais básicos do homem. Na verdade, o palco de Tuan, que consiste em uma superfície de telha com mangueiras e outros “borbulhantes”, soa ecoando uma espécie de casa de banho aberta, em que o sangue e outros fluidos corporais são lavados durante a peça, como que para purificar ou limpar a luxúria e o desejo das suas vidas. A peça de Tuan é envolta em várias ironias e referências a materiais originais que não são facilmente decifráveis. Este é um aspecto importante de como o hibridismo funde várias fontes na criação de um original, e muitas vezes realiza chocantes transformações. Isto é o que eu descreveria como uma adaptação com base na Wikipédia. Qualquer dramaturgo que deseja aproximar-se de uma adaptação rápida vai encontrar materiais e uma miríade de fontes facilmente disponíveis online. A adaptação híbrida prospera em conexão e fusão, e um lugar muito conveniente (e cada vez mais confiável) para iniciar (depois de ler o texto original da peça) é a Wikipédia. Neste sentido, a adaptação abre-se a várias “associações” que o dramaturgo pretende explorar na reconstrução da fonte original. O texto torna-se o simulacro do hyperlink conforme o dramaturgo pinça e escolhe entre os vários fios de ligação para realinhar a narrativa.

¹²⁵ Um prazeroso ruído: A metamorfose de Ajax como tratado espiritual

EXERCÍCIO: Adaptação baseada na Wikipédia

1. Atribua aos membros da oficina uma peça clássica para ler e adaptar.
2. Dependendo do tempo, incentive os estudantes a lerem mais de uma tradução/adaptação.
3. Usando a abordagem de Charles Mee, os alunos identificam a estrutura do esqueleto da peça na forma de um esquema.
4. Considere os corolários da cultura contemporânea.
5. Pesquise na Wikipédia começando com o título, então os sites auxiliares aos quais ele está ligado. Por exemplo, para *Electra*, você teria o complexo de Electra, a Elektra dos quadrinhos da Marvel, o filme com a Jennifer Garner e assim por diante.
6. Encontre links de iconografias, como para pinturas em vasos, representações gráficas e assim por diante.
7. Peça aos estudantes para chegarem a um conjunto de conteúdo que eles possam anexar à estrutura central.
8. Os dramaturgos podem então considerar o que manter e como alterar a estrutura e escopo do projeto.
9. O resultado pode variar de uma cena a uma peça de um ato, dependente das variáveis estéticas, das contingências pragmáticas em cima do seu tempo e da sua flexibilidade.

COMENTÁRIO: Este exercício combina componentes dramáticos e de escritura dramática. É um excelente antídoto para abordar a tendência dos jovens dramaturgos a escrever somente a partir de uma perspectiva autobiográfica.

*Divine Fire: Eight Contemporary Plays inspired by the Greeks*¹²⁶ (2005) de Caridad Svitch oferece uma impressionante coleção de adaptações clássicas contemporâneas. Na adaptação moderna, o paradigma tornou-se o híbrido, porque o seu núcleo essencial envolve uma troca dialógica entre o autor original e o dramaturgo. Mee favorece a adaptação clássica como um ótimo exercício para o dramaturgo porque a base da história e da estrutura estão bem na sua frente. É uma maneira para os dramaturgos trabalharem através da voz de “outro” na formação de uma nova e vital peça. Depois de criar um enorme impacto na 2000 Humana Festival, *Big Love* de Mee tornou-se uma das peças mais amplamente produzidas em teatros regionais e universidades ao longo da última década. Embora deva sua estrutura narrativa à primeira peça de Ésquilo, *As Suplicantes*, as referências de *Big Love* de Mee trabalham através do autor japonês Sei Shonagon do século X, sendo Warhol assassino de Valerie Solanas, e gurus de autoajuda como Leo Buscaglia e Gerald G. Jampolsky, entre muitos outros. *Big Love* é descaradamente teatral, com desembarques de helicópteros, fisicalizações estridentes de linguagem intensa, fusões de dança e múltiplas fontes de música e som. Enquanto um elemento da tragédia é mantido na cena da morte no final da peça, a abordagem global é uma fusão de estilos e abordagens

¹²⁶ Fogo Divino: Oito peças contemporâneas inspiradas nos Gregos

teatrais. O site pessoal de Mee oferece uma seleção completa de suas peças e comentários a respeito de sua abordagem criativa.

Coisas híbridas

Como outra abordagem para a criação de peças híbridas, Mac Wellman e Len Jenkin exigem que seus alunos construam peças de “coisas”. Em uma oficina dada na Universidade de Alabama, Jenkin atribuiu aos estudantes uma lista básica de itens que daria a gênese de um novo trabalho: uma foto/obra de arte; uma boa música (para inspirar, não sublinhar o trabalho); vários itens tangíveis que uma personagem poderia realizar ou utilizar; uma legenda; e um pequeno pedaço de escrita. Alguns desses itens poderiam ser utilizados na peça, enquanto outros serviriam como esporas criativas ou pontos de partida. Wellman estimula seus alunos a observarem além de seus próprios interesses, para “ver o que está no jornal”, observando acontecimentos bizarros ou interessantes que possam induzir a imaginação. A fascinação de Wellman com o fenômeno de bolas de pelo no *Sincerity Forever*¹²⁷ e em outras peças deriva de um artigo que demonstrou o potencial dessas bolas de fechar o sistema de esgoto de uma grande cidade. Wellman teve prazer nas ramificações graves de algo tão benigno e inócuo como uma bola da pelo. Além disso, ele observa os fortes valores associativos e visuais que emanam do termo.

Wellman costura várias palavras, frases e palavras interessantes em suas peças com abertura para a direção em que elas vão tomar na peça. Trechos do *The Devil's Dictionary* de Ambrose Bierce tornou-se um importante componente estrutural de sua peça, *Bitter Bierce*. Ele também irá funcionar como uma fala etiquetada ao longo de uma peça até que ele esgote o seu potencial (como “novelo de gatos” em *The Invention of Tragedy*¹²⁸). O processo de Wellman é tanto ecológico quanto dialógico: ele não é apenas um grande reciclador da linguagem, mas prospera em confronto ou fricção provocados pela justaposição de elementos variados. Ao invés de lutar pela unidade, Wellman cria interesse dramático através da diferença e da surpresa, energizando as lacunas entre díspares, e também entre elementos contíguos.

Na nova dramaturgia, por vezes, a fricção entre as cenas pode energizar uma peça inteira. A cena de assassinato do negociante de carros Armênio-Americano em *Dark Rapture* de Eric Overmyer tem sua força política e de violência relacionada com todas as outras coisas na peça. Incorporada dentro da estrutura do primeiro ato e retirada de um relato da vida real, a cena enquadra a violência e o perigo que orienta o resto da peça. Dramaturgicamente anômala, ele coloca a cena mais intensa da peça longe do personagem protagonista, Babcock. Além disso, ele levanta uma questão temática e política que continua sem resolução

¹²⁷ Sinceridade sempre

¹²⁸ A invenção da tragédia

em todo o resto da peça. Curiosamente, as audiências têm encontrado apontado esta cena como a mais atraente da peça. A inelutável urgência e a força gratuita são magnéticas, funcionando para trazer o público para as implicações temáticas do texto.

EXERCÍCIO: Conceitualizando a peça híbrida

Os exemplos a seguir oferecem algumas estratégias para iniciar a peça híbrida. A lista é aberta e destinada a pedir a sua imaginação para uma maior exploração.

1. Recorte de citações de uma celebridade ou figura política. Use várias fontes como guia, o suficiente para criar um perfil geral do personagem.
 - a. Estabeleça uma figura histórica bem conhecida que tenha alguma ressonância com o seu personagem principal.
 - b. Considere dois períodos da história da peça: talvez o presente e o período de sua figura histórica. (*A Arcadia* de Stoppard; *My uncle Sam* de Jenkin; e *Romans in Britain* de Brenton oferecem bons modelos). As cenas podem se fundir, existirem lado a lado, ou serem sequenciais.
 - c. Objetos específicos ou adereços que podem ser usados durante os períodos históricos.
 - d. Designe alguma música que de alguma forma inspire a peça.
 - e. Encontre um pedaço de escrita que “diga” alguma coisa sobre o material (por exemplo, material de citação, provérbios famosos, aforismos sábios, etc.).

COMENTÁRIO: Materiais encontrados oferecem fontes convenientes para a peça híbrida. Um corolário no mundo da arte é a aglutinação. O *The Wooster Group* utiliza este método de montagem revendo e reexaminando textos das peças finais de Tennessee William em *View Carré*. O dramaturgo pode integrar a estrutura híbrida de várias maneiras. Por exemplo, a peça pode justapor personagens de filmes ou gêneros literários contra tipos mais normativos (Por exemplo, em *Dark Rupture* executa-se o gênero de filme *noir* teatralmente). Ou vários períodos históricos podem ser justapostos em cenas sucessivas; em seguida, as cenas convergem para uma só linha histórica. O híbrido é um bom veículo para a sátira ou a paródia, porque os valores formais inerentes a um determinado gênero podem fazer comentários sobre o material ou o assunto em mãos. A apropriação de personagens de contos de fadas bem conhecidos, tais como os três porquinhos ou o lobo mau, tem implicações óbvias quando posicionados contra uma *troika* política ou um sermão fundamentalista, por exemplo. Interpolando músicas de diferentes épocas pode ser mais bem sucedido. Em sua adaptação de *Eurídice*, Sarah Ruhl culmina em um sentido do vínculo de inocência e amor entre Orfeu e Eurídice através de uma canção americana dos anos 1940 mais tarde popularizada pelas irmãs Andrews: “*Don’t sit under the*

*apple tree*¹²⁹. Embora a música seja um marcador da alegria do seu casamento, as palavras finais “ainda vêm marchando para casa” (uma referência aos soldados na II Guerra Mundial) pressagiam a morte de Eurídice duas cenas mais tarde (Ruhl 2006, 347-8)

Jeffrey Jones e os enxertos de contexto

Provavelmente, a peça mais autoconscientemente híbrida da nova dramaturgia foi escrita por Jeffrey Jones. Sua peça *Der Inka von Peru* é representativa de sua abordagem de “contextualização”. Como estratégia dramatúrgica, a contextualização explora como o significado não é determinado na linguagem. Mikhail Bakhtin usou o termo *heteroglossia* para descrever como o significado é contabilizado apenas no momento do enunciado, sendo dependente das circunstâncias, da entonação e das histórias antigas. Em outras palavras, o significado é mediado através do deslocamento dos contextos. Cinco anos atrás “surfar” se referia ao esporte aquático; o termo tem um significado específico, vinculado ao contexto. Agora, é claro, a palavra “surfar” foi mediada por sua conotação na corrente dominante pela Internet, e seu referente aquático original foi transferido para o fundo. A palavra *ligado*¹³⁰ pode até ter significados contraditórios, dependendo do contexto. A variação nas conotações, quer a partir de uma perspectiva histórica ou contemporânea, dá às palavras dialogicidade elástica.

Para criar este exemplo de contextualização, olhando em *Der Inka von Peru*, Jones produziu um palimpsesto contemporâneo; uma raspagem, um içamento e uma reciclagem do que já tinha sido falado. Na peça, Jones combina diálogo de novelas, citações proferidas por celebridades em revistas populares como da revista *People*¹³¹, e relatos históricos que detalhavam a conquista de Francesco Pizarro sobre os Incas no Peru. Jones enxerta seções do texto encontrado como diálogos de um determinado personagem. Essas entradas enxertadas oferecem um contraponto ao diálogo criado pelo autor dos outros personagens; em alguns casos, o diálogo enxertado é exclusivamente a linguagem falada pelo personagem. O confronto das fontes linguísticas – diálogos banais da TV, “declarações” de celebridades, linguagem historicizada referente a Pizarro e opções geradas por Jones – fornece o interesse e o “significado” da peça, embora o significado em si seja indeterminado. Os fenômenos dramatúrgicos tradicionais, tais como as falas diretas ou unidades são substituídas pelo choque polivocal que impulsiona este híbrido.

Enquanto as passagens levantadas não têm relação com seu contexto original, elas ainda estão abrigadas dentro de um contexto cultural maior. O dialogismo ocorre em várias formas:

¹²⁹ Não se sente sob a macieira

¹³⁰ No original o termo utilizado é WIRED

¹³¹ Pessoas

- Jones estabelece um dialogismo interno no roteiro, no qual dois sistemas de linguagem operam codependentemente. Nenhum é privilegiado, mas ambos interagem e informam-se mutuamente. A texturização ativa uma fricção de superfície. A nova dramaturgia reconhece que a superfície e a forma externa são o local do sentido.
- Jones permite que o “outro” entre em um diálogo com o seu próprio processo criativo de produção de linguagem. Numa dramaturgia tradicional, o dramaturgo sente que tem “propriedade” de todos os materiais escritos. A nova dramaturgia abre o dramaturgo da peça para como a linguagem pode ser gerada na criação do roteiro.
- As “falas de linguagem” operam dentro e fora da peça; elas estão intermitentemente dentro e fora da moldura da peça. Este fenômeno linguístico permite a Jones maior flexibilidade na dialogização entre “as falas encontradas” e as interpretações dos atores e as respostas a elas.

O poeta beat William Burroughs tinha trabalhado com um processo semelhante na construção de seus poemas. Burroughs podia cortar palavras a partir de várias fontes escritas, em seguida, reorganizá-las de forma aleatória; este efeito de colagem da disposição das palavras na página é abstrato. Com Jones, um planejamento mais consciente é usado para fabricar o roteiro, embora o processo de enxerto permaneça semelhante.

Construindo um diário/álbum de recortes do pastiche à homenagem

Alguns dramaturgos mantêm diários, livros de fontes ou álbuns de recortes, mas muitos deles têm dificuldade na manutenção da disciplina ao longo do tempo. Dos novos dramaturgos, Mac Wellman mantém um diário ou álbum de recortes, não como uma forma de exame de consciência, mas como uma compilação de materiais úteis que podem ser aplicados na prática. Muitas de suas referências estranhas (o seu interesse em bolas de pelo, ou palavras engraçadas, como meneio¹³²), surgiram a partir do seu álbum de recortes. Len Jenkin, por outro lado, encontra a disciplina de manter uma tributação diária ou tediosa, e também desviar-se do tempo limitado que pode gastar em sua dramaturgia.

Para ser eficaz, o diário deve ser utilizado como o ator da *commedia dell'arte* usava o *zibaldoni* – um livro que é uma coleção de materiais encontrados ou criados e que fornece forragem para a expressão criativa e imaginativa. Considere a construção da peça como pastiche, permitindo uma ampla gama de fontes para introduzir no seu diário, e mais tarde, no seu trabalho. Esta “mobilização de recursos” ou

¹³² A palavra original é wiggly

reciclagem de materiais encontrados em sua peça é uma estratégia dialógica, quando o “outro” é mediado por seus próprios talentos criativos e imaginativos.

Você pode concentrar seu diário para aumentar o nível polivocal em suas peças. Incluindo referências literárias estrangeiras e conversacionais; idiomas estrangeiros com sons interessantes; máximas e citações; peculiaridades na sintaxe regional; ditos e rubricas sábias de religiões e povos primitivos; “jargões técnicos” de várias profissões; etimologias estranhas; nomes próprios de empresas, pessoas, cidades e assim por diante. Enxerte de forma adequada em suas peças. Em outras ocasiões, o diário irá fornecer a inspiração para começar uma peça, ou atender a um enigma na revisão de uma peça que você tenha arquivado. Como você constrói o diário, você está conscientemente desenvolvendo o seu “ouvido” para a linguagem. Além disso, assim como o *zibaldoni* dava força e resistência para o ator da *commedia dell'arte*, isso fornecerá a você, o dramaturgo, os recursos para concluir os projetos mais ambiciosos.

Os seguintes exercícios devem ser realizados no início do semestre. O diário deve ser integrado tanto quanto possível no trabalho do estudante, ou ele vai se tornar um apêndice cansativo.

EXERCÍCIO: Painéis Publicitários

O exercício dos painéis é uma maneira eficaz para começar a construir um diário.

1. Observe os painéis publicitários e pôsteres de propaganda entre sua casa e um destino que você frequenta regularmente num trajeto diário. Normalmente, os painéis publicitários são contratados mensalmente, por isso ocorrem alterações, particularmente em torno de eventos sazonais. No seu diário, anote slogans, termos e nomes próprios, datando as entradas.
2. Você deverá observar várias repetições de motivos: um decalque do velho, o reboco sobre o novo e a relação entre eles; quando a idade começa a se mostrar através das seções decalcadas ou desbotadas.
3. Observe como cada signo sugere um pensamento ou uma ação diferente, impondo uma força externa sobre a sua realidade, ou sugere que você mude a sua vida de alguma forma. Observe frases específicas.
4. Preste atenção especial aos nomes *próprios* e às frases-chave que cristalizam um determinado fenômeno, ou que caracterizam uma profissão, por exemplo.
5. Na oficina cada participante deve contribuir com vários slogans, em seguida, misture-os e tire-os para fora de um chapéu aleatoriamente.

6. Tempestade de ideias¹³³ coletiva sobre as ideias de peças, usando outros slogans e materiais compartilhados, a partir de listas dos participantes.

7. Agora escreva uma cena ou monólogo. Utilize frases, nomes próprios e confluências para estimular, aumentar, ou direcionar um personagem através de uma jornada ou realização sobre alguma mudança na vida dele.

COMENTÁRIO: Permita que este exercício ocorra por vários meses. Depois de todos os alunos compilarem uma lista de itens em seus diários, você estará pronto. Nomes próprios, lemas e slogans de produtos emprestam especificidade temporal e geográfica de como eles ressoam dentro de um meio cultural. No Cinturão-Bíblico do Sul, a paisagem é atada com confluências da “voz-de-deus”, direcionando-o para salvar sua alma enquanto você desfrutar de seu churrasco dos sonhos. Quando sequencialmente escalonado, o dispositivo de painéis pode servir como um marcador de passagens espaciais e temporais. Leia *Limbo Tales* de Jenkin (parte 1) e *Dark Ride*, ou *Whirligig* de Wellman para posterior sondagem desta técnica.

Enxertando diálogos (da aparência à fachada)

Um exercício relacionado pode exigir acesso à material citável de várias fontes. Comentários de celebridades ou figuras políticas estão disponíveis em entrevistas de revistas, outras mídias impressas e fontes on-line. Você pode enxertar a linguagem das celebridades e políticos, porque, em grande medida, a sua linguagem já está “enquadrada”, ou calculada por publicitários, voltadas para uma recepção pública particular. A celebridade está “aparentando” uma certa personalidade para consumo público: o rapper irá colocar como sua aparência a persona de um gangster; mas mesmo quando uma imagem “ruim” parece autêntica (Keith Richards como um viciado em drogas) a imprensa está enquadrando os elementos específicos que não se encaixam na imagem pública. Na autobiografia de Richard, *Life*¹³⁴ (2010) ele aponta que ele está “limpo” (do vício) há 30 anos; muito longe da imagem que a mídia continua projetando dele. Na criação da peça híbrida, este idioma *enquadrado* é então *reenquadrado* em um novo contexto na peça. Esta dupla estratégia coloca em primeiro plano a própria linguagem e a leva para uma maior exteriorização e senso de fachada.

Aparência, um termo cunhado pelo sociólogo-linguista Erving Goffman, descreve como o eu performa em público, particularmente no trabalho ou em situações sociais. A língua é um componente importante na apresentação de uma aparência, como são a moda, o treinamento e o comportamento. O resultado final é o que Goffman chamou de “gerenciamento de impressão”, o grau em que o indivíduo controla o sinal

¹³³ O termo original é *brainstorm*

¹³⁴ Vida

que ele está enviando. Esses sinais que são controlados são “dados”, enquanto outros (muitas vezes mais importante) são “soltos”. Provavelmente nenhum outro político na história controlou tão bem como Barack Obama os “dados” como na campanha de sucesso para presidente em 2008. No entanto, após as “desastrosas” *midterm*¹³⁵ de 2010 no qual tanto os apoiantes quanto os detratores criticaram Obama por apresentar uma fachada que não combinava com a realidade, isto é, com o que era “solto”. De forma que a retórica que era ao mesmo tempo inspiradora e carismática foi reformulada como oca e equivocada, pelo menos a curto prazo. Com a proliferação dos programas de reality¹³⁶ da televisão agora nós podemos testemunhar como a mídia pode fabricar “aparências” para os artistas que não têm nenhum talento ou treinamento para ancorá-los. Empacotados e intensificados, produtores de televisão estabelecem as condições para “soltar” comportamentos que, embora maliciosos, egoístas e mesquinhos, fornecem um cartão de vendas atraente para o público.

Interpretação de papéis

Um exame das aparências e do gerenciamento de impressão vai aguçar a consciência do dramaturgo da relação entre a linguagem e o comportamento. O dramaturgo pode então manipular os níveis performativos durante toda a peça para alcançar a variedade e a surpresa. Na peça híbrida, alguns personagens serão a sua aparência; outros irão oferecer variantes, ou serão construídos a partir de outras estratégias. Quando a aparência persiste como o modo dominante de comportamento, pode ser mais precisamente descrito como um *papel*. Interpretar um papel exige uma abordagem performativa, exteriorizada para criação de personagens. Linguisticamente, a representação de papéis depende das estratégias de fala codificados e discutidas no capítulo anterior. A interpretação de papéis tem variadas aplicações na nova dramaturgia. Len Jenkin descreve sua concepção para *Poor Folk's Pleasure* como uma “peça de teatro para cinco a sete artistas. Esses artistas assumem uma variedade de papéis” (Jenkin 1996, San Francisco). Em *Poor Folk's Pleasure*, o conceito começa com o ator como performer, mais do que a noção de um personagem que desempenha vários papéis. Da mesma forma, *Apparition* de Anne Washburn atribui números aos membros do grupo. *Venus* de Suzan-Lori Parks tem orientações para o grupo para que juntem papéis para ajustar os pontos fortes e os interesses dos artistas que complementam o ator que fará sozinho a *Venus*. *Crumble* de Sheila Callaghan exige que o ator que interpreta o Pai também “personifique” o ícone pop Justin Timberlake e Harrison Ford.

Outro exemplo de interpretação de papéis ocorre quando um personagem assume uma aparência diferente dependendo das

¹³⁵ Prévias das eleições americanas

¹³⁶ Programas reais

circunstâncias da peça. O personagem pode assumir um papel em uma sequência encenada da peça (uma peça dentro da peça) ou performar uma determinada função demandada pelo roteiro. A peça *Pilgrims of the Night*¹³⁷ de Jenkin é um exemplo deste último. Dramaturgos podem utilizar a interpretação de papéis e sua teatralidade essencial para explorar opções que são mais performativas em vez de psicológicas. Esta paleta mais completa pode ser particularmente eficaz na comédia, onde os personagens são forçados a desempenhar papéis improváveis ou difíceis. Na nova dramaturgia, a interpretação de papéis é geralmente uma faceta do personagem multivocal. Por exemplo, o charlatão *Crowsfoot*¹³⁸, no *Harm's Way* de Wellman, vai para dentro e para fora de seu papel como um folião no carnaval. A tensão entre o personagem e o nível da linguagem do papel cria um nível significativo de interesse, como várias camadas de vozes e atuações para que o ator aborde.

Dramaturgos devem começar por explorar aparências ou fachadas em termos de linguagem e comportamento. Ao se tornar mais confiante em delinear estes níveis, você pode integrar a interpretação de papéis como uma estratégia. A diferença entre uma *aparência* e a *interpretação de papéis* é de um grau. Uma aparência pode ocorrer ao longo de uma ou várias batidas, enquanto um papel persiste como uma estratégia dominante em todos os segmentos de batida ou cenas inteiras. Fachadas geralmente sugerem uma falsa impressão, ao passo que uma aparência, por exemplo, é o comportamento esperado de uma determinada profissão. Um bom exemplo do primeiro caso é o personagem Jean no *Dead Man's Cell Phone* de Sarah Ruhl (discutido mais a frente neste livro: consulte a página 162), que assume a fachada do confidente do homem morto. O personagem em *Glengarry Glen Ross* (o agente imobiliário) e *Speed the Plow* (executivos do cinema) de David Mamet fornecem excelentes exemplos de aparências. Estas explorações irão aumentar seus instintos multivocais dialógicos permitindo novas técnicas. Assim que você começar a sentir as possibilidades das estratificações, você pode experimentar com cenas dentro de cenas ou uma peça dentro da peça.

Exercício: Aparências e Fachadas

(Leia e se familiarize com as peças mencionadas acima de Tuhl e de Mamet)

Aparências e fachadas podem ser diferenciadas pelas intenções. Uma aparência representa o desempenhar bem de um papel: vestir-se adequadamente para uma profissão ou o comportamento apropriado de protocolos aceitos. Por outro lado, a fachada é uma deturpação do eu, geralmente com a intenção de enganar para algum ganho ou para promover um interesse. Este exercício funciona melhor quando um personagem é dominante e o outro subordinado ou sempre que um

¹³⁷ Peregrinos da noite

¹³⁸ Pé de corvo

personagem ganha status através de uma representação ou fachada eficaz.

1. Um personagem A utiliza a linguagem e certos comportamentos de aparência para criar uma impressão para o personagem B. A linguagem é usada para intimidar, manipular, fazer uma venda, e assim por diante.
2. Enxerte trechos de linguagem de seu diário que funcione adequadamente.
3. O personagem B tenta quebrar a fachada ou a aparência de B.
4. O personagem A vai a extremos para manter a aparência. Enxerte citações do seu diário que sejam eficazes.
5. Conclua a cena com uma ideia clara de quem ganha e quem perde.

Diário: Para iniciar incorpore trechos da mídia na construção dos personagens. Há algumas questões que esse processo levanta:

- A linguagem como aparência ou fachada versus a linguagem que se revela do coração.
- O dramaturgo como coletor de linguagem. De uma maneira similar aos artistas visuais que mantêm exemplos de fragmentos de outros artistas (uma mão, uma árvore, um pedaço de fruta, e assim por diante).

COMENTÁRIO: Consulte o [Capítulo 8](#) para mais informações sobre a criação de aparências e fachadas.

Fábulas e as formas da história

São as formas da história, como a fábula, a parábola, o conto de fadas, o conto popular, as sátiras ou lendas de primeiro plano que sejam familiares para o público. Uma fábula ou parábola pode ser condensada estruturalmente, em parte ou no todo, e então adaptada para qualquer configuração que o dramaturgo deseje. A estrutura reconhecível informa o material e afeta a percepção do público de alguma forma. A interação dialógica está comprometida entre o original e a adaptação. Esta qualidade autorreflexiva é metadramática, se a forma da história é usada parcialmente (por exemplo, uma peça dentro de uma peça) ou na íntegra, fornecendo o formato estrutural para toda a peça. Como uma ferramenta metadramática, as formas da história podem aumentar o potencial polivocal do roteiro da peça. Como tal, elas oferecem ao dramaturgo uma gama de opções na fabricação da peça híbrida. *Country Doctor*¹³⁹ de Len Jenkin é derivado de uma história de Franz Kafka que o autor original tinha adaptado de um conto popular comum. A adaptação anterior é utilizada como uma peça dentro da peça, enquanto o segundo (Kafka por meio de uma lenda) fornece o formato de base e da trama da peça de Jenkin. *Demon Baby*¹⁴⁰ de Erin Courtney baseia-se nas fábulas sobre um

¹³⁹ Médico do Campo

¹⁴⁰ Bebê demônio

gnomo da literatura romântica e a estatuária comum dos jardins do século XIX, para criar o personagem-título.

O jovem dramaturgo ganha técnica estudando e, em seguida, aderindo a um determinado formato estrutural. Debruçar-se sobre as formas das histórias, que tendem a ser breves (e frequentemente didáticas), permite ao dramaturgo acelerar e facilitar o seu sentido de enredo, uma vez que a maioria das formas curtas apresenta um enredo tenso, sem materiais alheios. Contemporizar a linha da história vai trazer uma tensão dialógica entre o original e a versão atualizada. O tratamento dos materiais pode variar da paródia a uma adaptação direta, especialmente, se a teleologia da fábula, parábola, etc. for alguma lição de moral ou ditado.

Condensação estrutural: A aventura (“Peças de jornada”)

Certas formas das histórias repetem-se o suficiente para que suas estruturas sugiram um modelo ou um paradigma. Um desses modelos será aplicado no exercício seguinte. A aventura tem suas origens na mitologia grega, romances medievais, e o romance picaresco espanhol. É um lugar-comum na narrativa no cinema, como indicado pelo popular sucesso da série *O senhor dos Anéis*. A aventura fornece uma base estrutural forte que inclui um personagem central com um desejo inabalável de alcançar um objetivo; uma viagem que inclui uma série cada vez maior de agouros e obstáculos ou de testes que precisam ser superados; um destino definido e desejável que seja objetivado no início da aventura; um interesse amoroso que pode ser o “destino” serve como “guia”, ou para criar o sentimento de saudade romântica (a menina ou o menino de volta para casa); um guia, ou um personagem onisciente que desbloqueia segredos ao longo do caminho; e personagens que proporcionam alívio cômico ou anedótico. Uma vez que a busca é alcançada, a harmonia e equilíbrio são restaurados.

Exemplos de estruturas de aventura incorporadas em uma nova dramaturgia incluem, entre outros: *My Uncle Sam* e *Dark Ride* de Jenkin (longamente discutido mais adiante neste livro, consulte as páginas 259-63). O motivo de viajar para buscar fortuna ou para mudar de sorte é o cerne da psique americana e é personificada em numerosos tipos de personagens do histórico *Yankee* e do “pioneiro do oeste” até os vigaristas e vendedores que frequentam as peças de Jenkin.

EXERCÍCIO: A peça de dez minutos (A aventura)

O objetivo será o de escrever uma peça de dez minutos, utilizando um formato estrutural específico. A configuração da aventura segue três fases gerais. A estrutura tripartida espelha os ritos de passagem

sequencialmente estabelecidos pelo antropólogo cultural Arnold van Gennep. Desde que o objetivo de qualquer missão sejam conseguir alguma mudança no seu personagem, muitos dos ritos de passagem se tornam um solvente de descrição para o processo. Na peça de dez minutos, a fase da separação pode ser uma referência na fase intermediária ou de transição, com a separação ocorrendo antes do ponto de ataque da peça.

1. *Separação*: Alguma separação da família, pátria, ou amarras familiares é necessária.

- a. A separação pode ser relativamente breve na duração
- b. O personagem principal sente algum dilema que deve ser abordado. Isto requer uma viagem de algum tipo. Normalmente, o personagem é um “peixe fora d'água”.
- c. Considere uma paisagem polivocal com ecologias variadas (veja abaixo).

2. *Transição*: Esta é a mais longa das três fases, e a mais dramática: a meta é solicitada, os obstáculos são tratados e assim por diante. É marcada pela incerteza, a negatividade, a estranheza ou a bizarrice, e o personagem aborda não só a meta, mas o eu como personagem.

- a. Considere personagens oniscientes, guias e companheiros de viagem. Cada um tem uma representação ou fachada específica. Use seu caderno de recortes para definir o personagem dentro da linguagem.
- b. Há um nível crescente de obstáculos e frustrações para o personagem principal. Desenvolva os adversários a partir de fontes literárias ou visuais. Considere ícones.
- c. Alterar a dimensão do tempo em algum ponto nesta fase.

3. *Reintegração*: O objetivo da aventura é alcançado, resultando em um novo status para o personagem e há uma celebração, um noivado, um prêmio, etc.

- a. A restauração da (ou a criação de um novo sentido de) harmonia e do equilíbrio.

Para começar os dramaturgos devem se esforçar para completar este exercício no formato de peça-de-dez-minutos (um formato cada vez mais popular para concursos de peças). No formato de dez minutos, os testes ou obstáculos aparecem rapidamente e são tratados em tão poucas batidas quanto possíveis. A busca pode ser compactada com êxito se o dramaturgo esboçar primeiramente o desejo final, o objetivo ou o destino. Na peça-de-dez-minutos, eu recomendo escrever o fim em primeiro lugar, e permitir a máxima flexibilidade ao longo do caminho. A maioria das peças-de-dez-minutos sofre com a falta de uma conclusão satisfatória ou são de fato simplesmente cenas que não se resolvem de forma eficaz. Os parâmetros rigorosos deste formato podem ser realizados firmando-se o fim no início. Uma vez que a parte final nesta estrutura tripartida é a reintegração, a natureza do fim da peça é mais facilmente resolvida.

Ao longo da jornada, explore a natureza do personagem principal através da série de obstáculos que ele deve confrontar; varie os obstáculos. Esforce-se para ter uma paisagem teatral única, e considere alterações no tempo como cruciais. Procure aderir à estrutura tripartite, marcando os grandes movimentos da separação para a transição e para a reintegração.

COMENTÁRIO: Dramaturgos de todos os níveis têm dificuldade em resolver as suas peças. Talvez o mais conhecido e público exemplo desse fenômeno pelos produtores seja o musical *Spiderman*¹⁴¹, que na época em que foi escrito teve persistentes pré-estreias, em busca de um final satisfatório. Ironicamente, o mais caro esforço teatral da história não sabia como pretendia chegar à conclusão da peça! Escrever o final é uma estratégia pragmática e pode liberar o dramaturgo de se preocupar com o fechamento. Gostaria de lembrar o dramaturgo que o fim pode ser sempre ajustado; pense no final como um alvo flexível que pode ser movido ou removido. Escrever o final várias vezes irá provar ser uma estratégia com foco útil. Como um princípio básico: o fim deve encapsular a declaração temática geral da peça.

EXERCÍCIO: Escrevendo o fim

- Se você considerar os valores temáticos inerentes ao roteiro, você deve ser capaz de desenvolver uma conclusão que esteja de acordo com a ação da sua peça.
- Se for o caso de que o personagem atinge o objetivo, o fim pode recapitular valores determinados e selecionados do personagem.
- Se você deseja um fim irônico, acompanhe o final de volta para o último ponto da trama e simplesmente reverta as expectativas.
- Se você deseja o maravilhoso ou o “estranho”, resolva uma característica do personagem específico ou da batida do roteiro no qual o personagem é confrontado com um “conhecimento especial”; ou traga à luz um objeto que tenha sido impregnado com algum poder talismânico.
- Finalmente, considere se você quer um final explosivo¹⁴² que seja intensamente teatral, ou uma resolução dos indicadores das batidas que se relacionam com o personagem, tema ou forma da história.

COMENTÁRIO: Na oficina, este exercício pode ser particularmente útil quando os participantes concluírem os primeiros rascunhos de suas peças finais; Como tal, ele pode ser incorporado no trabalho do projeto final como um componente separado.

¹⁴¹ Homem-Aranha

¹⁴² Originalmente: *coup de théâtre*

Variações híbridas: espaço, tempo e o confronto dialógico

O híbrido permite latitude significativa no estabelecimento de parâmetros espaciais/temporais. Não mais preso a regras fixas determinadas por uma época e convenções, o novo dramaturgo tem flexibilidade para justapor, desconstruir ou remontar o espaço e o tempo. Paula Vógem em *How I Learned to Drive* fragmenta o sentido de uma narrativa temporalmente linear, movendo-se para trás e para frente de “presente” ao “passado”. O choque entre os períodos e os personagens nesta peça energiza uma dinâmica que impulsiona a ação para a frente de uma maneira que desorienta o espectador. Esta desorientação estruturalmente espelha e melhora a relação problemática de Lil’Bit com seu abusivo tio.

Os dramaturgos podem se abrir a esta nova dramaturgia, deslocando o contexto espacial/temporal dos personagens. Quando a linguagem altera o espaço e o tempo, as amarras estabelecidas são soltas e as convenções são interrompidas ou deslocadas. Os personagens são descentrados (como acontece com o público) em um ambiente vertiginoso. Este descentramento obriga o personagem a fazer sentido em uma paisagem teatral em constante mudança (Consulte o [Capítulo 8](#) sobre *The Clean House* de Sarah Ruhl). Os fatores ambientais em mudança criam um campo interativo espacial/temporal que é um contraste dinâmico da dramaturgia convencional. É uma maneira diferente de “jogar seus personagens contra a parede” – o núcleo da boa dramaturgia, de acordo com Romulus Linney. Linney implora aos dramaturgos estudantes para que façam seus personagens lutarem, enfrentarem situações perigosas, fantásticas ou ultrajantes.

Conceituando o híbrido espacial/temporal

Opções espaciais e temporais são muitas vezes esquecidas na concepção da peça. Permita que a imaginação explore as possibilidades. Por exemplo, o que o deslocamento de um contexto espacial/histórico sugere sobre a linguagem? A ideia é que a contextualização permita que as circunstâncias ambientais ou históricas pesem sobre a ação. Alguns dramaturgos britânicos têm explorado esse terreno com sucesso: *The Romans in Britain* de Howard Brenton justapõe a ocupação das Ilhas britânicas no Império Romano com a ocupação britânica na Irlanda. *Arcadia* de Tom Stoppard utiliza uma casa de campo do início do século dezenove para justapor cenas passadas no período com aquelas que caracterizam os ocupantes da atual casa.

Expandir os campos espaciais/temporais também envolve a questão da escala. Wellman tem experimentado a justaposição de nosso mundo com outros mundos em várias peças. Constance Congdon

confronta personagens alienígenas/humanos em *Tales of the Lost Formicans*. *The Appeal* de Young Jean Lee reduz a escala dos famosos poetas românticos Wordsworth, Coleridge e Byron ao coloca-los falando em padrões de discursos americanos contemporâneos. Erik Ehn em *The Saint Plays* confronta ícones litúrgicos ou figuras canonizadas dentro de uma atmosfera contemporânea e de criação de personagens. O uso de múltiplas paisagens, de conexão entre culturas e mundos, opta por um conceito mais amplo de escala. *Ecologies of Theater* (1996a) de Bonnie Marranca postula que o futuro do teatro reside na sua capacidade de incorporar estas múltiplas paisagens, a presença globalizada de culturas e sistemas teatrais no palco.

Em um nível puramente teatral, o “teatro de imagens” de Robert Wilson tem realizado essa visão até certo ponto, em seu modelo híbrido, que se concentra na encenação ao invés de no roteiro, tendo o seu corolário na nova dramaturgia. O vocabulário polivocal teatral de Wilson combina as estratégias americanas, europeias e as tradições dos palcos orientais numa estratégia performativa utilizada por Naomi Iizuka em sua peça *36 Views*. Iizuka integra elementos do teatro Kabuki em sua dramaturgia. Wilson agoniza com suas sequências de *storyboard*¹⁴³, enquanto Len Jenkin remodela os seus blocos de texto no seu processo de revisão. Considerando que Wilson enfatiza o gesto e o movimento, os novos dramaturgos colocam uma ênfase formal mais forte sobre a linguagem. Ambos experimentam as qualidades formais da justaposição, repetição e padronização. Há uma confiança subjacente na teatralidade que substitui os procedimentos dramáticos tradicionais. Visto por este prisma externo, do plástico e do teatral, o novo dramaturgo é mais como um autor/diretor do que um dramaturgo tradicional. Aqui estão os princípios estéticos comuns nesses trabalhos:

- Justaposição de opostos.
- Fragmentação, dissolução, ou desconstrução do tempo linear.
- Recontextualização de sistemas históricos.
- Dinâmicas de escalas.

Wilson tem sido bem sucedido em realizar seus experimentos em grande escala. Geralmente, a *avant-garde* tem sido relegada para os galpões e pequenos teatros, e este destino tem perseguido os dramaturgos linguísticos também. Talvez as produções em grande escala de Wilson (considere *Einstein on the Beach*, *Ka Mountain*, *CIVIL WarS*, *The Forest*¹⁴⁴) ofereçam um paradigma mais ambicioso para o dramaturgo linguístico em busca de maior espaço e audiência. Marranca é bastante eloquente ao discutir as virtudes de Wilson em *The Forest* quando ela escreve:

¹⁴³ Roteiro visual, normalmente com indicações de ações, ambientes, sonoplastia, ângulo de visualização e falas.

¹⁴⁴ Einstein na praia, A montanha Ka, Guerra Civil, A floresta

“A biodiversidade do teatro de Wilson liriciza o espaço e o tempo. Todas as espécies – a flora, a fauna, a humana – inspira a narrativa neste estágio avançado da evolução teatral. Ele molda a sua adaptabilidade e o processo de hibridização em cenas que visualizam o tema insistente da natureza/cultura como uma característica estrutural da obra. Se Wilson ama a cidade, ele precisa de madeiras. O que é uma paisagem teatral se não uma espécie de desejo?”

(Marranea, *The Forest*, 38).

EXERCÍCIO: Justaposição espacial/temporal

O trabalho de Robert Wilson abre um potencial para criar peças em uma larga escala – através de uma grandiosa globalização das formas teatrais e dramatúrgicas. Os princípios e estratégias polivocais de Wilson podem ser adaptados pelo dramaturgo na conceitualização da peça. Depois da tempestade de ideias¹⁴⁵ sobre uma peça inteira, escreva várias cenas. Pode ser útil trabalhar com imagens ou desenhos em miniatura. Você pode até considerar elementos da linguagem e da narrativa como compostos de grandes blocos.

1. Considere algum grande evento histórico/cultural (à la Wilson).
 - a. Que outras figuras de outras eras podem ser justapostas?
2. Articule um sentido diferente da paisagem: cidade, campo, floresta, oceanos, e assim por diante.
 - a. Considere como a paisagem mudando altera o contexto dos personagens e da linguagem.
3. Estabeleça um centro de narrativa para a peça.
 - a. Por exemplo, olhe para a forma como Laurie Anderson e outros artistas performáticos têm reinterpretado *Moby Dick*. O texto é um ponto de partida.
4. Abrace uma variedade de línguas, dialetos ou gêneros do discurso ao considerar o personagem.
 - a. O personagem pode ter uma base performativa: O teatro Noh, a *commedia dell'arte*, o circo e assim por diante. Compare as versões de *As Troianas* de Suzuki, Mee e Serban
5. Considere nesta conceitualização do palco as possibilidades de confronto, contraste, e a interação entre os vários elementos.
6. Esboce um padrão de progressão que se baseie na justaposição em série, oposições diretas, a simultaneidade e/ou repetições.
 - a. Considere cenas com uma, duas ou múltiplos focos.
7. Faça três ou quatro cenas alternando a sequência, a fim de explorar as várias possibilidades configurativas.

COMENTÁRIO: Procurar fontes na internet trará informação histórica e cultural relativamente conveniente. Além disso, buscar arquivos

¹⁴⁵ O termo original utilizado é *brainstorm*

locais que contenham fontes históricas e, muitas vezes íntimas, como narrativas pessoais detalhadas, oferece recursos fantásticos para as peças e para o desenvolvimento de personagens que podem ser cuidadosamente observados e que são frequentemente ignorados.

A consideração da dinâmica espacial/temporal abre o dramaturgo às preocupações temáticas que podem trazer a política para dentro da mistura. É uma estratégia potencial para o dramaturgo comprometido, que quer responder às preocupações ideológicas em grande escala. Lynn Nottage, vencedora do prêmio Pulitzer de 2009, na peça *Ruined* explorou os horrores das guerras rebeldes congoleesas em um grupo de mulheres africanas refugiadas e forçadas à prostituição depois de serem estupradas, e então, como resultado direto, condenadas ao ostracismo de suas aldeias nativas. Combinando “trechos de linguagem” de entrevistas com as vítimas com uma mistura de formas de contação de histórias ocidentais e africanas, incluindo dança, percussão e cânticos, Nottage fabricou um híbrido de impressionante estatura e ressonância. Neste sentido, o híbrido torna-se o corolário artístico da globalização pelo qual múltiplos idiomas, discursos e modos de comunicação combinam-se para criar uma todo artístico.

O triunfo dos híbridos

Como podemos ver, o híbrido combina com o movimento cultural em direção à globalização nas artes em uma rede mais democratizada e mais ampla de comunicação possibilitadas pelo *YouTube*, *Facebook*, *Wikipédia*, *Twitter* e assim por diante. A dramaturgia tradicional tem sido penetrada por estéticas híbridas, com os dramaturgos cada vez mais preocupados com o artifício e as limitações da narrativa linear. A nova dramaturgia, com a sua fusão do performativo e do polivocal, oferece excelentes modelos dramatúrgicos de hibridização. Como o híbrido torna-se cada vez mais a norma no teatro contemporâneo, ele assume o status de supergênero mais abrangente com suas próprias subcategorias e títulos.

4. CAPÍTULO – A teatralidade dos personagens

Estabelecendo novas abordagens para os personagens

Com uma base externa não psicológica para os personagens, a nova dramaturgia se distingue das abordagens convencionais. Tradicionalmente, os dramaturgos americanos têm concebido personagens baseados no realismo, modelos psicologicamente orientados. Há duas razões principais:

- Uma vez que os atores são treinados em abordagens baseadas no método Stanislavskiano adequadas ao estilo realista os dramaturgos têm respondido de forma pragmática, escrevendo peças para este idioma, privilegiando assim o estilo interno sobre o externo.
- A televisão e o cinema continuam a ter grande influência em estilos e abordagens dramáticas.

As condições predominantes tornam indispensável comunicar ideias de forma eficaz e rapidamente, e, como resultado, o código taquigráfico do *Actor's Studio*¹⁴⁶ foi estabelecido como a língua dominante no teatro americano. Dramaturgos e desenvolvedores de peças têm adotado os termos dos atores: *através da fala*, *arco*, *subtexto*, *concretizar*, *intenção*, *obstáculo* e *conflito* são como solventes para o ator tanto quanto para os dramaturgos. Porque a condução do personagem central ainda reina como modelo (se não na realidade), de forma que se ouve muitas vezes “Sobre quem é essa peça?” como uma crítica familiar aos novos trabalhos. Concretizar um personagem funciona para o dramaturgo cuja criação de personagem é muito fina, mas também para o ator que deve fabricar os “antecedentes” para criar mais ressonância no “momento”. Um dramaturgo aguça as intenções de um personagem, eliminando digressões no roteiro, enquanto o ator se concentra nas escolhas mais claras de comportamento. Este atalho compartilhado é eficaz no desenvolvimento de um personagem tradicional, seja para palco ou para a tela. No entanto, um código entrincheirado é resistente à mudança e à inovação. Além disso, porque a criação teatral envolve vários colaboradores, a mudança vem lentamente. Em grande medida, o jargão teatral, ou “as falas da peça” tem impedido um maior crescimento e exploração nas abordagens dramáticas.

Os problemas surgem quando os termos tradicionais são aplicados às novas abordagens. Porque os termos antigos não se encaixam perfeitamente, assumimos que algo está errado com a peça. Assim, no desenvolvimento da peça ou do ensaio, há uma diluição do novo em velhas garrafas conhecidas. Sessões de “bate papo” após uma leitura

¹⁴⁶ Estúdio dos atores

quase sempre confirmam isto, particularmente quando a discussão se volta para questões sobre personagens. Quando o dramaturgo alcança estatura e publica constantemente como Mac Wellman, Len Jenkin, ou Suzan-Lori Parks, eles podem ter diretores que “sabem no que estão se metendo”, mas e outros colaboradores, de cenógrafos a agentes e, claro, o colaborador final, o crítico? A nova dramaturgia está em desvantagem porque desde a primeira edição desse livro não existia nenhum vocabulário para discutir a multivocalidade, o carnavalesco ou os personagens ambíguos. Acessar a personagem *Hare* em *Invention of Tragedy* de Mac Wellman baseado nas tradicionais seis qualidades cruciais de um personagem de Sam Smiley é impossível e irrelevante (As qualidades de Sam Smiley são: volição, estatura, inter-relações, atratividade, credibilidade e clareza. Smiley, 1971, 92). Em sua revolta contra as normas estabelecidas, os personagens de Wellman realmente funcionam contra as noções de um personagem integral com um “núcleo” essencial. Pode o dramaturgo simplesmente polvilhar um pouco de interrelação ou volição? Quão orgânico é isso? Se esforçando por um personagem claro, muitos dramaturgos vão ferver materiais expositivos e sofrer de um *rigor mortis*¹⁴⁷ no processo. O dramaturgo que está explorando o texto de Smiley precisa saber que sua estética dramática é baseada na representação ou numa premissa clássica em que o personagem deve ser considerado como um todo íntegro. Com tal entrincheiramento generalizado de termos e construções, é importante construir um novo idioma que vai com precisão ou persuasão representar uma premissa diferente de personagem.

Uma extensa lista de verificação pode entorpecer a mente tão facilmente como focá-la. Além disso, não há muitos dramaturgos que estejam dispostos a rever caracterizações de acordo com listas de verificação. Dramaturgos experientes sabem que a revisão, ou “levantamento”, de traços do personagem altera outros fatores e relacionamentos em uma peça.

Além da peça centrada em um protagonista

A tradição do protagonista resolve um problema básico dos dramaturgos. Ao contrário de algumas formas literárias, como o romance, uma peça acontece perante uma plateia ao vivo. Com um único personagem central numa peça, o dramaturgo fornece ao público uma identidade clara como fonte para sermos a favor ou contra e uma viagem que pode ser facilmente seguida. A ação da peça é mais tensamente comprimida se uma rede estrutural clara das relações é estabelecida a partir do personagem principal para baixo. Por outro lado, o autor da peça que estabelece vários personagens no núcleo da peça enfrenta continuamente o problema de focagem. Vários protagonistas podem borrar a ação central da peça. Uma figura central forte foca a peça, como um solista instrumental foca um concerto. Podemos admirar os

¹⁴⁷ Rigidez cadavérica

personagens de apoio, mas apenas na medida em que apoiam e reforçam os esforços do solista/protagonista. Um alcance limitado facilita uma visão unificada. Muito simplesmente, ligando a ação central agenciando o personagem principal, o dramaturgo alcança assim uma medida de coerência.

A maioria dos professores de dramaturgia e os manuais recomendam um protagonista forte no centro da peça, que responda à pergunta frequentemente levantada pelos desenvolvedores de peças, “De quem é a peça?” No entanto, esta não é a pergunta apropriada para perguntar sobre *Jennie Ritchie* de Mac Wellman que apresenta personagens construídos com discursos variáveis ao invés de indivíduos psicologicamente redondos. Além disso, o cânone de Len Jenkin, com as possíveis exceções de suas adaptações de *Candice* e *Country Doctor*, resiste à peça estritamente centrada em um protagonista. Mesmo *Margo Veil*, intitulada em homenagem ao personagem central, contém divergentes reviravoltas que desviam a peça em várias direções. O movimento dialógico em direção à polivocalidade trabalha contra o foco unilateral da peça centrada em um protagonista. As oposições mais notáveis para o modelo do protagonista são fornecidas por dramaturgas; as mulheres membros do *Clubbed Thumb* e do *13P* oferecem os exemplos mais recentes. Se a exceção faz a regra, um único personagem de Erin Courtney em *Demon Baby*, Wren, fornece um arco claramente focado com a espinha dorsal da peça. Na antologia *Funny, Strange, Provocative: Seven Plays from Clubbed Thumb* (Striar e Detrick 2007), Sheila Callaghan e Lisa D'Amour exibem as dualidades mãe-filha nas quais seus “pacotes” criam protagonistas paralelos. Por exemplo, em *Crumble* de Callaghan (*Lay Me Down, Justin Timberlake*) os personagens têm relações paralelas especificamente por idade: Janice, a filha, com Justin Timberlake, e a mãe com Harrison Ford.

No entanto, existem várias peças baseadas em protagonistas que combinam elementos da nova dramaturgia com o princípio unificador do personagem único. *Country Doctor* de Len Jenkin, adaptação do romance de Kafka, situa o Doutor como o foco central. *Venus* de Suzan-Lori Parks inequivocamente dirige nossa atenção para a jornada da personagem-título. Enquanto a peça centrada no protagonista dá unidade, ela parece estar em baixa com as dramaturgas. Recentes peças de Sarah Ruhl, Young Jean Lee, Naomi Iizuka, Lyn Nottage, e Alice Tuan provaram ser um sucesso sem o modelo de personagem central. Enquanto o modelo protagonista tem suas vantagens, é hora de soltar a tirania deste formato que há tanto tempo tem sido considerado como padrão, em particular, como base de critério de novos trabalhos.

Movendo-se do modelo aristotélico

Embora Aristóteles estivesse escrevendo sobre a forma trágica, sua *Poética* continua a ser os critérios putativos para a maioria das formas

dramáticas. O foco de Aristóteles mais sobre o dramático do que sobre a teatralidade privilegia a dimensão literária. Ele relega ao espetáculo o degrau mais baixo da escada hierárquica, abaixo do enredo, dos personagens, do pensamento, da dicção, da linguagem e da música. Historicamente, para que as obras dramáticas sejam canônicas é necessário que os valores literários sejam enfatizados enquanto a teatralidade é diminuída em importância. Além disso, o advento da psicologia e da psicanálise no século XIX revolucionou as noções de personalidade. A “vida interna” dos personagens se tornou o foco principal. Ao longo do tempo, os parâmetros do personagem bem construído têm sido estabelecidos como uma manifestação destas rubricas não teatrais.

No entanto, esta tendência está passando por uma grande mudança. As tradições pantomímicas, dos cômicos populares do teatro europeu e a fisicalidade retiradas de formas teatrais asiáticas, que têm ênfase em uma abordagem externa de construção de personagem, agora estão transformando a dramaturgia americana. Peças recentes, como *36 Views* de Naomi Iizuka, que interpola o teatro Kabuki, e *Underdog/Topdog* de Parks que resgata os menestréis, fundem as dramaturgias externas e internas. Isso expande o perfil atual do personagem dramático combinando o agenciamento (ou escolhas) aristotélico, protocolos psicológicos e considerações temáticas que surgem de determinadas condições culturais em um todo orgânico.

Mesmo um rigoroso aristotélico, como David Mamet, lamenta a natureza especulativa do personagem dramático:

“Quão igualmente tolo é perguntar onde Édipo fez faculdade, ou se Big Daddy é o tipo de cara que poderia jogar golfe ou, finalmente, falsificar qualquer um dos problemas cuidadosamente construídos da peça como postulados inconscientes e, em seguida, aceitar a existência do PERSONAGEM, como se o personagem fosse algo diferente de uma série de ações delineadas pelo dramaturgo”.

(Mamet, 1990, 38).

No desenvolvimento de um novo trabalho, os dramaturgos serão solicitados pelo diretor ou pelos atores a fornecer “antecedentes” para os personagens que escreveram. Em leituras abertas ao público de seus trabalhos os dramaturgos são pressionados pelos protocolos tradicionais “da leitura aberta” a justificar toda a intenção, motivação e “e se?” tenha isso na peça ou não. Raramente a teatralidade do personagem é considerada, apesar das atuais tendências que enfatizam isso. Em reação, a missão de coletivos de dramaturgos como *13P* e *Clubbed Thumb* é produzir o trabalho de seus membros, ignorando o processo mesmo que bem-intencionado, mas muitas vezes mortal, no desenvolvimento de novas peças. Além disso, muitos desses dramaturgos

são mulheres; é a abertura do teatro para um coro de novas vozes que de outra forma não seriam ouvidas.

Formas teatrais como o vaudeville, o melodrama, o musical, a *commedia dell'arte* e a pantomima, têm demonstrado historicamente que ter a teatralidade como núcleo pode fornecer a raiz de um personagem. Novos dramaturgos, em estilos e formatos muito diversos, levantam seus personagens moldando-os externamente a partir de uma construção teatralizada através do uso de suas linguagens, gestos, movimentos, fisicalidades e figurinos. Em resumo, a dramaturgia linguística facilita a ampliação das convenções teatrais para moldar o personagem.

O personagem carnavalesco

O dialogismo de Mikhail Bakhtin está relacionado com a sua influente construção do carnavalesco - um período de transformação e de derrubada de normas sociais. Bakhtin descreveu o carnaval, tradicionalmente o período entre a Epifania¹⁴⁸ e a quarta-feira de cinzas, como um momento em que as funções normativas são suspensas e a cultura séria é virada de cabeça para baixo – tudo seria possível.

O carnaval promove a estranha justaposição de eventos e personagens e se delicia com o inesperado e o mágico. Como tal, o carnavalesco oferece uma metáfora para o personagem na nova dramaturgia. O personagem carnavalesco usa o corpo gestual, deleita-se na fala viva e, por vezes, ambígua, que muitas vezes está nas margens da corrente dominante. O carnavalesco permite voltas súbitas e transformações de identidade. Em *Margo Veil* de Len Jenkin Margo, a sequência de transformações de identidade de Margo é desempenhada por diferentes atores, empurrando esta técnica ao extremo. Mais comumente, o personagem carnavalesco é parte de um conjunto de papéis no esquema maior da peça. *Freakshow* de Carson Kreitzer fornece um excelente exemplo deste último com um grupo de personagens que fundem o bestial com o humano: apresentando a Salamandra Humana e Judith, a menina com cara de cachorro, juntamente com Amalia, a Mulher sem braços ou pernas, e o Cabeça de alfinete. O caso em questão: a Salamandra Humana, relegada há anos em um tanque de peixes, desenvolveu “guelras” com o tempo e uma grande parte do arco de seu personagem é o restabelecimento da capacidade de respirar através de seus pulmões e, assim, retomar o status de humana. Os termos carnavalescos e grotescos são muitas vezes utilizados alternadamente; o segundo refere-se especificamente à fusão de animais e bestas e às referências a partes do corpo, funções excretoras e sexualidade, tudo no coração do *Freakshow* de Kreitzer.

¹⁴⁸ A quarta estação Litúrgica é chamada de Epifania: vai de 5 de fevereiro à quarta-feira de cinzas. O tema básico é a da manifestação de Cristo às pessoas.

Contínuo de criação de personagem

A maioria dos dramaturgos que seguem métodos prescritivos de criação de personagens estabelecerá personagens ao longo de linhas psicológicas com base na necessidade, no desejo, ou em metas. Como resultado, dramaturgos evitarão conceitualizar ao longo das falas de uma apresentação o gestual dos personagens, considerando os pensamentos ou as emoções mais dignos de atenção. Dramaturgos escrevem essas gestualidades “fora das falas” (indiretamente, obliquamente, implicitamente), permitindo ao ator uma significativa amplitude na formação de uma abordagem subtextual. Quanto maior o nível subtextual de interioridade do personagem, mais ele é realçado, mais forte é a matriz – e o ator se torna o personagem (Consulte o [Capítulo 12](#) para saber mais sobre a matricização e a desmatricização). Por outro lado, a nova dramaturgia tende a ser “na fala” (como em, dizendo o que você quer realmente dizer), e quando não é, a formulação é mais frequentemente “tomada” como irônica ao invés de subtextualmente internalizada. Como resultado, a matriz entre o ator e a personagem muda, uma vez que o estilo de escrita exige uma abordagem mais exteriorizada da performance. Peças como *Poor Folk's Pleasure* de Len Jenkin e *Freakshow* de Kreitzer incentivam um estilo de desempenho mais amplo, mais gestual e visceral do que o método baseado na norma. A Tabela 4.1 delinea algumas diferenças entre a abordagem tradicional e as novas abordagens do ponto de vista do ator.

TABELA 4.1 Abordagem Tradicional do personagem versus Novas Abordagens do personagem

O ATOR SE TORNA O PERSONAGEM	O ATOR PERFORMA UM PERSONAGEM
identificação psicológica, emocional	projeção performativa, externa
traçado íntegro; um personagem	traçado contraditório; um ator pode atuar como vários personagens
matricizado (ator se esconde)	desmatricizado (ator exposto)
sub-textual	superfície de textualidade
fora das falas	nas falas
interioridade	virtuosidade

Enquanto esta tabela não é de nenhuma maneira exaustiva, ela ilustra as diferenças que estabelecem tudo sobre o que é a nova dramaturgia. Qualquer estilo poético ou orientado pela linguagem vai exigir um elevado estilo de desempenho. O dramaturgo precisa entender que as exigências sobre o ator vão ser diferentes na nova escrita, ainda que existam uma gama ou oscilação neste contínuo, de modo que os atores que atuam em *Bitter Bierce* de Wellman podem optar por uma abordagem mais exteriorizada do que aqueles que se aproximam da recentemente publicada peça histórica *Kraken* de Jenkin, ou a sua homenagem a Chekhov, *Like I Say*¹⁴⁹. Por exemplo, em *Kraken* de Jenkin, os dois personagens principais são Herman Melville e Nathaniel Hawthorne. Um ator se aproximando destes ícones pode ser atraído primeiramente para as formas externas através de imagens e fotografias, complementadas com a investigação da correspondência pessoal e dos documentos escritos que revelam estados internos da mente. A este respeito, vários dramaturgos da geração atual, como Sarah Ruhl e Erin Courtney (gerados a partir da orientação de venerados dramaturgos linguísticos Paula Vogel e Mac Wellman respectivamente), sinuosamente constroem pontes para abordagens interna e externa na mesma peça.

A criação de personagens baseada no tema

Situado no espaço entre as abordagens tradicionais de personagem e abordagens teatrais externas (discutidas abaixo) está o personagem temático. Em *Angels in America* o dramaturgo Tony Kushner combina uma estética bastante tradicional de criação de personagens com ideias temáticas, deslocando o equilíbrio entre as emoções do personagem e impulsos retóricos que se propõem a uma mensagem ideológica. Kushner descreve-se como um dramaturgo comprometido – por definição, aquele que desenvolve uma mensagem política. O dramaturgo comprometido com uma causa anda na corda bamba entre o avanço da ação e fazer avançar a sua agenda. Em *Angels* (partes 1 e 2), a linha entre o que um personagem pensa e o que sente Kushner sobre um problema é turva. Na verdade, há momentos em *Perestroika* (no monólogo do anjo), ou em *Millennium Approaches*¹⁵⁰ em que monólogos retóricos subjagam (ou pelo menos tencionam) a dramaturgia. Esses discursos causam uma cesura na atração ou na dinâmica à frente da peça, colocando em primeiro plano o tema agenciado através dos personagens. Curiosamente, até mesmo críticos de apoio do recente relançamento comentaram sobre este prejuízo para o fluxo da peça. O discursar tem de ser tratado com destreza ou os resultados aparecerão com uma mão pesada, como se vindo diretamente do dramaturgo ao invés do personagem.

Em geral, o público americano prefere opiniões políticas dosadas com a sátira cômica e a ironia em vez do sério ou do sincero. A

¹⁴⁹ Como eu disse

¹⁵⁰ Aproximação do milênio

popularidade de *The Colbert Report*¹⁵¹ de John Stewart e Lewis Black atesta esta realidade recente. Uma pesquisa recente da *Nielsen* durante a época de eleição mostrou mais espectadores assistindo John Stewart no canal de Comédia do que no noticiário noturno regular! Mesmo os teatros que têm um público constituído de valores compartilhados, muitas vezes representando um grupo específico cultural, racial ou étnico, querem a política embalada em teatralidade. Por exemplo, o *WOW Café* de Nova Iorque que produz programas de e sobre a cultura feminista destinados ao público feminino (a sigla WOW significa World of Women¹⁵²), muitas vezes usam o *cross-dressing*¹⁵³ ou vários tipos “teatralizados” da cultura lésbica. Trabalhos recentes na WOW de *Giddy Multiple Vaudeville Co.* promovem a cultura lésbica por meio de atos de circo, e formas teatrais do século XIX como o burlesco.

Na Grã-Bretanha, a tradição da dramaturgia política tem sido transformada por Martin McDonagh com uma ênfase muito mais ampla sobre o grotesco ou o carnavalesco. *Lieutenant of Inishmore*¹⁵⁴ gira em torno do assassinato do gato preto pelo líder irlandês da independência Padraic e a carnificina que se segue. “O que é mais notável sobre a escrita é a maneira que capta em termos cômicos um determinado tipo de loucura que infectou a Irlanda durante a maior parte do século 20” (LA Times, 13 de julho de 2010). A mais nova peça de McDonagh, *A Behanding in Spokane*, superou *Race* de Mamet por sua irreverência mais provocante e ousada em relação ao uso da palavra “n”¹⁵⁵. Carmichael (interpretado por Christopher Walken na Broadway em 2010) é tanto psicopata como racista, traços que ele “herdou” de sua mãe. McDonagh ironicamente apresenta um debate sobre insultos raciais enquanto Carmichael encharca seus antagonistas com gasolina. McDonagh tenta nos chocar com uma subversão bizarra e divertida do gênero “peça problema”. Por outro lado, o crítico Ben Brantley acusa Mamet de pisar em terreno familiar: “isso poderia ter chocado uma vez, mas até agora a maioria foi completamente desenterrada por comediantes negros de stand-up, de Richard Pryor até Chris Rock” (New York Times, 07 de dezembro de 2009). O resultado é que agora os dramaturgos consideraram o entretenimento como um valor do “problema” e dirigem-se a isso como novidade, sagacidade, teatralidade e, mais importante, com a construção de personagens excêntricos. Se a grande composição de Kushner tocou a campainha do politicamente correto no final de 1980, McDonagh e o recente trabalho de Mamet parecem ter tocado a sua sentença de morte. Tive a sensação ao ver *A Behanding in Spokane* de McDonagh, que o dramaturgo estava saboreando a ousadia de usar a palavra “n” mais como uma manobra do que como uma declaração política. Vindo da cadência pouco frequente da celebridade da performer Christopher Walken, seu uso parecia mais bizarro do que provocativo.

¹⁵¹ O relatório de Colbert

¹⁵² Mundo de mulheres

¹⁵³ A utilização de vestuário “típico” de um gênero utilizado pelo outro.

¹⁵⁴ O tenente de Inishmore

¹⁵⁵ A palavra “n” se refere ao termo *nigger*

Aristóteles discutiu a peça trágica, sem personagens – que podemos chamar de melodrama. Se a personagem representa uma ação, ou uma escolha, a peça sem personagem é como um melodrama do século XIX em que o mal contra o bem é personificado nos vilões e heróis. A criação de personagens baseada na temática, que se tornou um pilar de muitos dramaturgos contemporâneos, “telégrafa” uma certa mensagem temática ou ponto-de-vista do dramaturgo, sem integrá-la plenamente na construção estética. Isso cria um efeito de distanciamento entre o público e o personagem que permite o tratamento cômico de violências extremas, por exemplo. Os personagens principais de McDonagh são construções essencialmente teatrais. Assim, ele brinca com material temático aparentemente pesado como *Inishmore* e *Behanding* (ou *Pillowman*) que apresentam os enlouquecidos; vilões e sociopatas, Padraic e Carmichael, respectivamente, nunca parecem estar perto o suficiente da realidade para serem levados a sério. McDonagh encerra sua mensagem dentro de um quadro do grotesco e bizarro, e constrói sua reputação em cima desta técnica. Isto pode explicar apelo mais amplo de McDonagh do que de digamos, Sarah Kane, cuja brutalidade gritante na peça *Blasted* fica sem alívio. Claro, Bertolt Brecht continua a ser o ideólogo original como *showman*¹⁵⁶ porque ele sabia que, para que a mensagem fosse eficaz, ela tinha que ser teatralizada através da música, da poesia ou de formas bem conhecidas como a fábula e a alegoria.

Dialógico versus dialético

Devem os dramaturgos disfarçar suas preocupações temáticas de modo a evitar uma mensagem “telegrafada”? Talvez este seja um dilema do chamado teatro engajado. Se a peça ou o personagem principal representa um sistema ideológico ou crença, a descoberta torna-se menos interessante ou esteticamente desafiadora, uma vez que é uma circunstância dada. As peças iniciais de Heiner Müller, uma força na vanguarda europeia dos anos 1970 e 80, representam um movimento de teatro épico pós-brechtiano e um teatro dialético em que o personagem representava um determinado ponto de vista ideológico. As primeiras peças de Müller, escritas dentro das restrições de códigos de censura da Alemanha Oriental, continham personagens proletários tirados ao longo das linhas ideológicas; eram representações das forças dialéticas do trabalho dentro do sistema comunista. Essas peças comprometidas atendiam a fins sociais comuns, semelhante às peças do realismo-socialista da década de 1920 da União Soviética. Em seus trabalhos posteriores, Müller evidencia a síntese madura do pensamento com a teatralidade, e essas obras convidam o diretor a explorar uma paisagem mais ampla dos personagens. Müller colide lugar, gênero e era dialogicamente, em vez de ir num sentido dialético. Nas peças com a assinatura de Müller, como *Hamletmachine*¹⁵⁷, ele deixa para o público

¹⁵⁶ Homem Espetáculo

¹⁵⁷ Hamletmáquina

recolher as mensagens difíceis ou conflitantes – mensagens que resiste em telegrafar.

As adaptações das tragédias gregas clássicas de Charles Mee demonstram como “argumentos” podem ser abordados por uma dramaturgia que ainda fornece valores teatrais. *Big Love* mira em difíceis ou contraditórias perspectivas dentro do alcance carnavalesco dos personagens: pode a força ser justificada como uma simples extensão das leis naturais? Damos muito valor às escolhas humanas? É necessário comprometer-se para manter a humanidade? É a relação entre *Eros* (amor sexual ou romântico) e *Thanatos* (morte) inextricável? A dramaturgia dialógica de Mee estabelece as forças opostas com extremidades que são menos determinantes do que as de teatro dialético. O teatro dialético tenta chegar a um fim específico e determinado como resultado do conflito entre as forças, uma das quais será tanto privilegiada quanto predeterminada. Esta estratégia conduz a um teatro didático e está relacionada a uma práxis política ou social comprometida. Provavelmente, o local mais eficaz e bem sucedido para o teatro didático hoje é o teatro infantil: queremos que nossos filhos ouçam mensagens positivas e desenvolvam valores de apreço e humanistas. Além disso, o teatro infantil permite voos mais inovadores da imaginação. Não admira que Jenkin, Wellman, Overmyer, Congdon, e outros novos dramaturgos tenham todos escrito peças de sucesso para o teatro infantil.

Duas peças britânicas amplamente produzidas na década de 1990 têm refletido uma espécie de dialogismo temático/de personagem. Os personagens de Tom Stoppard em *Arcadia* “instruem” o público a como interpretar o que a peça está fazendo. O modo retórico que o personagem assume enfatiza o ensino ou a persuasão. No entanto, embutida em sua estrutura dialógica, *Arcadia* reflete a justaposição de eras históricas e discursos. A peça polivocal de David Edgar *Pentecostes* explora o alvoroço em torno de um afresco de Giotto encontrado em uma igreja medieval. A igreja acaba de ser reconvertida num país do leste europeu pós-comunista que é invadido por empresários estrangeiros, prostitutas e pessoas deslocadas. O dialogismo entre as linguagens, as culturas e as forças políticas cria uma paisagem de várias camadas temáticas que se refletem na estrutura dramática. Se a peça de Edgar pressagiava a profecia de Bonnie Marranca de que esta relação de várias camadas, teatralizava as relações entre as culturas, as vozes e os temas, e de que seria o futuro do drama, o sucesso da peça de Lynn Nottage, vencedora do prêmio Pulitzer de 2009, *Ruined*, que explorou os efeitos devastadores do estupro na atormentada guerra de Uganda, confirmou.

Abordagem satírica

Algumas peças promovem uma mensagem politicamente impopular através de um personagem excêntrico. Temos notado que a decisão arriscada de Martin McDonagh de colocar a palavra “n” na boca do

protagonista branco, Carmichael (em *A Behanding in Spokane*), provocou o público e causou alguma indignação. O interesse temático na peça era seu tratamento estranhamente irônico das relações raciais. Era uma sátira? Será que o dramaturgo apoia estas posições? Como é que o ator celebridade interpretando Carmichael, Christopher Walken, se sente sobre estas questões, e sobre proferir “nigger” tantas vezes e descaradamente? Sarah Ruhl, em *Dead Man’s Cell Phone*, lida com os problemas do mercado negro de partes do corpo humano de uma forma que é mais descaradamente satírica – através do personagem “vivo” do homem morto, Gordon. A sátira encarna a intenção temática dentro do gênero. É mais teatral do que a maioria das peças engajadas, porque depende da exageração e da tipificação dos personagens. Em *Sincerity Forever*, Wellman ridiculariza a Ku Klux Klan através da repetição e do tolo mundo da peça. *7 Blowjobs*¹⁵⁸ de Wellman oferece uma incisiva sátira sobre escândalos e encobrimentos no nível senatorial. Wellman zomba do trágico empreendimento em seu recente trabalho *The Invention of Tragedy*, com coros de gatos, por exemplo. Wellman encobre problemas graves com um humor bizarro ou com tolices, utilizando estratégias cômicas para encobrir suas crenças políticas.

EXERCÍCIO: Teatralizando a temática

Leia e se familiarize com as peças de McDonagh (*Behanding*, *Pillowman*, *Inishmore*).

1. Considere alguns tópicos “politicamente corretos” na oficina.
2. Tente alcançar um equilíbrio no resultado através da atribuição de cada tópico a mais de um dramaturgo.
3. Conceba uma construção de um personagem vilão apropriado que seja grotesco, extremo, depravado e assim por diante.
4. Considere fragilizar o personagem de alguma forma física (como a falta de algum membro, problemas de fala ou cegueira).
5. Estabeleça uma lógica distorcida para o comportamento do personagem (Carmichael culpa seu racismo a sua mãe).
6. Escreva uma cena com três personagens (de três a cinco páginas) que coloca dois dos personagens contra o “vilão”.
7. O “vilão” tem que tomar medidas radicais para garantir o controle da cena. (Confira a cena de tiroteio em *Inishmore*.)
8. Permita que o material do “PC”¹⁵⁹ abasteça o antagonista e a indignação dos outros personagens.
9. Conclua com uma ação violenta decisiva contra um ou ambos os antagonistas.

COMENTÁRIO: O desafio para os dramaturgos, então, é recentrar o personagem temático dentro da estética teatral. Considere a utilização do carnavalesco ou do grotesco na criação do tratamento satírico. Ao

¹⁵⁸ 7 chupadas

¹⁵⁹ Personagem Central

invés de uma mensagem sociocultural no primeiro plano que um personagem postula ou é o donatário, os dramaturgos devem estabelecer personagens ao longo de linhas teatrais ou externas que autorizem o núcleo da teatralidade dos personagens balanceando ou justapondo a estrutura ideológica que o dramaturgo pretende estabelecer. Como Brecht disse, o teatro *teatraliza* tudo, então explore o que é inerentemente teatral para atingir o potencial transformador do teatro: O que parece surpreendentemente novo nas maneiras de reformular as sólidas práticas teatrais do passado.

Rumo a uma construção teatralizada do personagem

Premissa: *A teatralidade substitui a função dramática como a raiz da criação de personagens na nova dramaturgia.*

A teatralidade define uma condição autoevidente do teatro que a distingue da literatura: o ator vivo que habita o personagem, o ator-plateia dinâmico, o gesto vivo, e o envolvimento visceral e evanescente com o público coletivo. A teatralidade é sobre o que “funciona” como teatro: a plasticidade da língua, o imediatismo da ação, a imaginação espaço/temporal, e o virtuosismo da performance. Trata-se da surpresa, da admiração, da ousadia, do imprudente, do estranho, do visual arrebatador e do erótico. O dramaturgo integra ou justapõe estes elementos, traçando personagens como uma estética – não representacional ou temática – que é construída. Desenvolver personagens a partir de uma estética teatralizada em vez de uma baseada na psicológica representa uma mudança fundamental nas premissas por trás da boa dramaturgia.

Dramaturgos, mas também dramaturgistas e críticos precisam reconhecer que esta mudança na raiz muda os padrões dramatúrgicos e como eles são aplicados atualmente. Termos como *conflitos*, *através da fala*, *arco* e *subtexto* podem ser relegados a uma posição subordinada ou serem menos viáveis. De fato, o aumento do reconhecimento da dimensão teatral como um componente essencial da criação de personagens tem revitalizado a arte da dramaturgia.

Os treze princípios dos personagens teatralizados

1. Os personagens são maiores que a vida, muitas vezes exagerados, extremos ou aumentados além do normativo. Como tal, eles rasgam o leitor/audiência para fora da zona de conforto da previsibilidade. Considere, por exemplo, o personagem Gogol de Len Jenkin na cena de abertura da peça que tem o mesmo nome do personagem dos anos 1980:

GOGOL: Bem-vindo, eu sou Gogol. Eu não sou luzes e sombras. Eu não sou a montanha ou para o lago abaixo. Eu não sou um pau, não sou as cinzas, eu não sou um macaco. Eu não sou um colibri. Eu nasci um homem, e isso não mudou, não importa o que eu faça.

Eu não sou mãe, eu não sou professor, eu não sou um herói ou um ladrão. Eu não faço flocos de papel picado ou conto estrelas. Eu não sou engraçado, eu não sou venenoso. Eu não estou brincando. Eu sou Gogol, nuvem e lama. Eu estou extinto. Eu ando na montanha-russa durante a noite. Eu sou um dançarino go-go e um tolo.

Eu tenho uma excelente noção de por que você veio aqui. Deixe-me garantir-vos que cada coisa que você espera que aconteça vai acontecer. E menos. E mais. Eu sou Gogol. Acredite nisso e eu vou contar-lhe outra.

(Wellman 1985, Gogol, 5)

Neste monólogo de abertura, Jenkin estabelece um personagem obviamente intensificado com base em negativos e ausências (o que ele não é, e o que ele não faz), antes dele se identificar. Mesmo a identidade de Gogol é problemática (“Acredite nisso e eu vou contar-lhe outra”). Gogol, na verdade, não é realmente baseado no dramaturgo russo. Ele torna-se um canhão solto, um excêntrico autodepreciativo que nada mais é do que imprevisível. Como dramaturgo, Jenkin demonstra uma confiança em sua franqueza e clareza de propósito. Embora imprevisível, o personagem é arriscado, nervoso e nitidamente traçado.

2. Os personagens são formados externamente em vez de internamente. A forma externa sugere que não há base subtextual do personagem. Uma analogia pode ser feita para o personagem mascarado, onde o subjetivo e o psicológico são desenfaturados e o gestual é intensificado.

3. Os personagens podem ser inseridos numa textura ou justaposição estranha para criar uma contra dinâmica na peça. Por exemplo, um personagem do século XVIII, Capability Brown está inserido na peça *My Uncle Sam* de Len Lenkin, apresentando uma icônica estranheza justaposta à ação central. Capability Brown serve dramaturgicamente em vez de ter uma função dramática. Em *16 Spells to Charm the Beast* de Lisa D’Amour, o personagem da Besta não entra até que tenha sido realizado um terço da peça. A partir desse ponto a Besta cria uma contradinâmica para a ação e para o personagem de Lillian.

4. Os personagens são extraídos de uma série de fontes materiais, não simples imitações da vida ou para servir papéis familiares (pais, filhos rebeldes e assim por diante). Como tal, eles têm a capacidade para a linguagem intensa. Muitas vezes marginalizados, essas personagens encontram a sua sorte através de, e na, linguagem, como se nos novos dramaturgos a linguagem substituísse os traços

tradicionais dos personagens e as preocupações subtextuais. Além de seus personagens com sonhos perdidos (Consulte o [Capítulo 6](#)), Len Jenkin desenha personagens da iconoclastia pop, como as histórias em quadrinhos, os romances policiais picados da década de 1940 e os desfiles de carnaval; Young Jean Lee forma uma peça contemporânea utilizando os poetas românticos Wordsworth, Coleridge e Byron como personagens em *The Appeal*; Erin Courtney baseia seu personagem homônimo da peça *Demon Baby* na estatuária de gnomos de jardim.

5. Personagens raramente são construídas ao longo de preocupações temáticas ou da transmissão de uma agenda em uma peça. A primeira geração de novos dramaturgos sofreu durante os anos “politicamente corretos” das décadas de oitenta e noventa, não permitindo que seu trabalho fosse apropriado por quaisquer grupos de interesses especiais. Os críticos, bem como o *metier*¹⁶⁰ teatral, saltaram sobre este movimento: por muitos anos, Suzan-Lori Parks foi criticada por seus personagens e peças não apoiarem temas tradicionais dos negros até a mudança com seu hit *Topdog/Underdog* que tirou os críticos das suas costas. Historicamente, críticos, dramaturgistas e gestores literários têm preferido implicitamente personagens que representem valores temáticos, para servir como espelhos ou porta-vozes de ou para a cultura popular. Potenciais produtores têm receio de ofender os patrocinadores corporativos, enquanto que a esquerda política tem sido extremamente sensível em não ofender qualquer grupo marginalizado por meio de uma linguagem racista ou de personagens sexistas. Vimos um relaxamento do último, evidenciado na linguagem ostensivamente racista de McDonagh em *A Behanding in Spokane*, e a crua e insistente sexualidade das mulheres na peça *Ajax (Por Nobody)* de Alice Tuan.

6. Personagens se transformam, mudam-se, fragmentam-se ou são desconstruídos. Muitas vezes existe uma tensão entre o performer e personagens nessas peças. Em *36 Views* de Naomi Iizuka o personagem ocidentalizado e contemporâneo Setzuko Hearn transforma-se indo e voltando de uma figura Kabuki para Hearn, depois em uma mulher da era Heian para si mesmo, definindo um personagem ambíguo (ou seja, um ator transforma-se em múltiplas identidades). Aqui, um personagem serve dinamicamente como o corolário teatral para os vários períodos de arte asiática antiga e costumes pertinentes ao tema da peça. Iizuka demonstra como uma antiga e não ocidental forma teatral como o Kabuki pode descortinar uma temática mais profunda que informa tanto a peça quanto o personagem de Setzuko Hearn. Efetivamente mostrando a mudança através da revelação do figurino, Iizuka faz com que o ator (e o figurinista) trabalhe para conseguir um memorável “momento” teatral. Margo, na peça *Margo Veil* de Len Jenkin, transforma continuamente sua aparência física usando um dispositivo de transformação mágica, com outros atores substituindo o personagem mutável.

¹⁶⁰ Entendedores e fazedores de um determinado campo da atuação

7. Personagens podem ser não-identificados ou não-humanos.

Nos monólogos mais recentes de Wellman, como *Bitter Bierce* e *Jennie Ritchie*, não há personagens títulos apresentados; em vez disso, o público formula uma imagem do personagem com base na linguagem e nas escolhas performáticas do performer. A crítica tardia de Mel Gussow no *New York Times* de um dos primeiros experimentos de Wellman, *Three Americanisms*, descreveu três personagens muito individualizados que no roteiro são brandamente listados como *Man 1*, *Man 2*, e *Woman*¹⁶¹. Gussow “criou” os indivíduos através do uso da linguagem, pela presença e pelo figurino do palco (aparência). Wellman usou atores para retratar estrangeiros, corvos, cães, mesmo sombras. O uso de adereços e animais feito por Jenkin acrescenta uma sensação de charme e humor para o início de Gogol, assim, a direção de palco pode ler, *Uma tartaruga gigante entra, se movendo muito lentamente. Ela tem uma pequena sela em suas costas. À medida que passa por trás de Gogol, ele monta-a, de frente para o público. A tartaruga sem nunca variar seu ritmo carrega-o.* (Wellman 1985, Gogol, 7).

8. Retratos grotescos e/ou grosseiramente satíricos definem os personagens que promovem causas ou servem como representantes de grupos discriminados. Ou eles recebem uma deficiência física extrema. Não há nenhuma tentativa de curar males sociais através dos personagens servindo como agentes morais. A nova escrita nem chama a simpatia diretamente para qualquer um desses personagens, independentemente dos seus obstáculos. Por exemplo, em *Freakshow* de Kreitzer, Judith, a hedionda, a senhora cara de cão discursa sobre sua degradação em desenvolver a atração sexualizada de um cão, rastejando, inversamente sentindo um sentimento de orgulho e de que vale a pena pelo sucesso financeiro adquirido com o seu desempenho. A sátira política de Wellman em *7 Blowjobs* apresenta o senador Armitage como um político irresponsável e grotesco.

Uma tendência recente na dramaturgia é apresentar os personagens com partes do corpo faltando, ou que tenham sido desmembrados. A perda de um membro visível ou apêndice torna-se um marcador para a motivação, ansiedade ou a dor de um dos personagens, enquanto fornece ao público um ponto de foco externo. *Freakshow* de Carson (Amélia, todos os membros); *Pillowman* de McDonagh (os dedos) e *A Behanding in Spokane* (a mão); *A Clean House* de Ruhl (o peito), *Dead Man's Cell Phone* (os rins) e *Ajax (Por Nobody)* de Alice Tuan (os testículos) representam alguns exemplos destas escolhas surpreendentes para criar personagens baseados em características externas.

9. Os personagens são arquétipos. Os personagens são maiores do que a vida, representam o ideal de seu tipo, ou assumem um aspecto do mito americano. Eles demarcam territórios que sugerem ações e traços específicos. Em alguns casos, isso é evidente, como na nomeação dos

¹⁶¹ Homem 1, Homem 2 e Mulher

personagens: em *Dark Ride* de Jenkin, *The Translator*, *Deep Sea* e *The Thief* que podem ser considerados personagens arquetípicos. Em *The Appeal* de Lee Wordsworth, Coleridge e Byron chegam como poetas românticos arquetípicos, só para que o dramaturgo possa se focar em suas brigas mesquinhas e desmascarar seus mitos.

10. Os personagens são figuras no palco. Uma figura no palco é uma formação em que o ator cria uma certa forma, um padrão de movimento ou sensação gestual que o público reconhece como uma identidade definida e impregnada com características que não seriam evidentes. O público constrói o personagem projetando sua imagem ideal sobre a figura no palco. Por exemplo, um ator que imita a marcha e figurino de Charlie Chaplin é visto como Chaplin ou como Chaplinesco e, como tal, o público confere a figura outros traços. Figuras no palco podem ser criadas pelo figurino (Drácula, Superman, outros ícones pops) ou pela atitude física (passista de carnaval, professor desorientado). Isso também é como a *commedia dell'arte*, em que um personagem como o Arlequim foi gravado pelo público através da máscara, do figurino e da atitude física. O público prevê e espera suas predileções físicas e predileções psicológicas para a alimentação, a gatinagem e a preguiça. As figuras de Babe Ruth e do Coringa na peça *Kid Twist* de Jenkin representam versões americanas das figuras no palco. Babe Ruth é um ícone do passatempo favorito da América (o baseball), mas eclipsou o esporte como um herói americano que representa o poder e o consumo – o encarnado epíteto “o Sultão de Swat”. O icônico *Joker*¹⁶² é imortalizado em seus ataques contra o Batman em quadrinhos e em adaptações de filmes recentes. *Kitty Hawk* de Jenkin inclui os irmãos James, os irmãos Wright e os irmãos Smith (das pastilhas contra tosse) como personagens. Às vezes, a figura no palco é processada como um símbolo ou emblema. Por exemplo, *Man with a Scythe*¹⁶³ na peça *Bodacious Flapdoodle* de Wellman que é o símbolo iconográfico padrão para o ceifador. O personagem *Demon Baby* é reconhecível como da estatuária de gnomos de jardim vistos em muitos viveiros e lojas de jardinagem.

11. Os personagens podem ser desmatricizados. Os novos dramaturgos usam técnicas de desmatricização. O ator/personagem é desmatricizado quando ele fratura o molde de um personagem específico; reconhece diretamente ou se refere à presença da audiência ou coloca em primeiro plano a presença do ator sobre o personagem. A desmatricização utiliza algum nível de meta-teatralidade chamando a atenção para a artificialidade do palco. Em *Energumen*¹⁶⁴ de Wellman, Megan está ensaiando uma história enquanto é solicitada por Jacques, que a lisonjeia: “Lembra-se de como era na aula de atuação?” Ele está chamando a atenção para a dinâmica entre o ator e a personagem. Aqui, o efeito é dobrado: Megan dentro da matriz da personagem está

¹⁶² Coringa

¹⁶³ O homem com uma foice

¹⁶⁴ O Energúmeno

ensaiando um papel; a personagem Megan é uma atriz em formação, em “aula de atuação”.

12. Música e som como motivadores dos personagens. Jenkin utiliza a música como um estímulo para a formação do personagem nas fases iniciais do processo de escrita. Na produção, Jenkin e Wellman utilizam *leitmotifs* para definir uma personagem ausente ou se aproximando, muitas vezes, com um final cômico. Notável é o uso do coro de gatos por Wellman em *The Invention of Tragedy* (consulte o [Capítulo 12](#)). Os dramaturgos podem depender de som intensamente amplificado e da música na produção como determinantes para a escolha da ação de um personagem, ou para mudar a direção do discurso de um personagem. A melodia repetitiva estranhamente assombrosa de “Who put the Y in YBOR” em *Fnu Lnu* de Wellman serve como um interlúdio coral e uma fala etiquetada que marca a estrutura da peça, um dispositivo que vemos repetido em *The Invention of Tragedy*. Jenkin usa cantores de bar para criar o ambiente e definir o personagem de *My Uncle Sam*, e o dueto de clube em sua recentemente produzida *Dream Express* para tecer a música dentro e fora da ação da peça. A música ou o som podem ser vistos na sua função estrutural ou textural, em vez de serem primariamente suportes ou sugestões. O som é usado frequentemente em ensaios ou oficinas para “entrar” no personagem ou estabelecer a base de um personagem. Personagens são obrigados a cantar, mesmo que não cantem bem em numerosas peças. Jenkin experimenta nos ensaios seções de texto que podem ser cantadas. (Embora estas seções possam não ser indicadas nas versões do roteiro).

13. Os personagens são construídos eroticamente. Apresentar o erótico no palco fornece uma estimulação externa para o público que suspende ou melhora o momento dramático. A peça *Ajax (Por Nobody)* de Alice Tuan apresenta uma dupla penetração, inserções, castração, sexualidade lésbica e desejo desenfreado que beira a pornografia. A personagem viciada em drogas Joy na peça *Interim*¹⁶⁵ de Barbara Cassidy remove a blusa, pega-se, entrega-se à masturbação e se descreve como um “tesão” e que “quer foder”. A sem membros Amália em *Freakshow* de Kreitzer está obcecada com a sua sexualidade, e descreve as posições que ela usa em relações sexuais em seu monólogo de abertura. Lizuka faz referências às pornografias orientais *shunga* como um meio de desencadear a ligação sexual dos personagens principais. O orgasmo feminino, o orgasmo anal masculino e a nudez masculina frontal são exibidos graficamente em *In the Next Room, or the Vibrator Play* de Sarah Ruhl.

O erótico é geralmente um marcador para a transgressão. Ele pode ser usado para criar excitação na plateia ou proporcionar um efeito de “tornar estranho”, como a nudez masculina perto da conclusão de Ruhl na peça acima mencionada. Curiosamente, todos os exemplos acima são de

¹⁶⁵ Interino

dramaturgas, que agora estão escrevendo os roteiros mais eróticos ou sexualmente explícitos. As referências incluem ambos os sexos, como numerosas peças que contêm imagens falocêntricas e alusões. Desde que a sexualidade envolva mostrar o corpo, o foco é sobre a forma externa do personagem, com uma suspensão momentânea do emocional ou do retórico. No entanto, esta fisicalidade cria uma conexão humana vital para o material, como a sexualidade fornece a abreviação de valores e da identidade de um personagem. Um bom exemplo é a nudez masculina na peça *The vibrator play* que apresenta a ironia do Dr. Givings, que facilita o orgasmo feminino, mas é incapaz de experimentar suas próprias necessidades de intimidade e de contato sexual com sua esposa. Como tal, o erótico não é gratuito, mas um arco para a descoberta do personagem em um relacionamento mais profundo com sua esposa. Uma vez que a escrita do erótico envolve riscos para todos os envolvidos, especialmente o dramaturgo, essa continua a ser uma fronteira que desafia para uma maior exploração.

Estes treze princípios são descrições úteis que demonstram como o dramaturgo pode construir caracterizações teatrais. O elo fundamental é geralmente entre a teatralidade e a linguagem. Esta poética (ou fazer artístico) não precisa ser amarrada estritamente à imitação (*mimesis*). Mas pode resultar nela em processos dramáticos que refletem sobre as origens da palavra *mimesis*, que Aristóteles buscou como sua base de ação. As personagens das tragédias clássicas estavam mascaradas, geralmente com características extremamente exageradas ou tipificadas. Nós pensamos em Antígona e Édipo agora como indivíduos plenamente realizados que podem ser analisados psicologicamente, mas na antiguidade suas máscaras, seus figurinos e até mesmo seus calçados incultavam-os com uma teatralidade mágica. E como no teatro japonês Kabuki e no teatro de Shakespeare, todos os atores eram do sexo masculino.

Corolário histórico: as máscaras da *commedia dell'arte*

Uma analogia útil liga os personagens da nova dramaturgia às máscaras da *commedia dell'arte*. A *commedia dell'arte* utiliza tipos de personagens fixos e determinados externamente por máscaras, traços físicos, dialetos e funções. Enquanto o foco da linguagem na nova dramaturgia difere do esboço de cenário improvisado da *commedia*, a nova dramaturgia contemporiza as estratégias retóricas da *commedia* como tiradas (em monólogos discursivos de Wellman, por exemplo), ou *sproposito*, que significa “discurso *nonsense*¹⁶⁶” (os monólogos transracionais de Wellman também poderiam estar relacionados com o *sproposito*, que eram geralmente dados quando o personagem era tomado pela loucura provocada pela dor ou pela embriaguez). O

¹⁶⁶ Sem sentido

tempestuoso de Wellman, o pomposo senador Armitage simula o autoengrandecimento do tipo *Dottore*. Os personagens tipo Ruzante que falam para si mesmos em *American Notes* de Jenkin são todos marginalizados, deslocados, e em fluxo contínuo de fala sobre si, como o Gordon em *DMCP* de Ruhl. A *commedia* e os monólogos das novas dramaturgias exemplificam o papel do intérprete virtuoso, que orchestra curvas fechadas de intenção ou dialetos, com estocadas gestuais e desvios que deixam o público atônito – e sem fôlego. Esta libertação da linguagem das implicações psicológicas ou intenções temáticas faz viva a emoção momento-a-momento que representa o teatro na sua forma ótima.

O que faz o Pantalone veneziano do século XVI ou o Arlecchino de Bergamo ter a ver com a criação de personagens contemporâneas? A abordagem externa, icônica e cômica do personagem nas peças de Len Jenkin simulam a tradição da *commedia* de charlatães, vigaristas e mercenários de vários tipos, geralmente com um saco cheio de adereços. O caso em questão: o personagem homônimo de Jenkin em *My Uncle Sam* é um vendedor de novidade com adereços como óculos engraçados, almofadas barulhentas, e crucifixos iluminados. Os personagens de Jenkin constroem ações de fraude, trapaça e roubo com uma linguagem colorida carregada de gírias, atadas com duplo sentido e insinuações. Da mesma forma, na peça inicial de Wellman, *Harm's Way*, o personagem Orowstoot é o charlatão por excelência, vendendo curas falsas e apetrechos para quem é ingênuo o suficiente para pagar. Esta dinâmica patife-enganadora é a essência da comédia de rua, do circo (lembrando P. T. Barnum “um otário nasce a cada minuto”), e o estilo típico da *commedia*. A venda de óleo de cobra feita por um charlatão em uma plataforma improvisada com o sexy “ajudante *inamorata*” (contemporanizada em *Harm's Way* como a personagem Isle of Mercy¹⁶⁷) está no coração do primeiro teatro comercial. O vendedor marginalizado nas peças de Jenkin reflete essas tradições, mais evidentes na figura do *Lightning Rod Salesman*¹⁶⁸ em *Limbo Tales* no Reverendo em *Margo Veil*.

Na produção de Wellman de *Murder of Crows* no Primary Stages, em 1995, o personagem central, interpretado pelo ator Stephen Mellor, usou uma maquiagem que sugeria uma máscara, exagerando suas características macabras. A utilização do rosto para indicar estados aumentados é tipicamente vista em performances das obras da nova dramaturgia. O coro dos corvos (em trajes de corvo) ou de gatos na peça *The invention of Tragedy* remonta à tradição bestial das *comedias* pastorais. Novos dramaturgos utilizam fantasias de animais semelhantes para atingir fins cômicos numa veia carnavalesca. *Seventy Scenes of Halloween* de Jeffrey Jones, que agora está ativamente promovendo novos dramaturgos, orchestra cenas do desenrolar de um casamento com a figura intrusiva e mascarada de um bobo que move a peça para uma

¹⁶⁷ Ilha da Misericórdia

¹⁶⁸ O Vendedor Relâmpago Rod

brincadeira ridícula. As batidas argumentativas entre o marido e a esposa inclinam-se em um reflexo das disputas de amantes (*comtrasti*) do início da *commedia dell'arte*. De fato, o diretor e ator que estão explorando as novas dramaturgias pela primeira vez devem considerar a abordagem da *commedia* como o estilo mais eficaz para se aproximar da peça ao invés dos métodos tradicionais de internalização.

A tradição da *commedia* tem várias premissas que encontram seus corolários na nova dramaturgia, como a lista abaixo indica.

1. A criação de um antimundo teatral:

- um mundo que está normalmente entre uma realidade simulada e uma espécie de “alteridade” (ficção científica, como *Albanian Softshoe* e *Whirligig* de Wellman ou o universo sexualizado e não-referencial de Alice Tuan em *Ajax (Por Nobody)*; As peças de Ruhl muitas vezes começam na realidade, em seguida, transformam-se em alteridade)
- um mundo de homens e animais, alienígenas e assim por diante (*16 Spells to Charm the Beast* de D’Amour).

2. Um senso de artifício em vez de uma representação da vida real:

- forma externa em vez da interna ou psicológica (superfície, dimensão estilizada, textual);
- personagens derivados de gêneros, tradição, ícones e da cultura pop. O trabalho de Madelyn Kent é sintetizar a partir do aprendizado de mulheres japonesas da língua inglesa. O resultado é uma cadência intensamente formalizada e única.

3. Tipos fixos e partes normativas na mesma peça:

- participações especiais, como tipos de diversos gêneros ou períodos da história;
- um conjunto de personagens dissonantes, marginalizados, em vez dos personagens da corrente dominante (sonhos desfeitos, à margem da economia);
- a existência de tarefas orientadas a momento-a-momento, em vez de uma que seja orientada por um arco ou que mude pelas circunstâncias.

4. O uso da linguagem carnavalesca para criar uma sensação de bizarrice, estranheza ou comicidade:

- uma mistura de níveis de linguagem exageradas e discretas (coloridas, brincalhonas);
- as palavras como atratoresⁱⁱⁱ e formadoras dos personagens e dos destinos;

5. Um trabalho de gestos e movimentos específicos; um aspecto do gesto relacionado com a função:

- a relação entre homem e animal; configurações iconográficas (a Salamandra Humana, parte-humana e parte-besta em *Freakshow* de Kreitzer ou a ação derivada da iconografia asiática em *36 Views* de Iizuka).

6. O trabalho exige uma interpretação expressionista virtuosística pelo intérprete. Consulte o [Capítulo 12](#).

Esta lista representa um paradigma para a criação de personagens, a cartografia a partir do qual todo um conjunto de personagens pode ser construído. Muitos dos conjuntos de Jenkin são construídos com uma companhia de *commedia* de tipos específicos que são fundamentalmente intercambiáveis. Estes tipos são definidos pelo papel, como nomes de personagens específicos mudando de peça para peça. Como a *commedia* desenhou seus personagens fixos tanto da cultura como de antecedentes literários, assim também são as personagens de Jenkin, fortemente calcadas na cultura pop, filmes B e ficção de detetives particulares. No entanto, cheios de espírito e brio, eles não são nem planos nem bidimensionais na realização.

O estoque da companhia de Len Jenkin

O estoque da companhia de Len Jenkin teria os seguintes tipos fixos (corolários da *commedia* entre parênteses):

- professor (*Dottore*)
- repórter
- artista
- vendedor (*Pantalone*)
- mestre de cerimônias ou showman
- sombra (*Brighella*)
- detetive
- xamã (*Charlatan*)
- ladrão (*Harlequin*)

Não obstante a ausência de detetives ou repórteres na tradição da *commedia*, não deixa de ser atraente notar as semelhanças. Este estoque de tipos tece as ações com figuras normativas; viajantes ou jornalheiros, com destinos; e uma variedade de narradores ou contadores de histórias que irão nos orientar para a história. No [Capítulo 6](#), vamos investigar este assunto.

Dialogismo Intertextual

Esta referência comparativa à *commedia dell'arte* deve ser tomada como um ponto de contato ou ponto de partida. Para aqueles que procuram uma ligação histórica sólida e uma formulação teatral, a *commedia* é uma referência persuasiva. Outras tradições de construção a partir do externo, menos conhecidas com implicações históricas, que são aplicáveis aqui: por exemplo, os personagens japoneses de Iizuka em *36 Views* refletem a tradição do Kabuki na movimentação e na formulação. A abordagem de Mellor para o trabalho de Wellman, seja no *Terminal Hip* ou

Murder of Crows, deriva, em parte, a partir do estilo macabro de *Grand Guignol*. Susan-Lori Parks faz uma homenagem aos menestréis na peça *The American Play* e em *Topdog/Underdog*. A propensão dos novos dramaturgos de recondicionar velhas formas emprestou credibilidade histórica e teatralidade para uma forma diferente de fazer teatro.

Criando máscaras e sombras

O historiador teatral italiano Roberto Tessari demonstrou que as máscaras da *commedia dell'arte* traziam consigo muitas associações, incluindo as que estão ligadas ao diabo, a noção de antimundo, a morte, e além-vida (1981). A forma externa da máscara está imbuída de poderes que criam fascínio e admiração. A máscara refere-se a um público em um nível primitivo, agitando a imaginação de várias maneiras. Tessari reconheceu que a associação da máscara com o carnaval significava a derrubada das normas, uma espécie de estado de espírito de “vale tudo”. Além disso, como ela remove ou apaga a individualidade da pessoa que a usa, a máscara tem a função de nivelador de status, classe e até mesmo de gênero. A máscara neutraliza as características distintivas do rosto e os olhos – a alma da personalidade. Ela nos apresenta com o “outro”, com elementos parte homem, e também parte besta. A máscara força o engajamento local com o público longe das vistas, para o corpo gestual em movimento. Assim, a máscara remove a psicologia do personagem, substituindo-a por uma teatralidade imanente que é nervosa e imediata.

Um dramaturgo inexperiente com o trabalho de máscaras pode rapidamente reconhecer o seu potencial para a teatralidade no exercício que se segue. A máscara serve como um ponto de entrada para o dramaturgo interessado em explorar a criação de personagens feitos a partir da forma externa.

EXERCÍCIO: Máscaras

Este exercício é uma excelente maneira de introduzir aos dramaturgos as noções de personagem construído com características externas. Normalmente as máscaras da *commedia dell'arte* devem ser usadas para este exercício, embora você possa usar o que estiver disponível. As máscaras da *commedia* são úteis porque definem uma forma específica, uma cor, e um conjunto de características correspondentes. Por exemplo, as máscaras curvilíneas do Arlequim sugerem um sentido circular de movimentação e gestualidade, em oposição à angularidade do Pantaleão. A cor verde da máscara de Brighella está relacionada com enganos e intrigas. Este exercício requer pares de dramaturgos.

1. Aproxime-se da máscara com muito cuidado. Estude-a cuidadosamente; sinta sua textura, forma e atitude. Segure-a no comprimento do seu braço, em seguida, traga-a para o seu rosto,

tentando sentir o seu poder ou a transferência de energia para você. Aplique a máscara devagar, sentindo o seu caminho para ela; deixe-a “funcionar” em você, direcionando-o nos movimentos e gestos. Levante e ande com isso, em seguida, avance para a próxima etapa.

2. Um dramaturgo usa a máscara enquanto o outro anota associações. O portador da máscara deve mover-se, brincar com gestos, sentir as atitudes da máscara. Como o outro anota associações, ele deve tentar chegar a uma ideia do personagem.

3. Inverta os papéis e repita as duas primeiras etapas.

4. Com base na experiência e observando a máscara, ambos os dramaturgos deve escrever um monólogo juntos sobre um personagem que se aplica à máscara. Devemos sentir a transformação ou a transferência que ocorre no momento em que a máscara toca a face. Trabalhe o seu caminho para a transformação, explorando as várias associações que você realizou no passo 2.

COMENTÁRIO: Depois de algum trabalho com a máscara do personagem, você terá uma abordagem mais confiante para uma exploração do personagem teatral na nova dramaturgia.

Confronto de personagens

Na formulação de um personagem, a maioria dos dramaturgos trabalha baseando-se a partir de relações-chaves e das forças que estão em conflito dentro da vida de um personagem. A típica dramaturgia norte-americana é a família disfuncional americana, um tópico contínuo que atravessa as peças de Eugene O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams, e Lorraine Hansberry até Sam Shepard, August Wilson, Jon Robin Baitz e assim por diante. A família fornece uma linguagem comum e um sistema de interação em que o dramaturgo pode operar em condições “familiares como uma família” para uma audiência. A família é dramaticamente eficiente porque as histórias (e, portanto os subtextos) são compartilhadas, reduzindo a necessidade de exposição de material. Além disso, a família fornece uma estrutura subjacente, é “entregue” em papéis típicos que são lançados, aferidos e tabulados. O interesse dramático surge quando essa estrutura integral está ameaçada de turbulência ou interrupção através de conflitos internos, lutas de poder ou violação externa.

A nova dramaturgia, por outro lado, tende a olhar para assuntos não familiares, explodindo o local da peça para fora da sala de estar. Mesmo quando uma peça diz respeito a uma estrutura familiar, como em *In the Blood* de Parks, o cenário é marginalizado – a parte de baixo de uma ponte. O sistema reconhecível em que a peça funciona como um todo integral pode ser alterado significativamente pela intrusão de elementos semióticos fora da norma esperada. Por exemplo, em *Tales of the Lost Formicans* de Constance Congdon, aparentemente normativo, os personagens íntegros tornam-se alienígenas quando eles colocam os

óculos de sol. Esta repartição na integralidade do personagem é uma marca na nova dramaturgia. *In the next room, or the Vibrator Play* repete (riffs¹⁶⁹), ao estilo de Henrik Ibsen, os salões de teatro do século XIX mas as discussões e as demonstrações da sexualidade são contemporaneizadas.

Tradicionalmente, dramaturgos estabelecem convenções para os personagens permanecerem consistentes em toda a peça. Na nova dramaturgia, o terreno do personagem está mudando. Em *Albanian Softshoe* de Wellman, os personagens normativos tornam-se Marionetes no ato 2. Em *Kid Twist* de Jenkin, as cenas do desastre do *Hindenburg* colidem contra as projeções surreais do personagem principal que está detido em um motel, como parte do programa de proteção a testemunhas. Estas manifestações dos sonhos de *Kid Twist* demonstram a afinidade dessa nova escrita com o surrealismo, desenhos, satíricas e cômicas conexões entre os vivos e os mortos. Além disso, os personagens icônicos de Babe Ruth, do Coringa e do *Kid Twist* são justapostos em uma colagem visual que substitui a narrativa tradicional. Este choque de personagens combina a história americana, a alemã, a cultura pop, e uma coleção de *filmes noir* de gângsteres. O termo confronto de personagens descreve essa colisão de histórias, culturas ou tipologia dos personagens dentro da peça.

Ao longo dos anos, os dramaturgos têm experimentado o confronto de personagem para atingir fins temáticos. O espectro é muito variado, desde os primeiros trabalhos de Adrienne Kennedy, *The Owl Answers*, que justapõe personagens de várias épocas históricas até a peça *The Appeal* de Young Jean Lee, que confronta o discurso americano atual com o discurso “historicizado” dos poetas românticos do século XIX. Na nova dramaturgia, o confronto de personagens envolve a inserção de personagens históricos, ícones pop, personagens alterados, alienígenas e assim por diante, justapostos a personagens mais ou menos normativos. (Personagens normativos podem ser definidos como aqueles baseados na realidade). Isso cria uma polivocalidade no texto, uma vez que nem a “voz” é privilegiada. O resultado pode ser um híbrido, em que personagens de gêneros opostos, culturas ou histórias criam uma fricção no texto. A antologia de adaptações clássicas recentes da Caridad Svitch, *Divine Fire* (2005), oferece muitos exemplos do choque entre o antigo e o moderno com os dramaturgos impondo o moderno sobre a antiguidade para abordar um tema ou personagem de particular interesse. A reformulação de *Filoctetes* de Sófocles feita por John Jesuron nunca permite que o personagem-título alcance a redenção do original, em vez disso incide sobre as lutas do personagem seu isolamento e suas doenças através da criação de múltiplas identidades. Essa fricção entre o antigo e o moderno, faísca, tensão e movimento para a frente que impulsiona a peça, substitui o tradicional através de uma linha ou arco. Len Jenkin em *Kitty Hawk* estabelece esta ideia de fricção apresentando

¹⁶⁹ Riffing. Repetições, enfeites, ou variações derivadas de uma palavra ou frase de diálogo.

grandes irmãos agindo na história (Consulte a página 115). Cada nova entrada cria um conflito entre os contextos, vozes e histórias em que uma linguagem comum tem que ser encontrada, e, em seguida, reformada à medida que cada nova dupla fraterna é introduzida. O termo *confronto* é preciso na descrição de um conflito de mundos e histórias que essas personagens duplas encarnam.

Confronto de personagens fornece para a peça uma dinâmica não-linear que interrompe ou aborta uma narrativa rastreável, tradicional dentro de um sistema representacional. A criação de um antimundo paralelo ao nosso próprio mundo é central para a nova escrita, na medida em que curto-circuita qualquer noção de um universo de representação íntegro. A peça torna-se um ambiente heterogêneo de valores, culturas e histórias. Essas polaridades figurativas criam uma topografia rica que é uma inovadora e pouco explorada estratégia dramatúrgica. Ironicamente, essa topografia polarizada é mais representativa da cultura atual do que a paisagem tradicionalmente homogênea do mundo da peça. Na verdade, Wellman e outros dramaturgos linguísticos têm argumentado por anos que suas peças são mais reflexivas de nossas vidas do que as tradicionalmente feitas que marcam a dramaturgia dominante dos teatros regionais e da Broadway.

O confronto de personagem levanta o princípio estético da *interrupção*. A interrupção ocorre no momento em que um mundo teatral ou uma voz são eclipsados por outros. Um exemplo é a construção do personagem ambíguo em que o ator se transforma de um personagem para outro, como no *36 Views* de Izuka, no *Heliotrope Bouquet* de Overmyer, em *Margo Veil* de Jenkin (consulte o próximo [Capítulo](#)), ou *Philoctetes* de Jesuron, em que o personagem principal se transforma em todos os sexos.

No momento da interrupção, o espectador ou o leitor é forçado a considerar o trabalho em sua totalidade e é de fato jogado em uma relação mais estreita com o texto. Len Jenkin utiliza a interrupção através da personagem Capability Brown, o botânico do século XVIII que invade o “presente” em *My Uncle Sam*. A inserção de Capability Brown impede a sensação de linearidade ou objetividade representacional. Em sua recente peça, *Margo Veil*, o personagem principal Margo muda de identidade em série durante toda a peça, cada vez habitada por um ator diferente. Jenkin obriga o público a acompanhar a personagem, posteriormente desempenhada por uma sequência de diferentes atores. Mac Wellman utiliza outra forma de interrupção na *Antígona*, quando os atores arbitrariamente alternam de personagens ao longo da peça. Na abertura ou em um momento de transição entre a antiguidade asiática e o vestuário moderno em *36 Views* de Izuka, o público é obrigado a experimentar ou descobrir alguma coisa sobre a personagem e a peça. Em *Dead Man's Cell Phone* de Sarah Ruhl o segundo ato começa com um monólogo grandiloquente do homem morto, Gordon, interrompendo, assim, tanto o fluxo narrativo quanto o mundo estabelecido da peça. Para

dramaturgos, esse ritmo de interrupção é uma das mais poderosas ferramentas dramáticas, porque define um ponto de entrada durante a qual o público completa sua relação com o texto.

Como o público agora se tornou mais acostumado com as fraturas na narrativa que definem a dramaturgia contemporânea, eles são obrigados a concentrar-se nas interrupções como um meio para uma maior teatralidade e maravilhamento.

Os princípios de confronto de personagens são os seguintes:

- Ele cria um ambiente teatral único em que as relações normativas são alteradas ou enviesadas, através da utilização de:
 - personagens de diferentes períodos históricos;
 - personagens de diferentes gêneros da literatura, cinema, televisão;
 - personagens com diversas identidades sexuais ou pecadinhos;
 - personagens que estão vivendo ou interagindo com personagens “mortos”;
 - personagens ambíguos.
- Os personagens são definidos em relação a um “outro”, em vez do sentido tradicional do protagonista/antagonista. O eu é continuamente reformulado em relação ao “outro” em vez de existir como uma entidade íntegra.
- Os personagens podem ser não-humanos, parcialmente humanos ou mortos.
- Os personagens confrontam-se no nível da linguagem, das atitudes, dos objetivos, dos discursos.

EXERCÍCIO: Confronto de personagem

Exercício A

1. Escolha dois personagens, um de uma localidade estrangeira ou exótica, a outra uma figura das histórias em quadrinhos.
2. Estabeleça um personagem como um viajante, o segundo como um perito ou guia de algum tipo que precisava de conselhos ou informações. Uma variante do perito ou guia é o personagem onisciente, como um xamã, um sacerdote ou vidente.
3. Criar confronto através da mudança dos níveis de linguagem e padrões.

- Quão bem os personagens entendem ou não entendem um ao outro?
 - Estabeleça um terreno comum na linguagem, ou através de propriedades visuais.
4. Escreva uma cena que marca uma transição na percepção do viajante sobre si mesmo. Ao mesmo tempo, a interação do viajante com o guia ou com o perito incorpora uma mudança externa na ação.

COMENTÁRIO: Consulte a Wikipédia para fornecer informação suficiente para você criar efetivamente um “expert, *shaman* ou vidente”

Exercício B

O próximo exercício é popular entre os estudantes de dramaturgia. Trata-se de uma reescrita do exercício acima. Aqui você vai adicionar um novo personagem.

1. Escreva uma pequena cena com dois personagens em um conflito ou numa situação de ganhar-perder. O resultado é que um personagem vai ganhar e o outro perder.
2. Durante a cena, estabeleça o interesse ou a obsessão de um personagem com algum personagem histórico ou escolha um personagem a partir de um determinado gênero de literatura ou filme. Use meios visualmente identificáveis, tais como o figurino, chapéus e apetrechos para teatralizar este personagem.
3. Encontre um ponto de entrada para o personagem histórico vir para a ação.
4. Reescreva a cena com o personagem inserido no “estilo” tomando o lado de um personagem contra o outro.

COMENTÁRIO: Pode ser útil se cada participante estabelecer o personagem “histórico ou ficcional” como parte inicial deste exercício. Mais uma vez, a Wikipédia fornecerá matérias-primas prontas para trabalhar esta cena. O recente musical da Broadway *Bloody, Bloody Andrew Jackson* foi realmente criado ao longo dessas linhas.

Exercício C: Utilizando Modelos Visuais

1. Os estudantes devem cortar as imagens de personagens de revistas ou outros materiais de base atual, em seguida, construir as cenas descritas acima com estes modelos visuais como inspiração. Este passo pode ser uma preliminar para o exercício B, acima, mas tire o máximo proveito de seu uso na oficina, estimulando todos os estudantes. Fontes visuais promovem uma mentalidade teatral – no coração do personagem construído a partir de elementos externos.

COMENTÁRIO: Experimente o choque de personagem para ter uma ideia de uma mistura teatral que cria superfícies imediatas e interesses dinâmicos. A interação em si pode estimular uma dinâmica que

é imediata e potencialmente cômica. Estudantes com formação teatral mais ampla podem refletir sobre as noções de personagens usando máscaras ou nas antigas trupes da *commedia* que se confrontavam dialetos, máscaras, trajes e gestos para criar uma forma intensamente popular.

Vamos agora voltar nossa atenção para três diferentes formulações de personagem na nova dramaturgia. Nos três capítulos seguintes, premissas e modos de conceituação serão alvo. Então se seguirão aplicações e exercícios específicos.

5. **CAPÍTULO – A transformação do personagem**

Uma das mais fascinantes e desafiadoras estratégias multivocais é a transformação do personagem. Este capítulo fornece vários modelos e exemplos de algumas abordagens sofisticadas para criar o personagem multivocal.

Como Eric Overmyer voltou suas energias criativas para a televisão, os personagens teatrais tornaram-se mais desenhados a partir de perfis psicológicos ou biográficos do que de arquétipos. *The Heliotrope Bouquet* é baseado em torno da figura histórica de Scott Joplin e sua única colaboração com o pianista não reconhecido ainda, mas enormemente talentoso Louis Chauvin. A peça capta uma representação poética das peregrinações na mente de Joplin de como ele relembra o passado, particularmente a sua separação com Belle, mãe de seu falecido filho. Estes momentos são nitidamente percebidos como as transformações da sua atual esposa Lottie para a “imagem” de sua ex-amante, Belle. As transformações na mente de Joplin – as agonias resultantes da sífilis terciária – teatralizam seu estado mental falho. Lottie se ressentia dessas mudanças inevitáveis na mente de Joplin que desvalorizam seu status como a mulher mais importante na sua vida. A fusão ou justaposição da realidade e da consciência fornece a estrutura essencial da peça. Ela permite que diferentes períodos históricos fluam dialogicamente no estilo tipicamente barroco de Overmyer.

Interrupção e o personagem ambíguo

Overmyer apresenta um paradigma do personagem ambíguo em sua apresentação da personagem tríade¹⁷⁰ Spanish Mary, Belle, e Lottie. Se o personagem ambíguo pode ser definido como um ator em deslocamento entre dois ou mais personagens, *The Bouquet Heliotrope* apresenta três. Spanish Mary na primeira cena torna-se Lottie; Lottie, em seguida, alterna-se com Belle. O personagem ambíguo tem a capacidade de se transformar, passando de um personagem para outro, ou ir e voltar entre dois ou três personagens. Ao contrário de uma verdadeira transformação, Lottie não se transforma completamente em Belle nem vice-versa. Neste caso, a comutação espelha a dinâmica estrutural da peça – o movimento para trás e para a frente ao longo de períodos temporais. As personagens Belle e Spanish Mary estão falecidas na existência de Joplin, no “tempo real”. Sua esposa Lottie representa o seu relacionamento atual. O dispositivo serve para capturar o passado ilusório com o seu ambiente e sentido de esperança e promessa, contrastando com um tom de resignação agri-doce do presente.

A eficácia do personagem ambíguo depende do mecanismo de disparo, o dispositivo que motiva a transição de um personagem para

¹⁷⁰ O termo original utilizado foi *troika*

outro. Overmyer estabeleceu a seguinte transformação com um embrulho cuidadosamente disfarçado. A transformação do embrulho da antiga criança que ele foi com Belle de volta para a bagunça das ameixas derramadas ecoa na transformação de Belle para Lottie na mente de Joplin. A projeção expressionista da mente de Joplin está totalmente teatralizada por Overmyer:

(BELLE aparece atrás JOPLIN. Ela está segurando um pacote.)

BELLE: Oh Joplin.

JOPLIN: Belle. Eu sinto muito.

BELLE: Tossindo ela foi diretamente para fora deste mundo para o próximo. Pobre criatura. Coisa pequena. Nunca soube uma palavra:

JOPLIN: Eu sinto muito. Se eu pudesse achar meu trabalho. Se eu pudesse encontrar o meu trabalho.

BELLE: Que trabalho? Do que você está falando?

JOPLIN: *O convidado de honra*. Minha ópera. Minha ridícula ópera. Perdido. Extraviado. Onde ele foi? Ajude-me a achar isso. Se eu pudesse achar o trabalho, se eu pudesse encontrar aquele trabalho, eu poderia trazer o nosso bebê de volta.

BELLE: Não fale tolices.

JOPLIN: Poderíamos começar de novo.

BELLE: Eu não posso ficar aqui.

JOPLIN: Nós vamos pra Chicago.

BELLE: Você vai.

(JOPLIN agarra ela)

JOPLIN: Não vá. Não vá. Não vá.

BELLE: Eu estou sofrendo Joplin. Um hematoma ambulante. Um cão coxo e uma roda quebrada. Cantar nunca salvou uma alma. Cantar nunca trouxe ninguém de volta. Uma vez que você está morto você já era. Eu acabei. Eu acabei, Joplin. Morta com meus pés. Eu não tenho amor por você ou qualquer homem. O amor morreu com meu bebê.

JOPLIN: Não vá. Não vá. Não vá.

(Ele balança ela. Ela deixa cair o embrulho e grita)

BELLE: Joplin.

(O embrulho atinge o chão e se espalha: Ameixas rolam pelo chão, luzes mudam, Belle torna-se LOTTIE e está diante de JOPLIN...)

LOTTIE: Joplin. Olha o que você me fez fazer.

(Ela corre precipitadamente e pega as ameixas.)

LOTTIE: Elas eram perfeitas. E agora elas estão machucadas. Arruinadas. Assim como a vida. Como ficar velhos. Você me cansa. Velho, você me chamou de Belle novamente. Maldito.

JOPLIN: Desculpe.

LOTTIE: Agora sente.

JOPLIN: Sinto muito, Lottie. Sinto muito.
(*Ele se senta ao piano. LOTTIE coloca as ameixas em uma tigela e as coloca diante dele. SPICE entra com café.*)
(Overmyer 1993, *The Heliotrope Bouquet*, 246-7)

A situação existencial de Lottie de uma identidade fraturada é estabelecida através da personagem ambígua. Ela nunca pode alcançar uma identidade estável neste casamento, e sua frustração é palpável: “Velho, você me chamou de Belle novamente. Dane-se” marca claramente a dinâmica volátil passiva/agressiva no núcleo do casamento, assim como: “Você me cansa”, e, mais tarde, “Agora sente”. O embrulho de ameixa fornece uma duplicação semiótica desta transferência. Ao utilizar o embrulho como a imagem do bebê, o dramaturgo apresenta para o público uma descoberta surpresa. O derramamento das ameixas fornece o som perfeito e as metáforas visuais (pequenas frutas maduras vulneráveis de um tom vermelho arroxeadado) – representando e expondo a negação da morte da criança de Joplin, mas também a fecundidade de Belle, e, claro, a genitália feminina, elementos que Joplin ansiosamente tateia. Para Lottie, a ação de pegar as frutas espalhadas é o corolário para que ela pegue as peças da vida de Joplin e marca sua incapacidade de capturar um sentido de totalidade sobre sua vida com Joplin.

Uma vez que o público captura as idas-e-vindas da peça, nós temos que esperar, ou pelo menos antecipar, os pontos de interrupção. Nos momentos finais da peça, Overmyer tece entre os dois personagens um viés competitivo para cada um participar do mundo de Joplin. O dilema de Lottie é que ela está presa pela história e pelas circunstâncias, enquanto Belle é a atualização da memória, e não está presa pelas limitações espaciais/temporais de Lottie:

JOPLIN: Belle.
LOTTIE: Oh, Joplin. Não, não é Belle.
JOPLIN: Ela estava aqui.
LOTTIE: Esta é Lottie. A segunda. A única que salvou sua vida miserável, lembra?
(Overmyer 1993, *The Heliotrope Bouquet*, 255)

O paradoxo da interrupção é que ela aumenta o envolvimento emocional em vez de abortá-lo. Quando Belle assume o personagem Lottie, a ligação emocional com o personagem persiste, ou é imediatamente intensa, especialmente nos momentos de transferência. Esta lacuna de interrupção ou “eternidade”¹⁷¹ faz com que a audiência tenha que examinar onde está naquele momento. Em vez de nos levar para longe, provoca-nos a entrar afetivamente no fenômeno e mais profundamente. O personagem ambíguo é experimentado dialogicamente, como um teatro de conflagração/divergência entre dois personagens. Nem a personagem alcança a completa ausência ou

¹⁷¹ O termo original utiliza foi “between-ness”.

presença, e no ponto de interrupção o ator, de repente, pode estar em primeiro plano sobre qualquer personagem. Em última análise, o significado é determinado no ponto de interrupção e adiamento.

Este exemplo de personagem ambíguo teatraliza a tendência universal para projetar o outro em um personagem atual – um componente particularmente comum das relações amorosas – e em termos dramáticos, uma estratégia única de incorporar o conflito dramático.

Naomi Iizuka: Iconografia e o personagem ambíguo

O personagem ambíguo tem sido adotado por numerosos dramaturgos dentro de uma variedade de contextos. Naomi Iizuka em *36 Views* encobre uma realista história moderna sobre o negócio de arte dentro da iconografia da antiga arte oriental e teatro, sublinhada pelo som de instrumentos musicais antigos. O diretor da primeira produção da peça, Alan Macvey, descreve a essência da teatralidade mágica da peça:

A ideia no centro da peça não é apenas discutida pelos personagens, como poderiam estar em uma peça de Shaw. Elas também são incorporadas por seus elementos teatrais. Na cena de abertura, quando uma mulher medieval é transformada em uma professora universitária, nós já somos forçados a questionar nossas suposições sobre o que é real.
(Iizuka 2003, 5-6)

Se Overmyer utiliza as oscilações mentais limítrofes de Joplin para iniciar as imposições de Belle em Lottie, Iizuka usa a iconografia e os artefatos do mundo da arte para provocar as transformações dos personagens. Para realizar eficazmente essas transformações, o dispositivo de disparo deve aparentemente emergir a partir do material em mãos.

A peça começa em uma galeria de arte escurecida descrita com um foco desenhado para um único pergaminho suspenso: “No pergaminho há uma pintura de uma mulher japonesa em uma pose formal”. Das sombras, surge o personagem principal, Darius Wheeler, que começa sua longa cena, um monólogo, uma narrativa pertinente sobre uma história do passado (Iizuka 2003, I: 1, 11). Wheeler anuncia “porque ele pensa que você é um diabo branco, ou um fantasma” (2003, I: 1, 11) desencadeando a revelação de um personagem vestido com um quimono da era Heian (medieval), peruca e pintura facial branca ao som da flauta shakuhachi. Direção de cena: “Ela começa a remover sua maquiagem e sua peruca” (2003, I: 1, 11). Com o monólogo de Wheeler progredindo, o personagem se transforma removendo as camadas do quimono ao som da flauta – suas ações aceleram ao ritmo dos tambores. O volume do monólogo de Wheeler decai ao mesmo tempo em que a percussão cresce

mais intensamente. Estamos experimentando o pergaminho incorporado como descrito por Wheeler. Wheeler conclui e Iizuka escreve em suas direções para a cena: “Hikinuki, em uma mudança de trajes do Kabuki em que fios são puxados e o quimono externo cai, revela um novo traje embaixo. O ícone se transforma em Setsuko Hearn, urbana professora de Estudos da Ásia Oriental. O som é de matracas”. Os badalos marcam a transição para a Cena 2, uma festa na galeria de Wheeler.

Durante toda a peça, Iizuka nos leva diretamente a experimentar a arte e o meio cultural do assunto em questão. As palmas marcam os pedaços de transições, mas também pontuam o moderno com as estilizações do Kabuki. O resultado é o diálogo e o sequenciamento narrativo que é familiar e acessível, justapostos com a iconografia antiga asiática, o quadro e a musicalidade. Através da justaposição e da polivocalidade percebemos os fios temáticos da verdade e autenticidade sem comentários ou preconceitos retóricos. Ao teatralizar a temática através de fusões dramatúrgicas do Leste e do Oeste, Iizuka desbloqueia as energias místicas da narrativa e ao fazê-la, traz a alma da peça. Ela faz seu trabalho público para encontrar um significado, mas como o uso das ameixas do Overmyer, reforça o ponto de interrupção e de transição com gatilhos sonoros e visuais marcando Setsuko como um personagem ambíguo. Como Iizuka dirige convencionalmente a trama do seu mistério com romance, ela eleva a dramaturgia ao incorporar os artefatos emblemáticos dentro do personagem de Setsuko.

Da explicação crítica à imaginação criativa

Para os dramaturgos, a análise acima explica o que está acontecendo no texto. A questão é: como podem estas técnicas ser usadas criativamente? Três aspectos familiares da dramaturgia contemporânea envolvem a memória, os sonhos e a historicidade. Elas constituem uma importante faceta da construção de personagens porque são alvos da alma ou da verdade de um indivíduo. Além disso, qualquer manipulação da relação do personagem com o tempo histórico deve adicionar profundidade à sua construção. Memórias de experiências fornecem a base para uma narrativa, enquanto os sonhos e o passado histórico têm sido componentes fundamentais do drama desde a era clássica. O personagem ambíguo fornece ao dramaturgo uma chave para desbloquear estes elementos dialogicamente por meios teatrais. Caso contrário, torna-se absorvido na ruminação autoindulgente ou extrapolação – nenhuma das duas “segura a onda” muito bem.

Existem várias maneiras de abordar a escritura do personagem ambíguo, mas pode-se melhorar se considerar algumas cenas já previamente trabalhadas, ou, mais ambiciosamente, na revisão de uma peça já redigida.

EXERCÍCIO: O personagem ambíguo e a interrupção.

1. Escreva ou reveja um pedaço curto de três a quatro cenas que envolva a construção de um personagem ambíguo.
2. Inicie a partir de uma premissa provável: reveja situações viáveis, onde um personagem A recentemente perdeu um interesse romântico por C através da morte, do divórcio, por outro personagem e assim por diante.
3. Comece com a projeção de C sobre o personagem B. Em seguida, mova-se para a relação de tempo “real” entre A e B.
4. Marque os pontos de interrupção, onde C torna-se B e vice-versa. Os significantes visuais podem passar de um personagem para o outro? (As ameixas oferecem um bom exemplo.).
5. Esforce-se para diferenciar traços de C em B e as respostas diferentes de A para cada personagem. Por exemplo, Joplin parece muito mais extasiado com Belle agora que ele escolheu a obediente e pragmática Lottie.
6. O que esse adicionamento todo significa? É sobre ganhar e perder? As possibilidades inerentes ao encerramento são múltiplas, a partir de A superar sua manifestação de C para B aceitando C como um componente da relação, mesmo que o retrato seja relegado para um distanciado jogo de papéis. Como você trabalha a cena determina a força relativa ou a fraqueza de cada personagem.

COMENTÁRIO: O passo 3 é importante. Estabelecer uma convenção cedo e em seguida reintroduzi-la em pontos ao longo da peça, torna a técnica menos gratuita. Os pontos de interrupção na etapa 4 são os principais momentos da peça. Na produção, nós testemunhamos o trabalho do ator nessa mágica criando grande interesse. Dramaticamente, o dramaturgo fornece o contorno que irá reger a continuidade e o fluxo da cena.

Algumas variações

Len Jenkin em *Margo Veil* coloca uma reviravolta de 180 graus sobre a noção de um personagem ambíguo. Através de Big Betty e de Dwayne Machine Translation, a personagem de Margo sofre uma série de transformações. Jenkin joga com a nossa “suspensão voluntária da descrença”, já que a máquina “magicamente” produz um ator diferente para interpretar a personagem de Margo. Assim, somos confrontados com a ilusão paradoxal que atores diferentes são o mesmo personagem.

Em *Albanian Softshoe* de Wellman, incluída em sua antologia *Cellophane* (2001), personagens transformam arbitrariamente suas identidades nas cenas em andamento, como no Ato I. Na cena 4, a definição permanece a mesma, enquanto os personagens mudam: Susan torna-se Rachel assim como Harry se torna Fred. Wellman subverte a convenção de uma matriz consistente de personagens em um monólogo

ostensivamente expositivo, utilizando o aparelho de telefone comum para introduzir as transformações:

RACHEL: Nell. Esta é Rachel. Rachel? Seu vizinho. Costumava ser Susan. Certo. Há um cisne morto em sua piscina. Oh, é uma freira? Fred é uma freira. Pensei em dizer-lhe porque eu acho que Jill tem comido parte dela. Não, amanhã é dia de lixo. Fred é meu marido. O mesmo. Nomes diferentes. Eu sei que é um pouco confuso. Tem feito maravilhas para a nossa vida sexual. Fred já não é um homossexual. Que tal isso? Tanto tempo (Desliga). (I, 14)
(Wellman 2001, 30)

O monólogo de Wellman centra-se na área entre o personagem e o ator; aceitar a transformação dos atores em vários personagens se torna uma fonte de dialogismo entre os vários papéis que o mesmo ator interpreta. Na sua estreia mundial no *San Diego Repertory Theatre*¹⁷² com sua peça *Albanian Softshoe*, Wellman parodia a convenção de um personagem unificado pelo agrupamento de mudanças de papéis de maneira que confundam as expectativas do público. Este dispositivo enfatiza teatralmente a homogeneidade da “comédia” suburbana, onde tipos de personagens são intercambiáveis e os estilos de vida imitam ações familiares. Nem o ator nem as estratégias sintáticas mudaram, mas o deslocamento na construção dos personagens provoca um estranhamento dramático. O estranhamento é favorecido pela forma como Wellman começa o ato 2 em um planeta distante habitado por guerreiros espaciais. Os personagens alternando-se no ato 1 agora são vistos como tendo sido nada mais do que um divertido “show de marionetes” miniaturizado para esses personagens alienígenas.

Em sua avançada peça, *Tales of the Lost Formicans*, Constance Congdon divide alguns personagens em seres humanos/alienígenas. Essa bifurcação permite que o público descubra o absurdo de objetos humanos vistos através dos olhos frescos dos alienígenas. Através desta bifurcação – dupla identidade, Congdon dirige nossa atenção para o “estranhamento” que nós tomamos como garantidos em nossas vidas diárias:

CATHY/ALIENIGENA: ... As almofadas da cadeira são cobertas por uma substância feita para imitar a epiderme do sentador, mas tratados para manter um brilho que é mantido polido pelo atrito das nádegas contra a superfície. O significado do furo no espaldar nos é desconhecido nesta altura. Talvez seja simbólico: um orifício de respiração para o espírito do sentador, ou até mesmo o sempre presente olho de Deus.

(Congdon 1994, *Tales of the Lost Formicans*, 1)

¹⁷² Teatro de Repertório de San Diego

O “outro” alienígena nos permite “ver” a cadeira para além da sua função limitada. Este primeiro plano é um exemplo da capacidade do teatro de transformar um objeto mundano em um objeto de fascínio e admiração. Ao dividir os personagens, Congdon estabeleceu este discurso essencialmente monológico em uma espécie de diálogo com a metade humana do personagem, que está continuamente presente.

A maneira impressionada do alienígena de ver é parte do prazer de *Tales of the Lost Formicans* e uma marca registrada da voz teatral distintiva de Congdon. O exercício seguinte é útil em abrir as possibilidades semióticas e imaginativas inerentes a objetos transformacionais.

EXERCÍCIO: Transformando o objeto

1. Escreva um monólogo em que um personagem descreve um objeto comum como se fosse a primeira vez. (Note, por exemplo, a resposta da Sra. Givings ao vibrador em *In the Next Room, or the Vibrator Play* de Ruhl, ambientada em 1880 “Que extraordinário, parece com uma ferramenta de agricultura” (Ruhl 2010, 40)). O personagem poderia ser um alienígena, um estrangeiro, uma criança ou alguém que está sofrendo devido à perda de memória ou simplesmente respondendo a uma nova invenção.
2. O personagem pode chegar de outro período histórico, como um viajante do tempo.
3. Atribua ao objeto comum qualidades talismânicas.
4. Crie uma oposição ao que geralmente se reconhece como o valor ou a função do objeto.
5. Descreva o espaço negativo criado pela forma do objeto.
6. Esforce-se para abordar a “questionabilidade” do design, o porquê dela em uma linguagem imaginativa e transcendente.

COMENTÁRIO: Em uma sala de aula ou ambiente de oficina pode ser útil para o dramaturgo esconder a identidade do objeto “descrito”. Somente após o monólogo ser lido faça os outros participantes tentarem identificar o objeto descrito. Os recursos imaginativos dos estudantes são focados ou esticados. Uma vez que as respostas são “de coração” em vez de críticas, este exercício pode fazer maravilhas ao trazer uma atmosfera relaxada e positiva em uma situação de oficina ou sala de aula.

Técnicas Performativas

Um exemplo performativo de personagem ambíguo ocorre nas mudanças entre os personagens Dennis Wu e Tai-Tung Trahn no *In Perpetuity throughout the Universe* de Overmyer. Tai-Tung Trahn estabelece o exotismo da peça com sua abertura pantomímica – uma miscelânea com um tipo de mestre de tai chi, encontrando-se com um tipo de Fu Manchu, encontrando-se com um tipo de Peking de ópera,

enquanto veste um terno de negócio. Os padrões de movimento e de vestuário permitem que ele se transforme despreocupadamente no aculturado escritor asiático-americano Dennis Wu. Tai-Tung representa um tema comum de filmes americanos da série Fu Manchu de Chinatown – o personagem asiático como um sujeito intrigante e astuciosamente perigoso. Nesta fusão entre o normativo Dennis e o exótico teatralizado Tia-Tung Trahn, o ator é desafiado a encontrar um rumo virtuoso que contraste um estilo normativo, realista, com uma abordagem externa intensa e fisicalizada. Pelos atributos de Trahn com os traços de um homem de negócios, Overmyer mantém um link e um momento de ambiguidade entre os dois personagens, e essa “interrupção” na clareza chama a nossa atenção como audiência. Tai-Tung se torna a objetificação da temática, o sujeito assunto no centro da peça. Uma empresa de publicação da terceira divisão, que emprega Dennis Wu, é construída sobre suas publicações de conspirações baseadas no Oriente.

Dobrando personagens

Enquanto o personagem ambíguo e a noção de interrupção são componentes dramáticos poderosos da estratégia de caracterização, há situações em que pode ser mais eficaz simplesmente dobrar os personagens para que um mesmo ator os realize. A dobra de personagens deve ser indicada pelo dramaturgo na página dos personagens e deve ter uma recompensa dramática. Em uma peça com múltiplos personagens, dobrar é sempre uma preocupação pragmática: quanto menos atores envolvidos na produção, maior a chance de que a peça seja produzida. Geralmente, os atores apreciam o bônus financeiro e o desafio de dobrar personagens; diretores e produtores beneficiam-se da economia de tempo e dinheiro. Overmyer alcança uma recompensa dramática através da dupla Babcock/Nizam em *Dark Rapture*. Babcock está presente em toda a parte; Nizam aparece em uma surpreendentemente e poderosa cena em que ele é assassinado por sua suposta conexão (com um turco) para a matança de armênios no início deste século. Em um sentido dramático, Nizam fornece ao personagem Babcock ironia e cinismo com uma ressonância que é transposta na produção. Por outro lado, não há nenhum dispositivo de transformação ou momento visível de “entrenidade¹⁷³”, já que Nizam aparece apenas uma vez na peça e fora do alcance de Babcock.

Em *The Clean House* de Sarah Ruhl, as figuras amantes de Ana e Charles dobram com os pais da empregada doméstica brasileira, Matilde. O dobrar de personagens torna-se mais poderoso no final da peça, depois que Ana morreu de câncer. Na cena final da peça, ela reaparece com o marido (interpretado por Charles) no ponto em que ela está dando à luz a Matilde. Ruhl envolve a morte e a vida nestes personagens “dobrados”, deixando assim a peça com uma mensagem de esperança e alegria.

¹⁷³ Idem

Suzan-Lori Parks em *In the Blood*¹⁷⁴ (finalista do Pulitzer Award de 2000) duplica os cinco filhos ilegítimos de Hester com personagens adultos na peça. Isto efetua uma tensão dialógica, em que o ator adulto está “performando” o papel da criança. Curiosamente, Parks começa sua peça com um coro desses atores adultos “sacaneando” a mãe adotiva, Hester, por nem sequer saber a identidade dos pais diferentes das crianças. Pelo uso da dobra de personagens, Parks incorpora na dramaturgia a sua temática da transformação do personagem. O que parece ser a solução (*Doctor/Trouble*; *Reverend D/Baby*¹⁷⁵) também é parte do problema, já que ambos o *Doctor* e o *Reverend D* exploram Hester para satisfação sexual. *In the Blood* utiliza o fenômeno de dobrar para teatralizar a tensão dramática entre os adultos/crianças, superiores/oprimidos, assistência médica/esterilização forçada e, portanto, incorpora o conflito dentro e entre o conjunto de personagens. Além disso, a duplicação de personagens gera um contraste provocador entre as aparências dos personagens e os “dados” comportamentais reais. Não há “salvadores” tradicionais na experiência dessa arrepiante peça. (Parks 2001).

Essa é exatamente a melhor prática para os dramaturgos hesitantes antes de escrever um personagem que aparece em apenas uma cena. A tendência na profissão é juntar as partes sempre que possível. Isto se aplica aos personagens funcionais. Um remédio atual é ter um ator realizando uma série de personagens funcionais, dando a cada um deles um sabor distinto através de padrões de movimento, dialetos e graus de atividades gestuais. O público aprecia o dialogismo teatral que emerge quando o ator dá vida a vários papéis como um camaleão. A noção de dobrar personagens em seus vários modos tornou-se um padrão da técnica dramatúrgica contemporânea. Se o seu personagem funcional aparece uma vez, no entanto, considere escrevê-lo fora de cena. Veja a primeira cena de *Dead Man's Cell Phone* de Ruhl, na qual há a uma forte implicação de que existe um garçom, mas nunca é estabelecida a sua presença no palco.

EXERCÍCIO: Agrupando Partes

1. Reveja uma peça para que um ator interprete uma sequência de papéis funcionais (por exemplo: taxista, garçom, mensageiro, massagista).
2. Reveja uma peça considerando como dobrar um personagem na peça aumentaria o impacto de um personagem que está fora da cena (um sobre quem nos é dito, mas nunca visto na peça), integrando esse personagem na ação.

COMENTÁRIO: Este exercício é particularmente útil para dramaturgos iniciantes que tendem a proliferar personagens funcionais sem considerar alternativas mais viáveis. Ao contrário do filme, em que se

¹⁷⁴ No sangue

¹⁷⁵ (Doutor/Problema; Reverendo D/Bebê)

contrata um ator por um dia para cumprir um papel funcional, o teatro demanda que o ator retorne a cada noite – por isso há questões pragmáticas, bem como considerações estéticas. Por ter um ator realizando uma sequência de papéis funcionais, o dramaturgo apresenta ao ator um grande desafio e também demonstra um nível de habilidade dramatúrgica aos produtores, diretores e gerentes literários. Nunca subestime como o seu nível de habilidade pode lhe dar uma vantagem na obtenção de fazer seu trabalho ser produzido.

Identidade e Política de Gênero

Os personagens dobrados podem estar relacionados com a política de identidade, incluindo a relação entre sexo e gênero. No início dos anos 1990, Craig Lucas ganhou um Prêmio Pulitzer por sua peça *Prelude to a Kiss*, que explora a comutação das almas da mulher de Pedro para um velho que arbitrariamente caiu em seu casamento. Após este ponto, a peça gira de um romance do tipo redemoinho garoto-encontra-garota até uma exploração de busca e recapturação de identidades passadas. Que a peça era muito mais interessante como uma peça do que em sua versão filmada é um testemunho de que o imediatismo teatral torna este dispositivo de dobra de personagens viável.

Em *Interim* de Barbara Cassidy, dois personagens, Tam e Kin, são primeiramente testemunhas trabalhando no passado em um problema com a fiação do telefone (Wellman, Lee 2006). Então, mais tarde eles se tornam membros do partido, flertando com Joya, o personagem principal. Ao longo da peça, o sexo deles é ambíguo e, embora o elenco original fosse de mulheres, eles se moviam com fluidez entre os construtos masculinos e femininos.

Em termos brechtianos, Cassidy está criando um efeito de alienação uma vez que os personagens humanos são desmontados como trabalhadores funcionais que, em seguida, forçam o público a ver ou experimentá-los de uma forma diferente, mais objetiva. Dobrar os personagens, neste caso, se opõe a um alto nível de envolvimento empático do público, um sublinhado que reflete a criação do personagem ambivalente de Joya. Por outro lado, em *Prelude to a Kiss*, a comutação das almas interiores cria um sentimento de pena e perda, conforme Pedro reconhece a futilidade de continuar um casamento em que “outro”, ou o personagem Old Man, assumiu a identidade de sua esposa. A pungência da peça é que as suas implicações se estendem além da sua história, de modo que os membros da audiência podem refletir sobre as forças que mudam as pessoas em suas vidas e como os relacionamentos são continuamente desafiados e reformulados.

Os extremos da sexualização da dobra de personagens são encontrados em apresentações de uma só pessoa. Realizada por uma *drag* do sexo masculino, *Menopausal Gentleman* de Peggy Shaw é uma

proeza¹⁷⁶ que investiga o tumulto de uma mulher passando pela menopausa. Não só Shaw explora a dinâmica de todo os sexos (e dentro de seu próprio gênero como uma interpretação do papel de uma lésbica), como também afeta uma tensão dialógica entre as idades: a *drag*, uma mulher de cinquenta e quatro anos de idade, comenta sobre sua identidade como um homem nos seu trinta e tantos. As lacunas e fusões entre os sexos, gêneros e idades oferecem inúmeras oportunidades para comentários e para o humor. A proeza de peça de Doug Wright, *I Am My Own Wife*¹⁷⁷ (Prêmio Pulitzer de 2004) contou com um performer masculino, Jefferson Mays, realizando não só o papel principal da travesti, Charlotte Von Mahlsdorf, mas também mais de trinta outros papéis, em uma mudança constante de gêneros e classes. John Jesuron desconstrói o isolamento de dez anos de *Philoktetes* em uma ilha abandonada, desamparado e aflito, incorporando identidades femininas dentro do personagem de mesmo nome.

Estes cruzamentos de gênero dependem de uma técnica dramatúrgica sofisticada ou o dramaturgo vai confundir excessivamente o público e a estrutura da peça. Trabalhando na execução de um personagem que se transforma, comece por escrever monólogos de um único gênero através da voz do “outro”, que será observado de perto no que diz respeito aos traços, excentricidades e comportamentos específicos.

EXERCÍCIO: Jogando com o sexo e/ou dobrando as identidades

1. Comece lendo *Prelude to a Kiss*, *Interim*, e a primeira parte de *Philoktetes* para alcançar uma compreensão deste princípio. Se você *googar* Peggy Shaw, *Menopausal Gentleman*, você pode fazer o upload de um vídeo da produção e ver a sua performance.
2. Escreva um monólogo em que você estabelece um personagem principal em um grande dilema: se quer ou não deixar uma amante, partir em fuga, se submeter a uma operação e assim por diante.
3. Agora escreva outro monólogo do ponto de vista de um casal: alienígenas, amantes do sexo oposto, o que quer que proporcione um nível de contraste. Este personagem deve ter uma “tomada” definitiva sobre o monólogo do personagem principal.
4. Deixe o personagem da etapa 3 injetar, inserir ou encarnar o personagem principal estabelecido no passo 2. Teçam eles juntos e edite os monólogos em uma cena em que os personagens dobrados interajam. A mudança no personagem primário deve ser observada em um plano físico, psicológico e espiritual. O estilo ou humor podem mudar, mas os aspectos cômicos devem ser explorados.

¹⁷⁶ Originalmente *tour de force*.

¹⁷⁷ Eu sou minha própria esposa

COMENTÁRIO: Pode ser útil na oficina fornecer retratos dos personagens contrastantes (imagens, fotografias, etc.) para ajudar no processo de visualização que o dobrar de identidades demanda.

A técnica de dobra de personagens pode ser fundamental para uma dramaturgia dialógica. No entanto, o dramaturgo deve considerar cada escolha com cuidado: se esforçar para ganhar uma vantagem dramática por meio da dobra de personagens em vez de aumentá-los para atender às expectativas gerais. A transformação é a essência da escrita dramática, já que estas técnicas poderosas são extensões naturais destes fenômenos naturalmente teatrais, que remontam aos gregos clássicos, e que nunca foram distribuídos para que mais de três atores realizassem todos os papéis principais.

6. CAPÍTULO – A dramaturgia do personagem de Len Jenkin: das figuras do palco até os arquétipos

O termo *figura do palco* é um termo cunhado pelo semiólogo de Praga Jindrich Honzl. Ele a usou para distinguir a função e operação dos personagens fixos da *commedia dell'arte* da ideia tradicional de personagem. Honzl afirma que “figuras palco como o Harlequin ou o Pantalone foram transferidos de um cenário ou peça para outro e exibiam traços que condicionaram – mesmo dominados – os eventos da trama” (Quinn 1988, 330-1). Honzl sugere que, desde que as figuras do palco possam ser identificadas por códigos específicos de gestos e vestuário, elas podem ser reconhecidas imediatamente em um sentido “intertextual”. As figuras intertextuais são uma característica marcante das peças de Len Jenkin e determinantemente eficaz na sua dramaturgia.

Normalmente, a representação da figura do palco é um ícone; em outras palavras, a imagem da figura “fala por si”. Por exemplo, se vemos um artista em um uniforme do Superman, nós associamos automaticamente seus traços distintivos (capacidade de voo, invulnerabilidade) com base em nosso reconhecimento e experiência anterior com a figura. Um ator pode facilmente simular a figura do Superman, que é o arquétipo da invencibilidade e do heroísmo. O enorme interesse por trás de *Spiderman: The Musical*¹⁷⁸ tem sido baseado no bem conhecido ícone dos quadrinhos e filmes ampliado pelo extraordinário desafio de executar essas características sobre-humanas no palco. No entanto, nas peças de Jenkin, a figura do palco não é geralmente tão fechada como o Superman, o Spiderman, o Cavaleiro Solitário ou o Arlequin, com seus trajes específicos e características prescritas. Em vez disso, eles evoluem a partir dos arquétipos fraturados nas margens desagradáveis do mito americano: o showman carnavalesco de fala rápida, o professor rabugento obcecado em busca de óvnis ou o vendedor fracassado de para-raios e caixeiro viajante. Em *American Notes*, a figura do repórter não trabalha para o *New York Times* ou mesmo para o jornal local; ao invés disso, ele é do tabloide menos respeitável *Flying Saucer News*¹⁷⁹.

Atravessando as peças de Jenkin, encontramos figuras recorrentes: o ladrão, o vigarista, o showman ou mestre de cerimônias, o policial, o professor, o artista e o repórter. Jenkin pode mudar seus nomes próprios e ações específicas em cada peça, mas como as máscaras da *commedia dell'arte*, suas ações e características são, em grande medida, significativamente predeterminadas. Como figuras intertextuais, eles expressam uma semelhança com os precursores na cultura popular americana, encontrados em gêneros como revistas de ficção de detetives, coletânea de histórias em quadrinhos e filmes B de *film noir* dos anos 1940 e 1950. Jenkin formula suas figuras do palco ao distorcer a imagem

¹⁷⁸ O Homem-Aranha: o musical

¹⁷⁹ Notícias do disco voador

arquetípica que existe para o público – *Kid Twist* é um membro judaico, e não italiano da Máfia, por exemplo. Como parte de seu processo, ele personaliza cada personagem através de uma cuidadosa atenção às excentricidades, particularmente no uso da linguagem. Apesar de seus núcleos serem patéticos, datados ou alienados, as figuras são humanizadas com cada uma desenvolvendo uma identidade distinta. Os personagens surgem sem comentários, já que Jenkin nunca usa suas figuras como comentários sociais flagrantes ou para telegrafarem a mensagem da peça.

Permitindo ao mesmo tempo as variações e desvios em uma determinada peça, as figuras de Jenkin proferem uma teatralidade inata que garante apelo, bem como o reconhecimento do público. Como figuras de palco, sua justaposição e interação estabelecem pretextos e possibilidades que determinam a trama. Neste sentido, suas peças são motivadas, muitas vezes com várias figuras ao volante – como o conjunto das performances da *commedia dell'arte*. A natureza arquetípica dos personagens canaliza suas ações, mas dá liberdade para uma variedade de linguagens. A linguagem domina o molde, não permitindo que ele consuma ou rebaixe a individualidade única da figura. Se eles aparecem a uma certa distância como figuras de desenhos animados ou contornos, mediante um exame mais minucioso os números são totalmente dimensionalizados. Jenkin dialogiza seus personagens para criar uma multiplicidade de vozes e figurações dentro de sua paisagem teatral polivocal. Podemos agora examinar como Jenkin faz este trabalho.

As figuras do palco de Jenkin

As figuras do palco no trabalho de Jenkin apresentam variações icônicas e linguísticas de arquétipos bem conhecidos:

- O professor geralmente especializado em algum assunto exótico, muitas vezes “esgotado” e de intenções ou de legitimidade suspeita. O personagem Driver¹⁸⁰ em *Limbo Tales* é um conferencista sobre a antiga cultura maia. O professor de botânica Finley, em *American Notes*, alimenta com jovens estudantes do sexo feminino a planta amazônica devoradora de homens que ele tem cultivado. Veja também *Gogol* e *Pilgrims of the Night*.
- O repórter está nas margens do respeitável. A Sra. Lammle em *Dark Ride* é uma localizadora de coincidências e as grava pelo mundo todo. Em *Kid Twist*, o repórter lembra o estilo durão de repórter investigativo dos anos 1940. Em *American Notes*, o repórter é afiliado com o *Flying Saucer News*.
- O artista ou o escritor é muitas vezes um personagem lutando dentro das várias artes, às vezes um “imitador¹⁸¹”, ou alguém que

¹⁸⁰ Motorista

¹⁸¹ O termo original utilizado é *wannabe*

se vende por um dólar: Mark em *5 of Us*¹⁸² escreve pornografia; Viva é uma ex-dançarina em *Pilgrims of the Night*; o clube de duetos em *Dream Express*; o dramaturgo Arthur Vinha e o mágico Mortmain em *Margo Veil*. O personagem baseado na vida real do autor Nathaniel Hawthorne em *Kraken* questiona sua “sorte” como um diplomata na Inglaterra.

- O vendedor: há um vendedor de novidades no *My Uncle Sam*; o *Resurrection Man*¹⁸³ em *Gogol*, um coveiro que vende cadáveres para os investigadores; e o vendedor Lightning Rod¹⁸⁴ em *Limbo Tales*.
- O mc¹⁸⁵, apresentador¹⁸⁶ ou showman é um personagem do tipo charlatão, que, no entanto, acredita no que ele está lançando. Em *Country Doctor* um apresentador abre a peça com um dispositivo óptico estranho que permite ver ao redor ou atrás de si. O apresentador em *American Notes* é um cambista de carnaval que vende ingressos para ver o *Bonecrusher*¹⁸⁷, o Monstro do Nilo; na verdade, um jacaré americano morto. O Crab Boy¹⁸⁸, em *Poor Folk's Pleasure*, é um homem sem pernas que tem dois dedos em cada mão simulando garras. Ele apresenta-se para pagar um detetive particular que está rastreando sua filha.
- O detetive. Este personagem vem direito das revistas de romances da década de 1940, ou dos filmes de variedade noir. Veja Sarge em *Kid Twist*, o policial à paisana em *My Uncle Sam*.
- O ladrão ou criminoso. Jenkin parece afeiçoado por seus criminosos. Veja *Kid Twist*, e o personagem do ladrão em *Dark Ride*. O ato de roubar uma joia se torna objeto de uma pesquisa em *Dark Ride*.
- O clérigo. O reverendo em *Margo Veil* oferece um exemplo dos marginalizados, itinerantes ou falsos reverendos.

Arquétipo versus estereótipo

O arquétipo de personagem pode ser distinguido do seu homólogo negativo, o estereótipo. Os personagens estereotipados são desinteressantes porque lhes falta variação ou individualidade. Os traços familiares ou respostas são repetidos ou representados sem qualquer toque de distinção. As funções do personagem estereotipado são como uma extensão temática do viés do dramaturgo. Está em conformidade com um quadro mental padronizado compartilhado por um grupo de interesses específicos. Em termos dramáticos tradicionais, o dramaturgo telegrafia a sua mensagem – falando diretamente através da

¹⁸² 5 de nós

¹⁸³ Homem Ressurreição

¹⁸⁴ Brilhante Rob

¹⁸⁵ Mestre de cerimônias

¹⁸⁶ O termo original utilizado é *pitchman*

¹⁸⁷ Esmagador de ossos

¹⁸⁸ Garoto Caranguejo

voz do personagem. Embora este seja um erro transparente, é uma deficiência comum na conceituação. A falha é evidente na escrita televisiva, especialmente em formatos onde os personagens devem ser rapidamente identificados como vítimas, vilões, perseguidores, ou salvadores. O público sabe de quem deve ficar a favor ou contra; a trama parece conduzir a personagem, em vez do contrário. Como a escrita televisiva se torna mais sofisticada, os estereótipos podem ser disfarçados através da ênfase em avanços tecnológicos na mídia.

EXERCÍCIO: Jogando com as figuras do palco

Jenkin começa suas cenas com a figura de um narrador que simplesmente começa a contar uma história. Com o desenrolar da história, outros personagens começam a entrar nela, muitas vezes a figura do narrador também entra na história em algum papel. Jenkin muitas vezes usa escritores jornalistas ou tradutores, especialistas em linguagem, que podem descrever algo que eles estão escrevendo ou traduzindo.

1. Usando várias das figuras acima como modelos, crie uma sequência de cenas que envolvam uma ação adequada para as excentricidades particulares dos personagens.
 - a. Use suas ações arquetípicas como pontos de partida. Por exemplo, mostre o seu professor/orientador em uma aula ou no modo professoral.
 - b. Selecione uma figura de narrador deste grupo para começar a cena, permitindo que os outros personagens entrem com manifestações da narrativa.
 - c. Permita que essas figuras enquadrem as cenas subsequentemente para a criação da sequência.
2. Usando o modelo arquetípico de Jenkin, adapte o conceito para criar suas próprias variações arquetípicas (por exemplo, atletas, modelos, freiras, políticos, anunciantes).
 - a. Marginalize o personagem, tornando-o um “já-foi” ou um “imitador”, por exemplo. O personagem deve projetar angústia, estar preocupado ou com a consciência pesada.
 - b. Imbuir o personagem com aptidões excêntricas ou comportamentos bizarros. Crie um monólogo para cada personagem que explore essas sensibilidades.
 - c. A partir destes monólogos selecione uma linha de história que integre as figuras.

COMENTÁRIO: Aproprie-se de personagens da ficção, histórias em quadrinhos, jogos de videogame e os múltiplos meios de comunicação pop; então pegue esses personagens e dote-os, embeba-os ou altere-os com características personalizadas e individualizadas. Explore técnicas de curvatura ou planificação na criação dos personagens. Um personagem redondo possui profundidade, dimensão e complexidade. Um

personagem plano possui limitações, traços individualizados e opera dentro de uma faixa funcional.

Figuras Dominantes

Em geral, Jenkin constrói suas peças em torno de figuras dominantes e um estoque de figuras arquetípicas. As figuras dominantes controlam a linha da história, como narradores ao longo da ação ou como personagens no centro da ação. Estruturada no âmbito de uma viagem ou de uma jornada, suas figuras dominantes jogam-se nessa ação para uma busca ou para uma perseguição a alguém ou a algum objeto. Este aspecto inquieto, essa sua natureza errante estimula o movimento da peça (suas peças são guiadas pelos personagens), através de uma variedade de configurações e encontros bizarros (como a encenação¹⁸⁹ de um carnaval fora de época ou um museu de cera). Os personagens de Jenkin são aventureiros americanos, indivíduos românticos que lutam por uma fatia maior, ou melhor, “pedaço” do todo; ou eles estão simplesmente tentando escapar do presente. Em alguns casos, é a busca de um indivíduo, como na busca do Autor pelo tio Sam em *My Uncle Sam*. Às vezes a viagem é mundana e cômica, como em busca do convidado para o casamento no *The Country Doctor*. A figura dominante mantém a peça em movimento. Em uma peça posterior de Jenkin, *Margo Veil*, o personagem de mesmo nome está em constante movimento seja por trem ou de carro, enquanto tenta escapar de ser capturado. O fato de que o que gera o movimento está em crise e é apresentado com obstáculos ou distrações, fornece uma base dramática ou um nível de interesse, por mais absurdas que as crises possam parecer. A figura do viajante é, por natureza, uma pessoa de fora, e estar fora do seu elemento cria a tensão ou a energia da peça. A identidade de Margo continuamente muda durante a peça criando uma tensão entre sua personagem e os vários atores que interpretam suas personas mutáveis. Quando o movimento de atravessar o lugar é dramatizado, o termo *peça de jornada* é preciso e útil.

Às vezes, o viajante pode assumir a forma mais tradicional da figura de um intruso: Em *American Notes* a figura do viajante está confinada em um hotel de beira de estrada. O sentido da situação temporária soa dramático porque cria tensão para o personagem e o público com a construção de um mistério, uma intriga ou um perigo: esse é o fim da linha? Ressaltando o estranho em uma terra estranha, Jenkin examina a falha na busca do sonho americano e a sensação pungente de expectativas abortadas. A noção do fracasso do sonho americano tem o seu legado na idade de ouro da dramaturgia americana, embora a coleção de figuras quebradas ou “presas” de Jenkin (como em *Like I Say*) parece mais impregnada de Chekhov do que de Miller, por exemplo. O *topos* da viagem estagnada estão presentes em numerosas peças em que a figura do viajante é usada.

¹⁸⁹ Originalmente *mise-en-scène*.

Veja alguns perfis dos viajantes de Jenkin:

- O viajante muitas vezes vive em um hotel ou tem outros arranjos temporários, como o trem em *Margo Veil*. (*American Notes*, *Limbo Tales*, *My Uncle Sam*, *Like I Say*).
- O terreno do viajante talvez seja o espaço real e o tempo, o produto da memória e dos sonhos ou uma fusão de ambos.
- O viajante é geralmente um personagem masculino, embora haja exceções (*Careless Love*, *Margo Veil*). Muitas vezes, há mais de um viajante (*Pilgrims in the Night*).
- O viajante é um personagem lutando contra um dilema, procurando consolo, uma vida melhor ou um significado mais profundo (ou um escape), mas realmente ele não sabe o que quer.
- O viajante está em conflito com uma certa relação; a viagem funciona através de algumas destas questões.
- Ao final da peça, os arcos do viajante, em certa medida, atingem um nível mais profundo de descoberta ou sabedoria ou constituem-se numa premissa mais profunda.

Tempo superficial versus tempo profundo

Quando o viajante avança de forma linear, do ponto A ao ponto B e ao ponto C, a passagem do tempo é rasa. O tempo raso é imediato e avança olhando para frente, não é autorreflexivo ou orientado para o passado. Quando o personagem é um reflexo do passado ou saturado na consciência, a progressão do tempo é temporariamente interrompida, ou se move mais profundamente no sentido temporal. Dramaturgos devem estar cientes desta diferença na tentativa de manipular fatores temporais nas suas peças para um melhor aproveitamento. A tensão entre o tempo raso e o profundo é particularmente evidente nos monólogos de Jenkin (Consulte o [Capítulo 12](#)).

O Narrador

A segunda figura que serve a uma função dominante é a do contador de histórias. O teatro de Jenkin celebra a tradição de contar histórias; seus personagens gostam de falar ou tecer fios (como a figura do prefeito para Chuckles em *American Notes*). Usando as técnicas do discurso direto, os contadores de histórias de Jenkin “enquadram” a ação e servem como limiares através dos quais o público experimenta a peça. Depois de configurar o quadro, o contador de histórias entra em algum contexto dramatizado que elabora sobre os dados estabelecidos na narrativa.

Frequentemente há histórias dentro de histórias, exigindo uma mudança constante de perspectiva e de voz. Os vários contadores de histórias dentro de uma peça de Jenkin podem confundir um público que espera controlar a sua progressão através de um narrador primário. Os

narradores de Jenkin nunca são rastreáveis (como Salieri, ou o Diretor de Cena em *Our Town*¹⁹⁰), mas se revezam girando a história. A perda preocupante de contexto em *Dark Ride*, por exemplo, é sugerida no título da peça, mas pode não ser até o final dela quando o público aceita os vários níveis de estratificação e narrativas. A questão relacionada com o personagem padrão do “de quem é essa história?” é problemática na obra de Jenkin porque Jenkin categoricamente trabalha contra essa afirmação. Mesmo em *Margo Veil*, que gira em torno de Margo, há vários atores que representam essa parte, fragmentando assim qualquer personagem integral e linear. Criticar o corpo do trabalho de Jenkin contra uma premissa canônica da dramaturgia tradicional seria um desserviço ao nível extraordinariamente sofisticado do seu ofício dramático.

O contador de histórias e o enquadramento

O enquadramento é um componente essencial das figuras de Jenkin. Normalmente envolve o discurso diretamente para o público para configurar os dados conhecidos de uma cena que, posteriormente, se desdobrará em ação. (É uma estratégia comum na dramaturgia atual; de Sarah Ruhl em *The Clean House* até Naomi Iizuka em *36 Views*) Este dispositivo metateatral chama a atenção para a estrutura da peça, e a matriz do ator/personagem. Estrategicamente, ele marca o personagem com a função do dramaturgo – o trabalho dele. As peças de Jenkin são direcionadas, mas não no sentido tradicional. Vários personagens ziguezagueiam conosco até a conclusão. Nunca há o caso de um único narrador lançar uma tomada especial em toda a peça (como, por exemplo, Salieri, em *Amadeus* de Peter Shaffer). *Amadeus* representa o modelo de quadro de retrato em que o narrador fica no quadro. Salieri leva-nos como um participante; ele recua para refletir, para lamber suas feridas e só então é que ele avança na ação. Sua presença emocional e afetiva atenua o problema inerente ao drama que é episódico, como a maioria das peças biográficas. Salieri fornece uma unidade estrutural. Em *How I Learned to Drive* de Paula Vogel, Lil’ Bit fornece uma função semelhante à de Salieri, embora Vogel fracture a cronologia da estrutura.

Por outro lado, as peças de Jenkin são mais como caixas dentro de caixas, ou camadas de uma cebola: o primeiro narrador que abre o quadro vai nos levar a outros narradores que abrem outros quadros. Por exemplo, em *Pilgrims of the Night*, Tom começa nos dizendo uma história sobre um grupo de pessoas que estão contando histórias e, em seguida, estes subsequentes personagens enquadram e promulgam uma série de vinhetas que se seguem. *Dark Ride* começa com a dificuldade do Tradutor em traduzir um texto, a partir do qual os personagens aparecem e promulgam a ação discutida. Esses personagens, em seguida, enquadram as ações subsequentes.

¹⁹⁰ Nossa cidade de Thornton Wilder

A relação entre o personagem e o espaço é representada como uma manifestação de um sonho, uma fantasia ou uma memória – como em *Margo Veil*. Um personagem pode aparecer como a manifestação de uma história em um texto, como o ladrão em *Dark Ride*, ou através de viajantes contando histórias sobre uma viagem, como em *Pilgrims of the Night*. Como tal, os personagens parecem controlar a ação através da criação de quadros para outros personagens que aparecem como manifestações de algo que eles estão lendo, um sonho que tiveram uma vez ou uma memória que os consome.

Este personagem dinâmico nas peças de Jenkin pode ser entendido nas relações entre figuras dominantes e ações. A diferença pode ser esclarecida por uma questão de função mais que de forma. Na verdade, as distinções nem sempre são claras; o ladrão em *Dark Ride* está no reino de uma figura do estoque de Jenkin, ainda que dominante no progresso da peça. *Margo Veil* fornece uma figura dominante feminina cuja jornada fornece o núcleo para a peça, enquanto que os contatos dela, o reverendo desprezível, os mágicos marginais e o agente falso, fornecem as peripécias cômicas.

EXERCÍCIO: Criando a peça de quadro de dez minutos

(Estude *Margo Veil* de Jenkin para determinar como lidar com as transições no palco.)

Como é bem conhecida, a forma de dez minutos é agora um formato de competição estabelecido. Um bom modelo é o formato de quadro dirigido por um personagem, uma vez que alguma densidade estrutural ou complexidade pode ser atribuída a uma peça relativamente breve. Além disso, a jornada ou as viagens de ação permitem que o personagem atravesse uma linha para um ponto de destino que marque um resultado bem-sucedido ou malsucedido. Fortes desafios dramáticos que envolvem a relação entre a personagem e a estrutura são abordados nesse formato. Com a crescente popularidade das peças de dez minutos, este exercício proporciona uma excelente maneira de entrar nesse gênero. Na oficina, este exercício maximiza o potencial número de peças a ser lido durante um período típico de uma hora.

1. Comece por estabelecer uma figura dominante, seja um viajante ou um contador de histórias. Pode ser ou não um membro de um grupo arquetípico.

- Este personagem fornece o quadro de abertura e deve nos empurrar para alguma viagem, pesquisa ou exame. Deve ser objetivo ao invés de uma viagem para o reino psicológico, por exemplo.
- Este personagem do enquadramento entra na ação principal.

2. Determine de duas a três figuras arquetípicas que entram para a história ou fornecem obstáculos para a figura dominante. Devem servir também como atores na história.

- Permita que pelo menos um desses personagens forneça um quadro interno dentro da história principal.
- O quadro pode assumir a forma de monólogo (Consulte o [Capítulo 12](#) para exemplos).

3. Não permita que a peça vá além de dez ou onze páginas. A figura dominante deve chegar a algum tipo de recompensa ou retorno no final da peça.

4. Deixe os personagens se moverem através do espaço e do tempo, conforme a necessidade. Tenha em mente que você está escrevendo para o palco. Tente não exigir grandes cenários realistas.

Cada personagem e figura deve acreditar totalmente no que está fazendo, ou no que eles estão prestes a fazer. Eles estão trabalhando em direção a um objetivo, mesmo que pareça impossível, a algo que eles são ineptos ou que outras pessoas duvidem. Tenha sempre em mente a relação arquetípica entre o personagem e a ação. A ação deve ser uma manifestação de um traço arquetípico. Use adereços estranhos ou elementos visuais para fornecer teatralidade.

Certifique-se de considerar os “princípios dos personagens teatrais” (Consulte a página 111) como um guia para a criação de seus personagens.

Conclua o projeto em uma sessão, em seguida, passe por cima e aperfeiçoe, reescreva, refine. Ou, como Eric Overmyer diz sobre o processo de revisão, “afie, quebre, assoreie, esfregue e dê o acabamento”. Uma vez que você está confortável com o uso dos quadros sequenciais nessa forma curta, tente escrever uma peça de um ato com vinte e cinco a trinta páginas.

COMENTÁRIO: Este formato é ideal para o projeto final em um típico seminário de dramaturgia que se estenda por dez a quinze semanas.

Os personagens performativos de Jenkin

Um dramaturgo pode se beneficiar muito estudando as figuras e arquétipos de Jenkin. Repleto de excentricidades, suas figuras do palco oferecem ao ator um leque de opções performativas. O personagem performativo enfatiza o gesto, o movimento e a expressão sobre o conhecimento psicológico ou o subtexto. Na prática, Jenkin muitas vezes desenvolve seus personagens incluindo os atores em seu processo de desenvolvimento da peça. Na oficina, os atores fisicamente treinados respondem rapidamente e eficazmente a esta abordagem externa de construção das personagens, fornecendo uma visão real para o

dramaturgo na construção da peça. Lembre-se, no formato de dez minutos o dramaturgo pode trabalhar minuciosamente a construção dos personagens com os atores em um relativamente curto espaço de tempo. Para melhores resultados, esta estratégia de desenvolvimento deve ser implementada o mais rapidamente para que um rascunho inicial esteja concluído.

7. CAPÍTULO – Mac Wellman: personagem baseado na linguagem

O personagem euclidiano

A consideração do personagem no teatro tradicional de Mac Wellman tornou-se uma lenda. Ele escreveu:

Uma das características mais marcantes da dramaturgia norte-americana é a noção de personagem “arredondado”. Esta criatura artificial do teatro com a sua peculiar geometria, – ou melhor! simetria – aspecto esse que o torna tão parecido com um objeto de um livro de matemática; encontra-se tão frequentemente no palco (e em nenhum outro lugar) que eu o apelidei de personagem euclidiano. Cada traço do personagem euclidiano deve revelar uma verdade interior do mesmo tipo sobre a personalidade em questão; cada característica deve ser perfeitamente consonante com todas as outras características.

(Wellman 1984, 34)

Wellman é sincero em sua resistência à abordagem tradicional para a criação de personagens. Ele rejeita as noções de diálogo típico de um personagem e de subtexto, dois pontos de referência para o personagem euclidiano. O personagem euclidiano de Wellman está abrigado dentro de seu texto sobre o teatro norte-americano, “*Theatre of Good Intentions*”¹⁹¹, na medida em que sua formulação sobre as intenções dos personagens integra uma missão sociocultural relevante que se liga à mensagem temática da peça. De acordo com Wellman, esta agenda “liberal” tem privilegiado o personagem euclidiano na dramaturgia americana desde Clifford Odets.

A desconfiança desta construção feita por Wellman está entrincheirada em sua visão essencialmente modernista do artista teatral, uma visão que se integra com os avanços na teoria do caos e fractais, e na filosofia da linguagem. Como um modernista, Wellman é o mestre de cada universo inimitável que ele cria. O ator, em vez de “representar” com o personagem, ele é o “material plástico” que pode se tornar o que Wellman deseja que eles sejam. Ninguém questiona o artista abstrato que não cria representações da realidade, mas porque os “materiais” do dramaturgo são os atores, existe a expectativa de construir em cima da similitude dos personagens com a vida real. Wellman esvazia essa noção celebrando a linguagem como seu principal material e o personagem como uma configuração da linguagem e não vice-versa. Um corolário adequado poderia ser o resumo do pintor francês Olivier Debré, que criou o que ele chamou *signes-personnages* (figurativos ou personagens como

¹⁹¹ <http://siti.org/sites/default/files/3245483.pdf>

signos) e *signes-paysages* (paisagens sígnicas) (Debré 1999). Debré fez estes *signes-personnages* intensamente sugestivos com uma relação oblíqua entre si, sugerindo várias relações. As entidades humanas percebidas a partir das formas eram simulacros de associações, em vez de organismos de representação. As paisagens sígnicas formam um fenômeno semelhante, convidando o espectador a formar conclusões através de associação. Em suas obras extensivamente monológicas, *Cellophane*, *Jennie Ritchie* e *Three Americanisms* Wellman usa a linguagem para criar personagens como signos transitórios semelhantes e paisagens sígnicas de uma forma estética que lembra Debré.

Como dramaturgo, Wellman projeta a linguagem através das figuras falando, mas a linguagem faz o dobro ou o triplo do trabalho (Wellman, 1996). Ao combinar escolhas sintáticas únicas com sonoridades marcantes, a linguagem de Wellman cria um campo de força linguístico que rivaliza com qualquer dramaturgo atual. Além disso, porque a linguagem é naturalmente uma ligação cultural e a figura do ator é necessariamente percebida pelo público como um dado tipo social ou de classe, os personagens de Wellman inexoravelmente emergem da chama linguística. Durante esses momentos, sua linguagem delineia uma certa escala, bem como uma arquitetura, um espaço ou um campo iconográfico em que a figura opera. A figura pode enraivecer como um herói esquiliano ou guinchar como um guru empresarial deposto, ou uma lebre bestial, como em *The Invention of Tragedy*. O simulacro do personagem é criado de uma maneira incrivelmente dialógica pela presença figural do discurso, do ator gesticulando fundido com as associações de ressonância do campo de força linguístico.

Personagens sem nomes

Em várias peças, Wellman abandonou qualquer noção tradicional de personagem. Os personagens não podem nem mesmo serem chamados, como em *Three Americanisms*, uma espécie de explosão monológica numa forma livre, ou mais recentemente em *Jennie Ritchie* e *Bitter Bierce*; essas peças oferecem uma fusão ou mistura de discursos. Não há descrição de personagens ou direções de cena adicionais. A maioria dos indivíduos desloca os níveis de linguagem para satisfazer à natureza ou ao estado da interação. Mac Wellman fornece uma torção interessante sobre esta estratégia multivocal em suas peças monológicas. O resultado final é uma espécie de personagem por destilação. Na avaliação de Mel Gussow sobre *Three Americanisms* de Wellman, observa-se o surgimento de três personagens distintos que confrontam aspectos da cultura americana contemporânea. Quando os nomes dos personagens não são fornecidos, toda sua constituição fica a cargo do performer, do diretor e das percepções dos membros da audiência. *Three Americanisms* fornece-nos três personagens distintos, não mencionados pelo nome, apenas como Man 1, Man 2 e Woman para o benefício do

leitor do roteiro. Em essência, a audiência liga os pontos para fazer a construção.

Bitter Bierce, da recente coleção publicada de Wellman (2008), é apresentado por um único contador de histórias narrando facetas da vida do jornalista Ambrose Bierce. Este trabalho funde o típico jogo de palavras e capricho de Wellman com o humor cáustico de Bierce, abrigado dentro de uma narrativa biográfica que acompanha os principais acontecimentos da vida de Bierce. Enquanto a “voz” do Wellman é sempre identificável e destacada em suas peças, é impossível classificá-la dentro de um estilo ou gênero específico. O corolário da arte moderna seria Picasso, do ponto de vista de vários estilos, prolífica produção, energia, e do impacto enorme e persistente como dramaturgo e mentor. Em sua mais recente coletânea, *The Difficulty of Crossing a Field*, temos a gama completa das obras de Wellman desde rudimentares esboços, suas incursões aos clássicos (*Antígona*), até suas obras inteiras, como a peça de mesmo nome da coletânea, que deriva de um evento histórico no pós-guerra em Selma, Alabama.

EXERCÍCIO: Criando personagens a partir de modelos linguísticos

1. Comece lendo *Jennie Ritchie* e *Three Americanisms* e exibindo pinturas de Yves Tanguy ou Olivier Debré.
2. Sinta a presença sombria de duas ou três figuras, não exatamente humanas, mas como as figuras são vistas nas pinturas de Tanguy ou Debré. Imagine uma espécie de espaço de outro mundo e localidade.
3. Invente uma lista de expressões idiomáticas, máximas ou gírias pertencentes a uma determinada etnia, cultura ou culto grupal.
4. Crie uma lista de termos arquitetônicos e formas, bem como termos que podem ser descritos como de formação ou de configuração.
5. Tente inventar uma mistura diferente para cada uma das três figuras pela sintaxe variável, estrutura silábica e pelas escolhas idiomáticas.
6. Escreva três ou quatro monólogos para cada personagem ao longo de cerca de dez páginas, permitindo que os números interajam em vários pontos. Não faça nenhum esforço para identificar os personagens por nomes tradicionais, biografias ou histórias – simplesmente deixe a língua liderar o caminho.

COMENTÁRIO: Este exercício é muito mais útil se você fornecer as fontes visuais, como indicadas acima. (Consulte o [Capítulo 12](#) para uma maior exploração da utilização dos monólogos de Wellman.).

Nomes nos ingressos

O alcance da construção de personagem de Wellman é amplo e complexo. Como resultado, o conceito de Wellman de personagem é

difícil de ser definido. Experimental, em alguns casos, embora na série de peças políticas de Wellman, *Professional Frenchman*, *Bad Infinity*, e *7 Blowjobs*, ele empregue a construção de personagens satíricos onde os mesmos são nomeados num sentido tradicional. Embora radical, considerando as suas inovações, a abordagem de “nomes nos ingressos” de Wellman é tradicional e toca no classicismo, ao estilo de Ben Jonson ou dos melodramas do século XIX. Uma peça inicial, *Harm’s Way*, usa os nomes nos ingressos (Crowfoot é descrito como um vendedor ambulante no carnaval, por exemplo) e uma fraseologia temática (por exemplo, *By Way of Being Hidden* e *Isle of Mercy*¹⁹²) para o nome dos personagens. Para além dessas figuras um pouco humanas, Wellman oferece personagens alienígenas e bonecos (em *Albanian Softshoe*), animais (em *Murder of Crows* e *The Invention of Tragedy*), e esquisitices (*the fur ball*¹⁹³ em *Sincerity Forever*). A importância da nomeação dos personagens é muitas vezes ignorada pelos escritores ou confinada em termos do seu escopo. As escolhas de Wellman lembram-nos que o nome de um personagem pode oferecer uma qualidade interessante sonoramente, estar relacionada com uma questão social, uma maneira de “pontuar” um roteiro, estabelecer uma classe ou um estado mental. Em última análise, a soma total da lista de personagens ajuda a criar o clima global ou o sabor em uma determinada peça.

Em alguns casos, Wellman envolve conjuntos de personagens (os corvos em *Murder of Crows*¹⁹⁴, os gatos em *The Invention of Tragedy*) como um retrocesso em direção ao coro grego, assim continuamente invocando e reformulando as convenções teatrais em suas peças. Estes aspectos da escrita sobre os personagens de Wellman devem ser observados: a dependência e a reformulação das tradições do passado, há muito esquecidas ou raramente usadas no teatro americano. Esta tendência é partilhada com Suzan-Lori Parks: o impacto historicizado de *Topdog/Underdog* foi garantido através do uso do nome nos ingressos de Lincoln e Booth, e do personagem principal Hester que aparece em *Red Letter Plays*, *In the Blood* e *Fucking A*¹⁹⁵ (2001), como uma homenagem a Nathaniel Hawthorne de *The Scarlet Letter*¹⁹⁶.

A linguagem e a criação de personagens

O filósofo Ludwig Wittgenstein foi o primeiro a reavaliar a relação entre o personagem e a linguagem. Na dramaturgia tradicional, o personagem tem um motivo que se expressa em linguagem específica para esse personagem: em suma, a noção de que há uma linguagem específica para cada personagem. A linguagem específica de um personagem é uma rubrica que postula uma relação causal entre a classe

¹⁹² Com jeito de ser invisível e Ilha da Misericórdia

¹⁹³ A bola de pelos

¹⁹⁴ Assassinado de corvos

¹⁹⁵ Fodendo A

¹⁹⁶ A letra Escarlata

sociocultural, a educação, a motivação e o nível de um indivíduo de se expressar. Desenvolvedores de peças estão encantados com as rubricas específica para um personagem, denunciando o personagem que viola o “como esse personagem realmente falaria”. Essa é a noção das regras televisivas e da escrita de filmes, em que o diálogo pode ser esquemático, permitindo ao ator acumular subtextos musculosos para o enquadramento de um personagem específico. O problema com a abordagem de um personagem específico é que ela limita tanto a variedade quanto a imaginação. Wellman postula o personagem multivocal, uma vez que, como ele mesmo diz, todos nós mudamos nossos estilos de linguagem, e mesmo nossos gêneros do discurso, de acordo com a situação. A fusão de estilos de discurso pode ter mais impacto do que as próprias palavras indicariam: a linguagem dos anos 1960 pode se misturar com a dos corretores de *Wall Street* para sublinhar pontos de vista políticos e preconceitos ou para demonstrar a experiência de um guru esclarecido. A variedade nos discursos é tão confiável e muitas vezes acidental como o passar do tempo. Assim, uma vez que gírias ou estilos de discursos caem em desuso, eles tornam-se mais interessante para o dramaturgo moldar as nuances dos personagens, antecedentes históricos e a ideologia, elevando a linguagem datada sobre as exposições monótonas.

Wittgenstein observou que, em vez da linguagem ser o resultado da personagem, a linguagem é a causa da personagem. Na vida diária, seria como avaliar indivíduos de acordo com o seu nível de discurso, escolhas sintáticas, vocabulário e domínio sobre os jargões, as inclinações, as gírias ou a capacidade de “enviar uma mensagem”. Antecedentes regionais, níveis de educação, influência literária e idade são concluídos quase imediatamente. Amplos grupos da população são identificados por certas preferências linguísticas, quer sejam Cajun, caipira, *hipster*, de fraternidades estudantis, surfistas, rappers, ou façam discursos dirigidos para a academia ou discursos políticos dados à mídia. Psicologizar é prontamente usado como um às na manga e colocado para fora rapidamente como um meio de classificar os tipos de personalidade. O envio de mensagens de texto (*Texting*) substituiu a conversação diária na definição da cultura atual. A linguagem molda a personagem: estabelece o contexto no qual o indivíduo opera. Os novos dramaturgos precisam entender como a presença da linguagem pode ser tecida através de enxertos lúdicos de “falas reais” com o imaginativo e inventivo para criar as deliciosas idiossincrasias das personagens.

EXERCÍCIO: A linguagem moldando o personagem (usando a Wikipédia e o Google)

No exercício seguinte, tente estabelecer várias figuras, frases ou floreios que designem vários personagens. É importante notar como a linguagem serve como uma máscara ou como revelação, estabelecendo um lugar emocional e assim por diante. Em seguida, ela pode ser facilmente manipulada para satisfazer os fins do dramaturgo. Por

exemplo, o gênero do discurso de um terapeuta, o jargão de autoajuda, poderia ser sobre relaxar o consumidor para abrir e revelar certas verdades.

1. Este exercício pode ser usado na revisão de um trabalho, ou no desenvolvimento de um personagem numa cena. O uso da Wikipédia fornecerá alguma pesquisa instantânea, o suficiente para você seguir; você também pode usar um motor de busca, como o Google, para estabelecer suas listas de linguagem.
2. Faça uma pesquisa na “Wikipédia” sobre um determinado tipo de personagem: um ambientalista, um acadêmico, um rapper de hip-hop, um político conservador, um pregador fundamentalista, um âncora, ou um agente funerário.
3. Utilizando o “Google” faça uma lista de jargões, expressões, frases, termos e figuras de linguagem que se destinem a este personagem.
4. Determine como cada termo ou expressão pode ser usado dramaturgicamente: para esconder, revelar, para obter o que o personagem quer, para criar cor, para distrair, para seduzir. Em outras palavras, enquanto a linguagem em si está definindo um aspecto deste personagem em relação aos outros personagens da peça, a linguagem também vai funcionar criando um segundo nível estratégico de interesse.
5. Escreva uma cena fundindo pelo menos dois destes sistemas de linguagem dentro de um personagem. Embora não seja necessário nomear o personagem, forneça uma forte paixão que governe a verborragia do personagem.
6. Crie vários personagens mais ou menos funcionais, utilizando nomes nos ingressos para descrever as principais ações dos personagens.

COMENTÁRIO: Na oficina, é útil ler trechos dos monólogos das peças de Wellman para ver como isso funciona na prática. Peça aos membros da oficina para que vejam em que ponto eles começam a destilar uma sensação do personagem a partir da linguagem. Siga em frente identificando momentos no roteiro onde os leitores projetam ações sobre a linguagem ou sentem um estado emocional que emerge da linguagem.

CONCLUSÃO

Utilize as várias ferramentas de internet já disponíveis para desafiar as abordagens tradicionais na formação do personagem. O crítico Chris Jones do *Chicago Tribune* observou que o musical da Broadway aclamado pela crítica, *Bloody, Bloody Andrew Jackson* “é o consumado musical para a era da Wikipédia” (13 de outubro de 2010). Os jovens dramaturgos devem explorar o seu potencial para criar personagens eficazes que os atraiam para o passado ou que existam fora do seu próprio quadro de referências. Talvez o futuro do personagem traga a convergência dos modelos baseados na linguagem e os modelos baseados no psicológico com alguma nova definição. Particularmente

interessante é a penetração do histórico ou do cultural neste modelo. As peças recentes de Suzan-Lori Parks e Sarah Ruhl (*Topdog/Underdog*, *The Red Letter Plays*, *Dead Man's Cell Phone* e *In the Next Room, or the Vibrator Play*) apontam nessa direção. Essa fusão dos modos antigos e novos de construção de personagem criou novas poéticas cruzadas que são o tema do nosso próximo capítulo.

8. CAPÍTULO – Poéticas cruzadas: Sarah Ruhl e Suzan-Lori Parks

As *poéticas cruzadas* definem a integração ou a mistura de estratégias dramatúrgicas de linguagem em formatos de dramaturgia tradicionais. Isso resulta em um borrar das distinções, de modo que agora é difícil categorizar a corrente dominante e a nova dramaturgia como estritamente um contra-movimento. O resultado mudou o chão da *avant-garde* na última década; passar as fronteiras tornou-se a regra e não a exceção. Muitos dramaturgos agora recorrem a diversas estéticas na criação de peças híbridas.

Notável por seu sucesso comercial e de crítica, Sarah Ruhl teve formação em programas de dramaturgia em escolas de ponta, como a universidade de Brown (sob o cuidado de Mac Wellman e em seguida de Paula Vogel) e a de Yale, e isso se tornou evidente em seu trabalho. Ela combina com confiança a poética da nova escrita com dramaturgias tradicionais. Ruhl é amplamente produzida regionalmente e em teatros universitários, ganhou prêmios importantes, e alcançou um corpo de trabalho publicado reconhecível. Ela foi finalista do prêmio Pulitzer em 2005 e 2010 com *The Clean House* e *In the Next Room, or the Vibrator Play*, respectivamente. A abordagem cruzada de Ruhl fornece o estudo ideal para dramaturgos tradicionalmente orientados que procuram fundir as novas e as antigas técnicas de dramaturgia em seu trabalho.

Uma peça representativa de sua abordagem cruzada é *Dead Man's Cell Phone (DMCP)* (Ruhl 2008), que justapõe características da nova dramaturgia com a armação de um episódio estruturalmente tradicional. Com exceções, a peça é construída como uma série de vinhetas desencadeadas pelos encontros de Jean com o homem morto, Gordon, em um café. Descrito pela dramaturga como um “tipo indefinido de mulher”, Jean define a peça em movimento quando ela perde a paciência com um estranho (Gordon) incessantemente ligando em seu telefone celular. Na primeira, ela aborda o mudo Gordon, mas sem sucesso. Depois de vários debates, ela pega o telefone dele para responder. Como piadas mórbidas e “debates” continuam através de uma série de chamadas, ela conclui que Gordon está morto e Jean desenvolve um vínculo com ele. A primeira cena termina num quadro vivo¹⁹⁷ com Jean segurando a cabeça inerte de Gordon em suas mãos, segurando o telefone celular como uma marca da sua lealdade:

... Eu vou ficar com você.
Gordon. Por quanto tempo você precisar de mim.
Eu vou ficar com você. Gordon.
Ela segura a mão dele. Ela continua segurando-o. Os sons de sirenes, chuva e sinos de igreja.

(Ruhl 2008, I: 1; 14)

¹⁹⁷ Originalmente *tableau vivant*

Em seu livro de 2009 *The American Play*, Marc Robinson define o efeito do quadro do século XIX:

O quadro fornecia caudas¹⁹⁸ visuais para as extremidades das cenas, como se os atores se arranjassem de maneira que indicasse sua importância individual para a narrativa (e uns para os outros) e dirigisse a atenção para os acontecimentos decisivos da sua história comum.

(Robinson 2009, 33)

Através do quadro, Ruhl realiza todos os itens acima, reforçando a triangulação que inicia o “vínculo” narrativo entre Gordon e o celular que desencadeia a jornada da peça.

Em sua mais recente peça, *In the Next Room, or the Vibrator Play*, Ruhl realmente define a peça no final do século XIX, e usa quadros em uma de suas representações mais conhecidas para descrever o ato de espionagem. Aqui, a Sra. Givings se esforça para ouvir o tratamento da paciente de seu marido, a senhora Daldry, na sala de exames. A tentativa da Sra. Givings de descobrir a causa dos gritos orgásmicos fornece uma história em quadrinhos *coup de théâtre*¹⁹⁹. Mais tarde, Ruhl conclui o Ato 1, com homenagem a uma assinatura da teatralidade do século XIX: o quadro no fim do ato, sublinhado pela música crescendo durante o cair da cortina:

A Sra. Givings coloca o vibrador nas partes íntimas da Sra. Daldry.
Elas olham para o céu. O zumbido constante do vibrador.
Música transcendente.
A cortina cai. O fim do ato.

(Ruhl 2010, 41)

Ruhl “libera” o potencial cômico neste momento com esta teatralidade essencialmente através do resgate de uma teatralidade operística da velha escola, desarmando o potencial para controvérsias.

EXERCÍCIO: Criação de quadros

1. Reveja várias cenas que você já tenha escrito.
2. Selecione uma ou duas cenas e retrabalhe o final da cena em um quadro.
3. O quadro pode ser um “congelamento” para uma determinada ação e gesto.
4. Configure o quadro para que ele antecipe uma ação futura, uma relação ou um conflito.

¹⁹⁸ O termo original é *coda*

¹⁹⁹ Uma ação sensacionalista ou dramaticamente súbita ou uma mudança de eventos, especialmente em uma peça.

5. O quadro deve incorporar tanto um tema quanto uma dinâmica, como em uma fotografia.

COMENTÁRIO: O quadro é particularmente eficaz em construções episódicas, onde fortes cenas finais sustentam a energia e a coerência através de numerosas transições.

O personagem como dispositivo no *DMCP*

A “dura” farsa de Ruhl apresenta a estratégia do personagem como dispositivo. Cadáveres no palco muitas vezes induzem à hilaridade, conforme o dramaturgo constrói um conjunto único de desafios em matéria de circulação, colocação, grau de “mortalidade”, todos impondo um personagem (ou personagens) a lidar com o corpo. Em *Harm’s Way* de Mac Wellman, o duro, Blackmange, é convocado brevemente de volta à vida por um mago, como parte de “O vigarista”, uma espécie de espetáculo de carnaval. Seu assassino, Santouche, que busca e obtém as informações vitais de Blackmange, deve ser mantido fora de vista. Esta configuração teatral oferece oportunidades para o humor:

SANTOUCHE: Tudo bem, tudo bem. Merda cara! Não é possível obter nenhuma paz de um homem, mesmo matando-o, não mais.
(Wellman 1984, 29-32)

Quanto mais o estado das coisas parecer sem solução, mais tensão e potencial cômico na cena. Em *DMCP*, nós vemos Gordon caído em sua cadeira no café, mas Jean prefere o ceticismo à certeza: “Ele não parece de todo morto. Ele parece quieto” (Ruhl 2008, I: 1; 11). O interesse gira em torno das interações em espiral de Jean para resolver o problema, enquanto suas conversas concomitantes ao telefone dele disseminam as sementes da exposição. O ato 1, cena 1 representa uma nova variação do monólogo dialógico com dois dispositivos inertes simulando a interação ao vivo – o homem morto e o telefone celular. Jean também quer “conversar” com o Gordon que não responde, ou “responder” a telefonemas de personagens dos bastidores, pressagiando as cenas subsequentes. Cada uma destas chamadas telefônicas significam “outros ausentes” ([Capítulo 11](#)), personalidades pressagiadas por assinaturas aurais pertinentes que, quando respondem, são moduladas pelo nível e pelo tom das respostas de Jean.

Os segmentos de batida na cena de abertura estão marcados pelas invasões de vários toques de celular. Como resultado, Ruhl simula a estrutura das “cenas francesas” (que são tradicionalmente marcadas por entradas e saídas de personagens) com as interrupções alterando os níveis de motivação do personagem principal – alterando assim a dinâmica das cenas. Isso permite uma série de reações de Jean: a partir da definição de metas proativas, do desvio emocional e até das reflexões

retóricas. Na caçada à estrutura da tradicional peça bem-feita, os telefonemas fazem o trabalho pesado das “introduções” expositivas, isto é, como a configurar personagens que vamos conhecer mais tarde. (Nas peças bem-feitas de teatro, como popularizadas pelos dramaturgos franceses do século XIX, Scribe e Sardou, a cena introdutória foi muitas vezes relegada para os servos que “introduzem” para nós os principais personagens e ações da peça). Ruhl expande o uso do monólogo dialógico fornecendo contornos ao variar as estratégias de discurso: conversação (no telefone); atos de discurso (seu voto para Gordon); comentários circunstanciais, “parece não haver ninguém trabalhando no seu café”; gestual (uso da linguagem gestual, estímulo físico com suportes), como em *“Ela verifica com uma colher debaixo do seu nariz para ver se ele está respirando”*; empoderada (ela toma posse da situação). O monólogo economiza – uma vez que elimina personagens funcionais (garçons, outros clientes, e assim por diante); mas também esclarece – ao telescopar a importância do telefone celular de mesmo nome. Ruhl triangula a posição do monólogo de Jean no ápice entre o personagem morto no palco e os personagens nos bastidores conectados por telefones celulares. Ela inova sobre as práticas dramatúrgicas tradicionais para criar soluções novas e eficazes.

EXERCÍCIO: Monólogo triangulado

(Leia o Ato I, Cena 1 de *Dead Man’s Cell Phone* de Sarah Ruhl.)

Assim como a adição de um terceiro personagem multiplica as possibilidades dinâmicas no palco, a triangulação resulta numa ampliação do uso do monólogo. Antes de iniciar este exercício, reveja as técnicas de monólogo com o outro ausente (Consulte os exercícios no [Capítulo 11](#)). Além do “outro(a) ausente”, seu personagem irá abordar um personagem não-responsivo no palco; ou talvez o público, se uma dramaturgia não-matricizada de apresentação é a preferida. Lembre-se, a triangulação marca os segmentos da batida do monólogo, assim como as entradas e saídas marcam as estruturas de uma cena francesa. É necessário que o monologuista varie os níveis ontológicos de presença e ausência, movendo-se entre as batidas da ação orientadas para a tarefa e as batidas de intuição de intimidade ou revelação. Cada transição desafia o ator treinado (ou em-formação) com um limite diferente de foco, energia e “dados”. Estes irão envolver mudanças na forma como a batida está centrada no corpo. Como tal, é ideal se você acompanhar o exercício escrito com um ator, enfrentando o desafio da mudança de foco e intenção; jovens dramaturgos geralmente são surpreendidos com os níveis de textura e contorno que o monólogo triangulado proporciona.

1. Estabeleça no palco um personagem “sem resposta” ou inconsciente, que pode estar dormindo, drogado, doente ou em estado de coma.
2. Escreva uma cena em que o personagem entrega o confronto do monólogo ou interage com um “personagem” não responsivo, com o

objetivo de que nenhum deles afete uma mudança no estado vigente, ou descubra mais sobre o estado físico do personagem. O comportamento orientado para a tarefa é o ideal.

3. Tenha os personagens interrompidos pela “intrusão” de um outro ausente, representado por uma chamada de telefone, o toque de uma campainha, o bater na porta, um texto, o encontrar de uma carta, um e-mail, uma imagem ou algo similar. Esta interrupção deve ter um efeito determinado sobre a ação da cena.

4. O personagem que fala em seguida retorna ao personagem não responsivo. (Por exemplo, avaliando-o ou numa tarefa).

5. Opcional: o personagem que fala se direciona para o público, quer diretamente, quer retoricamente.

6. Varie as sequências para frente e para trás em direção a uma resolução da ação da cena.

COMENTÁRIO: Na oficina, você pode pedir aos participantes que variem suas escolhas entre um personagem que tem conhecimento prévio do personagem que está no palco e um que não tem conhecimento prévio nenhum (Jean, por exemplo). Para os estudantes interessados em escrever uma peça para uma só pessoa, este exercício fornece um ponto de entrada para uma simulação viável de interação no palco. Use atores para realizar plenamente o impacto deste exercício.

A fachada e o personagem performativo

Com a configuração de *DMCP* realizada na primeira cena, o Ato 1 prossegue como num arquivo de cartões com cenas em que Jean encontra os principais personagens da vida de Gordon, incluindo sua esposa, amante, mãe e irmão. Jean inventa várias mentiras sobre as “últimas palavras” de Gordon, que com exceção da Sra. Gottlieb, geram uma reação positiva de cada personagem, com todos eles comprando o ardil. Estimulado pelo seu poder para enganar os outros, Jean progride de uma mulher tímida para uma habilitada e bem sucedida mulher afetada. A posse do celular de Gordon por Jean valida sua fachada como sua confidente de confiança. Reverenciada como a pessoa que testemunhou o momento final de Gordon na Terra, ela escapa a uma análise mais aprofundada. Estes ganhos de gracejos tracionam e alimentam a ironia cômica; este mensageiro virou o tímido salvador se tornando o curador inestimável de sua alma danificada. O “Momento da verdade” de Jean com a amante de Gordon, a *Other Woman*²⁰⁰, tipifica essa mística estranha:

OTHER WOMAN: Então. Suas últimas palavras.

JEAN: Gordon mencionou que antes de morrer. Bem, ele mais do que mencionou você. Ele disse: diga a ela que eu a amo. E então ele virou o rosto e morreu.

OTHER WOMAN: Ele disse que me amava.

²⁰⁰ Outra mulher

JEAN: Sim.

OTHER WOMAN: Eu esperei por um tempo tão longo. E as palavras – entregues através de outra mulher. Que merda.

Uma vez que Jean engancha o personagem, ela eleva o seu jogo com bravura improvável, indicando uma linguagem intensa e uma cadência coreografada. Enquanto a Other Woman limpa uma lágrima, a fachada de Jean torna-se transformadora – a sua linguagem é tão rítmica como metafórica.

JEAN: ...Ele disse que outras mulheres pareciam relógios em comparação com você – outras mulheres – tempo medido – quebrou o dia – mas que você – que parava o tempo. Ele disse que você – parava o tempo– apenas andando em uma sala.

(Ruhl 2008, I: 3, 20)

Aqui, Jean recicla o idioma do início da cena em que Other Woman intimida-a mostrando-lhe como uma “verdadeira mulher entra em uma sala”. Jean repete (*riffing*) isso como um *canal de retorno*, virando a mesa para ganhar o controle da cena. Canal de retorno é um termo da análise do discurso em que tópicos anteriores em uma conversa são tecidos de volta mais tarde no diálogo, geralmente, na conclusão da interação. Neste caso, Jean vira a mesa recapitulando as palavras da Other Woman. Esta é uma forma contra-intuitiva de construir o personagem principal, mas protege estrategicamente a sua fachada. Utilizando a linguagem do outro para desarmá-la da sua frustração, Jean deve ouvir mais do que falar. Ruhl a constrói para “observar de perto” o que os outros dizem e fazem; ela permanece “nessa tarefa” como um meio para a construção da sua fachada. Esta estratégia de discurso mantém o público na borda de seus assentos, uma vez que toda a sua edificação está construída em não dizer algo que vai acabar com seu disfarce. Esta necessidade cria uma forte intenção nesse personagem que dirige a ação da peça. De uma cena para outra, Jean pacientemente aumenta o que é dito; ela aguarda o momento certo; então, numa rápida liberação, ela toma de volta a história com uma pancada. O resultado é uma “forte cortina²⁰¹” que conclui as cenas. (Outro mestre do canal de retorno é David Mamet. O dispositivo é muitas vezes o resultado de uma repetição; consulte o exercício sobre repetição no próximo capítulo).

²⁰¹ A queda ou o fechamento de uma cortina de teatro no final de uma performance ou ato. (<http://www.thefreedictionary.com/curtain>). Imagem final antes do fim da peça e do fechar das cortinas do palco.

EXERCÍCIO: Integrando os canais de retorno para observar cuidadosamente o diálogo

1. Este simples exercício envolve dois personagens, um deles está retendo informações que o outro quer.
2. Escreva uma cena de três páginas em que um dos personagens reitera o que o outro personagem tem dito, a fim de recolher ou ocultar informações cruciais.
3. A outra personagem tenta fugir disso através de um adiamento ou de uma digressão.
4. Culmine a cena com um dos personagens ganhando ou perdendo (isto é, ganhando uma grande aposta ou virando a mesa). O canal de retorno deve ser proferido no ponto de virada da cena ou perto dele.

COMENTÁRIO: Observar cuidadosamente significa que os personagens estão estudando um ao outro em busca de pistas, estão respondendo aos “dados” do ambiente ao escutar ativamente o outro personagem. Embora pareça óbvio, é essencial que o dramaturgo preste muita atenção a estes aspectos interativos e aos detalhes dos personagens. Em última análise, os personagens cuidadosamente observados representam um importante ponto de referência para o ofício de um dramaturgo.

Os vigaristas performativos de Parks

As ações de Jean lembram as do especialista em prostituição, Lincoln, na cena cinco de *Topdog/Underdog*, que apregoa a importância de prestar atenção e estar em sintonia com o momento perfeito para obter a máxima vantagem sobre a “marca”, ou potencial de logro:

BOOTH: O que você está olhando?

LINCOLN: Eu estou super dimensionando você.

BOOTH: Oh Yeah?!

LINCOLN: Dealer²⁰² sempre super dimensiona a multidão...

(Parks 2002, 1: 5: 285-90)

Isso é a atitude de matador do Dealer. Ele age como se não quisesse jogar. Ele se segura.

(Parks 2002, 295-6)

Aqui, Parks fornece ao ator um número de pistas performativas que demonstram atitudes e comportamentos. A diversão desta peça, eventualmente trágica, está em assistir Lincoln e Booth jogando vários papéis: de ladrões, prostitutas de rua e menestréis de cara branca que ficam em segundo plano. Na cena acima, depois de alguma discussão

²⁰² Negociante

sobre os “movimentos e as ranhuras”, Lincoln fornece a condição *sine qua non* para o vigarista:

LINCOLN: Um belo caminhar e um papo explosivo cativam sua atenção. O Mark se concentra principalmente em 2 órgãos: seus olhos e seus ouvidos. Deixe um de fora e você perde sua camisa. Cative ambos e o ouro é seu.

(Parks 2002, 319-21)

Parks está incitando o ator que interpreta Lincoln a interpretar o papel até o limite.

Enquanto as reticências de Jean contrastam com a arrogância de Lincoln, suas estratégias são muito semelhantes. Sua natureza despretensiosa cativa temas céticos, fazendo suas escapadas críveis. Como o vigarista que suspeita que o “otário” pode estar pronto para soprar o apito, Jean sabe instintivamente como “esfriar” a situação. O lutador ou vigarista contribui para um personagem dramático forte, porque eles têm um forte “querer” e estão dispostos a usar da falsidade para conseguir seu objetivo. O ato de enganar é onde o aspecto performativo da criação do personagem é realizado. Isto deve envolver a linguagem corporal, o gesto, a manipulação da linguagem e o sentido de orquestrar as circunstâncias – todas muito teatrais e envolventes. Assim, torna-se um dos melhores exercícios para dramaturgos lutar com a noção de “ação” no diálogo. Embora o uso de vigaristas seja uma marca na obra de Len Jenkin, o seu gênero é arquetípico – emergindo do gênero duração de ficção popular e de filmes *noir*.

EXERCÍCIO: O personagem performativo – o vigarista e o otário (truque)

1. Depois de ler as peças discutidas acima ou os trechos selecionados, responda com uma cena de três páginas de sua autoria.
2. Escolha dois personagens: um é o vigarista e o outro é o otário. Antes de começar determine o que o vigarista será, onde terá lugar e qual o objetivo principal.
3. Esboce quatro ou cinco ações enganosas que envolvem subterfúgios, encontrando, escondendo, distraindo, fazendo hipérboles e assim por diante.
4. É importante ressaltar que o vigarista deve observar atentamente o otário e comentar sobre os movimentos e gestos do corpo (ou “dicas”) que revelam o que o enganado está pensando ou sentindo.
5. Dê algum tipo de roteiro físico ao seu vigarista: um tipo de demonstração, prestidigitação, um truque de cartas na manga ou similar.
6. Sinta o ritmo da cena ganhando pressão; em seguida, chegue a uma resolução rápida; o mais importante é libertar os aspectos performativos da personagem.

COMENTÁRIO: Observar alguns vigaristas típicos no YouTube vai ajudar a familiarizar-se com alguns dos aspectos físicos dos vigaristas. No entanto, certifique-se de que na dramaturgia você tenha gestos físicos reagindo ao “diálogo” com o truque num nível de especificidade que esclareça a ação envolvida. Este elemento importante do ofício reconhece que as ações ou as reações estão incorporadas no diálogo contra as direções de cena.

A construção de personagens cruzadas

Jean sobrevive a um jantar de família abortivo no Ato I, Cena 5, após o qual ela se envolve romanticamente com Dwight, o mais novo e introvertido irmão de Gordon. O enfeitiçado Dwight não é páreo para a inteligente Jean e para como ela mantém a fachada ganhando o coração dele. Aqui, a ironia é totalmente aparente, porque uma série de mentiras é o que traz Jean para o ponto do amor verdadeiro com Dwight até o final do Ato I. Ruhl libera a fachada externa para fornecer a Jean um jorro emocional de paixão. Este cruzamento move a construção performativa para proporcionar mais profundidade ao personagem e é um marcador típico na mistura de dramaturgias díspares.

Suzan-Lori Parks racha as fachadas performativas da versão carnavalesca do rosto branco de Lincoln e do roubo e da mentira de Booth com eles se recordando sobre a infância com os seus pais. Este tipo de revelação de personagem e de antecedentes é coerente com a representação mais realista de uma mãe adotiva e uma abortcionista, como a de Hester em *The Red Letter Plays* (2001), mas é uma saída de seu trabalho mais radicalmente experimental. Isto deve servir como sabedoria para jovens dramaturgos que sentem que devem aderir a uma escola ou gênero específico. Parks constrói sua dramaturgia para melhor atender o material e as ações da peça. Nestas peças cruzadas, ela incorpora várias inovações dentro das restrições da narrativa e do arco de personagem.

Personagem sem antecedentes

Em *DMCP*, Jean evolui unicamente a partir da ação da peça – nada de seu passado informa a ação presente. Sua “profundidade” é criada por sua passagem emocional pelo amor, um retrocesso para as comédias de Marivaux e seu famoso *marivaudage*. O *marivaudage* representa o progresso dos personagens que caem de amor durante o curso da peça, uma inovação que forneceu a base para a comédia romântica moderna. Embora a história da família de Gordon seja transparente para Jean, proporcionando antecedentes em grande quantidade, o seu perfil biográfico é opaco. Com a exceção de vagas referências de Jean ao seu trabalho em um museu do Holocausto (que é inventado também?), não sabemos nada sobre sua vida anterior, relacionamentos ou até mesmo por que ela veio para o café naquele dia e

pediu o “creme de lagosta”, o link icônico ao último desejo de Gordon em vida antes de sua morte. A suposta ligação de Jean com Gordon, que Dwight invejosamente constrói como amor por seu irmão, estabelece o principal obstáculo dele, caso queira conquistar Jean. Para Dwight, a simples menção de seu irmão draga tudo em direção a uma história desagradável de intimidação ocorrida na sua infância. De uma forma dialógica, Ruhl cruza feixes de formações dos personagens nesta peça; ironicamente, com o personagem principal nos fornecendo o mínimo dos seus antecedentes.

Sem antecedentes, Jean é o personagem performativo por excelência, uma camaleoa que adapta suas cores para se adequar às circunstâncias, mudando através de gêneros de filme *noir* até lutadora de artes marciais (Ato I: 3; Ato II: 4 respectivamente), de comédias do tipo stand up (Ato I: 6) até a habitante de um “planeta” extra-terrestres (Ato II: 5). Ruhl cria interesse teatral mais enfaticamente com a cena de luta entre a Stranger²⁰³ e Jean que conclui o Ato II, Cena 4. A luta, que em uma peça realista seria esticada aos limites da plausibilidade, uma vez que não há nenhuma evidência para indicar um passado de conhecimento de artes marciais por parte de Jean, aqui parece atender a ênfase do personagem no performativo. Colocada no final do Ato II, a “luta de gatas” proporciona uma explosão de adrenalina no público que irá sustentar o público até o fim do show. Para os dramaturgos, os personagens performativos oferecem uma maior gama de ações que os personagens normativos, já que, uma vez que a expectativa performativa é estabelecida para uma audiência, eles aceitarão qualquer coisa que o personagem fizer.

O dispositivo como fetiche (*The vibrator play*)

A conexão do objeto físico como dispositivo de dramaturgia para a ação das peças fornece o combustível para o personagem performativo. Por exemplo, uma peça recente de Ruhl, *In the Next Room, or the Vibrator Play* (2010), enfoca o surgimento do vibrador como uma ferramenta para aliviar a histeria feminina. Este aparelho tem uma espécie de doador de vida, uma força de cura amarrada ao assunto tabu do orgasmo feminino (chamado de “paroxismo” na década de 1890). Assim como o telefone celular que faz sons, liga, desliga, e tem poderes talismânicos. Sua aplicação direta a “partes íntimas” das mulheres e seu posterior “paroxismo” garante uma catarse no corpo para o personagem e uma estranha vicariedade inelutável do público. Fetichizado pelas mulheres na peça, o vibrador significa a base de transformação do movimento da Sra. Daldry indo da miséria para a benção. No sentido mais amplo, o vibrador é como um dispositivo que racha as fachadas do decoro do século dezenove e as maneiras que definiam o *ethos* vitoriano. Pode-se dizer que ressoa em vários níveis.

²⁰³ Estranha

EXERCÍCIO: Fachada e a elaboração do personagem performativo

Este exercício de dois personagens contrasta um personagem performativo com um personagem normativo, através da construção de uma aparência falsa que estabelece uma fachada. Nota: nesta cena a necessidade do personagem normativo é a força motriz da cena, enquanto o personagem performativo vai com o fluxo, aparentemente improvisando à medida que avançam. A chave para esta cena é concentrar-se nas características comportamentais de cada personagem.

1. Desenvolva um personagem normativo, que está absorvido em alguma turbulência emocional ou dilema. Imbuia o outro personagem com um “conhecimento especial” ou características: ele poderia ser, por exemplo, um curandeiro, um shaman, um profeta, um amante, um psíquico, um dos pais ou um vidente.
2. Escreva uma cena em que o personagem performativo adota uma aparência falsa ou fachada através de uma estratégia específica de linguagem, de um conhecimento especial, de adereços, fantasias ou outros objetos.
3. Forneça alguma qualidade ou característica ao personagem performativo que seja valorizada pelo personagem normativo. Em outras palavras, o personagem normativo alimenta e amplifica a fachada.
4. O personagem normativo precisa “chegar” em algo que ele queira do personagem performativo, e mais tarde na peça ele saboreia a sensação de poder.
5. Considere cada segmento de batida como uma “marca” de uma pequena descoberta ou revelação.
6. Crie um resultado em que o personagem normativo consegue eliminar a turbulência ou o dilema, enquanto o personagem performativo se transforma.

COMENTÁRIO: O personagem performativo facilita a ação da peça através de uma variedade de estratégias. Como Parks e outros dramaturgos contemporâneos, tais como Naomi Iizuka e Martin McDonagh, Ruhl amplifica o contexto realista de seus personagens através de dispositivos teatrais, tais como adereços, vibradores, maquiagem, figurino e uma linguagem intensa. Em *DMCP*, a fachada de Jean como confidente e amante presumida de Gordon, validada pela posse do telefone celular dele, estabelece a ação. Os toques do telefone celular desencadeiam as transições de cena ou servem como alteradores das batidas; como uma “reliquia” de Gordon, o telefone é cobiçado por seu valor talismânico pelos outros personagens. O “conhecimento especial” de Jean sobre as horas finais de Gordon faz dela muito valorizada pelos outros na peça. Ela facilita a ação, seja nos negócios, no amor ou no casamento.

TABELA 8.1 Distinguindo personagens performativos de personagens normativos

PERSONAGEM PERFORMATIVO	PERSONAGEM NORMATIVO
Atua em papéis, fachadas, aparências	Atua como ele mesmo
Nenhum ou pouco antecedente ou histórias conhecidas	A biografia dos personagens é integral
Baseado na teatralidade	Baseado na dramaticidade
Traços não integrados	Todos os traços integrados e orgânicos
Comportamental	Psicológico
Objetos ou aparelhos como dispositivos dramatúrgicos	Objetos ou aparelhos como extensão dos personagens
Enquadramento teatral da cena física	A cena como pano de fundo para a ação

A tabela 8.1 oferece ao dramaturgo uma lista de distinções entre os DNAs desses personagens. A base conceitual para esses personagens é diferente e deve ser entendida como tal. Ao expor o personagem performativo, o dramaturgo deve estar atento em estabelecer a encenação da ação. Por exemplo, as sequências do vibrador em *The Vibrator Play* tem lugar no consultório do médico em uma mesa de exame, simulando assim as condições de uma prática médica. Isso cria a plataforma para a incongruência cômica causada pelo resultado dos inesperados orgasmos. Em *Topdog/Underdog*, Parks enquadra o jogo do “monte de três cartas” como se nós estivéssemos assistindo-o na rua, posicionando-nos no meio da agitação.

O monólogo impressionante²⁰⁴ (*tour de force*)

Do ponto de vista da continuidade dramática, o que faz *DMCP* anômala é as quatro páginas *coup de théâtre*²⁰⁵ de Gordon que abrem o Ato II (Ruhl 2008, 39-42). Até este ponto os monólogos de Ruhl no Ato I são situacionais ou orientados a eventos, como ilustrado no monólogo triangulado discutido acima. O monólogo triangulado de Jean é uma reação a seu encontro ao acaso com Gordon e seu celular tocando. A força do monólogo impressionante (*tour de force*) de Gordon no início do Ato II recorda o monólogo como uma aria de Babcock em *Dark Rapture* do Overmyer (Consulte o [Capítulo 12](#)). Ambos os personagens estão na realidade vendo sua própria morte. Em *Dark Rapture*, Babcock observa sua casa (e sua ex-vida) queimar até o chão. Em *DMCP*, Gordon observa e comenta sobre o último dia de sua vida.

Há uma grande diferença dramatúrgica: Gordon está referenciando os acontecimentos que levaram à primeira cena da peça, enquanto Babcock inicia a peça com seu monólogo. Se Babcock é elegíaco, o monólogo de Gordon no Ato II rosna como as divertidas tiradas do monologuista Lewis Black ou do falecido George Carlin. A criatura de Ruhl é culturalmente cínica, empilhando o conteúdo temático no imaginário grotesco. Gordon ridiculariza o palco com analogias carnavalescas que justapõem a venda de rins humanos com o devorar de *hamachi* (atum cru) em um sushi bar. A raiva interior de Gordon é alimentada pela inutilidade de um casamento fracassado com a “puta miserável” da Hermia. A arenga se expande para extrapolar os efeitos desumanizantes das estações de trem, dos metrô e das almas desconectadas em telefones celulares. Para executar esta intensa bomba verbal, o ator que interpreta Gordon deve atacar a linguagem com destreza verbal e resistência física. A escala e o posicionamento do monólogo, com quinze minutos de desempenho no início do Ato II, exige um virtuosismo intensamente energizado para realizar o efeito desejado de uma descarga de adrenalina coletiva no público.

A forma monológica se assemelha às qualidades humorísticas de um *commedia tirata*²⁰⁶ (tirada), um conjunto de discursos que torcidos através de dialetos, oscilações emocionais, gestos intensos, e uma mistura de materiais aparentemente não relacionados – culminando em uma epifania teatral com um clássico lamento – levam a uma ode ritmicamente extática para a morte. Visualize um solo de saxofone tenor no estilo de John Coltrane ou Sonny Rollins, isolando o intérprete do conjunto, concentrando-se num momento virtuosamente estendido, com os outros jogadores deixando o palco. Estruturalmente, o monólogo de Gordon espelha um solo de jazz: o tema principal do monólogo narra o

²⁰⁴ O termo original é *tour de force*

²⁰⁵ Uma ação sensacionalista ou dramaticamente súbita ou uma mudança de eventos, especialmente em um peça

²⁰⁶ Termo derivado da *commedia dell'arte*

seu “último dia na Terra” culminando no ponto em que ele pede o creme de lagosta; em seguida um contra tema amplia e explora várias extrapolações e tiradas; finalmente, a reprise do tema inicial num crescendo com Gordon, no meio de um ataque cardíaco, narra seu encontro climático com Jean sobre o creme de lagosta, momentos antes de sua morte.

A estrutura tripartida facilita a encenação do monólogo, uma vez que fornece coerência combinada com uma plataforma mnemônica para o ator. A escala verborrágica de Gordon reequilibra a peça em sua direção, e através de sua robusta defesa do trabalho de sua vida como vendedor de partes do corpo, uma temática emerge adicionando uma camada robusta para a peça. A conexão do monólogo com as formas, como a *tirata* e o lamento, fornecem uma coerência dramatúrgica para a estrutura e a grandiosidade teatral.

Para distinguir o monólogo impressionante (*tour de force*) de outros formatos de monólogo, podemos estabelecer estas características principais:

- Ele é interpolado para a peça, ao invés de orgânico ou causalmente motivado.
- Ele exige um estilo de apresentação exagerado utilizando técnicas de idiomas relacionados, tais como a comédia do tipo stand-up.
- O monólogo parece ficar por conta própria, sendo completo em si mesmo, na medida em que tem um começo, meio e fim.
- Há multivocalidade, nomeada através de justaposições grotescas ou carnavalescas, dialetos, retórica política e imitação. Ele exige mudanças extremas no gesto e no movimento para sustentar ou melhorar o idioma falado.
- Há corolários antecedentes, como a *commedia tirata* e o clássico lamento.
- Há um reequilíbrio ou calibração na peça para o personagem que está apresentando o monólogo.
- Ela exige um estilo performativo com ênfase na virtuosidade.

O monólogo impressionante (*tour de force*) tem ampla aplicação em uma variedade de dramaturgias: como um monólogo de uma só pessoa, uma peça monológica de dez minutos, uma rotina cômica no estilo de Lewis Black, ou George Carlin, ou uma cena dentro de formatos episódicos. *Church* de Young Jean Lee (2008) abre com um sermão do tipo parábola do Reverendo José, em seguida, desloca as engrenagens em uma diatribe²⁰⁷ de fogo e enxofre pessoalmente dirigida para os

²⁰⁷ 1. Crítica excessivamente rigorosa, severa e mordaz: ele ouviu as mais violentas diatribes, mas manteve sua opinião. 2. Discurso oral ou escrito que busca de modo violento afrontar, injuriar ou atacar: lançou uma diatribe contra os funcionários, descrevendo-os como preguiçosos. 3. Discussão acalorada, impetuosa, exaltada. [História] Dissertação ou exposição crítica que, na Grécia antiga, era feita pelos filósofos sobre alguma obra.

paroquianos (isto é, o público). Em essência, *Church* é construída em torno de uma série de intensos monólogos entregues pelo Reverendo José e várias reverendas (Lee 2009). De um modo semelhante ao Gordon de Ruhl, os monólogos de Lee justapõem o grotesco com a linguagem mais pomposamente apropriada para aquela configuração. O monólogo impressionante (*tour de force*) pode ser facilmente desenvolvido de forma independente da estrutura cênica global, o que o torna uma alternativa pragmática nas revisões de cenas extensas. Como tal, tornou-se uma estratégia dramatúrgica escolhida através de uma variedade de peças e estilos contemporâneos. O exercício seguinte fornece um ponto de entrada para desenvolver essa técnica.

EXERCÍCIO: O monólogo impressionante (*tour de force*)

Revisite um ato ou uma peça inteira que você escreveu. Escolha um personagem da peça. Ele não precisa ser o personagem principal. Além de ler o monólogo de Gordon, familiarize-se com ambos: as *tiratas* e o lamento. Você pode pesquisar Isabella Andreini para exemplos do primeiro, e Eurípides (a Hécuba em *The Trojan Women*) para o último. Vá ao YouTube e procure John Coltrane e Sonny Rollins, e ouça vários de seus solos estendidos. O mesmo site irá fornecer-lhe exemplos de monologistas cômicos como Lewis Black, George Carlin, e Chris Rock. *Church and Pullman WA* de Young Jean Lee abre com monólogos impressionantes (*tour de force*). Configure o seu trabalho em conformidade com:

1. Como o solo de jazz, divida o monólogo em tema, contratema, e reprise do tema inicial (você precisa encontrar um tema para fazer a bola rolar).
2. Estabeleça alguma relação com a ação ou os personagens da peça no tema inicial.
3. Na seção do meio, permita que o personagem comente sobre várias questões, ou pontos de vista, o que poderia ser descrito como conteúdo temático.
4. Para fechar o monólogo, repita o tema principal, mas com alguma diferença vital: um olhar para frente, um sentimento de encerramento, ou uma chamada à ação. Esforce-se para um crescendo, alterando padrões de fala. (Os lamentos clássicos mudaram o exame crítico para alcançar os efeitos de crescendo).
5. Para cada seção, inclua gestos específicos, tomadas, e assim por diante para permitir vários tipos de interpretação de papéis dentro do monólogo. O personagem, por exemplo, pode zombar de outros na peça, talvez utilizando os acentos e os padrões de movimento das pessoas que imitou.

COMENTÁRIO: Os dramaturgos podem aprender muito a partir da observação de monologistas cômicos trabalhando, particularmente aqueles que usam material político ou cultural. Esta tendência tem

aumentado significativamente durante a última década com o sucesso do *The Colbert Report* e do *The John Stewart Show*. Com disponibilidade imediata no YouTube, dramaturgos podem estudar de perto os monologistas cômicos para o uso de tiradas inventivas, tomadas políticas, aberturas, vozes, dialetos e assim por diante.

Orquestração dos intervalos

Uma estratégia chave baseada na música utilizada por Parks em *Topdog/Underdog*, *In the Blood* e outras peças de teatro, e Ruhl em sua premiada peça *The Clean House* é a *orquestração dos intervalos*. Suas aplicações nestas peças diferem dos “*Pinterescos*”²⁰⁸ silêncios e pausas, - a intenção que era geralmente de criar ambiguidade ou indeterminação – obscurecendo o significado do subtexto como radical. Parks e Ruhl utilizam as batidas de intervalos para desbloquear a dinâmica dos parentes representados pelos irmãos Booth e Lincoln, e pelas irmãs Lane e Virginia, em suas respectivas peças. Esta estratégia hábil desloca o aparelho normativo da exposição textual enterrando-o profundamente no núcleo do corpo dos personagens, onde ele se manifesta no gesto, na expressão facial e no movimento. Ao utilizar os intervalos desta forma, Parks e Ruhl batem na linguagem corporal arraigada das relações filiais; as lacunas fornecem inspirações sobre as histórias passadas e as tensões não resolvidas profundamente enraizadas no corpo. Fisicamente ativados, os “textos corporais” dialogizam com a linguagem – desenterrando comportamentos primitivos ou naturais que racham a superfície dos diálogos. Como tal, os intervalos proporcionam um hino do dramaturgo para os atores; são momentos para os atores explorarem sem diminuição de suas fisicalidades próprias desviadas do texto. O efeito global fornece contorno para a cena, alternando o ritmo entre os segmentos falados e não falados. *The Clean House* de Ruhl oferece um exemplo adequado de como o argumento fraternal entre Lane e Virginia deixa de ser verbal e se transforma em algo mais primitivo (e interessante). Leia as orientações de palco de Ruhl:

*Por um momento,
Lane e Virginia experimentam um momento primal
Durante o qual elas têm sete e nove anos de idade,
Dentro de suas mentes, respectivamente.
Elas são malucas. Em seguida, elas retornam naturalmente
à linguagem.
Como adultas.*

(Ruhl 2006, 30)

Aqui, Ruhl importuna os atores para fisicalizarem os antecedentes de seus personagens e suas histórias compartilhadas. Esta visão telescópica de um antecedente interacional cria uma mudança ontológica súbita para o público que pode ser intensificada com efeitos de luz e som

²⁰⁸ Relativo ao Dramaturgo Harold Pinter

para expandir os valores cômicos. Isso lembra a direção da peça *The Cure* de Richard Foreman na qual ele justapõe cenas de diálogos normativos com interlúdios maníacos, hiper-cinestésicos para criar mudanças de percepção para o público.

Os valores cômicos são claramente a intenção de Ruhl mais tarde na peça, quando ela comprime o ato de se apaixonar em uma sequência de três intervalos prolongados. Algumas coisas acontecem entre as falas, e em *The Clean House* é o amor. No Ato II, cena 4, o cirurgião Charles (marido de Lane) está dizendo à sua paciente Ana sobre suas opções para lidar com o cancro na mama, quando ela insiste:

ANA

Eu gostaria de fazê-lo amanhã.

CHARLES

Então vamos fazer isso amanhã.

Eles olham um para o outro.

Eles se apaixonaram.

ANA

Então eu vou te ver amanhã, na cirurgia.

CHARLES

Adeus, Ana.

ANA

Adeus.

Eles olham um para o outro.

Eles se apaixonam um pouco mais.

Será que vou morrer?

CHARLES

Não, você não vai morrer.

Eu não vou deixar você morrer.

Eles se apaixonam completamente.

Eles se beijam loucamente

O que está acontecendo?

ANA

Eu não sei...

(Ruhl 2006, 53-6)

Aqui as batidas não verbais fornecem o contorno, com a cena ziguezagueando entre a definição da data para a mastectomia de Ana e a fisicalização de sua paixão partindo pra cima do outro, como indicado através dos gestos, dos olhos fixos e dos movimentos físicos. Como homenagem de Parks às antigas formas teatrais do século XIX, tais como os menestréis, Ruhl ecoa o *tableau vivant*²⁰⁹ do melodrama: por exemplo, aqueles momentos instantâneos – como quando os amantes caíam nos braços um do outro. Aqui, o *gestus*²¹⁰ do “amor à primeira vista” contraria

²⁰⁹ Quadro vivo

²¹⁰ *Gestus*. Termo recriado do latim (atitude) por Bertolt Brecht* para qualificar a atitude que acompanha certas situações e que deve complementar a frase enunciada pelo ator; “é o todo

o decoro impessoal, dos vestidos de pacientes e jalecos clínicos. O grotesco, marcado pela iminente perda de Ana do símbolo corporal de sexualidade e fecundidade – o peito – é justaposto com a intensa euforia do olhar apaixonado e das carícias sublimes. De fato, se o prognóstico para o corpo de Ana é problemático, não há nada incerto ou pessimista sobre a ligação romântica. A linguagem, como o marcador para a doença, a deformação e a ambiguidade é substituída pela correnteza do amor, do desejo e da atração. Esta “união dos opostos” torce o “momento da verdade” textual em torno do cômico, o gestual liberado para impulsionar a cena.

Da mesma forma, as batidas espaçadas de Parks em *Topdog/Underdog* são marcadas por títulos de personagens sem nenhum diálogo abaixo. Parks varia o número destes títulos, a partir do rápido vai-e-vem de trocas de um único par para vários pares de títulos que simulam uma “conversa” silenciosa entre os irmãos. Estas lacunas fornecem o cotovelo da sala para Lincoln e Booth absorver e exibir as ramificações de suas declarações e ações. O ator performa a reação: é um golpe, não é confiável, ou simplesmente uma diminuição da situação? Dados os antecedentes dos irmãos como um batalhador “reformado” (Lincoln) e um ladrão ativo e um merda (Booth), estas batidas espaçadas geralmente indicam a medida acima da outra. Booth provoca Lincoln para que ele pinte um rosto branco como um menestrel e vista a barba de seu homônimo para performar como o presidente morto; enquanto ele empurra seu irmão para a beirada, Booth mantém o olho em quão longe ele pode ir. Através das batidas espaçadas, Parks estabelece o marcador físico da reserva de Lincoln contra a impetuosidade de Booth (uma bomba-relógio que explode com graves consequências). Na essência, a linguagem de Parks é a hiperbólica conversa vazia do gênero de discurso das prostitutas de rua, contrastando com a compaixão desarticulada, o cuidado, e a dor física transmitida nesses prolongados intervalos. A tensão dialógica entre a verborragia de alta octanagem e os momentos de estase criam as ranhuras da peça, uma vez que estes são os momentos em que o ritmo natural e as sensações dos personagens emergem. Para o público, os pontos de estase permitem que o comportamento seja observado desimpedido da narrativa e, assim, abrir a peça para a sua humanidade mais ampla. (Para mais informações sobre batidas espaçadas, consulte o próximo capítulo).

Em uma época onde a dramaturgia é ensinada para que diretores provem as suas peças, Parks dá uns passos para trás para observar seus personagens *sans*²¹¹ linguagem. Muitas das suas peças muito curtas em sua coleção *365 Days/365 Plays* incluem batidas espaçadas. Neste desprendimento insistente da ação, Parks parece ser como o compositor de jazz que dá espaço para os atores esticarem ou improvisarem

harmônico que resulta da soma da atitude e da gesticulação peculiar a cada frase do diálogo”

TEIXEIRA, Ubiratan - Dicionário de teatro, São Luís, Editora Instituto Geia, 2005 p.141)

²¹¹ Termo utilizado pelo autor do francês: sem

sobre o tema básico. Ela relaxa a puxada que avança a peça, pega uma pausa, sente o ressurgimento do ritmo, recalibra e em seguida, avança. É um risco – o dramaturgo largando da peça, uma espécie de anti-dramaturgia - que se opõe à hegemonia putativa de total controle pelo dramaturgo. As batidas espaçadas duplas em sua peça *Fucking* oferecem uma gama muito ampla de interpretações para os atores e o diretor. A cena 15 abre com o personagem Canary dando um banho em Hester:

Canary: Estou esfregando muito forte?

HESTER:

HESTER:

Canary: Eles estão reconciliados novamente. Palavra que ela foi para o pai dela...

(Parks 2001, 192)

A primeira inclinação do diretor pode ser uma “tomada dupla”, como se dissesse: “Você está brincando comigo, afaste-se!”? Isso provavelmente invocaria uma reação cômica. No entanto, Parks deixa em aberto para qualquer interpretação – sobre ser uma tomada sensual, ou irônica, como se ela não estivesse esfregando em tudo. Em uma peça recente, *The book of Grace*, produzida no Public Theater em 2010, Parks “insita os membros da audiência a criarem seus próprios livros de Graças para evidenciar as coisas boas no mundo e completar o trabalho da peça” (Colbert 2010, 666).

Um outro extremo desse tipo de democratização criativa é o dramaturgo Charles Mee, cujo site incentiva artistas de teatro a adaptar livremente seu trabalho. Parks incentiva a *disponibilité*²¹² artística, aquele momento de disponibilidade marcado por aceitar as contribuições de todos os colaboradores na definição do desempenho específico. Em seu uso estratégico da estase, Parks convida o público a compartilhar um momento com os artistas, medir suas reações, em resumo. Como o descanso da linguagem cria um vácuo, isso paradoxalmente nos impulsiona a experimentar mais profundamente a presença da linguagem na peça e ao mesmo tempo reconhecer que pedaços da história podem estar faltando. Em essência, Parks está criando uma dramaturgia de sombras que o público é convidado a construir.

EXERCÍCIO: Integrando intervalos e paradas

(Leia *Topdog/Underdog* e *The Clean House*.)

Ao interromper o fluxo e a cadência da linguagem, o dramaturgo pode criar contornos através da tensão entre as interrupções e as seções de diálogo, proporcionando momentos para o público “apanhar” os personagens e investigar as relações mais profundamente. Ruhl e Parks maximizam o potencial dos comportamentos incorporados surgidos

²¹² Termo utilizado pelo autor do francês: disponibilidade

durante estes momentos como um resultado natural das rivalidades entre irmãos.

1. Esta é uma cena à duas-mãos que funciona melhor se os personagens tiverem uma história compartilhada. Como mostrado pela discussão acima, os irmãos são ideais e dentro das experiências compartilhadas da maioria dos jovens dramaturgos.
2. O exercício pode funcionar muito bem como uma revisão de uma cena anterior.
3. Interpole intervalos e paradas como marcadores para segmentos de batida, seja terminando ou começando segmentos.
4. Reescreva em conformidade para integrar o intervalo ou a parada.
5. Considere escrever as direções de palco (como Ruhl) ou simplesmente forneça personagens nos títulos sem diálogos (como Parks).
6. Como a integração do intervalo ou da parada altera a natureza da cena ou do relacionamento?

COMENTÁRIO: Discuta com os dramaturgos suas intenções para os intervalos e paradas com o retorno dos membros da oficina. O que pode ser feito para esclarecer a intenção, ou são esses os momentos de disputa? Será que o dramaturgo considerou a perda de controle como uma desvantagem ou como uma vantagem?

A dramaturgia da ecologia: transformando o espaço em *The Clean House*

Muitos dramaturgos negligenciam a forma como o espaço ou os cenários podem servir não só para melhorar, mas realmente conduzir a ação da peça. É importante para o dramaturgo se perguntar “e se”, para sondar a sua criatividade mais assiduamente. Se o cenário parece realista ou convencional, isso faz o assunto de alguma forma oferecer oportunidades únicas? *Crumble (Lay Me Down, Justin Timberlake)* de Sheila Callaghan transformou o cenário da peça, o apartamento, em um personagem na peça com um monólogo, diálogos e uma ampla gama de sentimentos de personagens e comentários. Ela mudou o “lugar que fala” em torno do apartamento dos radiadores para as paredes, para as janelas e assim por diante. Este dispositivo de estranhamento imediatamente estabelece o tom de humor negro da peça. O estranhamento do cenário típico da sala de estar é exatamente o que acontece em *The Clean House* de Ruhl, no qual o espaço assume uma vida orgânica indissolivelmente ligada à ação da peça. Ao contrário do Apartamento de Callaghan, que abre *Crumble* com um monólogo, o primeiro terço de *The Clean House* transcorre na bem decorada sala de estar suburbana de Lane, com o cenário aparentando uma reflexão tardia.

Depois de Charles deixar sua esposa Lane, ele deixa o lar conjugal e vai morar com sua amada paciente e *bashert*²¹³, ou alma gêmea, Ana. No entanto, a assim chamada “varanda com vista para o mar” na descrição de Matilde da casa de Ana é, na peça, uma vista da sala de estar de Lane. Arquitetonicamente, eles estão todos na mesma casa. Mesmo os serviços domésticos de Matilde agora são compartilhados entre Charles, Ana e Lane. O espaço reciclado agora separado e reunido, é um exemplo da “união de opostos” da estética de Ruhl. Paradoxalmente, o espectador é forçado a “ler” tanto como um espaço externo quanto interno. As ações subsequentes reforçam esta estética desafiadora. Quando Charles e Ana atiram os centros das maçãs para o mar estão realmente atirando para baixo na sala de estar de Lane. Ruhl desempenha ambos os lados da moeda, verdadeiramente nunca isolando a brincadeira romântica de seus fundamentos mais brutos. Nós vemos este corte em ambos os sentidos no final do Ato II, Cena 8, quando Charles despe-se e joga sua roupa suja em uma pilha de roupas na sala de estar de Lane. Ao invés de rejeitar essa humilhação, Lane pega o suéter saudosamente, enquanto demonstra cheirar caprichosamente seu marido “ausente”. A “reciclagem” ecológica de Ruhl dos alimentos e roupas informa a dramaturgia e reverte as expectativas – em vez de desconectar os personagens através do normativo “distanciamento”, Ruhl usa cada ação para vincular seus personagens cada vez mais estreitamente.

Em uma estrutura tradicional, realista, a relação extraconjugal se desenrolaria separadamente de Lane. Ela teria que lidar com ela através de conversas com sua irmã Virginia, Matilde e em confrontos com Charles. Ruhl teatraliza os efeitos psicológicos deste caso através do cenário, com a arquitetura da varanda dos amantes pairando acima, um lembrete iminente da traição do seu marido (e da empregada). A fusão da sala de estar “marital” com a varanda dos amantes dialogiza o choque entre ausência e presença. Neste sentido, o cenário é agora a metáfora espacial da ação da peça. Lane, em última análise, rende-se para a confusão em sua vida, o objetivo não realizado da casa limpa (e a irônica conclusão do título) e como ela sucumbe aos destroços e refugos que vem de cima. Ana, que descobrimos, recusa a quimioterapia e sucumbe assim ao câncer de mama, não terminando a uma distância espacial do centro da peça; muito pelo contrário, até o final da peça ela é levada para o coração dele. Na verdade, a transformação da casa limpa para detritos acumulados, e depois, para um túmulo, completa o círculo quando a sala de estar de Lane torna-se o hospício de Ana. O transformativo arranjo cênico exterioriza o subtexto da peça, com o “arco” espacial tornando-se um personagem na ação – o seu dinamismo catalisa a dramaturgia. Ruhl alcança o efeito paradoxal do profundo envolvimento emocional com constantes lembretes de que estamos em uma peça teatral.

²¹³ Do ídiche: alma gêmea

Da mesma forma, a primeira parte do título *In the Next Room, or the Vibrator Play*, sugere que, para Ruhl, a peça é muito mais sobre o “próximo quarto” (isto é, o escritório fechado, fora dos limites do Dr. Givings) do que sobre o vibrador. A próxima sala é o local de intimidade e prazer, em oposição à sala estéril de espera/convivência habitada principalmente pela Sra. Givings. A divisão na arquitetura é a metáfora espacial para seu casamento distante. É só depois de a Sra. Givings exigir que o médico use o vibrador nela que ele começa a reconhecer sua frieza distante para com sua esposa. Em última análise, o desmantelamento das fronteiras espaciais na peça espelha a sua reconciliação emocional e sexual que culmina na peça.

In the Blood de Parks tem seu cenário debaixo de uma ponte, um marcador para uma família que está exposta às realidades mais duras, existente “abaixo” de um substrato socioeconômico, no quadro mais tênue possível, sujeitos à desintegração imediata e total. Ao definir a peça sob a ponte, Parks realiza um estranhamento da escolha normativa de uma casa de família, mesmo esqualida, estabelecendo assim uma metáfora espacial poderosa para a peça.

EXERCÍCIO: O “e se” como premissa e metáfora espacial

(Reveja *The Clean House*, *In the Next Room, or the Vibrator Play*, *Crumble* e *In the Blood*)

1. A premissa é um exercício útil para encapsular a ação da peça em uma sentença ou frase. Ela funciona melhor quando você divide a oficina em duas equipes, seja trabalhando em direção a uma mesma premissa, ou cada um desenvolvendo a sua própria.
2. Os participantes da oficina fazem uma chuva de ideias²¹⁴ sobre como o conflito entre os personagens pode ser reforçado espacialmente, de modo que o cenário se torna um personagem na ação.
3. Estipule que o cenário deve de alguma forma ser transformado – não apenas uma mudança de cenário.
4. Considere como o cenário serve como uma metáfora espacial.
5. Talhe para baixo as premissas “e se” para uma ou duas frases que encarnem o que está acima.
6. Neste ponto isto é principalmente um exercício conceitual. Você está tentando despertar possibilidades e a capacidade de articular ideias de forma sucinta.

COMENTÁRIO: Novos dramaturgos estão encontrando a inovação através de meios ecológicos, tais como a reciclagem de objetos e espaço durante o curso da peça. Não perca de vista essas oportunidades para avançar em sua dramaturgia. Se os personagens têm arcos, porque não

²¹⁴ O termo original é: brainstorm

os espaços, as fantasias ou outros dispositivos podem trazer poderosas mensagens teatrais? Considere a escolha de Callaghan: fazer do cenário um personagem na peça certamente é arriscado, mas, mais uma vez, o risco é muitas vezes onde a verdadeira voz do dramaturgo pode ser encontrada.

Poéticas cruzadas

As poéticas cruzadas incentivam a experimentação sobre telas maiores e as escalas da peça inteira. Por uma questão de credo, o Clubbed Thumb requer que seu trabalho seja produzido para não mais que setenta e cinco a noventa minutos e sem intervalo. Essa predileção para pequenos formatos tem sido geralmente o caso com os dramaturgos linguísticos, especialmente os da nova geração. Historicamente, isso tinha precedência na preferência dos autores do teatro do absurdo que utilizavam o formato de peça de um ato, uma vez que o trabalho experimental tinha outros focos além da narrativa ou do desenvolvimento do personagem. Assim como Edward Albee construiu obras de um ato baseadas no absurdo como *Zoo Story*²¹⁵ e *American Dream*, amplificando sua obra com grande sucesso, os novos dramaturgos podem ser encorajados a abordar assuntos maiores em formas expandidas. O mapa cruzado fornecido por Ruhl e Parks dialogiza velhas e novas formas para criar um novo tipo de experiência teatral que atinge um público mais amplo. Para os dramaturgos das correntes principais, interessados em como a nova dramaturgia pode expandir o conjunto de suas habilidades, estas peças oferecem ricas fontes de inovação dramática inteligente sobre a qual desenvolver seu ofício.

²¹⁵ A História do Jardim Zoológico

PARTE 2 - ESTRATÉGIAS DE ESTRUTURA E FORMA

9. CAPÍTULO – Unidades e a construção de blocos

A batida dialógica

Este capítulo explora como o dialogismo molda a criação das batidas no roteiro de uma peça. Ele examina como as batidas dos componentes do roteiro interagem para criar interesse. Os conceitos e técnicas apresentam características comuns às peças da nova dramaturgia. Em vários casos, eles expandem as abordagens tradicionais e, como tal, devem estimular o desenvolvimento da arte e da perspicácia dramáticas. Em vez de impor uma forma estereotipada de escrita, cada dramaturgo pode assimilar e adaptar essas estratégias em direção a novas configurações.

Considerações sobre a técnica: A batida dialógica

Premissa: A peça em si é um sistema dialógico. O componente estrutural básico na dramaturgia é estabelecido em batidas justapostas. O dramaturgo prevê o roteiro como um mecanismo interativo em que cada batida é em “diálogo” com outras batidas.

As batidas constituem as menores unidades identificáveis da linguagem, da ação ou do pensamento na peça. Elas representam os blocos de construção fundamentais no roteiro da peça. Na dramaturgia tradicional, as batidas devem ser coerentes para formar uma unidade global da intenção da peça. A ligação causal das batidas fornece uma progressão consistente da ação que é considerada uma referência de boa dramaturgia. Desta perspectiva, a batida é o meio fundamental para um fim maior – a peça acabada. Essa rejeição subordina o potencial da batida ao momento imediato de como ela serve para a totalidade e para a unidade da peça.

Por outro lado, em uma nova dramaturgia, a batida é dada adequadamente; a direção da peça existe ou é descoberta a cada momento. A batida se torna o local da inovação, mudando a direção do personagem ou da peça, e ao fazê-lo, contraria o esperado ou o convencional. Os meios e os fins não são mais distinções hierárquicas, uma vez que a justaposição suplanta a progressão linear como o esquema estrutural que prevalece. O significado dinâmico da peça ocorre na interface ou junção entre as batidas. Esta estratégia é fundamental na nova dramaturgia: Naomi Iizuka desloca os gêneros teatrais em *36 Views*; Eric Overmyer utiliza a linguagem que “osmoseia o futuro” em *On the Verge*; Len Jenkin desloca a narrativa e as vozes dramáticas em *Margo Veil*; Jeffrey Jones justapõe “tiras encontradas de linguagem” em *Der Inka von Peru*; Peggy Shaw realiza o deslocamento com uma divisão de gêneros em *Menopausal Gentleman*; Sarah Ruhl faz da sala de estar de Lane uma sala transformativa em *The Clean House*. Isso ajuda a visualizar este efeito como se fosse uma sinapse operando dentro do

sistema nervoso maior da peça. Por definição, a sinapse é um impulso carregado interagindo entre duas ou mais células nervosas. O movimento dialógico é sináptico, fornecendo um impulso energizante, um impulso nervoso entre as batidas. Quanto mais impressionante a dinâmica das mudanças entre as batidas, mais impulsos são despertados no texto.

As batidas oferecem um potencial de perturbação – para mudanças imediatas na intenção, no propósito e na narrativa. Para escrever a peça polivocal, o dramaturgo deve estar aberto à capacidade da batida de mudar a linguagem ou a ação. Este movimento contra o monologismo requer que o escritor compartilhe a função autoral com esta “segunda voz”. Esta expansão da função da batida atribui concomitantemente mais indeterminação na escrita da peça. O dramaturgo atualiza sua relação dialógica para o roteiro, sinápticamente mais pró-atuação (como uma sinapse) do que uma reação sinóptica (com uma visão de conjunto). Esta noção de energia é semelhante às associações psíquicas e físicas desencadeadas pelo ator e localizadas no corpo através de exercícios ou jogos. O dramaturgo dialógico responde às mudanças de associações em todo o texto, elaborando-as para a vantagem máxima, ou permitindo mais entradas de atores para criar aberturas únicas. Dramaturgos como Sarah Ruhl (veja a cena de abertura da sua peça *The Clean House*) e Suzan-Lori Parks (*365 Days/365 Plays*) incentivam os atores a chegar a suas próprias ações para afetar um sentido de espontaneidade no texto. O dramaturgo, aberto à “segunda” voz, tem o poder de se libertar da ortodoxia dramatúrgica e liberar totalmente a energia potencial do roteiro. A Tabela 9.1 distingue o uso da batida na nova dramaturgia do seu uso na dramaturgia tradicional.

TABLE 9.1 Mudança de batidas

Batida Tradicional	Batida da nova dramaturgia
Linguagem (palavra) como parte do sistema	Linguagem (palavra) como radicais livres
Linguagem em direção à coerência	Linguagem descobre ou inova
Linguagem como sentido	Linguagem como sinal ou som
Sintaxe convencional	Sintaxe não-convencional
O gesto depende da linguagem	Gestos autônomos
Sinóptico: dá visão de conjunto	Sináptico: parcial, imediato

O dramaturgo controla as intenções	O ator pode moldar o texto performativo
------------------------------------	---

De perto, a peça é negociada no momento. Esta ênfase principal na batida como alterador concentra a intuição e a imaginação do dramaturgo nas explorações das linguagens e dos personagens como blocos de construção primários da estrutura da peça. Com efeito, as mudanças das batida simulam a vida real melhor do que os métodos realistas ou tradicionais. Estamos constantemente mudando os papéis e os níveis de discurso para se adequar às situações dadas. Nossas vidas se movem em “ciber-velocidade”: uma palavra-chave e nós podemos acessar instantaneamente lugares e informações em todo o mundo. São novas chaves de dramaturgia em um mundo virtual, paralelo, onde a palavra é o alterador, onde a linguagem assume características multifacetadas, fornecendo os meios materiais para a transição e a transformação.

EXERCÍCIO: A batida alteradora

1. O objetivo é criar reverberações no roteiro através de mudanças bruscas de direção. Para começar: considere a batida alterando em relação à linguagem; então, explore as possibilidades com o personagem, ou tema. Acione os turnos com palavras ressonantes e reações aos “dados” estabelecidos na peça. Os dados podem incluir o ambiente físico, os suportes físicos, os estados de humor, a hora do dia ou da noite e assim por diante.
2. Mude o nível vocal de culto para vulgar; ou mova-se de um estado lastimoso a uma condição descontroladamente exuberante (veja Santouche em *Harm's Way* de Mac Wellman).
3. Use um tema mundano para desencadear uma interação furiosa. Em seguida, mude para um tema de enorme importância ou consequência (veja *The Appeal* de Young Jean Lee).
4. Um personagem que ama a paz transforma-se rapidamente em uma batida de violência radical. Localize uma palavra ou frase gatilho para desligá-lo.
5. Um “dado” elemento aparentemente inócuo na peça desencadeia uma ação impulsiva de um personagem.
6. A “aparência” de um personagem de decoro é momentaneamente suspensa com uma intenção subversiva: a suposta integridade do Reverend D e do Doutor em *In the Blood* de Parks de repente mudam suas “nobres” intenções em relação ao bem-estar materno de Hester, para a exploração sexual.
7. A batida como interruptora de um personagem: a ação de “interromper” o fluxo estabelecido na cena. Encontre uma palavra que sirva como interruptora.

COMENTÁRIO: Uma analogia adequada à batida alteradora é uma sinapse no cérebro que nos lança em outra linha de pensamento, dispara uma emoção ou altera a percepção sensorial de alguma forma. Você deseja criar uma mudança de percepção, tanto para o personagem quanto para o público.

A interrupção é uma estratégia fundamental de mudança de ritmo. Ao interromper uma série ou uma progressão de batidas, o dramaturgo obriga o público a sair de sua zona de conforto para “trabalhar” na peça; na verdade, aumenta seu envolvimento em vez de diminuí-lo. A interrupção é semelhante ao dispositivo formalista da “forma impedida”. Ao criar o seu efeito de alienação, Brecht usou o dispositivo para redirecionar o público de um envolvimento emocional para um envolvimento intelectual. As interrupções de continuidade obrigam o público a “ver de novo”. A batida de interrupção energiza a peça, mudando o foco e a direção do roteiro. (A interrupção é discutida em detalhe no [Capítulo 5](#), particularmente no que diz respeito ao personagem ambíguo).

Parole (fala) versus Langue (língua)^{iv}

Com a nossa atenção sobre a linguagem dramática, pode ser útil descrever a batida alteradora nos termos do linguista Ferdinand de Saussure. Saussure usou o termo *langue* para descrever como as convenções atuais e as regras da linguagem e da cultura produzem coerência e entendimento. Mudanças na *langue* são graduais, uma vez que a competência alcançada pelo indivíduo opera dentro de um sistema sem dar-lhe uma segunda forma de pensamento. A dramaturgia tradicional é orientada para a *langue*, uma vez que se aplica às convenções familiares (representação de personagens fictícios matriciais), que são familiares para a maioria dos membros da audiência (competência). A principal razão das audiências da corrente dominante não abraçarem totalmente a nova dramaturgia tem a ver com a sua falta de “competência”; pura e simplesmente, quando as amarras familiares são soltas ou parodiadas, o público fica desconfortável ou incerto sobre como reagir. No entanto, o aumento do predomínio de dramaturgias inovadoras criou um público mais tolerante e, portanto, mais satisfação da audiência com a experimentação. Por outro lado, a dramaturgia da peça tradicional (como um sistema de *langue*) aponta para a coerência sobre a inovação formal ou a experimentação disruptiva. Neste sentido, não favorece a batida como o local de inovação. Um bom exemplo é a peça *Rabbit Hole* de David Lindsay-Abaire premiada com o Pulitzer. A peça acompanha meticulosamente a viagem através do processo de luto dos pais após a morte acidental de seu filho. Cada ação ou referência no roteiro amarra de volta esta temática emocional. Enquanto uma peça emocionalmente satisfatória e bem trabalhada, *Rabbit Hole* sublinha a coerência (*langue*) sobre a inovação (*parole*).

Saussure usou o termo *parole* para descrever “como” uma palavra significa na prática – nas suas infinitas variedades de contextos, entonações e arranjos sintáticos. Como tal, a *parole* sugere o potencial para a inovação ou para o desvio do sistema convencionalizado. Dramaturgos como Mee, Parques e Ruhl acolhem as batidas criadas pelos atores moldando o texto do desempenho, reconhecendo o valor da *parole* em seu trabalho. Ao longo do tempo, ou a longo prazo, essas inovações (da moda, do uso de gírias, dos estrangeirismos e assim por diante) tornam-se assimiladas pela *langue* como linguagem convencional ou da corrente dominante. Eventualmente, gírias ficam datadas e passam para fora da linguagem em geral. Após a passagem de uma geração, ela torna-se historicizada e depois é útil para designar um determinado sentimento ou o humor particular sobre um determinado período. Dramaturgos podem reengarrar uma gíria historicizada para estabelecer variações de tipos de personagens americanos. A nova dramaturgia favorece a *parole* em sua capacidade de inovar; por exemplo, as escolhas únicas de sintática do Mac Wellman que extravasam como a linguagem é configurada na cultura americana atual. Ruhl convida a personagem da empregada Matilde para improvisar uma piada em Português, no início de *The Clean House*. Mee acolhe intérpretes das suas adaptações para mudar ou alterar o roteiro conforme a necessidade. Nesse sentido, a *parole* pode ser definida como um gesto de abertura e inovação.

Variações das batidas

As técnicas a seguir, exemplos e exercícios, são concebidos para criar mais rapidez na construção das batidas. Para a maior parte, estas são estratégias baseadas na linguagem que abre você para a sua “segunda voz”.

Repetições (*Riffing*²¹⁶)

As repetições (*riffing*) ocorre quando um personagem “pinça” uma frase ou linha de diálogo e em seguida, embeleza-a, reformula-a ou emenda-a. O conceito deriva do blues ou do jazz, em que uma pequena frase musical é repetida com variações contínuas ou embelezamentos. O uso do efeito em *O Heliotrope Bouquet* de Overmyer é principalmente lírico, embora sirva à função de identificar as mulheres que trabalham no bordel, em *House of Blue Light*²¹⁷. Esta batida ocorre no meio da Cena I, etiquetada como “*Joplin’s Dream*”²¹⁸:

SPANISH MARY²¹⁹: Há uma brisa de renda.

²¹⁶ *Riffing*: Repetições, enfeites, ou variações derivadas de uma palavra ou frase de diálogo. Termo que deriva da música popular ou do jazz.

²¹⁷ Casa de Luz Azul

²¹⁸ O sonho de Joplin

²¹⁹ Maria Espanhola

HANNAH: A brisa de renda vibrando.
SPICE: Brisa de renda.
JOY: Musgo espanhol de renda nos carvalhos.
FELICITY: Vibrando.
JOY: Amanhecendo, amanhecendo, amanhecendo.
FELICITY: Amanhecendo na *House of Blue Light*.
(Overmyer 1993, a *Heliotrope Bouquet*, 231)

Esta batida repetida (*riffing*) funciona liricamente, poeticamente interpretando fenômenos cotidianos. Os primeiros quatro personagens repetem a palavra “renda” em várias manifestações e entonações prováveis; o quinto personagem repete “vibrando” e o segundo personagem “A brisa de renda vibrando”. A repetição (*riffing*) liga os personagens através do som e da intenção expressiva mantendo ao mesmo tempo uma sensação de imediatismo. As rpepeções (*riffing*) das “damas da noite” simulam a música de Joplin – a variância no fraseado tem o seu corolário no jazz de Nova Orleans ou no *ragtime*²²⁰.

A repetição (*riffing*) divulga liricamente o que seria uma cena expositiva difícil. Numa dramaturgia tradicional, as mulheres teriam “voluntariamente” dado as informações sobre o cenário, o tempo e ação que o dramaturgo considerasse necessárias para o progresso da peça. A colocação da cena no início da peça provavelmente asseguraria que não haveria alguma discussão sobre os principais personagens a serem introduzidos. Esta abordagem do tipo repetição (*riffing*) transcende o clichê e ao fazer isso prova que as informações expositivas podem ser manuseadas de forma esteticamente satisfatórias.

Anne Marie Healey em *Dearest Eugenia Haggis*²²¹ abre com uma repetição (*riffing*) que permite a exposição revelar-se de uma forma rítmica, interacional e íntima. A personagem Pauline (PK) está tomando notas com *Mister Blind Johnny Knoll*²²² (MBJK), que relata:

MBJK: Bem, ela era linda.
PK: (*Ela escreve abaixo e adiciona...*) E ela era rica.
MBJK: Ela era bonita e ela era rica.
PK: Ela era... descuidada. (*Ela escreve embaixo*)
MBJK: Sim, ela era descuidada.
PK: Mas ela só era descuidada, porque ela podia ser.
MBJK: Você quer dizer que ela podia ser descuidada comigo?
PK: (*escrevendo*) Ela podia ser negligente com você, porque ela tinha tantos outros homens para escolher.

²²⁰ Música caracterizada por uma linha melódica sincopada e acompanhamento regularmente acentuado, que evoluiu com os músicos negros norte-americanos na década de 1890, especialmente no piano.

²²¹ Querida Eugenia Haggis

²²² Sr. Cego Johnny Pequeno Monte de Terra

MBJK: ...Ela foi. Eu esqueci que ela tinha tantos outros homens para escolher.

PK: (*Olhando para cima para falar*) Mas é por isso que você é especial *Mister Blind Johnny Knoll*.

MBJK: Lembre-me novamente. Por que eu sou especial?

PK: Você é especial porque você tem experimentado. Amar.

MBJK: Eu tenho experimentado. Amar.

(Striar e Detrick de 2007, 231)

Para Healey, a repetição (*riffing*) é dramaturgicamente a melhor escolha, pois leva a várias revelações do personagem que de outra forma ficariam escondidas; por exemplo, se o personagem lesse o caderno de notas para iniciar a peça. Isso nos abre para o coração do personagem e da peça, proporcionando um momento íntimo sobre o qual construir a narrativa. Healey está bem ciente que a repetição no início da peça facilita a transição da audiência para o mundo da peça.

A *exposição* é geralmente definida como a informação necessária para a peça progredir: especialmente as informações cruciais que o público deve saber. Para ser eficaz dramaturgicamente, a *exposição* deve parecer não-forçada e ganha; ela deve ser aspergida habilmente durante todo o texto da peça, e não simplesmente “decrecente” no início da peça. Dramaturgos experientes sabem que o material expositivo funciona melhor quando entregue sob pressão, como subproduto de conflitos e complicações. Caso contrário, a divulgação das informações parecerá gratuita ou artificial. Na nova dramaturgia, as duas formas predominantes de manipulação de *exposição* são as variações das repetições (*riffing*) e do monólogo do ponto-de-vista. Dramaturgos como Susan-Lori Parks, David Mamet, Matthew Maguire, Madelyn Kent, e Anne Marie Healey favorecem a primeira categoria enquanto Len Jenkin, Sarah Ruhl, e Tony Kushner favorecem o último. O personagem do ponto-de-vista geralmente tem uma tomada irônica ou politizada do material expositivo que inclui comentários significativos. Em *The Clean House*, Ruhl introduz seus principais personagens e ações através de uma sucessão de monólogos “pontos-de-vista”. Para os dramaturgos mais jovens ou mais inexperientes, a repetição (*riffing*) oferece resultados mais imediatos facilmente perceptíveis na oficina. O exercício seguinte vai guiar você de algumas *exposições* tediosas para a exploração de variações de repetições (*riffing*).

EXERCÍCIO: Repetição (*riffing*) e exposição

1. Escreva uma cena de duas pessoas em que o personagem A reage a uma palavra usada pelo Personagem B que se relaciona com algo expositivo (considere isto de uma forma associativa, como na cena em *O Heliotrope Bouquet* onde a “renda” acaba no lugar indicado). A batida expositiva deve se relacionar com um personagem fora do palco, um evento ou lugar.

2. Faça o Personagem B embelezar o Personagem A, variando a frase, repetindo, reformando ou transformando a palavra. A repetição (*riffing*) pode rimar, revelar derivações etimológicas ou estrangeirismos que fornecem onomatopeia e assim por diante.
3. Como a repetição (*riffing*) serve como alterador na cena?
4. Encontre um ponto final ou ponto de estase na troca. Note como a repetição (*riffing*) deve estar fazendo o trabalho dobrado de realizar tanto as funções expositivas quanto as líricas.

COMENTÁRIO: Os estudantes adoram este exercício de repetição (*riffing*) que tem o benefício adicional de demonstrar o diálogo como “voltas” ao invés de discursos separados.

Os solos de repetição (*riffing*) de Wellman

Em *Whirligig*, a personagem Girl de Wellman se envolve em longos solos fraturados:

GIRL: [um fragmento de seu discurso] Zero a camada de ozônio. Zero o Museu de História Natural. Zero os sapatos de tênis cor de rosa. Zero o cabelo verde. Zero os heróis, Ollie, Poindexter, rolando ladeira acima, estão mortos, explosão, brilho nada.

(Wellman 1995, *Whirligig*, 149)

Wellman configura o deslocando do fenômeno e lugares fraturados fora do trissilábico ([Zero a] camada de ozônio. [Zero o] Museu de História Natural, etc.). A repetição (*riffing*) fornece coerência, aterrando a fusão descontrolada de frases e termos independentes. As associações, em última análise, liberam o ponto de partida de Wellman depois do “Zero os heróis.” A repetição (*riffing*) acumula a energia no texto deslocando-a em outra direção.

A repetição (*riffing*) no solo de Butcher²²³ em *Fucking A* de Parks torna-se um testemunho hilário das suas muitas “falhas” para sua filha Lulu. Aqui está um exemplo do início deste longo monólogo “nomeado”:

BUTCHER: ...alegando ter vários pais, alegando ter orgasmos múltiplos, alegando ter ferimentos que não tinha, alegando ter estado em lugares que ela nunca foi ...

(Parks 2001, 180)

Esta técnica de repetição (*riffing*) é análoga a uma composição musical típica de Philip Glass, que constrói através de variações sutis e acumulações. A música de Glass da sua colaboração com Robert Wilson em *Einstein on the Beach* é um bom exemplo. Seguindo estes exemplos, o dramaturgo pode repetir uma frase rítmica ou motivo e, em seguida,

²²³ Açougueiro

permitir que as associações nasçam. Além disso, as repetições produzem um efeito como de um mantra, o que atenua a intrusão do censor interno, liberando o dramaturgo para explorar mudanças dinâmicas e justaposições.

Volta e a repetição (*riffing*) em sombra

Volta relacionam o diálogo para pares de falantes. As voltas dizem respeito à estrutura e à dinâmica do diálogo entre falantes e respondedores. As voltas são ponderadas em direção às dinâmicas do poder: uma pergunta de um líder demanda uma resposta imediata dos subordinados, enquanto que uma pergunta de um subordinado a um líder pode ser adiada sem protocolos serem violados. Outras regras se aplicam. Espera-se que falantes tomem a sua vez no discurso cotidiano. Por exemplo, uma saudação que é ignorada ou um encontro com o silêncio pode ser considerado um insulto, uma grosseria ou o indicativo de um antagonismo latente entre os falantes. Por outro lado, as voltas oferecem a reflexão como espelhamento de uma padronização que imita um falante, com perguntas ou a reiteração da pronunciação de outro (como no trecho acima da peça de Healey). Este padrão de repetição é chamado de repetição (*riffing*) em sombra. A repetição (*riffing*) em sombra é um tipo variável de retorno. Pode envolver o respondedor “superando” o falante ou permutando o que é dito. A repetição (*riffing*) em sombra é o primeiro plano das superfícies da linguagem, uma vez que investiga os sutis jogos de poder que permeiam as trocas entre as conversas. Para o dramaturgo David Mamet, a repetição (*riffing*) em sombra é uma característica estilística, uma assinatura que oferece flexibilidade através de mudança de entonação, de contexto e de ritmo. O exemplo a seguir de *Speed the Plow*, recentemente reencenado na Broadway, é um indicativo da repetição (*riffing*) em sombra que os críticos gostam de chamar de “Falas-Mamet”:

FOX: Eu só pensei, eu só pensei que ela não seria nem uma coisa nem outra.

GOULD: E que coisa ela seria?

FOX: Que ela não seria, algum tipo, você sabe, de “cocota”.

GOULD: De “cocota”...

FOX: ...Por outro lado, eu acho que eu tenho que dizer, eu não acho que ela seja tão ambiciosa que teria metido com você apenas para chegar lá.

(*Pausa*)

Isso é tudo.

(*Pausa*)

GOULD: E se ela apenas “gostasse” de mim? (*Pausa*)

FOX: Se ela apenas “gostasse” de você?

GOULD: Sim.

FOX: Ummm. (*Pausa*)

GOULD: Sim.

FOX: Você está dizendo que, se ela apenas... Gostasse de você... (*Pausa*)

GOULD: Você quer dizer que ninguém me ama por quem eu sou?

FOX: Não.

GOULD: Não?

FOX: Não neste escritório...

(Mamet 1985, I: 35-6)

Gould faz uma repetição (*riffing*) em sombra na declaração de Fox sobre “coisas”, com a pergunta: “E que coisa ela seria?” A declaração sombreada pela pergunta é uma marca registrada do estilo de diálogo de Mamet. Utilizando uma descrição anacrônica o fonema entoadado (o)²²⁴ repete (*riffing*) aliterando o “o” em “cocota”. Como anacronismo, a palavra fica em primeiro plano, enquanto os dois homens têm prazer no jogo sonoro. Então, em uma reversão, Fox faz uma sombra límpida de Gould, “E se ela apenas ‘gostasse’ de mim?”, com uma direta sarcástica: “Se ela apenas ‘gostasse’ de você?” aqui, a entonação oferece uma variedade contextual e rítmica através da sombreada “gostasse”, entre aspas, precedida por afirmações e seguido por negações. O repetição (*riffing*) compensa com uma direta de Fox, “não neste escritório” – e o que segue determina Gould, “Você quer dizer que ninguém me ama por quem eu sou?”. A repetição (*riffing*) em sombra de Mamet reflete a natureza da linguagem da peça em *Speed the Plow*. Ao invés de diálogos específicos de personagens, Mamet orchestra a sequência sugerindo sutis vantagens momento-a-momento entre os personagens. As dinâmicas de poder disfarçam o formalismo subjacente da repetição (*riffing*) em sombra e a necessidade de uma elaboração cuidadosa para maximizar o seu efeito.

EXERCÍCIO: A repetição (*riffing*) em sombra

O exercício da repetição (*riffing*) em sombra é particularmente útil para jovens dramaturgos que geralmente têm dificuldade em manter o diálogo “no momento”. O estratagema simula o “jogo de espelhos” que os atores jogam com um falante fornecendo a linguagem para o outro ator copiar, imitar e extrapolar em cima dele. O dramaturgo deve manter o nível da superfície da linguagem, enquanto explora as sutilezas das relações de poder. Um personagem deve se esforçar para ganhar alguma vantagem sobre o outro ou a repetição (*riffing*) vai soar amaneirada e estranha.

Os exercícios de repetição (*riffing*) em sombra devem ser lidos na oficina a fim de aumentar as variáveis de entonação e ritmo.

1. Personagens A e B discutem sobre um terceiro Personagem C que não está no palco.
2. Estabeleça uma palavra-chave ou frase proferida pelo Personagem A.

²²⁴ No original (oo) *stools* e *floozy* que foram traduzidos como coisa e cocota

3. O Personagem B sombreia a frase de A na forma de uma pergunta.
4. O Personagem A responde enfatizando a frase, depois de várias voltas espaçadas (umm, uhh, ahh) ou afirmações; negações reforçam o sombreamento.
5. O personagem B imita, embeleza ou “reenquadra” a sombra.
6. Chega-se a uma conclusão a respeito do Personagem C.

VARIAÇÃO: Altere a sequência acima de repetição (*riffing*) no material expositivo em vez de no conflito ou no material da ação.

COMENTÁRIO: A repetição (*riffing*) em sombra irá para onde ela quiser e isso não é predeterminado pelo dramaturgo. Permita que os personagens desfrutem e se envolvam no momento sem interferência ostensiva ou “forçando”. Uma repetição (*riffing*) em sombra excessivamente controlada irá soar pomposa e calculada em vez de luminosa e de raciocínio rápido. No entanto, a repetição (*riffing*) em sombra continua a ser o exercício ideal para incutir a prática do diálogo com retornos entre um par de falantes. Use este exercício para afastar dramaturgos da falha comum de ter personagens fazendo discursos em vez de ouvir e responder uns aos outros.

Rolando a batida

A nova dramaturgia oferece ao diretor e ao ator várias opções para determinar que batidas devem ser apontadas ou enfatizadas. Às vezes, pode ser garantido rolar as batidas em vez de trabalhar toda batida por seu potencial de transição ou de transformação. Dramaturgos devem estar particularmente atentos ao ter o seu trabalho avaliado quando as batidas estão sendo exageradas ou calculadas. Rolar a batida ocorre quando você trabalha através de uma batida para atingir um maior efeito ou impacto. Uma analogia com a música seria a do solista que, em vez de “marcar” o fim do compasso oito ou dezesseis, trabalha com a transição em direção a um final mais impactante.

Parada de dicionário

A introdução de fontes externas de linguagem para redirecionar o curso da peça é característica da nova dramaturgia. Na parada de dicionário, um exercício concebido por Mac Wellman, uma palavra é selecionada aleatoriamente do dicionário e inserida no texto. O personagem ou personagens repetem (*riffing*) a palavra, pois inevitavelmente ela desloca a cena em outra direção. Wellman alardeia a eficácia da técnica em suas próprias peças, principalmente como um meio de mitigar o bloqueio do escritor. Ele desenha o corolário com a física: a palavra inserida é o radical livre que cria uma reação como da fissão no texto, liberando a energia armazenada no roteiro. Em sua peça para uma pessoa, *Bitter Bierce*, Wellman interpola a palavra: “definições” do sardônico *Devil’s Dictionary* de Ambrose Bierce para estruturar as

transições temáticas na peça. O exercício de grupo a seguir funciona muito bem na oficina para elevar os níveis de energia e camaradagem.

EXERCÍCIOS: Paradas de Dicionário

(Leia *Bitter Bierce* de Wellman.)

Exercício A: Solo

O objetivo deste exercício é destravar o bloqueio do escritor, libertando o dramaturgo da responsabilidade de produzir linguagem. Esse engajamento dialógico abraça o “outro” e reorienta a noção putativa de “propriedade” do roteiro da peça.

1. Ao chegar a um impasse temporário na escrita do diálogo, vá ao dicionário e escolha aleatoriamente uma palavra (não obstante sua obscuridade). Introduza a palavra no diálogo do personagem no ponto de impasse.
2. A parada de dicionário torna-se uma batida de radicais livres pivotantes. Tenha esse personagem e outros fora da repetição (*riffing*) dessa palavra, permitindo conduzir ou canalizar a cena em uma direção diferente.

COMENTÁRIO: Este exercício sempre produz resultados inesperados. Quando a palavra que cai desperta a curiosidade do dramaturgo, a imaginação é acordada com novas possibilidades. O dramaturgo relaxa, permitindo que esta “segunda voz” motive a direção do roteiro.

VARIAÇÃO: A peça de três palavras. Antes da oficina, escreva um monte de nomes próprios e substantivos cada um em um pedaço de papel e jogue-os em uma tigela. Faça com que cada participante pegue três palavras e escreva uma pequena peça que incorpore as três palavras.

Exercício B: Em grupo

Use este exercício em oficinas de dramaturgia que tenham entre oito e doze participantes. Todo o exercício é realizado na oficina ou na sala de aula.

1. Comece a escrever uma cena de dois personagens com uma premissa simples, tal como: um personagem tenta fazer com que o outro personagem deixe algo (um quarto, uma casa, um carro, o que for).
2. Faça uma lista de termos ou traga um dicionário e em intervalos de dois ou três minutos pare e depois dê uma palavra para ser colocada numa fala do diálogo.
3. Passe os roteiros da esquerda para a direita. Dê de trinta segundos a um minuto para que o próximo dramaturgo leia o texto e, em seguida,

continue o processo de escrever e passar o texto, parando em intervalos regulares dando outra palavra.

4. Quando você chegar ao seu limite de tempo (de dez a 14 minutos), direcione o último dramaturgo da sequência para terminar a cena com o personagem instigante realizando ou não o objetivo.

COMENTÁRIO: Este exercício constrói camaradagem e confiança na oficina. Ele também leva o “ego” para fora da mistura e envolve múltiplas vozes, muitas vezes imperceptíveis no texto. Não enfatize excessivamente o fio narrativo; os dramaturgos devem se concentrar em como a palavra inserida motiva o roteiro.

Atos de fala ou performativos

Muitos dramaturgos iniciantes têm dificuldade de fazer o diálogo soar como imediato ou no momento. O diálogo normalmente tem o defeito de ser excessivamente expositivo, ter muitas ideias por discurso, ou gastar tempo excessivo descrevendo personagens e eventos nos bastidores. Como resultado, o trabalho de cena carece de presença e de verve²²⁵. A maneira mais eficaz para corrigir imediatamente este problema é empregar batidas de ato de fala. Um *ato de fala* é uma palavra, sentença ou frase que sugere uma ação imediata ou diferida. É dialógica, porque requer o “outro” para responder; além disso, os atos de fala inerentemente fundem palavras e circunstâncias. O prolífico dramaturgo Richard Nelson, cuja festa de jantar combinada com uma festa de partido político, *That Hopey Changey Thing*²²⁶, foi recentemente produzida no *Public Theater* em novembro de 2010 durante a época de eleição, considera o discurso uma ação *sine qua non* de escritura para o teatro:

Há este maravilhoso filósofo Inglês, J.L. Austin, que concebeu o que ele chamou de “ato de fala”. Ele estava se perguntando: “Quando é que o discurso se torna uma ação?” Por exemplo, se eu estou em uma cerimônia de casamento e digo: “Eu aceito”, eu me caso. Isso envolve uma ação, uma ação para além do ato de falar. Teatro é um gigante “ato de fala”. Essa é a sua própria natureza.

(Nelson 2000, 25-6)

O ato de fala tem numerosas formas. Aqui estão alguns exemplos:

- **A ameaça.** Quando o Personagem A ameaça o Personagem B, apreensão e suspense são criados. A tensão é imediata e sustentável porque o ato de fala adia o momento em que a ameaça vai ou não ser realizada.
- **A promessa.** Quando um personagem faz uma promessa, ele monta uma antecipação. Se a promessa não é entregue,

²²⁵ Vivacidade de imaginação

²²⁶ A coisa de Hopey Changey

aprendemos algo sobre a composição do personagem. Se a promessa é entregue, temos um ponto da trama.

- **O comando.** O movimento de poder exige uma resposta imediata. Os personagens que receberam o comando são obrigados a reagir. Esta reação determina a relação entre os personagens no momento da emissão. Qual é a dinâmica de poder na peça? Como reagirá o mandado? Qual é o potencial para a reversão?
- **O voto.** Um voto estabelece um vínculo de confiança entre os personagens ou entre o personagem e a audiência. Ele chama o questionamento da credibilidade do personagem fazendo o voto.
- **A estratégia.** O planejamento de uma ação mantém a peça no momento. Personagens devem interpretar papéis como líderes, seguidores, instigadores e assim por diante. A relação entre o plano e o resultado estabelece uma tensão dinâmica. A natureza sequencial de um plano estratégico fornece pontos da trama prontos.
- **A escavação.** Contém uma série de humilhações, assassinatos de personagem ou insultos do Personagem A que força uma resposta do Personagem B.

A maioria dos atos de fala é considerada declaração verdadeira até ser quebrada. A menos que um dramaturgo estabeleça um personagem como não confiável, o público vai aceitar os personagens por seu valor nominal. Dramaturgos podem manipular esta “união tácita” para criar interesse e surpresa. Em outro nível, há uma “força” potencial para o ato de fala – como ele é dito, com qual entonação, e em que contexto é crucial para a sua eficácia (Petrey 1990, 15). Isso o torna uma ferramenta crucial na formação de diálogos intensos e construção de personagens.

Um ato de fala exige uma resposta performativa. Não é nem ideiação nem uma conversa fiada, mas deve envolver o comportamento. Quando reações estão em conflito, a batida do ato de fala acelera o ritmo de uma cena. Então, se você quiser acelerar o ritmo cardíaco do público, utilize o ato de fala para lançar o seu ataque. Se um Personagem A diz: “Levante-se!”, então vamos aguardar ansiosamente a resposta do Personagem B, que se desenrola sob a forma de uma ação: a ser cumprida, resistida, adiada, ignorada, e de certa maneira, precipitada, lenta ou distraída. Os atos de fala são reproduzíveis para os atores, uma vez que externalizam uma intenção. Harold Pinter era um mestre dos atos de fala, usando-os para ameaçar, intimidar, acusar e amedrontar, criando assim uma sensação de perigo na trama e nos personagens. Seus primeiros trabalhos como *The Homecoming*²²⁷ e *The Birthday Party*²²⁸ são indicativos do uso da língua como uma arma.

²²⁷ Volta ao lar

²²⁸ A festa de aniversário

EXERCÍCIO: atos de fala

Para reduzir o impulso de jovens dramaturgos de descrever eventos passados, telegrafar estados internos ou simplesmente carregar uma fachada de material expositivo, proceda com uma cena que utilize vários atos de fala. Para evitar diluir a força dos atos de fala, exija que o dramaturgo limite os discursos individuais a uma sentença ou frase.

1. Inicie uma sequência breve de dois personagens (composta de três a quatro batidas). O Personagem A solta um ato de fala que obriga o Personagem B a responder. Exemplos incluem ameaças, promessas, acordos, votos, recusas, comandos, diretivas e ordens.
2. Embora as respostas possam ser imediatas (comandos, ordens e assim por diante), outros atos de fala antecipam resultados posteriores (promessas, votos ou ameaças). O Personagem B tem, assim, uma série de opções para responder.
3. No final da sequência determine a “qualidade da verdade” do ato de fala. Em outras palavras, era um blefe, uma mentira, um subterfúgio?
4. Como é que esta “qualidade da verdade” nos informa sobre o personagem?
5. Quais foram os diferentes graus de força para cada ato de fala? O que foi feito com o diálogo para criar mudanças na entonação?

COMENTÁRIO: O exercício dos atos de fala é um divisor de águas para jovens dramaturgos e deve ser levado para a oficina o quanto antes, já que força o imediatismo e a capacidade de limitar o diálogo a uma ideia por linha. Dramaturgos muitas vezes citam isso como um dos exercícios mais importantes no seu desenvolvimento.

Batida como gesto: gestos *citáveis* e *declarações*

Embora tenhamos considerado principalmente a batida na linguagem, uma batida também pode ser um gesto. O influente crítico marxista Walter Benjamin disse que as peças de Bertolt Brecht oferecem ao ator o potencial para o gesto citável, que poderia reformular um momento anterior em uma luz diferente. O gesto citável interrompe o presente contexto (Benjamin 1977, 7), fazendo com que o roteiro possa ser autorreflexivo, uma vez que revela a forma subjacente da dramaturgia. O gesto pode ser repetido ou ser uma “sombra” de outro personagem e, portanto, está relacionado com as variações das batidas que nos referimos acima. Nas produções das peças de Mac Wellman, Young Jean Lee, Erik Ehn e Suzan-Lori Parks, os artistas podem formular gestos extremos, especialmente para esclarecer ou amplificar seções do monólogo ou em batidas espaçadas, durante as pausas prolongadas e os silêncios. Young Jean Lee em *The Shipment* “cita” os gestos familiares a partir de um videogame popular para “enquadrar” um momento de gangue: “Seus braços e ombros lembram os movimentos que os personagens do videogame *Grand Theft Auto* fazem quando estão em seu padrão de

exploração” (Lee 2010). Para Erik Ehn o gesto fornece um quadro para o segmento de texto, uma vez que reforça a relação dialógica entre o texto e a ação física, dois sistemas autônomos que convergem e mediam um ao outro. O exemplo a seguir de *Thistle (Rose de Lima)*²²⁹ em sua coleção *The Saint Plays*, é indicativo de como a personagem Rufina é acompanhada por três artistas:

RUFINA: Eu estava, então deitei de bruços
(*Eles levantam de costas*)
Eu estava em –
(*Dois: eles caem como se jogados para baixo, eles levantam de costas*)
Eu estava –
(*Três: deitam-se lentamente, como se um tiro acertasse suas costas e caem através da água*)

(Ehn 2000, 48)

Este nível de especificidade gestual cria a encenação primária ou os elementos do espetáculo na peça. Onde nenhuma fisicalização específica é indicada pelo dramaturgo o gesto pode fornecer a intenção das batidas nomeadas ou das frases sintáticas que de outra forma desafiam uma categorização. Como o gesto marca o texto com a intenção, ele fornece uma estrutura performativa que fica lado a lado com o texto: o ator Stephen Mellor foi o mais hábil em trazer uma intenção gestual com as batidas linguísticas nas peças de Mac Wellman. O efeito embrulha o espetáculo com a linguagem. Como é Mellor que esquadrinha o texto da peça é ele quem determina uma forma gestual externa para vincular com as passagens do texto.

Peggy Shaw usa gestos muito exagerados para acentuar transições em seu trabalho. A abordagem de atuação funde o espírito intenso de um modelo Oriental, como o Kabuki, com o ocidental *Grand Guignol* ou a estilização dos filmes *noir*. Esses gêneros apresentam gestos físicos exagerados e expressões faciais executadas com estilo e precisão formal que recordam o estilo das adaptações inovadoras de Andre Serban em seus primeiros trabalhos (tais como *The Trojan Women*), que eram totalmente gestuais e auditivos. O *gestus* predominante de Ehn parece derivado de Brecht ou dos experimentos psicofísicos da década de 1960 feitos por Grotowski. Mellor usa a maquiagem para exagerar ou criar sombras características de seu rosto natural, enfatizando uma estranha qualidade macabra que parece ser o complemento perfeito para as agressões verbais de Wellman. Young Jean Lee se baseia nos movimentos icônicos do personagem *Big Bird*²³⁰ de *Sesame Street*²³¹ em sua adaptação descontroladamente imaginativa, *Lear* (Lee 2010, 89). Shaw “habita” um terno masculino para colidir com a

²²⁹ Cardo (A Rosa de Lima)

²³⁰ Pássaro grande

²³¹ Vila Sésamo

sua própria menopausa feminina. Este “mascaramento” promove uma interpretação mais ampla e gestual do texto, assim como os artistas masculinos Kabuki tipificam certos gestos do sexo feminino para chegar a uma base performativa (não sexual) para o gênero.

Uma batida gestual pode citar-se para criar uma ligação estrutural ou um dispositivo unificador. Por exemplo, um gesto que é repetido várias vezes dentro de um ato irá servir como um dispositivo de ligação entre o ato.

Falas etiquetadas

Com efeito, uma fala etiquetada é uma “citação” – o personagem está citando a si mesmo. Uma vez que o conteúdo da batida, ou nesse caso, da fala etiquetada, muda ao longo do curso da peça, a batida é dialógica. Da mesma forma que a “piada” proporciona um *topos* de unidade em uma comédia e irá ajustar-se às circunstâncias dadas para construir a risada. Sintaxes ímpares, gírias ou máximas podem servir como conectores interativos servindo a um propósito maior na definição de um personagem. Na peça recente de Wellman para uma pessoa, *Bitter Bierce*, temos um excelente exemplo da etiqueta como dispositivo de ligação, com o personagem homônimo intermitente citando o *Devil’s Dictionary* ao longo de todo o roteiro. Aqui, temos duas citações finais ou enquadradas do casamento de Bierce com Mary Day²³²:

“Amor, substantivo.

A insanidade temporária curável pelo casamento”.

(Então, depois de uma breve descrição narrativa do casamento).

“Noiva, um substantivo.

Uma mulher com uma ótima perspectiva de felicidade atrás dela”.

(Wellman 2008, 192-3)

Estas interpolações retóricas servem para engrandecer o roteiro como pontos de articulações estruturais, reformulando a narrativa, e, em seguida, catapultando-nos para uma outra anedota na vida de Bierce. Concomitantemente, Bierce torna-se associado a uma frase retórica ou a um estilo atado com o sarcasmo e o humor. É realmente na revisão que batidas citáveis são descobertas pela primeira vez ou interpoladas, e em seguida, afinadas e reformuladas para maximizar seu efeito sobre o texto. Na revisão, examine o roteiro com um microscópio para explorar as batidas; em seguida, explore o seu potencial dialógico. Sempre que a revisão for percebida como uma extensão do processo criativo, em vez de um procedimento inteiramente feito pelo lado esquerdo do cérebro, o analítico, o dramaturgo se abre para as possibilidades artísticas que seu

²³² Maria Dia

roteiro apresenta. Um novo dramaturgo com experiência pode ser capaz de ajudar a facilitar este processo para o dramaturgo inexperiente.

Mudança de batida e a levada: das pausas para os indicadores de pontuação

Batidas espaçadas e a ausência de discurso: pausas, intervalos, silêncios e as palavras.

A função de pausas ou elipses é muitas vezes incompreendida por escritores iniciantes, que as utiliza em demasia na tentativa de parecer profundo ou misterioso. Imitar as “Pausas de Pinter” trará resultados prejudiciais. No esquema dramático de Pinter, as pausas mudam a dinâmica de poder, submergindo a verdade sob a mentira falada ou ainda dando uma sensação de ameaça e terror. Tal como na vida real, a falta de uma resposta verbal pode ser interpretada como um insulto ou pode, pelo menos, frustrar um antagonista. Estas reações são implodidas pela pausa. Cada pausa tem uma razão definitiva, calculada, e muitas vezes subtextual para estar lá. Por outro lado, dramaturgos iniciantes usam as pausas indiscriminadamente ou gratuitamente e raramente com um senso de estratégia ou finalidade dramática. A complexa dramaturgia de Pinter envolve um sistema de quebras de diálogo de duração variável: as breves reticências, a pausa de uma ou duas batidas e o silêncio prolongado. As múltiplas batidas de silêncio representam um mergulho no abismo e teatralmente pode exigir um período de êxtase total.

A tendência predominante nas peças de Suzan-Lori Parks é a de simplesmente colocar personagens nos títulos sem que eles tenham qualquer diálogo, o que ela descreve como “um feitiço.” (Ela usa o termo “intervalo” para descrever uma pausa mais normativa). Esses feitiços podem ser configurados em unidades criando diferentes graus de “espaços para o ator” em seu roteiro. Quando o feitiço envolve ambos os personagens, os nomes dos personagens aparecem sequencialmente *sans*²³³ diálogos. Às vezes, apenas um personagem vai “enfeitiçar” (o número de diálogos – menos a quantidade de personagens em cena indicam o alcance do feitiço). O efeito está relacionado com a música, onde o solista pega leve e deixa a “levada²³⁴” acontecer. Parks quer que os atores encontrem a sua própria levada na realização das obras como *Topdog/Underdog* ou *365 Days/365 Plays*. Em *Topdog/Underdog* as trocas não ditas entre Lincoln e Booth estabelecem para nós um tempo mais profundo e uma história compartilhada entre esses irmãos.

Dramaturgos devem ser cautelosos com a latitude interpretativa concedida aos diretores pelas pausas e silêncios. A pausa é um presente

²³³ Do francês: sem

²³⁴ O termo original utilizado foi *groove* muito utilizado na música

para o ator, oferecendo, no momento, um sentido de improvisação, particularmente em termos de gestos, movimentos ou um efeito. Para o diretor, eles oferecem uma oportunidade de tocar na levada ou na alma da peça.

O dramaturgo utiliza as pausas da mesma forma que o compositor incorpora os intervalos – de síncope rítmica ou alteração -, para a criação de uma recompensa, para explorar as histórias gestuais dos personagens, ou para interromper e mudar o foco. No entanto, existem diferenças a se notar também. Por exemplo, uma pausa no drama muitas vezes reflete uma falta de jeito ou incapacidade de verbalizar, ao passo que o mesmo não pode ser dito da música. Além disso, no teatro é impossível ser tão preciso na avaliação da duração, uma vez que os compositores proporcionam uma taxa métrica definida que é mais ou menos constante. No entanto, a pausa e o intervalo afetam a cronometragem e o ritmo, e são, portanto, dependentes da sensibilidade. A pausa fornece um espaçador não só para o ator e para o diretor, mas para o público também. Ao interromper o fluxo do diálogo a pausa chama a atenção para o que foi dito. A pausa atribui ao público um momento para refletir, para antecipar, para descobrir, para rir, ou para renovar o interesse. As pausas devem ser passadas judiciosamente ou os resultados serão estáticos, desajeitados e excessivamente estilizados (não são adequados para uma abordagem realista ou naturalista, mas potencial de forragem para uma peça antinaturalista). O autor-diretor Richard Foreman na produção de sua peça *The Cure*²³⁵ usa pausas estilizadas e mudanças rápidas no ritmo como um meio de justapor várias sequências na peça.

As pausas de Mac Wellman frequentemente indicam uma resposta gestual, uma chance para o corpo se rearranjar. Quando usado em sucessão, as pausas permitem que um diretor orquestre uma série de movimentos, em que cada batida pode ser focada especificamente no ensaio. Wellman também usa pausas para configurar falas etiquetadas, botões ou linhas de perfuração em discursos mais longos. Este pequeno segmento a partir de *7 Blowjobs* indica como a pausa abre espaço para o ator, uma vez que estabelece ou reorienta a ação:

EILEEN: PEGUE ISSO DOT!

Pausa.

SENADOR: Acalme-se, Eileen.

Pausa.

E tire ele daqui.

Bruce trata de.

(Wellman 1994, *7 Blowjobs*, 232)

O comando de Eileen, “PEGUE ISSO DOT!” congela o momento. A pausa reconhece a mudança na energia e na resposta do senador, e

²³⁵ A cura

“Acalme-se, Eileen” aborda a aspiração momentânea, porque a pausa cria um vácuo, que serve como um atrator querendo ser preenchido, com uma mudança no ritmo ou na dinâmica do segmento que ocorre agora. Na primeira pausa, o senador assume o controle da cena. Neste sentido, a pausa pode ser um importante fator dramático que estabelece as dinâmicas de poder em uma cena ou ato. A pausa coloca questões “em disputa”. A segunda pausa coloca o senador no comando e determina como ele muda o foco de Eileen para Bruce no chão. Opções físicas são disponibilizadas para o ator durante esta pausa.

O uso dos “feitiços” de Suzan-Lori Parks empresta o que ela descreve como um olhar arquitetônico ao silêncio. Na verdade, o seu efeito é dialógico, pois cria um marcador distintivo para uma batida de transição. A seguinte passagem da vigésima sétima peça, *Buraco*, em *365 Days/365 Plays* é indicativa:

WOMAN: Cê está cavando.

MAN: Sim?

WOMAN: Sim.

MAN: Fato, cê está um país livre.

WOMAN: É?

MAN

WOMAN

MAN: Cê é um daqueles agitadores, né²³⁶?

(Parks 2006, 28)

O silêncio, embora dialógico, trocado durante este feitiço indica uma conclusão ou uma descoberta feita pelo homem e, portanto, uma transição na ação da cena. Ele simula a lâmpada que acende em desenhos animados – O homem vê a luz. Este é um uso normativo do feitiço: como uma transição no pensamento, uma batida de reconhecimento. O feitiço fornece um momento em que somos convidados a observar de perto os personagens, e ao fazê-lo, experimentamos a sua essência.

Marcadores de pontuação: Jenkin e as reticências dialógicas

Jenkin frequentemente emprega reticências para atingir metas estruturais, tais como conectar falantes ou cenas. No final da Cena 2 em *Dark Ride*, o Tradutor, cuja tradução estabelece a ação da peça, lê um trecho de sua obra:

TRANSLATOR: [*No final do seu discurso*] Cito. “Margo se deita no sofá em seu apartamento e abre um livro. Ela vira as páginas lentamente, até que ela encontra seu lugar. Seus

²³⁶ Temo original: arentcha

lábios se movem um pouco com as palavras que lê, como uma criança...”

(Jenkin 1993, a *Dark Ride*, 65)

As reticências fornecem a transição para a cena 3. Aqui, Margo assume como a cena muda a localidade:

MARGO: Capítulo Nove. Na Clínica. [*Seu discurso continua*]
(Jenkin 1993, a *Dark Ride*, 66)

A batida de reticências serve à função estrutural de mudar o ambiente teatral. É dialógica porque preenche o mundo “presente” do tradutor com algum passado distante do mundo literário que ele traduziu. As reticências de Jenkin são conectores de um canal dialógico entre os dois níveis ontológicos. Este uso das reticências representa uma inovação dramatúrgica.

As reticências como interruptoras

As reticências podem funcionar como conectores, podendo provocar batidas de perturbação ou de interrupção. Na Parte 3 de *Limbo Tales*, “The Hotel²³⁷”, Jenkin configura dois alto-falantes à direita e a esquerda do palco. Estas duas sólidas áreas representam os quartos adjacentes à câmara central ocupada pelo personagem chamado Man²³⁸. Como os alto-falantes simulam sons típicos do quarto ao lado, eles interrompem a narrativa de Man:

MAN: [*No final do seu discurso*] Eu estava enviando dinheiro para casa o tempo todo, por isso, Eileen deve ter gostado muito do outro cara, porque com o dinheiro deve ter feito ela se sentir mal....

ALTO-FALANTE C: [zumbido de uma pequena canção e tosse, muito suaves... continuam e desaparecem...]

MAN: ...Ela deveria ter, também, porque tudo o que eu pensava na estrada era ela e o garoto.

(Jenkin 1993, *Limbo Tales*, 42)

Jenkin utiliza as reticências para mostrar os pontos onde a linha de pensamento de Man é interrompida – e então renovada. O aspecto dentro e fora do foco do AUTOFALANTE C serve para várias funções: criação de tensão e antecipação; reorientação da atenção do público; interpolação rítmica e o uso teatral do som e do espaço. A interrupção, em última análise, chama a atenção de volta para a reação de MAN.

²³⁷ O hotel

²³⁸ Homem

O uso das reticências de Wellman é muitas vezes condicionado à pausa, como a abertura de *Whirligig*²³⁹ indica:

GIRL: Eu sonhei que tinha uma irmã malvada...

Pausa

Ela era uma menina Hun.

(Wellman 1995, *Whirligig*, 143)

Neste exemplo, a fala de abertura, “Eu sonhei que tinha uma irmã malvada” estabelece a premissa e o impulso narrativo para toda a peça, enquanto as reticências são a continuidade, o enquadramento aberto para a história. A pausa representa a transição para o corpo da peça.

Uso convencional das reticências

Dramaturgos têm usado as reticências para simular as conversas telefônicas, o “...” que é a convenção para a voz do outro. Outro uso tradicional é simulação de dúvida, hesitação e as mudanças rápidas de pensamento onde as reticências definem uma transição mental. As reticências são, portanto, uma ferramenta do dramaturgo para lidar com o dialogismo interior de um personagem. Quando levada ao extremo, as reticências apresentam a oportunidade para o personagem multivocal surgir: observe os níveis de linguagem de Hungry Mother na peça *Native Speech* de Overmyer.

EXERCÍCIO: Reticências

1. Com o trecho de *Dark Ride* no [Capítulo 12](#), páginas 259-260, como exemplo, use as reticências para seguir da última fala do diálogo de um personagem para a subsequente ação que é iniciada por outro personagem. Vislumbre as reticências, como se fosse um bastão de revezamento de corrida: O Personagem A tira as mãos de uma frase ou de uma sentença do Personagem B, que canaliza a peça em uma direção diferente.
2. Com o trecho do texto *Limbo Tales* como um exemplo, utilize as reticências para enquadrar a introdução de um personagem que interrompe a Personagem A. Após a interrupção, permita que o Personagem A continue o seu discurso.

COMENTÁRIO: Quais são os efeitos desses dois exercícios sobre o seu sentido da estrutura dramática? Elas abrem algumas possibilidades? Sequências e pontos de transição, em última análise, definem a estrutura. A estrutura é sobre a inter-relação das partes. Portanto, introduza cuidadosamente o uso das reticências na oficina como um meio para integrar seções de monólogo e de diálogo de forma eficaz.

²³⁹ Carrossel

O asterisco e a barra

A marca de assinatura de pontuação de Wellman é o asterisco (*). Quem lê suas peças fica inicialmente confuso. Wellman explica, nas notas de *Whirligig*:

O aparecimento ocasional de um asterisco no meio de um discurso indica que a próxima fala começa a sobrepor-se nesse ponto. Um duplo asterisco indica um discurso mais tarde (não o imediatamente a seguir) que começa a se sobrepor a esse ponto. Os discursos que se sobrepõem são todos claramente assinalados no texto.

(Wellman 1995, *Whirligig*, 142)

Esta seção poderia ser incluída no capítulo sobre monólogos, embora seja claro que a sobreposição crie uma espécie de dissonância dialógica, um fenômeno mais sonoro do que semântico. A sua utilização é semelhante à aplicação de Caryl Churchill em *Serious Money*, em que a barra (/) indica o ponto no diálogo em que um personagem é sobreposto pelo discurso do personagem subsequente. O diálogo sobreposto ou encaixado é um fenômeno regular no discurso geral. A colisão de discursos no palco pode ser um meio muito intenso de construir a pressão em uma cena, percebendo o retorno como um alívio na tensão reprimida.

EXERCÍCIO: Colisão de falas

1. Transcreva uma conversa gravada entre duas pessoas. As pessoas não devem estar cientes da gravação que deve durar de cinco a seis minutos. Observe os pontos de transcrição onde as vozes se sobrepõem antes do primeiro discurso estar concluído. Outros aspectos a considerar:

- o uso das pausas
- espaçadores paralingüísticos como bem, hmmm e uhh
- como as batidas alteram-se e transformam-se em assuntos correlatos.

COMENTÁRIO: Este exercício de transcrição demonstra como falantes interagem sem nenhum material expositivo, sem limites no discurso para frases curtas, sobrepondo-se e a interrompendo um ao outro. É um exercício muito eficaz se for utilizado no início do processo da oficina, já que os estudantes nesta fase estarão construindo diálogo sem levar em conta como as pessoas realmente conversam.

EXERCÍCIO: O asterisco e a barra

1. Reveja algumas voltas (de pares de diálogos) em um roteiro, inserindo a barra em palavras-chave ou palavras-intencionais.

2. Use o asterisco em vários discursos longos ou monólogos que sejam sequenciais; observar o efeito na densidade do texto.

COMENTÁRIO: Veja como estas técnicas podem alterar o ritmo e a tensão da cena, então, estabeleça onde é o ponto de desprendimento. Isto irá criar um marcador no roteiro e um “momento” para um ou mais dos atores.

Podemos agora voltar nossa atenção para os maiores blocos de construção do roteiro, dos quais os mais significativos são os segmentos de batida.

Criando a estrutura maior: O segmento de batida

A construção de várias batidas em torno de uma determinada ação ou tópico constitui um segmento de batida. Seria quase impossível formar uma peça baseada exclusivamente em batidas isoladas. Talvez os futuristas pudessem ser considerados, uma vez que as suas peças (são realmente esboços fragmentários) duram segundos em tempo real. A qualidade sequencial do roteiro da peça exige certos fatores organizacionais. Os segmentos de batida batem em conjunto, fornecendo uma base a partir da qual o dramaturgo pode estabelecer unidades maiores dentro da peça. O segmento de batida pode variar em comprimento, de várias batidas a uma dúzia ou mais; assim, é um componente estrutural significativo no desenvolvimento e na posterior revisão do roteiro da peça. Por vezes, o segmento de batida é o mesmo que uma cena francesa, definida pela entrada ou saída de um personagem. (Enquanto o termo *cena francesa* é útil para identificar as entradas e saídas, nos termos do presente sistema de nomenclatura, a cena francesa é mais parecida com o segmento de batida.) O seguinte segmento de batida de *My Uncle Sam* de Jenkin é típico dessa última abordagem:

[O MANAGER²⁴⁰ se foi, a LITTLE PERSON²⁴¹ em um colete amarelo sujo aparece; A PERSON está carregando uma caixa com furos na parte superior]

LITTLE PERSON: Tem uma bunda?

YOUNG SAM: É você novamente. Quem é Você?

LITTLE PERSON: Eu não sou ninguém. Quem é Você?

YOUNG SAM: Meu tio Sam, Hey...

LITTLE PERSON: Brincadeira... Eu estou no show business. Mostre aqui.

[Segura a caixa.]

Ratos. Eu corro num teatro de ratos. Mas o show não está em sua forma A-1. Ontem, estávamos fazendo uma matinê

²⁴⁰ Gerente

²⁴¹ Pessoa pequena

de Romeu e Julieta, quando um cachorro invadiu a barraca do show e comeu o elenco. Estes são apenas os substitutos.
YOUNG SAM: Você tem me seguido.

LITTLE PERSON: Ou vice-versa. Vou colocar as minhas cartas na mesa. Na verdade, eu vou colocar minhas cartas no chão. Você tem problemas pela frente. Vá à igreja de St. Christopher. Procure por Lila.

YOUNG SAM: Lila?

LITTLE PERSON: Então vá para o Blowhole Theater. Tenho que correr até o agente de viagens.

YOUNG SAM: Ei – Espere...

[O TRAVEL AGENT aparece com sua feminina ASSISTANT²⁴² e a LITTLE PERSON sai]

(Jenkin 1993, *My Uncle Sam*, 184-5)

Como o texto acima é um segmento de batida típico? Ele é marcado pela entrada e saída de *Little Person* e por várias batidas internas: a introdutória “Tem uma bunda?” e as questões de identidade e, em seguida, o espetáculo de teatro de ratos, com a tréplica absurda sobre os ratos serem de fato substitutos. O teatro de ratos é o primeiro plano no segmento de batida. Depois disso voltamos para as informações essencialmente narrativas – “Você tem me seguido” – para direções específicas que tomam a forma de atos de fala. Estes atos de fala são ferramentas mais eficazes de diálogo, uma vez que não só sugerem uma ação presente, mas antecipam o futuro: “Cuidado com Lila”, que pode ser interpretado como uma advertência, ou ameaça; “Vá para o Blowhole Theater” que é um comando performativo ou direção que antecipa a ida do jovem Sam ao teatro. A saída rápida da *Little Person* termina o segmento de batida com um acúmulo de suspense e interesse. A estrutura deste segmento de batida contém um começo, um meio e um fim claramente marcados.

O segmento de batida também pode estabelecer um ritmo ou impulso gestual e paradas. Em *The Bad Infinity*, Wellman utiliza rótulos e pausas que estabelecem uma forma interessante de dialogismo, uma espécie de chamada e resposta. Perto do final da peça, como Sam se prepara para deixar o Chef²⁴³ e a floresta, há o seguinte diálogo:

CHEF: O que você vai encontrar? Você vai encontrar amor na cidade? Bah!

O amor é para crianças. Para idiotas.

Uma mulher bonita é uma falsa mulher bonita.

SAM: Mas ela ainda é uma mulher bonita.

CHEF: Verdade.

SAM: Eu estou indo agora.

²⁴² Assistente

²⁴³ Chefe

CHEF: Palhaço!
Pausa.
Conciliador!
Pausa.
Ferramenta da burguesia!
Pausa.
Fascista!
Pausa.
Pessimista!
Pausa.
Comilão!
SAM: Eu tenho que sair deste lugar.
Ele sai.

(Wellman 1995, *The Infinity Bad*, 100-1)

As etiquetas grosseiras do Chef tentam humilhar ou vilanizar Sam. Wellman configura uma parada gestual em cada pausa, embora só possamos inferir que alguma resposta de Sam é indicada. Cada etiqueta e pausa representa uma batida neste segmento que pode ser isolado a partir de outras batidas e faseada em conformidade. A saída de Sam conclui o segmento, de modo que o segmento de batida, neste caso, é equivalente a uma cena francesa.

EXERCÍCIO: Visão geral do segmento de batida

Examine algumas cenas em seus recentes trabalhos de diferentes peças. Se você não tiver atingido a fase em que você tem um corpo de trabalho, então analise várias cenas. Comece por definir os segmentos de batida com notas adesivas ou bandeiras em uma cópia impressa ou utilize o registo de alterações no *Microsoft Word*, ou o recurso de edição se você estiver trabalhando em um programa de roteiro *online*. Com qualquer abordagem, você deve ser capaz de estabelecer um ponto de referência claro no qual começar. Len Jenkin favorece este método de revisão por segmento.

1. Quantos segmentos de batida existem por cena? Quantas variações no número de segmentos de batida são dadas por cena? Por exemplo, se uma cena contém doze segmentos e a outra cena uma ou duas.
2. Quantas batidas existem por segmento?
3. Como é que cada segmento afeta o andamento da cena?
 - a. Numere cada segmento ou dê uma letra designando cada um.
 - b. Observe que segmentos são chaves para a cena e quais segmentos flutuam ou incham.
 - c. Como os segmentos são justapostos? São transições suaves ou arbitrárias?
4. Após a sequência de segmentos, recorte e cole.
 - a. Quais segmentos parecem supérfluos, já não servem para a peça?

- b. Quais são as “sinapses” entre os segmentos?
 - c. Em um rascunho inicial, o dramaturgo, muitas vezes, constrói segmentos de transição para seu benefício, como um meio de obter o segmento de batida 3 a partir do 1. Uma vez que a cena é escrita, no entanto, a 2 pode tornar-se supérflua, e o salto de 1 a 3 pode energizar o roteiro.
 - d. Considere como as justaposições de segmentos poderiam funcionar depois da revisão.
5. Como é que cada batida afeta o andamento do segmento?
- a. Que batida dá ao segmento algum ímpeto ou puxão?
 - b. Que batida parece oscilar, vagar sem rumo ou que você sente estranha ou desconfortável? Por quê?
 - c. Destaque onde você realmente detecta uma sinapse entre os batimentos.

COMENTÁRIO: Peça aos membros da oficina para refletirem sobre o padrão típico de seus segmentos de batida. Na maioria das vezes eles irão descobrir que existe uma falta de variedade na extensão dos segmentos. Ao abordar esse componente muitas vezes esquecido, o dramaturgo será capaz de criar um interesse mais rítmico nas cenas em desenvolvimento.

Como regra geral, quanto mais variação de segmento a segmento, maior interesse será criado no roteiro. Len Jenkin em *Margo Veil* é um exemplo recente de como a varrição dos segmentos de batida podem ser eficazes. As peças de Sarah Ruhl (*The Clean House* e *Dead Man’s Cell Phone*) dependem de interpolações dos segmentos de batida para criar o senso de estrutura. Lisa D’Amour em *16 Spells to Charm the Beast* justapõe as cenas um pouco realistas com Lillian e sua filha, com as de conto de fadas com a *Beast*²⁴⁴; com o avançar do roteiro, os segmentos de batida convergem com Lillian e a *Beast* aumentando as interações. Decididamente, a proximidade e o comprimento dos segmentos de batida tornam-se o corolário para a ação da peça.

Porque interage dialogicamente com os segmentos vizinhos e em toda a peça, o segmento de batida é um componente estrutural essencial. Portanto, nos primeiros rascunhos você pode deixar “áspera” a otimização da sequência de segmentos, antes de lapidar um segmento específico. É útil determinar a forma como o segmento está funcionando, principalmente dentro de uma cena, um ato, ou ao longo de toda a peça. Nunca isoladamente, a sua natureza variável permite que o segmento seja movido, encurtado, alongado ou inteiramente suprimido. O segmento de batida deve ser dominado pelo dramaturgo para escrever eficazmente a peça polivocal. Uma vez que estas destrezas são desenvolvidas, o dramaturgo pode orquestrar justaposições, interpolações, confluências e transições com mais confiança e facilidade. Além disso, um exame de como você constrói os segmentos de batida vai aprofundar a sua

²⁴⁴ Besta

compreensão de suas predileções como dramaturgo. Esta autoconsciência irá impedi-lo de cair em armadilhas familiares que agora dificultam o seu desenvolvimento. Agora vamos voltar nossa atenção para alguns dos principais componentes do segmento de batida.

O contorno

Cada segmento de batida sugere uma certa forma definível, ou contorno. Enquanto o segmento de batida é um termo estrutural, o contorno é principalmente uma consideração estilística, uma vez que descreve como ou de que maneira o material é tratado. Chanfrado, sinuoso, plano, arredondado, sempre em frente, angulado, em forma de S ou elíptico são metáforas descritivas que são usadas para descrever o contorno. O contorno para um determinado dramaturgo pode variar um pouco de peça para peça, e contornos também podem variar ao longo da peça. No entanto, geralmente há algumas referências presentes na maior parte do trabalho do dramaturgo. O contorno ao longo dos segmentos nas peças de Anton Chekhov poderia ser descrito como elíptico ou sinuoso. Os segmentos de *As Três Irmãs* e d'*O Jardim das Cerejeiras* parecem fluir para dentro e para fora de si sem quebras acentuadas ou delimitação. Uma peça tradicionalmente estruturada como *Rabbit Hole* de David Lindsay-Abaire (2006) avança com um padrão de desvios que alternam entre contornos nítidos e arredondados, como o dramaturgo reforça ou atenua o efeito do sofrimento através da exibição de emoções cruas alternadas com humor negro. Por outro lado, uma peça que desumaniza através da brutalidade, como *Blasted* de Sarah Kane, contém irregularidades, pontas ou contornos embotados que acentuam sua mensagem subjacente.

O segmento de batida acima de *My Uncle Sam* tem um contorno irregular: as informações são dadas ou pedidas, mas as condições permanecem misteriosas; uma história gratuita é contada, em seguida, há uma mudança repentina: "Você tem me seguido". Este contorno irregular do segmento de batida reflete o microcosmo da ação da busca do Young Sam e sugere o contorno geral da peça.

O contorno pode variar ou ser manipulado, alterando os ritmos e os andamentos dos discursos através de colisões dos estilos ou gêneros. O dramaturgo que é adepto do contorno irá influenciar a respiração do ator, uma vez que o contorno é semelhante ao fraseado lírico na música. *The Shipment* de Young Jean Lee utiliza mudanças de contorno significativas em todos os segmentos da peça: movendo-se do *Stand up* de Chris Rock, até sequências de estereótipos negros, incluindo rappers e bandidos, concluindo com uma naturalista "sitcomia"²⁴⁵. O crítico Charles Isherwood da *New York Times* é citado na introdução da peça publicada,

²⁴⁵ Comédia de costumes

descrevendo bem o contorno: “imagens culturais da América negra são alteradas, puxadas e torcidas como *Silly Putty*²⁴⁶” (Lee 2010, i).

O contorno é fundamental para determinar a eficácia dos monólogos, fornecendo pistas para o ator e um maior engajamento para o público. Os monólogos de Wellman (*Bitter Bierce*) e Peggy Shaw (*Menopausal Gentleman*) demonstram contornos zigzagueados que nos impulsionam para a frente com curvas fechadas e mudanças rápidas. Assim, enquanto os discursos do personagem aparecem compridos na página, no desempenho eles rapidamente transpiram com efeito vertiginoso. As palavras são criadas em direção específica “moldando” os efeitos. O contorno fornece uma assinatura visível da maestria do dramaturgo. Quando o contorno é plenamente realizado, um corolário é moldado para o conteúdo e o tema, e a peça irá atingir a sua levada²⁴⁷.

O contorno e o designer

Para entender o contorno em seu próprio trabalho, pergunte a um cenógrafo, iluminador ou figurinista para ler e responder qual o contorno da sua peça; o retorno é de uma laia diferente do que você receberá dos diretores, atores ou dramaturgistas. Designers são treinados para pensar e falar em termos de linhas, moldes, formas e massa. Para os figurinistas, o contorno irá manifestar-se em termos intuitivos, um sentimento sobre a forma do texto que surge ao longo de várias leituras. Siga pedindo ao cenógrafo para dizer como o contorno do seu trabalho afetaria a produção do projeto.

EXERCÍCIO: Contorno

1. Escreva diversos segmentos de batida com dois personagens, usando não mais que quatro palavras por frase, sentença ou enunciado. Como você descreveria a forma do contorno dos segmentos?
2. Insira um terceiro personagem para estes segmentos cujas declarações sejam executadas sem pontuação contendo muitas palavras em uma única respiração. **Importante:** Estas inserções não devem ser monólogos, mas conter entre sete e vinte palavras que possam ser ditas de forma fluida.
3. Como é que esta inserção afeta a sensação do contorno entre os segmentos?
4. Como as pausa e as elipses podem afetar o contorno?

COMENTÁRIO: Como um adendo a este exercício, os participantes da oficina desenham em um pedaço de papel separado os moldes, as linhas e as formas que indicam o contorno dos segmentos de batida.

²⁴⁶ Um tipo de massinha de modelar

²⁴⁷ Originalmente: groove

O marcador

Cada segmento de batida termina com um marcador colocado na extremidade do segmento ou perto dela. O marcador pode ser uma saída, uma fala de saída ou um botão, uma pausa ou uma direção de cena que sublinhe ou defina uma transição. Os marcadores são sinais para o público que sugerem uma mudança na direção ou no personagem, uma antecipação de eventos futuros, um nome chave ou a identificação de uma característica. O marcador é um sinal para o leitor/público e como tal, é uma unidade estrutural definível. Quando a Little Person na peça *My Uncle Sam* de Jenkin diz: “Cuidado com a Lila” o público não só recebe informações de um personagem futuro, mas uma antecipação de suspense, perigo ou ameaça. Assim, o ato de fala – “Cuidado com a Lila” combina um marcador de personagem com um que está relacionado ao enredo. Um dramaturgo habilidoso como Jenkin é capaz de fornecer marcadores e batidas fascinantes que digressionam dentro do mesmo segmento de batida (a história do teatro de rato). Os marcadores são pactos do dramaturgo com o público. Eles permitem que o dramaturgo experimente uma maior latitude porque dão ao público alguns indicadores claros a seguir.

Os marcadores fornecem também os pontos focais para os diretores e atores. Para o ator, o marcador representa o momento crucial no arco do personagem, onde uma ação importante ou descoberta está registrada e feita, ou indica uma mudança de direção. Para o diretor, o marcador fornece a oportunidade para a escolha da direção e para dar coerência para a produção. Sem a atenção para cada marcador, a produção irá parecer sem foco, com o diretor negligenciando fazer escolhas no roteiro.

Em uma dramaturgia tradicional, os marcadores podem ser facilmente notados no cenário, na sinopse e no roteiro. Se a linguagem é o marcador, ela resiste à redução porque o marcador está incorporado nela mesma. Por exemplo, para produzir peças baseadas na linguagem de forma eficaz, o diretor e o ator devem predeterminar marcadores com base nas mudanças de intenção da linguagem. Essas mudanças na intenção se refletem no palco nas taxas das mudanças dinâmicas e na intensidade envolvendo a voz, o gesto e o movimento.

A comparação na Tabela 9.2 demonstra como funcionam os marcadores na tradicional e na nova dramaturgia.

TABLE 9.2 Marcadores tradicionais versus marcadores na nova dramaturgia

Dramaturgia Tradicional	Nova Dramaturgia
Marcadores da história	Marcadores da história

<p>Avançam a história Criam exposições e antecedentes Narradores individuais</p> <p>Marcadores do enredo Avançam o enredo Proporcionam progressão Exposição Descobertas e reversões</p> <p>Marcadores do personagem Fornecem informações vitais Características e comportamentos consistentes Linguagem característica de personagem Personagem “orgânico”</p> <p>Marcadores da linguagem São metáforas e figuras São um meio do drama Procuram precisão histórica</p>	<p>Avançam e/ou reiteram a história Criam histórias divergentes e narrativas Vários narradores</p> <p>Marcadores do enredo Avançam o enredo Criam interrupções e alterações Quebram esquemas causais Teatralidade vs. dramaticidade</p> <p>Marcadores do personagem Fornecem informações vitais Fornecem pausas e mudanças dentro das batidas Discurso multivocal Personagem Ambíguo</p> <p>Marcadores da linguagem Criar conexões estruturais Os níveis de discurso são: o material da peça dispositivos historicizados e dialogizados</p>
---	---

Na dramaturgia tradicional, orientada para o enredo, o diálogo representa a ligação entre os marcadores – os meios de chegar de A até B. Esta lógica de rastreamento dá mais credibilidade à abordagem do cenário, uma vez que diminui a importância da linguagem na peça. O resultado é o de diminuir as oportunidades artísticas de escritura na peça, com o esquema de aproximação encolando a criatividade, enfatizando a análise em detrimento do processo criativo. Contrariando esta tendência, os dramaturgos linguísticos resgatam a linguagem pela interrupção do primeiro plano, pela repetição, pela entonação e por outros dispositivos que sublinham a importância da linguagem como um componente da dramaturgia. O primeiro plano, como discutido anteriormente, tem várias conotações. Ele pode se manifestar como uma palavra, uma expressão ou um objeto retirado do fundo e arrastado para mais perto, num alcance mais imediato; ou como um dispositivo, dando ênfase especial para fazê-lo sobressair de fatores ou circunstâncias que o rodeiam. O objetivo do primeiro plano é alterar nossa percepção sobre uma palavra ou objeto, desembaraçando-o de um contexto familiar. Na nova dramaturgia, os dispositivos do primeiro plano são eles próprios marcadores, assim como o efeito-V²⁴⁸ seria considerado um marcador na

²⁴⁸ Efeito brechtiano. Jogo baseado no efeito do distanciamento* (ou em v) proposto por Brecht*, pelo qual o público não deve se envolver emocionalmente na ação dramática, mas refletir sobre ela. TEIXEIRA, Ubiratan - Dicionário de teatro, São Luís, Editora Instituto Geia, 2005 p.115)

dramaturgia de Bertolt Brecht. Como esses dispositivos se tornam mais dominantes na feitura das peças, eles moldam a estética dramatúrgica em direção ao formalismo.

Em *Thistle (Rosa de Lima)*, que está dentro de *The Saint Plays* de Eric Ehn, as declarações dos personagens são continuamente formatadas ou reformatadas para ecoar a narrativa de abertura que descreve um terrível massacre em El Salvador (Ehn 2000, 39-62). Repetições, reiteraões e variações proporcionam uma sensação formal para o roteiro. Quatorze sucessivas cenas reiteram segmentos da narrativa quase literalmente, mas realizadas por diferentes personagens. Cada cena é intitulada com uma “tira de linguagem” da narrativa de abertura que é anunciada ou projetada de forma brechtiana. Logo depois, o pronunciamento desta “tira” durante a cena reforça-a como um marcador no roteiro. A escolha de Ehn de catorze cenas é um ícone, como o massacre refletido no número de Estações da Cruz na liturgia católica. Em essência, Ehn utiliza as Estações da Cruz e as tiras de linguagem para estruturar a sua peça em uma poderosa declaração sacrificial. Em cada “estação” o grupo encena um gesto grupal que exige uma série de movimentos físicos especificamente definidos. O efeito é um frisson dialógico entre a palavra e o gesto. Na cena final de *Thistle*, Ehn tem o grupo “promulgando uma série de gestos, um para cada uma das catorze cenas anteriores”. O efeito estrutural é um tipo gestual de “fala etiquetada” primeiramente promulgada por um ou dois artistas e mais tarde pelo grupo todo. Isso cria um efeito de duplicação ou composição que reforça a estruturação cuidadosa de Ehn da peça. Em última análise, a linguagem e os marcadores gestuais estabelecem uma linha estrutural que combina a repetição com a diferença. Ehn embrulha a ação dramática narrativa e o *gestus*, então a peça termina com um robusto retorno teatral.

Enquanto Ehn liga a narrativa dos gestos “etiquetados” para criar toda a estrutura para *Thistle*, o dramaturgo também tem a opção de utilizar as etiquetas e a repetição para efeitos mais compactados ou detalhados. O velho truque vaudeviliiano de ligar por trios ocorre no início do primeiro ato de *7 Blowjobs* de Wellman:

Cena dois: O escritório do Senador em Capitol Hill. DOT, a ocupada recepcionista, está respondendo a um ocupado telefonema.

DOT: Olá. Escritório do senador X. Olá, nada de valor dentro, por favor, por favor, não roube nossas coisas...

Pausa.

Sim. Não. Talvez.

Ela desliga. Pausa. Toque de telefone.

DOT: Olá. Escritório do senador X. Olá, nada de valor dentro, por favor, por favor, não roube nossas coisas...

Pausa.

Sim. Não. Talvez.

Ela desliga. Pausa. Toque de telefone.

DOT: Olá. Escritório do senador X. Olá, nada de valor dentro, por favor, por favor, não roube nossas coisas...

Pausa.

Sim. Não. Talvez.

Ela desliga. Pausa. Toque de telefone. Há uma batida na porta.

DOT: Telefone. Porta. Ao mesmo tempo, uau.

(Wellman 1995, 7 *Blowjobs*, 207)

Wellman usa a repetição para estabelecer a natureza satírica/farsesca do mundo teatral, mas também para estabelecer o arremate da piada²⁴⁹ ou a recompensa: “Telefone. Porta. Ao mesmo tempo, uau”. Apesar de fornecer exatamente as mesmas linhas em cada caso, Wellman reconhece que a entonação ou a inflexão do ator irá alterar o significado em cada entrega do mesmo enunciado. O segmento de batida acima é um marcador, uma vez que representa um microcosmo de toda a peça: para o diretor e o ator, a inclinação para as sugestões da escrita como farsesca exageram a forma do desempenho. Por tudo o que lhe é devido como um dramaturgo imaginativo e inovador, Wellman também é um mestre artesão empregando truques das velhas escolas teatrais por uma recompensa.

O diálogo, o marcador e o princípio da entonação.

Quando um marcador é repetido, particularmente quando um enunciado é repetido na íntegra, o dialogismo está presente através da entonação. A entonação distingue o diálogo dramático de outras formas literárias, incluindo os romances, os ensaios e os contos. Como uma palavra ou frase é falada significa muito na performance. A entonação permite que uma mudança semântica aconteça, apesar de um enunciado ou frase parecer o mesmo na página. Ehn chama por este dispositivo descaradamente em *Thistle*.

RUFFINA, GIRL, BROADCASTER: Ao ver esse rio de sangue, as mulheres começaram a chorar e gritar. (*Esta frase [começa como um sussurro] é repetida, com o volume aumentando a não mais do que um nível de conversação, luzes vão apagando*)

(Ehn 2000, 52)

A mudança na entonação intensifica o significado de uma forte “cortina”²⁵⁰. No entanto, é uma construção calculada que é irônica, já que Ehn só quer que seus atores cheguem a um nível de conversação, e não “até chorar e gritar”, como indicado no diálogo. O efeito quer criar uma

²⁴⁹ No original: *punch line*

²⁵⁰ A queda ou o fechamento de uma cortina de teatro no final de uma performance ou ato. (<http://www.thefreedictionary.com/curtain>). Imagem final antes do fim da peça e do fechar das cortinas do palco.

tensão dialógica entre o que a linguagem faz e como ela faz isso. Para Ehn, “como a linguagem é respirada ou cantada é mais importante do que o que ela diz. A linguagem quer ser espetáculo” (2000, x).

Em performance, estas ramificações são calibradas pelo diretor e pelas escolhas dos atores. O dramaturgo não deve subestimar o forte efeito dramatúrgico da variação de entonação.

Em conclusão, o marcador traz consigo outro sinal – o nível de artesanania do dramaturgo. Os marcadores são pistas ou impressões do dramaturgo; eles se concentram na percepção do público, guiando o espectador através da peça. Para que isso seja eficaz, os marcadores devem ser decifrados e interpretados pelo diretor e pelos atores, permitindo que estes colaboradores façam a peça ter sentido para uma audiência.

Escutando o roteiro

Uma obviedade da dramaturgia postula que o diálogo é para ser falado, e não simplesmente lido. Embora este preceito fundamental pareça óbvio, ele dá função e finalidade para a leitura encenada: se nós, como dramaturgos, estivéssemos certos de como o roteiro soa, o processo seria mais direto da página para o palco. Na nova dramaturgia, o dramaturgo cria um sistema linguístico secundário que oferece seu próprio conjunto de regras e desafios para o público. Como Ehn nos mostra, há também um aspecto da linguagem que é “soprado ou cantado” e que traz um aspecto espetacular para a linguagem. O teste ao ouvir um trabalho experimental vem em compreender a linguagem que está sendo feita na peça e o que você como orquestrador deve fazer para melhorá-la, mesmo que isso signifique eliminar seções do texto, adicionar novos segmentos de batida, reescrever segmentos, deixando-o em paz ou começando um novo.

10. CAPÍTULO – Cenas, ator e revisões

Cenas e Pontos

Uma cena é composta de um ou mais segmentos de batidas que chegam a um ponto. O ponto pode ser descrito como o supermarcador, revelando algo de importância crucial para a cena. O ponto é o momento culminante de ênfase ou de ação na cena. Ele indica o propósito ou função da cena na peça. Geralmente, em uma nova dramaturgia, é mais preciso descrever a peça em termos de cenas e pontos ao invés de atos e clímaxes. Roteiristas usam dois ou mais pontos da trama para descrever o primeiro incidente instigante ao final do primeiro ato e depois a grande reversão ou mudança de sorte – o ponto culminante que termina o segundo ato do roteiro de três atos. Na nova dramaturgia, no entanto, o ponto pode definir aspectos de maior destaque não relacionados à trama. Em vez das peripécias tradicionais, o ponto pode ser um dispositivo de linguagem ou de forma que funciona para fornecer as articulações ou a coerência. Em *On the Verge*, Cena 4, “The mysterious interior”²⁵¹, O gigantesco facão de Fanny leva à descoberta de um “batedor de ovos à moda antiga”, que ainda não tinha sido inventado na data de início da ação da peça (1888). As mulheres presumem que pode ser um talismã, um totem, um amuleto ou um monociclo de marsupial. O ponto representa a descoberta de Fanny, que culmina no marcador da primeira cena que concentra o movimento que avança a peça para a descoberta de terras desconhecidas. Este ponto na Cena 4 estabelece o abismo entre objetos e linguagem, que não só reforça uma ação específica, mas esclarece a direção temática da peça.

A boa dramaturgia dita que cada cena chega a um ponto, não importa quão breve seja. Por exemplo, a cena 22 de *Dark Ride* de Len Jenkin consiste em duas palavras de diálogo:

22.

(O salão de baile. Música. Todos os personagens, exceto o THIEF²⁵² aparecem. COOK²⁵³ emerge de sua gaiola.)

DEEP SEA EDNA²⁵⁴: Edna!

DEEP SEA EDNA: Ed! *(A dança imponente, durante a qual o THIEF chega e coloca o diamante em um pedestal entre os dançarinos. Os dançarinos param seu movimento.)*

(Jenkin 1993, Dark Ride, 117)

Aqui, o diálogo é incidental à ação principal do Thief colocando o diamante em um pedestal entre os dançarinos. Como a penúltima cena na peça, a ação representa um ponto culminante e a fusão de várias facetas

²⁵¹ O misterioso interior

²⁵² Ladrão

²⁵³ Cozinheiro

²⁵⁴ Edna Mar Profundo

na estrutura da peça. O dispositivo unificador, a dança, teatraliza a convergência do grupo. Esta cena indica a relação entre o ponto e o que os profissionais do teatro descrevem como um momento. Cada peça e produção deve ter seus momentos; este momento da peça é esclarecido pela transição do movimento para a estagnação, e pelo efeito de amparo do pedestal entre os dançarinos. Este ponto é tanto um momento dramático quanto teatral e torna-se uma das principais imagens da peça.

Por exemplo, em *In the Blood* de Parks, o primeiro amante de Hester, Chilli, que é o pai de seu filho mais velho, Jabber, volta a propor casamento a Hester (um momento dramático). No entanto, quando os outros filhos ilegítimos interrompem este momento romântico, Chilli recebe uma gelada e um fora no casamento (ponto dramático). Um momento de esperança se transforma em terror, com Hester desesperada para ganhar Chilli, negando que as crianças são dela. O ponto culminante da vingança de Hester nesta perda é o ponto trágico, quando ela mata Jabber (ponto dramático), que é interpretado pelo mesmo ator que interpreta Chilli. Este múltiplo facetamento de pontos é comprimido para aumentar o efeito dramático (Parques 2001, 95-6, 106).

Pontos, então, dão clareza e foco para as cenas e podem ser descritos como marcadores com maior significado dramático. Pontos surgem durante o ato de escrever e não devem ser excessivamente predeterminados pelo cenário ou pela sinopse; uma vez otimizados, deve haver uma construção rítmica – como um solo de guitarra ascendente. À primeira levatada do projeto inicial, os pontos são esclarecidos durante a formatação e o aperfeiçoamento da peça.

Com a peça tomando a sua forma final, torna-se importante que os temas ou as ideias teatrais cheguem a um ponto. Caso contrário, a conceituação será incerta. Na revisão, elementos inúteis podem ser reformulados ou cortados. Não alcançando a meta, o dramaturgo será acusado de “jogar rápido e perder” os temas e as ideias teatrais. Em última análise, os pontos são um barômetro sobre o que a peça é; o dramaturgo, portanto, precisa seguir adiante e ser seletivo.

Sequência de cenas e estilo

Uma cena estabelece referências a um lugar ou tempo específico que incidem sobre um determinado tema e demonstram uma ação significativa. O arranjo ou a sequência de unidades de cena determina o enredo de uma peça. A natureza das transições de cena para cena vai definir o estilo estrutural. Por exemplo, quando as transições envolvem saltos no tempo ou no espaço entre as cenas, a estrutura é *episódica*. Por outro lado, um estilo *clássico* favorece um período de tempo mais comprimido que promove uma progressão lógica ou causal das cenas. As principais cenas estão ligadas causalmente ou pelo menos logicamente,

às vezes interpoladas com comentários de um coral. O fator tempo é comprimido, o que limita o raio de ação.

Idealmente, a escolha do estilo estrutural é contingente sobre o assunto e sobre como o dramaturgo sente que é mais bem servido. Em geral, um dramaturgo gravita em um modelo estrutural específico, tendendo a moldar o conteúdo dentro de um determinado modelo, em vez de variar adequadamente os formatos.

Até recentemente, os novos dramaturgos favoreciam um estilo episódico. Este formato sugere conexões vagas, relacionamentos não causais entre as cenas. O que antecede pode ter pouco ou nada a ver com o que se segue; as condições temporais e espaciais podem alterar com o retorno de uma frase. A abordagem episódica aberta oferece inúmeras variações:

1. Na *abordagem episódica em série*, a progressão de cenas é construída em direção a um clímax ou ponto importante de complicação. Há mudanças frequentes no tempo e no lugar. As cenas são raramente prolongadas para além de vários segmentos de batida. Geralmente, um personagem central fornece uma linha através das diferentes cenas. Exemplos incluem: *Venus*, *In the Blood*, *Fucking A* (Suzan-Lori Parks), *Interim* (Barbara Cassidy), *Sachiko* (Madelyn Kent), e *Demon Baby* (Erin Courtney).

- A peça de jornada como um subgênero é constituída de séries episódicas. *Margo Veil*, *Dark Ride* e *Harm's Way* são exemplos de Jenkin e Wellman. Normalmente, a estrutura da jornada fornece a ligação entre as cenas através de dispositivos transitórios explorados em outras partes deste livro.

2. Na *abordagem episódica paralela*, as cenas se sucedem expondo unidades separadas da história, mas em algum ponto as linhas convergem ou os personagens se entrelaçam. Alguns híbridos se enquadram nesta categoria; consulte *16 Spells to Charm the Beast* (Lisa D'Amour), *Dead Man's Cell Phone*, e *The Clean House* (Sarah Ruhl). Exemplos anteriores são *Angels in America* (Tony Kushner) e *American Notes* (Len Jenkin).

- Aqui a estética operacional é a justaposição e a sequência fragmentada. As cenas são compartimentadas e autossuficientes. Há duas ou mais linhas da história que podem comentar ou informar uma à outra. Historicamente, William Shakespeare aperfeiçoou esta dramaturgia de várias camadas. Lope de Vega usou essa abordagem barroca, deslocando o sério com cenas cômicas para garantir que as várias classes de seu público fossem sempre entretidas. Tony Kushner faz malabarismos com várias linhas de histórias de forma eficaz em *Angels in America*; sua abordagem explorou a oportunidade para uma grandiosa amplitude – uma peça verdadeiramente épica.

- Esta estética da cena é mais eficaz quando há uma convergência de personagens, temas que se conectam ou entrelaçamentos em um determinado ponto.
3. Na *justaposição não serial*, cenas são justapostas e cenas individuais são repetidas com variações. Nunca há um senso real de linhas da história que se reúnem em uma narrativa coesa. Consulte *Apparition* (Anne Washburn), *Albanian Softshoe* (Mac Wellman) e *Ajax (Por Nobody)* (Alice Tuan).
- A estrutura pode ser semelhante a uma colagem. A resolução ou conclusão existe fora da peça. Este estilo parece ser favorecido por artistas da performance, tais como Guillermo Gomez-Peña, Peggy Shaw e Karen Finley. Algumas adaptações contemporâneas, como *Philoktetes* de Jesurun, são decididamente temáticas e abertas (sem um fim determinado), rejeitando a narrativa original de Sófocles e uma solução rápida do tipo *deus ex machina*. Uma forte linha temática une as diferentes cenas.
 - *Poor Folk's Pleasure* de Jenkin estabelece várias cenas básicas que são repetidas com variações ao longo da peça. É descrita por Jenkin como uma peça desenvolvida em oficina, construída como vinhetas independentes, em seguida montada como um todo. Enquanto *365 Days/365 Plays* de Parks estabelece este formato de peças curtas ou vinhetas, o efeito geral é semelhante, ampliado numa escala maior.

A televisão e o cinema têm difundido elevadamente essa abordagem episódica. Cada vez mais, dramaturgos estão escrevendo cenas que são mais truncadas que extensas. Esta tendência tem sido levada para as peças que apresentam mudanças frequentes de lugar, mas junto com elas inúmeras dificuldades em lidar com as transições. Os novos dramaturgos têm realizado ousadas inovações e soluções para resolver problemas de transição e de sequência. (Consulte o [Capítulo 12](#) para uma discussão mais aprofundada das transições.)

No entanto, o formato episódico pode ser difícil de ser executado de forma eficaz, porque o dramaturgo deve constantemente restabelecer o que é “dado” a cada cena. As configurações móveis e os vagões, ou as definições das unidades, fornecem várias abordagens para encenar um show com múltiplas cenas. Mudanças frequentes de cena e *blackouts*²⁵⁵ parecem estranhos a menos que sejam integrados na dramaturgia. *Blackouts* que existem apenas para cobrir as mudanças de cena criam mais problemas do que os resolvem. Dramaturgos podem mitigar esse problema usando a narrativa ou os diálogos-ponte para cobrir essas mudanças. Demasiadas vezes os dramaturgos deixam a execução das transições a cargo do diretor, sem reconhecer plenamente como a natureza das transições afeta a estrutura global da peça.

²⁵⁵ Quando as luzes se apagam repentinamente.

Adaptando a abordagem clássica

Enquanto admira seus colegas que trabalham em formatos episódicos, Wellman lamenta que estas dificuldades com a exposição e as mudanças de cenários sejam a razão pela qual ele não favorece este estilo em suas peças. Wellman aponta (com uma piscadela) que ele simplesmente escreve na grande tradição da dramaturgia clássica americana. Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller e Edward Albee todos escreveram suas principais peças para uma única unidade imutável de cenário. Wellman, com notáveis exceções, estabelece um único ambiente para suas peças: a recente *Bitter Bierce* e *Antigone* são exemplos, como são algumas das suas obras seminais, *Bad Infinity* e *Professional Frenchman*. Tudo progride sequencialmente do início ao fim em um ambiente. Obras diferentes, tais como *Terminal Hip* e *Three Americanisms*, necessitam de um ambiente teatral (não representacional) e utilizam apenas uma simples unidade cenográfica, que é mais adequada para o formato das peças de um ato prolongado de Wellman. Em *Murder of Crows*, os requisitos de produção incluem uma chuva constante no palco; na verdade, qualquer alteração cenográfica diminuiria esta imagem visual impressionante. Além disso, na estreia de *The Murder of Crows* no *Primary Stages* a execução da chuva e drenagem adequada, bem como o isolamento de materiais elétricos, determinou um cenário estável para a produção. A unidade de lugar não era a única máxima clássica que Wellman estava seguindo. Seu uso dos corvos para simular um coro grego insinuou um princípio central da dramaturgia clássica. Nesta medida, as peças de Wellman sublinham a tensão dialógica entre as abordagens inovadoras para a linguagem e os personagens que se baseiam em princípios dramáticos estabelecidos.

Pode haver um retorno à unidade de lugar como encontrado na recente peça de Martin McDonagh, *A Behanding in Spokane*, que acontece inteiramente em um decadente quarto de hotel. Na verdade, *Topdog/Underdog* de Parks provavelmente poderia usar o mesmo cenário, se convertido em um decadente apartamento do tipo *flat*. Toda a peça tem lugar no apartamento que os irmãos coabitam. *The Clean House* de Sarah Ruhl é construída principalmente em torno de um ambiente de sala de estar, que passa por uma transformação física durante a peça. Outra tendência é a de criar um ambiente completo, em que porções selecionadas, incluindo o auditório, sejam restringidas durante a produção. *Church* de Young Jean Lee define todo o teatro como a igreja e a congregação, e a peça abre com o Reverend José²⁵⁶ entrando na escuridão pela parte de trás da casa. Nesta abordagem do ambiente, as mudanças de espaço são indicadas por meio da iluminação ou dos atores deslocando o mobiliário para dentro e para fora da cena, sem alterar o espaço físico geral da peça. O musical *Bloody, Bloody Andrew Jackson* de 2010 foi encenado inteiramente em um cenário unitário;

²⁵⁶ Reverendo José

enquanto isso, toda a casa e o átrio estavam no início do século XIX Americano.

Conceitualização: diálogo e cena

No drama tradicional, o diálogo é concebido e executado de acordo com uma estratégia global geral. As seguintes três categorias, vagamente derivadas dos estudos de Jan Mukarovsky sobre o diálogo, são úteis na avaliação e conceitualização do dramaturgo para o diálogo e a cena. Estas categorias são, de alguma forma, desafiadas pela nova dramaturgia.

Na primeira categoria, a *cena é conduzida por conflitos*, o diálogo entre os personagens A e B colide, com os pontos de vista ou os objetivos opostos sendo expressos. É estabelecida uma situação objetiva clara/um obstáculo que conduz a cena. O diálogo pode ser escrito nas falas, quando os personagens dizem exatamente o que está em suas mentes ou revelam o que eles sentem, ou podem ser escritos indiretamente, fora das falas, em que personagens mitigam, fogem, suprimem ou deliberadamente ignoram o conflito atual. O diálogo indireto cria tensão entre as circunstâncias dadas e o que está sendo realmente falado. Esta tensão traduz-se em subtexto para o ator e é característica do realismo psicológico.

A nova dramaturgia tende mais para as cenas conduzidas por conflitos dentro de formatos não tradicionais. Na nova dramaturgia, o conflito oblíquo em vez do conflito direto é geralmente a regra. O conflito, no sentido tradicional do termo, não existe em *Bitter Bierce* de Wellman a menos que seja delírios de Bierce contra o mundo. Quando você não tem personagens com necessidades opostas, o conflito não é a força condutora da peça. Em peças com um personagem central – a Wren²⁵⁷ em *Demon Baby* de Erin Courtney, por exemplo – o conflito é construído sobre as circunstâncias (a deslocada Wren tentando se adaptar à sua nova vida na Inglaterra). O personagem do Author²⁵⁸ pode enfrentar inúmeros obstáculos procurando por Sam em *My Uncle Sam*, mas os conflitos são menos centrais para a dramaturgia de Jenkin. Há tensão e suspense, sim, mas não a clássica, intensamente delimitada, luta entre protagonista/antagonista. Onde o conflito é central, e um protagonista é claramente definido, o conflito é incorporado dentro de antimundos bizarros ou em atmosferas picarescas. *A Behanding in Spokane* de McDonagh apresenta o personagem principal, Carmichael, em conflito com um vigarista, sua namorada, e até mesmo sua mãe, mas as circunstâncias (sua busca por sua mão perdida) são bizarras e a peça se

²⁵⁷ Carriça A carriça (*Troglodytes troglodytes*) ou carruíra é uma ave pequena muito ativa e de cor castanha na parte superior, listra superciliar clara e dorso e asas listradas. Tem uma cauda pequena e arrebitada. É facilmente reconhecível pelo seu porte e por ser muito pequena, com apenas 10 cm. O seu nome científico significa "habitante de cavernas" e refere-se ao seu hábito de entrar em cavidades e fendas para pernoitar ou para caçar artrópodes.

²⁵⁸ Autor

destaca como uma espécie de piada irônica. Em *Dark Rapture* de Overmyer, o personagem principal Babcock foge dos seus perseguidores através de uma paisagem tropical que se transforma promovendo mudanças rápidas na atmosfera (cor local) e no estado de espírito.

Na segunda categoria, a *cena conduzida pelas circunstâncias*, um diálogo pode emergir da reação dos falantes para eventos anteriores (antecedentes), para circunstâncias, ou melhor, para eventos que ocorreram durante uma cena real na peça. Em outros casos, a antecipação das circunstâncias iminentes ou o destino dirige uma cena. Essas condições guiam ou mudam a direção do diálogo. Elas são mais poderosas se forem introduzidas no ponto da cena ou em torno dele. Porque a descoberta tem lugar, este tipo de cena é quase sempre material para o enredo. Quando o diálogo responde a circunstâncias dadas dentro do atual ambiente, o diálogo *dêitico*²⁵⁹ é favorecido: a linguagem espacializada que liga os personagens (você, eles, nós), e lugares e objetos (aqui, ali, isso, aquilo). Indicadores gestuais tais como apontar ou referir-se a objetos presentes no ambiente performam esta função visual.

As peças de Len Jenkin geralmente exploram uma condição de longa data enfrentando um personagem que tem de alguma forma chegado a uma encruzilhada ou acerto de contas. Por exemplo, o Kid no *Kid Twist* reexamina sua vida através de sonhos e voos imaginativos enquanto está escondido em um decadente quarto de hotel cercado por agentes federais. O Tradutor em *Dark Ride* chega a um ponto crítico na tradução de um texto arcano e tem dificuldade em avaliar a credibilidade das suas descobertas. Em *American Notes*, Jenkin combina um conjunto de personagens irresponsáveis que parecem ser “as pontas das cordas”. O diálogo nessas peças explora a busca do personagem por algum significado ou a esperança de uma nova identidade. Os cenários marginalizados, nomeadamente decadentes quartos de hotel, sugerem um desejo de raízes e de uma identidade legitimada.

Topdog/Underdog gira em torno das circunstâncias que cercam a vida dos dois irmãos. Booth quer que Lincoln, que é um mestre no jogo “monte de três cartas”, lhe mostre os macetes. O jogo de cartas oferece inúmeras oportunidades para a exposição e a interação. O conflito surge quando Lincoln se recusa a ajudar Booth, uma circunstância que conduz a peça até a penúltima cena de clímax na qual Lincoln sucumbe à tentação do jogo prontamente, apressado com sua superior habilidade, e nisso, Booth finalmente torna-se sua vítima.

O mesmo poderia ser dito de Parks em *The Red Letter Plays*, uma vez que Hester, a personagem principal em ambas as versões contemporaneizadas de *A Letra Escarlata* reage, na primeira peça como

²⁵⁹ Elemento que tem por objetivo localizar o fato no tempo e espaço sem defini-lo. Alguns pronomes demonstrativos podem ser expressões dêiticas bem como certos advérbios.

uma mãe adotiva (*In the Blood*), e na segunda como uma abortcionista (*Fucking A*). Ambos os locais focam nas difíceis pressões cotidianas que Hester enfrenta.

Na terceira categoria, a *cena conduzida pela crença*, o diálogo também pode refletir variáveis temáticas, ideias ou crenças que formam opiniões pessoais dos personagens ou do dramaturgo. Este tipo de cena pode ser sobre satirizar algo ou alguém, para alcançar fins ideológicos específicos ou para explorar um fenômeno específico. Várias das condições acima estão presentes para estimular o diálogo em uma cena. Christopher Durang usa cenas consecutivas em *Betty's Summer Vacation* para satirizar a companheira de quarto excessivamente falante, e em seguida, o atleta excessivamente sexualizado com inteligência limitada. Tony Kushner utiliza o contexto de um funeral e a área de tratamento da AIDS para lançar-se em uma exploração dos costumes culturais atuais. A primeira parte de *The Shipment* de Young Jean Lee é uma paródia cômica sobre as relações raciais.

As peças de Erik Ehn em *The Saint Plays* são exemplos de peças que seguram as crenças como o núcleo que anima a ação. Geralmente, peças que lidam com fortes sistemas de crenças e credos são movidas por questões como valores e fé. *Melancholy Play* de Sarah Ruhl lida com o estado, a definição e a historicidade da melancolia através de várias vinhetas e narrativas, começando com as quatro proposições do personagem Frank (isto é, um sistema de crenças) sobre o estado da melancolia (Ruhl 2006, 221).

A cena e o espaço

Uma cena tem alguma relação com um campo temporal/espacial específico. Os dramaturgos linguísticos têm sido particularmente eficazes criando cenas que se transformam, geralmente sob a forma de paisagens que se alteram e que são formuladas pela linguagem. A relação aparentemente desconexa entre as cenas é mitigada porque a linguagem fornece uma ligação estrutural.

Na parte 1 de *Limbo Tales*, Len Jenkin estabelece uma cena com o professor de antropologia, Driver²⁶⁰, mudando-se para a casa de sua namorada a duas horas de distância. As direções de palco de Jenkin exigem uma autoestrada em miniatura e uma paisagem que ilustre as vistas e sons descritos na narrativa do Driver. Fenomenalmente, vivenciamos um ambiente de estrada mudando, embora a própria cena situe o Driver relacionado à ação no cenário da peça: uma paisagem em miniatura com estradas, sinais de trânsito, postes de iluminação e outras coisas semelhantes. A solução original de Jenkin cria um vasto espaço mutável reduzido à escala de um palco íntimo. Além disso, a distância espacial entre o motorista e seus destinos afetam os processos mentais

²⁶⁰ Motorista

do personagem; o efeito cômico é reforçado pela representação em miniatura de seu carro em um modelo em escala.

A especialidade acadêmica do Driver como professor de antropologia maia é explorada durante uma cena posterior. Um antigo túmulo maia é construído na borda da estrada em miniatura, sugerindo uma relação dialógica interessante entre culturas e histórias. Neste sentido, temos uma reunião ou confronto entre o tempo presente e o passado, o espaço imediato e o distante.

Na verdade, *36 Views* de Naomi Iizuka fornece essa mesma relação dialógica entre culturas e histórias e entre o tempo passado e o presente. Seu uso inovador das antigas iconografias e textos asiáticos é teatralizado através dos movimentos e figurinos do Kabuki, criando um contraponto surpreendente às interações na galeria de arte contemporânea, onde a peça tem lugar. Ambos, antiga arte e textos, desencadeiam momentâneas transformações espaciais e nos personagens para reforçar os temas da peça.

Conforme descrito anteriormente, o uso do espaço da sala de estar em *The Clean House* de Sarah Ruhl serve como uma metáfora espacial para a ação da peça. Ela essencialmente transforma-se de uma sala de estar suburbana bem equipada para uma pilha de detritos e, finalmente, para um hospital. Cada uma dessas transições correlaciona as transições na vida de Lane, a personagem principal – de mulher casada profissional a mulher divorciada lidando com as consequências do caso de seu marido, e então para cuidadora da moribunda Ana. O título da peça, então, torna-se imensamente irônico, já que a viagem da casa leva a qualquer coisa menos à arrumação.

As qualidades metamórficas²⁶¹ do espaço podem não funcionar para toda peça, mas há casos, como nos exemplos acima, onde o uso do espaço do palco teatraliza os aspectos dramáticos da peça. Aqui estão algumas diretrizes gerais:

- Conecte as transformações espaciais com as transições no roteiro.
- Calcule “gatilhos” que irão efetuar a transformação.
- Os gatilhos incluem textos, fontes icônicas, fontes visuais ou ações específicas.
- Considere intersticiais entre dois espaços em transição (banheiros, corredores, elevadores, escadas).
- Visualize a transformação ou a transição.

²⁶¹ O termo original utilizado é: *protean*

EXERCÍCIO: O espaço do palco

Este exercício baseia-se no uso do espaço do palco, como em *Limbo Tales*.

1. Desenvolva várias cenas com base na utilização de um cenário em miniatura num tabuleiro, contendo a paisagem urbana da cidade, como um aeroporto ou um estação de trem, por exemplo.
 - Considere personagens que se deslocam regularmente, e extraia materiais a partir de sua linha particular de trabalho.
2. Faça o diálogo da cena interagir com o espaço: um personagem pode partir em uma viagem, outro está em seu trajeto diário e assim por diante.
3. Crie um sentido de maravilhamento, como uma criança brincando com um trem debaixo de uma árvore de Natal.
 - Introduza outros personagens que estejam à margem e com quem seu personagem principal interaja.

COMENTÁRIO: Para demonstrar isso na oficina, uma tática de visualização que funciona bem é apresentar um tabuleiro de xadrez virtual com suas peças e projetá-la em uma tela para que todos os participantes possam ver o tabuleiro. Encontre algumas variações de partidas finais, assim suas peças e opções serão limitadas. Os membros da oficina movem uma peça de cada vez, enquanto cada participante da oficina escreve uma linha correspondente de diálogo. Os movimentos do xadrez servem como um análogo ao diálogo escrito e ao progresso em direção a um clímax, vitória/derrota (fim de peça). Defina um limite para o número de movimentos de xadrez e para o tempo entre os movimentos.

Legendagem

Um dispositivo compartilhado por dramaturgos linguísticos é a legendagem de cenas com uma frase reveladora ou uma citação, como é feito em *Thistle* de Erik Ehn ou como no caso de Overmyer em *On the Verge*, com a entrada do diário. Sarah Ruhl usa o dispositivo em sua peça *Melancholy Play* e Parks utiliza títulos de cena como “*The Reverend on his soapbox*²⁶²” em sua peça *In the Blood*. Estas rubricas marcam a passagem de uma cena para outra. Essa mudança de local indica propriedades cênicas ou outras alterações cenográficas na iluminação ou na sonoplastia. Ehn usa citações extraídas da narrativa testemunhal da abertura para fazer os títulos das catorze cenas consecutivas. As entradas de diário em *On the Verge* fornecem ao público uma espécie de mapa da peça. Quando as legendas estabelecem a cena, elas são consideradas marcadores. Um cenógrafo, por exemplo, iria levar em consideração qualquer pista ou sinal de mudança baseado neste tipo de marcador; é uma unidade de transição.

²⁶² O reverendo em sua caixa de sabão

Melancholy Play de Ruhl usa a legendagem para estabelecer várias vinhetas e canções na peça. Estes títulos, “*Frank and France’s account of their labor*”²⁶³, “*Tilly visits Lorenzo*”²⁶⁴, “*The vial of tears*”²⁶⁵, “*A song from the company*”²⁶⁶ e assim por diante, servem para quebrar a peça em unidades de cenas, ressaltando os “pontos” na peça, e para criar uma sensação, como ocorre em uma ação de *commedia*. Em *Melancholy Play* a legendagem antecipa os “pontos” da cena.

Jenkin usa a legendagem em numerosas peças. A transição da Cena 9 para a Cena 10 em *Dark Ride* é estranha, com o personagem Thief funcionando como um narrador, estabelecendo a sequência, enquanto o coro fornece a legenda:

THIEF: Mas no caso de vocês pensarem que eu só estou interessado no sensacional – não há outro artigo desta revista que seja diferente. Eu estive pensando sobre isso – ler mais e mais. É pela Sra Carl Lammle, que é alguém de quem eu gostaria de falar por algum tempo. É chamado: TODOS: O MUNDO DA COINCIDÊNCIA.

10.

MRS. LAMMLE: Todos vocês são, tenho certeza, familiarizados com o que eu chamo de MUNDO DA COINCIDÊNCIA. Neste mundo, eventos parecem ser mais ligados... do que em nosso mundo cotidiano, onde na maioria das vezes parecem aleatórios, absurdos, se não perniciosamente não relacionados entre si. No mundo de coincidência, no entanto, o mais comum é a expressão: TODOS: Que coincidência!

(Jenkin 1993, *Dark Ride*, 82)

O grupo tem uma função essencialmente narrativa: estabelece a próxima cena. A legendagem é uma unidade fundamental para a implementação das transições e das sequências entre as cenas. Portanto, é sempre um marcador para o público. O “mundo da coincidência” indica ou sugere uma espécie de “mundo” teatral, uma vez que não designa qualquer lugar específico. O cenógrafo e o gerente artístico são solicitados à inferência mais do que à direção.

Por outro lado, Jenkin pode usar narradores que estão fora da ação e anunciar o local da cena. Por exemplo, a cena 13 de *My Uncle Sam* começa com a declaração indicativa do narrador, o que reflete a descrição preliminar do palco:

²⁶³ “Frank e França contam do seu trabalho”

²⁶⁴ “Tilly visita Lorenzo”

²⁶⁵ “O frasco de lágrimas”

²⁶⁶ “A música da companhia”

O Jardim. O palco está quase nu. Verde. DARLENE e YOUNG SAM. OLD SAM, só, na parte de trás.

NARRADOR: NO JARDIM

(Jenkin 1993, *My Uncle Sam*, 199)

A legendagem é uma função teatral da linguagem, que serve a vários propósitos: indica, descreve, sugere ou diferencia cenas, ou dialogiza entre os níveis de linguagem. O uso de um narrador, um sinal intermitente ou um anúncio verbal, dá presença para a legendagem, com uma teatralização ao invés de uma construção representacional. Na cena 2 do *My Uncle Sam*, dois narradores parodiam o uso da legendagem:

NARRADOR 1: Agora Lila está contando para o Sam que ela se casa com ele se ele encontrar o irmão dela.

LILA: Eu me caso com você se você encontrar meu irmão.

Narrador 1: Ela enumera algumas pessoas que possam ter alguma informação sobre o paradeiro dele ...

LILA: Um cavalheiro com um grande livro.

YOUNG SAM: Um grande livro

NARRADOR 2: Um cavalheiro com um grande livro.

LILA: Uma senhora com um vestido dourado.

YOUNG SAM: Uma senhora com um vestido dourado.

NARRADOR 2: Uma senhora com um vestido dourado.

LILA: Um homem com oito bandeiras.

YOUNG SAM: Oito bandeiras.

NARRADOR 2: Um homem com oito bandeiras.

(Jenkin 1993, *My Uncle Sam*, 137)

Pela justaposição da fala direta (as legendas dos narradores) com o diálogo descritivo entre Lila e Young Sam, Jenkin consegue um efeito cômico. Embora esta passagem seja mais representativa de um segmento de batida de uma cena, eu a incluí aqui como um exemplo extremo de legendagem, uma que demonstra também a relação dialógica entre a narrativa e a passagem dos diálogos que está no coração da nova dramaturgia.

A quebra numérica das cenas

A numeração das cenas pode ser utilizada para isolar blocos específicos do texto dramático uns dos outros. Embora a abordagem tradicional tenha sido a de rotular progressivamente (Cena 1, Cena 2, e assim por diante), algumas peças recentes eliminam a palavra cena. Ao alterar a nomenclatura tradicional, os novos dramaturgos podem elevar simples batidas ou segmentos de batidas como unidades estruturais. Se a nomenclatura tradicional sugere alguma ligação entre as cenas, o uso de números por si só isola ou telescopia o foco do dramaturgo. Membro do *Clubbed Thumb*, Adam Bock faz isso de forma eficaz em sua peça *The*

Typographer's Dream (Striar e Detrick de 2007, 17-51). O comprimento das suas “cenas” numeradas varia de nenhum diálogo, cenas com várias falas até cenas completas com um começo, meio e fim. Esta técnica numérica indica uma mudança de nível, mesmo quando não parece haver nenhuma mudança tópica ou de transição. Em outras palavras, Bock está indicando mudanças ligeiras na batida que de outra forma seriam impossíveis de decifrar. Na produção, essas “mudanças” poderiam ser aumentadas pelo movimento, pelo gesto ou pela mudança direcional da iluminação criando um dialogismo teatral em justaposição com o texto.

Em geral, a cena independente, com o seu começo, meio e fim (ou, às vezes, simplesmente meio e fim) continua a ser o alicerce de todos os dramaturgos. Em estruturas episódicas, cada cena assume uma vitalidade própria, com o arranjo da sequência construída em direção a uma *scene à faire*²⁶⁷, o maior confronto ou a cena “obrigatória”. *Angels in America* de Tony Kushner é indicativa desse desejo de compartimentar dentro das limitações da forma episódica. As linhas separadas da história desenvolvem-se e se cruzam em vários pontos na peça. A separação e a distinção entre os mundos representados em cada cena pode criar uma tensão dialógica considerável. Kushner faz isso com sucesso alternando os discursos durões de Roy Cohn da era Macartista com discursos mais contemporâneos e familiares da sociedade gay (um jovem personagem Mórmon que está saindo do armário, uma extravagante “queen” que trabalha como enfermeira). O entrelaçamento dos reinos espirituais, especialmente na parte 2, é na verdade mais representativo do princípio dialógico no trabalho. Sarah Ruhl realiza uma tarefa semelhante em *Dead Man's Cell Phone*, alternando cenas com Gordon, a família de Gordon, as mulheres em sua vida, Dwight como interesse romântico de Jean, e, finalmente, o “dead man”²⁶⁸ Gordon em sua *scene à faire* “despertando espiritualmente” – no “planeta” de Jean. O resultado é uma série de vinhetas justapostas, levando ao momento da verdade na penúltima cena da peça.

Sarah Ruhl (*The Clean House*, *Dead Man's Cell Phone*, *Melancholy Play*), Suzan-Lori Parks (*365 Days/365 Plays*, *Venus*, *The Red Letter Plays*), Young Jean Lee (*The Appeal*), e Erin Courtney (*Demon Baby*) utilizam a cena episódica como unidade estrutural. A razão: ao contrário de uma estrutura alastrada em atos, evidente em primeiro lugar em modernistas como Eugene O'Neill (*Longa Jornada noite adentro*, *The Iceman Cometh*), Lanford Wilson (*Hot L Baltimore*) ou Sam Shepard (*Fool for Love*, *Curse of Starving Class*), a cena fornece ao escritor uma escala limitada e a capacidade de compartimentalizar o processo de revisão. O dramaturgo pode trabalhar unidade por unidade. Durante as revisões, unidades inteiras podem ser abandonadas ou reestruturadas para formar a totalidade de um ato ou de uma peça.

²⁶⁷ Cena Culminante também significa a cena típica e que não pode faltar em um determinado gênero.

²⁶⁸ Homem Morto

Em dramaturgos politicamente comprometidos (Tony Kushner, por exemplo) há uma intenção temática subjacente ao diálogo na cena. Estas intenções temáticas constroem a maior presença do personagem na cena. Quando os personagens representam uma ideologia impopular, como a de Roy Cohn em *Angels in America*, podemos esperar que de alguma forma eles tomem uma lição de moral; que acabarão por receber alguma dor psíquica ou emocional para corrigir suas ações. Neste sentido, a cena empacota seus marcadores para alguma recompensa no final da peça.

Cenas dentro de atos

Até certo ponto, o processo descrito acima para cada cena pode ser expandido para servir como um microcosmo para o ato. Na verdade, em alguns casos, o ato pode servir como um microcosmo para a estrutura da peça. Mas esta prática varia consideravelmente; muitas peças da nova dramaturgia têm abordagens radicalmente diferentes para os atos, em particular as produções que tendem a eliminar o outrora sacrossanto intervalo. É difícil para o autor da peça considerar um ato inteiro até mais tarde na evolução da peça. A gama e amplitude são muito grandes. No entanto, a eficácia de um ato pode ser determinada por:

- A qualidade e o fluxo dos segmentos de batida, particularmente como eles funcionam juntos e interagem;
- O acúmulo ou o arranjo dos pontos através das cenas;
- A eficácia teatral e dramática do ponto de convergência ou do maior momento no ato;
- O sentido de escala.

Os pontos de convergência fornecem uma grande ressonância dramática porque eles estabelecem pontos de contato em todas as cenas justapostas e as narrativas aparentemente díspares. O papel do ato, afinal de contas, é reunir as cenas em um padrão estético ou formal que seja dramaticamente eficaz. A convergência pode acontecer quando personagens de cenas diferentes compartilham o mesmo espaço, ou até mesmo cantando a mesma música, dançando juntos ou postos de alguma forma em uma interação que seja dramaticamente conclusiva, o que, em termos tradicionais, pode ser através da *scene à faire* ou talvez do clímax da peça.

Após o primeiro rascunho do roteiro ser concluído, elementos precisam de nitidez e esclarecimentos. Na revisão, o dialogismo da peça é conscientemente considerado. O acúmulo de unidades dialógicas começa com as batidas, procede para os segmentos de batida e marcadores, em seguida, para as cenas e pontos, e então para os atos e os “momentos” de convergência.

A escala determina a relação fundamental entre o volume ou peso do material em questão e o seu tratamento dramático. Em muitos casos, haverá muito material, e como escultor, o dramaturgo terá necessariamente que determinar o que precisa ser esculpido para fora em grandes blocos versus o que precisa ser afiado e desbastado. A maneira correta de abordar esta revisão é examinando a eficácia de cada segmento de batida individual em vez de decepar uma linha aqui e ali.

A escala pode ser uma consideração pragmática. Um formato popular para os últimos dez anos tem sido a peça de dez minutos. Na maioria das configurações de oficina ou salas de aula, tornou-se o formato aconselhável para começar o trabalho com o estudante, onde os poderes de conceituação e técnica em geral não estão à altura dos desafios dos formatos mais longos. Embora tenha havido esse aumento de peças de dez minutos através das muitas competições que agora celebram essa forma, a minha experiência diz que muitas vezes é difícil distinguir uma peça de 10 minutos de uma cena focada e prolongada, mesmo quando são de dramaturgos famosos. Por exemplo, a primeira antologia de peças de dez minutos, *Take Ten* (Lane, Shengold 1997), contém um monólogo como prólogo (como peça de dez minutos) para uma noite de peças de Christopher Durang, e puxa cenas de formatos mais longos de outros dramaturgos. No entanto, por várias razões, é um formato ótimo para iniciar uma oficina de dramaturgia.

Desde que Mac Wellman conceituou a maioria de suas peças como peças estendidas de um ato, a peça curta tornou-se uma tendência mais viável na nova escrita, como observada nas antologias: *Funny, Strange, Provocative: Seven Plays from Clubbed* (Striar e Detrick 2007) e *New Downtown Now: An Anthology of New Theater from Downtown New York* (Wellman e Lee 2006). As peças de setenta e cinco ou noventa minutos sem intervalos são cada vez mais um padrão, e nós estamos vendo essa tendência mesmo na Broadway, onde historicamente peças e musicais poderiam correr por bem mais de duas horas e meia. Uma apresentação no meio da semana que termina antes das 10 horas, em vez de depois das 11 horas será mais atraente para as pessoas de negócios e as famílias, especialmente quando o tempo de deslocamento é um fator.

Há várias razões pragmáticas que ditam a forma mais curta. Em teatros de vanguarda, onde o salário é marginal na melhor das hipóteses, é difícil fazer um trabalho extenso quando horários de ensaio são restritos e atores e diretores têm outras obrigações. Esta é a realidade do teatro não comercial em Nova Iorque. Se o ensaio significa repetição, então Wellman prefere ter uma abordagem mais concentrada para o ensaio. A peça curta permite a flexibilidade de qualquer ensaio passar por toda a peça, ou explorar segmentos e cenas intensivamente, ainda que sejam breves os períodos de ensaio. Outra preocupação prática é manter a atenção da audiência através de um show de três horas que necessita de um ou mais intervalos. Os produtores temem greves durante o intervalo, particularmente durante pré-estreias ou no início da temporada, quando

uma casa vazia pode sinalizar uma sentença de morte para um show. A preferência para a peça curta pode ser um subproduto de nossa era tecnológica. Em nossa era de telecomunicações, as formas de comunicação são breves e tem ficado mais abreviadas – o *texting*²⁶⁹ está substituindo as conversas e tem o seu próprio vocabulário taquigráfico. Com o *Facebook* não se visita mais sem avisar a família ou os amigos, nós os vemos praticamente tanto quanto (ou mais que) o desejado. Se a frequência de nossas interações aumentou, a escala e o escopo dessas interações têm sido muito reduzidos. Embora raramente observado como um fator na dramaturgia, a escala é cada vez mais um fator determinante para conceber e executar a peça.

Na peça dialógica, a escala deve ser uma consideração sempre que elementos narrativos e dramáticos estão entrelaçados. A tentativa é conseguir uma compreensão do equilíbrio e de ponderação no roteiro. Examine, em especial, como os monólogos estão funcionando em relação às seções de diálogo. Uma vez que os monólogos criam uma sensação de massa no roteiro, você precisa avaliar se eles são suportados pela dramaturgia em relação às seções de diálogo. Isto é particularmente verdadeiro quando se utiliza seções longas de discurso direto para o público, uma característica comum de muitas peças atuais. Os monólogos que seguem por diversas páginas não só parecem autoindulgentes, mas tendem a pesar num roteiro como uma âncora. Tome nota do trabalho de Erik Ehn em *The Saint Plays* ou em *Mud*²⁷⁰ de Maria Irene Fornes, que é meticulosamente realizado em termos do equilíbrio na balança entre as seções de monólogo e de diálogo. Em última análise, a escala afeta a relação do tamanho entre os segmentos de cenas e é um indicador técnico importante na avaliação da qualidade formal do roteiro.

Uma crítica geral da peça curta é de que a obra acabada pode parecer pequena, mais um gesto, do que uma obra lapidada e acabada. Este esboçamento implicaria uma falta de profundidade que toca as superfícies e se mascara em ironia. Onde escalas substanciais foram realizadas, novos trabalhos estão misturando dramaturgias antigas e novas. O momento é propício para que os novos dramaturgos percebam que a dramaturgia linguística pode alcançar uma escala e um escopo maior – para desafiar seus trabalhos movendo-se para além da ironia e da inteligência em direção a um despertar mais profundo da inovação e da intuição²⁷¹.

²⁶⁹ Troca de mensagens por texto

²⁷⁰ Lama

²⁷¹ O termo original: *insight*

O processo de revisão e o desenvolvimento da destreza (*chops*)

Como um dos fundadores da *Thumb Clubbed* e um defensor de longa data dos novos trabalhos, Jeffrey Jones desenvolveu um pouco a condição de guru entre os jovens dramaturgos. Suas adições em dois volumes recentes de novos trabalhos não são peças, mas guias de leitura. Ele fornece a introdução (ou apologia) a *New Downtown Now* (2006), e um capítulo posfácio, como um revisor benevolente, para o trabalho recentemente publicado de Young Jean Lee, *Songs of the Dragons Flying to Heaven and Other Plays* (2009). Estas entradas únicas parecem um esforço para proteger os dramaturgos do escrutínio sem instrução de leitores não familiarizados com a dramaturgia linguística. Enquanto defender os novos dramaturgos é elogioso e necessário, os respectivos títulos dessas entradas: “*Introduction: how to read a curious play*²⁷²”; e a irônica “*Afterword, what’s wrong with these plays*²⁷³”, pode sugerir para alguns leitores que as peças não podem ficar de pé por seus próprios méritos, sem interpretação e orientação detalhada.

O processo de Jones como dramaturgo é notável. Em uma oficina de dramaturgia no ACT quinze anos atrás, em San Francisco, Jones afirmou que a peça se desenvolve a partir de “coisas” – ou seja, a partir do material escrito da peça. Jones estava se referindo ao rascunho, um espécime com uma vasta gama de definições, da primeira leva de material até um roteiro que precisa de uma mera lapidação para se tornar uma performance pronta. Jones continua a afirmar que o verdadeiro trabalho do dramaturgo começa depois que um limiar de material escrito é atingido. Enquanto alguns dramaturgos como Sam Shepard raramente reveem esboços iniciais, o oposto é o caso mais frequente: a peça é “descoberta” depois de inúmeras reescritas. Jones meticulosamente etiqueta os rascunhos subsequentes durante o processo de revisão. O seu primeiro rascunho prevê a referência dos impulsos iniciais por trás do roteiro. Os rascunhos posteriores oferecem espaço significativo para a expansão, eliminação de personagens, cenas e assim por diante. Neste processo, os rascunhos de Jones dialogizam uns com os outros na criação do roteiro final.

O dramaturgo precisa de um processo de revisão que maximize as chances de sucesso. Muitos dramaturgos chegam a um impasse nesta fase; estudantes, em particular, se recusam ao prognóstico de reescrever assumindo essa atividade como tediosa e frustrante, e começam a “defender” a sua ideia sobre o trabalho, mesmo que a ideia não harmonize com o texto real. Muitos roteiros não conseguem melhorar nesta fase do processo. Parte da resistência e dificuldade decorre do pensamento tradicional que define a dramaturgia como linear e

²⁷² Introdução: como ler uma peça curiosa

²⁷³ Posfácio, o que há de errado com essas peças

monológica em vez de interativa e dialógica. O método dialógico parece mais natural do que a abordagem prescritiva linear porque procura descobrir a relação ideal entre as partes no texto da peça. Uma vez que este processo de conceitualização da peça é estabelecido, é uma questão de o dramaturgo botar a mão na massa, ter perseverança e força de vontade para executar o plano.

A perseverança pode ser o atributo mais importante no arsenal de um dramaturgo. Primeiro, ela dá ao dramaturgo o poder para cortar através do que tiver na carne, provocado pela frustração, rejeição, críticas negativas ou pela simples preguiça de continuar a escrever. Em segundo lugar, a própria peça deve ter perseverança para “cortar” – em outras palavras, para “segurar as pontas” por uma hora ou mais. O equilíbrio deve ser atingido entre a imaginação e um sólido rascunho dramatúrgico. Uma grande dose de perseverança é necessária para completar as revisões, com atenção aos detalhes, sem perder a perspectiva da peça em geral. Dito de outra forma, a falta de perseverança provavelmente expulsa mais os pretensos dramaturgos que qualquer outra coisa. Enquanto todo dramaturgo estabelecido tem várias peças que nunca foram concluídas, essa perspectiva pode desencorajar o dramaturgo jovem ou emergente. Muitos dos novos projetos de peças promissoras nunca serão acabados ou são parcialmente realizados. Este assunto é agravado em uma nova dramaturgia, onde até a primeira edição deste trabalho, critérios ou métodos eficazes não estavam disponíveis para ajudar o dramaturgo através do processo de revisão.

Com este fator em mente, a habilidade ou a “artesanía” da peça é uma preocupação primordial no processo de revisão. O dramaturgo precisa encontrar uma marcha extra de foco e compromisso. A natureza exigente da dramaturgia muitas vezes mói até o denominador comum da habilidade de fazer. Essa habilidade produz uma dramaturgia eficaz; paradoxalmente, ela é a aplicação consciente da forma no roteiro, mas, ao mesmo tempo, é um sentido intuitivo. Uma peça é bem trabalhada quando o dramaturgo resolve seus desafios e problemas; para ser uma obra-prima essa artesanía deve ser requintada. Aprender o ofício não é o passo mais difícil para os jovens dramaturgos, mas é certamente o mais humilhante. Alguns gêneros dependem mais do que outros dessa artesanía. Seja qual for o caso, não há nenhum caminho alternativo para o domínio da técnica como um meio para atingir seu potencial.

As sinergias da conceituação, resistência e artesanía são iguais à destreza (*chops*)²⁷⁴. Na música, a destreza (*chops*) tem a ver com tocar o conceito musical, a presença sonora e, claro, a confiança e a facilidade técnica. Na dramaturgia, a destreza (*chops*) separa os dramaturgos

²⁷⁴ O termo original em inglês é *chops*. A definição em inglês: The word “chops” is used to describe a musician’s level of technique in terms of the ability to execute music physically on a particular musical instrument / “Chops” is a slang term that has its roots in the jazz idiom, initially relating to horn players’ ability to hit high notes.

Fonte: <https://www.sweetwater.com/insync/chops/> consultada no dia 02/02/2017

menores dos verdadeiramente grandes: um mestre dramaturgo demonstra um nível de virtuosismo que é signatário. O aspecto mais difícil da destreza (*chops*) para a maioria dos dramaturgos é perceber a conceituação, e para os iniciantes esta pode ser a coisa mais evasiva de identificar. Quando a ideia básica da peça é falha, nenhuma quantidade de revisão irá melhorá-la. É por isso que é importante manter-se fiel aos seus impulsos iniciais, e escrever os primeiros esboços o mais rápido possível. A conceituação eficaz significa que a peça consegue o que ela se propõe a fazer. Ela funciona em seus próprios termos. Esta mistura de artesanato, persistência e conceituação pode ser a mais impressionante. Agentes literários, dramaturgistas e diretores reconhecem a destreza (*chops*) como uma execução técnica e dramaturgicamente esclarecida, com algo mais – uma voz distinta. A construção da destreza (*chops*) é o subproduto da revisão eficaz.

O processo de revisão

Premissa: O segmento de batida é o principal local de revisão. Os segmentos de batida eficazes e o posicionamento ideal dos marcadores fornecem os blocos de construção da forma.

Na revisão do roteiro da peça através dos primeiros esboços, o dramaturgo deve considerar como cada segmento de batida estabelece marcadores e qual é a relação entre os segmentos, particularmente para aqueles segmentos que imediatamente o precedem e se seguem. O que é dialógico aqui? Os segmentos de batida interagem uns com os outros na formação da cena. Como efetivamente eles interagem determina a qualidade da dramaturgia. A maioria dos dramaturgos, os iniciantes em particular, fazem mudanças linha por linha sem antes determinar ou identificar todos os segmentos de batida. O primeiro passo deve ser definir o marcador do segmento de batida. Depois de entender como funciona o segmento de batida você pode prosseguir. Neste ponto, você pode optar por trabalhar deste marcador para o próximo marcador, ou rever para trás a partir deste marcador para o marcador anterior. Você também pode avaliar se todo o segmento de batida deve ser movido, excluído ou armazenado para potencial uso posterior. O processo de revisão, em vez de um procedimento difícil e superficial, pode agora ser realizado de forma mais eficiente. Desenvolvedores e dramaturgistas que entendem o funcionamento do segmento de batida podem ser mais específicos (e úteis) discutindo as revisões com o dramaturgo.

EXERCÍCIO: Revisão

Você provavelmente tem vários fragmentos de peças arquivadas que tem a esperança de voltar a escrever em algum momento futuro. O exercício seguinte incentiva você a desengavetar algum de seus trabalhos mais ásperos para dar-lhe uma renovação dialógica. Se houver um nível de confiança e camaradagem na oficina, você pode dividir o grupo em

duplas, com um dramaturgo respondendo ao trabalho do outro. Muitas vezes, o dramaturgo iniciante estará muito bloqueado para entrar em um diálogo produtivo sobre o seu próprio trabalho.

1. Leia todo o rascunho (sem pestanejar).
2. Uma vez que o Passo 1 geralmente não é possível, leia através do rascunho indicando na margem esquerda cada segmento de batida, numerando e agrupando-os conforme você segue a leitura. Se o segmento não tem qualquer marcador, isto indica uma área de revisão.
3. Localize o marcador em cada segmento de batida. Identifique o que acontece lá. Se o roteiro estiver completo, tenha uma folha de papel separada e numere e identifique como acima. Este é o seu *aide-memoire*²⁷⁵, para que não se esqueça do que você já escreveu.
4. Avalie cada marcador e sua relação com os outros marcadores que o precedem e se seguem. Há mudanças de direção? O marcador pode ser esclarecido melhor? O contorno do segmento de batida pode ser alterado?

- Examine o potencial de resultados opostos no marcador. O resultado oposto é melhor? Quais são as possibilidades?
- Consulte a sua lista. Um segmento de batida pode ser pego e formatado para outra parte do texto? Para determinar isso, comece voltando para o marcador usando apenas o material que você precisa. Coloque pra fora o resto e guarde em um arquivo. Outra opção é cortar e fazer uma sequência de quadros desenhados (*storyboard*) com os segmentos de batida numerados, explorando possíveis configurações.
- Será que o novo arranjo libera o potencial energético do seu roteiro? Alterar o contorno nos vários segmentos pode liberar a energia armazenada a partir dos textos. Agora passe para as próximas dez páginas.

5. Em algum momento neste processo você vai sentir, ou sentir em seu estômago, uma direção para a peça que pode ter lhe escapado anteriormente. Algo na relação dialógica entre os marcadores, ou nos contornos cambiantes dos segmentos irá desencadear uma solução para o projeto. Pode ser a entrada de um personagem, uma estratégia de monólogo, a introdução de uma canção ou de uma música. Mantenha-se aberto a essas possibilidades. Você pode ver nos marcadores a chave para cenas subsequentes e extirpar seções inteiras do roteiro. Muitas vezes, você vai precisar construir pontes entre passagens antigas do roteiro com material recém-escrito.

²⁷⁵ Memorando

6. Programe seu subconsciente para desencadear o fim da peça. Tente visualizar uma imagem para a cortina final²⁷⁶. Pense teatralmente: Quem está no palco? O que acabou de acontecer? Isso concluiu o roteiro de forma satisfatória? Depois de ter determinado o ponto de destino você pode refazer os pontos altos ou os marcadores mais importantes da peça. Os finais moldam a matéria temática de forma conclusiva. Após o término ser determinado prossiga com as revisões. Você terá menos problemas com o final (o grande obstáculo de jovens dramaturgos) se estiver sintonizado dialogicamente com os marcadores em seu roteiro. Preparar seu subconsciente para essa finalização é bom porque a resposta pode vir de algo que atravessa a sua vida cotidiana: uma frase, uma imagem ou um sonho. A melhor revisão acontece quando a imaginação sintoniza o processo dialógico.

7. Antes de começar a lapidar as revisões, esclareça o seguinte, em ordem de importância: a cena da cortina final; os principais marcadores que precedem a cortina final; o fim do primeiro ato (se houver um intervalo); o início do segundo ato; o início da peça até o primeiro marcador. A maioria dos dramaturgos gasta uma grande quantidade de tempo refazendo o início da peça e categoricamente menos tempo no segundo ato do que no primeiro.

COMENTÁRIO: Para qualquer revisão que você se proponha a fazer, faça em uma sessão, ou estabeleça parâmetros diários para a revisão em unidades de tempo ao longo de vários dias ou de uma semana. A lógica é que se você permitir tempo para caducar, sua perspectiva vai mudar ou perderá a intenção da revisão. A intenção é a palavra operativa na revisão.

A fase intermediária da revisão é onde o *construtor em dramaturgia* demonstra habilidade e *finesse*. Ela pode ser a parte mais revigorante e gratificante do processo. Se você vir a primeira parte da escritura do roteiro como a criação de matérias-primas, como Jeffrey Jones, então você não vai fazer julgamentos prematuros, porque se comprometeu em promover o engajamento no futuro quando a verdadeira forma emergir. Uma série de textos sobre dramaturgia culpa o fracasso em completar um roteiro pela falta de planejamento, mas a causa pode ser a incapacidade de descobrir o que é inerentemente válido e o que vale a pena perseguir em dadas matérias-primas. Neste sentido, o autor da peça está numa relação dialógica com o material; o roteiro em evolução está em um sentido muito real, em diálogo com ele. É importante subordinar a autocensura neste momento, de modo que você esteja em um estado de fluxo com o material. Este dialogismo entre o dramaturgo e o texto em evolução continua consciente e inconscientemente até que o texto esteja concluído, ou sucateado. Esteja aberto para a musa, para a chamada da

²⁷⁶ A queda ou o fechamento de uma cortina de teatro no final de uma performance ou ato. (<http://www.thefreedictionary.com/curtain>). Imagem final antes do fim da peça e do fechar das cortinas do palco.

imaginação. Na verdade, um roteiro antigo muitas vezes “chama” o escritor de volta – o processo é visceral e vivo. Este é o diálogo misterioso e sedutor entre texto e escritor que sinaliza uma prontidão para completar o texto.

Demasiados dramaturgos lançam seus trabalhos antes desta fase ser concluída de forma adequada, em certo sentido, na esperança de que alguém “de fora em terras desenvolvidas” vá salvar a sua peça. Isso raramente acontece. Você precisa estabelecer a artesanaria da peça. Como a “*eye music*”²⁷⁷ que atrai o leitor, um nível avançado de artesanato proporciona o prazer da forma.

EXERCÍCIO: Dramaturgia

Leia as seguintes peças, apenas para fins de artesanato: *The Clean House* (Ruhl), *Margo Veil* (Jenkin) e *Bitter Bierce* (Wellman).

1. Escolha dez páginas de texto ao acaso de cada peça.
2. Repita várias etapas a partir do exercício de revisão acima: incluindo os segmentos de batida, os marcadores, os pontos, os contornos e a relação dialógica entre os segmentos de batida.
3. Preste bastante atenção às transições. O que está acontecendo para criar voltas, movimentos, e assim por diante?
4. Analise o final de cada peça. Qual é a relação entre o final e as dez páginas que você selecionou? Existe uma sensação de dialogismo que é aparente? Como foram determinados os marcadores levados para a conclusão?

COMENTÁRIO: A dramaturgia tende a ser tomada no quadro geral, mas ela só se torna uma ferramenta para o dramaturgo quando opera em uma estreita faixa. A abordagem fundamental deste livro está na análise destas técnicas sem julgamento e, em seguida, na demonstração do movimento e como ele pode trabalhar para você.

Revisando os diálogos

A maioria dos dramaturgos teria inveja da abordagem de Sam Shepard para a escrita do diálogo, que é deixar que o primeiro projeto permaneça assim que ele atinge a página. Na prática, o diálogo passa por um processo metamórfico durante a habilitação do roteiro.

²⁷⁷ Descreve as características gráficas das partituras que quando executadas são imperceptíveis pelo ouvinte.

A *metamorfose* é um termo adequado porque descreve como os primeiros rascunhos mudam bastante (?), deixando uma forma mais evoluída. O roteiro, como o dramaturgo mais experiente sabe, torna-se um participante ativo no processo de mudança. O engajamento total do escritor com o material ativa isso em direção a sua forma ideal. Ao longo do processo, o escritor vai realizar tanto revisões quanto lapidações; as diferenças entre os dois são mostradas na Tabela 10.1.

TABLE 10.1 Revisão versus Lapidação

Revisão	Lapidação
1. A revisão molda a forma do material: a peça assume vida.	1. A lapidação afia, lustra e encera o material em um estado refinado. A agudeza e a clareza da investida ficam aparentes.
2. A revisão deve remover os constrangimentos da peça.	2. A lapidação revela a elegância e a perícia da artesanaria e do artesão, respectivamente.
3. A revisão lida com segmentos de batida e estabelece os marcadores e pontos.	3. As lapidações lidam com cada batida e o ponto de ataque de cada fala dos diálogos (ver abaixo).
4. A revisão abre as potencialidades da peça. O tema ou projeto tornam-se bastante claros para que o trabalho subsequente possa ser atingido.	4. A lapidação realiza o potencial da peça. O material da peça é trabalhado em direção a sua maior fruição.
5. A revisão revela o dialogismo inerente no trabalho.	5. A lapidação revela a nitidez dos diálogos.

O *ponto de ataque* tradicionalmente refere-se ao momento na história em que o dramaturgo começa a peça. Um ponto de ataque cedo significa que a maior parte da história se desenrola diante de nossos olhos e exige uma longa passagem do tempo e um maior espaço. Isso favorece a estrutura cênica episódica. Um ponto de ataque tardio ocorre dentro de um tempo e espaço comprimidos e muitas vezes é uma resposta a eventos que ocorreram antes do início da peça. O ponto de ataque no final sugere um estilo mais clássico. Existem algumas exceções a isso: por exemplo, *Rabbit Hole* de David Lindsay-Abaire começa após a morte do filho dos protagonistas e é uma resposta a um evento anterior (ponto de ataque tardio). No entanto, o arco da peça abrange uma longa sequência em que os pais vêm enfrentar seu luto. Em essência, nós começamos em um estágio inicial no processo de luto, e o progresso está configurado episodicamente. Da mesma forma, *Ruined* de Lynn Nottage pega a vida de mulheres refugiadas que foram agredidas por vários

estupros e a posterior rejeição de suas famílias e tribos. Ambas as peças premiadas com o Pulitzer lidam com as consequências de um evento devastador. No entanto, a intenção dos dramaturgos está claramente focada nos sobreviventes e em suas lutas para lidar e dar sentido a suas circunstâncias presentes.

Ao referir-se ao diálogo, o *ponto de ataque tardio* refere-se ao último ponto possível para começar uma linha de diálogo. Observe o seguinte exemplo: “Eu acho que virão para ver você em breve” versus “Vejo você em breve” versus “Vejo você logo”. É evidente que a última versão aguça a intenção. A elaboração do diálogo para uma ideia por linha é um ótimo exercício para jovens dramaturgos. Ao lapidar o ponto de ataque, corta-se verbos compostos e verbos condicionais (faria, poderia, deveria), bem como a maioria dos adjetivos e advérbios. Se o “eu” ou o “você” está implícito, ele pode ser eliminado. Geralmente, evite o subjuntivo ou os tempos condicionais a não ser que criem intenções mais fortes. Favoreça a linguagem da presença sobre a linguagem ambígua ou ausente, a menos que um determinado efeito seja desejado. Um ator habilidoso pode atuar a favor das falas ou contra elas. O ator pode fabricar qualidades subjuntivas (hesitação, incerteza, especulação, e assim por diante) por meio da entonação ou do comportamento. A intenção da fala deve deixar isso claro.

Lapide o diálogo batida a batida. A lapidação ajuda a determinar o contorno do segmento de batida e a relação dialógica entre os marcadores. O contorno emerge mais claramente quando o diálogo é afiado e afinado. Na verdade, o contorno pode fornecer o *modus operandi*²⁷⁸ para a lapidação na medida em que a formação das falas afeta o ritmo. O contorno deve geralmente reforçar a ação do segmento de batida. Em outras palavras, em uma cena de sedução romântica, o dramaturgo pode lutar por um sentido sinuoso ao contorno, ao invés de uma angularidade *staccato*²⁷⁹ (embora esta última abordagem possa ser apropriada na criação de uma movimentação estilizada ou cômica dos mesmos materiais).

Normalmente, uma lapidação vai diminuir a distância entre os marcadores em uma cena. A taxa da peça parecerá acelerar, com o material estranho sendo vetado. Esta compressão afetará o contorno entre os segmentos de batida, e pode alterar a qualidade da cena. Nesta fase, você deve organizar uma leitura do roteiro para monitorar como as revisões o afetaram. Um ritmo cintilante é geralmente preferido, embora você possa querer alternar uma cena com um ritmo mais lânguido que inclua discursos mais longos e pausas com segmentos constituídos de diálogos truncados. Se o ritmo é muito rápido, considere inserir batidas com personagens-orientados, ou até mesmo material digressivo relacionado com os dados conhecidos. Ao invés de retardar o roteiro,

²⁷⁸ Modo de operação

²⁷⁹ Seca

essas inserções podem adicionar impacto e rapidez, com o personagem percebendo algum objeto ou tendo uma revelação que é solicitada pelos dados conhecidos da cena. Estas batidas podem incluir pausas, bem como diálogos falados. Preste muita atenção ao que seus personagens estão vestindo: joias, amuletos ou itens mais banais podem ser usados, transferidos, perdidos ou fornecerem um alívio cômico. Wellman é um mestre nessa técnica. Uma mola de relógio quebrado em *Harm's Way* fornece um importante impulso para a ação de Santouche.

Na lapidação você está detalhando seu roteiro – aperfeiçoando ele em um ótimo grau. Porque a nova dramaturgia é dependente da linguagem em um maior grau do que a dramaturgia tradicional, é essencial que o dramaturgo execute a lapidação com precisão e cuidado.

11. CAPÍTULO – Fundações do monólogo contemporâneo

“Mostre, não nos diga” é a advertência mais utilizada dirigida a dramaturgos. Isso exige que a boa escrita dramática esteja no tempo presente, imediato e interativo. Embora continue a ser uma estratégia operacional para dramaturgos, um olhar casual em qualquer antologia de peça sugere que o ditado é falso. Muitas vezes guiados com uma voz monológica única, elementos narrativos em textos de peças estão presentes desde Thespis. Faça a sua escolha a partir do cânone histórico de peças: o relatório do mensageiro de Sófocles; os solilóquios dos heróis de Shakespeare; os comentaristas cáusticos de John Webster; os moralismos retóricos de John Dryden; os lamentos de personagens de Anton Chekhov; as ruminações autoabsorvidas das mulheres de Tennessee Williams; os narradores de antecedentes de Peter Shaffer; ou os tomos ideológicos dos personagens atormentados de Tony Kushner, para mencionar apenas alguns. Estes dramaturgos, e a maioria dos dramaturgos contemporâneos, empregam o monólogo como um fator significativo na sua dramaturgia.

Além disso, o uso do monólogo no teatro tem aumentado significativamente, impulsionado pelo crescimento da popularidade das apresentações de uma só pessoa. Este tipo de monólogo tem um espectro performático que varia desde os monodramas em que o ator se transforma em um personagem biográfico de uma personalidade histórica (por exemplo, Mark Twain, Emily Dickinson, Ambrose Bierce) até apresentações de uma só pessoa construídas extensivamente a partir de materiais autobiográficos, como *I am My Own Wife* de Doug Wright, peça ganhadora do prêmio Pulitzer; *Freak* (1997), ganhador do Drama Desk Award; *Sexaholix...*, indicada ao prêmio Tony, e *Love Store* (2002) de John Leguziamo. Baseando-se em um formato desenvolvido com sucesso pelo falecido Spalding Gray, artistas de teatro e outros estão ramificando-se para criar os seus próprios estudos independentes da cultura e da vida contemporânea.

Por causa dos recursos na economia de custo das apresentações de uma só pessoa, o formato tem sido eficaz em trazer grupos marginalizados a um público mais vasto. As performances inovadoras de Leguziamo foram as primeiras a apresentar o estilo de vida contemporâneo Latino na Broadway. Peggy Shaw, fundadora da companhia de teatro lésbica Split Britches, ganhou um Obie Award em 2000 por sua atuação crossdressed²⁸⁰ de *Menopausal Gentleman*. Shaw estava explorando a devastação da sua própria menopausa – ironicamente, como ela apontou – vestida como um homem que parecia vinte anos mais jovem, uma imitação²⁸¹ de Sean Penn. Semelhante à maioria das apresentações de uma só pessoa, Shaw funde numerosos elementos em um pastiche que contém referências a Frank Sinatra, sua

²⁸⁰ Usar roupas típicas do sexo oposto.

²⁸¹ Originalmente: *dead ringer*

própria infância, histórias sobre seu pai, música dublada das décadas de 1940 e 1960, e ternos do tipo zoot. Como parte deste formato, a narrativa, o visual e os elementos gestuais são retirados das respectivas subculturas. Por exemplo, Shaw utiliza técnicas de dublagem retiradas de seu trabalho com shows de travestis.

A tendência atual mais popular deriva do mundo dos artistas de comédias do tipo *stand up* e de apresentações politicamente satíricas, como Colbert, Lewis Black e John Stewart. Embora aparentemente inovadoras para os espectadores contemporâneos, alguns dos elementos de seu trabalho, como o discurso cômico ou a tirada, datam do início das *tiratas* da *commedia dell'arte*. O ex-comediante do SNL (*Saturday Night Live*)²⁸² e monologuista, Colin Quinn, recentemente estreou na Broadway (2010-1) com o *Long Short Story*, uma história abreviada do mundo, desenvolvida com (e dirigida por) Jerry Seinfeld. Este show de grande sucesso em breve será produzido como um especial da HBO. Se estes formatos de uma só pessoa contém uma variedade de elementos teatrais, suas bases textuais estão no monólogo; os princípios explorados neste e nos próximos capítulos serão aplicados na maioria dos casos.

A maioria dos textos de dramaturgia não consideram a prática e as estratégias da escritura de monólogos. Existe uma necessidade de cobrir alguns princípios básicos que controlam o uso do monólogo, tanto em uma estratégia linguística quanto de palco. Assim, enquanto este texto considera o uso do monólogo em uma nova dramaturgia, primeiramente é necessário explorar brevemente alguns usos tradicionais e aplicações do monólogo. Portanto, este capítulo examina os fundamentos do monólogo, e considera diversas funções contemporâneas dos monólogos em peças. O próximo capítulo revela como o monólogo representa um progresso na nova dramaturgia, do seu aspecto monológico em direção a várias formas de dialogismo.

A função do monólogo na vida cotidiana

Na vida diária, o monólogo serve a uma função transacional em vez de função interacional. No discurso transacional nenhuma resposta da conversação é antecipada; com o monólogo pretende-se a última palavra. Como resultado, o monólogo lança um ar de autoridade, nos reinos espirituais e púlpitos (da voz de Deus ao sermão do padre) ou em ofertas mais mundanas (uma apresentação de um especialista, uma palestra de um professor ou a bronca de um dos pais). A autoridade do monólogo está relacionada à sua resistência inerente à interrupção ou à perturbação. Na prática da linguagem cotidiana, o monólogo possui qualidades que são estáticas e planejadas; ele sabe para onde está indo, quer na intenção ou na ideologia.

²⁸² Sábado à noite ao vivo

A *narratologia* existe como um ramo da linguística que lida com o discurso transacional. Isso é para diferenciá-la da análise do discurso – o estudo dos padrões e das estratégias de conversação. A narratologia considera contextos e resultados em que o orador em grande parte fala ininterruptamente. Alguns exemplos incluem as tomadas de histórias pessoais (por exemplo, da medicina ou jornalismo), utilizando narrativas legais, como resumos, depoimentos, confissões e testemunhos, e a utilização de narrativas pessoais encontradas em revistas e diários. Há um interesse contínuo entre os dramaturgos na criação de peças baseadas nesses formatos. *Thistle (Rosa de Lima)* (2000) de Eric Ehn abre com um testemunho de um sobrevivente do massacre em El Salvador. Este “testemunho”, em seguida, fornece a trama subsequente para a peça. A peça premiada com o prêmio Pulitzer *Ruined* (2009) de Lynn Nottage foi baseada em histórias pessoais das mulheres que foram estupradas por soldados rebeldes e governamentais de Uganda e depois abandonadas por suas famílias e tribos.

Como o monólogo tradicionalmente funciona em uma peça

O aspecto artificial do monólogo é destacado no palco. Na vida real, emoções intensas na verdade provocam a falta de um discurso claramente articulado, mas isso não é geralmente o caso num drama. A convenção de que as emoções intensas dos personagens acionam a articulação da linguagem cuidadosamente composta está no coração do artifício. A maioria dos monólogos usa de repetições seletivas e figuras de linguagem, bem como do espaço negativo – esclarecido através de pausas, silêncios ou elipses. O monólogo é composto, orquestrado para um efeito e marcado por um nível elevado, muitas vezes formal, da linguagem. Muitas vezes usado para estabelecer a “realidade do personagem” o monólogo pode teatralizar o que Dorrit Cohn descreveu como a mente transparente, permitindo a entrada do público na consciência dos personagens: suas motivações, histórias ou ponto de vista. Como Cohn postula:

Se o mundo real torna-se ficção somente revelando o lado oculto do ser humano, o inverso é igualmente verdadeiro: os mais reais, os personagens “arredondados” da ficção, são aqueles que conhecemos mais intimamente, precisamente nas formas que nunca poderíamos conhecer as pessoas na real vida.

(Cohn 1978, 5)

Esta psicologia “arredondada” fornecida pelo monólogo serve para texturizar a ação dramatizada. A ação aristotélica expande-se para incluir a articulação dos processos de pensamento, estados emocionais, metáforas visuais e assim por diante. Quem pode pensar na maior peça de William Shakespeare, *Hamlet*, desprovida dos solilóquios?

Ante uma plateia ao vivo, intensificada pelos efeitos de iluminação e encenação apoiando a força do ator, o impacto do monólogo pode ser poderoso. O desnudar teatralizado de um em frente de muitos fixa a atenção do público para as lutas internas deste personagem, para o momento de epifania ou de revelação íntima. Esta convenção do monólogo continua a ser um dos elementos mais experimentados e verdadeiros da dramaturgia e sua eficácia é reservada para o palco. Por ser essencialmente visual, baseado numa imagem orientada, não serve para o cinema nem para a televisão, já que esses meios não suportam longos discursos de bom grado. No cinema, o monólogo é invariavelmente formatado como uma voz oculta²⁸³: uma trilha narrativa vocal que destaca uma série de imagens visuais. Se o discurso direto para o público do palco pode representar uma dramaturgia poderosa, não é sem críticas. O crítico do New York Times Charles Isherwood em artigo no dia 21 de outubro de 2010, “*Theater talk back: stop talking to me*”²⁸⁴, lamentou a proliferação de discursos diretos em peças contemporâneas: “o discurso direto tornou-se a gramínea²⁸⁵ da nova dramaturgia, correndo selvagem por toda a paisagem contemporânea e ameaçando estrangular todos e quaisquer outros dispositivos dramatúrgicos”.

Ele tem um ponto. Tem havido uma tendência crescente de dramaturgos que iniciam a peça com um ou com uma série de monólogos. *The Clean House* de Ruhl, *Freakshow* de Kreitzer e *Crumble (Lay Me Down, Justin Timberlake)* de Sheila Callaghan são representativos desta prática generalizada. Parks em *In the Blood* começa com um monólogo coral. Frente ao exposto, o uso mais inovador está em *Crumble* de Callaghan, que abre com o “personagem” chamado Apartamento dirigindo-se ao público, estabelecendo, de imediato, o mundo bizarro da peça.

A abertura do monólogo deve imediatamente “abrir” a peça e estabelecer o tom para o público. *The Clean House* começa com a empregada, Mathilde, contando uma piada em Português, seguida de monólogos introdutórios dos personagens principais. Amalia, o tronco sem braços/pernas em *Freakshow*, confronta-nos com a sua sexualidade: “Você está se perguntando se eu já tive relações sexuais” (Striar e Detrick 2007, 273). Imediatamente, Kreitzer explode o subtexto do personagem como uma manifestação da curiosidade da audiência.

Isherwood não nega totalmente o valor do monólogo, em vez disso lamenta que ele exclua outras soluções dramatúrgicas e que possa ser apenas uma solução rápida e fácil. Na verdade, a estrita observação do ditado “mostre-nos, não no diga” (o texto da peça puramente orientada para o diálogo) pode tornar o significado subtextual opaco ou oculto. A transparência de Blanche de Tennessee Williams é conseguida através de

²⁸³ O termo original: *voice-over*. No teatro é comum ser referida como voz-off

²⁸⁴ Teatro falando de volta: parem de falar para mim

²⁸⁵ O termo original: *kudzu*

seu monológico rapsódico. O romancista Thomas Mann criticou as limitações do diálogo sozinho: “Confesso que em tudo o que diz respeito em relação ao conhecimento dos homens como seres individuais, considero o drama antes como uma arte silhuetada e apenas o homem quando narrado é completo, inteiro, real e plástico²⁸⁶” (citado em Cohn 1978, 7). A queixa de Mann tem como alvo a silhueta do “agente da ação” que marca o personagem aristotélico. O monólogo permite vislumbres telescópicos das motivações dos personagens, além da capacidade do discurso coloquial, garantindo assim uma maior possibilidade de “conhecer o personagem” além do enredo inscrito do “agente da ação”.

No drama contemporâneo, o monólogo atende as exigências do ator e da audiência para a explicação e o esclarecimento de subtexto. Desde Anton Chekhov, Tennessee Williams pode ser o dramaturgo mais importante para examinar o mundo psicológico do personagem através de monólogo. O apelo contínuo de Chekhov pode ser parcialmente ligado às reflexões individuais de seus personagens. No entanto, a maioria dos dramaturgos experientes está ciente de que a menos que seus monólogos estejam funcionando para melhor servir a peça, os resultados vão levar a uma dramaturgia muito estática.

No roteiro tradicional orientado para o diálogo, o monólogo expande o núcleo do roteiro da peça, dando ao público mais satisfação e uma sensação de coloração e clareza. Como um subproduto, o seu impacto define uma extensão da capacidade da escrita do dramaturgo. Além disso, a aceitação do monólogo como uma convenção dramática estabelece a dramaturgia como a mais literária das mídias dramáticas. Para provar este ponto, participe de várias leituras encenadas de novas obras e observe as respostas dos espectadores. Invariavelmente, eles vão destacar os monólogos como exemplos da capacidade do dramaturgo de capturar uma essência ou sentimento e como medida de sua admiração sobre o talento da escrita. Uma pessoa da área de teatro qualificada irá combinar essa percepção com uma avaliação do seu valor de palco.

Na dramaturgia tradicional, as motivações externas são realizadas através do diálogo e da ação dramática; assim, resta ao monólogo clarificar os objetivos internos, especialmente se essas forças ocultas são contrárias aos motivos externos mais aparentes. Ao serem destrancadas, as fortes emoções podem revelar mudanças súbitas de intenção. A liberação de forças ocultas é um marcador claro de definição para o personagem, o que representa um nível de descoberta ou reversão. Na linguagem dos bastidores, este ponto é onde o personagem mede o arco geral ou o trajeto da viagem do personagem durante o curso da peça. Assim, a configuração adequada neste ponto do arco pode ser

²⁸⁶ O trecho “o drama antes como uma arte silhuetada e apenas o homem quando narrado é completo, inteiro, real e plástico” foi retirado do livro *Drama e comunicação* de Paulo Filipe Monteiro, ed. Imprensa da universidade de Coimbra, Coimbra, 2010, p. 197.

claramente orquestrada, dando estrutura e definição para o personagem. Com base nestas observações, podemos chegar à premissa geral de que o monólogo serve a uma variedade de funções expansivas e a sua colocação no roteiro da peça geralmente indica a sua finalidade. As várias funções podem ser:

- introdução de personagens, exposição ou a definição de gênero nas primeiras cenas;
- analogia metafórica ou temática usada para enfatizar ou esclarecer pontos de conflito na ação crescente;
- descoberta do personagem, epifania ou reversões localizadas perto da grande crise da peça.

Os exemplos que servem para as duas primeiras dessas funções são as peças contemporâneas *The Clean House* de Sarah Ruhl e *16 Spells to Charm the Beast* de Lisa D'Amour. *Interim* de Barbara Cassidy é um exemplo da terceira função. Os personagens nessas peças, com exceção da “Beast” na peça de D'Amour, são geralmente imitação da vida real, ou com base nela. Assim, o realismo define elementos do conteúdo em vez dos elementos formais ou estruturais das peças. Por exemplo, nós já discutimos como o espaço é usado de uma forma mais não-realista em *The Clean House*, apesar do fato de que todos os personagens estejam baseados em um contexto realista.

Ruhl e D'Amour entrelaçam as cenas dramatizadas com seções de monólogo. Em *The Clean House*, a personagem Matilde usa seus “momentos” monológicos para fornecer exposições que detalham o seu relacionamento com seus falecidos pais brasileiros e a razão de agora viver nos Estados Unidos e trabalhar como empregada doméstica. Estes são interpolados entre cenas de diálogos normativos de Lane na sala de estar. No entanto, a convenção da teatralização do monólogo permite que Ruhl concretize os pais de Matilde dançando, e que nós observemos a sensação de perda de Matilde.

Em *Crumble*, Callaghan move os monólogos do apartamento (e voz) em torno de todo o espaço: o chão, as paredes, o teto, o radiador de vapor e a janela. O apartamento, em essência, espelha e reforça as ansiedades de seus habitantes. Aqui, os personagens de Callaghan expõem seus pensamentos mais íntimos, enquanto o espaço em si oferece um contraponto cômico. Nessas peças, os monólogos têm uma qualidade estrutural de interpolação, servindo como uma ponte entre as cenas de diálogo. Apesar de não fazer avançar a ação, eles funcionam para estabelecer o tom e o mundo da peça.

A interpolação de monólogos no desenvolvimento de novas peças

No desenvolvimento de uma peça, a interpolação do monólogo entre as seções de diálogo pode fornecer uma estratégia eficaz para a descoberta das funções de um personagem e dos valores temáticos sem grandes reformulações internas para as cenas. Como diretor do programa de Novos Dramaturgos na Universidade do Alabama, tive a oportunidade de desenvolver *Southern Girls*, uma peça de Dura Templo e Sheri Bailey. Os dramaturgos quase dobraram os cinquenta minutos de diálogo para cerca de 100 minutos com cada um dos seis personagens (três negros e três brancos) recebendo monólogos que alternavam entre o presente e a volta aos anos 1950, 1960 e 1970. Estes monólogos seguiam através dos períodos históricos apresentados na peça. O público adorou estes momentos dos personagens, mas o mais importante, os monólogos cobriram as quebras estruturais do tempo e deram unidade ao formato. Posteriormente, *Southern Girls* foi escolhido como a melhor nova peça a partir da região sul do American College Theater²⁸⁷ e passou a ser feita em uma série de produções nacionais.

EXERCÍCIO: A interpolação de monólogos

O exercício que se segue é muito eficaz para qualquer que seja o nível do dramaturgo; ele envolve dois dramaturgos trabalhando juntos.

1. Escreva uma peça curta de cinco cenas que tenha cerca de dez minutos de duração.
2. O grupo deve usar a livre associação para criar o perfil do personagem principal (que deve cair dentro de um reino de um perseguidor ou algum tipo de salvador). Uma biografia saturada também pode ser fabricada para o personagem principal; isto proporciona uma história completa do personagem até o ponto de ataque (o início da peça)
3. O dramaturgo A elabora três cenas orientadas para o diálogo.
4. O dramaturgo B interpola dois monólogos em pontos-chave interrompendo o diálogo. Cada monólogo serve a uma função distinta.
5. O dramaturgo B reformula as cenas orientadas para o diálogo.
6. O dramaturgo A revê e ajusta os monólogos.

COMENTÁRIO: A interpolação pode ser considerada tardiamente no processo de ensaio, como um meio de rever uma cena ou jogar sem uma grande reestruturação. A interpolação de músicas em musicais é relativamente comum, especialmente nos últimos tempos, com a proliferação de compositores de rock (Bono, Elton John e assim por diante) escrevendo para o palco. Lembre-se, o monólogo no teatro realiza o que a música faz em um musical, um corolário que é frequentemente esquecido.

EXERCÍCIO: Como os monólogos funcionam: criando uma peça de dez minutos

²⁸⁷ Faculdade Americana de Teatro

1. Faça três cenas de diálogos envolvendo um triângulo amoroso.
2. Selecione cinco cenas, seja alternando duas cenas de monólogo com três cenas de diálogo ou duas cenas de diálogo com três monólogos. Neste último formato, comece com um monólogo de seu personagem principal; o segundo monólogo vem de outro personagem; o terceiro envolve o personagem principal em uma descoberta, ou momento de peripécia.
3. Um monólogo deve usar uma imagem, um objeto inanimado, uma canção ou um suporte para descrever o personagem analogicamente ou metaforicamente.
4. Jogue com a estrutura interpolando os monólogos entre as cenas de diálogo. O que acontece com o sentido da sequência e da transição? Você terá que revisar um pouco para acomodar os monólogos no diálogo.
5. Como e o que é feito para os monólogos nos contarem sobre o personagem que está falando e sobre os outros personagens?

COMENTÁRIO: Este exercício é o mais bem sucedido com dramaturgos iniciantes porque ensina um modelo fundamental para a estruturação de uma peça que é facilmente acessível. Uma vez que o resultado do exercício será de cerca de dez páginas, esse é um excelente método para estruturar uma peça de dez minutos. A alternância de cenas de monólogos e de diálogos afeta o tempo de peça, aparentemente expandindo um sentido de duração, enquanto está sendo lido no enquadramento dos dez minutos. O conceito de monólogo como cena independente está feito de forma clara.

Nota: Tente ambas as combinações de estrutura:
diálogo / monólogo / diálogo / monólogo / diálogo;
monólogo / diálogo / monólogo / diálogo / monólogo.
Observe as diferenças nos resultados.

EXERCÍCIO: A relação do monólogo no espaço

1. Escolha um espaço comum do agregado familiar e integre-o completamente em um esquema de personagem e estrutura.
2. Considere espaços privados ou de transição e escreva vários monólogos de personagens. Use armários, sótãos, foyers, corredores, sala de musculação, áreas de serviço, sala de ginástica e assim por diante.
3. Como o espaço informa o monólogo? O que traz segurança para o personagem?
4. Tente construir uma peça breve de um ato em torno de um desses espaços de transição. Por exemplo, pense nas possibilidades dramáticas de uma lavanderia: sua poderosa imagem de roupas limpas, sujas, esquecidas ou arruinadas. Como isso pode reforçar visualmente o passado ou o presente? A ação de passar as roupas a ferro ou a seco podem provocar respostas emocionais. Corredores ou escadas (espaços de transição) são raramente usados por dramaturgos, mas impõem

quadros contextuais interessantes. O dramaturgo Kent Brown e outros escreveram peças de um ato de sucesso em torno de vendas de garagem. Obviamente, os itens colocados à venda têm histórias que nos informam sobre os personagens de uma forma natural. A ação relacionada com o espaço-evento fornece o contexto para a peça. Remexer em um sótão pode beirar o clichê ou o banal, a menos que objetos e memórias tornem-se imbuídos de maravilhamento.

COMENTÁRIO: Este é um excelente exercício para jovens dramaturgos irem além de salas de estar ou cenas em bares e cafés. Por exemplo, casas de banho são muitas vezes utilizadas como um refúgio, um lugar para tomar banho e relaxar e, assim, retirar-se da vida cotidiana. Elas fornecem um excelente cenário para o monólogo reflexivo ou revelador.

EXERCÍCIO: Retrato monológico

O retrato monólogo pode ser utilizado como um estudo de personagem, proporcionando ao jovem dramaturgo estimulação externa e cuidadosa observação para os detalhes. O exercício seguinte tornou-se um apoio em minhas oficinas de dramaturgia. Quanto mais você puder conseguir que os jovens dramaturgos fiquem “fora de suas cabeças”, para irem para a observação do outro, mais rapidamente eles vão progredir como dramaturgos.

1. Faça o descarregamento de arquivos de retratos fotográficos de personagens distintivos. Podem ser cômicos ou sérios, mas devem provocar a imaginação do espectador. Procure retratos com adereços ou outros objetos que definam circunstâncias.
2. Coloque a pilha a disposição na oficina e peça aos participantes para escolherem qual eles gostariam de explorar mais.
3. Ao observar de perto o retrato, o participante anota as principais características e aspectos, em seguida, constrói uma imaginária “biografia de vida”, dando para a figura um nome, um contexto e uma ação.
4. Continue com a escrita do monólogo de uma página detalhando um desejo ou necessidade particular da figura.

COMENTÁRIO: Este exercício pode ser combinado com a biografia saturada para criar um perfil completo baseado no retrato.

Monólogo integrado

O monólogo parece mais orgânico quando ele está completamente integrado dentro do esquema dramático. Em *Interim* de Barbara Cassidy o personagem Jim chega a seu momento de autopercepção e autodescoberta muito perto do final da peça. Esta colocação crucial intensifica o impacto da epifania do personagem e a reversão através da mudança dramática para a forma monológica:

JIM: (*Dirigindo-se para a plateia*) Eu costumava pensar que em algum momento de minha existência, eu faria algo que fosse importante. (*Pausa*) Ou talvez eu tenha pensado em fazer algo que as outras pessoas pensassem que era importante. (*Pausa.*) Aquilo poderia ser mais parecido com isso. (*Pausa.*) Agora eu percebo que eu não vou fazer nenhuma das duas. Minha filha, Alma, é agora a única coisa que me interessa. É verdade. Ela tem oito anos. (*Chamando a frente do palco*) Alma. Alma. Você poderia vir aqui, por favor?

(Wellman e Lee 2006, 43)

O monólogo dramático cuidadosamente construído de Cassidy concentra elementos tradicionais da estrutura da peça: início (exposição: senso de contexto, senso de passado), meio (descoberta, clímax: percepção de que a sua medida de sucesso agora mudou); e fim (reversão, escolha, resolução). Ele não só percebe que sua filha é a coisa mais importante para ele, mas reforça isso pedindo a ela para se juntar a ele no palco.

Em seu livro *The Word and Verbal Art*²⁸⁸, Jan Mukarovsky postula que o movimento de um personagem para o monologismo ocorre “em virtude do fato de que um dos oradores esquece seus parceiros e fala ‘a si mesmo entregando-se à recordação ou por se tornar absorvido em si mesmo’” (1997, 115). Claro que, no palco isso é realizado com uma sutil iluminação especial que ilumina o momento monológico em contraste com os esmaecidos personagens de fundo e cenário. O diretor hábil e o ator interpretando Jim vão encontrar batidas distintas neste monólogo – enfatizando as transições do começo para o meio e para o final – trabalhando totalmente uma gama de contrastes e de contornos. Em sua totalidade, o monólogo representa um segmento de batida com marcadores dramatúrgicos claros.

Rabbit Hole de David Lindsay-Abaire usa uma variedade de técnicas de monólogo, incluindo o modelo integrado. Nessa peça, o tenso diálogo entre os pais em luto constrói os pontos de pressão que são liberados no monólogo. Aqui, uma briga se segue depois que Howie descobre que Becca inadvertidamente gravou em cima de um vídeo do filho deles. Note como a intenção é clarificada com os itálicos e como a pontuação e as letras maiúsculas são usadas para indicar mudanças de entonação:

HOWIE: Eu deixei o portão destrancado.

BECCA: Bem, *eu* não verifiquei! (*Recua um pouco*) Eu não estou jogando este jogo de novo, Howie. Não foi culpa de ninguém.

HOWIE: Nem mesmo do cão.

BECCA: Eu *sei* disso.

HOWIE: Cães perseguem esquilos. Meninos perseguem cães.

²⁸⁸ O mundo e a arte verbal

BECCA: Você está me dizendo ou está dizendo isso para você mesmo?

HOWIE: Ele adorava aquele cão!

BECCA: Claro que ele amava.

HOWIE: E você se livrou dele!

BECCA: Certo, como me livrei da fita. Entendi.

HOWIE: (*perdendo a cabeça*) Não é apenas a fita! Eu não estou falando sobre a fita, Becca! É o Taz, e as pinturas, e as roupas, e é *tudo*! Você tem que parar de apagar ele! Você tem que parar com isso! Você TEM QUE PARAR!

(*Howie foi reduzido a lágrimas. Ele se move para longe dela. Ela o pega, mais confusa do que ofendida*).

BECCA: Você realmente não me conhece, Howie? Você realmente não sabe absolutamente como seria impossível? Para apagá-lo? Não importa quantas coisas eu dou para a caridade ou quantos projetos de arte eu levante, você realmente acha que eu não vou vê-lo a cada segundo de cada dia? E OK, eu estou tentando fazer as coisas um pouco mais fáceis pra mim mesma, escondendo algumas fotos e dando as roupas, mas isso não significa que eu esteja tentando apagá-lo. Que a fita foi um acidente. E acredite em mim, eu vou me bater para sempre por causa disso, eu tenho certeza. Como tudo o mais que eu poderia ter impedido, mas não o fiz.

(Lindsay-Abaire 2006, 86)

O monólogo de Becca é uma epifania para ela e um momento de compreensão mais profunda para Howie. Becca está confrontando a realidade de ficar com a vida, com as ações que não podem ser perfeitamente articuladas ou claramente definidas. A fita de vídeo apagada é, claro, uma metáfora para este processo, e Abaire a utiliza para desencadear a mudança no monólogo. Becca abre o monólogo com uma série de perguntas, tanto para o público como para si mesma e para Howie. É um excelente exemplo da “mente transparente” conforme nós vemos suas dúvidas, a sua luta e suas ações em um pacote complexo e confuso, que ela, e nós, estamos tentando classificar. O monólogo inventivo de Howie, que precede o seu “momento da verdade” é trabalhado habilmente. Particularmente, note o final do monólogo – aqui, uma série de três linhas é truncada em sequência, culminando num crescendo até o topo. A construção e a descoberta de Abaire das emoções nestes dois monólogos parecem operísticas. Por exemplo, a pausa entre os monólogos e a separação de personagens permite que Becca mova o ponto focal do seu monólogo para fora, enquanto que o de Howie move-se para dentro, da mesma forma que um cantor de ópera começaria uma ária.

EXERCÍCIO: Utilizando o modelo integrado

1. Escreva uma cena de dois personagens em que os personagens estejam presos em algum tipo de relacionamento: um casal, parceiros de negócios, irmãos, pai e filho.
2. Um personagem deve revelar alguma verdade profunda ou oculta que vai mudar ou inverter o curso de seu relacionamento.
3. Esta revelação é realizada através de um monólogo que tem batidas claras para as transições de começo, meio e fim.
4. Crie um forte nível de autoabsorção no personagem durante o monólogo.
5. O personagem deve sentir uma forte mudança de horizonte como resultado do monólogo (como um peso que foi tirado). Esclareça este marcador com algo visual, uma mudança rítmica na fala, uma pausa e assim por diante.

COMENTÁRIO: Um dos aspectos artificiais do monólogo e um dos problemas no ensaio tem a ver com outras pessoas que são ouvintes, mas não participantes. Na verdade, parte do efeito é conseguido fazendo desses personagens ouvintes remotos. É fácil para o personagem silencioso roubar inadvertidamente o foco, por exemplo. Na produção, o foco do ator pode ser enfatizado facilmente com uma iluminação especial, enquanto reduzem os níveis de luz sobre os outros personagens. Isso garante o foco principal e é uma convenção no teatro. Por outro lado, se houverem vários monólogos em uma peça, um diretor provavelmente irá buscar variedade no palco. Em alguns casos, isso implicará o envolvimento total do “outro” para que haja menos distinção teatral entre as cenas de monólogo e de diálogo. À medida que explora os vários formatos monológicos, o dramaturgo vai descobrir como a função do monólogo está ligada a uma enorme gama de opções.

A estruturação do monólogo com batidas específicas indicando começo, meio e fim é muitas vezes bastante difícil para dramaturgos iniciantes. A tendência é ser posto para fora da pista no meio do monólogo – geralmente com material digressivo ou assuntos tangenciais. Uma bem sucedida contraestratégia solicita que o dramaturgo construa o final em primeiro lugar e então comece o monólogo mantendo o alvo em mente. Assim como o especial feixe de luz elipsoidal que capta a entrega do monólogo, o monólogo deve permanecer focado durante sua realização, com nitidez de ataque e propósito.

O foco também pode ser conseguido pela relação entre o conteúdo do monólogo e as experiências sensoriais. A consciência aguda das experiências sensoriais abrirá o dramaturgo a uma nova maneira de desencadear a linguagem teatral.

EXERCÍCIO: Recordação de sentidos – o monólogo acidental

Este exercício foi dado em uma oficina por Matthew Maguire, autor do vencedor *Throwin' Bones* e *Phaedra*. Maguire tem uma cadeira no departamento de teatro da Universidade de Fordham. A chave para este monólogo é mantê-lo no momento presente. Se o escritor puder visualizar o evento com detalhes de uma câmera lenta, isso vai ajudar a criar o efeito desejado.

1. Em um monólogo, descreva um verdadeiro e não-ficcional acidente que aconteceu com você.
2. Selecione o momento mais intenso do acidente com foco sobre o fenômeno: o que você percebe, o que estava acontecendo ao seu redor. Capture tanto quanto possível do momento com cada um dos seus cinco sentidos.
3. Crie a impressão de tempo parado até o momento abrupto da resolução.

COMENTÁRIO: O acidente representa um momento de hiper-realidade quando o tempo aparentemente fica parado e a vida está na balança. Esta sensação de perigo é a própria essência do teatro. Mantenha o público nervosamente no precipício, desequilibrado e engajado. Tente escrever ritmicamente, retendo e restringindo o monólogo até o intenso momento de não retorno. Neste ponto, aumente rapidamente, usando frases truncadas a aceleradas taxas e arremessos intensos. Assinale com pontos de exclamação e letras maiúsculas. Considere a respiração do ator – de lenta e sustentada para terminando sem fôlego.

O monólogo exploratório

O monólogo exploratório é um meio para aperfeiçoar um personagem ou integrar antecedentes nas ações do personagem. Às vezes ele pode ser usado para recordar a experiência sensorial em um episódio particular de um personagem ou da vida do autor. Ele também pode ser usado como um meio para chegar ao exercício acima, fornecendo as matérias-primas que podem ser moldadas de acordo com os requisitos de início, meio e fim. Para conseguir isso, os participantes constroem uma biografia saturada em primeiro lugar, escolhendo qualidades específicas para incluir ou não, em seguida, integram esses elementos em seu monólogo ou peça. (Consulte a Tabela 11.1.) A biografia saturada simplesmente é uma história fictícia e exploratória do personagem inventada pelo dramaturgo. Atores em formação, muitas vezes, constroem a biografia saturada como um meio para explorar o subtexto.

Esta tabela de biografia saturada fornece-lhe uma ampla gama de qualidades e características para o desenvolvimento de personagens observados de perto. Uma vez que você especifique as escolhas, você pode medir o quão importante elas são para um personagem em uma peça ou em um monólogo em particular. Basta selecionar um punhado das suas mais importantes áreas de foco. A biografia saturada pode ser combinada com outros exercícios, como o retrato monológico. Essa tabela é particularmente útil para o desenvolvimento de monólogos que poderiam tornar-se retóricos, abstratos ou desligados; a “biografia saturada” pode fundamentar um personagem, enfatizando características ou qualidades específicas através de um amplo contínuo. Ele pode ser usado para criar uma gama de personagens que vão do tradicional ao experimental, dependendo do que você enfatiza.

O monólogo e os “outros” ausentes

Uma habilidade fundamental da dramaturgia é a capacidade de marcar efetivamente os monólogos com personagens que estão fora de cena. Muitas vezes, esta convenção do monólogo envolve a semiotização do “outro” ausente. Quando um personagem reza a uma estátua no palco, por exemplo, a estátua é o substituto visual para o santo real, por Cristo, ou por um antepassado. A *semiotização* significa que um objeto é substituído por outra coisa, tornando-se um signo daquele objeto. Talvez o exemplo mais vulgar seja o do telefone: o seu uso indica e simula que alguém “ausente” está na outra extremidade. Uma cadeira vazia pode ser apenas isso, mas quando é semiotizada pode significar a pessoa que acabou de sair, ou mesmo um pai falecido (como a cadeira favorita do pai). Gravadores e secretárias eletrônicas têm sido muito utilizados para introduzir personagens antes de suas entradas. O uso de sinais visuais ou icônicos pode ser particularmente eficaz, como quando um personagem aborda uma imagem fotográfica de um ente querido, um retrato pintado, um busto, ou mesmo uma tatuagem de um amante gravada na carne. Vários símbolos podem retratar o outro ausente, como um pedaço de joia, um medalhão ou uma flor.

TABLE 11.1 The saturated bio chart

NOME DO PERSONAGEM	QUADRO/COMPREENSÃO BIOGRAFIA SATURADA	ESPECIFICIDADE DO PERSONAGEM	TAXA DE IMPORTÂNCIA DE CADA UM PARA O PERSONAGEM NUMA ESCALA DE 1-10 (QUÃO IMPORTANTE É CADA UM PARA O SEU MONÓLOGO)
QUALIDADE	DEFINIÇÃO PRINCIPAL		APAGUE AS BAIXAS CLASSIFICAÇÕES DO SEU MONÓLOGO
Idade			
Altura	Alcance		
Peso	Descritivo vs Quantidade		
Religião	Devoto, Ateísta, etc.		
Política	Liberal, Fanático, etc.		
Raça			
Gene	Tendências baseadas em traços herdados		
Desvantagem			
Atratividade	Escala relativa		
Emoções	Emoção dominante: raiva, inveja, etc.		
Modalidade de comunicação	O modo primário é visual, tátil ou auditivo		
De inteligente para incompetente			
Músico?	Tipo de instrumento (especifique)		
Arte			

NOME DO PERSONAGEM	QUADRO/COMPREENSÃO BIOGRAFIA SATURADA	ESPECIFICIDADE DO PERSONAGEM	TAXA DE IMPORTÂNCIA DE CADA UM PARA O PERSONAGEM NUMA ESCALA DE 1-10 (QUÃO IMPORTANTE É CADA UM PARA O SEU MONÓLOGO)
QUALIDADE	DEFINIÇÃO PRINCIPAL		APAGUE AS BAIXAS CLASSIFICAÇÕES DO SEU MONÓLOGO
Passatempo/Esporte			
Pais			
Relacionamentos			
Drogas, bebidas	Dependente, etc		
Irmãos			
Acentos ou regionalismos			
Ação ou intenção principal			
O que os outros personagens falam de você			
Frase favorita			
Maior sucesso			
Maior fracasso			
Quer ser como...	Gostado, compreendido, respeitado, etc		
Sexualidade	Carga de libido		
SUPORTE			

Ao utilizar estes dispositivos, o dramaturgo pode construir o monólogo com a confiança de que o público vai suspender a sua descrença em relação ao “outro” não presente. Por exemplo, no familiar monólogo telefônico, o dramaturgo habilmente disfarça o monólogo dentro de condições que são essencialmente dialógicas, ou interacionais, apresentando desacordos, desentendimentos e interrupções, em vez de uma cadeia de continuidade ininterrupta ou de concordância. Ao escrever o monólogo telefônico, o dramaturgo deve fornecer as questões principais, seguidas de respostas críveis. Este dispositivo tornou-se cada vez mais popular com a onipresença do telefone celular, que pode ser simplesmente puxado do bolso do ator no momento apropriado. Como discutido anteriormente, a primeira cena de telefone celular de Sarah Ruhl em *Dead Man’s Cell Phone* é realmente um monólogo dialógico com interrupções de telefone frequentes misturadas com o discurso direto para o público e com “conversas” com o homem morto. Claro que o risco para o autor da peça está no uso excessivo de uma técnica que pode crescer previsivelmente e envelhecer; ela pode tornar-se tão brega como a carta escrita que é gratuitamente recitada ou ditada a um terceiro. Ao alterar os toques do telefone no *Dead Man’s Cell Phone* um diretor pode semiotizar as várias “chamadas” com sons que refletem as suas personalidades. Isto não só define e distingue o “outro”, mas também oferece recompensas cômicas frequentes para as interrupções.

EXERCÍCIOS: Os monólogos e os “outros” ausentes

Exercício A

1. Chuva de ideias sobre profissões típicas que utilizam o telefone com frequência.
2. Escreva uma cena de abertura que utilize um telefone como dispositivo, mas crie uma sensação nítida de personagens fora de cena. Em outras palavras, use o monólogo para se concentrar sobre o personagem no palco.
3. Dê para o personagem fora do palco intuições sobre o comportamento do personagem que está falando, criando assim, uma espécie de autocomentário que seja irônico e eficaz no palco.

Exercício B

1. Faça um personagem encontrar a foto de outro personagem em uma fase anterior de sua vida.
2. Faça um monólogo desenvolvendo as diferenças entre o passado e o presente em termos do personagem percebido na fotografia (o marcador é o momento da descoberta).
3. Algumas mudanças de perspectiva ou horizonte emocional são indicadas (mudar o humor).

COMENTÁRIO: Enquanto a leitura de uma carta no palco parece indigesta do ponto de vista teatral, Lindsay-Abaire em *Rabbit Hole* resolveu o problema fazendo com que Jason, o motorista adolescente que matou seu filho, apresente a carta em um monólogo, enquanto a mãe, Becca, a lê no fundo. O efeito de iluminação semiotizado traduz uma convenção antiga para uma realização poderosamente teatralizada que dá uma nova dimensão para a peça.

Em suma, o fator-chave para escrever monólogos eficazes é a captura das transições dos estados mentais e emocionais do personagem. Você precisa fornecer marcadores para o ator para afetar o resultado final. Se você deseja melhorar a construção de personagens em seus monólogos, uma boa ferramenta é estudar a pintura de retratos, prestando muita atenção particularmente aos detalhes visuais. Em retratos de época, você vai notar elementos iconográficos que mostram o que um indivíduo é – sobre profissão, paixões e interesses privados. Um exercício mais eficaz que leva este aspecto visual ao extremo envolve um objeto de fetiche e o personagem. Ao mostrar a ligação anormal do personagem com um determinado objeto, você desbloqueia um nível de interesse visual para o público enquanto desenha uma relação dialógica entre o objeto fetiche e estados emocionais do personagem. Usado na oficina, isso empurra alunos ou participantes para além de suas zonas de conforto e alcances de inibição na construção de personagens.

12. CAPÍTULO – Monólogo dialógico: da estrutura à anti-estrutura

Definindo o dominante: Várias aplicações

O dominante pode ser definido como o componente de focagem de uma obra de arte: ela governa, determina e transforma os componentes restantes. É o dominante que garante a integridade da estrutura (Consulte Matejka e Poworoska 1978, 82). Neste caso, o ímpeto para uma mudança de cena é fornecido por um dispositivo literário ou teatral, e não por motivações ou necessidades psicológicas de um personagem. O dominante pode ser considerado um dispositivo de deslocamento arbitrário na estrutura da peça. Sua função é tanto literária quanto teatral, e nos termos de Matejka, “transforma os componentes restantes” da peça. O monólogo como dominante tem outras manifestações que são mais valiosas para os dramaturgos interessados em expandir suas habilidades dramatúrgicas. Um componente da assinatura dos trabalhos de Len Jenkin é o uso da palavra *chamada*²⁸⁹.

A chamada é o componente estrutural de focagem em *Dark Ride*, que continua a ser uma das mais importantes e avançadas peças da nova dramaturgia. A chamada é trabalhada em outras peças de Jenkin, como *Kid Twist*, em que o personagem título está confinado em um quarto de hotel à espera de julgamento como testemunha protegida pelo governo federal.

As chamadas aqui são enquadradas como os sonhos de Kid²⁹⁰; eles transportam a ação de vários mundos para fora do quarto de motel. Outro exemplo de chamada é o monólogo que começa *American Notes* de Jenkin. No monólogo de abertura do Mayor²⁹¹ são dados os problemas mentais de Chuckles. Depois de contar do que Chuckles poderia ser capaz “para colocar um homem com seus talentos”, Mayor diz para ele olhar em volta (nessa altura ele faz referência ao funcionário da recepção do motel). As luzes se acendem em sua área, levando-nos para a próxima cena do diálogo. Na peça de jornada, o monólogo invariavelmente contém um marcador que nos leva para frente, dando assim a direção da peça, o foco e a progressão.

O uso de Jenkin de múltiplos narradores, em vez de individuais, cria uma tensão estrutural com eles continuamente disputando a “autoria” da história. Este dialogismo através dos narradores/personagens fornece um nível de interesse. A chamada fornece ligações estruturais com as vozes díspares. Caso contrário, a peça seria aleatória e incoerente. Para dramaturgos, a chamada pode ter aplicações ao longo de um amplo

²⁸⁹ Termo original: *call*

²⁹⁰ Garoto

²⁹¹ Prefeito

contínuo ou espectro: de narradores individuais e mudanças de cenas para vários narradores e mudanças de mundos. O melhor exemplo deste fenômeno em ação é *Dark Ride* de Jenkin. Em 23 de fevereiro de 2010, numa entrevista para o Culturebot, Adam Greenfield, gerente literário do Playwright's Horizon²⁹², em Nova Iorque, descreveu *Dark Ride* como a peça mais importante que ele já tinha lido: ela “balançou meu mundo”, ele disse, por razões que serão discutidos abaixo (Horwitz 2010).

A chamada e a peça de jornada: O monólogo como estrutura em *Dark Ride*

Na Cena 3 de *Dark Ride* de Len Jenkin, a personagem Margo pega um cartão postal referindo-nos a ele como seu amante, um personagem que Jenkin simplesmente chama de Thief²⁹³. Enquanto o cartão postal sugere uma relação casual do Thief com Margo, ele também estabelece as relações estruturais para a próxima cena. O dispositivo do cartão postal explora uma forma de lidar com o “outro” ausente, embora Jenkin leve o movimento dramático um passo adiante. As três últimas frases lidas por Margo são “periferia de alguma cidade, por longas milhas de rodovias, alimentando-se em ruas suburbanas”, que se tornam as linhas do monólogo do Thief na abertura. Mais importante, o movimento dramático de Jenkin é indicativo de como a estrutura é criada em uma peça de jornada. A repetição de Jenkin postula um dialogismo que é temporal, A para A, em termos de sequência repetitiva em que A reflete a si mesmo, mas também espacial, de A a B, com a mudança de personagem e espaço cênico iniciando uma nova cena:

THIEF: Periferia de alguma cidade, por longas milhas de rodovias, alimentando-se em ruas suburbanas, e eu estou andando, e eu continuo olhando para trás por cima do ombro para ver se alguém está atrás de mim. Eu tenho a maldita coisa em um saco de couro em volta do meu pescoço e eu estou indo para o sul e eu percebi que era melhor... depois de três dias na estrada eu percebi que era melhor... Achei que era melhor entrarmos em algum lugar, eu percebi que era melhor comer algo. Eu estou na América, indo para a cidade. Há esses longos trechos de casas de apartamento decadentes. Algumas pessoas andando nelas com um bebê, e eles estão bebendo cerveja, e eles dizem olá no escuro, e eles nem sequer sabem quem está falando, você sabe, mas eu digo olá de volta de qualquer maneira, e parece ser isso, pois eu continuo andando e não digo mais nada. O.K. Agora estou realmente com fome, mas é um longo caminho entre os neons e então eu vejo o que vem, um borrão vermelho na distância e eu espremo os olhos, querendo dizer Café ou

²⁹² Horizonte da dramaturgia

²⁹³ Ladrão

Coma Aqui ou algo assim, mas ele acaba dizendo Tri-City Furniture²⁹⁴ ou Red Robin Autos²⁹⁵ – usados, mas não abusados – e, finalmente, eu vejo um outro, e é uma revolução, girando e girando, e ele diz THE EMBERS²⁹⁶. Nós nunca fechamos, então eu vou. Eu estou aqui. Caixa de música²⁹⁷.

(Jenkin 1993, *Dark Ride*, 69-70)

Neste ponto, uma garçonete aparece coloca o Thief sentado e uma cena dramatizada se segue no restaurante.

Especialmente, o vagabundo na estrada de Jenkin é definido contra o solo em deslocamento da paisagem rodoviária. O monólogo é evocativo em desvendar olhando de perto um pastiche das beiras de estrada americanas. Este andarilho vagabundo sem sorte com um ponto de vista é uma marca da sabedoria americana. Este personagem está encharcado de medo, mas impulsionado pelo desejo de satisfazer o seu apetite. A sintaxe é dada no presente, ainda que nos empurre para eventos futuros. A narrativa transitória lança o Thief em desdobramento e interações com seu ambiente. Um destino é encontrado, mas não no sentido linear ou unificado. Observe a passagem tortuosa através dos edifícios de apartamentos decadentes e o diálogo interno entre a esperançosa “Coma aqui” e “Tri-City Furniture.” As fortes imagens visuais reais, como “Red Robin Autos”, o sinal em néon giratório, “Embers”, e “caixa de música” delineiam associações de nomes para a imaginação dos espectadores e um caminho para o espectador seguir na viagem através da linguagem espacial. O campo espacial monológico se torna interativo com cada expressão mudando tanto o espectador quanto o ator para um definido “outro”. As palavras têm uma função espacial e temporal, com a linguagem impregnando o palco com características multifacetadas. Como um camaleão, o palco muda de cor e localização com fluidez e facilidade. As técnicas sintáticas de Jenkin no monólogo sublinham a ação da cena. O comprimento das frases do ladrão corresponde à sua distância do seu destino final. Quando ele se aproxima do restaurante, suas declarações truncam. As escolhas do fraseado refletem o espaço real.

Os nomes apropriados de Jenkin rotulam a celebração da paisagem Americana em um panorâmico campo de palavras. Dentro do monólogo, os nomes apropriados criam imagens vívidas, sugerindo um estado de espírito ou fornecendo detalhes concretos. Jenkin elimina o tempo verbal no passado para a exploração da psicologia do personagem como ligações necessárias para apresentar seu comportamento. Ao fazer isso, ele anula a criação de subtexto. Os estados de humor substituem o

²⁹⁴ Móveis três cidades

²⁹⁵ Red Robin Carros

²⁹⁶ As Brases

²⁹⁷ Termo original: *jukebox*

subtexto na esfera subjetiva da nova dramaturgia. Os humores surgem como uma condição externa em que o personagem opera e não como uma manifestação da psicologia interior. A natureza simbólica da linguagem e a dependência dos estados de humor transitórios recordam certos princípios do teatro simbolista, embora a nova dramaturgia raramente seja estática ou minimalista.

O fascínio com a forma

Os dispositivos da forma, como a chamada, motivam as mudanças narrativas e a concomitante divulgação de conteúdo. A forma está em primeiro plano em *Dark Ride* com o público prontamente ciente desse dispositivo. As observações de Jenkin para o diretor na edição do *Dramatists Play Service*²⁹⁸:

O diretor e os artistas devem estar cientes de que *Dark Ride* é um tecido de contos, de cenas dentro de cenas, como as facetas de um diamante. Que uma cena dentro de um livro, ou numa imagem, ou na mente de alguém não a torna menos “real” em termos de encenação. O ponto de vista ‘real’ é incerto.

(Jenkin 1982, 47-8)

A renúncia da unidade fornecida por um personagem central na declaração de Jenkin ecoa um de seus heróis literários, Franz Kafka (Jenkin está desenvolvendo uma peça chamada *Time in Kafka*). Jenkin opõe a linearidade causal, favorecendo a inquietação como uma forma de deslocamento com uma matriz de personagens. Embora mergulhada na tradição de tipos americanos e convenções literárias, ele rejeita a noção de uma linha narrativa ou história dominante. Suas narrativas polivocais puxam o público para longe da identificação empática através da criação de um campo de diversas parcelas, múltiplas ironias e mudanças de humor. Estas técnicas dramatúrgicas conectam-o à alienação brechtiana, mas sem fins didáticos.

Resumindo a chamada

Jenkin fornece vários narradores cujas funções dramatúrgicas são para chamar as cenas para fora, para ser ou intervir dentro das seções dramáticas ativas de modo a interromper a ação e dar trânsito para a sequência em outro lugar. Depois dos personagens terminarem as interpretações de papéis como narradores, eles retornam para a ação, passam para outra área ou desaparecem completamente. Assim, cada sequência da ação é literalmente embrulhada dentro de uma determinada narrativa, um dispositivo formal. Isto pode parecer complexo e intrincado,

²⁹⁸ Departamento de peças dramáticas – O equivalente brasileiro seria o Registro na biblioteca nacional ou o SBAT (Sociedade Brasileira de Autores)

mas na prática é realmente muito simples. O exercício abaixo explora a mais predominante das técnicas narrativas de Jenkin, – a chamada ou a invocação – essencial para a compreensão do conceito de sequência em sua dramaturgia. Na chamada, a função do narrador é dupla; ele deve primeiramente estabelecer a história básica ou o assunto da peça (geralmente a partir da memória, sonhos, ou fantasia) e em segundo lugar evocar a cena dramatizada.

A chamada ocorre perto do fim da história narrada ou da passagem e é geralmente posicionada na penúltima sentença ou frase do discurso. Esse posicionamento permite que os outros personagens entrem e assumam as ações com o narrador terminando seu discurso. Nesse ponto, o narrador entra na ação dramática, assume outra área do palco ou sai da cena. A chamada é uma técnica fundamental para efetuar a sequência e transição sem *blackouts* pesados. Ao usar o narrador, o dramaturgo pode sutilmente realizar uma mudança no palco que de outro modo seria estranha. Um narrador pode mediar cenas simultâneas, ligar lacunas no tempo ou mover o tempo para frente ou para trás. Eu costumo dar este próximo exercício como uma peça de dez minutos, em que os dramaturgos são obrigados a limitar os *blackouts* em um único – no final.

EXERCÍCIO: A chamada

1. Faça um personagem pegar uma carta, um cartão postal, uma fotografia ou uma pintura de alguém com quem eles estão em um relacionamento ou que tenham estado em um estreito envolvimento emocional.
2. No ponto em que é feita a referência ao outro personagem, esse outro deve aparecer em algum lugar no palco.
3. O personagem do passo 1 lê uma citação direta desse outro personagem, com as últimas linhas sendo repetidas pelo outro, e a transição é feita para a próxima sequência.
4. O primeiro personagem desaparece à medida que o outro entra em um prédio, na casa de um amante, numa igreja ou em qualquer outro lugar representado no monólogo. Esta narração representa a chamada para começar uma nova cena dramatizada.

COMENTÁRIO: Esta técnica fundamental deve ser dominada pelo dramaturgo para que escreva com fluidez dentro de uma estrutura episódica. É uma mudança bastante respeitada, uma vez que permite que os cenógrafos mudem o cenário e a iluminação sem quebrar a continuidade. O *blackout* nunca deve ser usado simplesmente como uma questão de conveniência para o dramaturgo, mas deve incorporar algum propósito dramático que ajude em vez de atrapalhar a recepção da peça. A chamada combina a resolução com a antecipação, dois componentes poderosos da dramaturgia.

Forma e conteúdo revisitados

As pedagogias tradicionais da dramaturgia (e mais ainda, da roteirização) enfatizam princípios formais que uma vez aprendidos, podem ser adaptados para vários contextos. No roteiro, a forma de três atos está entranhada na medida em que os pontos da trama devem ocorrer no 17º minuto, no meio do roteiro, e no clímax final. Os estudantes de dramaturgia definem o seu progresso por melhorias no desenvolvimento de conflitos, ação crescente e aumento de complicações dentro desses parâmetros; a artesanaria é definida como a execução do conteúdo dentro dessas restrições. Por outro lado, a nova dramaturgia deriva a forma do conteúdo, desprendendo teatralidade em vez de sentidos retóricos para entregar a mensagem. Vários destes exemplos se seguem.

Erotismo e monólogo

Como já observamos, Iizuka (em *36 Views*) utiliza a atuação Kabuki, a iconografia medieval japonesa e a musicalidade garantindo experiências sensoriais para o público; o confronto dialógico entre passado e presente catalisa a excitação que libera a energia armazenada no material. Essa arriscada dramaturgia permite que Iizuka explore a relação sexual entre o negociante de arte Wheeler e o personagem ambíguo Setsuko sem que isso pareça gratuito.

Através de suas telas de *shunga*²⁹⁹, antiguidades eróticas em xilogravuras que foram encomendados para a visão particular de um patrono, Iizuka semeia a germinação da tensão sexual da peça. A maioria dos *shunga* são imagens graficamente sexuais criadas para despertar o desejo no observador (algumas *shungas* adicionam mensagens escritas ou poéticas que são descritivas ou pessoais). Tecida na progressão de cenas, esses expositores executam concomitantemente a crescente atração entre Setsuko e Wheeler, atingindo seu momento de “clímax” na Cena 26. Aqui, o *shunga* se transforma de uma imagem estática para o *tableau vivant* de Setsuko e Wheeler como amantes nus. Então, Iizuka “rubrica” o quadro com o monólogo poético de Setsuko:

SETSUKO HEARN:

Sem chuva esta noite, nem lua, o ar está perfeitamente imóvel...

A barriga lisa e umedecida –

As cócegas da elodea

O macio musgo molhado

A curva do seu pescoço, seus dedos

O farfalhar de seda desfeita –

Sua boca, sua língua

Seus lábios, o sabor dos seus lábios, sal, úmido

O calor de sua respiração contra a minha pele –

(Iizuka 2003, cena 26: 69-70)

²⁹⁹ Pinturas eróticas japonesas

lizuka artisticamente envolve o erótico, pela primeira vez em imagens gráficas, em seguida, no *tableau*, em seguida, na poesia, antes de retornar para o realismo da cena 28, quando encontramos Setsuko e Wheeler se vestindo enquanto discutem a imagem no retrato da mulher da era Heian. Sua interação apaixonada é aparentemente motivada a partir da iconografia *shunga* na pintura como se viesse de seu DNA.

O conteúdo asiático historicizado de *36 Views* se encaixa no formato polivocal que define a estrutura da peça, assim como a amostragem dos menestréis em *Topdog/Underdog* que fornece uma declaração mais ampla de uma realista *tranche de vie* (fatia de vida) entre dois irmãos. Len Jenkin em *Margo Veil* baseia-se nos truques visuais dos ilusionistas do século XIX para transformar a personagem principal, Margo, em vários “outros”. Ao desapegar-se das restrições do realismo, o dramaturgo reconhece e incorpora uma paleta mais ampla da linguagem teatral. O dramaturgo que atravessa fronteiras ou transgride os limites sexuais, envolve-se no risco, mas isso não é algo a ser temido – o risco cria inatamente um interesse! Em nenhum lugar isso é mais evidente do que na adaptação sexualmente explícita de Ajax de Sófocles feita por Alice Tuan, que foi renomeada de *Ajax (Por Nobody)*³⁰⁰. Aqui a sua utilização artística do monólogo encobre ligeiramente a ação de um *ménage à trois*³⁰¹ entre Alma, Jesse, e Alexander:

ALMA: Para trazer o homem para junto em uma única entidade. Você iria encontrar algum lugar certo... aqui (aponta para a direita entre os seios)... vocês dois, aqui... cabeça com cabeça... cabeça tocando cabeça... acho que vocês dois alcançam – (Os dois começam a acariciá-la). A irmandade dos homens... preenchendo todas as lacunas, não deixando nada vazio... oh lá, um continente vazio.... preencha-o, sim, bem ali... encha-o, com o seu conhecimento... seus numerais ... suas estradas, sinto as estradas sendo pavimentadas... entradas de palácios... tribunais sendo visitados... cabeças sendo elogiadas... uma está em... Eu acho que as outras esperam pelo meu silêncio, como eu lançando a donzela para adormecer, adeus e curve-se, curve-se para a irmandade... para que possam encontrar, e amar, em um.

(Wellman e Lee 2006, 301)

A hipérbole eufemística de duplo sentido maximiza o aspecto humorístico deste encontro sexual e distancia o público de forma adequada. Tuan define Alma atrás de uma bancada, para que o ato físico possa ser simulado, enquanto diz seus paralingüísticos “Ahn” marcando o seu progresso em direção à satisfação sexual. No entanto, as ações subsequentes de felação na peça seriam mais difíceis de simular e Tuan

³⁰⁰ Ajax (Por Ninguém)

³⁰¹ Sexo a três

não faz nenhum esforço para fazê-lo. A produção durou quatro meses no Flea Teatro³⁰², em Nova Iorque (em 2001), mas como uma leitura encenada modificada. As referências clássicas de Tuan na peça, conforme descrito anteriormente, providenciam o ponto teatral de partida para os devaneios dionisíacos da dramaturgia, desviando um pouco a atenção crítica da sexualidade. No entanto, sua exposição ousada da desenfreada sexualidade feminina representou um avanço e lançou a carreira de Tuan.

A peça mais recente e de maior sucesso em libertar a sexualidade feminina *The Next Room or the Vibrator Play* de 2009 de Sarah Ruhl, finalista do prêmio Pulitzer, trata do assunto da histeria no final do século XIX e do uso de tecnologia de ponta para curá-lo. A peça de Ruhl levou o crítico do *New York Magazine* Scott Brown a sentenciar: “Sarah Ruhl deve escrever mais pornografia” (16 de novembro de 2009), aprofundando os benefícios terapêuticos do “paroxismo”, o termo usado em 1880 para descrever o orgasmo (Ruhl também lança momentos de ejaculação feminina e do orgasmo masculino de próstata na mistura). O monólogo científico exploratório do Dr. Givings define o tom cômico:

DR. GIVINGS: Você está quente o suficiente (acenos da Sra Daltry.), Sra Daltry, vamos produzir em você o que é chamado um paroxismo. O congestionamento em seu ventre está causando seus sintomas histéricos e se pudermos liberar um pouco desse congestionamento e convidar os sucos para baixo, sua saúde será restaurada. Graças ao amanhecer da eletricidade – sim, obrigado Sr. Edison – um grande americano – Eu tenho um novo instrumento, que vou usar. Costumava usar um que me levava, ou levava Annie – oh –, horas para produzir um paroxismo em nossos pacientes e exigia muita habilidade e paciência. Era muito parecido com uma brincadeira de criança – esfregando bem a cabeça e o estômago, ao mesmo tempo – mas graças a este novo instrumento elétrico nós devemos fazer em questão de minutos.

(Ruhl 2010, 16)

Ao definir a peça no final do século XIX, Ruhl é capaz de abrandar as reações de seu público através de suas qualidades relativamente pitorescas. O vestuário vitoriano das mulheres, por exemplo, apresenta todos os tipos de desafios para remoção, com infinitas abotoaduras e camadas. O vibrador em si sendo, primeiramente, visto pela Sra. Givings como uma “ferramenta de fazenda”, as referências do monólogo para Thomas Edison, e as comparações com peças infantis e com a masturbação manual fornecem espirituosas justaposições. O duro e reservado murmúrio do superior Dr. Givings empresta decoro ao seu trabalho, enquanto ele mantém sua esposa a alguma distância “no quarto

³⁰² Teatro Pulga

ao lado³⁰³, onde ela comicamente escuta, em última análise, querendo que seu marido dê-lhe o tratamento do vibrador. A esposa negligenciada finalmente ganha a atenção do marido quando a peça termina, e isso aquece a peça de sua clínica, embora divertida, abordagem da sexualidade feminina. Na sua periodização, com os protocolos comportamentais e temas da libertação feminina, a peça faz eco com *A casa de bonecas* de Ibsen.

Como esses dramaturgos demonstram, o realismo do século XIX, a tragédia clássica, o Kabuki, o *tableau vivant* e a arte dos menestréis que definiram eras históricas no passado podem ser ressuscitados de novo, e não apenas “segurar as pontas”, mas criar magia e maravilhamento para novos públicos. Utilizando a iconografia erótica (ou dispositivos) como um ponto de partida, tem-se as bases sólidas da transferência de gestos, costumes e os movimentos de períodos antigos. Esses códigos tornam-se experienciados como fenômenos de vida quando transferidos para o ator no palco. Lidar com material erótico altamente carregado no teatro de hoje parece mais difícil do que era na libertária década de 1960 e no início de 1970. Ironicamente, os novos dramaturgos podem estar em seus momentos mais inovadores (e resultando em maiores latitudes) quando reciclam a teatralidade do passado em suas peças.

EXERCÍCIO: Estilo teatral e materiais transgressivos

Defina o estilo teatral que pretende fundir dentro de sua cena contemporânea. Selecione a partir de estilos históricos de performance, os quais podem incluir o realismo histórico, o Kabuki, o Noh, o teatro de fantoches, a *commedia dell'arte*, o carnaval, o circo, a pantomima, a mímica, o *music hall*, o *tableau vivant*, o clássico grego, o avant-garde dos anos 60 (Open Theater, Performance Group, Grotowski), etc.

1. Selecione uma ação que envolva dois ou três personagens através da qual o passado ou a memória seja um componente importante.
2. Escolha um tema potencialmente transgressor, seja erótico ou algum tipo de tabu.
3. Comece com um monólogo em que uma ação historicizada de outro personagem é justaposta com o narrador.
4. Considere algo icônico como dispositivo de gatilho.
5. Incorpore a forma teatral para mitigar o assunto transgressivo ou o tema.
6. Varie a forma teatral ou estilo com uma versão contemporânea sobre o assunto.
7. Explore o potencial do roteiro justapondo as teatralidades na oficina, considerando como elas podem ser estruturadas em uma peça de dez minutos.

³⁰³ Termo original: *The next room* – homônimo ao título da peça

8. Escreva a peça de dez minutos estruturando transições teatrais chaves através da integração de formas historicizadas.

COMENTÁRIO: Pesquise na Wikipédia, em seguida, passe para um site de história do teatro, se não estiver familiarizado com a época histórica particular ou estilo. Os dramaturgos devem investigar quatro ou cinco aspectos de um determinado estilo de performance antes de começar. O exercício vai entregar melhores resultados se o dramaturgo fizer referências no monólogo ao invés de nas direções de cena. Deve haver uma conexão (como no modelo de lizuka acima) entre a linguagem e a ação.

Monólogo como ária

Se o monólogo se concentra tradicionalmente num sistema de credo ou nas crenças de um personagem em um ponto crucial na peça, então a sua interpretação intensificada pode simular a ária da ópera. Em uma de suas últimas grandes peças de teatro, *Dark Rapture*, Eric Overmyer utiliza o contexto de um inferno para estimular um virtuosístico mundo da peça. Seus monólogos são frequentemente concebidos em direção a uma parada na apresentação³⁰⁴ equivalente à ária de ópera. Ele prevê o monólogo como uma oportunidade para o dramaturgo demonstrar o seu virtuosismo, para explorar totalmente a linguagem. Esta elaboração técnica resulta no primeiro discurso de Babcock em *Dark Rapture*. O personagem está fascinado vendo sua casa queimar a curta distância, na Califórnia:

BABCOCK: Foda-se A. Nada é mais assustador q'um incêndio a noite, cara. Faz você se sentir tão sozinho. Eu lembro. Um tempo. Grande ilha. Fluxo de lava. Grandes línguas laranjas um magma derretido rastejando descendo a encosta como uma geleira meio diabólica. Como algum caramelo tectônico meio em brasa. Foda-se Eerie e essa coisa vindo lá de fora na porra do escuro, sim eu estou te dizendo. Frita um ovo no ar. Era como isso era quente. Ebulição calma na palma da mão. Derretia carros. Asfalto como manteiga, casas fazendo apenas pop. Bang. Como sacos de papel. Como aquilo. (*Ele junta suas mãos e dá um tapa com elas juntas, fazendo um som de estalo*) Kablooe. Combustão espontânea. Um puro calor da'porra. Kablam. O que você pode fazer além de pegar o gato, contar as crianças, e fazer uma oração para São Judas, a lava corre pra fora como suco geotérmico antes que seque você e os seus como se fosse uma doceria sendo sacudida. Basta sentar e vê-lo chegando em sua direção. Como a foda da pura inevitabilidade, Lurchin lá fora em um êxtase escuro...

(Overmyer 1993, *Dark Rapture*, 261)

³⁰⁴ Como em um aplauso em cena aberta. O termo original: *showstopping*

Abrindo a peça, os pontos de entrada do monólogo servem para um estilo de peça que se relaciona com os filmes *noir* com intrigas e aventuras românticas. O gênero do discurso *noir*, fundido com o dos desenhos animados (“Kablam” e “Kablooe”), fornece a base formal para os voos dialógicos do personagem. O lacônico estilo de filme *noir* é justaposto com locuções barrocas do dramaturgo com sua força vulcânica e imponente eloquência. O ritmo arrebatador da linguagem simula as crescentes e altas notas das árias de ópera. O personagem se vê envolvido no que ele está dizendo – apreciando o fraseado, saboreando a articulação. A força da linguagem energiza uma tensão vibrante entre o público e o ator. O monólogo de Babcock é alimentado a cada momento pelo inferno feroz em segundo plano. Esta paisagem da linguagem oscila entre a figura e o fundo. Ele transgride as fronteiras mais normativas, as figuras fixas dos monólogos, em que a figura passa à frente da faixa de isolamento dos holofotes.

EXERCÍCIO: Ária como monólogo; em êxtase

1. Revise ou escreva um monólogo em que um personagem está descrevendo um evento. Coloque-o no tempo presente, no momento em que o evento está ocorrendo. Esforce-se para que a “superioridade” nas tentativas de forçar a linguagem fique no início do evento.
2. O momento deve ser uma epifania para o personagem. Explore a gama do êxtase na catástrofe: o momento em que se apaixona ou que perde tudo, uma experiência de quase morte, uma vitória inesperada, ou uma autodescoberta.
3. O personagem é apanhado no turbilhão das emoções; use uma linguagem vívida.
4. Repita (*riffing*) a linguagem e os seus ritmos sugeridos – o personagem pega a alegria e a energia do que é dito ou descrito. Observe como Overmyer repete (*riffing*) as escolhas de palavras e ritmos (“*desiccates/delicatessen*”³⁰⁵, “*grab the cat, count the kids, and say a prayer to St. Jude*”³⁰⁶, e assim por diante).
5. Concentre-se “no momento”, em oposição aos resultados.

COMENTÁRIO: Para muitos jovens dramaturgos, o teatro parece muito manso ou seguro. O desejo de golpear o público com som, energia e força musical pode ser desencadeado através da força da linguagem. Este exercício oferece uma chance extrema disso, com você tentando “eivar” a si mesmo, dando o máximo de energia para o discurso quanto possível. O êxtase pode ser associado com o manuseio do frenesi – um movimento em direção ao maravilhoso.

O monólogo como estrutura determinante

³⁰⁵ Termos originais que perdem a aliteração quando são traduzidos: ressecados/doceria

³⁰⁶ Termos originais que perdem a aliteração quando são traduzidos: “pegar o gato, contar as crianças, e fazer uma oração para St. Jude”

Como vimos, a nova dramaturgia tende a maximizar o componente estrutural do monólogo dialógico. Se você se considera um tradicionalista, estas estratégias irão permitir-lhe mais variedade ao fazer as transições entre as cenas, sem recorrer a *blackouts* ou mudanças episódicas abruptas. *Blackouts* que existem somente para a conveniência do dramaturgo irão prejudicar em vez de ajudar a dramaturgia. As mudanças de cena que ocorrem durante os *blackouts* são geralmente complicadas e perturbadoras. O dramaturgo deve dominar a dramaturgia da sequência e da transição e, assim, oferecer soluções ao diretor para encenar a peça.

Muitos dramaturgos agora alternam seções de monólogo e de diálogo para fornecer o esquema estrutural global. As seções de monólogo fornecem o material de cena para os diálogos subsequentes entre os personagens mencionados ou introduzidos no monólogo. Como vimos, podem ser utilizados meta-dispositivos como canções, poesia, ou vozes fora de cena (*voz-off*). Estes efeitos podem ser sublimes e dificilmente notados pelo espectador, ainda que forneçam a substância da estrutura. A peça premiada com o Pulitzer, *Ruined*, de Lynn Nottage (2009), integra música, poesia e uma narrativa que segue transições no humor e no tempo. Estes elementos dialogizam sinuosamente dentro do projeto dramatúrgico.

Rotação

Nottage muitas vezes confia nas cenas de diálogo em rotação, transformando-se em monólogos para criar revelações impressionantes dos personagens. Como o ritmo de um diálogo entre dois personagens acelera, há um efeito de rotação para a linguagem criar um efeito oblíquo, vertiginoso na dramaturgia. Em algum ponto no diálogo, um personagem rota em um monólogo que culmina no tema do diálogo. Quando o monólogo transformador é concluído, os personagens estão em um nível horizontal diferente e um novo diálogo ou uma nova cena começa. Estes monólogos são fortes componentes dramatúrgicos e chaves para explorar as bases temáticas de ação. Matthew Maguire, dramaturgo premiado com o Drama Desk, utiliza a rotação para explorar material relacionado com o personagem que de outra forma, permaneceria pouco explorado no roteiro. A rotação tem várias aplicações que concedem ao dramaturgo um modo eficaz de conectar o diálogo com o monólogo. O princípio fundamental no trabalho é que o diálogo tem o seu curso, ou pico emocional, e sua extensão natural através do monólogo. É semelhante à prática em musicais, onde o acúmulo emocional encontra a sua libertação em uma canção.

O monólogo pivotante e a escala do personagem

Como o uso do monólogo evolui no uso da dramaturgia para um aumento do dialogismo, novas formas estão surgindo que radicalizam a dramaturgia, oferecendo momentos virtuosísticos para o ator. O monólogo

pivotante fornece ao dramaturgo uma ponte estrutural entre segmentos de batida maiores, uma vez que catapulta a peça para frente em direções inesperadas. No estilo dialógico, o monólogo pivotante introduz ou acelera o desenvolvimento de um personagem secundário de uma maneira que seja tão imperturbável como inesperado. O monólogo pivotante momentaneamente suspende a trilha narrativa, aparentemente com uma função digressiva; no entanto, o verdadeiro efeito é um reequilíbrio dos objetivos da peça. Tradicionalmente, quando os personagens secundários têm monólogos nas peças, eles abordam o personagem principal ou têm um momento de amadurecimento dentro do contexto da quarta parede. O monólogo pivotante, no entanto, eleva o personagem secundário à condição de primário, questionando “sobre quem é essa peça?”. Nesse sentido, o monólogo pivotante serve como “dominante”. O termo pivotante indica uma dramaturgia que dá uma volta de 180 graus e pode ser identificada por algumas ou todas as seguintes propriedades:

- colocação no centro da peça ou ao redor dele;
- sozinha, apresentacional, endereçada diretamente sem o artifício da quarta parede
- o personagem não é o personagem central da peça
- a escala é grande o suficiente para justificar o seu estatuto autônomo
- introduz novo material temático e informações
- muda a orientação monológica (uma perspectiva) da peça
- uso de um personagem performativo.

Em *Dead Man's Cell Phone* de Sarah Ruhl, o Ato II abre com um monólogo de quatro páginas de Gordon (o “homem morto”). Antes deste monólogo, vemos (mas não ouvimos) ele em dois pontos: na primeira cena, quando Jean encontra-o morto no café, e como observador, no final do Ato I, quando ele testemunha o seu irmão Dwight beijando Jean. Em uma reviravolta nas apresentações expositivas tradicionais, Ruhl usa o dispositivo de telefone no Ato 1 “introduzindo” para nós os contatos de negócios do homem morto, sua amante e sua mãe. A sequência seguinte de cenas no Ato I procede episodicamente e de forma realista. O Ato II começa com Gordon sozinho no palco e reconhecemos que o enquadramento da “realidade” foi quebrado. Isto representa uma curva acentuada na dramaturgia de Ruhl, da representação com uma quarta parede para a representação com um discurso diretamente dirigido para a plateia; a coesão estrutural interativa das cenas, uma seguida da outra, agora é interrompida.

Até o monólogo de Gordon, esta é inequivocamente a peça de Jean; com o monólogo pivotante, Ruhl redime Gordon a partir de um dispositivo cômico (inflexível) para um personagem totalmente realizado. Definir o centro da peça torna-se um ponto de balanço estrutural que oscila entre o ponto de vista de Jean e de Gordon. Deste ponto em diante, o negócio grotesco e terrível de venda das partes do corpo é justaposto com o romance em “tempo real” de Jean e Dwight (irmão de Gordon). A

forma extrovertida e confiante de Gordon contrasta fortemente com a do seu irmão e de Jean; apesar de “morto”, sua presença é exuberante e indomável. Ruhl agora examina o dilema de Jean – ela realmente está apaixonada por Dwight, ou atraída por ele por causa de sua atração por Gordon? A ampliação da escala do personagem de Gordon imediatamente aumenta o interesse dramático, em última análise, oscilando a perspectiva da peça de monológica (visão de Jean) para dialógica, dando plena voz a Gordon.

Da mesma forma, Ruhl abre o Ato II em *In the Next Room, or the Vibrator Play* com uma longa narração de Leo, um personagem que nós encontramos pela primeira vez na peça (Ruhl 2010, 43-4). Enquanto o monólogo é interrompido por breves declarações do Dr. Givings, o efeito de inserir uma nova voz emprega algum reequilíbrio na peça. Leo, além de submetido à terapia sexual do Dr. Givings, eventualmente torna-se a frustração romântica que a mulher de Givings utiliza para ganhar a atenção do marido. Com a introdução de personagens significativos para começar seu segundo ato, Ruhl desenvolveu uma nova dramaturgia que reorienta a atenção do público-alvo ao mesmo tempo em que reduz a previsibilidade dramática.

A recente peça de Martin McDonagh, *A Behanding in Spokane*, usa o monólogo pivotante para realizar uma façanha similar. Na produção da Broadway de 2010, o personagem principal de Carmichael foi interpretado por Christopher Walken, cujo desempenho imponente recebeu uma indicação ao Tony de melhor ator. No entanto, McDonagh equilibra o domínio desse personagem interpolando um longo monólogo na frente da cortina entregue por Mervyn, o recepcionista do hotel. O “personagem funcional” ou periférico aumenta até repercutir questões não resolvidas e pontos fracos de sua personalidade. No entanto, o discurso direto para o público feito por Mervyn, no formato de apresentação na frente da cortina, parece suspenso na peça – em um sentido – uma estrela que realiza um monólogo excepcional (*tour de force*) igual a qualquer um dos discursos retóricos de Carmichael. Através deste monólogo pivotante, o tamanho de Mervyn agora contrapesa a enormidade que Walken dá ao personagem anti-herói com uma mão. A colocação do monólogo ligeiramente antes do ponto da metade do caminho ecoa as mudanças estruturais de Ruhl. O resultado é uma narrativa dupla rastreada e que oscila até a conclusão da peça. Nós somos absorvidos pelas lutas de Carmichael/Walken para recuperar sua mão, enquanto, ao mesmo tempo, temos uma segunda parte interessada que, como o proprietário do hotel, tem muito a ganhar ou perder com as palhaçadas violentas em evolução no quarto de hotel de Carmichael.

O monólogo pivotante oferece ao dramaturgo a conveniência de aumentar a escala dos personagens em uma peça sem retrabalhar as cenas ou diálogos no atacado. O monólogo pode ser interpolado no final do processo de revisão com o dramaturgo respondendo à evolução do roteiro. O monólogo pivotante constrói uma escala dramática, mas

também teatral, com sua construção performativa criando uma oportunidade virtuosística para as habilidades dos atores.

Técnicas de desmatricização

O monólogo pode assumir qualidades dialógicas através de técnicas de desmatricização. O ator/personagem pode ser desmatricizado quando, ou se, eles:

- fraturaram o molde de um personagem específico
- reconhecem ou lidam com a presença do público diretamente
- colocam a presença do ator em primeiro plano sobre a do personagem.

O discurso direto para o público obriga-o a experimentar a matricização – que Erving Goffman, em *Frame Analysis*³⁰⁷ (1974), descreveu como a distinção entre os espectadores e os frequentadores do teatro. Para quebrar a matriz através do discurso direto para o público, um ator pode repreender o público que está entrando como frequentadores do teatro (bajulando retardatários, por exemplo); então, “no personagem” abordar a audiência como espectadores durante sua participação na ação dramática. A primeira instância representa uma troca entre atores/frequentadores do teatro; o segundo demonstra a troca entre personagens/espectadores.

Na produção na Soho Rep de *Careless Love*³⁰⁸ em 2005 (a versão teatral da peça de rádio *Angel Baby*³⁰⁹), Len Jenkin teatraliza o movimento entre o ator e o personagem, exigindo que um microfone seja adicionado nos monólogos de Bobby. A voz fora de cena microfonada de Bobby desmatriciza o “monólogo interior” de Marie. A presença de Bobby no palco intensifica a teatralidade do momento.

(*Em sua mente*) Você não precisa escrever poemas sobre nós, querida, porque uma gota de seu suor quando você está em cima de mim é uma mensagem codificada que voa para fora da noite, para outros mundos. A queda é traduzida por linguistas intergalácticos em sete mil hexâmetros do imortal, feminino, verso terrestre... [*suave risada que se desvanece*]

(Jenkin 1993, *Careless Love*, 28)

Com o microfone, Bobby coloca em primeiro plano o ator como performer, uma vez que o microfone marca o momento como uma performance. Mais tarde, ele retoma a matriz de expressão sem amplificação e eventos dramatizados como personagem. Estas

³⁰⁷ Análise de enquadramento

³⁰⁸ Amor Descuidado

³⁰⁹ Bebe Anjo

semânticas/variáveis sônicas dialogizam entre os níveis alternados de voz amplificada e não amplificada. Em vez de Marie lembrando através de um tempo verbal no passado, com o monólogo em terceira pessoa convocando a ideia do amante “ausente”, o discurso de Bobby nos direciona para a presença palpável de sua interação erótica. Linguisticamente, o som ou a aparência das palavras assume mais importância do que os seus significados como linguagem aparentemente flutuando – separada da personagem. Em ambos os casos, há uma maior consciência do artifício ou do dispositivo.

O dramaturgo que está interessado em combinar vozes fora de cena com o discurso “natural” pode criar alguns efeitos dialógicos maravilhosos. O monólogo multivocal de Karen na peça frequentemente produzida, *American Notes*, de Jenkin, dá a impressão de “diálogo interior”. Cantando, isso é dimensionalizado ainda mais.

KAREN: (V.F.C. [voz fora da cena]) Onde eu estava? (AO VIVO) Quem diabos sabe. (*Karen percebe a barra de chocolate, pega-a. Ela olha para trás em direção à porta.* V.F.C.) Oh meu Deus ... eu sou isso? (AO VIVO) *Snickers*³¹⁰. Parece que estava no bolso dele em uma onda de calor. (*Ela joga a barra esmagado o doce em um canto.* V.F.C.) Três dias neste buraco. Esperando apenas como se estivesse morta, exceto que você ainda tem que passar o tempo. (LIVE. *Canta.*) “*I will sing you a song of the New Jerusalem, that far away home of the soul...*”³¹¹ (V.F.C.) é tudo o que eu me lembro. (AO VIVO) Fatos. Ele está atrasado, (V.F.C.) ele está muito atrasado, (AO VIVO) mas ele está a caminho, sabendo que eu iria esperar para sempre, que eu estaria aqui... (V.F.C.) ... olhando pela janela para ele até que meus olhos se tornam dois pequenas pântanos onde os musgos flutuam, até que meus lábios sejam alimento para os corvos, até no fundo da grama crescida através deste chão desmoronando, meu ossos brancos putrefatos. (AO VIVO) Foda-se. Inferno, ele provavelmente vai aparecer a qualquer minuto, com tesão e uma boca cheia de desculpas [um momento de silêncio].

(Jenkin 1993, *American Notes*, 245-6)

A bifurcação do personagem em presenças gravadas e ao vivo teatraliza o diálogo interior. As vozes fora da cena fornecem a Karen um “outro” interacional, em que o diálogo gravado confronta, contradiz ou conduz sua vida, “citando” respostas (ver Cohn 1978, 58-99). Teatralmente, o modo de interação culmina com um diálogo entre o personagem ao vivo matricial e sua gravação não matricizada (não-viva), onde os meios ou funções da expressão se tornam tão significativos para

³¹⁰ Tipo de barra de chocolate feita pela Mars feita de amendoim, caramelo e chocolate.

³¹¹ Vou cantar para você um cântico da Nova Jerusalém, aquele lar longe da alma...

o dialogismo como o que está sendo dito. A regra de ouro para ser adquirida a partir dos dramaturgos linguísticos é: enfatize as várias funções da linguagem em suas peças.

EXERCÍCIO: O monólogo dialógico; a voz fora de cena ou gravada

1. Mantenha um personagem numa ação pantomímica (vestindo-se, por exemplo), enquanto seus pensamentos são simultaneamente tocados na gravação. Ela responde de volta cada pensamento com a voz da sua personagem, interagindo com o discurso – o corolário teatral de falar consigo mesma.
2. Mantenha um personagem representando as vozes de outros personagens. Por exemplo, uma personagem está montando uma mesa para o jantar, “conversando” com cada hóspede enquanto ela monta seu ambiente local. O diálogo que ocorre entre ela mesma e o “convidado” pode variar desde o bem-humorado até o pungente – uma introdução que constrói as expectativas do público. (A introdução é um dispositivo de peça bem-feito: um, dois, ou vários personagens descrevem um personagem ou personagens prestes a entrar.)
3. Interpole a voz gravada de outro personagem dentro do monólogo do orador. O monólogo citado é usado frequentemente em romances indicados por “ele disse” ou “ela pensou consigo mesma”, ou “ela exclamou” e assim por diante. Esta aplicação funde o dialógico “outro” dentro da matriz do monólogo.

COMENTÁRIO: Você pode criar esse efeito com três participantes na oficina colocando um outro leitor designado para as seções citadas.

Discurso Amplificado

O discurso microfonado pode criar uma irritação desencarnada por colocar em primeiro plano a qualidade do som no enunciado. O ator não tem que forçar a voz, então isso abre certas ressonâncias que de outra forma não seriam ouvidas. Em *Fnu Lnu*, publicado em sua antologia *Cellophane* (2001, 237), Wellman microfona os artistas para criar um efeito de coral ou para assustar o público com “vozes demoníacas”, uma prática utilizada em várias produções em sua peça *Murder of Crows*. Com os avanços atuais nas tecnologias sonoras, os dramaturgos agora podem conceituar os monólogos para incluir múltiplas vozes, dialetos, línguas, e uma variedade de opções de efeitos sonoros.

Os dispositivos telefônicos demonstram como a distinção entre os discursos monológicos e dialógicos pode ser borrada no teatro. Como na fala cotidiana, os modos de transação e interação do discurso estão simultaneamente presentes em um estado de fluxo contínuo. Geralmente, monólogos e diálogos não devem ser concebidos como duas formas

mutuamente exclusivas da linguagem dramática, mas como duas abordagens que lutam pela predominância, mesmo dentro de um discurso específico (Consulte Mukarovsky 1977, 102). No drama, esta luta é evidente quando o “outro” a quem se dirige é o público.

Como vimos, o discurso direto para o público agora é uma marca da dramaturgia contemporânea, com as audiências crescendo e se acostumando a ele como uma inovação. De fato, é mais raro o caso de uma peça onde a construção da quarta parede é consistente ao longo de toda a peça. Embora a sua colocação usual seja no início do roteiro, um número de recentes peças têm utilizado o discurso direto para o público no meio da peça, servindo como um tipo de ponto pivotante. As diversas dramaturgias de *Behanding in Spokane*, *Rabbit Hole*, e *Dead Man's Cell Phone* têm longos monólogos de personagens perto do centro do roteiro. Na maioria dos casos, estes monólogos introduzem um novo personagem, e como tal, não são entregues pelo personagem protagonista ou âncora. Ao extrair o foco do protagonista, o monólogo pivotante muda o equilíbrio da peça em seu ponto fulcral. Independentemente da sua colocação ou função, o discurso direto para o público calcula um certo distanciamento do público que desmente a sua chamada imediata. Este estratagema pode se tornar enjoativo quando o dramaturgo coloca questões, ou confronta o público com respostas que não são nem esperadas, nem desejadas. Este efeito contraditório combina uma intenção dialógica com uma impenetrabilidade monológica.

A parte 2 de *Limbo Tales* de Len Jenkin e a abertura de *Church* de Young Jean Lee estabelecem este ponto: se o ator/personagem aborda diretamente os espectadores na entrada como o MC³¹², no primeiro caso, ou como *Reverend*³¹³ José neste último, as condições são fixas e monológicas, ou seja, os improvisos estão no roteiro e ficarão sem respostas. No entanto, o potencial para a troca dialógica está presente sempre que o orador “penetra” a quarta parede e se envolve diretamente com o público. Quando o apresentador e o *Reverend* José nos apresentam ao elenco de personagens de *Limbo Tales* e *Church* respectivamente, tornam-se matricizados como personagens na peça. A peça *Wit* (1999) de Margaret Edson, premiada com o Pulitzer, faz um movimento similar; no monólogo de abertura, a atriz que interpreta Vivian se apresenta pela primeira vez como atriz na peça:

VIVIAN: (*acenando e balançando a cabeça para o público*)
Oi. Como você está se sentindo hoje? Ótimo. Isso é ótimo.
(Edson 1999, 7)

Em seguida, ela define-se como a personagem de Vivian:

³¹² Mestre de Cerimônias

³¹³ Reverendo

(*Em seu próprio tom professoral*) Esta não é a minha saudação padrão, eu lhe garanto. Eu tendo a algo um pouco mais formal, um pouco menos inquisitivo, como, por exemplo, “Olá”.

Em seguida o monólogo continua a revelar a profissão da personagem, a óbvia atualização do terrível estado da paciente até o final do discurso, quando o ator traz-nos de volta para a teatralidade do evento: “Eu tenho menos de duas horas. Então: cortina” (Edson 1999, 7-8).

Essas mudanças de nível na linguagem, intenção e matriz representam uma forma de dialogismo interno. Em *Limbo Tales*, *Church e Wit*, as vozes dos narradores alternam-se entre os modos de apresentação e representação, dando às peças uma estrutura dialógica. Esta mudança dialógica é característica das práticas de dramaturgia atuais e oferece ao dramaturgo uma variedade de opções dramatúrgicas.

Às vezes, como em *My Uncle Sam* e *Kid Twist* de Jenkin, os eventos narrados são diferentes daqueles encenados, com as caixas de som posicionadas na interface entre o público e o evento dramático. A autoridade do monólogo e a credibilidade inata são prejudicadas em sua relação com o evento no palco. Em relação à relatividade contextual, Mikhail Bakhtin em *The Dialogic Imagination*³¹⁴, postulou que:

Existe uma interação constante entre os significados, todos os quais têm o potencial de condicionar os outros. O que vai afetar o outro, como ele vai fazê-lo, e em que grau é o que será realmente resolvido no momento da emissão. Este imperativo dialógico... Assegura que não pode haver um verdadeiro monólogo.

(Bakhtin 1981, 246-7)

Esta qualidade indeterminada do monólogo é evidente em peças que apresentam memórias ou resgatam eventos passados. Os monólogos de Harold Pinter em *Betrayal*³¹⁵, *Old Times*³¹⁶ e *Landscape*³¹⁷ apresentam a impossibilidade da memória capturar verdades subjacentes a eventos compartilhados. Sam Shepard usa o monólogo de forma semelhante à Pinter: na versão cinematográfica de *Fool For Love*³¹⁸, o monólogo gravado e que está fora da cena descreve uma ação diferente do que a sugerida na narrativa. Neste caso, o choque dialógico é determinado contextualmente ao invés de textualmente. Esta técnica cinematográfica foi adaptada por dramaturgos que inovam a sua

³¹⁴ A imaginação dialógica

³¹⁵ Traição

³¹⁶ Velhos tempos

³¹⁷ Paisagem

³¹⁸ Versão brasileira: Louco de amor

utilização como um choque entre a descrição do narrador e a imagem real da encenação.

Mudando os códigos

As qualidades monológicas e dialógicas embaçadas tornam-se cada vez mais predominantes na dramaturgia contemporânea. Os diálogos das peças de Jenkin podem servir a uma função narrativa, enquanto o monólogo, sobre a qual suas técnicas de contar histórias são estabelecidas, servem às funções de uma forma interativa, dialógica. Os monólogos de Wellman invariavelmente subvertem a sintática tradicional e as construções linguísticas. Este foco na sintática e na fonética, uma abordagem comum para as primeiras peças de Suzan-Lori Parks, tem como alvo a linguagem em vez do enredo, do personagem ou de um sentido tradicional de significado discernível como ponto focal. Como discutido no [Capítulo 2](#), a abordagem fonética de Parks de escrever a linguagem dramática contém conexões imanentes ao dialeto e à história africano-americana sem abertamente mencionar ou reiterar temas negros tradicionais. A linguagem da prostituta de rua em *Topdog/Underdog* mantém esta estratégia, embora com um maior aceno temático para a “história negra” do que por exemplo em sua obra anterior, mais radical linguisticamente, *An American Play*. Parks codifica descritores grotescos em *Fucking A*, desse modo apaziguando linguisticamente o despojamento do conteúdo. As aberturas crípticas de Hester, a abortcionista, utilizam a linguagem falsa inventada por Parks que a descreve como FALA. Por exemplo, “morra Abah-nazip” é traduzida como “o aborto”, assim como muitos outros descritores, por exemplo, “seh tum... woah ya”, referem-se a descrições vulgares da genitália feminina (Parks 2001, 117; 119).

A dramaturgia das sombras

No final dos anos 1980, Wellman fundiu gírias de diferentes épocas em neologismos ou em novas combinações, como em sua peça *Whirligig*. Seu monólogo premiado com o Obie, *Terminal Hip*, inevitavelmente desencadeia contextos socioculturais que são da competência do espectador. O significado não é diretamente evidente, mas negociado na colisão dos específicos gêneros de discursos ou falas: africano-americano, fala de negociantes de Wall Street, expressões étnicas, dos dançarinos do tipo *java* e assim por diante. Através da colisão da linguagem, as sombras da narrativa emergem. Essa “dramaturgia das sombras” depende de cada performance, representando uma anti-estrutura de compensação para o próprio texto e soltando as colisões dos campos da linguagem. Seu efeito é palpável ainda que inefável, e só pode ser realizado no desempenho. Uma analogia apropriada para a linguagem de Wellman é a máscara, pois por baixo dela encontra-se a criatura que busca ser lançada – o que Roberto Tessari descreve como a máscara (*la maschera*) e sua sombra (*l'ombra*). (Tessari 1989).

A dramaturgia das sombras de Wellman é desencadeada por monólogos que caracterizam um bombardeio da linguagem, ainda evidente em suas últimas peças, *The Invention of Tragedy*³¹⁹ (2006) e *The Difficulty of Crossing a Field*³²⁰ (2002), contidas em sua antologia recentemente publicada com o título desta última peça (Wellman 2008). Ele cria a investida verbal através de vários métodos conscientemente artesanais, como o uso dos asteriscos para indicar que os monólogos são sobrepostos e simultâneos. Em outras palavras, o discurso subsequente começa quando o primeiro monólogo é entregue. O asterisco é o marcador para o segundo (ou terceiro) monólogo começar, um efeito semelhante a uma sobreposição de camadas musicais. Em *The Difficulty of Crossing a Field*, o fenômeno de duplicação iniciado pelo asterisco é agravado por frases que se repetem uma e outra vez para realizar uma espécie de empilhamento. Na peça *The Invention of Tragedy*, ele traça a frase aliterativa “*and chop the chails of all cats*”³²¹. Essa fala etiquetada torna-se a marcadora que proporciona uma sensação de coesão ao texto. Aqui, o simulacro de estrutura é feito através de repetição e das falas etiquetadas, com a variância estabelecida através da entonação. Essa última é configurada através dos estressores de articulação sobre o som aliterativo “ch”, culminando com o duro som do “c” explosivo de “*cat*”³²². Na dramaturgia linguística, o ator é instado a atacar as palavras com musculosidade e declamando-as, confiando que a linguagem em si vai liberar o poder inerente e a força comunicativa. Esta abordagem que bate o pé firmemente é semelhante ao estilo heroico ou psicofísico de agir no método (?) Suzuki, que se esforça para conectar a linguagem ao núcleo essencial do ator.

No final do Ato I em *The Invention of Tragedy*, a figura do Enforcer³²³ aparece e culmina na fala etiquetada com esta direção de cena: “O machado é levantado; o machado é oscilado; a corrente é cortada” (Wellman 2008, 275). Como o falecido crítico do New York Times Mel Gussow observou, as peças de Wellman muitas vezes “funcionam melhor do que se lidas”. As repetições e etiquetas ressoam no texto, em um fenômeno como ondas quebrando na costa, em seguida, reagrupam-se e repetem-se. Como no exemplo acima, a verborragia culmina em uma ação física – muito mais potente no palco que na página. Os *crescendos* estão marcados com asteriscos, são difíceis de “ouvir” a partir da página, mas profundamente impactantes na performance. Entre as ondas que encobrem os truques verbais, há o irrisório, o humor, o jogo de palavras, os pedaços bizarros e os efeitos especiais como a nomeação (*nouning*).

Na verdade, sua maior assinatura técnica, o uso da nomeação (*nouning*), definida abaixo, pode ser reconhecida em muitas das suas peças. A linguagem de Wellman não está progredindo a trama ou o

³¹⁹ A invenção da tragédia

³²⁰ A dificuldade de se atravessar um campo

³²¹ e corte as correias de todos os gatos

³²² Gato

³²³ Homem com machado - Lenhador

personagem, como em um roteiro tradicional – ao contrário, o efeito é de acréscimo contra o de progressão. O empreendimento linguístico de Wellman difere radicalmente do cotidiano, ou do que é geralmente considerado como a melhor prática na formulação de monólogos para o palco: início, meio e fim, ponto de vista e assim por diante. A linguagem inimitável de Wellman está em tensão com a linguagem atual ou independentemente dela. O “olhar cinzento”, a massa ou densidade de sua escrita aparecem como monólogos sobre a página, mas o seu efeito e finalidade é dialogizado tanto linguisticamente (em um nível cultural) quanto teatralmente (em um nível estético). Esta expansão da capacidade do monólogo para a arena linguística redefine o conceito tradicional do que constitui uma peça.

Uma analogia pode ser feita com os experimentos de Jerzy Grotowski e do *The Performance Group*, de Richard Schechner em 1960 e 1970 que incidiram sobre a redefinição das funções físicas e das essências espirituais do ator nas performances. Wellman reavalia como a linguagem pode funcionar em uma peça, assim como Grotowski procurou reavaliar os pressupostos prevalecentes sobre o potencial dos atores. Os experimentos para-teatrais de Grotowski eventualmente isolavam o ator em uma exploração intensiva do processo de atuação. Às vezes, as experiências inescrutáveis de Wellman isolam primeiramente o plano linguístico, na medida em que a linguagem momentaneamente eclipsa ou suspende a necessidade da dramaturgia. A força da linguagem de Wellman substitui o interesse imediato momento a momento como um dispositivo antiestrutural. Se não fosse pela base das repetições e das falas etiquetadas, as peças perderiam todo o sentido de gravidade ou arquitetura, como imagens e sons aparecendo, transfigurando-se, desaparecendo e reaparecendo. Wellman demarcou seu próprio território como dramaturgo, cheio de riscos, aventuras e um senso de desconhecido. Curiosamente, enquanto Wellman foi mentor de numerosos jovens dramaturgos de sucesso, ele ainda continua a ser o mais radical em seu uso da linguagem; durante os últimos vinte e cinco anos sua prolífica produção e assinatura estilística têm definido e dado nome às peças de Mac Wellman.

“Formando” a antiestrutura: da nomeação para o *skaz*

A nomeação é usada por um certo número de dramaturgos contemporâneos, incluindo Suzan-Lori Parks (consulte abaixo), mas foi Wellman quem primeiro inovou com a técnica. Os exercícios de nomeação são os favoritos dos estudantes, e podem ser integrados em monólogos mais convencionais com uma ampla gama de aplicações.

Um exemplo de assinatura inovadora está em *Whirligig* de Wellman (1988): aqui, o último discurso da menina Hun proporciona o efeito de lançar-nos através do espaço:

Rodapés... Mitake Mura, Dikan'ka, Elmer, Hektor, Doutor Spock, Roswitha, Pia, Wofiana, Erda, Helio, 1935X, McCuskey, Wild, Whipple, Zulu, CrAO, Toro, Hamburga...
(Wellman 1995, *Whirligig*, 173-4)

Para o empilhamento linear de palavras significantes – Wellman cunhou o termo nomeação (*nouning*) – cria-se uma reação como a da fissão, que ele descreve como o *efeito radioativo da linguagem*. Este termo, *linguagem radioativa*, localiza o local da “fissão” no observador: o significado é absorvido contextualmente nos espaços entre as palavras, em seguida através do adiamento contínuo até que o destino seja alcançado. A fissão é o simulacro do conflito, aqui deslocado para o espectador, em vez de entre os atores. O bombardeio monológico do dramaturgo desencadeia uma resposta dialógica interativa do espectador. Ao invés de negar a existência do “outro” ou fingir ter a “palavra final”, que agora é do “outro”, o público torna-se o autor dos significados (Holquist 1990, 21). Em essência, Wellman adia a criação da estrutura para o público. Este movimento, como se fosse dadaísta, significa que o público tem de ser um componente ativo no estabelecimento dos significados para a linguagem.

As viagens interestelares de Wellman através de um universo ficcional são feitas pela estranha justaposição de nomes “adequados”, tais como Doutor Spock, Zulu, Hamburga, e outros “nomes espaciais” como o 1935X e CrAO. Obviamente, este “efeito radioativo” interrompe qualquer envolvimento emocional do espectador com o personagem. Wellman desvia o público através de uma experiência linguisticamente teatral. A nomeação adia a intenção em favor de uma experiência sensorial. Numa medida, a nomeação também convida a uma resposta racional à justaposição irônica entre o familiar e o estranho. Um excelente exemplo disso é a longa descrição que Butcher faz de sua filha em seu monólogo na peça *Fucking A* de Suzan-Lori Parks, que passa da nomeação para frases justapostas de cumprimentos variados (o texto a seguir é um excerto):

BUTCHER: ...Prostituição, extorsão, lavagem de dinheiro, fraude cibernética, peculato intelectual, assalto rodoviário, fraude telefônica, fazer um búfalo depois da meia noite, imprimir seu próprio dinheiro, traição atrás de traição, passar em faróis vermelhos, vender-se sem uma licença, vender seus filhos sem uma licença, reprodução ilegal, ter mais de um cônjuge, alegar ter vários pais, alegar ter orgasmos múltiplos, alegar ter ferimentos que não tinha... faltar à escola, faltar ao seu período, fumar na sala das meninas, drogas de todos as estirpes e variedades, sorrir na entressafra.... [Etc.]

(Parks 2001, 160-1)

Aqui, as relações sonoras e semânticas se combinam para criar, momento a momento, interesse e humor. Ao contrário do trabalho tradicional do dramaturgo/artesão que tenta controlar o significado e a estrutura, estas barragens de palavras monológicas obscurecem não só a voz do personagem, mas também a coerência dramatúrgica geral. Negando a coerência e os fundamentos dramáticos, a nomeação cria uma antiestrutura que simula o andar na corda bamba sem rede. As bases seguras que puxam a narrativa e os personagens psicologicamente arredondados são compensadas pelo desdobramento segundo-a-segundo da surpresa e do inesperado. A intensidade do momento suplanta a construção tradicional em direção ao clímax e à resolução. O ator fornece interesse através do apontar de palavras específicas e na variação da fraseologia que desloca os centros vocais no corpo.

O trabalho recente de Wellman utiliza cada vez mais fraseados complexos na “nomeação” e neologismos empilhados para criar efeitos bizarros e muitas vezes engraçados que desafiariam o ator mais agilmente articulado. O exemplo a seguir de *The Invention of Tragedy* é um indicativo. (Observe os neologismos polissilábicos empacotados, juntamente com a mistura de nomes próprios e onomatopeias.)

QUARTO CORO: Três pontos finais para além de Seti Osiris
queremos dizer o o seu sauriano Ahura Maxda morfo
somononatonatomorfo morfo floresta árvore chapéu torta de
torta de dominó de sussuradorez e choramingadorez na
trelança do Egito o chapéu que encontrou sua cama para fora
para fora após o ruborazulverdedormindocamapapelparque
onde ninguém tinha nenhum teve que olhar para o que não
vale a pena e ho vão buzinar hoho e hoo como um o que é
que isso significa maldição significava que você quer dizer
não não sim sim. E corte as correias de todos os gatos.

(Wellman 2008, 263)

Wellman termina com o slogan-estruturação (“e corte as correias de todos os gatos”) que está incorporado repetidamente ao longo da peça. Temos traços do mito de Osíris, um hino às origens das tradições teatrais egípcias que podem ser rastreadas até as origens da tragédia. Wellman descasca o passado obscuro para oferecer vislumbres de significados mais profundos. Essas “pistas” continuam através de uma série de coros, numerados por Wellman, até mais tarde na peça, a figura de Hare aparece como uma referência oblíqua à clássica *hamartia*, ou “erro de julgamento”. O “erro” de Hare como narrado, foi levar inadvertidamente um canivete em sua bagagem de mão, o que levou à sua detenção em um posto de controle no aeroporto. O efeito final era o desenrolar de sua vida anterior como um cozinheiro de sanduíches. Hare, em última análise, fornece um subterfúgio para o significado da peça, quando ele sugere que é a necessidade de individualismo que leva à tragédia: que acontece com a pessoa que sai do coro. Este marcador de duplo sentido remete a Thespis que, claro, como o primeiro ator, saiu do

coro dos ditirambos e criou a oportunidade do herói trágico. Assim, se trabalhar duro o suficiente, ser paciente e entender as referências arcanas e oblíquas, Wellman, em última análise, responde ao enigma de seu título, *The Invention of Tragedy* – a trilha a partir do mito de Osíris através de Thespis e do nascimento da tragédia grega.

Os exercícios a seguir oferecem um ponto de entrada que pode ser um território dramático desconhecido. Como o impacto da nomeação é mais perceptível em seu aspecto sonoro, este exercício interativo deve ser útil.

EXERCÍCIO: Nomeação

(Leia *Whirligig* e *Fucking A*)

1. Em *Whirligig* de Wellman e *Fucking A* de Parks, consulte o monólogo de nomeação da garota Hun, no primeiro caso, e o discurso de Butcher (como citado acima) no segundo caso.
2. Como é que a nomeação cria o senso de viagens ou movimento em *Whirligig*? O que a ladainha da nomeação e das frases nos diz sobre a filha de Butcher? Sobre Butcher? Sobre o mundo da peça?
3. Como esses dramaturgos “fazem o estranhamento” juxtapondo o normativo ao absurdo, ou o sério com o cômico? Como as palavras e as frases são afetadas por sua proximidade com outras palavras e frases?
4. Por que a nomeação é um dispositivo dramático eficaz neste momento dentro da peça?

COMENTÁRIO: Os exercícios de nomeação são tentativas de libertar os dramaturgos de escolhas sintáticas normativas. A vida diária é consumida com listas e a nomeação ativa esse impulso. A maioria da aprendizagem mecânica é conseguida através da memorização de fatos em listas. Além disso, uma barragem associativa pode liberar energias poderosas em um texto ou em um personagem. Mesmo dentro de formatos dramáticos tradicionais, o monólogo com nomeação pode ser uma ferramenta poderosa em seu arsenal.

EXERCÍCIO: Escrita livre

Leia o Décimo dos Catorze Coros de Wellman na peça *The Invention of Tragedy*.

1. Faça uma associação livre de nomes que são associados com quartos, espaços, empresas, períodos de tempo ou fenômenos culturais.
2. Use lemas³²⁴, bem como substantivos.
3. Defina um temporizador de quatro minutos e não levante a caneta do papel durante esta barragem de palavras.

³²⁴ O termo original: *slogans*

4. Tente libertar a tendência a “autocensura” – qualquer tendência para censurar sua escrita.

COMENTÁRIO: Dramaturgos linguísticos se esforçam para “fazer coisas com palavras”. Estes exercícios demonstram como as palavras podem operar de uma maneira emocionante, vital. O dramaturgo não deve negligenciar o efeito espacial que a nomeação e os nomes próprios têm na imaginação sensorial do espectador. O monólogo pode fornecer a massa em um texto, da mesma forma que uma grande área pintada de uma cor pode concentrar ou estabilizar uma pintura. Como no exercício anterior da rotação, os monólogos podem tornar-se pontos de articulação em torno do qual as cenas convergem – um dos monólogos chegando para fechar com outro que está nascendo.

***Terminal Hip* e a linguagem radioativa**

Enquanto a peça *Terminal Hip* de Wellman, premiada com o OBIE, tem o subtítulo *The Spiritual History of America through the Medium of Bad Language*³²⁵, sendo mais velha do que alguns leitores deste livro, ela continua a ser seminalmente representativa de sua dramaturgia mais radical. Não há vestígio de qualquer enredo ou personagem. Um monólogo sem personagem, *Terminal Hip* exige uma performance intensamente teatralizada para defini-la como uma obra de teatro. O ator Stephen Mellor chegou à conclusão de que a única maneira de trabalhar com ela era a curta distância – frase por frase e de uma forma hiper-realista. Mellor estabeleceu uma forte intenção para cada momento construindo um desempenho convincente. Mel Gussow descreveu como “pósJoycean Jaguadarte³²⁶”, repleta de uma “verborragia voadora não identificada” (Gussow 1990, 5). A cena começa nos ziguezagues do universo idiossincrático de Wellman:

Estranho o Y toda dobrada para cima e dentado
Soprou a quem tragicamente acertou a bola oito.
Bola oito trompete cera de ouvido e assim por diante.
Mastigação pura, baque alto e solta o pino.
A criatividade tem que pegá-lo muito certo.
Você não tem nada de supersapatos quando como
você não precisa nem nunca.
Pergunte para ao labirinto está tudo acabado certeza.
Eles têm música lá tão ruim.
Eles têm música lá como se fosse a bola da vergonha
dobrando-se e caindo
três vezes rodando ao mesmo tempo que perfurando
o corrosivo z em que não há fundo do rio.
A tecnologia vem aqui também sou. (1: 1)
(Wellman 2001 *Terminal Hip*, 257)

³²⁵ A História Espiritual da América pelo meio da má linguagem

³²⁶ O termo original é: *postJoycean Jabberwocky*

As palavras de *Terminal Hip* e as aberrações gramaticais (o mesmo pode ser dito sobre a reunião de textos, *Cellophane* (Wellman 2001, 151-84)) tornam-se propriedade dos sentidos, em vez de veículos para transmitir a psicologia de um personagem ou uma exposição da peça. Eles incorporam a teoria de Antonin Artaud que “a linguagem não pode ser definida, exceto pelas suas possibilidades de expressão dinâmica no espaço, ao contrário das possibilidades expressivas de diálogo falado... [e] para a ação dissociativa e vibratória sobre a sensibilidade” (Artaud, citado em Bentley 1968 55-6).

A nomeação sequencial empilhada de Wellman, como “bola oito, trompete, cera,” demonstra o que Artaud descreve no *The Theater and Its Double*³²⁷ como “essa solidificação, a linguagem materializada” (Bentley 1968, 55). *Terminal Hip* apresenta “uma linguagem em que uma experiência de palco esmagadora parece ser comunicada, em comparação com a qual nossas produções que dependem exclusivamente do diálogo parecem muito com uma gagueira” (Bentley 1968, 56). O “gago” de Artaud, que é uma metáfora para a incapacidade do teatro de afirmar uma linguagem que avance, pode ser contrastado com o mestre orador de Wellman. Para Wellman, a tomada desafiadora na dicção é o corolário linguístico da esmagadora experiência de palco de Artaud. *Terminal Hip* explora o potencial teatral do formato monológico para resgatar o “gago”, ao transcender sintaticamente a realidade imitativa e o discurso. Despojado das amarras familiares, que são lançadas em um sonho de consciência, a peça é construída pelo que a crítica de Gussow no New York Times chamou de “colcha de retalhos de gírias e circunvoluções” (1990, 5).

Terminal Hip em última análise produz uma resposta catártica que não é provocada nem por piedade e medo, nem por uma identificação emocional, mas pela força intensa (no sentido do “teatro da crueldade” de Artaud) da linguagem sobre os órgãos dos sentidos. Funciona como um teatro em que o ator traz a mais forte intenção ou “tensão” dos vários centros do corpo. Em seguida, a natureza gestual da linguagem provoca um campo de força entre o ator e o público a partir do qual uma narrativa das sombras emerge. Enquanto radical na sua execução, a dramaturgia de Wellman depende de dois princípios dramáticos básicos. Primeiro, a natureza do conflito para criar a narrativa, e enquanto isso não é uma narrativa rastreável no sentido convencional, ela inexoravelmente brota do conflito entre o discurso normativo e o domínio da linguagem de Wellman. Em segundo lugar, a audiência é condicionada pela “suspensão voluntária da descrença” envolvendo a sua imaginação para determinar o significado de um roteiro. Neste sentido, o público constrói um antimundo imaginário através da linguagem de Wellman, assim como o público de Shakespeare era transportado para um “campo de batalha” na França (através de uma simples declaração), enquanto assistiam a uma apresentação no Globe.

³²⁷ O teatro e seu duplo

EXERCÍCIO: Inglês ruim

A assinatura da dramaturgia de Wellman é a sua dependência do “mau inglês.” O mau inglês é composto de uma sintaxe incorreta, palavras mal colocadas, gírias, palavrões, muitos dos quais Wellman adquiriu a partir de seu estudo sobre H.L. Mencken no livro *The American Language*³²⁸ (Wellman 2001, 151). O dramaturgo rejeita normas de fala aceitáveis e convenções da escrita de diálogos ou monólogos. O mau inglês oferece uma opção para a texturização multivocal, uma vez que o dramaturgo pode justapô-lo com mais opções sintáticas normativas. É um dispositivo formalista, porque o dramaturgo chama a atenção para a função da linguagem versus o seu significado. Substantivos e verbos são justapostos para criar efeitos estranhos ou incomuns.

1. Reúna em um diário exemplos de sintaxes impróprias, mas coloridas. Sintonize seus ouvidos às peculiaridades da sintaxe, da estrutura das frases e das escolhas das palavras.
2. Consulte o [Capítulo 2](#) para exemplos de gêneros do discurso. Procure exemplos de diferentes gêneros do discurso em fontes disponíveis na internet.
3. Escreva um monólogo de cinco minutos com um personagem multivocal que está extremamente chateado com alguma coisa errada socialmente, tais como os resíduos tóxicos ou o aquecimento global. Varie os padrões de fala normativos com escolhas sintáticas de um mau inglês.

COMENTÁRIO: O YouTube pode ser sondado para alguns exemplos flagrantes de mau inglês.

EXERCÍCIO: Livre associação

Este exercício de escrita automática é baseado na livre associação dos termos e frases. Ele usa a ideia obsessiva como um ponto focal. André Breton, o pai francês do surrealismo, promovia a escrita automática como um meio para desbloquear e descobrir os desejos inconscientes. Breton sugeria que o escritor ficasse obcecado por um objeto, uma pessoa ou uma ideia como um meio de focar a sua intenção.

1. Permita que um personagem em uma cena faça uma livre associação por uma obsessão sexual (por exemplo, uma mulher ou um homem a quem o personagem observa de uma janela em determinados momentos durante o dia). A regularidade e previsibilidade tornam-se habituais, então obsessivas.
2. Busque um encerramento. Será que o interesse amoroso desapareceu? Como isso marca a livre associação? Ou será que o personagem agiu em sua obsessão? Como é que esta escolha marca a livre associação?

³²⁸ A linguagem americana

3. De que forma esta prática informa sobre a sua escrita?
4. Será que ela solta a voz do personagem de alguma forma?

COMENTÁRIO: Este exercício pode ser eficaz na oficina, embora você deva implementar alguma música eletrônica meditativa ou etérea, de modo a criar um tipo de estado de transe no dramaturgo. Para o exercício ser eficaz, um certo estado mental concentrado deve ser alcançado, um estado que seja livre de distrações ou interrupções. É um exercício fantástico para a liberação do subconsciente do dramaturgo, e para muitos, será a sua primeira experiência com este tipo de dramaturgia formativa.

O monólogo digressivo

Um dos resultados do exercício de livre associação pode ser o monólogo digressivo. O monólogo digressivo muitas vezes é formatado como um discurso direto para o público. Uma vez que faz pouco ou nada para promover a trama, o monólogo digressivo funciona como uma espécie de *lazzi*³²⁹ verbal. A *lazzi* eram “esquetes” físicas e retóricas utilizadas pela *commedia dell'arte*. Estes momentos eram interpolados no texto da performance, proporcionando alívio cômico. O monólogo digressivo pode proporcionar diversão, humor ou uma amplificação do tema. Há essa ressalva para o dramaturgo: dramaturgistas ou desenvolvedores de peça podem afirmar que uma vez que o material não tem nenhuma função dramática crucial, ele deve ser cortado. Por outro lado, o que seria da obra de Anton Chekhov sem alguma digressão ocasional? De fato, as digressões parecem tecidas nas malhas de sua dramaturgia. Na nova dramaturgia, Jenkin é um mestre do monólogo digressivo. Um exemplo típico disso está no discurso do Young Man³³⁰ em *My Uncle Sam*:

Diga você o que é que eu vou fazer. Preço especial para você e a senhora em qualquer uma das seleções de livros emocionantes que tenho para oferecer. Aqui está um chamado *Confissões de uma freira*... Esse é escrito no tipo de linguagem plana que ninguém pode entender. Eu posso ver que você é um homem do mundo. Aqui está uma cópia do *salão de bailes para o inferno* por um ex-dançarino professor... perigos terríveis para as meninas na academia de dança. Que tal HIRAM BIRDSEED³³¹ NA FEIRA MUNDIAL?

[De lado para a audiência] Este *Hiram Birdseed na Feira Mundial* é a minha maior venda publicada pela mesma

³²⁹ Lazzi (do italiano lazzo, no singular: rotina ou piada) é uma ação cômica estruturada e muito bem ensaiada, usada na *Commedia dell'arte* e no teatro de feira. (Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lazzi>)

³³⁰ Jovem homem

³³¹ Alpiste

empresa, na Filadélfia. Só para homens. Você sabe, do tipo – *Sam Savage*³³² *nos Mares do Sul...* “as donzelas nuas rodeando ele...” e assim por diante. É como se o mesmo cara escrevesse todos, embora eles tenham nomes diferentes neles. Mas *Hiram Birdseed* é diferente. É como se este escritor, de todos eles, um dia tivesse sido atingido por uma exaustão da fantasia e ele agora ficasse na cama, de modo que ele contratou um outro cara... um indivíduo pequeno com um sujo suéter verde e óculos e a ele foi dado este título, *Hiram Birdseed na Feira Mundial*, e o garoto de fazenda se envolve em sexo internacional em Nova York, e então esse rapaz volta para o seu quarto mobilado e ele escreve. Ele fica acordado a noite toda, a sua mente no calor branco e, como os filtros de madrugada através das venezianas, ele termina a primeira metade. Ele cai em um cochilo intermitente. As páginas na mesa flutuam em uma brisa no início da manhã...

(Jenkin 1993, *My Uncle Sam*, 159-60)

O Young Sam de Jenkin continua a discutir o conteúdo do livro, incluindo em detalhe um capítulo chamado “Hiram Birdseed’s Dream³³³”. O monólogo é enquadrado no início e no fim para as personagens da peça, mas no meio, ele é enquadrado para o público. Assim, a história é uma diversão para o público, mas uma diversão que tem uma intimidade compartilhada com o artista e, por extensão, com o dramaturgo. Hiram Birdseed é o mundo de Jenkin em poucas palavras: brincalhão, estranho, engraçado, inteligente, marginalizado e descontroladamente imaginativo. Para os dramaturgos, a chave para o sucesso do monólogo digressivo é descrito melhor pela *disponibilité*³³⁴, termo francês que descreve uma abertura ou “disponibilidade” para o momento em questão. O grande artista deve permanecer aberto para o momento da *disponibilité*, e a audiência e os dramaturgistas devem compreender o seu valor – não estando tão prontos para cortar o fio digressivo que de alguma forma informa, e mais definitivamente, deleita.

Young Jean Lee oferece alguns exemplos atuais do monólogo digressivo em sua adaptação de *Rei Lear* de Shakespeare, para o Lear. Por exemplo, o monólogo de Regan, que começa “Eu acordo de manhã e eu estou viva...” está definido fora do resto da peça, emoldurado por um único holofote e entre duas cenas de diálogo. Ele ressoa com alguns dos temas da peça, como a imagem do velho homem (Lear) falando sozinho, mas não se relaciona com nada especificamente da ação da peça (Lee 2010, 71). Enquanto o monólogo digressivo vai parecer tangencial para o progresso da narrativa, ele agrega valor dramático quando se abre um personagem ou um elemento temático na peça que poderia estar

³³² Selvagem

³³³ O sonho de Hiram Birdseed

³³⁴ Disponibilidade

dormente. No monólogo de Regan, Lee oferece-nos uma fatia detalhada da vida da personagem e uma reflexão mais profunda sobre a solidão desesperada do velho (Lear).

O monólogo *skaz*

O *skaz* como termo literário foi descrito pela primeira vez pelos formalistas russos no final dos anos 1910. Em resumo, os formalistas russos tentaram separar a linguagem do significado, concentrando-se em aspectos da linguagem articulatórios, qualidades rítmicas e seu uso como um dispositivo. O *skaz* coloca em primeiro plano o que é aparentemente um momento de improvisação dentro do texto, onde o orador ou narrador se desvia ou ignora a narrativa. Bakhtin reconhece o *skaz* como dialógico na medida em que traz um nível autoral competindo na criação do texto. O *skaz* dá a sensação de expressão sem mediação ou de improviso. É o corolário falado com as batidas espaçadoras e o intervalo discutido anteriormente.

Por exemplo, Ruhl abre *The Clean House* com a empregada brasileira, Matilde, contando uma piada em Português. Este discurso é marcado apenas pelas direções de cena. (Como o formalismo russo é uma marca do credo pedagógico de Paula Vogel, Ruhl teria sido apresentado a ele, enquanto estudava com Vogel na Universidade de Brown.)

Matilde diz uma longa piada em Português para o público
Podemos dizer que ela está contando uma piada mesmo que nós
não possamos entender o idioma.
Ela termina a piada.
Ela sai.

(Ruhl 2006, a 9)

Ruhl claramente está ciente de que o público americano não vai entender Português, então ela está colocando em primeiro plano o aspecto articulatório da linguagem sobre o significado. É semelhante a ter um ator entregando uma passagem em um jargão, em que qualquer apreensão de intenção ou significado é comunicada através de qualidades de som, do movimento, dos gestos e da expressão facial.

Em seu apêndice da peça, Ruhl oferece três versões possíveis de piada, enquanto incita os produtores do trabalho a chegar a uma própria. Aqui, as piadas são oferecidas em traduções por vários falantes nativos. Como o *skaz*, a piada está sozinha a partir do texto, e pode ser tomada em seus próprios termos. Ela diferencia a personagem, Matilde, da autora, na medida em que essas piadas estão fora do mundo da peça. O som articulatório do dialeto brasileiro cria uma sensação de “alteridade” que dialogiza com o idioma hegemonicamente inglês. Como Matilde é a empregada nesta peça, seu discurso nativo configura o choque de

estrutura de classes na peça. Como é uma piada que ela está dizendo, o *skaz* está enfatizando o aspecto performativo da entrega sobre o conteúdo.

O *skaz* é uma estratégia dialógica que apresenta o desempenho do narrador ou ator sobre o autor e pode ou não estar ligada a qualquer coisa na narrativa. Em *The Clean House*, Matilde foi em busca da piada perfeita desde a morte de seus pais; sua mãe morreu de rir, enquanto seu pai tirou a própria vida, incapaz de lidar depois que sua amada parceira piadista morreu. Neste caso, a polivocalidade é criada através da utilização de uma segunda língua, embora em outros casos, dialetos ou gírias fossem apropriados. O corolário do *skaz* na música é o “jazz livre” no estilo de, por exemplo, Ornette Coleman ou Sun Ra, onde a improvisação e as qualidades do som (por exemplo, efeitos exagerados) triunfam sobre as estruturas tradicionais do jazz, como as formas da música (o AABA) e as métricas definidas.

EXERCÍCIO: Monólogo *skaz*

1. Um monólogo *skaz* pode ser construído de forma independente da peça, embora o seu verdadeiro impacto derive de uma forte sensação que se estabeleça com o resto da peça.
2. É preciso haver uma estratégia específica de linguagem: estrangeirismos (como no exemplo acima), palavrões (consulte abaixo), dialetos, regionalismos, gêneros do discurso ou similares. Isso deve ser coerente com o monólogo.
3. Você pode usar um retrato como ponto de partida, uma biografia saturada, ou um personagem secundário ou pouco desenvolvido a partir de um projeto de cena ou peça.
4. Como material, o personagem pode contar uma piada, ou produzir algum esquete. Este negócio cômico é como um *commedia lazzi*, exceto pela sua ênfase na linguagem e na entrega do material.
5. A inserção de um personagem de uma subclasse ou país estrangeiro (como Matilde) atribui ao *skaz* um aspecto de empoderamento; além disso, ele fornece um significado teatral ao incorporar temas políticos ou culturais.

COMENTÁRIO: O *skaz* oferece ao escritor a oportunidade de deixar a voz do personagem ir além, em essência, liberando o controle da peça, uma vez que é aberto, irreverente, e não precisa ser amarrado ao fio narrativo. Como tal, é um exercício libertador para dramaturgos que estão sofrendo com o bloqueio de escrita.

Os monólogos de Booth sobre o jogo “monte de três cartas” em *Topdog/Underdog* de Suzan-Lori Parks contêm gírias e dialetos da prostituição de rua dos negros e incorporam o *skaz* em seu aspecto improvisacional. Embora esses monólogos sejam claramente escritos por Parks, eles enfatizam o aspecto performativo do personagem, e para serem eficazes, requerem uma exibição virtuosística controlada. Uma

maneira pertinente para prever o *skaz* é com uma *lazzi* verbal que chame a atenção para a “propriedade natural” do intérprete do material. Para desenvolver o seu “ouvido” para o *skaz*, estude monólogos cômicos etnicamente baseados no YouTube, onde o que o performer “toma” em cima do material muitas vezes substitui o impacto do próprio material.

Propriedades do monólogo

O aspecto “sabe para onde está indo” do monólogo é resultado de uma composição cuidadosa e uma edição. Ao contrário do diálogo comum, o monólogo é “propriedade” do performer. Porque é um “momento” para o ator, eles são incentivados a maximizar o potencial teatral do discurso. Como ferramenta primária numa audição, os agentes de elenco e diretores buscam originalidade, paixão e curvas de impressionante virtuosismo pelos atores. Os críticos respondem à transparência do monólogo. Eles recebem uma visão desimpedida do personagem, enquanto qualificam o nível de talento da escrita e a habilidade dramática. O analista experiente sabe que o monólogo decifra o tema. Os críticos colocam mais flexibilidade na linguagem para o monólogo do que para o diálogo, onde a linguagem intensificada pode ser considerada empolada ou forçada. Os dramaturgos satisfazem essas expectativas, incorporando a sua mensagem em um discurso solo, mesmo quando o risco é a da telegrafia. Se a telegrafia é uma falha, dramaturgos defendem-na como autênticos “escritos nas falas” – que permitem ao personagem descobrir os verdadeiros pensamentos, sentimentos e intenções. No entanto, ela serve principalmente como conveniência dos dramaturgos. Eles podem transcender este problema, empurrando os limites da linguagem. O resultado é um monólogo extraordinário (*tour de force*) que exalta o virtuosismo na performance.

Monólogo Extremo

Na Broadway, na remontagem de *La Bête* (2010) de David Hirson, o público assistiu os extremos do monólogo: 20 minutos de um discurso volúvel de Valere em dísticos rimados – a volta de uma estrela pelo ator Mark Rylance – que derrubou a casa (como os críticos observaram, e eu testemunhei na noite que eu assisti). Como o prolixo Valere continuava, e continuava, e continuava, os outros personagens no palco tentavam pará-lo, mas sem sucesso. A façanha está posta para fora deste monólogo que é inteiramente escrito em dísticos alexandrinos. Como a rima repetitiva começa a nos entorpecer, o divertido Rylance nos toma, argumentando para a audiência, e uma performance ultrajante sustenta nosso espanto. Do ponto de vista da dramaturgia, a atenção de Hirson a este segmento de batida estendido supera a ação da peça, e transfere o nosso foco de atenção para o desempenho de Rylance. Curiosamente, a maior “estrela” da peça, David Hyde Pierce, é relegada a um papel secundário como espectador do discurso de Rylance. Ao ver o desempenho, eu senti que o monólogo poderia ter sido cortado em 25 por cento e ainda teria cumprido

a sua intenção cômica. No entanto, do ponto de vista da ilustração do personagem tagarela e antipático que é Valere, ele serviu bem ao efeito. A questão dramática para o dramaturgo é considerar o impacto global do monólogo sobre a estrutura da peça em relação a um determinado momento, efeito, ou por sua vez, a um personagem.

O monólogo, a teatralidade, e a estrutura são dialogicamente vinculados em uma nova dramaturgia. A sua interação eficaz assegura uma dramaturgia dinâmica que vai além do discurso direto para o público. Enquanto a linguagem fornece o trampolim para a maioria destas explorações, o dramaturgo deve ser sensível ao material teatral inerente ao assunto. Compreender como funciona o trabalho dominante na criação das formas pode fornecer um mapa para a coerência e a unidade artística em suas peças, independentemente do assunto. Esta conscientização é necessária para maximizar o potencial do seu roteiro em entregar uma poderosa *encenação*³³⁵.

O modelo clássico

A teatralidade do monólogo tem a sua base no drama clássico grego. Como a nova dramaturgia, as tragédias clássicas faziam uso frequente de nomes próprios que eram marcadores claros para o público grego familiarizado com os mitos, as linhagens e outras informações essenciais sobre o mundo antigo e o submundo. Para “segurar as pontas” em enormes arenas públicas, estes monólogos tinham que ser claramente centrados no diafragma do ator, com envolvimento muscular dos articuladores vocais e ressonadores. As palavras-chaves que significavam intenções eram declaradas com completa convicção. Assim, o virtuosismo do desempenho era suportado através da exibição teatral da linguagem. Da mesma forma, os novos dramaturgos precisam apontar palavras-chave em seus monólogos e fornecer um mapa para o performer entregar a linguagem com convicção. A maior conquista da nova dramaturgia tem sido a de recuperar a presença da linguagem no teatro. Enquanto nós tendemos a pensar nisso como um avanço radical, estamos, na verdade, aproveitando a teatralidade profundamente codificada da antiguidade que celebrava o *logos*³³⁶ acima de tudo.

³³⁵ Termo original: *mise-en-scène*

³³⁶ O Logos (em grego λόγος, palavra), no grego, significava inicialmente a palavra escrita ou falada—o Verbo. Mas a partir de filósofos gregos, como Heráclito, passou a ter um significado mais amplo. Logos passa a ser um conceito filosófico traduzido como razão, tanto como a capacidade de racionalização individual ou como um princípio cósmico da Mentira e da Beleza. Logos sintetiza vários significados que, em português, estão separados, mas unidos em grego. Vem do verbo légo (no infinitivo: légein) que significa: (1) colher, contar, enumerar, calcular, escolher, ordenar, reunir; (2) narrar, pronunciar, proferir, falar, dizer, declarar, anunciar, nomear claramente, discutir; (3) pensar, refletir; (4) querer dizer, significar, falar como orador, contar; (5) ler em voz alta, recitar, fazer dizer. Lógos é: palavra; o que se diz; sentença; exemplo; conversa; assunto da discussão; pensar; inteligência; razão; faculdade de raciocinar; fundamento; causa; princípio; motivo; razão de alguma coisa; argumento; exercício da razão, juízo ou julgamento;

13. Obras consultadas

(Tradução e revisão de Humberto Issao)

Nota: Peça do autor significa que o dramaturgo me forneceu uma cópia inédita, uma cópia da peça em que está trabalhando, normalmente antes de ser publicada. Após a primeira edição deste livro, muitas dessas peças foram impressas. Nestes casos, a bibliografia foi atualizada para incluir a cópia publicada que está prontamente disponível.

Aristotle. 1954. *Poetics*, trans. Ingram Bywater. New York: Random House.

Artaud, Antonin. 1958. *The Theater and Its Double*, trans. Mary Caroline Richards. New York: Grove Press.

Bakhtin, M. M. 1968. *Rabelais and His World*, trans. Helen Islowsky. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Bakhtin, M. M. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. C. Emerson and M. Holquist, ed. Michael Holquist. Austin, Tx.: University of Texas Press:

Bakhtin, M. M. 1986. *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. Vern McGee, ed. Caryl Emerson and M. Holquist. Austin, Tx.: University of Texas Press.

Beber, Neena. 1990. "Dramatis instructus." *American Theatre*, January, 22–6.

Beber, Neena. *Plays from author: Hard Feelings* (1999), *Thirst* (1998), *Common Vision* (1998), *The Goddess* (1992), *Tomorrowland* (1997).

Benjamin, Walter. 1977. *Understanding Brecht*, trans. Anna Bostock. London: NLB.

Bentley, Eric. 1968. *The Theory of the Modern Stage*. Harmondsworth, UK: Penguin.

bom senso; explicação; narrativa; estudos; valor atribuído a alguma coisa; razão íntima de alguma coisa; justificação; analogia. Enfim, lógos reúne numa só palavra quatro sentidos principais: (1) linguagem; (2) pensamento ou razão; (3) norma ou regra; (4) ser ou realidade íntima de alguma coisa. – Logía, que é usado como segundo elemento de várias palavras compostas, indica: conhecimento de; explicação racional de; estudo de. O lógos dá a razão, o sentido, o valor, a causa, o fundamento de alguma coisa, o ser da coisa. É também a razão conhecendo as coisas, pensando os seres, a linguagem que diz ou profere as coisas, dizendo o sentido ou o significado delas. (Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Logos>)

Bossier, Gregory. 2000. "Between East Coast and West End." *The Dramatist* (May/June), 24–31.

Brown, Scott. 2009. "The Story of Oh!" <<http://nymag.com/arts/theater/reViews/62196>>. November 16.

Castagno, Paul. C. 1993. "Informing the new dramaturgy: critical theory to creative process." *Theatre Topics*, 3:1 (March), 29–44.

Castagno, Paul. C. 1993. "Varieties of monologic strategy: the dramaturgy of Len Jenkin and Mac Wellman." *New Theater Quarterly*, 10:34 (May), 134–46.

Castagno, Paul. C. 1997. "The new dramaturg and the new playwright: an approach to the first draft," in *Dramaturgy in American Theater: A Sourcebook*. New York: Harcourt Brace.

Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Colbert, Soyica D. 2010. "The Book of Grace. By Suzan Lori-Parks": *Theatre Journal*, 62:4 (December), 666.

Congdon, Constance. 1994. *Tales of the Lost Formicans and Other Plays*. New York: Theatre Communications Group.

Culler, Jonathan D. 1997. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Debré, Olivier. 1999. *Espace pensé, espace créé: la signe progressi*. Paris: Cherche midi.

Edson, Margaret. 1999. *Wit*. New York: Dramatists Play Service.

Ehn, Erik. 2000. *The Saint Plays*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.

Fornes, Maria Irene. 1986. *Maria Irene Fornes: Plays*. New York: Performing Arts Journal Publications.

Fuchs, Elinor. 1985. "Presence and the revenge of writing." *Performing Arts Journal* 9:2/3, 163–72.

Gladwell, Malcolm. 2000. *The Tipping Point: How Little Things Can Make a Big Difference*. Boston, Mass.: Little, Brown.

Goffman, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.

Goffman, Erving. 1974. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. New York: Harper & Row.

Gomez-Peña, Guillermo. 1996. *The New World Border*. San Francisco, Calif.: City Lights.

Gould, Christopher. 1989. *Anti-Naturalism*. New York: Broadway Play Publishing.

Gumperz, John J. 1982. *Discourse Strategies*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Gussow, Mel. 1998. "Playwrights who put words at center stage." *New York Times*, February 11 (4:44).

Gussow, Mel. 1990. "Language as a Toy in One-Man Comedy." *New York Times*, January 12 (4: 5-6).

Hare, David. 1989. *The Secret Rapture*. London: Faber & Faber.

Hirschkop, Ken and David Shepherd. 1989. *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press.

Hirson, David. 2010. *La Bête*, New York limited run production. October 6.

Holquist, Michael. 1990. *Dialogism: Bakhtin and His World*. London: Routledge.

Horwitz, Andy. 2010. Five Questions for Adam Greenfield (<http://culturebot.net/tag/adam-greenfield/>).

Iizuka, Naomi. 2003. *36 Views*. Woodstock, N.Y.: Overlook Press.

Jenkin, Len. 1982. *Dark Ride*. New York: Dramatists Play Service.

Jenkin, Len. 1988. *Kid Twist*, in *7 Different Plays*, ed. Mac Wellman. New York: Broadway Play Publishing.

Jenkin, Len. 1993a. *Careless Love*. Los Angeles, Calif.: Sun and Moon Press.

Jenkin, Len. 1993b. *Dark Ride and Other Plays* (includes *Limbo Tales*, *American Notes*, *My Uncle Sam*, *Poor Folk's Pleasure*). Los Angeles, Calif.: Sun and Moon Press.

Jenkin, Len. 1996. Interview with author, San Francisco, Calif., March 18.

Jenkin, Len. 1999. Unpublished plays from author: *Candide* (adapted from Voltaire) (1989), *Tallahassee* (written with Mac Wellman, 1991).

Jenkin, Len. 2008a. *Kraken*. New York: Broadway Play Publishing.

Jenkin, Len. 2008b. *Margo Veil*. New York: Broadway Play Publishing.

Jennings, Michael W. 1987. *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

Jones, Chris. 2010. Chicago Tribune online.

Jones, Jeffrey. Play from author: *Der Inka von Peru* (1992).

Jones, Jeffrey. 1985. *Seventy Scenes of Halloween*, in Mac Wellman, *Theatre of Wonders: Six Contemporary Plays*. Los Angeles, Calif.: Sun and Moon Press.

Kramer, Sherry. 1987. *The Wall of Water*. New York: Broadway Play Publishing.

Lane, Erin and Nina Shengold. 1997. *Take Ten*. New York: Vintage

Lee, Young Jean. 2009. *Songs of the Dragon Flying to Heaven and Other Plays*. New York: TCG.

Lee, Young Jean. 2010. *The Shipment and Lear*. New York: TCG.

Lindsay-Abaire, David. 2006. *Rabbit Hole*. New York. TCG.

Lodge, David. 1990. *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*. New York: Routledge.

Maguire, Matthew. 1995. *Phédra*. Los Angeles: Sun and Moon Press.

Maguire, Matthew. Play from author: *Throwin' Bones* (1998).

Mahone, Sydné. 1994. *Moon Marked and Touched by Sun: Plays by African American Women*. New York: Theatre Communications Group.

Mamet, David. 1985. *Speed the Plow*. New York: Grove Press.

Mamet, David. 1990. Interview in *Theater Week*. March 6.

Mann, Thomas. 1960. "Versuch über das Theater." *Gesammelte Werke* 10, 29. Frankfurt: S. Fisher.

Marranca, Bonnie. 1996a. *Ecologies of Theater*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.

Marranca, Bonnie. 1996b. *Plays for the End of the Century*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.

Matejka, Ladislav and Krystyna Pomoroska. 1978. *Readings in Russian Poetics*. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.

McDonagh, Martin. *A Behanding in Spokane*. As seen on May 4, 2010, Helen Hayes Theatre, New York.

Medvedev, P. N. and M. Bakhtin. 1978. *The Formal Method in Literary Scholarship*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.

Messerli, Douglas. 1998. *From the Other Side of the Century II: A New American Drama (1960–1995)*. Los Angeles, Calif.: Sun and Moon Press.

Mukarovsky, Jan. 1977. *The Word and Verbal Art*, trans. John Burbank and Peter Steiner. New Haven, Conn.: Yale

Nelson, Richard. 2000. *American Theatre*. New York: TCG. (March, 25-26).

Overmyer, Eric. 1986. *On the Verge*, or the Geography of Learning. New York: Broadway Play Publishing.

Overmyer, Eric. 1987. *Native Speech*. New York: Broadway Play Publishing.

Overmyer, Eric. Play from author: *Alki* (Peer Gynt adaptation) (1997).

Overmyer, Eric. 1993. *Eric Overmyer. Collected Plays* (includes *Dark Rapture*, *In a Pig's Valise*, *In Perpetuity throughout the Universe*, *On the Verge*, *The Heliotrope Bouquet*, *Native Speech*). New Hampshire: Smith and Krause.

Overmyer, Eric. Personal interViews with author, March 1996 and spring 1997. Tuscaloosa, Ala.

Parks, Suzan-Lori. 1995a. *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*. Los Angeles, Calif.: Sun and Moon Press.

Parks, Suzan-Lori. 1995b. *Venus*. New York: Dramatists Play Service.

Parks, Suzan-Lori. 2001. *The Red Letter Plays*. New York: TCG.

- Parks, Suzan-Lori. 2002. *Topdog/Underdog*. New York: TCG.
- Parks, Suzan-Lori. 2006. *365 Days/365 Plays*. New York: TCG.
- Patterson, David. 1988. *Literature and Spirit: Essays on Bakhtin and his Contemporaries*. Lexington, Ky.: University of Kentucky Press.
- Petrey, Sandy. 1990. *Speech Acts and Literary Theory*. New York: Routledge.
- Quinn, Michael. 1988. "Svejk's stage figure." *Comparative Drama*, 31:3 (September), 330–41.
- Ramchandani, Ariel. 2009. <www.moreintelligentlife.co.uk/blog/qa-youngjean-lee-playwright-provocateur>, June 9.
- Richards, Keith. 2010. *Life*. London: Little, Brown.
- Robinson, Marc. 1989. "Don't fence them in." *American Theatre*, November, 28–34.
- Robinson, Marc. 2009. *The American Play*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Ruhl, Sarah. 2006. *The Clean House and Other Plays*. New York: TCG.
- Ruhl, Sarah. 2008. *Dead Man's Cell Phone*. New York: Samuel French.
- Ruhl, Sarah. 2010. *In the Next Room, or the Vibrator Play*. New York: Samuel French.
- Schoen, Walter. 1990. Personal interview with author, Washington, D.C.
- Smiley, Sam. 1971. *Playwriting: The Structure of Action*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Steiner, Peter. 1984. *Russian Formalism: A Metapoetics*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Striar, Maria and Detrick, Erin. 2007. *Funny, Strange, Provocative: Seven Plays from Clubbed Thumb*. New York: Playroteiros, Inc.
- Svich, Caridad. 2005. *Divine Fire: Eight Contemporary Plays inspired by the Greeks*. New York: Backstage Books.

Tessari, Roberto. 1989. *Commedia dell'arte: la maschera e l'ombra*. Milan: Mursia.

Todorov, Tsvetan. 1984. Mikhail Bakhtin: *The Dialogical Principle*, trans. Wlad Godzich. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.

Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications.

Weeks, Jerome. 1995. "Erik Ehn: Bowling for transcendence." *American Theatre*, January, 35–36.

Wellek, René. 1980. "Bakhtin's view of Dostoevsky: 'Polyphony' and 'Carnavalesque.'" *Dostoevsky Studies*, 1, 31–9.

Wellman, Mac. 1984. "Theatre of Good Intentions." Symposium on New Writing for the Theatre. Minneapolis, February.

Wellman, Mac. 1985. *Theatre of Wonders: Six Contemporary Plays*. (incl. Jenkin's Gogol). Los Angeles, Calif.: Sun and Moon Press.

Wellman, Mac. 1991. *Murder of Crows*. TCG Plays in Process. 13:3.

Wellman, Mac. 1992. "Figures of speech." *Performing Arts Journal*, 14:1 (Spring), 43–51.

Wellman, Mac. 1995. *The Bad Infinity* (containing Harm's Way, The Bad Infinity, 7 Blowjob, Whirligig, Terminal Hip, Crowbar, Professional Frenchman, Energumen). Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.

Wellman, Mac. 2001. *Cellophane* (also includes other plays by the author). Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.

Wellman, Mac. 2008. *The Difficulty of Crossing a Field*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.

Wellman, Mac. Unpublished plays from New Dramatists and author: Bodacious Flapdoodle (1984), Cleveland (1986), Dracula (1990), Hyacinth Macaw (1994), Second Hand Smoke (1996),

Wellman, Mac and Young Jean Lee. 2006. *New Downtown Now: An Anthology of New Theater from Downtown New York*. Minneapolis, Minn.: University of Minneapolis Press.

ⁱ O estado da arte é o nível mais alto de desenvolvimento, seja de um aparelho, de uma técnica ou de uma área científica, alcançado em um tempo definido, como "Este novo televisor reflete o estado da arte em tecnologia de projeção", ou "Jimi Hendrix trouxe o estado da arte para a

guitarra". O "estado da arte" indica, portanto, o ponto em que o produto em questão deixa de ser um projeto técnico para se tornar uma obra-prima. Ao contrário do que se pensa por conta da palavra 'arte' inserida, o termo foi originado por tecnólogos, e seu primeiro uso documentado foi em 1910, em um manual de engenharia, de Henry Harrison Supplee (1856- depois de 1943), intitulado *Gas Turbine: progress in the design and construction of turbines operated by gases of combustion*. Há uma passagem no livro, onde se lê: "In the present state of the art this is all that can be done " ('No atual estado da arte, isto é tudo o que pode ser feito'). Pode encontrar-se a expressão "estado da arte" na composição de teses acadêmicas, seja como parte da introdução ou no capítulo seguinte, que se destina a documentar o que está a ser feito atualmente no campo em estudo. Este capítulo é fundamental para explicar os acréscimos da tese ao estado de conhecimento atual. No entanto é também frequente o uso da expressão "estado da arte" em relatórios técnicos, para referir-se ao estágio atual de um trabalho em andamento. Por exemplo: "O estado da arte do projeto é o seguinte: [...]". Este é um uso incorreto da expressão, que poderia ser substituída por "estado atual" ou simplesmente "estado do projeto". Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Estado_da_arte consultada no dia 10/02/2017

ⁱⁱ Original: Ostranenie.

A tradução do termo ostranenie, para o português ou para o inglês tem sido escolhida como singularização, desfamiliarização (defamiliarization) e estranhamento (estrangement).

A tradutora portuguesa (Isabel Pascoal) opta pelo termo "singularização", mas este é limitador. Burns considera o termo desfamiliarização (introduzido por Lee T. Lemon e Marion J. Reis em inglês, na publicação *Russian Formalist Criticism*, 1965) também incorreto, porque a acepção que Chklovski pretendia era precisamente a de um efeito contrário a uma desfamiliarização.

Burns firma que "ao contrário, o seu significado procede do que é cognitivamente conhecido (a linguagem das ciências), as regras e fórmulas que sobressaem da procura de uma economia do esforço mental, pela familiaridade conhecida, ou seja, ao real conhecimento que expande e 'complica' nosso processo perceptivo pelo rico uso de metáforas, similares e múltiplas figuras de linguagem da fala".

Burns apresenta como alternativa, na língua inglesa, o neologismo *enstrangement*, também intraduzível ao português, parecendo mais apropriada a forma portuguesa "estranhamento".

O termo de Chklovski está próximo do conceito de desautomatização proposto por Mukarovsky e também não distante do conceito de efeito de des-alienação *V-effekt*, que mais tarde Bertolt Brecht vai propor.

Este conceito não era totalmente novo, pois os poetas românticos ingleses (Coleridge, *Biographia Literaria*, 1817) fazem o elogio da poesia de Wordsworth chamando a atenção para uma capacidade especial do poeta enquanto criador único de um discurso único (*The Defense of Poetry* - 1840).

O estranhamento é essa forma singular de ver e apreender o mundo e aquilo que o constitui, visão que a literatura e a arte alargam, porque desafiam e transformam as ideias pré-concebidas sobre o mundo e sobre as próprias formas da Arte.

Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Estranhamento>

ⁱⁱⁱ Atratrores.

A história de um sistema é expressa pelo comportamento da órbita histórica que desenvolve-se no espaço de estados. Podemos ter muitos comportamentos quanto ao preenchimento do mesmo, mas algumas situações são particularmente interessantes. Seja, por exemplo, um sistema que desenvolva um certo processo e sempre retorne à um determinado estado (como um pêndulo que oscila quando recebe um estímulo externo e acaba parando devido ao atrito, resistência do ar, etc). Esse estado particular, o estado de repouso, é representado como um ponto no espaço de estados. Seja ainda um sistema que apresente um processo periódico (como uma estrela variável que tenha a sua luminosidade oscilando em intensidade periodicamente). Nesse caso, uma seqüência de estados repete-se, em um ciclo, o que gera no espaço de estados uma curva fechada. Se considerarmos processos que apresentam mais de um período de oscilação, teremos em nosso espaço, por exemplo, algo como um pneu (um toro), para o caso de 2 períodos. Ou ainda toro *n*-dimensionais, para *n* períodos.

Note-se que essas entidades (o ponto, o ciclo, o toro) são subsistemas do sistema total representado pelo espaço de estados, o que implica que se temos n dimensões, logo n propriedades descrevendo o sistema estudado, tais entidades possuirão um número menor de dimensões. A partir do momento em que um processo é disparado, um ponto inicial é identificado como a condição inicial e uma trajetória desenvolve-se segundo a dinâmica do sistema. O que é observado é que as órbitas acabam por atingir as entidades descritas, como se "atraídas" por elas. Tais entidades, subsistemas de pontos-estado topologicamente inseridos no espaço de estados, é o que chamamos "atratores".

Se o espaço de estados tem uma dimensão D , podemos seccioná-lo por uma superfície de dimensão $D-1$, tal que as órbitas ou trajetórias sejam por ela seccionadas, "marcando-a" em vários pontos. Essa é a chamada superfície de Poincaré e a sequência de pontos, resultante do fluxo de órbitas sobre a superfície, é o mapa de Poincaré: tal superfície é capaz de revelar estruturas atratoras. Para isso, o mapa tem que resultar de um comportamento assintótico do fluxo, a tendência bem estabelecida para o atrator. Um atrator pode então ser definido como "um subespaço compacto que caracteriza a aglomeração assintótica de traços das trajetórias em uma superfície de Poincaré". A Mecânica Clássica estudou bem tais entidades, principalmente o atrator pontual, o ciclo limite e o toro. Sabemos, entre outras coisas, que sistemas podem apresentar, em seu espaço histórico, mais de um atrator e "caminhar" entre eles de acordo com as circunstâncias. Neste espaço, podemos portanto distinguir vários regimes, governados por atratores diversos, separados por regiões que chamamos separatrizes. O conceito de caos determinista exige, para sua detecção e estudo, um diagnóstico: vários índices são usados para tal, mas o conceito central será o de atrator, no caso, o "atrator estranho". Fonte: VIEIRA, Jorge de Albuquerque - Ciência: formas de conhecimento - arte e ciência uma visão a partir da complexidade, Fortaleza Expressão Gráfica e Editora, 2007, p. 52-53)

^{iv} Langue e Parole - Ferdinand de Saussure retirado do site:

<http://letras1a20131.blogspot.com.br/2013/03/langue-e-parole-saussure.html>

Vou estabelecer a postagem a partir de trechos do texto "As dicotomias Saussurianas" de Castelar de Carvalho e anotações feitas durante as aulas que, provavelmente, estarão entre parênteses.

Primeira dicotomia: Langue e Parole

"Fundamentada na oposição social / individual revelou-se, com o tempo, extremamente profícua (útil). O que é fato da langue está no campo social; o que é fato da parole situa-se na esfera do individual."

"Saussure afirma e adverte ao mesmo tempo: 'a linguagem tem um lado individual (parole) e um lado social (langue), sendo impossível conceber um sem o outro.' "

(Temos então, que a langue é a língua e a parole é a fala.)

(A langue é necessária para que a parole seja clara e compreensível. A parole estabelece as futuras mudanças da langue.)

"É tal a interdependência entre a langue e a parole que Saussure considera a langue, ao mesmo tempo, instrumento e produto da parole.

+++++

A Langue

como acervo linguístico

É o lado mental da langue.

"A langue, como acervo linguístico, 'é o conjunto de hábitos linguísticos que permitem a uma pessoa compreender e fazer-se compreender' e 'as associações ratificadas pelo consentimento coletivo e cujo conjunto constitui a langue, são realidades que têm sua sede no cérebro'.

Ela guarda consigo toda a experiência histórica acumulada por um povo durante a sua existência.

A langue é "uma soma de sinais depositados em cada cérebro, mais ou menos como um dicionário, cujos exemplares, todos idênticos, fossem repartidos entre os indivíduos."

como realidade sistemática e funcional

É a capacidade lógica da gramática. É um sistema de signos que exprime ideias.

"Nenhum indivíduo tem a faculdade de criar a langue, nem de modificá-la conscientemente. Ela é como uma armadura dentro da qual nos movimentamos no dia-a-dia da interação humana."

como instituição social

"Como qualquer outra instituição social, a langue se impõe ao indivíduo coercitivamente. Por isso, ela se constitui um elemento de coesão e organização social."

"A parte social da linguagem é exterior ao indivíduo, que por si só, não pode criá-la nem modificá-la; ela não existe senão em virtude de uma espécie de contrato estabelecido entre os membros da comunidade."

+++++

A Parole

Ao contrário da langue, se constitui de atos individuais, e, por isso, torna-se múltipla, imprevisível, irredutível a uma sistematização.

Ora, a Linguística só estuda aquilo que é recorrente, constante. Assim, a heterogeneidade da parole não permite que se haja um estudo sistemático."É a fala (parole) que faz evoluir a língua (langue): são impressões recebidas dos outros que modificam nossos hábitos linguísticos."

Conclusão: "A feliz dicotomia língua / fala é o ponto de partida para Saussure postular uma Linguística da língua e uma Linguística da fala (...) sendo que, para o mestre genebrino, a Linguística propriamente dita é aquela cujo único objeto é a langue."

Postado há 12th March 2013 por Gabriel Oliveira

^ NEW JERUSALEM

(Minnie Cooper / Jim Eanes)

Dan Reno, Red Smiley & The Tennessee Cut-Ups - 1957

Also recorded by: Doyle Lawson & Quicksilver

I will sing you a song of the New Jerusalem
The faraway home of the soul
Where no storms ever beat on that glittering strand
And the years of eternity roll

Oh, how sweet it will be in that beautiful home
Where sickness and sorrow comes no more
We will all meet someday in that home faraway
In the New Jerusalem

Oh, the gates are of pearl and the streets are of gold
In that land where we'll never grow old
We will all meet someday in that home faraway
In the New Jerusalem

Oh, how sweet it will be in that beautiful home
Where sickness and sorrow comes no more
We will all meet someday in that home faraway
In the New Jerusalem

Jesus suffered, bled and died, on the cross was crucified
To save a poor sinner like me
Now he sits on his throne and will welcome us home
In the New Jerusalem

Oh, how sweet it will be in that beautiful home
Where sickness and sorrow comes no more
We will all meet someday in that home faraway
In the New Jerusalem

(Transcribed by Mel Priddle - April 2006)

Fonte: <http://lyricsplayground.com/alpha/songs/n/newjerusalem.shtml>

HUMBERTO ISSAO SUEYOSHI

Vertentes didáticas de uma cena liricizada

Volume 4

O livro dos Viewpoints de Anne Bogart e Tina Landau

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas, Linha de
Pesquisa Teoria e Prática do Teatro, da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para
obtenção do Título de Doutor em Artes, sob a orientação
da Profª Drª Sílvia Fernandes da Silva Telesi

SÃO PAULO

2017

O livro dos *Viewpoints*

Um guia prático dos *Viewpoints* e da
Composição

ANNE BOGART

e

TINA LANDAU

**Tradução: Humberto Issao Sueyoshi, Francisco Junior (Paco),
Marilene Maia, Leonardo Scantbelruy, Daniel Braz, Giese Rabelo dos
Santos, Thaís Vasconcelos, Stephanie Brandão, Frank Kitinger,
Isabela Catão, Aline Vasconcelos**

Primeira Revisão: Humberto Issao Sueyoshi

**Segunda Revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao
Sueyoshi**

Anne Bogart + Tina Landau
A Practical Guide to Viewpoints and Composition

Para xs performers
cujos corpos e
imaginações levam
esse trabalho para
frente

Sumário

Prefácio à edição brasileira por Humberto Issao	8
Prefácio	9
1. CAPÍTULO – Uma história dos <i>Viewpoints</i> e da Composição	13
2. CAPÍTULO – <i>Viewpoints</i> e Composição: O que são?	16
<i>Viewpoints</i>	16
<i>Viewpoints</i> de Tempo	16
<i>Viewpoints</i> de Espaço	17
Composição	19
3. CAPÍTULO – <i>Viewpoints</i> e Composição no Teatro Contemporâneo	21
4. CAPÍTULO – Como começar?	26
Requisitos físicos	26
5. CAPÍTULO – Introduzindo os <i>Viewpoints</i> individualmente	38
Ritmo	38
Duração	41
Resposta Cinesiológica	43
Repetição	44
Relação Espacial	44
Topografia	45
Forma	47
Gesto	48
Arquitetura	51
Fim da primeira grande sessão	52
Exercícios adicionais para focar em <i>Viewpoints</i> individuais	52
Observações	56
6. CAPÍTULO – Colocando os <i>Viewpoints</i> juntos	60
Aprofundamento da prática	60
Exercícios para desenvolvimento	66
Maus hábitos e ausência de retorno	70
Emoção	70
7. CAPÍTULO – Improvisações de grupo	72
Exercícios Suplementares	72
Exercícios de Improvisação	72
Exercícios Auxiliares	76

Quatro variedades de energia.....	79
Relacionamento.....	80
8. CAPÍTULO – Trabalhando com música.....	81
Porcas e parafusos na preparação	81
Exercícios auxiliares para trabalhar com música	85
Coisas que aprendemos ao trabalhar com música	86
Música para iniciantes nos <i>Viewpoints</i>	86
Música para quem está no meio do treinamento do <i>Viewpoints</i>	87
Música para treinamentos avançados de <i>Viewpoints</i>	87
9. CAPÍTULO – Começando a falar.....	88
Introdução aos <i>Viewpoints</i> Vocais Individuais	88
Continuando em grupo	91
O próximo passo	92
Adicionando <i>Viewpoints</i> Vocais para o trabalho de diálogo	93
Incorporando o movimento	95
10. CAPÍTULO – <i>Viewpoints</i> em ensaios.....	100
Primeiros ensaios.....	100
Etapas intermediária	103
Ensaio adiantado.....	110
<i>Viewpoints</i> na performance	110
11. CAPÍTULO – Apresentação da Composição	111
Saborosa Pressão e tempo subjetivo	111
Números	112
Liderança vs. Coletividade, incluindo: “Sim, e...”	112
Ingredientes	113
Complexidade	113
Tempo de Preparação	114
Encenação Descritiva VS. Encenação Expressiva.....	117
<i>JO-HA-KYU</i>	118
12. CAPÍTULO – Composição em direção a um trabalho original	122
Passo 1: Os blocos básicos de construção para o trabalho criativo	122
Passo 2: Coleta de material	123
Passo 3: Pensamento Lateral	124
Passo 4: Composições.....	124

Passo 5: Solicite e Crie	126
Passo 6: Apresente e Discuta	127
13. CAPÍTULO – Composição nos ensaios em direção à peça	129
Fonte de Trabalho	129
A Fonte de Trabalho nos ensaios	130
O Mundo-Jogo	132
As composições em direção a uma peça.....	133
14. CAPÍTULO – Composição como prática e receitas adicionais	137
Exercícios práticos	138
15. CAPÍTULO – Como discutir o trabalho de Composição em um grupo	141
16. CAPÍTULO – Composição e artes relacionadas	148
Música.....	148
Pintura.....	149
Arquitetura	150
Filmes.....	151
Dança.....	152
Poesia	152
Literatura e Dramaturgia	153
Outros lugares para se procurar	153
17. CAPÍTULO – <i>Viewpoints</i> em lugares inesperados	155
Os <i>Viewpoints</i> e a dramaturgia	155
Os <i>Viewpoints</i> e a direção	156
Os <i>Viewpoints</i> em seu ser	158
Os <i>Viewpoints</i> e a cenografia.....	158
O <i>Viewpoints</i> em todo lugar: em esportes, atendendo mesas e no reino animal	
160	
18. CAPÍTULO – Posfácio	164
Trabalhando com a Companhia SITI - ANNE BOGART	164
Trabalhando com o <i>Steppenwolf Ensemble</i> ou Um velho cão aprendendo novos truques - TINA LANDAU.....	166
19. Bibliografia	170

Prefácio à edição brasileira por Humberto Issao

Essa é uma tradução não oficial do livro “*The Viewpoints book A practical guide to Viewpoints and composition*” de Anne Bogart e Tina Landau. Ela foi feita numa iniciativa de amazonenses e paulistas de divulgar o trabalho das autoras e auxiliar os estudantes de direção teatral, interpretação, história do teatro brasileiro e oficina de dramaturgia no seu desenvolvimento poético e acadêmico, além de fruto do trabalho de pesquisa na tese de doutorado do coordenador e revisor desse manuscrito.

Se você tiver condições compre o livro original das autoras nos sites especializados em livros digitais. Sua circulação não tem nenhuma finalidade lucrativa, portanto não pague por ele. Essa tradução não deve ser distribuída sem a autorização expressa das autoras originais da obra e seus tradutores e revisores em língua portuguesa. Esta tradução deve conter erros de tradução e mesmo após a segunda revisão realizada alguns erros ortográficos e gramaticais são esperados. Entre a tradução e a defesa da tese uma versão oficial do livro foi lançada pela editora Perspectiva. Caso precise citar a obra utilize a tradução oficial realizada pela editora ou o padrão ABNT para obras manuscritas e ainda não publicadas citando os tradutores e revisores. O Index original não foi utilizado nem traduzido.

Na tradução realizada aqui optou-se pela manutenção do termo *Viewpoints* mantendo a terminologia original, tal escolha se deve ao entendimento de que o termo seria um nome próprio, o nome de uma técnica como a Técnica Alexander. Foi feita uma alteração proposital em todo o texto, o que originalmente estava em itálico foi colocado em negrito, essa opção se deve a uma facilitação na visualização desses termos uma vez que haviam muitos termos em itálico e nenhuma em negrito e o negrito é mais fácil de ser visualizado que o itálico. O itálico foi utilizado para termos em línguas estrangeiras, tanto para nomes próprios em inglês quanto para termos sem tradução ou mesmo em outras línguas utilizadas pelas autoras.

Durante o texto muitas vezes as autoras optaram por deixar diversos termos iniciados com maiúscula no meio das sentenças, essa opção foi mantida ao longo do texto. O termo *Blackout* foi mantido por se tratar de um jargão técnico de fácil compreensão utilizado extensivamente no teatro brasileiro. As autoras frequentemente utilizaram a opção de colocar os termos no feminino e no masculino separados por uma barra “/”. Na presente tradução optou-se pela utilização do x quando um termo tiver a possibilidade de se referir ao gênero masculino e feminino como tem sido frequentemente utilizado no campo das artes, uma vez que as autoras sinalizaram no trabalho original que a questão dos gêneros é relevante e deveria ser pontuado.

Humberto Issao Sueyoshi – Coordenador da equipe de tradução e revisão

Prefácio

(Tradução de Francisco Junior [Paco] - Primeira revisão: Humberto Issao;
Segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

“O que eu posso ler sobre os *Viewpoints*?”

A pergunta foi feita para nós com crescente regularidade nos últimos anos. Quando qualquer uma de nós está perto de concluir uma classe, oficina ou produção, o questionamento começa: “Como faço para continuar o trabalho?” “Como posso aplicar isso nas cenas de uma obra?” “Como eu posso usar isso para escrever a minha peça?” “E se eu estou trabalhando com pessoas que não tenham feito o treinamento dos *Viewpoints*?” “Que outros exercícios existem para trabalhar a Composição?” Este livro nasceu de um desejo de responder a *algumas* das perguntas que foram feitas ao longo dos anos.

Não há muito material disponível sobre os *Viewpoints*. Existem alguns artigos e ensaios, mas tanto quanto sabemos, não há nenhum livro dedicado ao assunto, muito menos o que esperamos ter escrito aqui: uma caixa de ferramentas com uma abordagem compreensiva para os usos da técnica dos *Viewpoints*. Este não é um livro sobre a teoria, mas um manual prático para seguir através dos estágios e aplicações do trabalho.

Nós escrevemos este livro para que xs nossxs estudantes, atores/atrizes, colaboradorxs e até mesmo xs céticxs pudessem ter algo para se referirem quando desejassem.

O livro dos *Viewpoints* não é um livro definitivo, não é um evangelho, não é a verdade absoluta. Ele foi escrito a partir da crença e da experiência pessoal. Enquanto ambas estamos convictas da noção de que os *Viewpoints* são um processo aberto mais do que uma metodologia fechada, esperamos que qualquer pessoa interessada no trabalho possa abordá-los com profundidade, rigor e a mesma busca espiritual que ambas esperamos termos feito ao longo dos anos. Nosso desejo não é que essas páginas sejam lidas como um manual de instruções prescritivo; mas sim como um leque de possibilidades, uma chamada para um exame mais aprofundado e personalizado dos *Viewpoints* por parte dx leitorx.

Há passos e princípios que acreditamos serem cruciais para compreender os *Viewpoints* e o corpo, e para usá-los de formas mais eficazes na formação e nos ensaios. Nós esboçamos estes princípios. Há maneiras preguiçosas ou indigestas de ensinar os *Viewpoints* e, mais ainda, de falar sobre eles, e as pessoas estão fazendo isso com mais frequência. Mas nossa solução não é que elas leiam estas páginas e as sigam como um ditado. Nós todxs adoramos uma resposta, uma garantia, um atalho. O treinamento dos *Viewpoints* não fornece nada disso. Apesar da nossa postura frente ao trabalho ser bastante linear e estruturada, é mortal para qualquer artista tentar seguir mecanicamente seus passos sem lutar com as perguntas, ajustando o processo e acumulando suas próprias descobertas. Esperamos que você leia estas páginas e

questione. Esperamos que você leia e tente. Esperamos que você possa usar essas páginas e em seguida escrever sobre elas, depois reescrevê-las e então lê-las novamente.

Nós escrevemos este livro dividindo o seu contorno, cada uma pegando os primeiros capítulos de acordo com o que estava segura para trabalhar. Então nós trocamos o material, somando o trabalho uma da outra, cortando o trabalho da outra e revendo juntas. Fizemos uma escolha de escrever a partir do “nós” porque o livro reflete essas coisas que nós compartilhamos como crenças e práticas. Ocasionalmente, ao querer oferecer um exemplo específico, referimo-nos às nossas próprias produções ou experiências: “Quando Anne dirigia...” Ou Quando “Tina dirigia...”

Tivemos dificuldade em determinar a sintaxe apropriada para escrever para **você**. **Você** é x instrutorx, x diretorx, umx artista, umx cenógrafox, umx dramaturgx? Umx líder ou umx participante? Na maior parte nos remetemos à pessoa que lidera o trabalho – x professorx ou x diretorx. Mas você vai notar que, por vezes, de forma fluida, e talvez inconsistente, flutuamos e nos tornando a voz dx diretorx ou dx professorx nós mesmas. Podemos começar um exercício com “Primeiro você reúne o grupo no centro do espaço e pede a todxs que fechem seus olhos...” (Nos dirigindo ao/à líder), mas logo transitamos para: “Sintam os corpos ao redor de vocês, e ouçam o som das respirações...” (Dirigindo-nos axs/às participantes).

Nós também estamos cientes de que, devido à natureza do assunto e o fato de que nós escrevemos a duas mãos, muitas vezes ao longo do livro um tema é revisitado uma segunda ou mesmo uma terceira vez. Esperamos ter nos repetido dentro de um novo contexto ou numa perspectiva ligeiramente diferente.

Cada uma de nós foi apresentada ao *Viewpoints* por pessoas diferentes: Anne por Mary Overlie na *New York University*, Tina pela Anne no *American Repertory Theatre*. Ambas passamos por um processo particular: primeiro, sentimos que o mundo tinha sido nomeado, que agora tínhamos palavras para o que sempre havíamos intuído ou feito; segundo, fomos seduzidas pelo próprio sistema, o seu poder, o seu efeito, o seu estilo; e em terceiro lugar, reconhecemos a necessidade de reexaminar e remodelar a técnica para refletir nossas próprias paixões e observações. Anotando muitos dos exercícios neste livro, nós recordamos detalhes vívidos e os momentos em que foram criados. Quase sempre, os exercícios nasceram de momentos de terror: “Tenho seis horas e vinte atores/atrizes e o que eu vou fazer?!”

Estamos divididas entre o desejo de fornecer um mapa para você e o desejo de dizer para rasgar este livro e entrar no terror por si. Como Joseph Campbell disse: “Onde você tropeçar, lá você deve encontrar o seu tesouro.” Convidamos você para o tropeço. Esperamos talvez ter indicado um caminho, mas não deixado ele claro, deixamos para você o

trabalho através das áreas mais espinhosas. Os *Viewpoints* são um processo aberto, não uma técnica rígida. Esperamos que este livro não vá ser para você um fim, mas sim um começo.

Anne Bogart e Tina Landau outubro 2005

Nós gostaríamos de agradecer às seguintes pessoas por suas contribuições a este livro e para nossas vidas:

Mary Overlie, que forjou os originais *Seis Viewpoints* da sua imaginação. Aileen Passloff, que estendeu a noção de composição do mundo da dança para a arena do teatro. Wendell Beavers, que carrega o *Viewpoints* com ele em todos os lugares. Os membros individuais da *SITI Company*, que desenvolveram e expandiram os *Viewpoints* ao longo de anos de práticas, ensaios e de ensino, em particular Barney O'Hanlon, que é um constante experimentador e uma inspiração. Charles L. Mee, Jr., Brian Jucha, Ron Argelander, Susan Milani, Kevin Kuhlke, Jessica Litwak, John Bernd, Mark Russell, Jocelyn Clarke, Sabine Andreas,

- A.B.

Theresa McCarthy, Henry Stram, Martin Moran, Jessica Molaskey, Victoria Clark, Jason Daniely, Steven Skybell, Jeff Perry, Amy Morton e Guy Adkins, entre outros - Meus ídolos dos *Viewpoints* que me ensinaram tudo o que sei sobre como aplicar e integrar o trabalho nos ensaio. Anne Hamburger, Marjorie Samoff, Robert Brustein, Richard Riddell, Michael David, Martha Lavey, a memória de Helen Merrill e a *SITI Company* que me apoiaram em tudo tão generosamente ao longo do caminho.

- T. L.

E claro, ambas agradecemos a Terry Nemeth e Kathy Sova, por sua clareza ao nos ajudar a encontrar uma forma para este livro

1. CAPÍTULO – Uma história dos Viewpoints e da Composição

(Tradução de Francisco Junior [Paco] - Primeira revisão: Humberto Issao;
Segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Uma mudança cultural sísmica ocorreu na América durante o meio do século passado. Foi uma mudança marcada por eventos como os protestos contra a Guerra do Vietnã, as marchas pelos direitos civis, e os nascimentos do expressionismo abstrato, pós-modernismo e minimalismo. Durante a década de 1960, esta explosão cultural e revolução artística ganhou impulso em Nova York, São Francisco e outros centros urbanos e depois se espalhou por todo o país. O movimento era político, estético e pessoal, e alterou a forma como os artistas pensavam sobre seus processos, as suas audiências e o papel dos artistas no mundo. Esta erupção súbita de atividade foi como uma lufada de ar fresco para muitos jovens, incluindo um grupo de artistas - *The Judson Church Theater* - que se reuniam na igreja *Judson*¹ em *Washington Square*, em Nova York. O grupo incluiu os jovens pintores Robert Rauschenberg e Jasper Johns, os compositores John Cage e Philip Corner, o cineasta Gene Friedman, e os dançarinos Yvonne Rainer, Trisha Brown, David Gordon, Lucinda Childs, Steve Paxton, Laura Dean, Simone Forti e outros. Inspirado por seu professor de composição de dança, Robert Dunn, esses dançarinos quiseram questionar os pressupostos de sua própria formação e como eles se aproximavam de seus trabalhos. Eles queriam criar alternativas à influência penetrante de George Balanchine, Martha Graham e até de contemporâneos mais próximos, como Merce Cunningham. Eles queriam libertar as coreografias da psicologia e do teatro convencional. “O que é a dança?” eles perguntaram. “Se um elefante balanceia seu tronco, isso é dança? Se uma pessoa caminha pelo palco, isso é dança?”

Uma série de experimentos se seguiu: performances em telhados, o público testemunhando eventos através de orifícios, dançarinos

¹ Começando nos anos 50, a igreja Judson apoiou com um ministério radical as artes, conduzido primeiramente pelo pastor associado Bernard Scott e subsequentemente pelo pastor associado Al Carmines. A igreja disponibilizou espaço para artistas para exposições de arte, ensaios e apresentações. A igreja também assegurou que este espaço seria um lugar onde esses artistas pudessem ter a liberdade de experimentar em seu trabalho sem medo de censura. Em 1957, a igreja ofereceu o espaço da galeria a Claes Oldenburg, Jim Dine e Robert Rauschenberg, que eram então artistas desconhecidos. Em 1959, a Galeria Judson mostrou trabalho de artistas pop, Tom Wesselmann, Daniel Spoerri e Red Grooms. Yoko Ono também teve seu trabalho exibido na galeria.

O Judson Dance Theatre, que começou em 1962, proporcionou um local para dançarinos e coreógrafos, incluindo Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon e Yvonne Rainer para criarem e mostrarem seus trabalhos. Entre outros, estes dançarinos e coreógrafos moldaram a história da dança criando a dança pós-moderna, o primeiro movimento vanguardista no teatro dança desde a dança moderna das décadas de 1930 e 1940. Durante as últimas décadas, o Movimento Research apresentou concertos de dança experimental na igreja nas noites de segunda-feira durante o ano letivo. Fonte:

https://en.wikipedia.org/wiki/Judson_Memorial_Church consultada no dia 23/03/2017.

suspensxs no meio do ar, dançarinxs em plataformas rolantes. Trabalhando com a noção de que tudo é possível, essxs artistas começaram a mudar as regras. Rauschenberg e Johns, por exemplo, não só criaram desenhos para as performances, mas muitas vezes conceberam e realizaram os eventos eles mesmos. A improvisação se tornou a língua comum e todxs ajudavam uns/umas aos/às outrxs.

Um dos acordos fundamentais que unia este grupo foi a sua crença na arte não hierárquica e o uso de atividades em “tempo real” que foram efetuadas através de estruturas como as de jogos ou de atividades orientadas como tarefas. O grupo queria funcionar democraticamente com todxs xs membrxs tendo igualdade de acesso às oportunidades de performar. Em improvisações, cada participante tinha o mesmo poder na criação de um evento. O pensamento estético também era não hierárquico. Músicas, por exemplo, não iriam ditar escolhas. Um objeto podia ter a mesma importância que um corpo humano. A palavra falada estava no mesmo pé de igualdade com o gesto. Uma ideia poderia manter-se com a mesma importância que uma outra no mesmo palco, ao mesmo tempo.

Essxs pioneirxs pós-modernos forjaram o território sobre o qual estamos agora. Elxs rejeitaram a insistência do mundo da dança moderna sobre mensagens sociais e técnicas virtuosísticas, e as substituíram por decisões internas, estruturas, regras ou problemas. O que fazia a dança final era o contexto da dança. Seja qual for o movimento ocorrido durante o trabalho sobre esses problemas *tornou-se* a arte. Essa filosofia está no cerne tanto dos *Viewpoints* como da Composição.

No início de 1970, Aileen Passloff, uma dançarina e coreógrafa influente no movimento da igreja *Judson*, tornou-se professora de Anne no *Bard College*. A classe de composição dada por Aileen teve um enorme efeito sobre a forma como Anne começou a pensar a criação de trabalhos. Xs estudantes eram convidadxz a criar os seus próprios trabalhos com base em sonhos, objetos, anúncios, e o que quer que se parecesse como bases para a criação. Para Anne, esta foi a gênese do interesse de toda uma vida em aplicar teorias da pintura, arquitetura, música e cinema ao teatro. Aileen também inspirou Anne a investigar o papel criativo de cada performer.

Mais tarde, em 1979, Anne conheceu a coreógrafa Mary Overlie, a inventora dos “*Seis Viewpoints*” na *University of New York*, onde ambas estavam como membras da *Experimental Theater Wing*. Apesar de recém-chegada à cena da Judson, Mary, que já havia treinado como dançarina e coreógrafa, atribui suas próprias inovações àqueles experimentos na igreja *Judson*. Seus pensamentos também foram inflamados por colegas em São Francisco, incluindo Anna Halprin em Berkeley, Deborah Hay e, em particular, Barbara Dilley, que, com Mary, criou um grupo todo de mulheres chamado de *Natural History of the American Dancer*.

Mary mergulhou nessas inovações e emergiu com a sua própria maneira de estruturar a improvisação na dança no tempo e no espaço - Os Seis *Viewpoints*: Espaço, Forma, Tempo, Emoção, Movimento e História. Ela começou a aplicar estes princípios, não só para seu próprio trabalho como coreógrafa, mas também para o ensino. Posteriormente, seu trabalho influenciou várias gerações de artistas teatrais.

A abordagem de Mary para os Seis *Viewpoints* foi e continua a ser absoluta. Ela é inflexível sobre a pureza deles. Para sua aflição e deleite, seus/suas alunxs e colegas, reconheceram a genialidade de suas inovações e sua relevância imediata para o teatro, extrapolando e expandindo seus *Viewpoints* para fins próprios.

Para Anne (e mais tarde Tina), foi imediatamente claro que a abordagem de Mary para a geração de movimento para o palco era aplicável à criação de momentos visceralmente dinâmicos de teatro com atores/atrizes e outrxs colaboradorxs. Em 1987, Tina e Anne se conheceram enquanto trabalhavam no *American Repertory Theatre* em Cambridge, Massachusetts. Durante os dez anos seguintes, elas colaboraram extensivamente, experimentaram teatralmente, e gradualmente expandiram os Seis *Viewpoints* de Overlie para os nove *Viewpoints* Físicos (Relacionamento Espacial, Resposta Cinesiológica², Forma, Gesto, Repetição, Arquitetura, Ritmo, Duração e Topografia) e os *Viewpoints* Vocais (Tom, Dinâmica, Aceleração/Desaceleração, Silêncio e Timbre).

Ao longo dos últimos vinte anos, o treinamento dos *Viewpoints* despertou a imaginação de coreógrafxs, atores/atrizes, diretorxs, cenógrafxs, dramaturgxs e escritorxs. Enquanto os *Viewpoints* são ensinados em todo o mundo e usados por muitxs artistas de teatro nos processos de ensaio, a teoria e suas aplicações ainda são relativamente novas. As perguntas surgem com frequência: O que exatamente **são** os *Viewpoints*? O que **é** exatamente a Composição?

² Há alguns livros em português que utilizam a palavra cinesiologia (que seria o estudo do movimento), na internet também foi encontrada a grafia quinesésico mas nenhum livro, portanto a revisão optou pela tradução do termo "*Knesthetic Response*" como Resposta Cinesiológica, uma vez que o termo resposta cinestésica poderia dar margem a erros com o termo sinestésico

2. CAPÍTULO – Viewpoints e Composição: O que são?

(Tradução de Marilene Maia - Primeira revisão: Humberto Issao; Segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Viewpoints, Composição: O que esses termos significam? As definições a seguir refletem a *nossa* compreensão e uso deles. Mesmo no contexto do trabalho de pioneiras como Mary Overlie e Aileen Passloff, é impossível dizer de onde essas ideias realmente se originaram, porque elas são atemporais e pertencem aos princípios naturais do movimento, do tempo e do espaço. Ao longo dos anos, temos simplesmente articulado um conjunto de nomes para as coisas que já existem, coisas que fazemos naturalmente e sempre temos feito, com maior ou menor grau de consciência e ênfase.

Viewpoints

- Os *Viewpoints* são uma filosofia traduzida em uma técnica para (1) o treinamento dos performers; (2) a construção de um grupo; e (3) a criação de movimentos para o palco.
- Os *Viewpoints* são um conjunto de nomes dados a certos princípios de movimento através do tempo e do espaço; estes nomes constituem uma linguagem para falar sobre o que acontece no palco.
- Os *Viewpoints* são pontos de consciência dos quais umx artista ou criadorx faz uso durante o trabalho.

Trabalhamos com nove *Viewpoints* físicos, dentro deles nós temos os *Viewpoints* de tempo e os *Viewpoints* de espaço. A maior parte deste livro enfoca nos *Viewpoints* Físicos, embora os *Viewpoints* Vocais, que desenvolvemos mais tarde, sejam abordados no [Capítulo 9](#). Os *Viewpoints* Vocais são especificamente relacionados ao som em oposição ao movimento. Os *Viewpoints* Físicos e Vocais sobrepõem-se uns aos outros e mudam constantemente de valor relativo, dependendo dx artista ou professorx e/ou do estilo da produção. Os *Viewpoints* Físicos são:

***Viewpoints* de Tempo**

RITMO

A taxa de velocidade na qual ocorre um movimento; quão rápido ou lentamente algo acontece no palco.

DURAÇÃO

Quanto tempo um movimento ou sequência de movimentos continuam. Duração, em termos do trabalho dos *Viewpoints*, refere-se especificamente a quanto tempo um grupo de pessoas trabalhando juntas fica dentro de uma determinada seção de movimento antes de mudar de movimento ou de sequência de movimentos.

RESPOSTA CINESIOLÓGICA

A reação espontânea ao movimento que ocorre fora de você; o momento em que você responde a eventos externos ao movimento ou ao som; o movimento impulsivo que ocorre a partir de uma estimulação dos sentidos. Um exemplo: alguém bate palma na frente de seus olhos e você pisca em resposta; ou alguém bate à porta e você impulsivamente levanta-se da cadeira.

REPETIÇÃO

A repetição de algo no palco. A Repetição inclui (1) **Repetição Interna** (repetindo um movimento dentro do seu próprio corpo); (2) **Repetição Externa** (repetindo a forma, tempo, gesto, etc., de algo fora do seu próprio corpo).

Viewpoints de Espaço

FORMA

O contorno ou o delinear que o corpo, ou corpos, fazem no espaço. Toda Forma pode ser dividida em: (1) **linhas**; (2) **curvas** (3) uma **combinação** de linhas e curvas.

Por isso, no treinamento dos *Viewpoints* criamos formas que são redondas, formas que são angulares, e formas que são uma mistura dessas duas.

Além disso, a Forma pode ser (1) **estacionária**; (2) que se **move** através do espaço.

Por último, a Forma pode ser feita em uma das três formas: (1) **o corpo no espaço**; (2) **o corpo em relação à arquitetura** fazendo uma forma; (3) **o corpo em relação com outros corpos** fazendo uma forma.

GESTO

Um movimento que envolve uma parte ou partes do corpo; O Gesto é uma Forma com começo, meio e fim. Gestos podem ser feitos com as mãos, os braços, as pernas, a cabeça, a boca, os olhos, os pés, o estômago, ou qualquer outra parte ou uma combinação de partes que podem ser isoladas. O Gesto é dividido em:

1. GESTO COMPORTAMENTAL. Pertence ao mundo físico concreto do comportamento humano como nós os observamos na nossa realidade cotidiana. É o tipo de gesto que você vê no supermercado ou no metrô: coçar, apontar, acenar, cheirar, curvar-se, saudar/cumprimentar. Um Gesto comportamental pode dar informações sobre x personagem, o período de tempo, a saúde física, as circunstâncias, o clima, as roupas,

etc. O Gesto é geralmente definido pelo personagem, pelo tempo e pelo local em que vive. Também pode ter um pensamento ou intenção por trás dele. Um Gesto comportamental pode ser dividido e trabalhado em termos de **Gesto privado** e **Gesto público**, distinguindo entre as ações realizadas na solidão e aquelas realizadas com a consciência e a proximidade de outros.

2. GESTO EXPRESSIVO. Manifesta um estado interior, uma emoção, um desejo, uma ideia ou um valor. É abstrato e simbólico ao invés de representacional. É universal e atemporal e não é algo que você normalmente veria alguém fazer no supermercado ou metrô. Por exemplo, um gesto expressivo pode ser expressivo de, ou demonstrativo de emoções como a “alegria”, a “tristeza” ou a “raiva”. Pode expressar também a essência interior de Hamlet como um determinado ator/atriz à sente. Ou, numa produção de Chekhov, você pode criar e trabalhar com gestos expressivos **de** “tempo”, “memória” ou “Moscou” ou **para** o “tempo”, a “memória” ou a “Moscou”.

ARQUITETURA

O ambiente físico no qual você está trabalhando e como a consciência desse ambiente afeta o movimento. Quantas vezes já vimos produções onde há um cenário extravagante, luxuoso e complexo cobrindo o palco e os atores/atrizes ainda permanecem no centro do palco, dificilmente explorando ou utilizando a arquitetura do ambiente? Trabalhando-se com a Arquitetura como um dos *Viewpoints*, aprendemos a dançar com o espaço, estar em diálogo com um quarto, e deixar o movimento (especialmente a Forma e o Gesto) evoluir fora do nosso ambiente. A arquitetura é dividida em:

1. MASSA SÓLIDA. Paredes, pisos, tetos, móveis, janelas, portas, etc.
2. TEXTURA. Se a massa sólida é de madeira, metal ou tecido vai mudar o tipo de movimento que criamos em relação a ela.
3. LUZ. As fontes de luz no quarto, as sombras que fazemos em relação a essas fontes, etc.
4. COR. Criando movimento a partir das cores no espaço, por exemplo, como uma cadeira vermelha entre muitas cadeiras pretas afetaria nossa coreografia em relação àquela cadeira.
5. SOM. O som criado por e para a arquitetura, por exemplo, o som dos pés no chão, o rangido de uma porta, etc.

Além disso, trabalhando com a Arquitetura, criamos metáforas espaciais, dando forma a tais sentimentos como eu estou “contra a parede”, “preso entre as rachaduras”, “encarcerado”, “perdido no espaço”, “no limiar”, “alto como uma pipa”, etc.

RELAÇÃO ESPACIAL

A distância entre as coisas no palco, especialmente (1) de um corpo para outro; (2) de um corpo (ou corpos) para um grupo de corpos; (3) do corpo para com a arquitetura.

Qual é o alcance completo de possíveis distâncias entre as coisas no palco? Que tipos de agrupamentos nos permitem ver uma imagem do palco mais claramente? Quais agrupamentos sugerem um evento ou emoção, expressam uma dinâmica? Tanto na vida real quanto no palco, temos a tendência a nos posicionar em uma distância educada de meio metro a um metro de alguém com quem estamos falando. Quando nos tornamos conscientes das possibilidades expressivas das relações espaciais no palco, nós começamos a trabalhar com distâncias menos educadas, mas com dinâmicas de distâncias mais expressivas desde a proximidade extrema até a extrema separação.

TOPOGRAFIA

A **paisagem**, o **padrão do piso**, o **design** que criamos com os movimentos através do espaço. Na definição de uma paisagem, por exemplo, podemos decidir que a área da parte da frente do palco tem grande densidade, é difícil de percorrer, enquanto a área de trás do palco tem menos densidade e, portanto, envolve mais fluidez e tempos mais rápidos. Para entender o padrão do piso, imagine que as solas de seus pés são pintadas de vermelho; enquanto você se move através do espaço, a imagem que se desenha no chão é o padrão no piso que surge ao longo do tempo. Além disso, encenar ou projetar uma performance sempre envolve escolhas sobre o **tamanho** e a **forma** do espaço que trabalharemos. Por exemplo, poderíamos escolher trabalhar em uma faixa estreita de três metros por toda a frente do palco ou em uma forma triangular gigante que cubra todo o chão, etc.

Composição

- A Composição é um método para a criação de novos trabalhos.
- A Composição é a prática de selecionar e organizar os componentes separados da linguagem teatral em um trabalho coeso de arte para o palco. É a mesma técnica que qualquer coreógrafo, pintor, escritor, compositor ou cineasta usa em suas disciplinas correspondentes. No teatro, isso é escrito em *seus pés*, com outros, no espaço e no tempo, usando a linguagem teatral.
- A Composição é um método para gerar, definir e desenvolver o vocabulário teatral que vai ser utilizado em qualquer peça sugerida. Com a Composição, fazemos peças de modo que podemos apontar para elas e dizer: “Isso funcionou”, e perguntar: “Por quê?” para que então, possamos articular quais são as ideias, momentos, imagens, etc., que iremos incluir em nossa produção.
- A Composição é um método para revelar a nós mesmos os nossos pensamentos e sentimentos ocultos sobre o material. Porque nós geralmente fazemos as Composições em períodos de tempo curtos, não temos tempo para pensar. A Composição fornece uma estrutura para trabalhar a partir de nossos impulsos e intuições. Como Pablo Picasso disse uma vez, fazer arte é “uma outra maneira de manter um diário”.

- A Composição é uma atribuição dada a um grupo de modo que ele possa criar peças teatrais curtas e específicas abordando um aspecto particular da obra. Nós usamos a Composição durante o ensaio para envolver xs colaboradorxs no processo de geração do seu próprio trabalho em torno de uma fonte. A atribuição inclui, geralmente, uma intenção total ou estrutura, bem como uma lista substancial de ingredientes que devem ser incluídos na peça. Esta lista é a matéria-prima da linguagem teatral que nós falaremos na peça, também são os princípios que são úteis para a encenação (simetria versus assimetria, justaposição, uso de escala e de perspectiva, etc.) ou os ingredientes que pertencem especificamente ao Mundo-Jogo que estamos trabalhando (objetos, texturas, cores, sons, ações, etc.). Estes ingredientes são para uma Composição o que simples palavras são para um parágrafo ou ensaio. X criadxr faz com que o sentido seja criado a partir do arranjo desses elementos.
- A Composição é um método para estar em diálogo com outras formas de arte, visto que toma emprestado e reflete as outras artes. No trabalho de Composição, estudamos e usamos princípios de outras disciplinas traduzidas para o palco. Por exemplo, tomando emprestado da música, poderíamos perguntar qual é o ritmo de um momento ou como interagir com base na estrutura de uma fugaⁱ, ou como funciona uma codaⁱⁱ e se devemos ou não adicionar uma? Ou vamos pensar sobre filmes: “Como é que vamos encenar um close-up? Estabelecer uma tomada? Uma montagem?” E nós perguntaremos: “Qual é o equivalente no teatro?” Na aplicação dos princípios de composição de outras disciplinas para o teatro, nós empurramos o envelope da possibilidade teatral e desafiamos a nós mesmos para criar novas formas.
- A Composição é para x criadxr (seja diretorx, escritxr, artista, desenhista, etc.) o que os *Viewpoints* são para o ator/atriz: um método para praticar a arte.

3. CAPÍTULO – Viewpoints e Composição no Teatro Contemporâneo

(Tradução de Marilene Maia - Primeira revisão: Humberto Issao; Segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Os *Viewpoints* e a Composição oferecem uma alternativa às abordagens convencionais da atuação, direção, dramaturgia e cenografia. Eles representam um procedimento claro com uma atitude não hierárquica, prática e colaborativa em sua essência. Ambos abordam determinados problemas e suposições que umx jovem enfrenta ao entrar nesse campo e oferecem uma alternativa.

Jovens artistas de teatro herdam os seguintes formidáveis problemas quando elxs entram na arena do Teatro Americano:

Problema 1: A americanização do sistema de Stanislavski

A abordagem da atuação para o palco nos Estados Unidos não mudou muito ao longo dos últimos sessenta ou setenta anos. Nossos desentendimentos, apropriações indébitas e a miniaturização do sistema de Stanislavski permanecem como uma Bíblia para a maioria dxs praticantes. Como o ar que nós respiramos, raramente nós somos conscientes da sua posição dominante e onipresente.

Em 1923, Konstantin Stanislavski e a sua companhia, o *Teatro de Arte de Moscou (TAM)*, chegaram aos Estados Unidos para apresentar um repertório de peças de Gorki e Tchekhov. A abordagem da atuação expostas nessas produções teve um impacto de galvanização nxs jovens artistas de teatro. Inspirados pelas atuações e curiosos para aprender mais, xs Americanos agarraram-se no que se transformou num aspecto severamente limitado do “sistema” de Stanislavski, e o transformaram numa religião. Altamente eficaz para o cinema e a televisão este legado, entretanto, tem algemado o teatro americano a uma abordagem ultrarrealista para a arte do palco. Mais tarde, Stanislavski admitiu que seus métodos psicológicos anteriores, que tinham sido tão influentes nos Estados Unidos, estavam equivocados. Ele, então, alterou sua ênfase na indução de emoções através da memória afetiva para um sistema psicofísico de cadeias de ações, onde as ações, ao invés da psicologia, induziam as emoções e os sentimentos.

Os problemas e suposições herdados e causados pela americanização do sistema de Stanislavski são inequivocamente evidentes num ensaio quando você ouve umx ator/atriz dizer: “Se eu sinto isso, o público sentirá”, ou “Eu farei isso quando eu sentir isso”. Quando um ensaio é resumido ao processo de fabricação e então no pendurar-se desesperado dessa emoção, a genuína interação humana é sacrificada.

Emoções induzidas pelas lembranças de experiências passadas podem rapidamente transformar a atuação num exercício solipsistaⁱⁱⁱ. O esforço hercúleo de definir uma determinada emoção remove dx ator/atriz a capacidade de realizar a simples tarefa de uma ação, e desse modo distancia xs atores/atrizes uns dos outros e do público. Em vez de forçar e fixar uma emoção, o treinamento da técnica dos *Viewpoints* permite que um sentimento indomável surja da situação física real, verbal e imaginativa, na qual xs atores/atrizes se encontram juntos.

Outro equívoco sobre as teorias de atuação de Stanislavski supõe que toda a ação no palco é motivada exclusivamente pela intenção psicológica. Por isso, nós frequentemente nos defrontamos com atores/atrizes que precisam saber: “Qual é o meu objetivo?” ou “O que eu quero?” antes que elxs estejam dispostos a fazer uma mudança. Muitas vezes, essa resistência é seguida pela declaração: “Meu/Minha personagem nunca faria isso.”

Os *Viewpoints* e a Composição sugerem novas maneiras de fazer escolhas no palco e geram uma ação com base na consciência do tempo e do espaço, além ou ao invés da psicologia.

O teatro é a única disciplina artística que não encoraja ou insiste na formação contínua dxs seus praticantes. O resultado: atores/atrizes enferrujadxs ou inflexíveis, que muitas vezes se sentem insatisfeitxs ou sem inspiração.

Problema 2: Falta de treinamento contínuo dx ator/atriz.

Qual músicx que depois de se formar em um conservatório, diria que elx não precisa praticar todos os dias? Qual dançarinx que não tomaria aulas ou faria exercícios na barra de forma regular? Qual pintorx, qual cantorx, qual escritorx não iria praticar sua arte diariamente? E, no entanto, após a formatura em um programa de treinamentos, xs atores/atrizes devem estar prontos para o mercado sem um compromisso de treinamento pessoal contínuo.

Treinamentos engendram relações, desenvolvem habilidades e oferecem uma oportunidade para um crescimento continuado. O treinamento dos *Viewpoints* e o trabalho de Composição permitem que atores/atrizes e seus/suas colaboradorxs pratiquem a criação de ficções em conjunto numa base diária utilizando as ferramentas do tempo e do espaço. Esta prática diária mantém os sucos artísticos fluindo, cria conjuntos coesos e permite que os indivíduos e grupos pratiquem falando a linguagem do palco.

Problema 3: A palavra “querer” e seus efeitos na atmosfera dos ensaios e das produções.

A palavra “querer” é geralmente usada com muita frequência e muito descuidadamente em nosso ambiente de trabalho. É correto supor que o trabalho do ator/atriz é fazer o que x diretorx “quer”, e o trabalho dx diretorx é saber, acima de tudo, o que elx quer e exigir isso?

A especificidade da linguagem utilizada durante um ensaio impacta na qualidade das relações entre as pessoas, bem como no tom do ambiente. A palavra “querer” – muito usada e abusada no nosso sistema americano de ensaiar uma peça – implica no certo e no errado. Ela estimula xs artistas a procurar uma única escolha satisfatória, impulsionados pela busca da aprovação de uma autoridade absoluta acima deles.

Muitos jovens diretorxs assumem que o seu trabalho é saber o que eles querem e insistem nisso, dizendo coisas como: “Agora eu **quero** que você atravessasse o palco e pegue a xícara de chá”. Atores/atrizes admitem muitas vezes que o seu trabalho, em primeiro lugar, é fazer o que o diretorx **quer**. Quantas vezes umx ator/atriz pergunta a um diretorx: “É isso que você **quer**?” Antes da contribuição dx ator/atriz ser completamente negada? Por que não perguntar, ao invés disso, o que a **peça** quer? Assim, x diretorx e x ator/atriz estão unidos em um esforço mútuo. A palavra “**querer**”, usada habitualmente e sem consciência das consequências, constrói uma relação pai/filho no ensaio. Esta relação de pai/filho limita a resiliência, o rigor e a maturidade do processo criativo e inibe a verdadeira colaboração.

O processo artístico pode ser colaborativo? Pode um grupo de indivíduos de espírito forte perguntar juntos o que a peça ou projeto **quer**, ao invés de depender da dominação hierárquica de uma pessoa? É claro que um projeto precisa de estrutura e um senso de direção, mas x líder pode apontar para a descoberta, em vez de encenar uma réplica do que elx tenha decidido de antemão? Nós podemos resistir proclamando “O que é isso” tempo suficiente para autenticamente perguntar: “O que é isso”?

A exploração de um tema, a descoberta da encenação e a escavação da linguagem, por exemplo, podem ser um ato coletivo no qual as ideias são propostas e os ajustes feitos por todas as partes. Os *Viewpoints* e a Composição oferecem uma maneira de abordar **coletivamente** as questões que possam surgir durante os ensaios. Libertados da busca de aprovação paterna, é dado axs/às atores/atrizes a responsabilidade como co-criadorxs do evento. Os *Viewpoints* e a Composição viram a mesa de modo que cada participante deve encontrar

uma razão convincente para estar na sala, para ter uma participação no processo, e para reivindicar a posse dos resultados.

Alguns presentes que recebemos dos *Viewpoints*.

Entrega

Os *Viewpoints* aliviam a pressão de ter de inventar por si, de gerar sozinhx, de ser interessante e forçar a criatividade. Os *Viewpoints* nos permitem um entregarmo-nos, cair de volta para o espaço vazio criativo e confiar que há algo lá, outrxs que não o nosso próprio ego ou imaginação, para nos pegar. Os *Viewpoints* nos ajudam a confiar em **deixar algo ocorrer** no palco, ao invés de **fazer isso ocorrer**. A fonte para a ação e invenção vem para nós dos outros e do mundo físico ao nosso redor.

Possibilidade

Os *Viewpoints* nos ajudam a reconhecer as limitações que impomos a nós mesmos e à nossa arte por habitualmente nos submetermos a uma presumida **autoridade absoluta**, seja o texto, x diretorx, x professorx. Eles nos libertam da declaração: “Meu personagem nunca faria isso”. Nos *Viewpoints*, não há bom ou mal, certo ou errado, há somente possibilidades e, mais tarde no processo, **escolhas**.

Escolha e Liberdade

Os *Viewpoints* levam a uma maior **consciência**, o que leva a uma maior **escolha**, o que leva a uma maior **liberdade**. Uma vez que você está ciente de um espectro completo você não precisa escolher todo ele o tempo todo, mas você é **livre** para isso, e você não está mais preso pela inconsciência. O alcance aumenta. Você pode começar a pintar com maior variedade e maestria.

Crescimento

Os *Viewpoints* tornam-se um teste pessoal decisivo, um indicador para seus próprios pontos fortes e fracos, para descobrir como você é livre e como você é inibido, quais são seus próprios padrões e hábitos. Novamente, é a consciência que nos oferece este presente - a opção de mudar e crescer.

Totalidade

Os *Viewpoints* despertam todos os nossos sentidos, deixando claro o quanto e com que frequência nós vivemos apenas em nossas cabeças e vemos apenas através de nossos olhos. Através dos *Viewpoints*

aprendemos a ouvir com os nossos corpos inteiros e ver com um sexto sentido. Nós recebemos informações de níveis que nem sequer tínhamos conhecimento que existiam, e começamos a responder de volta com a mesma profundidade.

4. CAPÍTULO – Como começar?

(Tradução de Leonardo Scantbelruy – Primeira revisão: Humberto Issao;
Segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Requisitos físicos

Um chão de madeira é o ideal para os *Viewpoints*. Superfícies de betume e alcatifados não são bons para os joelhos e outras articulações. Certifique-se de que a superfície esteja limpa e lisa, sem saliências perigosas ou rachaduras. Remova todos os móveis possíveis da sala ou salão e, se possível, encontre um espaço alternativo para armazenar os pertences pessoais das pessoas. A atenção com a limpeza e à ordem irá contribuir para um bom ambiente de trabalho.

Xs participantes devem estar com os pés descalços. As sapatilhas são a segunda melhor opção quando não se pode estar com os pés descalços. Mas em ambos os casos certifique-se de que os calçados do grupo não são heterogêneos. Meias devem definitivamente ser removidas por causa do perigo de derrapagem. A roupa não deve restringir os movimentos. O cabelo deve ser puxado para trás e as joias removidas.

Comece na hora. Começar e terminar as sessões de trabalho com pontualidade demonstra respeito um ao outro e adiciona um sentido de ordem que, paradoxalmente, permite mais complexidade e abandono dentro do tempo previsto.

Cada participante se responsabiliza por sua segurança individual e a segurança do grupo. Esta responsabilidade é compartilhada. A segurança das pessoas não deve ser colocado em perigo: certifique-se de que as pessoas não estão se colocando em risco, devem prevenir quaisquer lesões. O trabalho não deve resultar em contusões.

“Se você não pode falar sobre isso, aponte para o isso.”

A fim de introduzir os conceitos básicos por trás dos *Viewpoints*, é necessário percorrer alguns exercícios fundamentais, sobre os quais é muito difícil se falar. Como o filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein escreveu: “Se você não pode falar sobre isso, aponte para o isso.” Os seguintes “exercícios” são para apontar importantes princípios que são melhores entendidos através do fazer ao invés da descrição. Incentive xs participantes a saborear a experiência dos exercícios e fazer o melhor que puderem a cada momento. Explique que as questões cruciais irão ser revistas verbalmente apenas no final da sessão.

Exercício 1: Sequência de Alongamento

A primeira sessão envolve um pouco de corridas e saltos, por isso é aconselhável fazer uma série de alongamentos para as pernas para soltá-las.

1. Fiquem em um círculo. Comecem com os pés na mesma distância dos ombros e girem os dedos levemente para dentro. Soltem a cabeça para baixo permitindo que os braços se pendurem ao longo do corpo. Cada expiração permite que uma tensão no corpo possa ser liberada. Com o passar das respirações a liberação se aprofunda e atinge os músculos menores. Expirem quatro vezes.
2. Juntos, cada umx traz sua perna direita para trás, mantendo as duas pernas esticadas, calcanhares no chão. Pendurem a parte superior de seus corpos sobre as pernas esquerdas, mantenham o foco em mais quatro exalações.
3. Soltem os joelhos direitos para baixo cerca de 5 centímetros do chão, liberando os músculos das coxas direitas. Mantenham os calcanhares esquerdos no chão e, mais uma vez, foquem em quatro exalações. Tentem ficar presentes na sala, sem se acelerarem ou se apressarem. Em seguida, soltem os cotovelos no chão mantendo os joelhos direitos do chão e os calcanhares esquerdos para baixo. Mais uma vez, respirem.
4. Voltem, cotovelos fora do chão, coloquem os joelho direitos no chão, segurem os tornozelos direitos com as mãos esquerdas, abram os peitos e aproximem os braços direitos livres. Relaxem os ombros. Respirem.
5. Finalmente, voltem através das posições anteriores, façam quatro exalações em cada posição, até que todxs tenham feito. Em seguida façam novamente com ambos os pés na distância dos ombros e com a cabeça caída. Depois façam a mesma série de exercícios no lado oposto do corpo, com as pernas esquerdas indo para trás.
6. No final, ainda em círculo, enrolem a coluna vertebral. **Foco suave.** Todxs devem ser visíveis uns para xs outrxs. Nota: O **foco suave** é explicado em maior detalhes adiante neste capítulo. Resumidamente, o **foco suave** é um estado físico em que os olhos se encontram relaxados, de modo que, em vez de olhar **para** um objeto ou uma pessoa em específico, x indivíduox permite que a informação visual **chegue** até elx. Com o foco levemente amolecido nos olhos, x indivíduox expande a gama de consciência, em especial perifericamente. Em todo o início dos *Viewpoints* nós ensinamos e praticamos a utilização do foco suave.

Exercício 2: Saudação ao Sol

As Saudações ao Sol são derivados da ioga. Na prática da ioga tradicional o foco é interno. Em nosso treinamento, o foco de cada indivíduox é em todo o grupo. É importante aprender a sentir o consentimento do grupo como um todo e aprender a apreciar o movimento uníssonos. Nenhumx indivíduox é líder e nenhumx indivíduox está seguindo. É vital cultivar a vigília e uma presença coletiva compartilhada.

As doze Saudações ao sol são realizados em uníssono. Para começar, as saudações devem ser muito lentas, então, gradualmente, devem ser aceleradas. Depois de cada saudação ao sol, o grupo inspira e expira juntos uma vez antes de ir para a próxima (exceto para as três finais, que não têm respirações no meio). A coisa mais importante a se ter em mente, além de fazer os exercícios com segurança, é a de ficar juntos, em uníssono. Utilizando o **foco suave** ao longo de todo o exercício estimule a visão periférica de cada participante e a escuta com o corpo inteiro; qualidades tão essenciais para o treinamento dos *Viewpoints*.

1. Fiquem em um círculo, cada indivíduo visível a todos os outros no grupo. Mantenham o **foco suave** e uma consciência do posicionamento de todos os outros. Os pés estão paralelos à distância dos ombros. Ambas as palmas das mãos estão se tocando na frente do peito.
2. No mesmo instante, todos começam a mover as palmas das mãos, ainda se tocando, diretamente para cima. Quando é alcançado o ponto onde as mãos não podem mais ficar juntas as mãos se separam. Todos no círculo abrem suas mãos no mesmo instante. Os braços continuam a subir em toda a extensão diretamente para cima. Em seguida, todos juntos dobram a parte superior do corpo para trás, cuidando para não apertar a parte inferior da coluna.
3. Então a parte superior do corpo, com as costas ainda esticadas e os braços ao lado das orelhas, descem lentamente em frente ao corpo até que as duas mãos estejam totalmente no chão ao lado de cada um dos pés. Está tudo certo para que os joelhos sejam dobrados nesta posição. Novamente, isso é realizado simultaneamente com todos os outros no círculo. O **foco suave** e a escuta são necessários para todos.
4. Mantenham as mãos no chão, e com as cabeças voltadas para fora, estendam as pernas atrás de vocês em uma posição esticada com o joelho tocando o chão. Os calcanhares dos pés da frente permanecem no chão. Todo mundo tira suas mãos fora do chão no mesmo instante e se inclinam para trás, abrindo o peito. Depois de alguns momentos todos tocam as mãos para baixo novamente.
5. Em seguida, movam as pernas de trás para a frente juntando-as. Agora levantem as nádegas para cima, com vocês estendendo os peitos e os calcanhares de ambos os pés para baixo. Na ioga, esta posição é conhecida como **cão voltado para baixo**.

3

³ fonte: <https://blogdoyoga.files.wordpress.com/2010/11/asanas11.jpg>. Imagem inserida pela equipe de tradução e revisão, consultada no dia 29/01/2017

6. Os joelhos começam a descer diretamente para o chão. Todo mundo move os joelhos no mesmo instante e todos os joelhos tocam o chão no mesmo instante. Agora as duas mãos e os dois joelhos apoiam você.

7. O tronco move-se para baixo e sobe até atingir a máxima elevação em uma posição inclinada de **cobra** pra trás. A cabeça continua esticada para a frente.

8. E agora reversamente através dos últimos seis movimentos (passos 2 a 7). Os dedos dobram sob os braços e empurram os troncos para trás mais uma vez para a posição de **cão voltado para baixo**. Agora todo mundo se move para trás pela mesma série de movimentos até que todo o círculo está em pé com as mãos na frente dos peitos. Durante todos esses movimentos, o desafio é o da *fluência* através das posições sem parar, ao mesmo tempo, tentando mover-se em uníssono. Uma vez que o grupo está de volta na posição original (palmas das mãos tocando-se na frente do peito, etc.), o espaçamento e a integridade do círculo deve ser reconfirmada. Então, todo mundo respira juntos uma vez para dentro e uma vez para fora e, em seguida, começam juntos a próxima Saudação ao Sol, desta vez um pouco mais rápido.

Lembre-se: no final das primeiras nove Saudações ao Sol, o grupo tem uma inalação e exalação comunal. As três últimas são feitas sem essas respirações no meio.

O grupo colabora em uma aceleração de velocidade durante as doze saudações ao Sol. Além de ficar em uníssono e construir a velocidade em conjunto, este exercício cultiva um sentimento de liberdade individual dentro de um conjunto. O grupo deve crescer sensível aos pequenos encargos comuns de energia que ocorrem a partir do engajamento físico compartilhado.

As três últimas Saudações ao Sol, feitos a uma velocidade cada vez mais rápidas, vão desafiar o grupo (e cada indivíduo) a trabalhar ainda mais para ficar juntos. É importante que a última saudação termine com todos atingindo a posição final no mesmo instante.

⁴ <http://seublogzen.blogspot.com.br/2016/03/liberte-sua-coluna-muitas-das-dores-que.html>.

Imagem inserida pela equipe de tradução e revisão, consultada no dia 29/01/2017

Exercício 3: Saltos altos

Ainda de pé em um círculo, o grupo salta no mesmo lugar juntos, o mais alto possível. O salto não é iniciado por qualquer indivíduo, mas, sim, acontece por causa de um consentimento compartilhado. Os objetivos são: saltar ao mesmo tempo o mais alto possível, para pousar juntos no mesmo instante, e pousar no chão com o mínimo de barulho possível. Ao saltar os pés devem ser dobrado sob as nádegas para que o máximo de espaço possível entre o chão e os corpos possa ser alcançado. Este exercício deve ser repetido até que o grupo descubra juntos como realizar a tarefa.

Exercício 4: Cinco imagens

Enquanto correm no lugar, ainda em círculo, introduza uma série de cinco imagens (ver lista abaixo), uma de cada vez. Xs participantes devem tentar visualizar cada imagem tão plenamente quanto possível em seus corpos. Finalmente, todas as cinco imagens devem ser experimentadas simultaneamente.

1. Imaginem uma bela faixa dourada em torno das suas cabeças puxando-as suavemente para cima.
2. Utilizem o **foco suave**.
3. Soltem seus braços e ombros.
4. Imaginem que suas pernas são fortes e musculosas e que seus pés descalços estão acostumados a trabalhar no solo. Sintam a sensação de descida para o solo.
5. Coloquem as mãos sobre os corações. Sintam as batidas de seus corações. Estendam os braços para fora e imaginem-se trabalhando com os corações abertos.

Repita essas instruções a fim de que todas as cinco imagens estejam presentes ao mesmo tempo (a quinta imagem agora pode existir sem tocar no coração ou com o gesto para fora).

Este exercício é um lembrete de que o corpo forme uma linha entre o céu e a terra, uma linha que une os dois. Incentive xs participantes a voltar a estas imagens sempre que se sentirem esgotadxs ou confusxs.

Exercício 5: Corrida para o centro

Forme um círculo muito amplo voltado para dentro e comecem a correr no mesmo lugar. Qualquer pessoa pode, a qualquer momento, iniciar uma corrida para o centro do espaço (certifique-se de que os pés estão pisando por completo no chão). Nesse segundo momento, todxs devem correr em direção ao centro, de tal forma que alguém assistindo não seria capaz de dizer quem iniciou a corrida.

Depois de todxs terem corrido para o centro, todxs devem correr para trás para restabelecer a circunferência ampla do círculo. Após

algumas repetições deste exercício, cada participante irá experimentar em primeira mão que qualquer coisa pode acontecer a qualquer momento e que elx precisa estar completamente presente no momento, pronto para se mover em resposta aos estímulos.

Repita este exercício até que o grupo esteja se comunicando momento a momento.

Exercício 6: Doze/Seis/Quatro

Este exercício cultiva a escuta e a resposta no momento, tanto individualmente como em grupo.

Todo mundo corre em círculo na mesma direção e velocidade. O espaço entre os indivíduos no círculo deve ser equidistante, cada pessoa têm de manter a medida constante. **Foco suave**, cada participante é simultaneamente consciente da pessoa na frente e da pessoa atrás, **bem como de todo o grupo**.

Apresente as três opções seguintes:

1. Sem qualquer iniciação individual, todo o grupo encontrará uma maneira de **mudar a direção** no mesmo instante. Todxs devem voltar-se para o interior do círculo quando mudar de direção. A virada deve ser precisa e sucinta. O grupo deve procurar um acordo mútuo para agir em conjunto.
2. Durante a execução em um círculo umx indivíduo dentro do grupo inicia um **salto**. Quem iniciar deve saltar muito alto para que o resto do grupo tenha a oportunidade de participar. No momento em que x indivíduo salta, todxs saltam com elx, e todo mundo cai no chão no mesmo instante e fica agachado. Em seguida, todo o grupo procura por consentimento mútuo para continuar e, juntos, todxs começam a correr na **direção oposta**.
3. Umx indivíduo no grupo também inicia esta terceira opção, uma parada súbita enquanto o grupo está correndo em um círculo. No momento em que a pessoa para, todxs param. Este evento de parar deve ser instantâneo, coerente e emocionante. Do silêncio após a parada, o grupo procura consentimento mútuo para continuar a se movimentar, na **mesma direção** de antes.

Uma vez que estas três opções foram introduzidas, o grupo deve completar doze mudanças de direção, seis saltos, e quatro paradas em qualquer ordem. Lembre-se: as alterações não são iniciadas por umx indivíduo, elas emergem com o consentimento do grupo; os saltos e paradas **são** originadas por indivíduos do grupo. Alguém do lado de fora deve manter a contagem. É melhor contar para trás de modo que, ocasionalmente, elx vai chamar, por exemplo: “Seis mudanças, dois saltos e três paradas restantes”

Aprende-se quase o mesmo tanto observando esta atividade como fazendo-a. Se houver um número suficiente de participantes, dividam-se em dois ou três grupos menores, para que todxs possam ver e fazer.

Esse exercício ilustra a necessidade do corpo inteiro escutando cada momento. Nós muitas vezes assumimos que estamos escutando, mas o exercício Doze/Seis/Quatro revela quão exigente é esta tarefa e como ocasionalmente nos desligamos um do outro no palco.

Exercício 7: A perseguição

Após o término do exercício Doze/Seis/Quatro continuem em círculo com um espaço igual entre xs participantes. Indique uma direção para a qual o círculo irá se mover e em seguida peça a cada pessoa para imaginar uma razão imperiosa para que elx quisesse tocar as costas da pessoa a sua frente. Em seguida, cada umx deve encontrar uma razão igualmente convincente para não ser tocadx nas costas. Em seguida peça a cada participante para aumentar as razões do seu desejo de tocar a pessoa à frente e não ser tocadx atrás. Todxs devem estar em um estado de **antecipação** (*Feedfoward*), em que a atenção está focada para fora na previsão dos acontecimentos e preparada para agir ao comando (ver “Antecipação (*Feedfoward*) e Retorno (*Feedback*)” no final deste capítulo). Diga: “Vai”. Xs participantes tentam tocar a pessoa à frente deles e não ser tocados por trás, sem fazer o círculo ficar menor e sem nenhum som vocal. Se alguém chegar a tocar as costas de uma pessoa, então elxs devem tentar manter o contato suave.

Não permita que este exercício ultrapasse os dez segundos após ter dito o “Vai”. Após a primeira tentativa, o grupo muda de direção e cada umx vai atrás da pessoa que o estava perseguido.

Este exercício cultiva um apetite para a ficção emocionante de uma perseguição. Ele ajuda a empurrar o movimento do grupo em uma atividade de corpo inteiro em vez de um exercício teórico.

Exercício 8: Visão Periférica

Após os exercícios 5-7, que incluem corridas completas, peça a todxs para que andem livremente em um espaço de experimentação com **presença**. A presença está relacionada ao interesse pessoal momento a momento; interesse é algo que não pode ser falsificado ou indicado. Todxs devem usar o **foco suave**, a fim de desenvolver a consciência do grupo e do espaço circundante. Xs participantes caminham continuamente durante todo este exercício. Enquanto caminham, remeta-x para os sentidos imaginados no Exercício 4: a sensação da faixa dourada puxando-x para cima, com foco suave, pernas e pés fortes, coração aberto. Isto será útil.

Em seguida, cada participante escolhe uma pessoa do grupo para observar, sem deixar que a pessoa saiba que elxs estão sendo

estudados. Use o **foco suave**, não olhe diretamente para a pessoa escolhida, em vez disso, veja-a na sua visão periférica. Não deixe que x indivíduo selecionadx saia do seu campo de visão. Permita que as informações sobre a pessoa selecionada **venham em sua direção**. Você está revertendo a forma como a informação é processada habitualmente. Em vez de estender a mão para obter as informações, deixe que as informações venham até você. Com o **foco suave**, observe a cor das roupas da pessoa e da pele delx, sua forma única, o ritmo de sua caminhada, etc. Esteja ciente do momento em que você perde o interesse, no momento em que você para de permitir que novas informações entrem. Tente permanecer presente e interessadx nas informações (as notícias) sobre esta pessoa.

Após cerca de um minuto desta observação com o **foco suave** em umx indivíduo, peça a todxs para liberar essa pessoa da sua visão. Cada participante deve escolher uma nova pessoa, novamente observá-la da mesma maneira **suave**, sub-repticiamente, com a tarefa de permitir que as diferenças possam ser discernidas e sentidas. As informações, ou notícias, diferentes desta pessoa em relação à anterior devem ser notadas. As cores são diferentes, os organismos são diferentes, e os ritmos são diferentes.

Após um minuto ou mais, peça a cada pessoa para adicionar outra pessoa na sua visão periférica sem perder de vista a que já está sob observação. Agora há duas pessoas na visão periférica de cada pessoa. Em nenhum momento essas duas pessoas devem deixar o campo de visão dx observadx. Agora, com o dobro de **notícias** para sentir e experimentar, peça aos/às participantes para não aglutinar as duas pessoas juntas em suas mentes, mas sim permitir que as diferenças das duas pessoas tenham seus efeitos. Depois de um tempo, adicione ainda uma outra pessoa para a visão periférica, assim agora os mesmos três permanecem no campo de visão, todas as três permanecendo distintas e individuais. Depois de um tempo adicione uma quarta. As mesmas quatro pessoas devem permanecer sempre no campo de visão da pessoa. Se possível, adicione uma quinta. Finalmente, deixe todxs irem e peça a todxs para retornar a andar com **presença e interesse**.

Finalmente, peça a todxs para escolher uma nova pessoa para observar com o **foco suave**. Em seguida, cada participante deve andar **diretamente** para essa pessoa e parar o mais próximo possível delx. Isso vai acontecer muitas vezes até que o grupo dobre em um ou dois subgrupos. Uma vez que todxs xs participantes estiverem lá, peça-lhes para que fechem os olhos. Lembre o grupo que há muitas fontes de informação além das que chegam pela visão. As informações do tato, por exemplo, os sons, os cheiros, a sensação de calor ou de frio. Informações penetram no corpo através de muitos lugares. Peça aos/às participantes para localizar uma parte do seu sistema de percepção que não está ansioso em estar presente e receptivo. Por exemplo, talvez um pé que está puxando para fora, ou um ombro tenso. Peça-lhes para incluir essa parte de seu corpo na sensação do momento. Peça-lhes para se

permitirem receber informações – **notícias** – de todos os sentidos. Após um minuto ou dois, peça-lhes para abrir os olhos, sem permitir que a visão domine os outros sentidos. Xs participantes se afastam uns dos outros, ao mesmo tempo mantendo os seus sentidos de abertura e de percepções sensoriais aumentadas.

Nós gostaríamos de apontar algumas questões cruciais que o treinamento e estes oito exercícios já afloraram.

Foco suave.

Foco suave é o estado físico em que nós permitimos que nossos olhos estejam relaxados e abrandados, para que, em vez de olhar para uma ou duas coisas com um foco nítido, elxs possam agora olhar para muitas. Tirando a pressão dos olhos como coletores dominantes e primários de informações, o corpo todo começa a ouvir e coletar informações de maneiras novas e mais sensibilizadas.

Em uma cultura regida pelas mercadorias, o consumo e a glorificação dxs indivíduos, somos ensinadxs a atingir o que queremos e, em seguida, encontrar uma maneira de obtê-lo. A forma como usamos nossos olhos na vida cotidiana implica em olhar para o que pode satisfazer nossos desejos particulares. Quando estamos com fome, por exemplo, vemos apenas padarias. Nós passeamos por lojas e restaurantes olhando principalmente para o que queremos comprar ou o que queremos ter. Como umx caçadorx depois da pilhagem, a nossa visão é reduzida a uma série de possibilidades preconcebidas.

No treinamento dos *Viewpoints*, xs participantes são convidadxs a olhar para o ambiente e para as outras pessoas, **sem** desejo. O exercício 8 inverte nossos habituais e aculturados meios de olhar e ver. Ele estimula o **foco suave**, permitindo que o mundo entre. Ele desenvolve uma percepção global. O exercício pede-nos para não ir na direção que nós queremos, em busca de presas, mas sim, com um **foco suave**, inverter o nosso foco direcional habitual e permitir que as informações se movam em direção a nós. Notícias penetram nossas sensibilidades. Quando os olhos, que tendem a dominar os sentidos são suavizados, os outros sentidos recebem igual valor.

Quando você não pode ver
O que está acontecendo,
Não olhe fixamente
Relaxe e olhe delicadamente
Com os olhos internos

- LAO TSU

O desenvolvimento de umx artista está relacionada com a capacidade delx de perceber as diferenças. Como crianças, nós rapidamente categorizamos o mundo em grandes aglomerados, por exemplo: casas, pessoas, ruas. Categorizar o mundo torna ele um lugar mais seguro, porque, através disso nós domamos o indomável mundo ao nosso redor. Todas as coisas, uma vez classificadas, tornam-se menos ameaçadoras para nós, e podem ser arquivadas afastadamente com segurança. Não domar o mundo e permitir que as diferenças entre as pessoas, entre as ruas e casas sejam sentidas e conhecidas marcam o crescimento de umx artista. A capacidade de se diferenciar momento a momento é a habilidade mais básica e fundamental de umx ator/atriz.

Escuta extraordinária.

Para funcionar de forma eficaz no teatro, um campo que exige intensa colaboração, a capacidade de escutar é o ingrediente decisivo. E, no entanto, é muito difícil escutar – realmente escutar. Através do treinamento dos *Viewpoints*, aprendemos a escutar com todo o corpo, com todo o ser. Até que você experimente escutar com o corpo inteiro, você não percebe o que essa rara ocorrência realmente é.

Peça aos/às participantes para lembrar a sensação do momento em que o grupo encontrou o consentimento para mudar de direção, enquanto corriam juntos em um círculo durante o exercício Doze/Seis/Quatro. Saliente que essa sensibilidade de alerta, rapidez, disponibilidade, abertura ao/à outrx e a sensação de que qualquer coisa pode acontecer são necessários em cada instante dos *Viewpoints*. Nós normalmente supomos que estamos escutando, quando na verdade estamos preocupados. Escutar envolve todo o corpo em relação com o mundo, sempre em mutação, que nos rodeia. No treinamento dos *Viewpoints*, aprende-se a ouvir com todo o corpo.

No treinamento dos *Viewpoints*, como nos ensaios, se alguém está sempre à procura de um resultado premeditado em particular, então muitas coisas que estão acontecendo fora desses parâmetros não serão reconhecidas. A Escuta extraordinária significa ouvir com todo o corpo,

sem uma ideia do resultado. Quando algo acontece na sala, todxs xs presentes podem responder instantaneamente, ignorando o lóbulo frontal do cérebro, a fim de agir de acordo com o instinto e a intuição.

Consciência contínua dos outros no tempo e no espaço

Grande parte dessa formação inicial envolve manter todxs juntos no Tempo e no Espaço. Durante a corrida em círculo, a tentativa de manter o espaço igual entre as pessoas é feita: este é um exemplo de manter-se juntos no espaço. Quando alguém salta e todo mundo tenta pousar simultaneamente: este é um exemplo de manter-se juntos no tempo. Estes exercícios são feitos para ensinar a importância de uma consciência intensa do que as outras pessoas estão fazendo, onde estão e quando elxs estão fazendo isso. Muitos destes exercícios iniciais são realizadas em uníssono. Este trabalho em uníssono representa o ABC dos *Viewpoints*. Uma vez que você é capaz de mover-se verdadeiramente em uníssono com os outros, você pode começar a trabalhar com conceitos mais avançados de contraponto, justaposição e contraste.

Antecipação (*Feedforward*) e Retorno (*Feedback*).

Esta sessão preliminar introduziu dois polos de experiência e energia que precisam ser calibrados e afiados: A **Antecipação** (*Feedforward*) e o **Retorno** (*Feedback*).

A **Antecipação** (*Feedforward*) é uma energia de saída que prevê a necessidade da ação. Jogar vôlei, por exemplo, exige um uso intenso de **Antecipação** (*Feedforward*) com a bola zumbindo ao redor do espaço.

O **Retorno** (*Feedback*) é a informação e a sensação que a pessoa recebe como resultado de uma ação. Enquanto, em um evento esportivo, a energia da **Antecipação** (*Feedforward*) é predominantemente, o que conecta xs espectadorxs, em um evento teatral, também inclui o **Retorno** (*Feedback*). Como espectadorxs em uma arena de esportes, nós provavelmente estaremos interessadxs na antecipação da próxima ação. Como espectadorxs de teatro, estamos apanhadxs no suspense, mas além disso, e ainda mais poderosamente, nós investimos no evento através de nossa empatia com a experiência dos atores/atrizes. Através da nossa identificação com esta experiência, o teatro se torna um lugar de

vivência aguda tanto para o drama do que **havia** acontecido quanto do que **vai** acontecer a seguir.

5. CAPÍTULO – Introduzindo os Viewpoints individualmente

(Tradução de Daniel Braz e Giese Rabelo – Primeira revisão: Humberto Issao;
Segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Cada um dos *Viewpoints* deve ser introduzido separadamente, com a maioria, se não todos os participantes, prestando atenção especificamente naquele dos *Viewpoints* que se está trabalhando.

Você vai encontrar sobreposições e conexões entre os distintos *Viewpoints*. Um grupo especialmente aberto de participantes muitas vezes pularão ou adicionarão um dos *Viewpoints* antes mesmo que você possa introduzir o próximo. Isto acontece naturalmente, é claro, porque os *Viewpoints* já se encontram nos corpos. Retardando o processo e forçando o grupo a manter o foco consciente durante os estágios iniciais você produzirá um alcance maior e terá a possibilidade de mais sutileza depois. Se muitos dos *Viewpoints* são sobrepostos muito rapidamente nenhum deles jamais poderá ser explorado com profundidade suficiente.

À medida que cada um dos *Viewpoints* é introduzido individualmente, informações são acumuladas. Primeiro, isolamos conscientemente um dos *Viewpoints* e o nomeamos, em seguida, adicionamos outro. Cada um dos *Viewpoints* é, por sua vez, tratado em seus próprios termos, então é acrescentado ao que já foi investigado.

Aprender os *Viewpoints* individualmente é como aprender a fazer malabarismos. Primeiro, há apenas uma esfera no ar, em seguida, uma segunda é adicionada, depois, uma terceira, uma quarta, e assim por diante – quantas bolas você pode manter no ar antes de todas caírem? Quando introduzir os *Viewpoints* individualmente, preste atenção quando as bolas começarem a cair. Você pode descobrir que um grupo de participantes precisa praticar um *Viewpoints* em particular ao longo do tempo, antes que seja capaz de adicionar outro sem perder completamente a consciência do primeiro.

Ao mesmo tempo, é mais eficaz introduzir a maioria, se não todos os *Viewpoints*, numa única sessão. Ao invés de ficar preso em algum dos *Viewpoints*, permita que a primeira sessão seja confusa, emocionante, e avassaladora. Volte para o básico dos *Viewpoints* individualmente na primeira sessão depois que o grupo tiver adquirido uma sensação geral de como funcionam os *Viewpoints*.

Ritmo

Ritmo é um dos bons *Viewpoints* com o qual começar quando se introduz os *Viewpoints* individualmente.

Trabalhando no Ritmo o foco não é sobre **o que** a ação é, mas em **quão rápido** ou **lento** a ação é executada: a consciência da **velocidade**.

Para trabalhar no Ritmo isoladamente, você pode escolher praticamente qualquer ação (estender um braço, acenar para alguém, girar sua cabeça) e experimentar como executá-la em Ritmos diferentes.

EXERCÍCIO 1: Ritmo - Os Fundamentos

1. Escolha uma ação, com um início e fim claros.
2. Repita-a várias vezes, certificando-se que a forma é exata e repetível.
3. Execute a ação em uma velocidade média.
4. Execute a ação em um ritmo rápido.
5. Execute a ação em um ritmo lento.

Esteja ciente de como a ação de mudar os ritmos altera os significados das ações físicas. Por exemplo, estou sentado em uma mesa e eu coloco minha mão direita para fora cerca 30 centímetros para o outro lado da mesa (A maioria das ações, quando inicialmente realizada sem pensamento ou contexto, ocorrerá em uma ritmo **médio**. Então, digamos que este é o ritmo em que eu estendo minha mão). Eu executo então a mesma ação **rapidamente**. Em seguida **lentamente**. Quais verbos estão implícitos na execução da mesma ação em velocidades diferentes? O ritmo **médio** talvez implique em “tocar” ou “recuperar”, enquanto que a ação **rápida** talvez implique em “pegar” ou “proteger”. O ritmo **lento** talvez implique em “seduzir” ou “esgueirar-se”. Da mesma forma, o ritmo **rápido** me faz sentir desesperado, o **lento** me faz sentir medo, e o **médio** me faz sentir... Bem, nada. Este é um dos dons dos *Viewpoints*: através da aplicação de cada um dos *Viewpoints*, especialmente em seus extremos, **convidamos** algo a acontecer.

Como em todos os *Viewpoints*, o Ritmo pode ser praticado tanto para seu próprio bem (para aumentar a conscientização e gama de Ritmos) quanto como uma ferramenta para aumentar a expressividade geral ou dar início a um momento ou cena. É como alguém que levanta pesos na academia, elx pode aumentar o peso simplesmente por uma questão de peso, ou elx pode aumentar o peso para que elx possa levantar objetos pesados em casa ou no trabalho. Um artista pode praticar ritmos rápidos e cada vez mais rápidos para que, quando elx esteja no palco possa acessar ritmos, com mais consciência e facilidade.

EXERCÍCIO 2: Interruptores de Ritmo

Este exercício vai ajudar a aumentar a consciência de indivíduos sobre os **extremos** do Ritmo, em que elx não opera normalmente. Elx irá expandir o alcance e desenvolver a capacidade de indivíduos de mudar interna e externamente andamentos extremos imediatamente e de forma inesperada.

1. Coloque o grupo de pé em um círculo (isso é Topografia, um dos *Viewpoints* de Espaço). Cada pessoa deve ficar a um braço de distância de cada uma das outras pessoas ao seu lado (isso é uma relação espacial, outro dos *Viewpoints* de Espaço). Verifique se o grupo está com

o **foco suave**. Talvez possam fazer alguns exercícios simples de movimento em uníssono (levantando um braço juntos, inclinando-se, etc.) para focar a concentração.

2. O grupo deve se inclinar delicadamente de um pé para o outro. Neste ponto, supondo que você tenha feito um aquecimento de grupo em uníssono, permita que o grupo solte do foco uníssono e se concentre somente no corpo individual e seu próprio senso de Ritmo. Cada pessoa deve mudar seu peso de pé para pé em seu próprio Ritmo agora.

3. Com a consciência de ambos os *Viewpoints* (Forma e Ritmo), gradualmente comece a aumentar os dois: comece a dobrar um joelho em seguida levante essa mesma perna de modo que um movimento de andar seja criado, em seguida, mude de um pé para o outro, de uma perna para outra, ficando mais rápido até que você se encontre em uma agradável e confortável velocidade **média**, correndo no lugar. Mantenha o **foco suave**. Continue respirando. Através do **foco suave**, você sabe exatamente onde você está na sala, no chão, e em relação àquelxs em torno de você. Faça um diagnóstico de si. A tendência durante a execução da corrida no mesmo lugar em um círculo será do grupo se mover constantemente para dentro e fechar o círculo. Com o **foco suave**, encontre marcas físicas no espaço para ajudar você a permanecer em um lugar fixo. Chame está velocidade que você atinge de **velocidade média**. Será o que você sente **no meio** (confortável) para você. Lembre-se de observar o que isso faz você sentir, respire, veja. Você vai voltar a isso.

Nota: Muito frequentemente quando você começa a trabalhar com o **foco suave** e abordar o grupo, certas pessoas vão olhar para você assim que você começa a falar, a atração da linguagem é poderosa. Lembre o grupo, ou indivíduos, do **foco suave** quantas vezes for necessário.

4. Explique ao grupo que você estará adicionando ritmos para ambos os lados do ritmo **médio**, aumentando gradualmente as extremidades do espectro. Quando você bate palmas, o grupo deve mudar para um ritmo chamado de **lento**. Então, na próxima palma, voltam ao ritmo **médio**. Com a próxima palma, adicione um ritmo **rápido**. Em seguida, bata de novo, e de volta ao ritmo **médio**: **foco suave**, respiração, manutenção do círculo.

5. Agora adicione mais dois ritmos para o lado lento do espectro. Chame-os **muito lento** e **o mais lento que você pode ir e ainda chamar de movimento**. Com as palmas, mude inesperadamente para ritmos diferentes, em diferentes ordens, e fique nos ritmos com diferentes comprimentos de tempo (isto é Duração, um dos *Viewpoints* de Tempo). Em seguida, adicione mais dois Ritmos no lado rápido do espectro: **muito rápido** e **hipervelocidade**. A hipervelocidade deve ser dada para as pessoas quando elas estão correndo no mesmo lugar, tão rápido quanto podem - como se fossem a luz.

Quando se trabalha em ritmos rápidos, mantenha o equilíbrio interior, através de uma sensação de calma, tranquilidade, **lentidão**. Isto é semelhante à ênfase dada ao controle e facilidade na execução de uma luta coreográfica. Cada ação contém a si e **ao seu oposto**. Na corrida **rápida do lado de fora** e procure estar **lento internamente**.

Então mude para **lento do lado de fora** e **rápido internamente**. Quando você diminuir o ritmo não deixe a energia cair.

EXERCÍCIO 3: Ritmo em uma Grade

1. O grupo se movimenta em um **trotar** (uma corrida média). Com uma salva de palmas, elxs se viram para a direita e correm em um círculo. Elxs agora estão viajando pelo espaço em vez de correr no mesmo lugar. Mantenha uma distância constante entre os corpos. Com **foco suave**, esteja ciente de todo o grupo, todo o círculo, torne-se consciente de que o círculo é uma Topografia.
2. Com as próximas palmas, o grupo muda para fora do círculo trabalhando em uma nova topografia – a **grade**. Imagine uma série de linhas retas, cruzando entre si em ângulos de noventa graus no chão, como um pedaço de papel quadriculado gigante no chão. Os ângulos correspondem às paredes da sala, eliminando todas as curvas e diagonais. Com as próximas palmas, o grupo agora se move em qualquer lugar ao longo das linhas desta grade imaginária no chão. Elxs não precisam ficar juntos em um grupo; os indivíduos são livres para explorar a rede em qualquer direção.
3. Mantenha seu foco no Ritmo – o quão rápido você está indo. Continue trabalhando na grade e no **foco suave**, comece a adicionar “comutadores⁵” de ritmo a sua vontade. Os indivíduos estão agora trabalhando por conta própria, simplesmente movendo-se ao longo da grade em vários padrões e em vários ritmos. Observe se há ritmos que você fica longe ou tem resistência em trabalhar – em seguida adicione-os! Inclua **hipervelocidade** e **o mais lento que você pode ir e ainda chamar de movimento**. Observe quando você se entediar. O que você tem que fazer para surpreender-se? Como você continua trabalhando na grade com variações de ritmos, é útil acrescentar a consciência de outro dos *Viewpoints*: A Duração.

Duração

Ritmo solicita você a estar ciente de **quão rápido** você executa uma ação; Duração solicita que você esteja ciente de **quanto tempo** você fica nessa ação e/ou ritmo. Ao estender a sua mão para fora em um ritmo **muito lento**, você pode optar por permanecer nele por três segundos ou dez. Ou, seguindo uma das orientações de encenação para uma cena feita por Pinter⁶ sobre uma pausa, como você sabe quando falar a próxima fala ou deixar que o silêncio perdure por mais três batidas? Praticar a Duração aumenta a capacidade do artista de perceber quanto

⁵ Que ou o que realiza uma troca ou permuta de, 2. Substitui, muda. HOUAISS, A. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 1.0. 1 [CD-ROM]. 2001

⁶ Harold Pinter CH, CBE (Hackney, Londres, 10 de outubro de 1930 — Londres, 24 de dezembro de 2008) foi um ator, diretor, poeta, roteirista, e certamente um dos grandes dramaturgos do século XX, além de destacado e incômodo ativista político britânico. Foi um dos grandes representantes do teatro do absurdo junto com Samuel Beckett e Eugène Ionesco. Recebeu o Nobel de Literatura de 2005 e o prêmio Companion of Honour da Rainha da Inglaterra pelos serviços prestados à literatura. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Harold_Pinter consultado no dia 29/01/2017

tempo é tempo suficiente para fazer algo acontecer no palco e, inversamente, quanto tempo é excessivamente longo para que algo comece a morrer.

Ao introduzir a Duração, é útil escolher uma ação que permaneça constante (neste caso, mover-se em uma grade), utilizando comutadores de ritmo, de modo que x indivíduos não tenha necessidade de se concentrar **no que** elx está fazendo, apenas em **quanto tempo**.

EXERCÍCIO 4: Duração e Ritmo numa Grade

Agora que o grupo tem trabalhado na grade com comutadores de ritmo, peça aos/as participantes para tornarem-se cientes de padrões que estejam surgindo. Não só os ritmos que elxs tendem a confiar ou aqueles ritmos que que elxs ignoram, mas também quantas vezes elxs estão comutando de ritmo. Aponte em voz alta para o grupo que quase todo mundo está, provavelmente, mudando seu ritmo regularmente, ritmicamente, e em rajadas curtas. Isso é um padrão, reveja a situação quando se tratar da Duração.

Como em todos os *Viewpoints*, temos a tendência de viver em uma área “mediana” no que se refere à Duração, uma zona cinzenta, em que as coisas duram confortavelmente, padronizadamente, aparentemente numa quantidade coerente de tempo. Nós tendemos a coibir coisas que duram “muito tempo”, ou mudam muito rapidamente, i.e., “muito curtas”.

Com isto em mente, trabalhe na grade, continuando com as mudanças de ritmo, mas colocando noventa por cento de seu foco na Duração agora. Mantenha-se em ritmos mais tempo do que o confortável, ou mais curtos. Como você está se movendo na grade, você está experimentando não apenas quão rápido você vai, mas quanto tempo você fica em cada velocidade.

Esteja alerta para um tipo de código Morse que você está criando ao longo do tempo – traços longos, pontos mais curtos. Interesse-se. Surpreenda-se. Significados são criado ao longo do tempo pela forma como diferentes durações são combinadas umas com as outras: Loooooooooooooongo-curto-curto! Médio-médio-médio-médio-curto-médio.

Para expandir os trabalhos acima:

1. Após a adição das mudanças de ritmo e duração, adicione **mudanças de direção** na grade. Agora as pessoas podem se mover para frente, para trás ou para os lados.
2. Adicione **mudanças de níveis**, de modo que a grade visualizada em sua cabeça não é bidimensional no chão, mas tridimensional no espaço. Agora as pessoas podem viajar na ponta dos pés, o mais alto possível, ou em um rastejamento ou num arrastar, o mais baixo possível. Certifique-se de que o foco permanece no Ritmo e na Duração e que, com a adição da

consciência do espaço vertical e das diferentes formas de viajar, as pessoas não se engajem em trabalhar com a Forma.

3. Adicione **paradas e arrancadas**.

4. Por um tempo, esqueça tudo exceto a **velocidade máxima** e a **quietude**. Essas são as duas únicas escolhas. Devore o espaço sem medo. Veja através de suas costas. Mantenha o interior e o exterior da energia equilibrados um no outro, de modo que você trabalhe com uma sensação de calma interior e lentidão quando você está viajando em hipervelocidade, e um senso de dinâmica interna quando você está viajando lentamente.

5. Você, como líder do grupo, será capaz de dizer se alguém está pré-determinando onde está indo para parar ou quando estão para começar. Aponte isso e diga: “Eu posso ver onde você está indo para parar porque você já se decidiu”. Lembre-os para que se surpreendam.

Resposta Cinesiológica

EXERCÍCIO 5: Apresentação da Resposta Cinesiológica na Grade

Continuando a trabalhar com **paradas e começos** na grade, comece a mudar a carga do seu foco distanciando-se do Ritmo e da Duração e caminhando em direção à Resposta Cinesiológica. A Resposta Cinesiológica é a sua reação física espontânea ao movimento fora de si. Coloque seu foco em outros corpos no espaço, e deixe suas paradas e arrancadas serem determinadas por **elxs**. Deixe a decisão de avançar ou ficar imóvel ser feita quando **xs** outrxs afetam você, quando **elxs** passam por você, arrancam em torno de você, parem em torno de você, etc. Focando na Resposta Cinesiológica, você está trabalhando agora em **quando** você se move ao invés de **quão rápido** (Ritmo) ou por **quanto tempo** (Duração).

Um momento crucial na formação em *Viewpoints*.

Até este momento, os indivíduos tem jogado com o Ritmo e a Duração à sua própria maneira na grade. Este é o momento quando nós introduzimos o imperativo de abandonar suas escolhas (pelo menos momentaneamente). Já não é para você escolher o que é certo ou errado, bom ou mau – mas para **usar tudo**. Se alguém corre até você – use isso! Se o grupo mudar repentinamente para a câmera lenta – use isso! Deixe tudo mudar. Embora esta seja uma das etapas mais difíceis do processo, pode também ser a mais libertadora. Este é o momento quando você tira o ônus **dx** indivíduos de “ser interessante”, de “ser criativx” para “chegar a outras coisas”. Se **x** indivíduos estiver aberto, escutando com seu corpo inteiro, vendo o mundo através do **foco suave**, **elx** só precisa receber e reagir.

Esta é a Resposta Cinesiológica (um dos *Viewpoints* de Tempo): a resposta imediata, sem censura para um evento externo que acontece em torno de você.

Repetição

EXERCÍCIO 6: Apresentando a Repetição na grade

Em seguida, se concentre na Repetição. Deixe quando você se move (Resposta Cinesiológica), como você se move (Ritmo) e por quanto tempo você se move (Duração) serem determinados pela Repetição.

1. Deixe de pensar sobre o Ritmo, a Duração e a Resposta Cinesiológica. Concentre-se na Repetição. Todo o seu movimento agora deve ser determinado pela repetição de outra pessoa, tanto o seu caminho, a sua direção, a sua velocidade, suas paradas e arrancadas, etc. Siga alguém, seja a sombra delx. Não seja pego com uma pessoa. Constantemente mude para uma nova pessoa quando elx entrar em seu campo de jogo.
2. Pratique repetindo alguém longe de você, assim como alguém próximo a você.
3. Agora repita com duas pessoas em vez de apenas uma. Trabalhe com a repetição do **padrão de andar** de uma pessoa e o ritmo de outra pessoa.
4. Faça uso de sua **consciência** da Repetição ao longo do tempo, de modo que agora você pode reciclar e incorporar movimentos que ocorreram no início do exercício. Deixe-se levar, jogando ao redor da grade, salte entre os outros corpos, repetindo **tudo** o que você vê e ouve, com seu **foco suave** e escutando através das suas costas, de modo que você esteja usando movimentos que estejam ocorrendo em todos os lados ao seu redor, não apenas na sua frente.

Relação Espacial

EXERCÍCIO 7: Apresentando a Relação Espacial na grade

1. O grupo se move na grade, com a atenção relaxada, deixando o instinto xs levar, em vez de serem guiados por um dos *Viewpoints* em particular. Permita que isso continue por um ou dois minutos, ou até que o grupo esteja se movendo livremente e naturalmente, sem impor ideias em seus padrões de movimentos. Aplauda para que o grupo faça uma parada, mantendo-se em silêncio.
2. Peça aos/às participantes para observar o espaço entre elxs e os outros. A distância entre os corpos. Esta é a Relação Espacial. Peça-lhes para notar como todo o espaço está o mesmo (que será mais ou menos o mesmo neste momento da formação). Como vimos antes, enquanto apresentávamos os outro *Viewpoints* há uma tendência de operar em um espaço que é o meio da estrada, sem extremos, com muita segurança e conforto. Na Relação Espacial isso se traduz em uma consistente distância entre os corpos, geralmente de meio metro a um metro e meio de distância. Esta é à distância das outras pessoas com os quais

passamos a maior parte de nossas vidas. É a distância que temos durante uma conversa, quando apertamos as mãos, quando comemos uma refeição. Temos a tendência de manter esta almofada espacial como proteção, e quando começamos a aumentar ou diminuir esse espaço, começamos a criar dinâmicas, eventos, **relacionamentos**.

3. Com o seu próximo aplauso, o grupo começa a se mover na grade novamente, em ângulos de noventa graus, desta vez trabalhando com uma consciência aguda do espaço. Deixe-os saber que desta vez elxs devem tomar decisões sobre quando e onde ir com base apenas em onde as outras pessoas estão. Elxs devem trabalhar nos extremos de ir para **perto** ou **longe** dos outros. Tente trabalhar espontaneamente. Mude quando as outras pessoas mudarem ao seu redor.

4. Pare o grupo novamente com um aplauso. Observe como as relações espaciais no grupo mudaram: elas são mais interessantes, mais visíveis, mais potentes. Algo começa a ocorrer no espaço quando prestamos atenção a ele.

5. Depois de introduzir os *Viewpoints* individualmente na grade, você pode fazer exercícios que combinem os *Viewpoints* ou outros ingredientes de várias maneiras, enquanto trabalha na grade:

- Trabalhe na grade apenas com a **hipervelocidade** ou a **quietude**. Trabalhe sem medo. Trabalhe com abandono. Trabalhe com confiança.
- Trabalhe na grade com níveis e as Relações Espaciais.
- Trabalhe na grade apenas com **hipervelocidade** ou **quietude** incorporando níveis e as Relações Espaciais, etc.

Você pode dar a estrutura em qualquer combinação que você avalie que seja a mais desafiadora ou útil para um grupo em particular.

Topografia

Transição da Grade: Apresentando a Topografia

1. PADRÕES BÁSICOS. Introduza a Topografia, salientando que a grade é em si uma topografia, que o grupo já tem trabalhado com a Topografia. Agora altere a imagem da grade para uma série de círculos. Trabalhe com curvas e redemoinhos. Mude de círculos para ziguezagues ou diagonais. Enquanto trabalhava na grade você poderia ter introduzido os **níveis** – peça ao grupo para imaginar a grade como não apenas bidimensional (somente no chão), mas tridimensional, indo para cima e para dentro da sala como uma estrutura imaginária. Com esta imagem em mente, o grupo pode explorar a altura e a profundidade na grade, trabalhando em uma topografia que é uma paisagem multidimensional, em vez de apenas um padrão no piso.

2. PINTANDO O CHÃO. Deixe a grade se dissolver debaixo de seus pés, e em seu lugar imagine uma nova topografia de sua própria criação (Neste ponto, cada indivíduo precisa deixar o foco no grupo e voltar-se para um foco individual). Imagine que nas solas nos seus pés haja uma tinta vermelha, e que agora você está pintando o chão. Crie várias

topografias pintando o chão. Trabalhe em constante mudanças de combinações de círculos, ziguezagues e linhas retas.

3. O TAMANHO DA TELA. Retorne para um padrão básico no chão por um momento. Mantenha este padrão exato e mude o **tamanho** dele. Se você está trabalhando com pequenos círculos, expanda-os para assumir toda a sala; se você estiver cruzando todo o espaço em diagonal, use o mesmo padrão para trabalhar em miniatura em um único canto, etc.

4. A FORMA DA TELA. Em seguida, adicione a consciência da **forma** de jogar no espaço. Se você estiver trabalhando em um canto, realmente defina-o no chão para si com uma fronteira invisível. Trabalhe dentro de um quadrado. Ou trabalhe dentro de um círculo no centro da sala. Ou trabalhe dentro de um retângulo na extremidade mais distante do espaço de jogo (geralmente se referem a esses extremo da área do palco como **na primeira**⁷, um termo derivado do *vaudeville*). Agora você está trabalhando com o próprio **padrão**, o **tamanho** do padrão e a **forma** do espaço de jogo.

Com você trabalhando com a **forma**, o **tamanho** e o **padrão** dentro desse espaço de jogo, altere um dos parâmetros, mas mantenha os outros dois. Por exemplo, se você estiver trabalhando com ziguezagues, faça-os dentro de um pequeno quadrado. Agora mude o padrão do piso para que tornem-se círculos dentro do círculo. Agora mantenha o padrão (isto é, os círculos), mas altere a forma do espaço de jogo, isto é, fazendo círculos dentro de um triângulo. Agora, mude o tamanho do espaço de jogo, ampliando o triângulo para chegar em três cantos da sala.

No início, é muitas vezes necessário, quando se trabalha com a Topografia, que o grupo mantenha uma consciência de dez por cento no Ritmo. A inclinação natural de qualquer grupo será trabalhar a Topografia em um ritmo **rápido**, mas **fácil** (assim como vamos descobrir mais tarde que é natural o ritmo **lento** no primeiro trabalho com a Forma). Ao trabalhar com a Topografia em um ritmo **muito rápido** ou **lento**, novos padrões vão surgir.

Se você precisar fazer uma pausa, você pode fazê-lo nesta fase do processo, antes de introduzir os *Viewpoints* da Forma, do Gesto e da Arquitetura. Certifique-se que você não tome muito tempo com uma pausa antes de terminar a introdução de todos os *Viewpoints* colocando-os juntos em *Viewpoints* Abertos ou nas Pistas de Trabalho (ambos os quais serão descritos em detalhes no [capítulo seguinte](#)). Uma pausa de dois a cinco minutos (permitindo que as pessoas usem o banheiro ou bebam um copo de água) é boa, mas uma pausa de quinze minutos, permitindo tempo para desaquecer e/ou voltar a ficar muito cerebral, não é. É muito útil nas primeiras sessões de treinamento dos *Viewpoints*

⁷ Na primeira – um número ou rotina que trabalha na área de 1,8 metros entre as luzes da ribalta e a cortina principal fechada (a primeira) cortina. Um número que precisasse da área mais atrás, os próximos 1,8 metros era “na dois” que é a área que fica na frente da cortina número dois, e assim por diante até o “palco completo”. Embora as dimensões do palco de vários teatros pudessem variar um pouco, estas especificações eram formas padrão de descrever os requisitos espaciais de um número e eram uma consideração primordial no planejamento do fluxo prático de um programa completo.

“exigir” do grupo – para levá-los a um estado intenso de exigência física e concentração mental.

Forma

EXERCÍCIO 8: Apresentando a Forma, o básico

1. LINHAS. Todxs ficam sozinhxs em algum lugar do espaço, concentradxs em seus corpos, começando em uma posição relaxada e neutra (com o **foco suave**). Conscientizem-se de que seus corpos já estão fazendo uma forma, i.e., um esboço de encontro ao espaço, uma silhueta. Tenha uma noção clara dessa forma, como se ela estivesse contra o firmamento do céu, ou contra um ciclorama. Permanecendo em seus lugares, comecem a criar novas formas movendo partes do seu corpo, concentrandxs primeiro em formas que sejam **lineares** ou **angulares**. (Na pintura é uma prática comum desconstruir e entender as formas como uma combinação de linhas e curvas). Façam apenas formas que incluam ângulos, linhas e arestas duras. Usem partes dos seus corpos que não sejam apenas seus braços e pernas: usem os cotovelo, os joelhos, as línguas. Continuem a conscientização sobre a **legibilidade**, i.e., o quão fácil as formas são **legíveis** a partir do exterior.
2. CURVAS. Agora pegue as formas que vocês estão fazendo e traduzam-nas em formas que sejam **curvas** ou **circulares**. Agora as formas devem ser compostas apenas de linhas arredondadas e bordas. Observe as diferentes sensações que são evocadas para você por curvas em vez de ângulos.
3. COMBINAÇÃO. Combinem linhas e curvas em seus corpos, isolando diferentes partes dos corpos de forma que hajam linhas retas em algumas partes e curvas suaves em outras. Experimente com diferentes combinações. Criem contrastes, justaposições e tensões em seus vários formatos.
4. FLUIDEZ E ESPONTANEIDADE. Observem como vocês estão fazendo uma forma, parem, em seguida, iniciem uma nova. Tentem manter os movimentos fluidos, de modo que uma forma leve à próxima, de modo que o processo **evolua** de uma forma para uma outra. Deixem as forma em si levá-lxs, ao invés de vocês levarem as forma. Em seguida, adicionem as mudanças de ritmo e observem como os diferentes andamentos levam a diferentes tipos de formas. Deixem os ritmos variados impulsioná-lxs à espontaneidade; trabalhando em ritmos mais rápidos haverá menos tempo para predeterminar os movimentos.
5. EM DESLOCAMENTO. A Forma pode ser parada ou em movimento. Tomem as formas exatas que vocês haviam feito quando estavam começando a movimentação através do espaço, permitam que as próprias formas ditem novas formas para vocês atravessarem o espaço, provavelmente incomuns. Com vocês atravessando a sala, permitam que as formas evoluam. Encontrem novas formas com/para que vocês possam se deslocar.
6. OUTROS. As Formas podem ser criadas sozinhas ou com outras pessoas. Como vocês atravessando o espaço com suas Formas, permitam o contato com outras formas (pessoas, neste caso). Permitam

que suas formas possam se fundir e mudarem de modo que vocês estejam criando agora **uma** forma com dois ou três corpos.

Neste ponto, a tendência habitual para o grupo, enquanto trabalha com a Forma, é voltar as formas para dentro, tornando-se uma única bolha amorfa de corpos escorregadios. O grupo provavelmente vai acabar no chão, com seus integrantes emaranhados uns nxs outrxs em uma massa desconhecida e sem definição legível. Você vai precisar apontar isso, pedir para elxs observarem isso. Incentive-xs a trabalhar com um ou mais delxs mesmos, formando fortes e gráficas formas que se direcionam para fora em vez de para dentro.

7. EM DESLOCAMENTO COM OUTROS. Tomem as formas que vocês estão com os seus parceirxs e se desloquem. Com vocês em movimento, deixe a Forma mudar. Em contato com as outras pessoas, desprendam-se da forma original que você e seus/suas parceirxs estavam e encontrem-se em novas formas com outrxs. Pratique **encontrando-se** em algum lugar, em alguma posição, de alguma forma, sem planejá-lo. Permita que as coisas aconteçam. Estejam abertos para encontros surpreendentes.

Gesto

Trabalhando os gesto estaremos investigando duas categorias: comportamentais e expressivas. Gestos comportamentais são aqueles que pertencem à vida cotidiana, que fazem parte do comportamento humano, como sabemos e observamos. Estas são coisas que as pessoas realmente fazem na vida real: formas de se movimentar, andar e se comunicar. Gestos expressivos são aqueles que pertencem ao interior, em vez do mundo exterior (dos comportamentos); eles expressam sentimento ou significados que não estariam de outra maneira diretamente manifestos. Pode-se dizer que os gestos comportamentais são **prosaicos** (sem beleza poética) e os gestos expressivos são **poéticos**.

EXERCÍCIO 9: Gesto Expressivo

1. COMEÇANDO. Se você estiver na transição da introdução da Forma, esse é o melhor momento para o primeiro trabalho com o Gesto Expressivo. Comece por simplesmente incentivar o grupo a pensar que elxs não estão mais trabalhando com a Forma, mas com o Gesto Expressivo. O que vai mudar é que agora estamos trabalhando com (1) algo **por trás** do movimento (um sentimento, um pensamento, uma ideia); e (2) um começo, um meio e um fim para o movimento.

2. EXPRESSANDO EMOÇÕES. Expressem algo com os seus gestos. Expressem um sentimento. Façam gestos que expressem um sentimento de **alegria**. Façam gestos que expressem um sentimento de **raiva**. Façam gestos que expressem um sentimento de **medo**. Façam gestos que expressem um sentimento de **tristeza**. Movam-se através do espaço com esses gestos. Repitam os gestos. Redefinam os gestos. Deixem os gestos evoluírem.

3. EXPRESSANDO IDEIAS. Agora trabalhe em gestos que expressem uma ideia. Por exemplo, expressem a ideia de **liberdade** em um movimento. Expressem o conceito de **justiça**. Agora façam o mesmo para a **guerra**, o **equilíbrio**, o **caos**, o **cosmos**.

É útil pedir ao grupo para observar as partes dos corpos que elxs tendem a confiar e aquelas que elxs ignoram. Todos os nove *Viewpoints* podem servir como um teste decisivo e pessoal, um método para medir onde estão os pontos fortes e fracos dxs indivíduos, que hábitos são repetidos e o que são territórios inexplorados.

4. UTILIZANDO SEU CORPO INTEIRO. Inclua as partes de seus corpos que vocês não estão acostumados a trabalhar. Trabalhem dos pés às cabeças; façam gestos expressivos primeiro com os dedos dos pés, depois com os calcanhares, então com seus pés inteiros, depois os tornozelos, etc.

EXERCÍCIO 10: Gesto Comportamental

1. COMEÇANDO. Peguem os gestos que vocês estejam trabalhando e os deixem evoluir de Gestos Expressivos para Gestos Comportamentais. Isso significa tomar algo relativamente abstrato, que vocês normalmente não veem alguém fazer, e transformá-los em algo relativamente concreto, que vocês podem provavelmente ver alguém fazer na rua, em casa ou no escritório.

É importante como o grupo é conduzido através desse exercício para que xs membrxs do grupo possam gerar uma maciça variedade de gestos nos passos seguintes e que o grupo seja pressionado a fazer as mudanças rapidamente sem premeditação ou julgamento. Sem dúvida, o que vai surgir a partir deste conjunto inicial de gestos será cheio de clichês e estereótipos. Isso não apenas é esperado como é incentivado. É importante que comecemos exatamente com quem somos, com o que pensamos, com o que pré-concebemos, em vez de alguma noção que teríamos do que **deveríamos** ser e de como **deveríamos** pensar. Mais uma vez, se trabalharmos de forma espontânea e honesta, o treinamento dos *Viewpoints* é um convite a nos vermos, uma porta de entrada para uma consciência maior.

2. CORPO E SAÚDE. Criem gestos que deem informações sobre os corpos das pessoas e suas saúdes físicas. Isso inclui feridas, cicatrizes, deficiências; respostas ou expressões de saúde e doença, como espirros, bocejos, caminhadas flutuantes, rolamentos do pescoço, etc.; e reações ao clima, como tremores, limpeza de suor, abanar-se, abotoando-se, colocando a mão para sentir a chuva ou a neve, etc.

3. PERÍODO HISTÓRICO E CULTURAS. Façam gestos que pertençam a um período ou uma cultura específica, por exemplo, gestos que são elisabetanos ou jacobinos; gestos que sejam dos anos 1920, 1950 ou 1960; gestos que sejam apenas **de agora**; ou gestos que sejam específicos das culturas francesas, italianas ou alemãs. Veja se períodos específicos evocam ritmos específicos, formas, usos da arquitetura. Por exemplo, quando se trabalha com gestos da década de 1920, vocês podem observar como o grupo se move rapidamente, em blocos de

staccato, empregam formas que são mais angulares do que redondas, etc. Peça ao grupo para observar estes padrões emergentes.

Este é um caminho importante para que o treinamento dos *Viewpoints* possa levar diretamente para o processo de ensaio, ou quando se trabalha em um texto existente ou na criação de uma peça original. É o método **aponte-e-nomeie** para a criação de um vocabulário para uma peça específica (veja o [Capítulo 10](#), *Viewpoints* em Ensaio). Ao **apontar para** e **nomear** os padrões que emergem de um determinado tema ou assunto, vocês começam a definir um vocabulário físico específico para as suas produções de acordo com seus temas específicos e assuntos.

4. IDIOSINCRASIAS. Façam gestos que falem das excentricidades das pessoas, das peculiaridades e/ou hábitos: as contrações musculares, uma maneira de coçar, a inclinação da cabeça, o encolhimento dos lábios, a forma de franzir o nariz, um tique no pé, uma curvatura estranha do cotovelo.

5. GÊNERO. Façam gestos que pertençam a gêneros específicos, por exemplo:

- Quais são gestos que pertencem a um filme *noir*?
- Quais são os gestos que pertencem ao ocidente?
- Quais são os gestos que pertencem aos palhaços, a um show de auditório, ao melodrama do século XIX, à comédia *dell'arte*, e assim por diante?

6. CONOTAÇÃO. Façam séries de gestos que digam algo, que tenham um pensamento e/ou intenção por trás deles. Por exemplo, em termos de **intenção**, façam gestos que cumpram a **intenção** de seduzir alguém ou ferir alguém; trabalhem em “entreter”, “advertir” ou “acalmar”.

Gestos que tenham **pensamentos** ou **palavras** por trás deles, expressem palavras através de gestos. Por exemplo, digam as seguintes frases através de gestos: “Olá”, “Foda-se”, “Qual é?” “Venha aqui”, “Basta!” etc. Façam mais gestos. Comuniquem-se. Permitam que o grupo se comunique de forma direta um com o outro por meio de gestos, lembre-os do **foco suave** para que a troca aconteça através de gestos e sem contato com os olhos. Como uma variação, e para aumentar a especificidade, vocês podem trabalhar com maior profundidade em uma ou duas frases, brincando com gradações e relacionamentos. Por exemplo, façam gestos para: “Olá”. Repitam isso como se vocês dissessem isso a alguém que vocês conhecem bem, ou então para alguém que vocês nunca conheceram. Façam novos gestos para: “Prazer em conhecê-lo”. Façam gestos que digam: “Oi!” mais do que apenas: “Olá”. Então, através dos gestos, continuem com variações de: “Salve”, “Bem-vindo”, “Saudações”!, “Ei, você aí”!, “E aí?”

7. UTILIZANDO SEU CORPO INTEIRO. Use mais partes dos seus corpos gerando Gestos Comportamentais. Use partes menores: dedos, um dos dedos dos pés, sobrancelhas, os cantos dos lábios.

Arquitetura

EXERCÍCIO 11: Apresentação da Arquitetura

1. O CHÃO SOBRE SEUS PÉS. Mude sua consciência para a arquitetura que **já está** lá, com o qual você **já está** trabalhando (ainda que provavelmente inconscientemente). Nós sempre, de alguma forma, grande ou pequena, nos posicionamos em relação à massa: de paredes, objetos em que sentamos ou ficamos perto ou longe, pilares que nos apoiamos, mesas sobre as quais repousamos, espaço nos quais nos centralizamos ou os cantos onde ficamos, etc.

Observe os seus pés no chão. Existe algum padrão ou fita adesiva no chão? Observe as paredes e quão perto ou longe elas estão de você. Como é a luz que entra no quarto? Qual é a textura da madeira na qual sua mão está? Torne-se perfeitamente ciente de exatamente onde você está e deixe essa arquitetura informar o seu movimento. Dance com a sala, deixe-a dizer-lhe o que fazer, onde ir, como se mover. Deixe a sala determinar as suas formas, seus gestos, seus ritmos, suas topografias.

2. MASSA SÓLIDA. Deixe as diferentes massas sólidas dentro do espaço orientarem os movimentos. Dance a forma de uma cadeira. Caminhe ao longo da parede. Escale a borda. Incline-se nas vigas.

3. TEXTURA. Concentre-se não sobre a massa, o peso e a estrutura de um elemento, mas sobre sua textura – não o que ela é, mas do que ela é **feita**. Se você estiver trabalhando com uma máscara, torne-se consciente de se tratar de um pano ou um metal ou uma madeira, se é quente ou fria, deixe que informe o seu ritmo, o seu tamanho, etc. Mova-se ao redor da sala deixando a sua dança mudar de acordo com os materiais que tocar.

4. LUZ. Dance com a luz da sala desligada. Trabalhe fora do padrão das luminárias ou onde está a janela. Trabalhe com ou contra a luz. Desloque-se na luz ou fora dela. Faça sombras.

5. COR. Dance fora da cor da sala. Talvez você se mova para as manchas vermelhas na sala, ou seu movimento é inspirado pela cor das roupas que os outros estão vestindo. Talvez vermelho se torne um motivo e sugira uma história ou um tema. Em qualquer um dos casos, você está praticando sua sensibilidade aos padrões de cor que são normalmente negligenciados.

6. OBJETOS. Dance com pequenos objetos ou com os adereços do espaço. Encontre objetos que se movem, que podem viajar através do quarto com você ou que abrem e fecham: uma cadeira, uma vassoura, um livro, uma prateleira de roupas, uma lata de tinta. Mova-se com esse objeto. Desenvolva um relacionamento com ele. Deixe-o tentá-lo, desafie-o, dê-lhe um obstáculo. Jogue com ele. Transforme-o em outra coisa. Veja-o e explore-o por suas qualidades materiais, em vez de suas qualidades funcionais.

7. INCLUINDO OUTROS. Veja os objetos que as pessoas ao seu redor estão usando e junte-se a eles. Não se apegue a sua própria atividade, excluindo o que realmente se passa na sua frente. Passe para outro evento na sala... e outro.

8. TODO O ESPAÇO. Neste ponto o grupo estará provavelmente trabalhando dentro dos perímetros implícitos de sua “área de jogo”.

Incentive-os a explorar todo o espaço, não apenas uma noção educada e preconcebida do que é ou não é o **espaço da cena**. Diga-lhes para quebrarem a quarta parede, irem atrás das mesas. Usarem a tubulação, a lata de lixo, a porta para o corredor. Veja e inclua a totalidade da sala em que vocês estão trabalhando, e não apenas onde há luz ou vazios no chão.

9. ARQUITETURA DISTANTE. Mudem seus focos para que vocês não estejam mais trabalhando exclusivamente com a arquitetura sob seus pés ou que estejam à mão, mas também a arquitetura que está longe, do outro lado da sala. Dancem a porta que está fechada localizada do outro lado da sala. Estejam em diálogo com objetos distantes.

Fim da primeira grande sessão

Aos poucos reintroduza os *Viewpoints*. Você deve lembrar aos/às participantes que elxs agora estão trabalhando com todos os *Viewpoints*: Arquitetura, Forma, Gesto, Topografia, Resposta Cinesiológica, Repetição, Relação Espacial, Tempo e Duração. Permita que o grupo trabalhe com todos os *Viewpoints* enquanto ocasionalmente você os lembra dos *Viewpoints* individualmente que elxs parecem não ter consciência. Suas instruções podem ajuda-los a leva-lxs para um lugar novo e vivo. Deixe-xs trabalhar com todos os *Viewpoints*, usando todo o espaço, durante dez a quinze minutos. Então pare-xs. Peça-lhes para ficar onde elxs estão, para respirar, estarem cientes da energia em torno delxs, estarem cientes dos *Viewpoints*, suas próprias relações e formas espaciais, etc. Diga-lhes: “Fechem os olhos tornem-se conscientes de tudo o que vocês sentem completamente: cheiros, sons, energia”. Faça-os reconhecerem como seus olhos são naturalmente dominantes e quanto mais informações existem para acessar quando elxs não contam com a visão. E diga-lhes para **relaxar**.

Exercícios adicionais para focar em *Viewpoints* individuais

Há muitas maneiras de introduzir os *Viewpoints* individualmente. Outra sequência que temos usado muitas vezes é: (1) Relação Espacial, (2) Adicionando Resposta Cinesiológica, (3) Tempo e (4) Duração.

EXERCÍCIO 1: Opção para introduzir a Relação Espacial em um espaço aberto

A Relação Espacial é um dos bons *Viewpoints* para se iniciar no segundo ou terceiro dia de treinamento, ou para iniciar uma sessão de revisão. Ele simplesmente concentra a atenção dx indivíduo imediatamente sobre o grupo, em experimentar elx mesmo como sendo parte de um todo maior. Você pode começar a trabalhar com a Relação Espacial de uma forma fácil, descontraída simplesmente pedindo ao grupo para começar a se mover em torno do espaço (com qualquer energia que elxs trouxerem naquele dia). Comece com onde você está,

com o que você tem, com tornar-se consciente do que está acontecendo em torno de você e deixe que isso o carregue. Remova toda a pressão para inventar ou entreter.

EXERCÍCIO 2: Primeiro Foco – Distâncias extremas

O grupo se move em torno do espaço em qualquer ritmo, incluindo **arranques e paradas** (como sempre, com **foco suave**). Coloque o foco na Relação Espacial. Observe quando você começa a sentir algo acontecer, trabalhe com relações espaciais mais extremas. Vá radicalmente para perto de alguém: toque-o, ouça sua respiração, sinta o cheiro delx, em seguida, trabalhe com alguém longe de você: sinta a tensão, aumente-a, torne o espaço mais tenso. Neste exercício, o único objetivo é manter a **extrema** proximidade ou a **extrema** distância, viver neste estado de vivacidade, estar sensível para quando isso morre e nada está acontecendo, e iniciar o motor da ocorrência novamente simplesmente movendo-se para mais perto ou mais longe do outro corpo.

EXERCÍCIO 3: Linhas e conjuntos

Imagine-se como pontos de luz, como pontos em uma lousa mágica, formando constelações e padrões distintos. Forme, dissolva e reforme. Façam aglomerados, linhas, redemoinhos. Se o grupo neste momento estiver trabalhando sem uma forte definição de padrões, incentive-os a se concentrar apenas na criação de linhas uns com os outros e mantenha essa relação espacial particular até que todo mundo esteja nela e até que todxs elxs possam sentir essa relação espacial. Em seguida, peça a uma pessoa para começar a se movimentar, para ir a qualquer lugar e parar, e aos outrxs que estavam fora dessa ação para imediatamente moverem-se para uma nova posição, o que criará uma nova linha com um novo comprimento ou diagonal, etc., exceto a pessoa que você pediu para mover-se em primeiro lugar. Você pode praticar a mesma coisa com a criação de conjuntos.

EXERCÍCIO 4: Números

Continue trabalhando com a Relação Espacial, concentrando-se na dinâmica criada através dos números. Vamos dizer que o grupo tenha doze membros. Peça-lhes para trabalhar com um contra onze, para moverem-se no espaço, com a consciência de ordenamento desse relacionamento, mas em todas as vezes estar em uma formação de onze indivíduos em contraste com umx indivíduo (isso pode significar xs onze irem para um lado da sala e apenas umx ir para o lado oposto, ou pode significar que xs onze formam um círculo em torno de umx, etc.). Você pode mudar os números para, por exemplo, seis contra seis, ou seis pares de dois.

EXERCÍCIO 5: Padrões no chão – Expressando personagens

Pense em alguém em sua vida que tenha um forte cunho para você, que tenha um forte efeito sobre você ou uma personalidade especialmente colorida. Expresse seu/sua **personagem** em um padrão no chão. Este alguém é muito direto e se move em linha reta, ou é alguém que “está em todo o lugar” e faz um Jackson Pollock no chão, ou é alguém que gosta de ocupar um espaço, ou é alguém que se esconde na periferia? Escolha outra pessoa e trabalhe em expressá-la, sua essência; como você sente essa pessoa, em um padrão no chão. Escolha outra. Certifique-se de que as três pessoas são claramente diferenciadas.

EXERCÍCIO 6: Padrões no chão – História de vida

Expresse a história de sua vida através de uma topografia. Crie um padrão no chão que tenha uma jornada (um claro início, meio e fim), e com comutadores dentro dele que correspondem aos **capítulos** da sua vida: A sua vida começa de uma maneira pequena ou de forma grandiosa? Sua infância é linear ou circular? Existe um período durante o qual você simplesmente **para**? Você volta e repete padrões? Existe um tempo durante o qual você dispara inesperadamente à frente? Há, até mesmo uma direção clara, um objetivo ou o caminho é sinuoso?

Opção: Possuindo uma mostra individual das histórias delxs. Você pode, então, pedir aos membros do grupo que estavam assistindo, que contem as histórias como elxs perceberam-nas. Não há certo ou errado aqui, não é um jogo de adivinhação, mas uma oportunidade de observar o que era legível e expressivo, em movimento.

Opção: Possuindo uma mostra individual das histórias delxs(as) enquanto falam de dentro dessas mesmas histórias, em primeira pessoa, no presente. Elx não precisa agir, forçar os acontecimentos ou explicar qualquer coisa. Elx deve simplesmente verbalizar um fluxo de consciência para elx mesmo (mas alto o suficiente para que todxs possam ouvir), que é qualquer coisa e tudo que venha com ou sobre aquele **capítulo** particular da vida como elx está **experimentando**. Por exemplo, “Eu sou tão pequenx ... Eu estou correndo por aqui neste círculo, porque eu não sei o que qualquer umx quer de mim ... Mamãe me diz isso ... papai me diz que... círculo, círculo, mais círculo... O que eu?! Eu estou parando, eu estou parado – algo está mudando – olhe há uma maneira de sair... Eu sigo. O que é? Uma linha, eu posso andar, eu vou a escola agora, eu sei o que estou fazendo. Eu posso ler, eu li um monte, eu li sobre esta linha – Uau! outro círculo – Estou confusx de novo...”

Este exercício funciona bem para um grupo que está apenas começando a se conhecer; ele oferece uma maneira de olhar e discutir um único dos *Viewpoints*, mas também exige coragem por parte dos seus voluntários e uma personalização do treinamento dos *Viewpoints* para que o grupo aprenda imediatamente o poder emocional, ao invés do teórico, do trabalho em suas mãos.

EXERCÍCIO 7: Topografia - e o grupo

Trabalhe na criação de uma Topografia individual. Adicione a consciência do Ritmo e da Duração. Depois de algum tempo, adicione a consciência da Repetição (isso vai levar o grupo de volta a um estado de trabalho como um só organismo de novo). Permita que as Topografias individuais sofram alterações com base no que os outros estão fazendo. Permita que as Topografias surjam a partir de vários (ou muitas) pessoas trabalhando como um só. Adicione a Resposta Cinesiológica de modo que **quando** as Topografias (direção, padrão, etc.) mudarem elas estejam baseadas em coisas que ocorram a partir do lado de fora (outro grupo ou indivíduo).

EXERCÍCIO 8: Forma – o rio

Fiquem de pé em um círculo. Uma pessoa corre para o centro do círculo, faz e mantém uma forma. Uma outra pessoa corre para o centro do círculo e adiciona uma forma à primeira forma, fazendo surgir uma nova forma com ambos. Adicione uma terceira pessoa, uma quarta, etc., até que todo o grupo esteja contribuindo para uma forma única. Escolha duas ou três pessoas para permanecer no centro e peça a todos os outros para sair e observar a forma criada por aqueles que ficaram. (As pessoas que você escolheu para manterem-se no centro devem, naturalmente, estar em uma forma que seja forte, clara, dinâmica e útil). Agregue o olhar do grupo que está de fora da forma realizada conjuntamente no centro, solicite que observem a forma, apontem o que é forte sobre essa forma.

Aponte as **oposição** se e quando elas ocorrerem; Aponte as Repetições se e quando elas ocorrerem; Aponte que as formas poderosas, frequentemente, têm um lado de **fora** para cada lado de **dentro**. (A Forma, ou mais especificamente a Forma da escultura, é “pura e simplesmente a arte da depressão e da protuberância”, como escreveu o escultor Auguste Rodin).

Em seguida, quebre o exercício das duas ou três pessoas que estavam no centro, volte cada um, um por um para o círculo, e **repita**.

EXERCÍCIO 9: Forma – Sequência contínua

Fiquem de pé em círculo. Uma pessoa vai para o centro do círculo e faz uma forma. A segunda pessoa corre para o centro e adiciona-se à forma. Assim que a terceira pessoa correr para acrescentar-se à forma, a primeira pessoa sai do centro. Assim que a quarta pessoa for para o centro acrescentar-se a forma, a segunda pessoa sai; Assim que a quinta pessoa correr para o centro, a terceira vem para fora, etc. Deve sempre haver uma forma no centro, composta por dois corpos, nem mais, nem menos.

Este exercício incentiva o grupo a criar formas sem pensar nisso. A coisa mais importante é manter o fluxo e o ímpeto, para estabelecer um ritmo dentro do grupo.

EXERCÍCIO 10: Forma – a jornada

Foco suave. Torne-se um vaso para a Forma. Comece a viajar com a Forma, concentrando-se na tensão e constante interação entre a **extensão** e a **contração**: Abrir e fechar, dentro e fora. Deixe a forma levá-lo em uma viagem. Durante a viagem, permita que os outros o afetem em sua viagem. Responda, na Forma, para a Forma. Faça escolhas baseadas nas formas das outras pessoas, seus padrões de expansão e contração, e deixe suas formas levarem você em uma viagem. Deixe-as levá-lo além, deixe-as dar sentido, orientá-lo em torno do espaço.

EXERCÍCIO 11: Arquitetura

Reúna o grupo no centro da sala. Peça-lhes para olhar em volta e ver a sala como um palco, para encontrar uma determinada peça da arquitetura que inspire movimento. Em seguida, peça a um voluntário para correr até seu **cenário** selecionado e realizar repetidamente uma ação com (ou sem) esse **cenário**. Peça a outra pessoa para correr e entrar. Deixe que os dois desenvolvam seu movimento no cenário dado. Traga-os de volta para o grupo. Peça o mesmo para outro voluntário. Repita.

Neste exercício é importante que você oriente o grupo para se distanciar do literal e do óbvio. Elxs devem ser encorajados a moverem-se sem saber por que, para realizar as ações, sem saber o que são.

Este é um bom exemplo de como o treinamento dos *Viewpoints* pratica a **imaginação** e a **espontaneidade**. Quando sabemos o que uma porta é e o que ela pode fazer, nos limitamos a nós mesmos e às possibilidades da porta. Quando estamos abertos ao seu **tamanho**, **textura** e **forma**, uma porta pode se tornar nada e tudo. O dom do treinamento dos *Viewpoints* é que ele nos permite ver as coisas velhas de maneiras novas – para acordar a forma adormecida – experimentar a sala como se fosse a primeira vez, para encontrar o surpreendente e as novas possibilidades em nós mesmos, no nosso ambiente e na nossa arte.

Observações

Para fazer o “não-fazer”, ou, “Não dê atenção para o homem atrás da cortina.”

Um dos problemas que muitas vezes surge no início do treinamento dos *Viewpoints* é o fato de que, apesar de todo o trabalho ser projetado para conseguir que xs participantes fiquem fora de suas cabeças, você está introduzindo ideias e instruções que exigem o pensamento. Elxs estão ouvindo suas palavras, é impossível não pensar, é como dizer: “Não imagine um elefante cor de rosa”, ou, “Não dê atenção para o homem atrás da cortina”. Reconheça esse dilema com o grupo. É

natural e inevitável. Você pratica os *Viewpoints* para se tornar mais consciente. Mas, no início, você vai se sentir autoconsciente. Mais tarde, com a prática e a perseverança, esta autoconsciência se dissolve em uma espécie de hiper-consciência-constante, estado de consciência intensificada que é conseguida sem esforço ou pensamento. Ele simplesmente se torna parte de quem você é e como você percebe o mundo.

A zona cinzenta: “*wenn schon, dann schon*”

Use o treinamento inicial dos *Viewpoints* para sair da zona cinzenta, onde se espera que as coisas sejam seguras, confortáveis, no meio da estrada. Entre no estado de espírito que os alemães chamam de “*wenn schon, dann schon*”, a expressão que traduzida literalmente seria: “Quando já, então já”, mas é comumente usada para dizer: “Se então, então siga,” ou “Se você fizer, faça”. Faça isso por todo o caminho. Viva no extremo. Ao nos exigir alcançar limites mais distantes de Ritmos, de Distâncias e de Formas, por exemplo, nos tornamos mais confortáveis com esses extremos e mais propensos a chama-los quando necessários em nosso trabalho: a faixa expressiva do artista é alargada. Mais uma vez o treinamento é sobre abertura, e fornecer mais possibilidades de escolhas.

Eventualmente, você vai voltar para a área de nuances e sutilezas, mas até então o “cinza” será escolhido e moldado por você, ao contrário de ser uma posição de recuo necessário que brotou do medo. Para hoje, viva no preto e no branco; seja definido, claro, destacado, radical.

O teste decisivo – Os *Viewpoints* como um espelho

Os *Viewpoints* individuais fornecem uma prova de fogo para o indivíduo artista: eles servem como uma lista de verificação para avaliar habilidades e limitações. Incentive o grupo a prestar atenção às suas inclinações individuais e evitações, para as partes do corpo que estão feridas ou ocultas, para posições recuadas e padrões inconscientes.

Ao iniciar o trabalho dos *Viewpoints*, não se pode deixar de ver a si. Os indivíduos se tornam hiper-cientes de todos os tipos de coisas, de quanto eles estão fora de si a quanto atrasam seu tempo de reação, o quanto eles odeiam o comprimento dos seus braços ou o balanço de suas caminhadas. O espelho torna-se grande e horrível. Mas fique lembrando o grupo que a **volta** é realmente **através** dele. A autoconsciência é uma espécie de prisão, a consciência⁸ é liberdade.

⁸ De acordo com Uriah Kriegel “Muitas vezes é enfatizado que uma pessoa pode ser consciente de uma série de objetos, características e estados de coisas não relacionadas com ela. Quando uma pessoa está consciente do céu, ou conscientemente experimentando o azul do céu, ela não está atendendo a si mesma no mínimo. Ou seja, ela não é autoconsciente. No entanto, ela é muito

Pratique o que você prega

A qualidade mais importante no ensino dos *Viewpoints* é ser aberto para o que realmente ocorre no grupo e não o que você esperava que iria ocorrer. O treinamento dos *Viewpoints* necessita de prática por parte do instrutorx/líder/diretorx bem como dxs participantes. As únicas vezes que testemunhamos os *Viewpoints* “falhando” foram quando os instrutorxs tinham um conjunto rígido na forma de ensinar, um plano estabelecido para as sessões. Ensinar os *Viewpoints* requer consciência extrema por parte do instrutorx. Permaneça aberto aos obstáculos específicos e dinâmicas que surgirem dentro de seu grupo: ajuste seu plano, fique em um único dos *Viewpoints* por mais tempo se necessário, pule outro se for benéfico para o momento presente, observe com olhos de águia e lidere o grupo de acordo com o que acontece **no momento** – se elxs levarem a sessão para algum lugar inesperado, vá com elxs.

A prática dos *Viewpoints* pelxs artistas e o ensino dox *Viewpoints* pelx líder demanda abertura. O cenário é o mesmo daquele em que xs atores/atrizes estão entrando em uma cena: saiba o que você quer, entre, e esteja preparado para ajustar ao que está acontecendo. Deixe de lado todas as ideias preconcebidas e esteja onde você está. Ouça. Receba. Responda. **Pratique isso.**

A experiência de Tina

Eu fui ensinar uma sessão de três semanas na escola de verão da *Steppenwolf*. Eu tinha acabado de fechar uma produção (“*Bells Are Ringing*”), peguei um voo de manhã cedo, e não estava com disposição para ensinar. Cheguei apenas para descobrir que tinha sido reservado um espaço diferente daquele que eu tinha ensinado no verão anterior. O novo espaço era o *Steppenwolf Garage*, mas ele estava sendo usado atualmente para uma produção, e a classe de *Viewpoints* foi relegada para o que havia se tornado uma espécie de hall de entrada: uma tira fina de espaço delimitada por veludos pretos pendurados com pinturas dispostas nelas. Virei-me para o administrador e reclamei: “Não podemos fazer os *Viewpoints* aqui. Você deveria saber disso. Não há espaço para se mover, e nós vamos ter que ficar atentos para as pinturas, que é a antítese da liberdade e do lançar-se! Eu não posso trabalhar aqui.” Ele saiu para ver se poderia encontrar um outro espaço. Nesse meio tempo, eu me sentei com os alunos, a contragosto me apresentei e perguntei-lhes como havia sido seu primeiro dia de escola um dia antes. Elxs me disseram que foi bom, elxs se sentaram em volta e conversamos muito. Entre o falar sobre o ontem e o frio daquela manhã, elxs não podiam esperar para se levantar e se mover. Oh não! Pensei por um momento. Então disse a elxs como eu estava prestes a cancelar a sessão e apenas

claramente consciente. Portanto, a consciência pode ocorrer na ausência de autoconsciência”. Para mais detalhes consulte diretamente a fonte em: <http://uriahkriegel.com/downloads/ConsciousnessSelf-Consciousness.pdf> consultada no dia 29/01/2017. Nota da equipe de revisão.

falar, mas que seria contra tudo o que eu queria compartilhar com elxs sobre o valor dos *Viewpoints*. Eu lhes disse que, para mim, acima de tudo, os *Viewpoints* são sobre aprender a trabalhar com o que é dado: obstáculos como oportunidades. Eu tomei uma respiração profunda, e nos coloquei em pé para começarmos o treinamento.

Terminei com este grupo, após três semanas. Nas últimas três semanas dessa sessão de nove semanas de verão, elxs novamente praticaram os *Viewpoints* mas com outro professor (uma atriz em Chicago, com quem eu havia trabalhado em três produções e quem eu havia recomendado para continuar o treinamento). Voltei para Chicago para assistir a uma aula final, que incluía “apresentações” na frente de uma plateia. O grupo foi bem nos *Viewpoints* Abertos (ver [Capítulo 6](#)) quando a professora começou a adicionar palavras-chave, temas diretos. Ela tinha dito anteriormente que a sessão foi dedicada a: “voando”, “liberdade”, “jogar”. O grupo estava no meio do desenvolvimento de uma sequência incrível de perigo e desequilíbrio, quando ela disse: “O tema é **voando**”. Agora, por vezes, é maravilhoso mudar intencionalmente as engrenagens de uma forma radical, para bater de propósito no seu oposto, no entanto, e neste caso, ficou claro que a professora tinha este “tema” preconcebido em sua mente, que era uma meta que ela estava planejando demonstrar ao pequeno público convidado. Não tinha nada a ver com a experiência no qual o grupo estava imerso e, como resultado, elxs descobriram que era impossível mudar. Sentei-me por cerca de quinze minutos ouvindo a instrutora continuar a chamar palavras que iria orientar o grupo na direção que ela queria. Todo o tempo, momentos imprevisíveis e profundos estavam acontecendo na frente dela, mas ela os perdeu enquanto continuava a forçar a experiência.

6. CAPÍTULO – Colocando os Viewpoints juntos

(Tradução de Giese Rabelo - Primeira revisão: Humberto Issao; Segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Uma vez atingida uma familiaridade com os *Viewpoints* Físicos individualmente, é hora de colocá-los todos juntos. Os exercícios preliminares são encontrados no [Capítulo 4: Como começar?](#) Garanta que todos são capazes de trabalhar no palco com espontaneidade e uma vasta consciência dos outros. Os exercícios do [Capítulo 5](#): Introduzindo os *Viewpoints* individualmente garantem uma familiaridade com os *Viewpoints* individuais e sensibilidade para o quadro geral do palco. Estes exercícios são para a próxima fase de treinamento dos *Viewpoints*.

Aprofundamento da prática

EXERCÍCIO 1: Contagem

1. Comece com um exercício de contagem em que todos caminham no espaço a uma velocidade semelhante, mas em qualquer direção. Por exemplo, se houver vinte pessoas, peça ao grupo para tentar contar de um a vinte, sem que mais do que uma pessoa fale ao mesmo tempo, com todos contando um número diferente e em voz alta. Cada pessoa que fala, fala apenas uma vez no decurso da contagem até vinte. Uma vez que alguém tiver falado um número, ele não deve falar novamente. Se mais de uma pessoa falar ao mesmo tempo o grupo deve começar a contagem de novo. Se eles tiverem problemas para fazer isso, peça-lhes para ouvirem e se concentrarem com mais atenção no todo.
2. Para cultivar a escuta ainda mais, os participantes devem continuar a caminhar com **foco suave**, enquanto aumentam a consciência de seu ritmo. Todos devem caminhar na mesma velocidade. Então, uma vez estabelecida essa velocidade, cada pessoa deve acelerar sua velocidade, novamente em coordenação com os outros membros do grupo. Em seguida, as pessoas devem quebrar a corrida juntas; quando a aceleração atinge um pico, todos devem mudar para uma desaceleração em conjunto, abrandar como um grupo. A partir de uma velocidade média de caminhada todo o grupo deve tentar parar em conjunto no mesmo instante. No momento em que o corpo parar, a energia interna deve acelerar.
3. Depois de vários momentos de quietude, o grupo deve tentar começar a andar novamente no mesmo instante e em uma velocidade precisa e uníssona.

EXERCÍCIO 2: O Fluxo

Uma vez que o grupo tem trabalhado com o Ritmo dessa forma, peça-lhes para continuar andando mantendo o **foco suave** e acrescente para eles uma atenção intensificada no espaço. Agora as cinco Opções (1-5 na lista abaixo) que compreendem o Fluxo podem ser introduzidas uma de cada vez. Com cada adição, as opções anteriores devem permanecer em jogo até que todas as cinco estejam acontecendo juntas.

Sempre, quando se trabalha com *Viewpoints*, as escolhas são feitas de forma intuitiva e com base nos eventos circundantes. Permita vários minutos antes de adicionar qualquer nova opção para que xs participantes possam explorar plenamente o que acontece com cada nova adição.

1. Caminhe através do espaço criado entre duas pessoas. Imagine que este espaço é uma **porta de entrada** para passar. Continue caminhando no espaço, passando por todas as **portas** disponíveis que aparecem em torno de você. Por causa da presença constante de novas portas, você vai encontrar-se movendo em direções inesperadas enquanto você se move ao redor da sala.
2. Mude o ritmo. As mudanças de ritmo são inspirados pelas mudanças de ritmo dos outros e pela ação da passagem através das portas feitas pelo espaço entre duas pessoas.
3. Adicione a possibilidade de parar. Como antes, as paradas são inspiradas por eventos externos, isto é, outras pessoas que estão parando ou indo. Dentro da quietude de uma parada há uma grande quantidade de energia e vigília.
4. Siga alguém. Pode acontecer que linhas ocorram no espaço.
5. Ao contrário de passar por uma porta, agora você pode também se afastar de alguém que vem para a sua proximidade. Você pode girar no sentido oposto.
6. Uma vez que todas as cinco opções estão em jogo, permita que o grupo encontre um fluxo natural, depois de um tempo você pode pedir-lhes para formar uma linha diagonal no espaço, mantendo estas cinco opções em jogo. Haverá uma bela fluidez de movimentos e imobilidades com a continuidade deste exercício. Permita que o grupo explore a liberdade dentro de uma linha diagonal por pelo menos três ou quatro minutos.
7. Abra o exercício de novo para todo o espaço. Depois de um tempo, diferentes variações são possíveis dentro das cinco opções. Tenha no trabalho de grupo a consciência de diferentes tipos de linhas no espaço. Por exemplo, (1) forme uma linha no fundo do palco indo da esquerda para a direita. Mantenha as cinco opções em circulação, uma pessoa de cada vez vira-se para a frente do palco, enquanto todos os outros viram-se para o fundo do palco. Todo mundo precisa estar ciente de quem está de frente para o palco para saber quando elx deve estar viradx para o fundo do palco, qualquer umx pode virar para a frente do palco. (2) Forme uma linha do fundo do palco até à frente do palco, da esquerda para a direita, todos voltados para o fundo do palco. Continue com as cinco opções e lentamente solicite que todos movam-se juntos até a frente do palco para formar uma linha na borda do palco. O exercício termina quando todos estiverem parados em uma linha na frente do palco, de frente para o público.

Nota: O Fluxo é um convite instantâneo ao movimento instintivo e uma sensação de fluidez do movimento em relação as outras pessoas. É útil praticar o Fluxo frequentemente. Se houver um número suficiente de participantes, é uma boa ideia ocasionalmente dividi-los em dois grupos,

de modo que um grupo observe enquanto os outros praticam o Fluxo. Observar os outros grupos pode esclarecer muitas coisas. Ser observado por um grupo aumenta as apostas no palco.

EXERCÍCIO 3: Pista de Trabalho

1. Cinco a sete participantes de pé em linha no fundo do palco, da esquerda para a direita, etc. Elxs estão equidistantes, permitindo um mínimo de vários metros entre si. O espaço em frente de cada pessoa forma uma pista (imagine uma piscina). Xs participantes iniciam de frente para o palco; elxs estão imóveis e atentos, ouvindo uns aos outros. Elxs terão de enfrentar as seguintes limitações quando começarem a se mover:
2. Cada pessoa deve permanecer dentro da sua pista. A faixa se estende idealmente cerca de seis metros. Cada pessoa é livre para mover-se para trás e para frente em qualquer parte da sua pista. Mas:
3. A movimentação é estritamente limitada a cinco opções: (1) andar, (2) correr, (3) saltar, (4) cair, (5) paralisar-se.
4. Cada umx mantém uma consciência do espaço formado por todas as pistas e fica em sintonia com todos os outros participantes em todos os momentos.
5. Cada umx faz escolhas, com especial atenção para os seguintes *Viewpoints*: Resposta Cinesiológica, Relação Espacial, Repetição, Duração e Ritmo (Não deve haver nenhum uso óbvio da Arquitetura, Forma ou Gesto neste exercício). A topografia já foi determinada pelas pistas. Ao trabalhar com as pistas de trabalho, não há tempo para pensar sobre os *Viewpoints* individualmente, em vez disso os participantes devem usar tudo o que aprenderam até agora **intuitivamente**, no momento, e em resposta ao que já está acontecendo.
6. Assim que os participantes estiverem prontos e de pé em suas posições iniciais, você pode dizer-lhes para começar. O movimento de umx indivíduo começa apenas em resposta ao movimento de alguém. Para discernir este movimento, um intenso nível de escuta e atenção deve ser sustentado de forma consistente. Trabalhando com o **foco suave** é desnecessário fazer um contato visual direto. O movimento deve ocorrer instantaneamente e com um compromisso físico completo. O início do movimento nas pistas deve parecer orgânico e fácil, como se não houvesse um líder ou seguidores. Se, quando o exercício começar, você perceber que as pessoas mudaram todos de uma vez ou forçaram o começo dos movimentos, pare-os. Volte-os para seus pontos de partida iniciais nas extremidades das suas pistas. Lembre-os de ouvir e deixar que tudo venha **para** elxs, em vez de forçar isso. Às vezes isso significará que um grupo pode ficar parado por alguns segundos, ou até mesmo um minuto, antes de ocorrer alguma movimentação. Está tudo bem. O objetivo deste exercício é praticar escutando mais do que criando eventos no palco.

Nota: Durante a Pista de Trabalho, atente para uma tendência de paradas/arranques, que geralmente indicam que a atenção está sendo dada para o início dos movimentos, mas desintegra-se em uma conclusão

indiscriminada, sem foco. Esta propensão a responder a um impulso com compromisso, mas, em seguida, aleatoriamente parar para esperar o próximo impulso, resulta em uma improvisação irregular.

Quando um grupo novo em treinamento com os *Viewpoints* começa com a Pista de Trabalho, muitas vezes é difícil para elxs confiar no vocabulário limitado. Há um desejo inato nx performer para entreter ou impressionar, de forma que andar de repente torna-se, saltar ou pular, por exemplo. Não permita nada mais do que as ações rigorosamente básicas de andar, correr, saltar e cair. Incentive xs artistas a confiar na simplicidade e no minimalismo do movimento (Um grupo com cada uma das pessoas levantando lentamente em um pé em uníssono pode ser um poderoso momento dramático).

A Pista de Trabalho ensina a necessidade de se comprometer totalmente a uma ação ao mesmo tempo, ser capaz de ajustar e mudar com base em novos eventos. Ser totalmente comprometido e ainda aberto à mudança, simultaneamente, é um paradoxo físico que (quando dominado) leva a uma sensação incomum de liberdade.

Através de Pista de Trabalho também se torna evidente o quanto se pode **ver** sem olhar ao redor: o corpo escuta todo o palco. Uma pessoa na frente do palco pode **ouvir** o movimento de uma pessoa no fundo do palco, em seguida, mover-se em resposta a isso.

EXERCÍCIO 4: Grade de Trabalho

Agora é a hora de permitir que todos os *Viewpoints* funcionem simultaneamente dentro do **padrão de chão** de uma grade (para uma descrição completa do **padrão de chão**, consulte as seções Arquitetura e Topografia do [capítulo anterior](#)).

1. O número ideal de participantes para este exercício (nesta fase) é de no mínimo cinco e no máximo nove. Como na Pista de Trabalho, todxs começam no fundo do palco em uma linha horizontal. Ao contrário da Pista de Trabalho, o espaço entre xs participantes no início não tem de ser uniforme, por conseguinte, essas escolhas serão feitas tendo em vista o Relacionamento Espacial e a Forma. A improvisação começa com quietude e uma atenção com todo o palco e com todxs xs indivíduos.
2. Com base em ouvir e responder com o vocabulário dos *Viewpoints*, a improvisação começa. Xs participantes são livres para se mover em qualquer direção que esteja de acordo com um padrão de grade (não há linhas diagonais, nem curvas). Cada improvisação pode durar qualquer quantidade de tempo. Como xs participantes conhecem a forma, permita **pelo menos** cinco minutos para uma exploração da nova liberdade que a Grade de Trabalho permite.

Não se mova a menos que haja uma razão para se mover e o desejo de variedade não é uma razão suficiente.

Bertolt Brecht

O pensamento de Brecht é totalmente relevante para a formação nos *Viewpoints*. Em todas as improvisações, o movimento deve ser feito por uma razão. A razão não é psicológica, mas sim formal, composicional e intuitiva. *Viewpoints* = escolhas feitas sobre o tempo e o espaço. Cada movimento é baseado, em cima do que **já** está acontecendo. A razão para mover-se pode ser uma Resposta Cinesiológica a um movimento, poderia esclarecer uma relação espacial, uma escolha sobre a velocidade em relação a um ritmo já presente no palco. Um movimento pode ser feito para estar em conformidade com um padrão no chão ou em relação a questões sobre a duração que surgem dentro do grupo. A escolha pode ser feita em relação à arquitetura existente ou pode ser uma repetição de uma forma ou de um gesto. Mas nenhum movimento deve acontecer de forma arbitrária ou por um desejo de variedade.

EXERCÍCIO 5: *Viewpoints* Abertos

Agora, xs participantes estão prontos para tentar os *Viewpoints* Abertos, uma versão da forma livre do treinamento dos *Viewpoints*, onde os padrões de piso não são determinados, como na Pista ou na Grade de trabalho. É uma prática onde um grupo qualquer de cinco a nove pessoas, empregando a escuta extraordinária, a generosidade e a astúcia, encontram uma maneira de começar uma improvisação utilizando plenamente o seu treinamento dos *Viewpoints*.

1. A Relação Espacial deve ser a primeira consideração. Enquanto caminham para o palco, xs participantes devem fazer escolhas articuladas sobre **onde** começar com base na colocação dxs outrxs ao seu redor. A disposição para o início não deve ser muito barroca (sem muitas formas estranhas), mas sim uma composição espacial simples, visível onde toda a imagem do palco seja clara para todxs. Comece com calma.
2. A partir de quietude xs participantes se ouvirão, elxs escutam com seus corpos inteiros. Não deve haver nenhuma pressa para fazer algo acontecer (ao iniciar uma sessão com *Viewpoints* Abertos, a paciência é uma aliada). A qualidade da escuta cria as condições em que pode ocorrer algo: xs participantes assistem e escutam-se. Em seguida, elxs agem em cima dessa escuta com o vocabulário dos *Viewpoints*.
3. Xs participantes devem estar cientes do vocabulário de movimentos emergentes acontecendo durante os primeiros minutos da improvisação, e devem tentar desenvolver este vocabulário finito, ao invés de criar novas ideias de movimentos. Por exemplo, se ocorrer um gesto particular tal como **apontar**, **acenar** ou **saudar**, fiquem com essas formas em vez de inventar novas. Novas formas ocorrem quase que por si só, através de um envolvimento com o vocabulário existente.

Idealmente, a Pista de Trabalho já demonstrou o efeito máximo de um paladar mínimo. Gertrude Stein escreveu a partir de um léxico extremamente limitado. Ela criou inúmeros significados através da justaposição das mesmas palavras de diferentes maneiras: “O mesmo, só que diferente” ela diria ([ver Capítulo 15](#), página 143). O treinamento dos *Viewpoints* emerge muito de uma estética semelhante a de Stein. A

intenção não é criar um vocabulário sempre crescente; pelo contrário, a intenção é a de imbuir novos significados em formas repetidas.

Durante uma sessão com *Viewpoints* Abertos, observe o palco, e oriente xs participantes, se necessário. Se há tantas coisas diferentes acontecendo que você não pode ver toda a imagem do palco e todos nele, peça aos/as participantes para simplificar e minimizar o seu vocabulário. O grupo deve tentar ficar no **mesmo platô**, o que significa que elxs estão trabalhando juntos em um evento ao invés de em muitos. Uma grande quantidade de variação existe dentro de um único evento, mas apenas um evento está acontecendo. Quando o grupo não está no **mesmo platô**, caos sem foco e dispersão sucedem-se; quando um grupo encontra um evento em conjunto, os resultados podem ser de tirar o fôlego. Isso não significa necessariamente que todos xs participantes estão centralizados ou perto um do outro; “um evento” pode ocorrer com dois ou três grupos distribuídos no espaço.

Nota: Em última análise, a melhor maneira de aprender os *Viewpoints* é praticando. Geralmente uma improvisação com *Viewpoints* Abertos deve durar de dez a quinze minutos. Em algum ponto no começo, é uma boa ideia permitir uma experiência ininterrupta com *Viewpoints* Abertos durante vinte minutos. Depois peça a cada pessoa que participou da improvisação mais longa para dar um conselho para o próximo grupo, um conselho do calor da experiência. O conselho deve ser conciso, prático e ir direto ao ponto. Muitas vezes, xs participantes vão articular conceitos básicos, tais como: “Preste atenção”, “Não pense demais”, “Ouça com todo o seu corpo”, “Divirta-se”, “Vamos lá”, “Confiança nos outros”, etc. Como em qualquer tipo de aprendizado, é melhor que o conselho emergja daqueles que tiveram a experiência ao invés de um instrutor de fora.

EXERCÍCIO 6: SATS

Eugenio Barba, o diretor artístico do *Odin Teatret*, na Dinamarca, formulou a pergunta: “O que todxs xs atores/atrizes em todo o mundo compartilham em comum, apesar de suas línguas e de suas diferenças culturais?” Ele chama a resposta a esta pergunta de “*Sats*”, uma palavra norueguesa que descreve a qualidade da energia no momento **antes** de uma ação. A ação em si, pós-*Sats*, é particular para a cultura dx performer. Mas a qualidade da energia **antes** da ação é o que todos xs atores/atrizes ao redor do mundo compartilham. A qualidade da preparação, ou *Sats*, determina o sucesso da ação.

Tome o tiro com arco, por exemplo. O arqueiro puxa a flecha para trás esticada dentro da tensão do arco e do braço. O momento antes da liberação da flecha constitui o *Sats*. O sucesso da viagem da flecha é decidida pela qualidade do momento antes do lançamento, não do próprio lançamento.

Da mesma forma, no palco, um ator deve desenvolver uma consciência da fluência com essa energia do *Sats*. Nos *Viewpoints*, o *Sats* é visível e palpável. Se a energia do *Sats* é atendida qualitativamente, o movimento parece ser mais necessário e visível. O exercício seguinte ajuda a familiarizar-se com a natureza dessa energia do *Sats*.

1. Sete a nove participantes formam uma linha horizontal no fundo do palco da esquerda para a direita. Cada pessoa está nessa linha com o senso de cuidado de que está sendo puxado para cima através da cabeça e para baixo na terra: as pernas fortes, **foco suave**, braços soltos e coração aberto. Por agora, vamos chamar isso de Posição de *Sats*. Uma vez que a Posição de *Sats* é estabelecida, xs participantes podem entrar e sair de um *Viewpoints* Aberto para a frente do palco além da linha de formação, retornando para a Posição de *Sats* quando desejado.
2. É sempre possível retornar para a linha no fundo do palco para reviver e recordar o estado físico de prontidão ou *Sats*, mas cada participante deve estar inteiramente **no palco** trabalhando os *Viewpoints* ou totalmente em **Posição de *Sats***. Ao retornar para a Posição de *Sats*, o participante não precisa voltar para o mesmo lugar na linha.

A Apresentação da Posição de *Sats* permite aos/às participantes aprender a dar foco para grupos menores, introduzindo a possibilidade de solos, duetos ou trios trabalhando com os *Viewpoints*.

Nota: Quando a energia na Posição de *Sats* é intensificada e acelerada, pode ser fascinante assisti-la. Porque o estado de *Sats* é tão concentrado e energizado que qualquer movimento em uma seção dos *Viewpoints* Abertos que surja da Posição de *Sats* vai ser sentido e parecer mais destilado, mais necessário. As estacas são levantadas naturalmente com a Posição de *Sats*.

Na verdade, não existe tal coisa como a Posição de *Sats*, porque *Sats* é uma qualidade de energia que é usada constantemente no palco antes de qualquer ação. Mas o conceito é útil para este exercício e para desenvolver ainda mais a presença no treinamento dos *Viewpoints*.

Exercícios para desenvolvimento

Os seguintes exercícios podem ser introduzidos para desenvolver a fluência, articulação, diferenciação e clareza nos *Viewpoints* Abertos.

EXERCÍCIO 1: As frases voadoras

Em dois ou três minutos, cada participante, trabalhando sozinho, cria uma combinação de movimentos breves ou uma “frase”, que se inicia em um dos lados do espaço e termina no outro. A frase deve soar como um voo; ela deve devorar espaço, ter um claro início, meio e fim e ser algo que os outros serão capazes de aprender rapidamente (e sem se ferir). Se um participante tem um histórico na dança é bom para elxs usarem esse treinamento na elaboração da sua combinação.

1. Divida xs participantes em grupos de cinco.
2. Escolha uma pessoa de cada um dos grupo para mostrar sua combinação para todos os outros grupos. Todos os cinco grupos estão aprendendo as combinação simultaneamente observando a demonstração.
3. A pessoa que inventou a combinação fica no meio. O primeiro grupo apresenta a combinação em uníssono, movendo-se de um lado do espaço para o outro. Faça uma contagem: “5, 6, 7, 8” ou “4, 3, 2, 1” para que elxs comecem. Sugira que talvez está seja a noite de estreia em um grande teatro regional e esta combinação tem sido ensaiada durante cinco semanas com um cache alto. Com esta atitude xs participantes deve se apresentar como um grupo, atentxs ao que xs outrxs estão fazendo a cada instante, e com um final que seja definitivo e unificado. Se elxs tiverem problemas para ficarem juntos, peça-lhes para, pelo menos, “vender” o final. Que elxs nos façam acreditar que elxs são uma companhia.
4. Uma vez que o primeiro grupo tenha realizado isso satisfatoriamente (pode levar várias tentativas) faça o segundo grupo experimentá-lo, com o autorx, mais uma vez no meio. E assim por diante. Se um grupo realizar muito bem, peça-lhes para experimentá-lo no dobro do tempo, em seguida na metade do tempo.

Nota: O ponto deste exercício não é calibrar a coreografia, mas sim a qualidade do desempenho do grupo. Como é que o grupo lida com a crise repentina de apresentar-se em conjunto? Elxs devem tentar o melhor que podem para ficar juntos e executar o movimento em uníssono, mas também aprender a incorporar quaisquer “erros” graciosamente.

Este exercício desenvolve a fluência com a Repetição, o que você aprende aqui, não é a imitação, mas sim **entrar** na qualidade da Forma e no Ritmo das outras pessoas.

EXERCÍCIO 2: Os revezamentos

1. Divida o grupo em quatro equipes de revezamento (A, B, C, D). Com o mesmo espaço, faça uma pista para cada equipe. A primeira pessoa na pista de cada equipe é o “1”, em seguida vem o “2”, e assim por diante.
2. Cada equipe trabalha de forma isolada das outras equipes, criando seu próprio material, em sua própria pista. Uma vez que cada equipe cria ao mesmo tempo, é vital para o olhar externo manter o controle de onde as pessoas estão no espaço e dar comandos claros quando cada equipe está se movendo.
3. “Primeirxs: vão!” é a melhor maneira de começar xs primeirxs de cada grupo. Cada umx, em seguida, atravessa o espaço, criando uma ação nessa travessia. Pode ser uma curva, um pulo ou um salto com uma salva de palmas. X primeirx deve executar a ação o mais articuladamente possível, porque todo mundo em sua equipe precisa vê-lx e aprender as ações instantaneamente.

4. Uma vez que xs quatro primeirxs tiverem concluído a sua ação elxs retornam para o fundo da fila na pista da sua equipe. Certifique-se de que todxs tenham visto o que x primeirx fez. Se não, faça novamente.
5. Em seguida: “Segundxs: vão!” Todas as segundas pessoas na pista agora repetem o que as primeiras pessoas haviam feito. Assim que as segundas começarem, envie as terceiras, etc., até que todxs xs participantes tenham ido, incluindo xs primeirxs novamente. Quando terminarem de se mover atravessando o espaço, xs participantes sempre voltam por trás na pista de revezamento.
6. Quando todxs tiverem passado pela primeira ação, xs segundxs devem estar na frente de seus grupos de revezamento. Agora, xs segundxs vão, cada umx, por conta própria, acrescentando ao que já está lá ou no início ou no fim dos movimentos dxs primeirxs. “Segundxs: vão!” Mais uma vez, certifique-se de que todxs viram o que xs segundxs adicionaram.
7. “Terceirxs: vão!” e assim por diante até que xs segundxs tenham ido uma segunda vez. Claro que agora xs terceirxs vão acrescentar algo novo, que todxs repetem.
8. Em seguida, x quartx acrescenta, e assim por diante, até que todxs xs participantes tenham adicionado um movimento e que haja material suficiente para desafiar as memórias e a capacidades. É possível adicionar até dez ou doze movimentos sem que o exercício se torne demasiadamente opressivo.
9. Uma vez que a cadeia de movimentos é concluída, a equipe A forma uma linha no fundo do palco e, muito parecido com as Frases Voadoras, a equipe deve executar toda a sua série de movimentos em uníssono como uma apresentação, como se a série tivesse sido ensaiada durante semanas.
10. Peça para cada equipe dar uma volta, realizando os seus próprios movimentos em uníssono.
11. Em seguida, peça a todos os primeiros para ir para o fundo do palco e, usando seus conhecimentos da Relação Espacial e da Arquitetura, encontrarem um lugar para começarem um improviso juntos. Agora, há quatro pessoas no palco, com quatro combinações de movimentos diferentes. “Quando” alguém se move, a qualquer momento, deve ser baseada em onde outras pessoas estão e “quando” alguém se move dependerá da Resposta Cinesiológica ou uma reação ao movimento de outras pessoas. Cada pessoa passa por sua combinação de uma vez, sem repetições internas, mas com atenção aguda para “onde” e “quando” elxs se movem, com base nas três outras pessoas no palco. Ao chegar ao final de um ciclo de movimento, cada umx deve manter sua própria posição até que todos tenham concluído.
12. Em seguida, o segundo experimenta esta improvisação a partir de uma nova posição de início, e assim por diante, até que todos os grupos tenham realizado. Em seguida, é possível misturar os grupos que tem sete ou nove participantes em uma improvisação.

Este exercício de revezamento desenvolve uma consciência aguda da fluência com a Resposta Cinesiológica, ambos sendo realmente feitos tanto improvisando como assistindo.

EXERCÍCIO 3: Percurso com obstáculos

1. Metade do grupo vai ao palco enquanto a outra metade observa. Em um momento inesperado peça a todos no palco para parar. Em seguida, escolha uma pessoa que esteja no palco para ser x líder e peça a todos os outros, sem olhar em volta, para assumir a forma dx líder. Porque todo mundo está congelado e não pode olhar ao redor, xs participantes são imediatamente dependentes de quem elxs “podem” ver. Se houver umx participante que não pode ver ninguém, então essa pessoa deve tentar sentir através do seu entorno e fazer uma escolha sobre a Forma baseada na sua intuição e nas suas sensações.
 2. X líder no palco, em seguida, começa a se mover pelo espaço, consciente de que os outros x seguem. Todos tentam se mover exatamente ao mesmo tempo e na mesma forma e ritmo dx líder. É vital que o grupo não pareça que está seguindo x líder; em vez disso, deve parecer, para aqueles que estão vendo, que elxs estão realizando as mesmas ações no exato mesmo momento, em uníssono com a presença plena e o senso de conjunto. Ninguém deve estar olhando furtivamente ao redor em direção ao/à líder.
 3. Preste atenção especial para as paradas. Quando x líder para, todo mundo para no mesmo instante, não importa onde estejam no palco. As paradas devem ser claras, precisas e dramáticas.
 4. Depois que o grupo encontrar um sentido de conjunto e qualidade de desempenho juntos, mude x líder. Este novx líder deve introduzir novos ritmos, formas e qualidades de movimento. Em qualquer momento é possível escolher um novx líder.
- Verifique se o grupo que assiste terá a chance de fazer este exercício, enquanto o outro grupo observa e tenham a chance de aprender a partir da observação.

Este exercício exige uma atitude do grupo de que cada momento seja como uma apresentação de noite de estreia. O **sigax líder** deve ser invisível para aqueles que estão assistindo; é apenas a causa secreta que motiva a ação. Para o público, o evento deve transpirar uma apresentação cheia de energia e graça.

Este exercício também desenvolve uma consciência de “paradas” e seu impacto sobre o público. Se as paradas são vagas e embaçadas, o público vai perder seu drama potencial. Se as paradas são precisas e exatas, elxs criam um evento físico excitante no palco.

EXERCÍCIO 4: Flocagem

Metade do grupo se espalha no palco, voltados para a frente do palco, enquanto a outra metade observa. Muito parecido com o Percurso com obstáculos (Exercício 3), o grupo estará fazendo em uníssono o que x líder iniciar. Desta vez, porém, x líder é a pessoa que, a qualquer momento, não pode ver ninguém. Como o exercício começa com xs participantes de frente para a frente do palco, x líder será a pessoa mais distante do fundo do palco, incapaz de ver qualquer outra pessoa. X líder

inicia os movimentos e os outros repetem as formas e movimentos do líder em uníssono. Se o líder se virar durante um movimento e for capaz de ver outra pessoa, ele deixa cair o seu papel como líder. A pessoa que não pode ver qualquer outra pessoa se torna o novo líder. O exercício continua com novos líderes continuando a assumir a liderança.

Maus hábitos e ausência de retorno

Temos percebido que certos posicionamentos de reserva ocorrem com indivíduos assim que começam a aprender os *Viewpoints*. Aqui estão algumas tendências para observar (e apontar para o grupo) assim que surjam. Todos esses hábitos fracos ocorrerem como um substituto para a confiança no que está realmente acontecendo.

- Curvar-se, com os braços estendidos, em uma pose pronto-para-nada.
- Agarrar outro participante e puxar ou empurrar ele onde quer que ele vá (Isso mostra que você está tentando **fazer algo acontecer**, em vez de confiar que **algo já está acontecendo**).
- Forçar um padrão previsivelmente rítmico enquanto marca com os pés ou bate palmas.
- Desmoronar no chão e abraçar o chão em vagos formatos de espaguete/pretzel.
- Entrar e sair do **foco suave**, verificando para ver se você está fazendo a coisa certa ou errada.
- Limitar a sua Resposta Cinesiológica caindo no chão.
- Indicar que está participando em vez de realmente se envolver (Isso muitas vezes se manifesta no andar como uma figura de uma vara autômata).
- O grupo inteiro de pé em torno de um semicírculo, perdendo toda a consciência da Relação Espacial, e pisando o chão ou batendo palmas em um uníssono tribal (Esso é natural, e talvez um necessário padrão nos trabalhos iniciais dos *Viewpoints*. Você vai notar que depois que um grupo tem trabalhado um pouco ele vai alcançar uma maior sutileza, e a necessidade deste momento primal de grupal será exorcizado.)
- Todo mundo trabalhando no centro do espaço, incapaz de libertar-se da noção arraigada de que há apenas um poderoso ponto central no palco – o centro morto.
- Enquanto o grupo está envolvido em um evento ou atividade, do nada uma pessoa repentinamente corre para o armário, pega uma vassoura e age com ela, porque eles têm uma “nova ideia”.

Emoção

O dom dos *Viewpoints* é que eles levam você para a emoção, não para longe dela. As pessoas muitas vezes não entendem o objetivo de estar em um estado de neutralidade e amortecimento em oposição a um estado de vitalidade, receptividade e experiência. O que é importante

lembrar sobre os *Viewpoints* é que, assim como outros *métodos* de atuação, o objetivo é estar vivo e engajado no palco. A beleza dos *Viewpoints* é que ele nos permite alcançar esse objetivo, não forçando isso de fora de nós mesmos, mas recebendo isso dos outros e de nós mesmos.

7. CAPÍTULO – Improvisações de grupo

(Tradução de Marilene Maia - Primeira revisão: Humberto Issao; Segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Embora seja uma boa ideia praticar *Viewpoints* Abertos diariamente, exercícios suplementares aumentam qualquer habilidade, agilidade e sensibilidade do grupo para a edição da criação de eventos dramáticos com o tempo e o espaço.

Exercícios Suplementares

Exercícios de Improvisação

As seguintes improvisações de grupo irão aumentar o alcance e a experiência no treinamento dos *Viewpoints*.

IMPROVISAÇÃO I: Três pra cima/Dois para baixo

1. Cinco participantes sobem no palco. No momento em que a improvisação começar apenas três pessoas devem estar em cima (em pé) e dois devem estar embaixo (próximo ao solo). Como o grupo continua se movendo, elxs precisam aderir à regra de que, a cada momento, três pessoas devem estar para cima e dois para baixo. Escolhas visíveis e articuladas pelxs participantes ajudarão a criar um fluxo claro de ação. A qualquer momento qualquer umx que esteja para baixo pode subir e quem estiver em cima pode ir para baixo. Os princípios dos *Viewpoints* ainda estão em jogo, mas o foco principal deve ser sobre quantas pessoas estão para cima e quantas para baixo.
2. Depois de todxs terem tentado Três para cima/Dois para baixo, experimente com sete pessoas fazendo Quatro para cima/Três para baixo. Claro que este exercício é muito mais difícil, mas as mesmas questões se aplicam. Se isto for bem sucedido, passe para nove pessoas fazendo Cinco para Cima/Quatro para Baixo, e depois onze pessoas com Seis para Cima/Cinco para Baixo.

A proficiência no exercício Três para Cima/Dois para Baixo produzirá uma diferença marcante na prática dos *Viewpoints* Abertos. O exercício aumenta a consciência do espaço vertical e um novo sentido de responsabilidade para os níveis em qualquer improvisação.

Será claro que os níveis serão um problema nos *Viewpoints* Abertos se você perceber que todos estão para baixo ou que todos estão para cima, ao mesmo tempo, sem um senso de equilíbrio.

IMPROVISAÇÃO 2: Entradas e saídas

Para esta improvisação é necessário designar uma área de saídas e entradas. Se você estiver trabalhando em um palco com proscênio, faça uso das asas. Se a sala em que você estiver trabalhando tem uma porta

ou uma área fora do palco, permita que xs participantes da improvisação saiam e em seguida voltem para a sala. Entradas e Saídas permite aos/às participantes sair da vista do resto do grupo (“o público”) a qualquer momento da improvisação e voltar no momento apropriado.

1. Xs participantes devem começar fora do palco (ou fora da sala). Se houver asas ou múltiplas portas, o grupo tem que dividir-se em diferentes lugares do palco. Esta improvisação começa, como todos os exercícios dos *Viewpoints*, com a escuta. Obviamente, a capacidade de ouvir é imediatamente aumentada simplesmente pelo fato de agora ser mais difícil escutar. A pergunta paira no ar: Como isso começa? Quando isso começa? As regras do jogo são as mesmas como em qualquer exercício com *Viewpoints* Abertos, exceto que, neste ponto um ou mais integrante do grupo pode não estar visível por causa da sua posição fora do palco.
2. Xs participantes começam uma sessão de *Viewpoints* Aberto, mas pela primeira vez, incorporam entradas e saídas dentro de um espaço de encenação visível. Não há regras sobre quando ou como xs participantes entram e saem, a não ser que elxs devem estar cientes de usar todos os *Viewpoints*.

Esta improvisação abre muitas novas possibilidades com os *Viewpoints*. Momentos marcantes podem ocorrer quando uma pessoa é deixada sozinha no palco. Ou quando o palco está vazio. Ou quando todos xs participantes entram em linha, mantendo a sustentação de um gesto. Uma entrada ou uma saída sempre oferece uma oportunidade para algo milagroso, a sensação de que qualquer coisa pode acontecer. Uma entrada ou uma saída pode gerar um grande sentimento de perda ou pode ser exuberantemente engraçada. Muito disso é provocado pelo aparecimento e pelo desaparecimento.

Um diretorx russo disse uma vez que ele poderia explicar a abordagem de Stanislavski para atuar com duas frases: (1) “Não se vire a menos que alguém chame seu nome”; (2) “Se você vier para o palco, você deve ter uma razão intensamente convincente, se você ficar por mais de um instante, você deve ter uma razão monumental”.

Cada saída é uma entrada em outro lugar.

Tom Stoppard

IMPROVISAÇÃO 3: Sapatos

1. Quatro sapatos definem os parâmetros do espaço no qual uma sessão dos *Viewpoints* Abertos ocorre. Comece com os sapatos colocados muito próximos uns dos outros, formando, por exemplo, um pequeno quadrado. Cinco pessoas começam a improvisar dentro deste espaço, que pode ser tão pequeno quanto um metro e meio por um metro e meio.
2. À medida que a improvisação continua, mova os sapatos para alterar o tamanho e os parâmetros do espaço. Por exemplo, você pode criar um

longo espaço estreito da esquerda para a direita ou um corredor de frente para o palco começando do fundo do palco.

A improvisação do grupo dentro de um espaço apertado e confinado faz cada movimento mais importante e visível. Imediatamente a relação espacial é uma questão maior e cada movimento radicalmente altera a composição dentro dessa arena. Entre com os *Viewpoints* individualmente, cada um será agravado pelos obstáculos de confinamento que o espaço definido cria.

3. Finalmente coloque os sapatos tão longe quanto o espaço permitir.

O exercício dos Sapatos aumenta o senso de limites, limitações e da forma da arquitetura local. Ele estimula xs participantes a serem conscientes e responsáveis por todo o palco, em vez de apenas pelo espaço que ocupam. Este exercício desenvolve uma maior consciência de todo o espaço disponível, ilustrando para xs participantes que o luxo de um espaço amplo e expansivo não deve ser tomado como garantido.

Um dia, Anne estava dando uma aula dos *Viewpoints* e tentou fazer um apontamento sobre cada ator/atriz assumir a responsabilidade pessoal por todo o palco. Finalmente um de seus alunos fez uma comparação com Magic Johnson. Ele disse que o que fez de Magic Johnson um grande jogador de basquete não era apenas sua habilidade de arremessar de uma determinada área, mas sua capacidade de fazer uso de cada centímetro da quadra. O mesmo é verdade para um ator/atriz - você precisa possuir cada centímetro do palco.

IMPROVISACÃO 4: Círculo, amontoado, linha

1. Peça que oito pessoas subam ao palco e formem rapidamente um círculo. Uma vez que o círculo esteja aparente, peça-lhes para fazer um amontoado. Em seguida, uma linha. Novamente, um tipo diferente de círculo, um outro amontoado, outro tipo de linha, e assim por diante.

2. Depois de vários minutos, ou quando o grupo parecer familiarizado com a repetição desses padrões, peça-lhes para se mover livremente de uma destas três possibilidades para outra em qualquer ordem, sem que sejam instruídos. A única ressalva é que todxs xs oito participantes devem estar trabalhando em direção à mesma formação, ao mesmo tempo. Como elxs conseguem passar de uma formação para a próxima é o ponto da improvisação.

3. Permita que o grupo encontre tantas permutações de círculos, linhas e amontoados quanto possível. Observe como os relacionamentos e os acontecimentos parecem se desdobrar naturalmente e sem esforço.

Nota: A questão central em todas as improvisações com os *Viewpoints* é a busca de consentimento. Sem falar o grupo encontra um jeito de resolver a tarefa de forma jogada e artística.

IMPROVISACÃO 5: Mudando de lugar no espaço

1. Uma pessoa de cada vez encontra um lugar no palco até que haja cinco participantes em uma Composição clara no Espaço. Suas decisões sobre onde ir e em quais formas contribuir serão baseadas em onde estão as outras pessoas, o que elas estão fazendo e da arquitetura que esteja a mão. Uma vez que todas as cinco pessoas estão no lugar, peça a cada pessoa no palco para olhar ao redor e memorizar as formas e lugares.
2. Em seguida, peça para que troquem de lugar várias vezes até que cada umx tenha se familiarizado com as outras quatro formas e estações. Em seguida, solicite uma improvisação onde elxs consigam passar de uma das cinco estações para uma das outras de uma maneira aberta e divertida, com um senso de Resposta Cinesiológica, Repetição, Tempo, etc.
3. Tente a mesma improvisação agora com sete pessoas, em seguida, nove, e assim por diante.

Esta variação do treinamento dos *Viewpoints* visa que xs participantes possam discernir exatamente onde as outras pessoas no palco estão a cada momento e como incorporar esta informação na improvisação.

IMPROVISAÇÃO 6: Repetição

1. Comece uma improvisação dos *Viewpoints* Abertos com cinco participantes.
2. Após cerca de dez segundos de movimento, pare xs participantes e peça-lhes para voltar para o início e repetir exatamente o que acabaram de fazer, manipulando o tempo e espaço exatamente da mesma maneira.
3. Permita-lhes repetir os primeiros dez segundos de material, e depois conectar mais dez ou quinze segundos de novas improvisações até o fim.
4. Pare mais uma vez. Volte para o início. Repita o conjunto do material seguido por outra sequência de novas improvisações abertas.
5. Pare novamente. Repita a sequência de novo, adicionando mais material. Continue o processo.
6. Tente este exercício com sete ou nove participantes. As mesmas questões se aplicam: aprender a coordenar uma repetição exata do material improvisado com os outrxs participantes no palco.

Um aspecto do treinamento dos *Viewpoints* é aprender a armazenar mentalmente cada evento que acontece no palco, com uma capacidade de trazer tudo de volta para o vocabulário de uma improvisação. Este exercício de Repetição ajuda a desenvolver esta habilidade.

IMPROVISAÇÃO 7: Começo, meio, fim

1. Um grupo de qualquer número de pessoas sobe no palco para iniciar uma sessão dos *Viewpoints* Abertos. Aquelxs que não estão no grupo assistem xs outrxs. Qualquer pessoa assistindo pode a qualquer momento que sentir apropriado, gritar: “*Fim*!” o que irá encerrar a improvisação.

2. Um novo grupo começa uma improvisação até um espectador gritar: “Fim”!

Nota: Como a duração da improvisação é controlada de fora do grupo, as apostas são mais altas no palco e cada começo, meio e fim são mais visíveis e significativos. O espectador aprende a identificar o que constitui um fim (ver **jo-ha-kyu**, que é discutido em detalhes no [Capítulo 11](#)), e xs atores/atrizes no palco aprendem a adquirir uma grande responsabilidade no gerenciamento do tempo.

Exercícios Auxiliares

EXERCÍCIO AUXILIAR I: Parceria em peso pelo chão

1. Qualquer número de pessoas pode realizar este exercício simultaneamente, mas é útil ter pelo menos, dezesseis participantes. Instrua todos para que caminhem ao redor do espaço com **foco suave**.
2. Ao invés de passar através dos espaços entre as pessoas, xs participantes caminham em direção a alguém até que duplas sejam formadas. Sem falar, cada dupla toma uma decisão: um dá o peso e o outro recebe o peso delx. Comece dando ou recebendo exatamente dez por cento do peso do corpo. Mesmo que não esteja claro quanto dez por cento seja, tente trabalhar com exatidão, como se soubesse exatamente o quanto dez por cento do peso de uma pessoa seria. Também é possível que duas ou mais pessoas recebam o peso de uma pessoa (Como sempre, não trabalhe de uma maneira que provoque dor ou lesões!).
3. Uma vez que você deu ou recebeu os dez por cento de peso, permita que a inércia ajude você a se separar e continuar se movendo através do espaço. Novamente, não evite o contato. Em breve você vai encontrar-se com alguém de novo, e de novo a decisão é feita em silêncio sobre quem dá peso e quem recebe.
4. Com cada novo parceirx, encontre uma nova solução sobre como dar ou receber o peso. Use novas partes do corpo e encontre maneiras que sejam diferentes para x parceirx, dos métodos habituais ou polidos.
5. Agora aumente a porcentagem do peso para vinte e cinco por cento, deixando setenta e cinco por cento do peso no chão. Isto exige mais exatidão e novas soluções para fazer a parceria com alguém. À medida que o percentual sobe no exercício, torna-se mais evidente que dois, três ou mais podem suportar o peso de uma pessoa. Mais uma vez, sem falar, certifique-se de que as novas soluções são encontradas com cada novo parceirx.
6. Depois de um tempo, aumente a porcentagem para cinquenta: metade do peso do corpo de uma pessoa permanece no chão. Não force; procure a fluidez e use a inércia na mudança de situação para situação.
7. No próximo encontro, tente setenta e cinco por cento.
8. Agora tente noventa por cento. Este exercício é muito difícil, porque exatamente dez por cento do peso do corpo da pessoa deve permanecer no chão.
9. Por fim dê ou levante cem por cento do peso do chão.

Encontre novas soluções para cada pessoa. Deixe a parceria ser de dois, três, quatro ou em grupos maiores. Mantenha-os em movimento. Finalmente carregue o peso sobre o chão, encontrando uma nova solução para cada encontro.

10. Agora, divida-os em dois grupos: a metade de um lado do espaço numa linha de frente para a outra metade no lado oposto, também numa linha. Peça a cada pessoa para escolher oito pessoas específicas, do outro lado da sala (ou um número menor, se houver menos do que dezesseis pessoas), e estude-os, memorizando suas aparências e o que elxs estão vestindo, etc. Com os olhos fechados tente lembrar de todos os oitos e os detalhes de como elxs parecem.

11. Depois que os oitos estão memorizados, abra os olhos e todo o grupo começa a cantar “Aaah” em uníssono/coro (leve alguns momentos praticando esse cantar enquanto ainda permanecem em lados opostos da sala, já que isto será crucial para o exercício mais tarde). Qualquer um pode mudar o timbre/tom em qualquer momento, mas o grupo deve tentar manter a integridade harmônica. Todo mundo vai ser responsável por todo o conglomerado de timbres/tons, de modo que o som comum esteja cheio, ressonante e melodioso.

12. Uma vez que o grupo começou a cantar juntos, dê o sinal para um lado iniciar a travessia para o outro lado, cada pessoa andando para uma das oito pessoas que elx memorizou.

Em seguida, cada indivíduo, ainda cantando, levanta e carrega uma das suas oito pessoas por todo o espaço, completamente de um lado para o outro, cada vez encontrando um método diferente de carregar. Uma vez que o exercício começou qualquer um pode levantar a qualquer momento ou qualquer pessoa que esteja do lado da sala, mas ninguém pode levantar uma pessoa do meio do espaço. O carregador é responsável pelo peso e segurança de seu/sua parceirx. Se uma pessoa menor está tendo problemas carregando uma pessoa maior, ajuda pode ser oferecida, mas o ajudante não pode contar isso como uma de suas oito pessoas a serem carregadas (Certifique-se de lembrar a todos para não carregar de forma que resulte em dor ou lesão. E isto não é uma corrida. Não deve haver pressa).

13. Esta ação continua até que cada participante tenha carregado suas oito pessoas designadas por todo o espaço, o tempo todo cantando, até que todos tenham terminado o exercício de carregamento. Então, juntos, o grupo deve encontrar um glorioso fim para o canto e o exercício.

Pelo fato do exercício exigir bastante esforço, lembre aos/às participantes que, como elxs vão ficar fatigados, será uma tendência se esquecer de cantar, e a integridade do som comum será perdida. Nesses momentos, peça-lhes para tentar manter o som aberto, cheio e em harmonia com as outras vozes.

Nota: Este exercício de parceria desenvolve um senso de como as escolhas tendem a ser limitadas quando o contato físico direto está envolvido. Xs participantes devem procurar, de forma não verbal, descobrir novas maneiras de encontrar um ao outro.

EXERCÍCIO AUXILIAR 2: Exercício de Retorno (*Feedback*)

1. Divida xs participantes em grupos de três. Designe em cada grupo quem é o número 1, 2 e 3. Pergunte a cada número 1(um) - O que é que elxs desejam? Por quais sensações elxs anseiam? O que elxs precisam? Por cinco minutos, o número 1 (um) pode pedir ao 2 e ao 3 para fazer tudo aquilo que iria satisfazer essas necessidades (Elxs podem pedir qualquer coisa, contanto que não envolva sair da sala). Pode ser uma massagem nas costas, pode ser que elxs queiram ser erguidos bem alto, ou cantados ou elogiados. Os números 1's (uns) não só devem pedir o que querem, mas também concentrar-se em receber abertamente. Elxs devem ser sensíveis ao momento em que o desejo é realizado ou é alterado, e alterar as suas solicitações em conformidade. Os números 1's são xs únicxs participantes autorizados a falar, a menos que especificamente peçam para os números 2 e 3 de seu grupo falarem.
2. Depois de cinco minutos, sem conversar, mude: Agora os números 2 (dois) de cada grupo pedem o que elxs querem dos números 1 e 3.
3. Depois de cinco minutos, os números 3 (três) têm a sua vez.
4. Depois que todos os três participantes em cada grupo desfrutaram de seus cinco minutos da realização de seus desejo, peça ao número 1 (um) de cada grupo para que fechem seus olhos. Cabe agora aos números 2 e 3 de cada grupo levarem os números 1's (uns), privados da visão, numa jornada de cinco minutos. Elxs devem tentar guiar xs participantes números 1's(uns), com outros contatos excetuando as mãos. Esta viagem também deve ficar dentro da sala, mas deve incluir certas sensações que os de números 1's (uns) devem experimentar: em algum momento durante a sequência de cinco minutos, os de números 1's (uns) devem sentir como se estivessem voando; em algum ponto os números 1's (uns) devem ser capazes de correr livremente sem medo e sem serem tocados; quando terminar os cinco minutos, os de números 1's (uns) serão convidados a abrir os olhos, e elxs devem se surpreender de onde elxs estão.
5. Sem conversar, mudem para os de número 2 (dois), que fecham os olhos e são levados a uma viagem pelos de números 1's e 3's por cinco minutos.
6. Finalmente, os de números 3's (três) são levados a uma viagem pelos de números 1's e 2's.
7. Depois, tenha todo o grupo agachado, cabeças inclinadas para frente, calcanhares no chão, em um círculo. Peça a todos para que fechem os olhos e tentem reviver as viagens que elxs acabaram de ter. Elxs devem ser livres para vocalizar respostas enquanto elxs se lembram das sensações. Peça aos indivíduos para descrever uma experiência que tiveram enquanto estavam em suas jornadas. Elxs podem mencionar palavras como “desorientação” ou “viajando” ou “confiança” ou “emoção” ou “aventura”. Saliente estas palavras que são as chaves para o retorno (*Feedback*).

Nota: Este exercício apresenta o papel do **retorno** (*Feedback*) no treinamento dos *Viewpoints*. Nós discutimos anteriormente a importância do equilíbrio da **antecipação** (*Feedforward*) e do **retorno** (*Feedback*)

(veja [Capítulo 4](#), páginas 35-36). Não é somente cada participante responsável pelo **antecipação** (*Feedforward*) – a energia de saída, a generosidade e a capacidade de resposta em relação ao grupo, o público e o arco do evento – mas cada umx também deve permitir a si mesmxx receber e experimentar visceralmente as sensações resultantes que são desencadeadas pelas ações. Essa recepção é chamada de **retorno** (*Feedback*). E o **retorno** (*Feedback*) não pode ser falsificado ou indicado. É real.

Por exemplo, quando pensamos no ator Alan Cumming, que desempenhou o papel de Mestre de Cerimônias em *Cabaret*, na Broadway, nós lembramos principalmente do prazer contagiante da sua performance. Nós vamos ao teatro não apenas para seguir uma linha narrativa, mas também para criar empatia com as emoções e as experiências ficcionais de um ator/atriz. Como audiência, nós enganchamos nossos vagões na experiência de um ator/atriz: para nós o ator/atriz é como um astronauta no espaço tomando o universo.

Neste exercício de **retorno** (*Feedback*), o ponto inteiro é abrir os sentidos para permitir as sensações dos eventos, a fim de experimentar a viagem prevista. O trabalho não é apenas sobre estar na relação espacial correta ou se movendo no ritmo certo; é também sobre a experiência real, visceral que os *Viewpoints* provocam. E, finalmente, um ator/atriz deve ser capaz de compartilhar essa experiência em público.

Quatro variedades de energia

Há quatro variedades específicas de energia disponíveis para cada ator/atriz em cada momento.

1. ENERGIA HORIZONTAL. Conecta xs atores/atrizes uns com os outros e com o mundo ao seu redor. A tendência durante o início do treinamento dos *Viewpoints* é de um forte inclinação na energia horizontal.
2. ENERGIA VERTICAL. Conecta um ator/atriz à natureza e ao universo. Como uma árvore, o ator/atriz torna-se a linha que une o céu e a terra. Esta energia chega para baixo na terra e para cima no céu, e une o ator/atriz com a imensidão do universo.
3. ENERGIA PESADA. É uma energia jovem, indisciplinada, visível, e não refinada. Ela lança-se contra as paredes e parece que sua vitalidade nunca acaba. Durante o começo do treinamento dos *Viewpoints*, essa energia pesada é a mais acessível.
4. A ENERGIA DA LUZ. É mais difícil de cultivar; ela é madura e sutil. É a menos visível no exterior, acontecendo mais no interior.

É possível ajustar e alternar estas energias no corpo propositadamente e artisticamente. Por exemplo, dois atores/atrizes interpretando juntos uma cena intensa, tendem a direcionar-se muita mais para a energia horizontal e não o suficiente para a vertical. Elxs se inclinam em direção um do outro, e às vezes até esquecem o público. Em um momento de proximidade, tente intensificar a energia vertical em

contraste com a inclinação natural para ser extra horizontal. Isso envolve uma maior consciência de sua relação com o espaço vertical e resultará em um ajuste que é primeiro interno, mas geralmente também provoca uma visível mudança externa. Da mesma forma, atuando em cenas de isolamento, a tendência é para que seja utilizada muita energia vertical. Tente, nesse momento, intensificar a energia horizontal.

Relacionamento

Em nossa exploração do teatro como uma arena de ambas energias horizontal e vertical, também é interessante perguntar: “Eu interpreto para quem?” “Eu atuo para quem?” Ao longo da história (ocidental) do mundo do drama, a relação primária dxs atores/atrizes no palco mudou várias vezes. Podemos identificar cinco tipos básicos de Relacionamento:

1. AOS DEUSES. Nos antigos anfiteatros gregos e romanos, xs atores/atrizes falavam diretamente com as estátuas de pedra dos deuses, colocados acima e atrás das audiências. Cada espectador era literalmente apanhado no meio desta relação dramática entre o humano e o divino.
2. À REALEZA. Durante o Renascimento e o apogeu dos teatros da corte, xs atores/atrizes atuavam diretamente e centralmente para onde estava colocada a realeza, que geralmente se sentava no primeiro camarote, não tão alto quanto os Deuses, mas ainda acima das massas.
3. AO PÚBLICO. No século XIX, xs atores/atrizes foram incentivadxs, na maioria das vezes, a atuar diretamente para a frente: para o público em geral, culminando em tais formas de entretenimento popular como o melodrama e o vaudeville.
4. A OUTROS ATORES/ATRIZES. Com o advento do naturalismo e dramaturgos tais como Ibsen e Tchekhov, xs atores/atrizes começaram a enfrentar umx ao/à outrx. A “quarta parede” nascia, e continua a dominar nosso teatro hoje.
5. AO NADA. Com Samuel Beckett o relacionamento dxs atores/atrizes é com o vácuo, o vazio. O foco do relacionamento mudou do cósmico, para o ser humano, e para o existencial. É uma relação sombria e distinta.

No espírito do pós-modernismo, nós nos consideramos livres para pegar e escolher qualquer relacionamento que consideramos útil a partir da história completa do teatro. O teatro do século XXI varia livremente, e frequentemente, dentro de uma peça entre esses vários tipos de relacionamentos.

8. CAPÍTULO – Trabalhando com música

(Tradução de Thaís Vasconcelos – Primeira revisão: Humberto Issao; Segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

A introdução de músicas sugerem novas possibilidades no treinamento dos *Viewpoints* e deveria ocorrer depois de serem ensinados e postos juntos os *Viewpoints* individualmente. A música é um elemento muito poderoso e sedutor no teatro e introduzi-la antes de digerir os *Viewpoints* individualmente, de certa forma, é muita tentação, um estímulo muito forte. Introduzir a música no momento certo é como abrir um portal: uma inspiração, um impulso e um desafio.

Quando você insere a música, é como trazer um outro ator/atriz para o palco. X indivíduo ou o grupo agora tem que lidar com o sentido de tempo de outrxs “artistas”, e elxs vão precisar se ajustar a isso e incorporá-lx. A música é umx parceirx. E também uma grande dádiva, porque, como no próprio treinamento dos *Viewpoints*, a música leva a uma expansão de possibilidades.

Porcas e parafusos na preparação

Há duas maneiras de trabalhar com a música em suas sessões: uma é com a música ao vivo e a outra é com músicas pré-gravadas. Em ambos os casos, há uma pessoa controlando a música que, de certa forma, está realizando os ***Viewpoints*** com o grupo, a escolha da música, a duração de cada parte, o volume, etc. É crucial que x indivíduo assista, escute e responda ao que está realmente acontecendo na sala. Como um bom DJ (*disc jockey*), x instrutor está lá para inspirar, cobrar, para manter o fogo aceso. Às vezes, isso significa acelerar o andamento do ritmo, outras vezes isso significa usar o silêncio no trabalho do grupo.

Para os exercícios seguintes, você deve utilizar a música gravada, tocada em um sistema de som e controlada pelx professorx, diretorx ou operadorx de som. Você pode usar um aparelho estéreo, uma caixa de som, etc., mas é fundamental que o sistema utilizado produza um som alto o suficiente para que todo o grupo possa ouvir bem a música de qualquer ponto da sala. Um aparelho de som pequeno não iria funcionar bem em espaços como um ginásio ou um salão de festas. É preferível trabalhar com um sistema que permita trocas rápidas de uma música para outra sem ter que parar e voltar ao começo, ou usar dois sistemas independentes, como duas caixas de som, ou um leitor de MP3 e um leitor de CD, etc. Desta forma, você pode alternar de uma música para outra e em seguida, redefinir algo novo no primeiro aparelho, enquanto o segundo está ligado.

Se você só tem uma fonte de música, é necessário criar uma forma de diferenciar o início e o final do uso do som, para que os momentos de música e de silêncio não se tornem previsíveis. Em dado momento, você pode diminuir a música lentamente, em outro parar de repente; você pode manter o silêncio por períodos de tempo curtos ou longos, e, em seguida,

trazer a música repentinamente e muito alta, ou ainda diminuir a música de forma quase imperceptível.

A primeira coisa que você notará ao colocar uma música durante o treinamento dos *Viewpoints* é que o grupo imediatamente se movimenta, e a abertura e a imprevisibilidade do trabalho estarão comprometidas. O grupo começa a dançar ao som da música: elxs estão presos em vez de libertos. Há muitos aspectos da música que podem facilmente **ditar** o movimento ao invés de **motivar** ou sugerir:

1. RITMO. Coloque uma música lenta e as pessoas vão se mover lentamente, coloque uma rápida e elxs vão se mover rapidamente. O mesmo vale para:
2. CADÊNCIA. Coloque uma valsa e as pessoas vão enfatizar a primeira ou alguma das três batidas da valsa;
3. HARMONIA. Coloque uma música harmônica de coral e o grupo fará imagens arredondadas e encantadoras, coloque sons dissonantes e o trabalho será irregular e violento.
4. DINÂMICA OU VOLUME. Escolha algo calmo e o grupo vai fazer coisas pequenas, coloque algo alto e elxs farão tudo grande. Isso nunca falha... Inicialmente.

Essas relações de **causa e efeito** entre as músicas e o movimentos são naturais. Ambas são orgânicas, brotando da intuição e dos ritmos primários do corpo, e também de forma profundamente associativa, saltando de um vasto e (provavelmente) semiconsciente reservatório de imagens culturais. Estamos ligados por ambos os instintos e estas associações que provavelmente se endureceram ao longo dos anos em **hábitos** dos quais nós nem sequer temos consciência. Trabalhar com músicas no treinamento dos *Viewpoints* é mais uma maneira de aumentar a conscientização sobre esses padrões e, assim, aumentar a sua capacidade de escolha, ampliando seu repertório.

Não há nada de errado em ser um escravo da música quando ela é introduzida pela primeira vez, **desde que isso seja notado**. Nosso objetivo final quando se trabalha com música é não ser mantido em cativeiro por isso, mas em vez disso usá-la como um trampolim para se abrir, ao invés de se fechar, para as possibilidades. O primeiro passo para essa expansão é tomar consciência das limitações. Às vezes, é inevitável que esta seja a mais poderosa das ferramentas.

EXERCÍCIO I: “A favor” e “Contra”

O grupo começa a caminhar ao redor do espaço. Coloque uma música e instrua o grupo a deixar a música conduzir a caminhada. Escolha uma música que é definitiva em seu ritmo e andamento: uma marcha, uma batida *techno*, um hino. O grupo irá inevitavelmente começar a andar com a música, e em alguns casos podem até se inclinar para ilustrá-la, **agindo diferentemente** de suas próprias ideias (Elxs podem até começar incluindo Formas e Gestos). Peça-lhes para observar

isso, e então se mover **contra** a cadência e/ou o ritmo, ou se mover no **contratempo**. Se necessário, lembre-os que elxs podem apenas andar, norteie-os com seu vocabulário recorrente; elxs podem andar rapidamente ou lentamente ou em hipervelocidade, etc., mas elxs só podem andar. Explore pelo menos cinco ou seis tempos diferentes de caminhada em relação a uma música que é constante em seu ritmo. Desta forma, de maneira muito simples, nós praticamente nos libertamos da escravidão da música.

EXERCÍCIO 2: Começando com música

Um caminho alternativo para introduzir a música é iniciar uma sessão com música enquanto o grupo aquece. O aquecimento poderia ser qualquer coisa desde as Saudações ao Sol (como descrito no [Capítulo 4](#), Exercício 2, páginas 26-28) até um aquecimento informal com alongamentos. Após o aquecimento, o grupo começa a se movimentar em torno do espaço. Deixe a música continuar tocando. Para este exercício, é melhor usar uma música delicada e constante, talvez um adagio clássico ou uma música instrumental no estilo *new age*. Incentive uma consciência do Relacionamento Espacial. Em seguida, adicione a Resposta Cinesiológica, em seguida Ritmo, Duração e Repetição. O grupo irá, naturalmente, perceber que está trabalhando dentro da textura da música, mas mudando as variações dos andamentos.

Nota: Se o grupo está fazendo exatamente o que a música está ditando, desligue a música. O grupo está, efetivamente, encarcerado. Elxs vão saber que elxs foram pegos sem estarem completamente despertos. Dê-lhes tempo para que elxs voltem, simplesmente, a se movimentar através do espaço em silêncio (com a consciência do Ritmo, da Duração, da Resposta Cinesiológica, do Relação Espacial e da Topografia), em seguida, adicione uma nova música.

O objetivo final não é nem trabalhar exclusivamente **com** ou **contra** a música, mas em conjunto com ela. Enquanto o trabalho musical continua, pensemos na música como uma parceira de cena, como uma outra membra do grupo. Sua tarefa é afetar-nos e mover-nos. Nossa tarefa é estarmos abertos a isso. Pense nisso como se fosse a Arquitetura, que está lá para que joguem **com** ela, dançam **com** ela, para que a abracem em um momento e a ignorem no próximo. É possível ilustrar a música, sim, certamente, mas você também pode combatê-la, comentá-la, flertar com ela, saudá-la.

O objetivo final é criar a impressão, tanto para xs artista quanto para o público, que a música está vindo dos corpos dxs atores/atrizes – deve ser **como** se fosse orgânica e integrada.

EXERCÍCIO 3: Viewpoints Abertos sem ritmo

Escolha uma música que seja relativamente abstrata ou atmosférica, algo com muita textura e pouca cadência (por exemplo,

música ambiente ou *new age*). Faça *Viewpoints* Abertos com a música. O grupo vai se acostumar a ouvir a música sem tentar manipulá-la, pelo simples fato de você estar trabalhando com um som que está presente mas não dominando o seu ritmo.

EXERCÍCIO 3: *Viewpoints* Abertos com Ritmo

Escolha uma música semelhante a do Exercício 1: uma batida forte, repetitiva. Faça *Viewpoints* Abertos com esta música. Estimule a conscientização do grupo em relação ao Ritmo, à Duração e à Resposta Cinesiológica, para que elxs não fiquem presos na música e percam o contato com os *Viewpoints*. Incentive-os a trabalhar com o máximo de imprevisibilidade e variedade, tanto quanto elxs descobrirem no exercício anterior, quando a música era menos obviamente vinculativa.

EXERCÍCIO 5: Música como tema

Escolha um grupo menor para trabalhar no espaço, de preferência de três a seis pessoas. Faça com que elxs encontrem um ponto de partida: uma posição de início que seja forte Espacialmente e Arquitetonicamente. Peça-lhes que comecem os *Viewpoints* Abertos, mas assim que começarem inicie uma música. Diga-lhes para que usem a música como **tema**, como fonte de **inspiração**. Elxs devem externar e criar o mundo com suas partituras. Deixe a música levá-los da especificidade do Gesto a utilização específica da Arquitetura. Isto é o equivalente a mergulhar em um tema com os *Viewpoints* Abertos (ver [Capítulo 13, Composições em Direção à Peça](#) e exercícios de Tema/Composição desse capítulo). Você deve escolher uma música que seja extremamente sugestiva e específica: *calliope* ou temas circenses para remeter à infância, marchas militares para sugerir guerras, músicas de faroeste ou de bang-bang à italiana, *Charleston*, viagens de ácido dos anos 60, guitarras ou cítaras, etc.

EXERCÍCIO 6: Música como contraponto

Com um pequeno grupo (três a seis pessoas) trabalhe com *Viewpoints* Abertos. A tarefa é trabalhar em **oposição** à música: se a música é calma elxs devem trabalhar de forma agressiva, se for rápida elxs devem trabalhar lentamente, etc. Mude a música muitas vezes.

A capacidade de manipular. Nestes exercícios é fundamental que os indivíduos sejam capazes de manter a consciência de grupo e que elxs não comecem a trabalhar individualmente com a música. O objetivo consiste em equilibrar o impacto dos *Viewpoints* Abertos com a música. Se a música tomar conta, desligue-a imediatamente e, enquanto o grupo continuar trabalhando, lembre-os do trabalho uns com os outros. Repita as frases: *Se atenham aos Viewpoints. Ouçam uns aos/as outros.* *Coloque o seu foco nos outros.*

Como discutimos no [Capítulo 5](#), incorporar os *Viewpoints* individuais é como aprender a fazer malabarismo. Em primeiro lugar, se tem apenas duas bolas no ar. Você pratica para ter três, depois quatro, e assim por diante. A música é outra bola no ar. O texto será mais uma (veja o [próximo capítulo](#)). É preciso praticar para **inserir** a música sem deixar cair nenhuma das outras bolas. A música nunca deve existir às custas de um dos *Viewpoints* individuais: ela deve ser adicionada quando o grupo puder fazer malabarismos simultaneamente com as bolas (e com facilidade) para que o elemento novo não diminua a consciência dos outros *Viewpoints*. Você provavelmente vai deixar cair uma bola ou duas. Tudo bem. Pegue as bolas, comece de novo, encontre o seu ritmo, inclua a música.

EXERCÍCIO 7: Aumentando os riscos

Comece os *Viewpoints* Abertos com a reprodução de música ambiente. Em seguida, mude para algo com um pouco mais de ação: deslocamentos, paradas, explosões. Quando o grupo se acostumar com a música, tratando-a como umx outrx ator/atriz no espaço, comece a arriscar mais através de suas escolhas musicais: (1) mude para músicas cada vez mais dramáticas; (2) mude a música em intervalos mais inesperados; (3) quebre de um estilo para seu oposto; (4) toque duas músicas ao mesmo tempo, trabalhe com extremos, envolva o grupo.

EXERCÍCIO 8: Os Sons do silêncio

Depois de ter trabalhado durante algum tempo com a música, volte para o **silêncio** da sala com uma seção de *Viewpoints* Abertos. Saliente como o **silêncio** é realmente cheio de sons que podem, primeiramente, não serem audíveis ou considerados relevantes. Trabalhe com estes sons. Pense nestes sons como uma **música** com a qual você está agora trabalhando com os *Viewpoints*. Ouça – trabalhe com os corpos se deslocando, os rangidos no chão, uma buzina de carro do lado de fora, uma sirene, etc.

Exercícios auxiliares para trabalhar com música

EXERCÍCIO AUXILIAR 1

Incorpore seleções musicais que possuam partes faladas; encoraje o grupo a trabalhar fora do texto, bem como da música. Se você fizer este exercício depois de ter introduzido a fala, o grupo é incentivado a falar e se mover fora do que está gravado, para representar, responder, distorcer as falas.

EXERCÍCIO AUXILIAR 2

Escolha uma música temática específica ou um gênero de música claramente delineado. Dê ao grupo uma definição ou tipos de personagens ou ambos. E comece uma seção com os *Viewpoints*

Abertos. Por exemplo, faça o grupo trabalhar contra uma parede ou com uma porta específica ou em um canto. Em seguida, dê a elxs um cenário como o de um corredor ou um bar ou uma rua à noite. Em seguida, estabeleça o tema de, por exemplo, um filme *noir*, e coloque um jazz dos anos 50 ou algum outro tipo de música que remeta a um filme *noir*.

Coisas que aprendemos ao trabalhar com música

- Ao ouvir a música, você pode aprender tanto sobre a composição quanto sobre a performance. A forma como Glenn Gould toca Bach é notavelmente diferente da forma como Keith Jarrett toca. Mesmas notas musicais – um mundo de diferença.
- A música pode amortecer. Recentemente, observamos uma sessão dos *Viewpoints* em que o instrutor colocou uma música atual (uma música pop que amava) e deixou tocar por três ou quatro minutos. Tornou-se o equivalente a deixar o grupo em uma atividade sem possibilidade de mudança. A inexistência de mudança coloca o grupo para dormir. Elxs estavam fazendo os **Viewpoints** muito bem, mas foram no piloto automático. A confiabilidade da música coloca xs artistas para dormir. Ao servir como **DJ** (*disc jockey*) durante o treinamento dos *Viewpoints*, é essencial ter consciência da Duração no desenvolvimento da atividade. Quanto tempo (longo ou breve) você deixa tocar uma música? Quando você vai mudar, e em resposta ao que? Mais uma vez, a Duração é saber quanto tempo se deve ficar em algo (neste caso, uma música), de modo que quando algo ocorre você pode explorar o momento do acontecimento real, mas não por muito tempo ou ele começa a cair na monotonia e morre
- Músicas conhecidas, pops e atuais não são ótimas para se trabalhar, exceto em um aquecimento aeróbico ou em partes muito curtas. Canções que o grupo sabe (e vai querer cantar junto ou dançar) são geralmente as mais limitantes.
- Diferentes tipos de música são melhores para diferentes níveis de treinamento dos *Viewpoints*. Em geral, devem ter uma gradação que vai da menos a mais intrusiva.

Música para iniciantes nos *Viewpoints*

Use músicas sem letras, que são instrumentais, ambientes, repetitivas, abertas:

Will Ackerman
Cirque du Soleil
Philip Glass
Henryk Gorecki
Canto gregoriano
John Hodian
Wim Mertens
Michael Nyman
Penguin Cafe Orchestra
Rachel's

Steve Reich
Adagios (ver Samuel Barber do “Adagio for Strings,” Gustav Quarta
Sinfonia de Mahler, Maurice Ravel de “Pavane for a dead Princess “)

Música para quem está no meio do treinamento do *Viewpoints*

Introduzir músicas que evocam tempo, lugar, imagem, gênero:

Johann Sebastian Bach
Carla Bley
John Lurie
Wolfgang Amadeus Mozart
Arvo Pärt
Astor Piazzolla
Tom Verlaine
Tom Waits
Big Band/Swing (Cab Calloway, Tommy Dorsey, Glenn Miller)
Country (Johnny Cash, Patsy Cline, Hank Williams)

Música para treinamentos avançados de *Viewpoints*

Adicionar músicas dissonantes, imprevisíveis, extremas, que
segurem a atenção:

Ludwig van Beethoven
Heiner Goebbels
Gyorgy Ligeti
Gustav Mahler
Einstürzende Neubauten
Arnold Schoenberg
Igor Stravinsky
Anton Webern
John Zorn

9. CAPÍTULO – Começando a falar

(Tradução de Stephanie Brandão – Primeira revisão: Humberto Issao; Segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Com os elementos no processo do treinamento dos *Viewpoints* se acumulando, é chegado o momento para a voz humana. Os *Viewpoints* vocais abordam o som do mesmo modo que os *Viewpoints* físicos abordam os movimentos, ou seja, aumentando a consciência do som puro separado do significado psicológico ou linguístico. Ao invés de ouvir apenas o que uma palavra conota, nós começamos a abordar como esta soa e como o som em si contém informações e expressividade. Além disso, o hábito e o medo excessivo geram um alcance curto na exploração física e vocal dx ator/atriz. Os *Viewpoints* vocais destacam as limitações do próprio alcance vocal e, posteriormente, incentiva mais opções vocais radicais e dinâmicas.

Os *Viewpoints* vocais geram uma atitude aventureira para o potencial da voz por meio da liberdade, controle e capacidades de respostas. Como uma ferramenta de treinamento dx ator/atriz, a introdução destes **pontos de vistas** podem ser inestimáveis em cultivar o virtuosismo vocal. Durante o ensaio de uma peça, o tempo reservado para o treinamento dos *Viewpoints* vocais oferece uma oportunidade para lidar com o texto da peça não psicologicamente, o que, por sua vez, abre novas e ricas possibilidades no trabalho de cena. Alterar a vocalidade pode alterar o significado e o impacto.

Os *Viewpoints* vocais são ligeiramente diferentes dos *Viewpoints* físicos (por exemplo, nós não trabalhamos com a Topografia). Ao trabalhar com os *Viewpoints* Vocais, usamos: Ritmo, Duração, Repetição, Resposta Cinesiológica, Forma, Gesto, Arquitetura, Tom, Dinâmica, Aceleração/Desaceleração, Timbre e Silêncio. Esses *Viewpoints* devem ser introduzidos um de cada vez. O desenvolvimento de cada um individualmente levará a uma consciência notável do potencial do instrumento vocal, tanto para o falante como para o ouvinte.

Introdução aos *Viewpoints* Vocais Individuais

Iniciando o solo

Primeiramente cada participante trabalha sozinho, escolhendo um lugar na sala onde elx pode se concentrar mais efetivamente em sua própria voz e som. Peça a cada pessoa para fazer uma palavra de três sílabas de *grammelot*, por exemplo, “ka-bing-zong”, “yip-eed-oh”, etc.

EXERCÍCIO 1: Tom

1. Inicie com o seu tom o mais baixo possível, entoando a sua palavra de três sílabas de *grammelots*, e a cada repetição suba um degrau no tom. O exercício estará completo quando você estiver vocalizando sua palavra no mais alto (e seguro) tom possível de seu alcance.

2. Trabalhe individualmente, experimentando a mudança de tom em cada sílaba de sua palavra. Por exemplo, tente baixo/baixo/alto ou muito alto/muito alto/médio baixo, etc. Tente criar quantas combinações forem possíveis.

Nota: Este exercício aumenta a consciência de nosso alcance de tons tradicionalmente limitado, e reforça a capacidade de expandir este alcance. O mesmo vale para os exercícios que se seguem, em termos de expansão do alcance dinâmico dos artistas, seus alcances temporais, etc.

EXERCÍCIO 2: Dinâmica

1. Comece a partir de seu volume mais baixo (quase inaudível), fale sua sílaba aumentando um pouco o volume. O exercício estará completo quando você estiver vocalizando suas palavras no mais alto (mas ainda seguro) volume possível.
2. Agora experimente com mudanças dinâmicas, ou volumes, em cada sílaba da palavra, por exemplo, volume alto/quase inaudível/médio ou volume baixo/volume alto/volume baixo, etc.

EXERCÍCIO 3: Ritmo e Duração

Repita a mesma forma acima exceto em termos de Ritmo, movendo-se da menor velocidade possível para a mais rápida. Em seguida alterne o ritmo/duração em cada sílaba.

EXERCÍCIO 4: Timbre

Experimente com sua palavra de *grammelots* utilizando diferentes ressonadores físicos para produzir o som, por exemplo, nasal, a partir de seu abdômen, sua garganta, etc. Misture e combine como no exercício acima.

EXERCÍCIO 5: Forma

1. Peça aos/as participantes para utilizarem as suas palavras de três sílabas de *grammelots* e, ainda trabalhando individualmente, ajustar as vogais e consoantes como for necessário para produzir uma palavra que seja feita de formas redondas. Quais sons ele sente **arredondados**? Por quê? Qual não está tão claro? Agora, mude as sílabas do *grammelots* para que fiquem **lineares** ou **irregulares** nas suas formas componentes.
2. Misture e combine como acima.
3. Pense e diga em voz alta para si palavras reconhecíveis da Língua Portuguesa (ou qualquer outra língua), que são especificamente **arredondadas**, **macias** ou **fluidas** na forma, ou especificamente **afiadas**, **espetadas** ou **percussivas**.

EXERCÍCIO 6: Gesto

Assim como nos *Viewpoints* Físicos, os *Viewpoints* Vocais podem ser Expressivos ou Comportamentais. Aprendemos a fazer **Gestos Vocais**, que são sons com um começo, meio e fim, ao contrário de palavras que têm definições linguísticas específicas.

Expressivos: Cada indivíduo produz uma série de Gestos Vocais Expressivos por conta própria. Estes são sons que não são do comportamento cotidiano, mas, sim, expressos de uma forma mais abstrata, um estado de ser, uma emoção ou uma ideia.

Por exemplo, que Gesto Vocal expressa aflição? (Certifique-se de distinguir um Gesto Vocal Comportamental para a aflição, que pode ser o som de um soluço ou um gemido, de um Gesto Vocal Expressivo, que pode ser um longo e alto “eeeeeeeeeeeeey” seguido de um baixo e profundo “oh... oooh”). Que Gesto Vocal expressa a liberdade? O terror? E um gesto vocal que expressa a ideia de equilíbrio? Ou justiça? Ou casa?

Comportamentais: Assim como os *Viewpoints* Físicos, os Gestos Vocais Comportamentais são os que observamos todos os dias na vida, pública ou privada, e dão informações concretas a respeito do ritmo de uma pessoa, lugar, condição ou caráter, bem como expressam um significado específico ou intenção.

1. Produza uma série de Gestos Vocais Comportamentais que as pessoas ao seu redor fazem todos os dias na rua, ônibus ou metrô, etc. Isto pode incluir pigarrear, deglutir, expirar, fungar, etc.
2. Produza uma série de Gestos Vocais Comportamentais que deem informações sobre o clima (dentes batendo) ou a saúde de uma pessoa (tosse) ou a sua idade (bufar).
3. Produza uma série de Gestos Vocais Comportamentais que expressem ou deem informações sobre a personalidade ou o comportamento de uma pessoa, por exemplo, ranger de dentes, tagarelar constantemente ou assobiar com um som agudo.
4. Produza uma série de Gestos Vocais Comportamentais que têm um pensamento ou intenção por trás deles, mas que não usam palavras. Por exemplo, um alto e intencional pigarro da garganta: “ehhem”, um “tsk-tsk” reprimindo, um gemido expressando prazer.

EXERCÍCIO 7: Arquitetura

Volte para a sua palavra de três sílabas de *grammelots*, use-os repetidamente, e em diferentes volumes, para explorar o espaço físico no qual você está trabalhando. Este é exatamente o que umx técnicx de som ou umx cantorx faz quando está de pé no palco, batendo suas mãos para ouvir o quão **vivo** ou **morto** é o local. Explore os cantos, as paredes, suas texturas e materiais variados, as distâncias, os objetos, etc.

Continuando em grupo

EXERCÍCIO 8: Repetição

1. O grupo senta-se em círculo. Duas pessoas vão para o centro do círculo. A pessoa A é o líder e pessoa B é o repetidor. Usando uma palavra de três sílabas de *grammelots*, a pessoa A gera uma série de sons usando tons, dinâmicas, ritmos e durações de uma forma Expressiva. A pessoa B repete exatamente o que foi feito por A.
2. O mesmo que acima. Agora a pessoa B muda um dos *Viewpoints*, enquanto repete os outros exatamente. Comece repetindo o tom (alto a baixo) mas mudando a dinâmica (silencioso para ruidoso). Por exemplo, se a palavra de A é “X-Y-Z” e ela diz: X (alto e silencioso), Y (alto e silencioso), Z (baixo e ruidoso); B pode repetir, mas mudando a dinâmica pronunciando: X (alto e ruidoso), Y (alto e ruidoso), Z (baixo e silencioso). Continue jogando com isso até que a pessoa seguinte seja capaz de responder de forma espontânea e brincando.
3. O mesmo que acima. Agora a pessoa B faz exatas repetições das dinâmicas e muda a escolha do tom. Este exercício pode continuar ou ser refinado com qualquer combinação dos *Viewpoints* Vocais (Isto é, repita os passos e a dinâmica mas mude o Ritmo, etc.).
4. Inverta os papéis, com B sendo líder e A o repetidor.

EXERCÍCIO 9: Resposta Cinesiológica, silêncio e adiante

Quatro pessoas sentam-se no centro de um círculo com os olhos fechados. Cada uma escolhe uma palavra, seja em *grammelots* ou não, conforme o critério do líder. O líder também pode dar uma palavra ou frase com a qual todo o grupo trabalhará. Ao excluir a opção de variedade de palavras, e ao focar nos estímulos fornecidos por outros, cada indivíduo se concentra não em **que** som ela produz, mas **quando**. O **tempo** é determinado pela Resposta Cinesiológica para os sons dos outros.

Nota: Este exercício se aproxima bastante da pista Trabalho dos *Viewpoints* Físicos em que existe um vocabulário limitado (a palavra escolhida ou frase), um pequeno grupo de participantes e, portanto, uma oportunidade de praticar uma verdadeira entrega do controle em favor das simples reações diretas para ações externas, neste caso o som. Assim como as funções de **quietude** nos *Viewpoints* Físicos, o mesmo acontece com a função do silêncio aqui. Os participantes podem precisar ser lembrados de incluir e confiar nos silêncios pro-ativamente de uma forma criativa em vez de passiva. O silêncio se torna menos um período inativo de espera do que um campo Expressivo de som em si próprio.

O próximo passo

Incorporando o diálogo

EXERCÍCIO 1: Fala e respiração

1. Divida xs participantes em dois grupos: A e B. Faça com que cada grupo sente em frente ao outro em círculo. Introduza uma parte de um diálogo para ser memorizado no local, de preferência de seis a doze linhas de texto que sejam concisas e abertas em seu significado. Um exemplo é o diálogo de Sarah e Richard da peça “O Amante” de Harold Pinter:

A: Richard?

B: Mmn?

A: Você pensa em mim de alguma forma... quando você está com ela?

B: Oh. Um pouco. Não muito. Nós falamos sobre você.

A: Você fala sobre mim com ela?

B: Ocasionalmente. Isso a diverte.

A: A diverte?

B: Mmn.

A: Como... você fala de mim?

B: Delicadamente.

Os grupos A e B aprendem este texto primeiramente como um coro através da acumulação, acrescentando as falas seguintes a cada rodada. Por exemplo, todos do grupo A dizem em uníssono, “Richard?” Em seguida, adicione a fala do B, “Mmn?” que elxs dizem em uníssono. Volte e repita essas duas falas, agora ensinando e adicionando a terceira, “Você pensa em mim de alguma forma...” e assim por diante. Assim que elxs aprenderem o texto, elxs também devem aprender a respirar enquanto seu/sua parceirx está falando, ou seja, enquanto A fala, B inspira; e enquanto B fala, A inspira.

2. Peça a umx integrante do grupo A e a umx integrante do grupo B para falar o diálogo uma vez com especial atenção e capacidade de resposta para quando x outrx inicia. Uma vez que a dupla falou o texto completamente, peça-lhes para fazê-lo novamente, só que de maneira diferente. Em seguida, peça para a mesma dupla realizar a tarefa de uma maneira completamente nova. Neste exercício específico você está conscientemente pedindo variedade simplesmente para variar (ao contrário do início do treinamento dos *Viewpoints*, onde uma tentativa imposta de variedade é desencorajada). Incentive a diferenciação. Permita a arbitrariedade.

Observe as limitações de alcance e quão rapidamente uma interpretação psicológica pode eliminar o potencial para a espontaneidade e o jogo. As escolhas vocais são realmente uma resposta para a outra pessoa? Quanto do discurso parece premeditado ou automático? Quando

xs atores/atrizes estiverem verdadeiramente sensibilizados para as escolhas e ajustes uns dos outros, então o trabalho realmente começa.

É valioso para várias duplas tentar este diálogo de Pinter uns com os outros para experimentar a necessidade de ouvir e responder, e para xs outrxs observarem as diferenças no ataque e na flexibilidade vocal nas interações.

Adicionando *Viewpoints* Vocais para o trabalho de diálogo

Agora é hora de incorporar os *Viewpoints* Vocais um de cada vez. Ao introduzir cada um dos *Viewpoints* Vocais, peça a uma dupla diferente para experimentar o diálogo enquanto concentram-se em um dos *Viewpoints* em particular. Eventualmente, todos os *Viewpoints* Vocais podem estar em jogo juntos (bem parecido com os *Viewpoints* Físicos uma vez que cada um dos *Viewpoints* esteja dominado). Mas, inicialmente, concentre-se em um dos *Viewpoints* Vocais de cada vez.

EXERCÍCIO 1: Tom

O tom é o nível de um som na escala, definido pela sua frequência. Assim como cantando ou tocando um instrumento musical, o tom é onde um som se encontra dentro do alcance possível do instrumento, nesse caso, a voz. Nos *Viewpoints* Vocais uma escolha é feita sobre onde a nota é colocada na faixa vocal, de baixo para alto ou de alto para baixo. Quão grande é o alcance do tom de cada participante? Quão flexível elx é capaz de responder e ajustar-se ao tom dx seu/sua parceirx? A pessoa que começa o diálogo acima inicia com um tom em particular com o máximo de clareza e exatidão possível. Depois disso, a escolha de tom em qualquer dado momento é sempre uma resposta para o tom no jogo.

EXERCÍCIO 2: Dinâmica

Nos *Viewpoints* Vocais a dinâmica é o volume ou a sonoridade de qualquer som. Dinâmica é uma expressão do grau de agressão ou ataque do falante. Observe como uma simples mudança na dinâmica pode mudar radicalmente o significado de um momento ou interação. Mais uma vez, a escolha da dinâmica deve surgir como uma resposta à dinâmica oferecida por umx parceirx de cena.

EXERCÍCIO 3: Ritmo

Como nos *Viewpoints* Físicos, o Ritmo é a velocidade. No caso dos *Viewpoints* Vocais, o ritmo é a velocidade com a qual as palavras ou sons são expressos. Atenção a variação de ritmos e à capacidade de resposta ao ritmo de umx parceirx são essenciais. Um responde ao ritmo do outro com uma escolha de ritmo. Observe como o tempo também pode alterar o

significado do diálogo e da sensação do relacionamento expresso no discurso do diálogo.

EXERCÍCIO 4: Aceleração/Desaceleração

Peça a uma dupla A/B para acelerar a velocidade do diálogo juntos, começando lento e crescendo rapidamente, mantendo a aceleração, nunca nivelando. Uma vez que isso seja possível, tente a direção oposta – desaceleração – iniciando rápido, e juntos, colaborando para trazer a velocidade mais lenta no fim do diálogo. Quão grande pode ser o alcance da velocidade? Pode o rápido começar **muito rápido** e o lento terminar **muito lento**? Observe novamente como a aceleração e a desaceleração alteram o significado do diálogo, bem como a nossa percepção do Relacionamento.

EXERCÍCIO 5: Repetição

Com uma sensibilidade aguda para Repetição, xs participantes podem jogar com o tom, a dinâmica ou o ritmo dx seu/sua parceirx através da Repetição. Músicos usam a Repetição para criar melodias. Xs atores/atrizes podem usar a Repetição como uma das maneiras de se comunicar uns com xs outrxs.

EXERCÍCIO 6: Timbre

A forma, o tamanho e a matéria determinam o timbre particular de qualquer instrumento musical. Por exemplo, o som que um oboé faz é criado pelo tipo de madeira de que é feito e pelas cavidades criadas pela sua forma. Xs cantorxs de ópera são muitas vezes conhecidos por seu som particular, o seu timbre. Os ressonadores físicos particulares, a forma e a matéria de seus corpos e pulmões determinam o som característico de um cantorx. Atores/atrizes deve experimentar com a produção de som de vários ressonadores físicos: o nasal, o do fundo da garganta, o da barriga, etc., dependendo da personagem e da situação que essa personagem está enfrentando.

EXERCÍCIO 7: Silêncio

O compositor John Cage disse que um som é tão alto quanto o silêncio ao lado de cada um deles. Ainda mais do que a quietude nos *Viewpoints* Físicos, o Silêncio oferece uma ferramenta incrivelmente poderosa para a expressão; devemos reconhecê-lo, experimentá-lo e explorá-lo. Ao invés de uma série de pausas inconscientes e aleatórias, o Silêncio ganha significado quando é intencional e colocado esteticamente. Tente colocar um diálogo com dois participantes em que elxs só podem escolher um silêncio. Não escolha o espaço entre as falas para o silêncio, mas encontre-o dentro das frases ou no meio das palavras. Experimente para ver como o Silêncio, quando colocado de forma específica e com moderação, pode criar ou alterar o significado.

Trabalhando com o diálogo acima, certifica-se que A inala durante as falas de B para que elx seja capaz de falar assim que B terminar sua fala, e vice-versa; não deve haver nenhuma interrupção involuntária do fluxo do diálogo. Na vida, como as pessoas falam juntos, há um fluxo e muitas vezes uma sobreposição. Os Silêncios são significativos porque são raros e emergem da especificidade da situação. Atores/atrizes também muitas vezes tomam o ar necessário **após** a fala dx seu/sua parceirx antes de começar a falar. Elxs querem se preparar para falar antes de fazer isso, ou agir antes de sua própria fala, em vez de **sobre** ela. Esta ligeira quebra interrompe o fluxo de energia. O diálogo se torna “falantes se revezando”, que nunca podem ser verdadeiramente espontâneos, imprevisíveis ou dinâmicos.

O ato de falar, de acordo com a antropologia geral, nasceu como um ato de sobrevivência – som sinalizava perigo; anunciava a fome e a necessidade sexual. Falar permanece, na melhor das hipóteses (no palco e na nossa cultura), um ato de sobrevivência. Falar é um ato físico, não psicológico. Trabalhe com a noção de que no palco a fala vem da necessidade: quando tudo mais está fisicamente sinalizado e expresso, alguém fala. Veja o que acontece se a fala torna-se a fase **final** da necessidade física para se expressar ou se comunicar.

Cuidado com as habituais respirações-de-captura: respirações tomadas involuntariamente que param o fluxo de palavras. As respirações de captura habituais geralmente ocorrem a partir da desconexão e do temor quando não se sabe as palavras ou não se quer **dizer** algo suficientemente.

Incorporando o movimento

EXERCÍCIO 1: Falando na Posição de SATS

Esse exercício finalmente reúne ambos os *Viewpoints*, os Físicos e os Vocais.

1. Cada participante traz um monólogo curto.
2. Peça para uma pessoa caminhar até o centro do palco, ficar na Posição de Sats (ver [Capítulo 6](#), página 65-66) e falar em voz alta, colocando a primeira inspiração após o início do monólogo o mais tarde possível no texto. Certifique-se de que quando elx começar a perder o fôlego, elx faça uma tentativa de aumentar o volume em vez de suaviza-lo em direção ao final da respiração. Escute os resultados. Em que momento, quando se começa a perder o ar, falar tornar-se físico e necessário? Quantas vezes a captura de inspirações inconscientes interferem com o fluxo das palavras?
3. Tenha de sete a nove participantes na Posição de Sats posicionados em uma fila horizontal na boca de cena, da esquerda para a direita, cada umx com um monólogo preparado.
4. Umx delxs começa a falar seu texto. No momento da primeira inspiração da pessoa outra pessoa deve começar a falar e a pessoa

anterior deve parar. Sempre só uma pessoa de cada vez deve estar falando neste exercício. Em cada inspiração, qualquer outra pessoa pode assumir a fala. O objetivo é que todos xs participantes deem todo o seu texto uma vez.

Este exercício exige uma intensa escuta e consciência da respiração. Alguém sempre pega de onde elx deixou o monólogo até ele ser concluído. Quando todos tiverem completado seu monólogo, uma sessão dos *Viewpoints* Abertos pode se seguir, mantendo a fila na boca de cena na Posição de *Sats*. A qualquer momento enquanto se está na Posição de *Sats* umx participante pode falar qualquer parte de seu monólogo ou fragmentos de outra pessoa. Como sempre, mantenha a atenção para o todo, para o que é visto e ouvido pelos que não participam (o público).

Também é possível remover a Posição de *Sats* no meio de uma sessão dos *Viewpoints* Aberto, e ao invés das pessoas falarem elas se movem **como** nos *Viewpoints* Físico. Esta é uma boa maneira de colocar os *Viewpoints* Físicos e Vocais juntos pela primeira vez.

EXERCÍCIO 2: A peça da cadeira

1. Divida todos novamente em dois grupos (A e B). Forme duplas A/B. Cada dupla deve saber ambas as partes do texto do Pinter decoradas (página 91).
2. Uma dupla vai ao palco com uma cadeira e demonstra para xs outrxs. A arquitetura para este trabalho é simplesmente a cadeira e aproximadamente dois e meio metros quadrados ao redor da cadeira. A cadeira permanece no mesmo lugar durante o curso desta peça. O contexto para o movimento da dupla é o que o comportamento de um delxs poderia gerar numa cozinha no meio da noite. A dupla explora uma relação com problemas e as dinâmicas são elaboradas em conjunto e também separadamente. É importante não discutir esta relação; em vez disso encontra-la fazendo-a.
3. Comece a dupla em uma posição inicial; uma que traga, pela forma como e onde elxs estão fisicamente posicionados, uma expressão da tensão do relacionamento. Por exemplo, A senta na cadeira, a mão em um joelho, olhando para longe, e B de costas, as mãos nos quadris, olhando para o público. O uso que a dupla faz da Forma e da Relação Espacial expressa algo do relacionamento. Vamos chamar isso de *posição zero*, como sendo simplesmente o ponto a partir do qual estamos começando.
4. Uma vez que a posição zero é estabelecida e está clara peça para a dupla (trabalhando em conjunto com os *Viewpoints*) para encontrar uma outra posição, que é uma nova marca, um quadro expressando um outro aspecto da relação. Vamos chamar isso de posição 1. Uma vez que 1 esteja claro, garanta que a dupla possa mover-se suavemente de zero a um.
5. Agora vá para a posição 2. Faça um novo quadro expressando mais uma dinâmica do relacionamento.

6. Uma vez que 2 está clara, faça a 3, e assim por diante, até 7.
7. Uma vez completo (8 quadros, ou posições, foram concluídos ao todo – de zero a 7), peça para a dupla se mover através destas 8 posições juntos, desta vez realizando-as como uma cena. Embora o movimento deva permanecer o mesmo, a interpretação do movimento muda pela forma como xs dois/duas atores/atrizes lidam com o tempo juntos. Elxs respondem Cinesiologicamente com atenção ao Ritmo e a Duração. Elxs acham o significado da cena pela forma como elxs trabalham juntos.
8. Peça para a dupla executar a sequência várias vezes, simplesmente alterando as suas escolhas de momentos perfeitos⁹, usando a Resposta Cinesiológica o Tempo e a Duração. Cada versão deve agora contar uma nova história e criar novas dimensões de relacionamento, atingidos organicamente.
9. Agora todos as duplas A/B sobem com seus próprios quadros de zero a 7, também baseados na dinâmica de suas próprias duplas em uma cozinha. Elxs devem trabalhar sem falar muito, exceto para a contagem dos seus quadros. Elxs devem se concentrar nos detalhes e sutilezas dos movimentos, usando sua experiência com os *Viewpoints* para encontrar soluções.
10. Uma vez que todas as duplas A/B tiverem definido as sequências, e só depois de cada movimento estar seguro, peça-lhes para encontrar uma maneira de colocar o texto do Pinter “em cima” da sequência sem alterar os movimentos para se adequar ao texto. Assegure-se que elxs simplesmente permitem que o texto flutue sobre o movimento. Alerte-os sobre isso, se (ou quando) elxs começarem a forçar o texto ou forçar a atuação para que texto e atuação coincidam.
11. Incentive as duplas a descobrir momentos baseados simplesmente na combinação do texto que é falado com as ações físicas. Permita um pouco de tempo para esta tarefa e, em seguida, peça às duplas, uma de cada vez, para executar suas peças da cadeira para o resto do grupo.

Observe como a justaposição co-incidental do texto e do movimento, na verdade, serve para esclarecer um ao outro (veja a referência a Durrenmatt, [Capítulo 15](#), página 144-145). Observe como xs atores/atrizes não estão atuando psicologicamente, mas sim como estão atuando umx com x outrx. Elxs deixam as conclusões para o público. Observe como a velocidade e as arremetidas mudam os significados.

EXERCÍCIO 3: Agindo e falando

1. Divida o grupo em duplas.
2. Dê a cada dupla uma das cinco ações seguintes: (1) superar uma resistência; (2) pegar; (3) inclinar-se; (4) beijar; (5) fugir. Peça a cada dupla para criar uma peça em movimento usando essas cinco ações em qualquer ordem.
3. Depois de terem concluído um esboço, peça às duplas para intercalar os seus monólogos anteriores (do Exercício 1, Falando na Posição de

⁹ O termo original utilizado foi “timing”.

Sats) conjuntamente com os movimentos criados, de modo que elxs estejam falando dialogicamente enquanto se movem.

4. Cada dupla deve performar as suas sequências de movimento/falas para todo o grupo uma de cada vez. Observe como, quando o discurso emerge e está ligado à uma ação física (em oposição ao restante separado dela), o texto torna-se apaixonado e pessoal.

Este exercício demonstra como é poderoso **falar de uma experiência física real**.

Imagine que você tenha acabado de experimentar um acidente de carro. Você sai do carro destruído, caminha precariamente na estrada, encontra uma pessoa que pode ajudar, e diz as seguintes palavras: “Eu estava agora mesmo em um acidente de carro” Você provavelmente não iria **gritar**: “Eu estava agora mesmo em um acidente de carro!” A partir do calor da experiência do acidente de carro, que você viveu recentemente no seu corpo, você fala com necessidade, economia e em união com o evento. Você não precisa gritar ou provar nada. A experiência recente está ligada ao ato de falar.

Você sente medo e corre do urso ou o ato de correr gera o sentimento de medo?

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

Na atuação podemos aprender a depender menos da geração de sentimentos a partir do **ar rarefeito**, e em vez disso começar a confiar nas simples ações físicas que vivemos através do palco.

EXERCÍCIO 4: Material pessoal

1. Cada participante escolhe uma memória de um evento real que ainda provoca uma picada de emoção. Talvez a memória provoque uma sensação de perda ou de felicidade intensa.
2. Cada pessoa deve então criar uma cadeia de ações físicas que incorpore o evento real lembrado. Por exemplo, em uma estação de trem você está oferecendo seu adeus a um ente querido: manda um beijo e acena, volta, caminha para a saída e olha uma vez sobre seu ombro.
3. Uma vez que as ações físicas são determinadas, peça a cada participante para realizar sua sequência de ações, imbuídos da sua experiência pessoal. Observe como as ações físicas são um contêiner para os sentimentos.
4. Agora peça a todos os participantes, um de cada vez, para falar de suas memórias enquanto se movem através de suas próprias ações físicas, o tempo todo mantendo a memória e seus efeitos.
5. Em seguida, agrupe os participantes em duplas. Faça com que cada dupla transforme suas ações individuais e monólogos em cenas emendando-as juntas.

6. Cada dupla apresenta sua cena concluída, uma dupla de cada vez, para os outros.

Observe: este exercício em particular resulta em espontaneidade e falta de autoconsciência, porque xs participantes estão sendo convidados a fazer malabarismos com tantas coisas ao mesmo tempo: a ação física, a fala, habitar uma memória e um relacionamento com umx parceirx. É impossível **pensar** o seu caminho através deste exercício. Há simplesmente muita coisa acontecendo.

A multiplicação de tarefas neste exercício pode parecer esmagadora, mas foi, de fato, projetado para permitir que a intuição chute e ultrapasse alguns dos mais limitantes e controladores mecanismos do cérebro.

10. CAPÍTULO – Viewpoints em ensaios

(Tradução de Thaís Vasconcelos - Primeira revisão: Humberto Issao; Segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

A pergunta mais comum sobre os *Viewpoints* é: “Como utilizá-los nos ensaios de uma peça?”. A utilização do treinamento dos *Viewpoints* no processo de ensaios é complexa e se modifica de acordo com o material, com o ponto de vista do diretor e/ou do dramaturgo e com a dinâmica do elenco.

O treinamento dos *Viewpoints* pode ser incorporado em todas as fases do processo de ensaio e tem uma vasta gama de benefícios.

- Durante as **primeiras fases de ensaios** podem ser utilizados para (1) criar um grupo e (2) desenvolver um vocabulário físico para o universo da peça.
- Na **segunda fase de ensaios** pode ser usado para (1) aprofundar personagens, (2) encontrar a vida física da peça e (3) pode ser utilizado diretamente para a marcação de cenas ou transições.
- Durante **os passadões do espetáculo** o treinamento pode ser usado para (1) realizar um aquecimento para a companhia e (2) manter o frescor e espontaneidade na performance.

Primeiros ensaios

É melhor incorporar o treinamento dos *Viewpoints* no início do processo de ensaio, até mesmo no primeiro dia de um projeto. Ao trabalhar com atores/atrizes experientes, ou talvez com atores/atrizes um pouco conservadores, faça um apontamento ao grupo para que sejam abertos, que permitam o jogo, o erro, a intimidade e o constrangimento. É útil dizer algo como: “Vocês não tem que gostar ou concordar com isso, mas eu peço que, por hoje, vocês se aproximem do trabalho com o coração aberto”. Iniciando com sensibilidade, paixão e clareza, o treinamento dos *Viewpoints* sempre quebra as barreiras de resistência — e de forma bem rápida.

Utilizar o treinamento dos *Viewpoints* no início do processo de ensaio é uma excelente maneira de se apropriar de novos corpos, de um novo ritmo, um novo espaço, uma nova peça. Ao trabalhar com um novo grupo, você deve sempre apresentar os *Viewpoints* individuais de uma forma simples, seguindo as diretrizes básicas (ver capítulos [1](#) e [2](#)), mesmo que um ou mais dos participantes já tenham experiência com a prática dos *Viewpoints*. A nossa sugestão é primeiro fazer uma introdução básica do treinamento, incluindo os *Viewpoints* individuais, o **foco suave**, a Grade de Trabalho, a Pista de Trabalho e os *Viewpoints* Abertos.

Nos primeiros dias de ensaio, o treinamento dos *Viewpoints* é usado principalmente para criar um conjunto, estabelecer um vocabulário de atalhos e um vocabulário físico.

Crie um grupo

Por ter um trabalho de grupo com estreito (e suado) contato físico, o treinamento dos *Viewpoints* rompe rapidamente as barreiras da polidez e os medos individuais, incentivando os indivíduos a lançarem-se, relaxarem e jogarem. É a diferença entre encostar seus dedos do pé na água e mergulhar – os *Viewpoints* são um mergulho, uma maneira de fazer o grupo funcionar **como um grupo**. O que vale é ouvir e responder aos/às outxs. A pressão de qualquer pessoa que sinta que elxs devem criar no vazio é liberada. A ênfase é colocada no fato de que a peça vai ser feita por todxs e pertencer a todxs do grupo — não existem pequenos papéis. Muitas vezes, se a peça não é de um grupo propriamente dito, estas sessões se tornam uma, se não a única, oportunidade para a companhia estar junta e trabalhar em conjunto como um grupo até o início dos passadões técnicos e/ou apresentações (Xs participantes muitas vezes comentam que se não fossem pelos *Viewpoints*, elxs nunca saberiam que fulano estava no mesmo espetáculo que elxs).

Estabeleça um vocabulário oral de atalhos

Uma vez que a terminologia dos *Viewpoints* é introduzida, pode-se estabelecer um atalho para dar direções ou solicitar ajustes ao longo de todo o processo. Se você estiver trabalhando com dez pessoas no palco, ao invés de perder cinco minutos para dizer: “John, dê um passo para frente, um pouco mais para trás, isso...” ou “Agora Sarah, dê um passo para a esquerda... não, apenas um passo...” você pode simplesmente dizer: “Relação Espacial” e o grupo irá ajustar-se instantaneamente em relações e imagens cênicas mais poderosas e expressivas. Nomear formas de falar sobre o ritmo e o espaço no palco resulta em uma linguagem compartilhada, um vocabulário comum. Isso economiza tempo e evita mal-entendidos.

Estabeleça um vocabulário físico para o Mundo-Jogo

O que faz uma produção ser diferente da outra? O que faz com que dez atores/atrizes em uma produção pareçam estar na mesma produção, enquanto em outras, os dez atuam como se estivessem em peças diferentes? O que faz um Mundo-Jogo ser específico e, portanto, memorável? A noção fundamentalmente implícita em toda a nossa discussão, tanto dos *Viewpoints* quanto da Composição, é que há uma linguagem própria na vida física de uma produção. Há um texto falado (geralmente), mas há também um movimento e/ou texto imagético. Como diretorxs, cenógrafxs e performers, nós dizemos coisas, fazemos afirmações, criamos significado, com a vida física de uma produção. Precisamos fazer nossa **escrita** tão específica como gostaríamos que o dramaturgx o fizesse. Este trabalho inicial, que institui o vocabulário do Mundo-Jogo é como o trabalho de umx escritorx que pesquisa e coleta frases, de umx pintorx que escolhe as cores para sua paleta, de umx compositorx que explora os sentimentos (ou campos) antes que quaisquer especificidades sejam definitivamente impressas em pedra.

Nem todas as pinturas incluem todas as cores; até mesmo um trecho de música barroca pode ser identificado por características distintas de harmonia e métrica.

“Isso é um *Vice*¹⁰.”

Os produtores do programa de televisão “*Miami Vice*” contrataram um homem cujo trabalho era se encontrar com quem quer que estivesse dirigindo o episódio da semana, ir com elx explorar as locações, a loja de roupas, etc., e determinar se algo era ou não “*Vice*”. Quando algo pertencia ao mundo do show, ele dizia: “Isso é *Vice*”, quando isso não acontecia, ele dizia: “Isso não é *Vice*”. Ao trabalhar em uma produção, as primeiras sessões dos *Viewpoints* são para liderar o grupo para que seja realizada uma convergência coletiva sobre o que é e o que não é “*Vice*” para um Mundo-Jogo em particular.

“Aponte”

Se a peça é definida em um período ou lugar específicos, utilize os *Viewpoints* Abertos com essas definições como tema. Imagens, padrões e texturas irão aparecer e você deve observar, em seguida, aponte para o grupo. Como o filósofo Wittgenstein disse: “Se você não pode falar sobre isso, aponte para o isso”. A imagem do que será criado lentamente vai surgir. Isto incluirá certas coisas (talvez uma topografia circular, talvez pessoas no chão, talvez caminhadas lentas) e excluirá outras. Sinta-se livre para apontar para coisas que não são do Mundo-Jogo e explique o porquê.

Se você estiver criando um Mundo-Jogo inventado você vai começar a defini-lo. Como funciona o ritmo aqui? Quais opostos inesperados podem se juntar?

Muitas vezes, não podemos expressar em palavras exatas como uma obra deve parecer, ou se mover ou provocar sentimentos. Às vezes, nós nem sequer conhecemos a nós mesmos. Mas reconhecemos quando vemos. Nós sabemos o que nos movimenta e nos excita.

Então, digamos que você está começando os ensaios para a produção de “*A Máquina de Somar*” de Elmer Rice ou o musical de 1950 “*The Boy Friend*¹¹”, que se passa na década de 1920. Você pode fazer

¹⁰ Optou-se aqui por manter o termo original Vice (que poderia ser traduzido como vício), mas como o termo faz referência a um nome que é próprio de uma série e/ou filme e está em maiúsculo no original a tradução preferiu não realizar a tradução do termo.

¹¹ O amigo garoto

Viewpoints Abertos, passando pela “década de 1920”. Faça com que metade da companhia trabalhe e a outra metade assista. Quando estiver pronto, peça ao grupo que assistiu para fazer observações – não do que foi bom ou ruim, mas simplesmente sobre o que surgiu. Em qual topografia os atores/atrizes trabalharam? Quais formas foram repetidas? Quais gestos? Você pode notar ritmos rápidos, formas geométricas, o **isolamento** de partes do corpo. Em seguida, discuta se os padrões que emergiram são ou não “Vice”, ou melhor: “Isso é *Máquina de Somar*?” ou “Isso é *Boy Friend*?”, e o porquê.

“Tudo é possível.”

Como discutido anteriormente, os *Viewpoints* podem liberar um ator/atriz da crença de que: “Meu personagem nunca faria isso”. Os *Viewpoints* são uma ferramenta para a descoberta de ações, não da psicologia ou da história pregressa, mas a partir de estímulos físicos imediatos. Atores/atrizes e diretorxs deveriam ver as companhias trabalhando com os *Viewpoints*, não apenas nos momentos que são óbvios na peça, mas naqueles que **poderiam** ser. Como diretorxs, podemos ser muito limitados quando dizemos: “Em minha peça isso não seria incluído nunca”. Os *Viewpoints* são um presente para explodir o envelope, trabalhar fora da caixa, encontrar opções mais inesperadas, permanecendo abertos para o que acontece e o que mexe com você, ao invés do que se pensava inicialmente do que deveria e não deveria ser feito. Considere tudo.

Ao observar o surgimento de tendências nos *Viewpoints*, você será capaz de desenvolver o que chamamos de uma **Lista de Ingredientes**. Mantenha a lista do que ocorre no tempo e se repete e isso fará parte do seu Mundo-Jogo. Mantenha essa listagem do que persiste e ressoa. Deixe essas impressões formarem a base da sua Lista de Ingredientes: os possíveis itens que você pode usar para criar a sua mistura (neste caso, a produção). Podem fazer parte da sua Lista de Ingredientes gestos muito específicos, tipos de movimento, ou sequências reais que você pode incorporar mais tarde na produção (A Lista de Ingredientes será discutida em maiores detalhes no próximo [capítulo](#)).

Etapa intermediária

No início da etapa intermediária de ensaios, você começa a resolver se, e como, você gostaria de utilizar os *Viewpoints* para as especificidades do texto (supondo que haja um). Os exercícios nos quais o treinamento dos *Viewpoints* é mais útil, em termos de aproximação com o texto, os personagens e o trabalho de cena, são explorados de forma completa nos exercícios de Composição (capítulos [11](#) a [15](#)), ao invés dos exercícios dos *Viewpoints*. Mas aqui estão alguns exercícios que podem

ajudar a preencher a lacuna entre a qualidade aberta dos *Viewpoints* e a natureza concreta do texto.

A peça

Você pode fazer o *Viewpoints* com qualquer palavra ou comando como um estímulo – nós chamamos isto de **semente**. A palavra ou frase que você direcionar para o grupo pretende ser apenas um ponto de partida, a partir do qual alguma coisa pode evoluir.

Por exemplo, num trabalho com Chekhov, você pode começar com *Viewpoints* Abertos com sementes como: “Rússia”, “Burguesia”, “Memória”, “Fazer teatro” ou “Paixão velada”.

Adicione especificidades quando quiser; por exemplo, um espaço de confinamento no qual possa trabalhar, uma determinada circunstância ou características de personagens.

Personagem

EXERCÍCIO I: *Viewpoints* Abertos “em personagens”

Comece uma seção de *Viewpoints* Abertos. Faça com que o grupo visualize a ideia dos personagens. Deixe o “quem são elxs” influenciar o trabalho contínuo delxs. Incentive-xs a deixar as coisas surgirem, ao invés de ficar **atuando** ou **ilustrando**. Elxs não precisam caminhar ou se comportar de maneira diferente, devem apenas tomar consciência de como a ideia de seu/sua personagem pode mudar sutilmente suas escolhas de ritmo (Será que essa pessoa se move rapidamente ou lentamente?), Sua relação com a arquitetura (Será que essa pessoa abraça paredes ou floresce no centro de um espaço aberto?), e assim por diante. Se mantenha consciente sobre os *Viewpoints* individuais e continue trabalhando com os outros. Quando você parar de trabalhar com os *Viewpoints*, discuta que relações surgiram **entre** as pessoas. Será que xs participantes encontram-se perto de certas pessoas? Longe de outras pessoas? Houveram zonas de conforto e zonas de perigo?

Para uma exploração mais precisa, selecione um pequeno número de pessoas para fazer uma seção de *Viewpoints* Abertos em personagens. Peça-lhes para escolher **relacionamentos** distintos ou acalorados do universo da peça que você está ensaiando, por exemplo: um grupo de quatro pessoas que tem parentesco sanguíneo, um casal que está se apaixonando, dois grupos que estão em guerra entre si.

Repita o procedimento acima, mas dentro de um determinado **cenário**. Você pode escolher uma porta ou escada, você pode optar por dar-lhes uma cadeira e um metro e meio de espaço de jogo.

Repita o procedimento acima (com personagens iguais ou diferentes), mas acrescente uma **situação** ou **circunstância**. Você pode

indicar que é uma madrugada de um rigoroso inverno, que todxs elxs querem sair, mas apenas umx delxs pode.

EXERCÍCIO 2: Topografia da história da vida dos personagens

Assim como cada umx trabalhou na criação da sua própria história de vida através da Topografia (ver [Capítulo 5, Exercícios adicionais para focar em Viewpoints individuais](#), Exercício 6, página 53), agora cada indívidux faz o mesmo para umx personagem da peça (ou x personagem que elx estejam interpretando, essa é uma escolha do diretorx). Estabeleça um tempo de cinco a dez minutos para que elxs trabalhem e desenvolvam uma sequência de padrões no chão. Cada umx apresenta sua série de movimentos para o grupo.

EXERCÍCIO 3: Elementos do retrato de um personagem, ou “entrar na berlinda” (Duas partes)

É mais proveitoso fazer este exercício durante os primeiros ensaios do que mais tarde, de preferência antes ou simplesmente quando xs atores/atrizes pisarem pela primeira vez na sala de ensaio. Para alguns, isso vai parecer prematuro. Elxs podem insistir que elxs não sabem nada sobre o que seus personagens são ainda, e que fazer escolhas agora vai ser um fator limitante mais tarde. É importante ressaltar para a companhia que você está propositadamente pedindo-lhes para se aproximarem do trabalho a partir de dois ângulos diferentes: (1) a partir do topo, fazendo o trabalho de texto, a discussão, a leitura da peça em voz alta e (2) a partir de suas intuições, sonhos e impressões. Diga-lhes que, no momento elxs devem tomar decisões imediatas e precipitadas, e que nada do que disserem hoje pode ser verdadeiro amanhã.

Este exercício pode ser desenvolvido pelx diretorx para incluir algumas, todas ou nenhuma das seguintes questões especificadas. Escolha o que é mais útil para a peça e para sua a companhia. E, se estiver interessado, você pode usar mais tarde, no trabalho de Composição, o que xs atores/atrizes criaram, fazendo com que elxs combinem os elementos separados que criaram aqui em uma Composição completa: uma Composição de personagem (ver [Capítulo 13](#), Exercício 4).

Parte I: Escrita

Forme um círculo com o grupo, todos com lápis e papel. Peça-lhes para completar uma série de informações pessoais sobre xs seus/suas personagens (o modelo com as perguntas estão abaixo). Elxs devem escrever a frase inteira como indicado, em seguida, preencha os espaços em branco; quando elxs lerem as respostas mais tarde, elxs devem responder com a frase inteira, exatamente como foi colocado para elxs. Dê-lhes um pouco menos de tempo para cada questão do que o que você

acha que elxs precisam para pensar e respondê-las; crie uma **Saborosa Pressão**, reduzindo o tempo e aumentando a espontaneidade.

Preencha as seguintes frases como seu personagem:

Meu nome é _____.
Eu tenho _____ anos de idade.
Eu sou de _____.
Minha profissão é _____.

Cinco fatos que conheço do texto:

(Exemplo)

Eu sou estudante.

Eu sou solteirx.

Meu pai faleceu recentemente.

Eu caminho bastante.

Eu digo “me desculpe” com frequência

Cinco coisas que eu acho (mas que não são indicados no texto) são:

(Exemplo)

Eu durmo mal à noite.

Estou com medo de estar sozinho.

Eu rio alto cacarejando.

Minha cor favorita é azul.

Eu tenho vergonha da minha altura.

Uma ação que eu executo na peça é: _____.

Uma fala dita por mim é: _____.

Meu maior desejo é: _____.

Hábitos estranhos que eu tenho são: _____.

Meus gostos incluem: _____.

Meu maior medo é: _____.

Meus desgostos incluem: _____.

Parte 2: Movimento

Após terminar as questões acima, e, antes de ler em voz alta, peça que o grupo trabalhe de pé. Diga em voz alta a seguinte lista de movimentos, que elxs precisam gerar por conta própria, e dê a elxs de cinco a dez minutos para se prepararem:

- Uma ação com Ritmo que expresse x personagem.
- Uma ação com Duração que expresse x personagem.
- Um padrão de chão que expresse x personagem.

- Três gestos comportamentais que são específicos da personalidade, cultura, tempo ou lugar dx personagem.
- Dois gestos expressivos que traduzam a essência dx personagem, uma força propulsora ou um conflito interno.
- Uma caminhada pelo espaço com escolhas ousadas a respeito do Ritmo, da Forma e da Topografia.

Reúna o grupo novamente e sente-se como público. Peça que um de cada vez vá para a “berlinda” e partilhe suas frases e movimentos, exatamente da maneira como você pediu, com a formulação exata. Por exemplo, x indivíduo deve dizer: “Meu nome é Blanche DuBois”, em seguida, dizer a sua idade, etc., terminando com (como no exemplo completo), “Me repugna lâmpadas apagadas colocadas no bulbo, etc.” Quando cada participante realizar seus movimentos, elx deve indicar o nome de cada um dos movimentos; por exemplo, “Ritmo” e executa a ação, em seguida, “Duração”, etc., certificando-se que há um início e fim claros para cada ação, retornando ao neutro entre as ações.

Opção: Solicite aos/as membrxs do elenco que apresentem x personagem de outra pessoa ao invés dxs personagens que elxs foram escalados para fazer.

Trabalho de cena

EXERCÍCIO: *Viewpoints* e texto

Parceirxs de cena fazem *Viewpoints* umx dx outrx. Elxs podem trabalhar com ou sem o texto. O foco principal são os *Viewpoints* individuais, com o texto “pairando” sobre o movimento. “Não atuar” é a palavra de ordem, até que o movimento organicamente e inevitavelmente comece a informar a ação e leve às escolhas emocionais. (Veja mais sobre isso no [Capítulo 9](#), EXERCÍCIO 1: Falando na Posição de Sats, página 94).

EXERCÍCIO 2: Encenação expressiva

Faça uma divisão em grupos de parceirxs de cena, de acordo com quem contracena com quem no texto. Um grupo pode acabar tendo duas pessoas ou vinte. Peça que cada grupo crie uma sequência de movimentos que expresse um dos três temas atribuídos a seguir:

1. A essência da relação de uns com os outros.
2. A essência da relação deles com o espaço.
3. Os blocos de ação em uma determinada cena.

Para isso, divida a cena em três ou cinco seções, para cada seção dê um título, como se fossem capítulos de um livro. Crie o movimento que expressa a essência do título para cada seção. Por exemplo: “a chegada”, “gato e rato”, “a luta começa” e “deixado sozinho” podem ser os títulos de capítulos de uma determinada cena. Os movimentos não devem ser

ilustrativos e ligados pelos detalhes da cena. O ponto dos títulos é traduzir a ação da cena em ideias mais esquemáticas ou iconográficas.

A sequência de movimentos deve usar todos os *Viewpoints* individuais, e deve ser composta de cinco a dez movimentos (você pode designar qualquer número). Cada grupo deve refinar e repetir sua sequência até que ela esteja definida. O movimento deve ser expressivo ao invés de descritivo.

Em seguida, um grupo mostra sua sequência de movimentos para os outros grupos. Neste momento, com base em sua observação cuidadosa de como este grupo, em particular, poderia ser útil, você pode escolher uma das quatro opções seguintes:

1. Faça com que o grupo repita a forma do movimento, mas jogue com Ritmos e Durações diferentes, com a extrema consciência da Resposta Cinesiológica (mudanças de ritmo não vão mudar o que é realizado, mas como é executado; ver o exercício do Pinter no [capítulo 9](#)).

2. Peça para o grupo repetir o movimento enquanto o texto é adicionado. O texto deve **flutuar** sobre o movimento ao invés de se transformar em algo novo. Preste atenção em como o significado das falas e acontecimentos da ação se modificam pela ação física com a qual ela está alinhada. Isto proporciona uma explosão imediata de expectativas em torno de uma cena. Quando você trabalha em movimentos não ilustrativos completamente separados do texto e, em seguida, junta os movimentos e os textos, as possibilidades de uma cena explodir aparecem.

3. Peça para o grupo incorporar o texto com os movimentos, como acima, e, em seguida, continuar com o resto da cena usando os *Viewpoints* Abertos.

4. Primeiro, sem texto algum, peça para o grupo começar seus movimentos e fazer uma transição fluida para os *Viewpoints* Abertos, enquanto elxs terminam suas primeiras sequências de movimentos. Conforme o trabalho prossegue, quando você sentir que elxs estão completamente conectados e ouvindo os corpos uns dos outros, peça que adicionem o texto e, assim, comecem a cena, sem reduzir a consciência dos *Viewpoints*.

Peça que cada grupo de trabalho, sob sua orientação, desenvolva a atividade. Quando todos os grupos tiverem ido, discuta o que emergiu como possibilidades para a sua produção.

Encenação

O treinamento dos *Viewpoints* pode ser usado para criar a encenação (marcação) para uma produção. Para ambos, ator/atriz e diretorx, os *Viewpoints* são um caminho para escolhas inesperadas não ditadas pelo texto, pela psicologia ou pelas intenções. Isso não significa que os *Viewpoints* sejam incompatíveis com outras abordagens de atuação, só que ele fornece uma alternativa e um complemento. Por

exemplo, uma das aplicações mais gratificantes do treinamento dos *Viewpoints*, para Tina, tem estado no programa de verão da *Steppenwolf* em Chicago, onde três horas diárias de aulas dos *Viewpoints* são seguidas por uma classe técnica de Meisner ensinado por Amy Morton, uma membra do grupo da *Steppenwolf*. Enquanto os meios são diferentes, nós descobrimos que as extremidades de ambas as técnicas são muito parecidas: estar no momento, ouvir, responder ao que x seu/sua parceirx lhe dá.

Um lembrete: os *Viewpoints* não implicam em um estilo. O trabalho produzido pelos *Viewpoints* pode ser intensamente formal e coreográfico ou intensamente naturalista e comportamental. Num extremo, você pode usar os *Viewpoints* para encontrar movimentos, que você define, de forma independente do texto (como dito acima). O texto é colocado junto com o movimento, para criar tensão e justaposição. O texto e o movimento tornam-se intensamente legíveis através das **diferenças** entre eles. No outro extremo, você pode simplesmente ensaiar uma cena, mantendo a consciência dos *Viewpoints* individuais. As pessoas falam, sentam, bebem café, jogam cartas, etc., tendo o cuidado com a Relação Espacial... com um senso de Duração... enquanto usam a Arquitetura ...

Claro que diretorxs constantemente fazem escolhas, conscientes ou não, envolvendo os *Viewpoints*, principalmente durante a marcação, onde Arquitetura e Topografia são utilizadas, (Para mais observações sobre os *Viewpoints* e a direção, consulte o [Capítulo 17](#)). Se você estiver dirigindo, pergunte a si mesmxx: O que é a encenação desta peça? É a nossa maneira de observar as pessoas na vida real? Estou encenando uma replicação, um documentário, um comentário? É o sonho de alguém, uma alucinação, uma fantasia? É uma expressão dos sentimentos de umx personagem? Ou uma memória a partir de um determinado ponto de vista? É uma crítica ou um apelo?

Peça aos/às participantes que criem movimentos, usando os *Viewpoints*, cumprindo uma ou todas as seguintes sugestões:

- Recriar comportamentos
- Expressar relacionamentos
- Expor subtextos
- Redimensionar os conflitos
- Agir a partir do ponto de vista de umx personagem.

Diferentes aspectos da peça serão revelados pela “encenação” de diferentes pontos de vista. Haverá inevitavelmente inúmeras possibilidades que surgem aqui. Pense que todo o movimento que é criado aqui é um bem comum. A companhia está coletivamente esbarrando com tantas opções e abordagens quanto possível. O movimento, que elxs geram é seu para editar, formatar ou usar em outra seção.

Ensaaios adiantados

Após encenar e ensaiar bem uma cena, peça aos/as artistas para mostrarem a cena enquanto ficam atentos para os *Viewpoints* individuais. Elxs devem se ater a coisas desconhecidas até o momento: pequenas batidas, movimentos, respiração, voltas de cabeça. Convide-os para se ajustar e alterar dentro da cena em resposta às novas informações que elxs estão percebendo.

Ou, se você quer trabalhar em uma determinada seção, ou se você está preso, comece uma seção de *Viewpoints*. Pare o grupo quando acontecer algo útil. Peça-lhes para repetir a cena e refiná-la. Em seguida, passe para o próximo trecho do material. Desta forma, você também pode fazer módulos de material que podem ser recortados e colados de outras maneiras mais tarde.

Viewpoints na performance

Nenhum de nós jamais fez uma produção que consiste inteiramente em *Viewpoints* Abertos e não planejados. Este trabalho estaria mais próximo ao que chamamos de improvisação.

Em nossa experiência, o treinamento dos *Viewpoints* tem sido inestimável para manter um frescor, até em longas temporadas dos espetáculos. Os *Viewpoints* permitem que atores/atrizes permaneçam constantemente acordadxs. Embora a forma se repita, mais ou menos, dia após dia, a “maneira como ela é preenchida” certamente muda, e, ainda mais importante, o que xs atores/atrizes dão aos/as seus/suas parceirxs nunca é o mesmo. Os *Viewpoints* treinam atores/atrizes para permanecerem atentos para os mudanças mais sutis dxs seus/suas parceirxs.

Há histórias de atores/atrizes que só nos bastidores são informados sobre um acidente que ocorreu logo atrás delxs... ou que não ouviram uma sirene lá fora... ou, talvez pior, que estavam prestando tanta atenção à sirene lá fora que não notaram os ajustes dx seu/sua parceirx de cena... ou dxs atores/atrizes que dizem suas falas exatamente da mesma maneira, noite após noite, enquanto o mundo muda sismicamente em torno delxs – estas são as surpresas e armadilhas de estar no palco sem atenção.

11. CAPÍTULO – Apresentação da Composição

(Tradução de Frank Kitzinger - Primeira revisão: Humberto Issao; Segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

A Composição é uma extensão natural do treinamento dos *Viewpoints*. É o ato de, como um grupo, escrever no tempo e no espaço, usando a linguagem teatral. Xs participantes criam peças curtas para o palco juntando matéria-prima para uma forma que é repetível, teatral, comunicativa e dramática. O processo de criação da composições é de natureza colaborativa: dentro de um curto período de tempo, xs participantes chegam a soluções para determinadas tarefas delineadas. Estas soluções, arranjadas e executadas como uma peça são o que constitui uma composição. O processo criativo exige cooperação e decisões intuitivas, rápidas. É possível usar os princípios dos *Viewpoints* Físicos e Vocais durante a construção destas Composições.

As composições podem ser centradas em determinadas peças ou podem ser usadas para a geração de trabalhos originais baseadas em um tema, uma ideia ou um palpite. O trabalho da Composição funciona da maneira como o esboço funciona para um pintor: Composições, criadas a partir de ideias esboçadas no tempo e no espaço, introduzem noções que podem ser úteis para uma determinada produção.

Saborosa Pressão e tempo subjetivo

A chave para o trabalho de composição é fazer muito em pouco tempo. Quando não é dado o tempo para pensar ou falar muito (porque alguém definiu um limite de tempo), um trabalho maravilhoso frequentemente emerge; quando os planos não vêm de análises ou ideias, mas de nossos impulsos, nossos sonhos, nossas emoções. Todos os tipos de pressão afetam o processo de ensaio de uma produção: a estreia, críticxs, amigxs e família, etc. Estas pressões são raramente liberadas ou construtivas. A Saborosa Pressão vem de um ambiente em que as forças inclinam-se sobre xs participantes de uma forma que permitam mais criatividade, não menos. A Saborosa Pressão vem de uma atitude de necessidade e respeito pelas pessoas com quem você está trabalhando, pela quantidade de tempo que você tem, pela sala de ensaio em que você está, pelo que você está fazendo com todos esses elementos.

Quando uma solicitação de Composição é proposta, é sempre importante lembrar aos grupos que não gastem seu tempo sentando, discutindo e planejando. Desde o início, elxs devem se levantar e começar. Sempre que os grupos estão espalhados trabalhando em suas próprias solicitações, você sempre pode dizer onde estão as pessoas que estão travadas, elas estão invariavelmente sentadas em círculo, vendo os seus pedaços de papel, todos falando ao mesmo tempo ou ninguém fala nada, como se elxs tentassem *levantar com ideias*. Você sempre pode marcar o grupo que está fluindo: elxs se parecem com crianças em um recreio escolar. Elxs estão geralmente correndo por aí, com uma pessoa

gritando: “Eu vou pegar a vassoura!” Ou alguém pulando para cima e para baixo no ar, dizendo: “Oooh oooh, oooh, eu pegue! Eu peguei!” Ou duas pessoas conversando uns sobre os outros de uma vez com: “Sim!” e “E se...”.

Quais são as condições necessárias para criar uma Saborosa Pressão para o seu grupo? Dê-lhes tempo suficiente na solicitação da Composição para criar algo que seja próprio e que elxs possam repetir (para que não seja apenas improvisações e acidentes), mas não tanto tempo a ponto delxs pararem para pensar ou julgar nem por um instante. Muitas vezes é útil dizer: “Vocês tem 20 minutos – Vão” E então esperar. Veja como os grupos estão se encaixando. Elxs nunca saberão que o relógio é executado num **tempo subjetivo**. Se parecerem que estão perto de acabar, dê-lhes um aviso de “um minuto”. Pressione-os. Se 20 minutos realmente passaram e elxs ainda estiverem no calor de algo realmente acontecendo, e precisando de mais tempo, dê-lhes “mais cinco”, etc. Preste atenção e mantenha a pressão sobre elxs.

A Saborosa Pressão também é criada, dando apenas a quantidade certa de ingredientes para a tarefa (nem muitos, nem muito poucos), colocando o número adequado de pessoas em cada grupo e determinando a complexidade do trabalho. Deve haver níveis de dificuldade com os quais você começa e para os quais você avança. Mas em todos os casos, o desafio precisa ser grande o suficiente, as apostas altas o suficiente, para que o grupo entre em um estado espontâneo de jogo.

Ao determinar como criar uma solicitação de Composição de sucesso, como elevar a pressão, etc., considere: números, liderança versus coletividade, ingredientes, complexidade e o tempo de preparação.

Números

O número de pessoas em cada grupo. Logo no início, é útil para começar a trabalhar a Composição com três a cinco pessoas em um grupo, e crescer a partir daí (Uma vez, quando Tina estava terminando um programa de treinamento de três semanas no *Steppenwolf*, ela deu uma solicitação de Composição para todo o grupo, composta de vinte e cinco indivíduos trabalhando juntos).

Liderança vs. Coletividade, incluindo: “Sim, e...”.

Se existe ou não umx líder ou diretorx eleito em cada grupo. No trabalho inicial de Composição, muitas vezes é melhor não ter uma pessoa em uma posição mais dominante do que as outras. Um dos presentes da Composição é o caminho que nos pede para nos tornar colaboradorxs autênticxs, para trabalhar com um espírito de generosidade. Se um grupo está trabalhando em conjunto, ouvindo uns aos outros, não se preocupando com poder e controle, o trabalho

geralmente é fantástico. Quando um grupo começa avaliando e discutindo, o trabalho emperra. A capacidade de ser aberto ao que é oferecido por outros é chamado: “**Sim, e...**”. Incentive cada membro do grupo a dizer: “Sim, e...” em oposição a: “Não, mas...” Quando alguém oferece uma sugestão, procure o que é útil e desenvolva-a (Sim, e...), Em vez de sublinhar por que não vai funcionar e o que deve ser feito no lugar disso (não, mas...). Diga: “Vamos tentar.”

Chega um ponto no trabalho de composição quando é inestimável ter pessoas conduzindo as Composições. Quando for a hora certa, umx indivíduo coloca seu trabalho único e pessoal para o mundo – está é a Saborosa Pressão. A Saborosa Pressão pede para alguém revelar-se a si mesmox como umx artista, de estar atrás do que elx faz, e de aprender com o que elx e xs outrxs veem.

Quando há umx diretorx em uma Composição, os indivíduos recebem menos tempo para praticar o seu “Sim, e...”. Elxs não estão prontamente dispostos a contribuir. No entanto, há uma pessoa que pode praticar o “Sim, e...” nesta situação, x diretorx. Praticar a solicitação, determinando certas coisas sobre a sua Composição e deixando outras coisas em aberto, solicitando contribuições e, mais importante, estando aberto para xs outrxs quando elxs oferecem as suas contribuições, mesmo sem serem solicitadxs.

Ingredientes

Os ingredientes são os elementos que você seleciona para serem incluídos em qualquer solicitação de composição, e com os quais o trabalho será composto. Eles podem incluir objetos, sons, ações físicas, textos, convenções teatrais, etc. O tipo certo da Saborosa Pressão é criada por quantos ingredientes você selecionar para que sejam incluídos no trabalho e quão difíceis eles são de encontrar, fazer ou incluir.

Complexidade

A Complexidade é explicitada em termos de estrutura e duração. Uma solicitação complexa, ao contrário de uma simples, aumenta a Saborosa Pressão. Uma composição que inclui três ações e destina-se a ter um minuto de duração é, obviamente, mais confortável do que uma peça de dez minutos composta por cinco seções diferentes, cada uma com um conflito e uma resolução. Comece de forma simples o suficiente para manter o seu grupo em estado de alerta. Avançando no trabalho de Composição, aumente o estado de alerta, de modo que o seu grupo esteja sempre voando e seguindo seus instintos.

Tempo de Preparação

O Tempo de preparação é a quantidade certa de tempo. Determine quando dar as solicitações e o momento para o grupo terminá-las, ou solicite-as no dia anterior. Quando você solicita a umx diretorx para liderar a Composição, muitas vezes é útil que você dê a elx a solicitação antes. Isso permite que elx determine o quanto precisa vir pré-planejadamente e o quanto será necessário inventar no momento com o conjunto. Se você pré-planejar ou criar no momento, nunca dê tanto tempo que a Saborosa Pressão se esvaia.

SOLICITAÇÃO DE COMPOSIÇÃO 1: Começando e introduzindo a montagem

A montagem é uma forma de colocar imagens juntas incorporando a justaposição, o contraste, o ritmo e a história. Criando uma linha através dos agregados, revestindo e sobrepondo diferentes materiais coletados de diferentes fontes.

A Montagem originou-se com a criação dos filmes. Nos primeiros dias do cinema, uma câmera pesada foi criada para permanecer estática e registrar certos eventos. Por exemplo, um melodrama seria representado na frente da câmera, ou um incêndio extinto por caminhões de bombeiros e os bombeiros seriam filmados a partir de um ponto. A câmera não se movia.

Foi o pioneiro cineasta D.W. Griffith quem primeiro sugeriu para grande surpresa de seu cinegrafista Billy Bitzer, que a câmara fosse movida para mais perto da ação. Este movimento chocante e inovador da câmera deu à luz, não só o close-up, mas também a **edição** e o **ponto de vista**. A sequência que mostra um bombeiro no trabalho justaposta com um close-up de uma mulher assistindo a ação permite que o público veja o incêndio através dos olhos da mulher. O movimento da câmara criou a necessidade da edição. A câmera já não era simplesmente um dispositivo de gravação, tornou-se um instrumento intensamente articulado e subjetivo.

O cineasta russo Sergei Eisenstein refinou a edição e a montagem em uma forma de arte através da ênfase no ritmo e no contraste. Uma série de fotos editadas (montagem) poderia incorporar e justapor close-ups, panorâmicas e longa tomadas, e contar uma história de uma forma totalmente nova, expressando um ponto de vista subjetivo. Uma sequência consistindo de uma série de sobreposições, dissoluções, ou cortes poderiam condensar o tempo, sugerir memórias ou alucinações. O impacto da história sobre x espectadorx dependia de como as tomadas eram colocadas juntas. Este colocar juntos é o que constitui uma montagem. Num filme, a montagem tornou-se o principal método de contar uma história e assim permanece até hoje.

O teatro pode usar essas técnicas, substituindo o movimento da câmera e a edição pelo movimento físico. Como você pode criar um close-up, uma panorâmica ou salto feito por cortes sem o uso de uma câmera? Como você pode unir materiais diferentes em um todo, utilizando as técnicas da montagem? (Para uma maior exploração, consulte o [Capítulo 16 - Composição e Artes Relacionadas](#).)

1. Divida xs participantes em grupos de três. Em cada grupo, decida quem vai ser 1, 2 e 3. Cada participante terá 15 minutos para dirigir xs outrxs dois/duas membrxs do grupo em uma composição curta baseado nas noções de montagem.
2. Comece a solicitação definindo a montagem e introduzindo sua história e uso nos filmes.
3. Decida sobre o espaço em que a Composição terá lugar. Porque há tantas pessoas que dirigem e tantas Composições que é melhor determinar duas áreas distintas: uma para a área de palco e outra para a área do público. Idealmente, a área escolhida para ser o palco deve oferecer uma arquitetura interessante, tais como portas, janelas ou uma varanda.
4. Cada participante escolhe uma história pessoal ou incidente sobre amor e perda que ainda mantenha uma poderosa relevância pessoal. A tarefa deste exercício de Composição é colocar em cena uma expressão dessa história ou incidente na forma de uma montagem de cinco partes, dentro destes limites:

- Passo 1: Dez minutos para que todxs olhem atentamente para o espaço do palco a fim de fazer um roteiro em um caderno com algumas ideias para a sua Composição. É importante que cada pessoa dê tempo para a arquitetura influenciar suas escolhas, para deixar a sala *falar* e sugerir ideias sobre como ela quer ser usada e como ela pode ser usada para relacionar este incidente.
- Passo 2: Quinze minutos para x diretorx 1 encenar uma Composição.
- Passo 3: Quinze minutos para x diretorx 2 encenar uma Composição.
- Passo 4: Quinze minutos para x diretorx 3 encenar uma Composição.

A estrutura. Cinco **tomadas** ou planos, cada um de no máximo quinze segundos de duração, separados por **blackouts**, durante os quais o público fecha os olhos. X diretorx pode dizer, por exemplo, “Luzes apagadas”, e xs membras da audiência irão fechar os olhos, e, “Luzes acesas”, e xs membrxs da audiência irão abrir os olhos.

É possível incorporar adereços ou móveis mínimos na montagem da Composição, mas apenas quando é necessário expressar algo em particular. É também possível a utilização de som ou de textos, mas moderadamente e com exatidão, não improvisadamente. Cada movimento, cada objeto e cada som devem ser eloquentes.

As instruções a seguir irão ajudar cada diretorx criar seu/sua montagem de Composição:

- Dentro dos quinze minutos de ensaio tente coreografar os eventos meticulosamente, com grande atenção aos detalhes.
- Trabalhe fisicamente. Não perca tempo descrevendo a psicologia ou significado do incidente para xs atores/atrizes. Em vez disso, fale com brevidade e dê instruções físicas, tais como: “Entre pela porta rapidamente, dê cinco passos, olhe para a direita, expire, olhe para trás lentamente enquanto desenha para fora a palavra, ‘Fogo!’ em um sussurro”. Dirija a partir da fisicalidade em vez de um ponto de vista psicológico.
- Use os 15 minutos para encenar uma **Expressão** do evento em vez de uma **Descrição** do mesmo. **Descrever** um evento é a realização de uma réplica dele o mais objetivamente possível; “Expressar” um evento é encenar como ele impactou você, o que você sentiu através de uma lente subjetiva. (Veja Encenação Descritiva VS. Encenação Expressiva um pouco mais abaixo.)
- Depois de dar instruções, olhe atentamente para o que xs atores/atrizes fazem com elas e faça ajustes com base no que você observa sobre a contribuição delxs. Como você, liderando, pode usar a fisicalidade específica e as idiossincrasias dessxs atores/atrizes particulares de forma mais eficaz?
- Mantenha as coisas em movimento. Trabalhe de forma intuitiva. Concentre-se em detalhes. Trabalhe com **exatidão**. Torne importante **onde** as coisas acontecem e **quando** elas acontecem.

5. Uma vez que todos xs três diretorxs em cada grupo tiveram 15 minutos para encenar suas composições, é hora de executá-las para o público (os outros grupos). Antes dessas performances começarem, tome um momento para mais instruções para xs atores/atrizes, bem como para xs diretorxs (que neste caso inclui todxs).

Para os atores/atrizes:

- Agora que as decisões sobre uma série de determinadas ações foram combinadas nos ensaios, a apresentação dessas combinações não é apenas sobre a sua adequada execução. Uma performance é apenas uma possibilidade de que algo pode acontecer, uma reunião, um compromisso humano real. Use o treinamento dos *Viewpoints* dentro deste material definido e coreografado para permanecer engajado cinesiologicamente e atento a forma como vocês estão lidando com o tempo juntos. Como é que o público influencia o uso do tempo? Tente diminuir o tempo e conhecer um ao outro no palco em frente à plateia.
- Cuide do **jo-ha-kyu**. Simplificando, o **jo-ha-kyu** é o começo, meio e fim. É a jornada rítmica de um gesto, uma interação, uma história ou um evento (Veja a descrição em *JO-HA-KYU* mais abaixo). **Cuidar do jo-ha-kyu** significa que xs atores/atrizes querem a viagem, moldada por elxs, para si e para o público.
- Faça um intervalo ao final das Composições de cada grupo de três.

Aos Diretorxs:

- Umx diretorx tem dois grupos: xs atores/atrizes e o público. O trabalho de Composição é uma oportunidade de praticar esta dupla responsabilidade. Tome cuidado com a plateia. Não assuma que elxs sabem o que fazer, quando fechar os olhos, ou o que vai acontecer a seguir.
- Cuide do **jo-ha-kyu** do público (ver acima). Seja sensível ao humor do público e seu vigor. O público está cansado? Será que ele precisa de uma pausa das: “Luzes apagadas/Luzes acesas”? Existe uma maneira que você possa ajudar nessa situação?
- Assuma a responsabilidade pela experiência do público do tempo e da Duração durante a Composição. Certifique-se que os *blackouts* não são muito longos. É vital para umx diretorx desenvolver uma sensação da experiência do tempo no público.
- Cuide da segurança dxs atores/atrizes e do bem-estar delxs.

O trabalho de composição é uma oportunidade para os encenadores praticarem a sua relação com o público. Uma audiência sempre pode sentir a atitude de umx encenadorx em direção e em relação a ele, mesmo quando essx enenadorx não está presente na apresentação. Os espectadores podem sentir os medos dx diretorx, sua generosidade, sua falta de cuidado ou de consideração. Use os exercícios de composição para considerar a experiência do público, cuidar dele, dar-lhe um ponto de acesso para entrar no seu trabalho. Seja sensível a atenção dele.

Encenação Descritiva VS. Encenação Expressiva

Na realização de uma Composição, é possível encenar Descritivamente ou Expressivamente. A Encenação Descritiva repete essencialmente a realidade física e vocal externa do evento que está sendo **descrito**. Por exemplo, se você fosse encenar a noite em que o seu grande amor deixou você, você poderia tentar encenar exatamente o que aconteceu de forma literal (de forma Descritiva), ou você poderia encenar o que sentiu (de forma Expressiva). Você poderia encenar um homem fazendo sua mala e dizendo adeus a uma mulher sentada em uma mesa (de forma Descritiva), ou você poderia encenar um homem e uma mulher caminhando lentamente para trás afastando-se um do outro (de forma Expressiva).

O escultor Constantin Brancusi descreveu sua tentativa de chegar ao Expressivo em vez das qualidades Descritivas de sua arte perguntando-se:

“Quando você vê um peixe, você não pensa em termos de escalas, não é? Você pensa em sua velocidade, sua flutuação, seu corpo reluzente visto através da água. Bem, eu tentei expressar exatamente isso. Se eu

fizesse barbatanas, olhos e escalas, eu teria detido seu movimento e chamaria sua atenção para um padrão, ou uma forma da realidade. Eu quero apenas um instantâneo de seu espírito”

JO-HA-KYU

Uma performance é um fluxo que tem uma subida e uma queda em curva.

Peter Brook

Zeami, o fundador japonês do Teatro *Noh* no século XV, escreveu “*12 Treatises for the Theater*”, um surpreendente relato de suas descobertas sobre a atuação e o teatro que ainda são relevantes e aplicáveis hoje (ver [bibliografia](#)). Um dos elementos fundamentais do pensamento de Zeami, é o **jo-ha-kyu** que é de particular significância para os *Viewpoints* e a Composição.

Jo-ha-kyu é essencialmente um padrão rítmico. **Jo-ha-kyu** pode ser simplesmente traduzido como “começo, meio e fim”. Mas, de fato, o significado é muito mais complexo e útil como você pode olhar mais profundamente:

Jo = Introdução
Ha = Exposição
Kyu = Desenlace.

ou:

Jo = Resistência
Ha = Ruptura
Kyu = Aceleração.

ou:

Jo = Lançar
Ha = Avançar
Kyu = Pular.

Performances de Teatro *Noh*, geralmente são apresentados durante o curso de uma longa noite, composta de três peças díspares: uma peça de *Noh* (*jo*), um *Kyogen* ou comédia (*ha*), e outra peça séria de *Noh* (*kyu*). Zeami sugere que é da responsabilidade dos artistas de teatro assessorar a experiência do público ou viagem ao longo da noite. A viagem é dividida em **jo-ha-kyu**:

Jo = Introdução
Ha = Quebra

Kyu = Rápida (um aumento gradual do andamento de lento para rápido).

A primeira peça, **jo**, aquece o público para a noite. **Ha** quebra o clima de **jo**; portanto, no Teatro Noh, a seção **ha** é a peça de comédia, ou Kyogen. O **kyu**, a outra peça de Teatro Noh, acelera em direção ao fim. Estas três seções se movem em um ritmo cada vez maior e formam a base dramática, rítmica e melódica básica do Teatro Noh.

Todas as noites o teatro tem um “**jo-ha-kyu**”. Mas agora a teoria fica ainda mais interessante:

Uma noite tem um **jo-ha-kyu**
A peça tem um **jo-ha-kyu**
Um ato de uma peça tem um **jo-ha-kyu**
A cena tem um **jo-ha-kyu**
Uma interação tem um **jo-ha-kyu**
Uma ação tem um **jo-ha-kyu**
Um gesto tem um **jo-ha-kyu**

De acordo com Zeami, cada **kyu** (final) contém a seguinte **jo** (início); cada terminação de um gesto contém o início do próximo gesto.

Uma vez que você começa a reconhecer e experimentar **jo-ha-kyu** em ação, você é responsável instantaneamente por ela. Ele pode ser uma ferramenta útil na organização da energia e do fluxo da ação no palco:

Jo = Inicia de uma maneira fácil
Ha = Desenvolve dramaticamente
Kyu = Conclui rapidamente.

Uma produção bem-sucedida é uma grande jornada. A viagem puxa a audiência como um ímã. A experiência atrai para mais adiante, através de processos e caminhos de montanhas ásperas para clareiras súbitas e vales. Há momentos para respirar e outros momentos de tensão ou convulsão dramática. Há contração e expansão.

Ouçá o fim de uma sinfonia de Mahler. Ouça como os finais desaceleram e aceleram ao mesmo tempo. Mahler foi um mestre da “**kyu**” em cada peça de música que ele escreveu:

Jo = a fase inicial, quando a força é colocada em movimento como se enfrentasse uma resistência.

Ha = a fase de transição, a ruptura da resistência, aumento do movimento.

Kyu = a fase rápida, um crescendo desenfreado, terminando em uma parada súbita.

A oposição entre uma força que tende a aumentar e outra força que retém, determina a primeira fase: **jo** (para conservar). **Ha** (para quebrar) acontece no momento em que uma força é libertada a partir da força de retenção, e se desenvolve até que chegue na terceira fase, **kyu**. Em **kyu** (aceleração), a ação culmina com toda a sua força, e de repente para,

como se fosse confrontado com uma resistência, quando um novo **jo** está pronto para começar de novo.

Zeami também abordou a responsabilidade dx ator/atriz para com o público em **jo-ha-kyu**. Se umx retardatárix chega no meio da seção de “jo” da peça, Zeami escreve, x ator/atriz é responsável por trazer x retardatário através do **jo** e no **ha** com o resto do público. Quão diferente é esta noção da nossa separação de público no teatro americano! Olhar para os escritos de Zeami só pode nos desafiar a fazer um teatro que seja mais vital.

SOLICITAÇÃO DE COMPOSIÇÃO 2: Contar uma história com objetos e relações espaciais

1. Cada participante dirige uma composição própria, usando objetos como atores/atrizes.
2. O palco é o topo de uma mesa.
3. Conte uma história em cinco quadros, divididos por *blackouts*, em cima da mesa usando apenas objetos. A história deve ser expressa pela colocação dos objetos, a distância um do outro e o que acontece com eles simplesmente no desenvolvimento da Relação Espacial entre os cinco quadros.

Permita 15 minutos para a preparação destas Composições.

Neste exercício, pense no tampo da mesa como um mundo inteiro. Apresentar qualquer objeto sobre a mesa cria uma situação dramática.

SOLICITAÇÃO DE COMPOSIÇÃO: Perda/Reunião

1. Divida os grupos com 4 a 7 participantes cada. Escolha se quer ou não umx diretorx em cada grupo.
2. Os grupos trabalharão em locais específicos, procurando fora do espaço normal de ensaio para encontrar novos locais que elxs poderiam usar como palco para apresentar suas peças.
3. *Blackouts* não são permitidos.
4. A composição deve durar no máximo oito minutos e ser construída sobre a seguinte estrutura: (Parte 1) A Assembleia; (Parte 2) algo acontece; (Parte 3) Perda; (Parte 4) A Reunião.
5. Os seguintes ingredientes necessitam ser incluídos (em qualquer ordem) nesta composição:

- Revelação do Espaço.
- Revelação do Objeto.
- Revelação dx personagem.
- Um momento sustentado quando todo mundo está olhando para cima.
- Um elemento (ar, água, fogo, terra) utilizado em excesso.
- Uma referência a uma famosa pintura.
- A entrada surpresa.
- Um beijo apaixonado sustentado.
- Expectativas quebradas.

- Um gesto repetido quinze vezes.
- Um acidente encenado.
- Vinte segundos consecutivos de quietude.
- Quinze segundos consecutivos de falas em alta-velocidade.
- Quinze segundos consecutivos de ação em uníssono.
- Quinze segundos consecutivos de riso sustentado.
- Som (exceto vocal) usado de três maneiras contrastantes, por exemplo: música gravada, percussão ao vivo e efeitos sonoros naturalistas.
- Algo cantado.
- Algo muito alto.
- Seis linhas de texto (x instrutorx deve escolher as linhas a partir de qualquer fonte de texto, e solicitar as mesmas linhas para todos os grupos, mais tarde, com o trabalho de composição tornando-se mais complexo, você pode aumentar a quantidade de texto que você solicita).

Esta composição pode parecer à primeira vista como uma sobrecarga de elementos, mas vai introduzir os conceitos básicos de uma gramática teatral de uma maneira emocionante. A maioria dos elementos é antiga. A “Revelação do espaço”, por exemplo, ocorre cada vez que uma cortina é aberta. As “Expectativas quebradas” são encontradas em toda grande história. E assim por diante.

Inicialmente, é útil para o trabalho escolher um local específico para a criação das Composições. Isso significa escolher um local fora de uma estrutura teatral tradicional, como o lado de um edifício, um campo ou uma escada. O processo de trabalho em um local específico desenvolve uma consciência sobre as possibilidades arquitetônicas e espaciais que podem então ser realizadas pelx criadorx ao voltar para um espaço teatral convencional.

Pense em encontrar uma arquitetura como se fosse um projeto real de **cenário**, um cenário que talvez fosse sensacionalmente caro, talvez impossível de ser construído em um teatro. Através do trabalho com estes espaços, xs participantes aprendem a sonhar com mais ousadia, e incorporar os detalhes de um espaço encontrado de forma a ajudar a contar as suas histórias.

12. CAPÍTULO – Composição em direção a um trabalho original

(Tradução de Stephany Santos - Primeira revisão: Humberto Issao; Segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

“Há um grande apetite para o trabalho, e então meu bloco de rascunhos me serve como um livro de receitas quando estou com fome. Eu abro e até mesmo o menor dos meus esboços me oferece material para trabalhar.”

Georges Braque

Exercícios de composição são especialmente úteis na criação de trabalhos originais. O tempo reservado para gerar composições serve como uma oportunidade de esboçar ideias no tempo e no espaço. Olhe para elas, responda a elas, critique-as e refine ou defina novos rumos para essas ideias. Normalmente, uma parte do material gerado na fase de Composição pode ser utilizada diretamente na produção.

As seguintes etapas são destinadas a sugerir uma maneira de começar a criar novos trabalhos utilizando o trabalho de Composição como uma ajuda para a investigação de um tema e a geração de novos materiais.

Passo 1: Os blocos básicos de construção para o trabalho criativo

Na criação de um trabalho original, é útil para o processo estar fundado em três componentes básicos em que uma produção pode ser construída:

- **A questão**
- **A âncora**
- **A estrutura.**

A **questão** (ou tema) motiva todo o processo. Esta força motriz central deve ser grande o suficiente, suficientemente interessante e relevante o suficiente para ser atraente e contagiante para muitas pessoas. A **questão** emerge do interesse pessoal e, em seguida, se espalha como um vírus para outras pessoas que entram em contato com ela.

A **âncora** é uma pessoa (ou evento) que pode servir como um veículo para chegar à **questão**.

A **estrutura** é o esqueleto sobre o qual o evento se pendura. É uma maneira de organizar o tempo, as informações, os textos e as imagens.

Aqui estão alguns exemplos desses três blocos de construção utilizados em produções originais de Anne e Tina:

1. “*Culture of Desire*”¹² (uma peça concebida pela *SITI Company* sobre o consumismo)

- A **questão**: Quem nós estamos nos tornando à luz do consumismo desenfreado e penetrante que permeia todos os nossos movimentos na vida?
- A **âncora**: Andy Warhol
- A **estrutura**: Inferno de Dante

2. “*American Vaudeville*”¹³ (Uma peça escrita por Anne e Tina para o *Alley Theatre* de Houston)

- A **questão**: Quais são as raízes do entretenimento popular americano?
- A **âncora**: Os testemunhos e experiências de pessoas que criaram e realmente realizaram o *vaudeville*.
- A **estrutura**: Uma **estrutura** de show de *vaudeville*.

3. “*Cabin Pressure*”¹⁴ (Uma peça da *SITI Company*, encomendada pelo *Humana Festival at Actors Theatre* de Louisville)

- A **questão**: Qual é o papel criativo de um público de teatro?
- A **âncora**: Um grupo de pessoas que não são do teatro, que são questionados sobre as suas experiências específicas encontrando o teatro.
- A **estrutura**: Um público estranho **responde** em um teatro transformando-o em um devaneio e numa meditação.

Passo 2: Coleta de material

Uma vez que os blocos básicos de construção do projeto estão estabelecidos, é hora de coletar os materiais que podem ser usados na produção.

1. Faça uma lista de tudo o que você sabe com certeza sobre o projeto, incluindo quaisquer ideias sobre personagens, textos, situações, história, desenvolvimento, imagens, etc.
2. Faça uma lista de tudo o que você não sabe. O que você não sabe pode ser tão útil quanto o que você sabe. Essas lacunas, estas incógnitas misteriosas que fazem você ficar em dúvida e nervoso sobre a peça, constituem terreno fértil.
3. Recolha textos, imagens, músicas, sons, objetos e tudo aquilo o que você sente que é “Vice” ([veja capítulo 10](#), página 101) em relação ao projeto. É bom trazer muita coisa para a mesa. Você está simplesmente

¹² Cultura do Desejo

¹³ Vaudeville Americano

¹⁴ Pressão da Cabine

apontando para as coisas a fim de ajudar xs seus/suas colaboradorxs a adentrar do Mundo-Jogo. Tudo o que você puder reunir pode se tornar uma pista ou um componente vital.

Passo 3: Pensamento Lateral

1. Compartilhe as informações acumuladas com xs seus colaboradorxs. É importante que todo o grupo torne-se direta e pessoalmente envolvido logo no início do processo de ensaios. Este sentimento de posse será palpável para uma audiência na produção final e pode manter a sua companhia através dos períodos secos de uma longa jornada. Convide o grupo a encontrar o seu próprio interesse e personalizar o material. Inflame a paixão dos componentes do grupo. O compartilhamento de informações pode ocorrer em discussões em torno de uma mesa, ou em solicitações de composições que são criadas por pequenos grupos de trabalho (Ver Fonte de Trabalho no [próximo capítulo](#)).

2. Apresente todo o material que você recolheu, e esteja pronto para deixar qualquer parte dele quando necessário (consulte “Segure firmemente, deixe ir suavemente”, abaixo). Trabalhe no espírito da tentativa e erro. Esteja abertx para dar saltos conceituais de fé, a fim de permitir a poesia e a metáfora. Esteja abertx a novas influências e aos pontos de vista das outras pessoas. Ao mesmo tempo, tente ficar em contato com a questão central, a coceira, o seu interesse.

3. Depois que todos os materiais e ideias coletados forem compartilhados, o Pensamento Lateral pode começar. O Pensamento Lateral é um método inovador (para grupos) de colaboração de sonhos (ver o livro de Edward de Bono ***Lateral Thinking: Creativity Step by Step***¹⁵, Harper Perennial, New York, 1990). É um processo de ruminação sem julgamentos, realizado coletivamente para a soluções de determinados problemas partilhados. A associação livre de outras ideias de fora estimula uma imagem coletiva do mundo da peça, e gera novas e surpreendentes ideias sobre o que poderia acontecer dentro dessa arena.

É importante para todxs xs participantes que elxs tomem posse do processo. Ao colocar suas ideias para todxs você está abrindo o seu processo para incluir o grupo. Na prática, no Pensamento Lateral, você está fornecendo espaço para elxs jogarem e sonharem ao seu lado. Enquanto você continuar a ter “a palavra final”, xs participantes tornam-se seus co-criadorxs. Elxs são empoderadxs. Este é o momento para elxs em que o projeto se torna menos teórico e mais pessoal.

Passo 4: Composições

Agora é hora de elaborar suas próprias solicitações de Composição para o seu projeto em particular. O impulso básico por trás das Composições nesse estágio do ensaio é o Brechtiano: “Mostre-me!” O objetivo do trabalho de Composição é traduzir a teoria e as ideias em

¹⁵ BONO, Edward De - O Pensamento Lateral, Editora Nova Era, 1995.

ações, eventos e imagens. É uma oportunidade para que o conjunto explore o material de uma forma concreta, de uma forma **apresentável**.

Para criar uma solicitação de Composição, comece com o que **você** está se perguntando ou sobre o que está confuso para você. Faça uma lista de ideias e materiais que você gostaria de explorar. Ao dar as solicitações, certifique-se de que você não está descrevendo resultados, mas propondo quebra-cabeças que o grupo pode resolver.

Nota: Há muitas sobreposições entre os conceitos e solicitações sugeridas aqui e aquelas no próximo capítulo ([Composição nos ensaios em direção à peça](#)). Sinta-se livre para navegar, misturar e combinar.

Cada solicitação de Composição pode explorar uma ou mais das seguintes qualidades: ponto de vista, arquitetura, o papel do público, narrador, luzes e cores, personagens, etc.

Ponto de vista

Qual é o **ponto de vista** que está na peça? Sobre quem é a história? Como o tema ou o assunto, mudam de acordo com quem diz isso? X narradorx é vistx, explícitx ou implícitx? Se a peça contém uma pergunta, quem está fazendo a pergunta? Se for um sonho, quem é x sonhadorx? Se for uma memória ou um exorcismo ou um argumento, de quem é?

Arquitetura

Como você pode usar a arquitetura especial do teatro e/ou do cenários? Uma solicitação de Composição pode abordar e explorar algumas novas maneiras de utilizar o espaço. Talvez a tarefa solicite aos/às participantes que quebrem ou cumpram as expectativas que a arquitetura cria. Como você pode despertar o espaço em que o evento ocorrerá?

O papel do Público

Qual é a relação dxs atores/atrizes com o público? Deve o público se sentir como voyeurs, testemunhas de algo que não deveriam ver? É uma cerimônia pública? O público é um júri em um julgamento? Qual é o papel do público no evento? As Composições proporcionam uma maneira de explorar várias possibilidades para determinar uma solução para esta questão.

Técnicas de Narração

Quais são as técnicas de narração que fazem a sua história viva? A questão aqui não é **o que** você está dizendo, mas **como**. A composição pode explorar técnicas fílmicas (montagem) ou os dispositivos teatrais de Brecht. Você está fazendo transições com *blackouts*, com o tocar de um

sino ou com técnicas lentas de transição¹⁶? Estas técnicas de narração são consistentes ou se transformam durante o curso da peça?

Gênero

O que é o gênero? Como você pode explorar formas de outras fontes? Existe um lugar para marionetes ou para um balé? De quais gêneros teatrais esta peça deriva? Que dispositivos históricos podem ser úteis? Existe um coro grego ou um esboço de um *vaudeville* nessa mistura?

Dispositivos de Enquadramento

O que cria as fronteiras, ou bordas, em todo o espaço de jogo e como esses quadros podem ser possivelmente usados ou mudados?

Escala

Como você pode usar objetos ou ações que são muito grandes ou pequenas?

Luzes e Cores

Como as luzes e as cores podem ser usadas para expressar o tema?

Linguagem

Quais são as línguas faladas? Como as pessoas se comunicam? De onde o texto vem e como ele é colocado e falado?

Personagens

O que define as personagens em seu trabalho? Fazer personagens emergirem através das ações, descrições, músicas, etc.?

Mundo-Jogo

Qual é a arena, a paisagem ou o mundo da peça? (Veja a discussão do Mundo-Jogo no próximo [capítulo](#)).

Passo 5: Solicite e Crie

Divida o conjunto em pequenos grupos de trabalho e cada grupo deve enfrentar a mesma solicitação. Permita um mínimo de uma hora e no máximo alguns dias para ensaiar e organizar essas composições. Incentive os grupos a trabalhar com seus próprios pés durante pelo

¹⁶ O termo utilizado é o de Cross-fading, seria uma transição onde uma cena começa enquanto outra está terminando.

menos sessenta por cento do tempo estipulado (demasiadas discussões frustram os resultados). Encoraje todos a criar de forma intuitiva e sem medo do fracasso. As melhores composições são muitas vezes uma combinação de falhas e saltos gigantescos.

Passo 6: Apresente e Discuta

Apresente todas as composições, uma após a outra, sem comentários entre elas. Bem-vindo ao trabalho com abertura e generosidade. Incentive os participantes a levar tempo nas performances para realmente conhecer o outro no palco, em vez de apenas se mover mecanicamente nas imagens, de uma ideia para outra. Como Peter Brook descreve no seu livro *"The Empty Space"*¹⁷ (Touchstone, New York, 1996), o palco tem duas regras: (1) Tudo "pode" acontecer e (2) Algo **deve** acontecer. Quando eles estão apresentando suas Composições é responsabilidade dos performers certificarem-se de que algo realmente ocorre entre eles.

Dê retorno (*feedback*) para cada Composição incidindo sobre as inovações positivas. Articule o que é útil para a produção. Reconheça os riscos que foram corridos, e apoie o esforço. Liste as armadilhas que surgiram e as descobertas bem-vindas do que evitar enquanto une a produção nas mãos. Permita reações individuais às composições. Ouça todas as respostas como pistas para resolver um grande mistério.

Aqui estão algumas frases que acreditamos que sejam úteis nas discussões nos processos de trabalho das Composições:

Um universo de rascunhos.

Fazer um trabalho original oferece a oportunidade de criar **um universo a partir do zero**. Você, de fato, cria um universo com suas próprias leis de tempo, espaço e lógica. É certamente possível fazer isso através do estudo e do replicar de um tempo e um lugar reais, se é isso que a peça exige, mas você também tem a capacidade de dizer: "Qualquer coisa é possível. Então o que deve acontecer?" ou "Por que objetos caem no chão ao invés de flutuar para cima?" Com um saudável senso de aventura e de frente para uma página em branco, você parte para o desconhecido (Veja o [Mundo-Jogo no próximo capítulo](#)).

¹⁷ O livro citado foi traduzido para o português com o título "O teatro e seu espaço"

Segure firmemente, deixe ir suavemente.

Mergulhe em qualquer empreendimento com força, fortitude e intenção, mas ao mesmo tempo esteja disposto a ajustes. Saiba o que você quer, e seja completamente desprendido para consegui-lo.

Salto de fé.

Sem um **salto de fé** intuitivo, o trabalho permanece acadêmico. Tenha a coragem de fazer escolhas que não se pode justificar no momento. Estas escolhas constituem um salto.

Viver é uma forma de não ter certeza, não sabendo o que está próximo ou como. O momento em que você sabe, você começa a morrer um pouco. O artista nunca sabe inteiramente, nós adivinhamos. Podemos estar errados, mas nós nos jogamos, salto após salto, no escuro.

AGNES DE MILLE

É suposto ser a façanha mais difícil para um dançarino de balé saltar pra uma postura específica de tal forma que ele nunca havia se esforçado para aquela postura, mas no próprio salto assumir essa postura... A maioria das pessoas vive completamente absorvidas em alegrias mundanas e tristezas; elas são os reservas que não tomam parte na dança. Os cavaleiros do infinito são bailarinos e tem elevação. Eles fazem o movimento de ponta...¹⁸

SØREN KIERKEGAARD, *FEAR AND TREMBLING*¹⁹

¹⁸ Imagino que, para um bailarino, o esforço mais difícil consiste em colocar-se, de um só golpe, na posição precisa, sem um segundo de hesitação. É possível que não exista um acrobata com tal habilidade e domínio... Muitos vivem dominados pelos cuidados e prazeres do mundo: assemelham-se àqueles que vão à festa sem dançar. Os cavaleiros do infinito são bailarinos a quem não falta elevação. Saltam no ar... (O mesmo trecho em tradução de Maria José Marinho para a coleção os Pensadores, Editora Abril Cultural, 1979).

¹⁹ Temor e Tremor

13. CAPÍTULO – Composição nos ensaios em direção à peça

(Tradução de Giese Rabelo – Primeira revisão: Humberto Issao; Segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Fonte de Trabalho

Ao criar um novo trabalho, você trabalha a partir de uma **fonte**, seja uma pergunta, uma imagem, um evento histórico, etc. Trabalhando com uma peça, você também encontrará uma fonte. A peça torna-se sua fonte, e isso, em si, contém outras.

A Fonte de Trabalho é uma série de atividades realizadas no início do processo de ensaio para entrar em contato (tanto intelectual quanto emocionalmente, tanto individual quanto coletivamente) com a fonte a partir da qual você está trabalhando. É o tempo necessário (antes de começar a ensaiar qualquer coisa que o público possa realmente testemunhar no palco) para entrar com todo o seu ser para o mundo, as questões, o coração de seu material. A Fonte de Trabalho pode incluir, mas não está limitado ao trabalho realizado no treinamento dos *Viewpoints* e da Composição.

A Fonte de Trabalho pode assumir muitas formas. Pode incluir apresentações e relatos dxs atores/atrizes sobre temas específicos, períodos de aprendizagem em técnicas de danças, a construção grupal de uma instalação artística, e é claro, a Composição. A Fonte de Trabalho pode ser qualquer coisa que sua imaginação produzir, desde que ela mova a companhia para mais perto do material e para um investimento no trabalho.

A Fonte de Trabalho permite a comunicação silenciosa e invisível. A Fonte de Trabalho é uma forma de acender o fogo para que todxs possam participar dele. Não se trata da encenação. Não se trata de definir o produto final. É sobre fazer do tempo, no início do processo, o acordar da **questão** no interior da peça num caminho verdadeiro e pessoal para todos os envolvidos (por vezes apenas um dia ou dois, às vezes um mês ou mais, dependendo sempre das limitações de tempo).

A Fonte de Trabalho pede que toda companhia participe com todo o seu ser no processo, em vez do grupo assumir um papel prescritivo ou passivo. Ele pede a cada pessoa para contribuir, criar e cuidar, ao invés de esperar que seja dito a ela sobre o que é a peça ou como deve ser o desenho da cena²⁰.

Umx diretorx frequentemente prepara suas próprias Fontes de Trabalhos antes de começar os ensaios. Anne lê uma tonelada de livros e ouve dezenas de novos CDs. Tina corta fotografias e as cola por todas as

²⁰ Nota do Tradutor: O termo blocking utilizado pela autora seria o equivalente à marcação dos movimentos nas cenas – o desenho da cena.

suas paredes. Outrxs diretorxs podem ir à biblioteca, fazer viagens de campo, falar com pessoas, realizar qualquer tipo de investigação ou preparação, que poderá trazer informações para o trabalho. Assim, quando umx diretorx anda até o primeiro ensaio, elx está muitas vezes semanas ou meses à frente do resto da companhia em sua obsessão com o material. A Fonte de Trabalho é usada para fornecer um tempo e espaço para que **todos** xs colaboradorxs encham com os seus próprios conhecimentos, interesses, sonhos e reações o material que será utilizado. Pense nisso desta maneira: x diretorx(a) pegou uma doença, e de alguma forma nestes primeiros momentos críticos do processo, elx tem que tornar a doença contagiosa. A Fonte de Trabalho espalha a doença. **A Fonte de Trabalho é um convite à obsessão.**

A fonte é qualquer coisa que possa ser a origem para o trabalho em mãos. A Fonte de Trabalho trata da entrada em contato com este impulso original por trás do trabalho, bem como do trabalho em si, ou seja, o texto, sua relevância, o seu período, o seu autor, ou o mundo físico e auditivo da produção. A fonte de uma peça de teatro pode ser tão intangível como um sentimento, tão concreta quanto um recorte de jornal ou um objeto encontrado. O teatro pode ser feito com qualquer coisa como sua fonte. A Fonte de Trabalho é o momento em que nos colocamos de lado para **harmonizar**²¹ com a fonte, para responder a ela como um grupo, e para causar e identificar uma química explosiva entre ela e nós.

A Fonte de Trabalho nos ensaios

A habitual pesquisa e discussão, que muitas vezes começa um processo de ensaio, pode ser considerada uma forma de Fonte de Trabalho. As úteis atividades listadas abaixo pedem para a companhia trabalhar em suas cabeças:

- Assistir filmes relacionados, vídeos, DVDs.
- Ouvir músicas relacionadas.
- Relatórios sobre tópicos relacionados, incluindo a investigação histórica sobre o movimento, etiquetas, etc., do período da peça.

Com base neste trabalho preliminar feito nas cabeças dxs membrxs da companhia, a Fonte de Trabalho é projetada para despertar a intuição, mas também o **inconsciente**.

Ao introduzir a Fonte de Trabalho para uma companhia de atores/atrizes, deixe que elxs saibam que **você** sabe o que você está pedindo para elxs fazerem: fazer escolhas e declarações **muito cedo e rápido**. Isso é proposital. As escolhas delxs são destinadas a entrar em erupção por instinto. E as escolhas podem (e irão) mudar depois.

Inicialmente, xs atores/atrizes podem sentir também que a Fonte de Trabalho é “uma perda de tempo” (outro jogo bobo de teatro) e um

²¹ O termo utilizado originalmente é *riff off*. Riff poderia ser traduzido como acorde.

desvio de tempo valioso que poderia ser gasto fazendo o trabalho de mesa ou o trabalho nas cenas. A realidade é: a Fonte de Trabalho economiza tempo. O tempo gasto na frente do processo de ensaio colocando a companhia na mesma página é tempo economizado depois em explicações repetidas sobre que “página” é essa. Chegar a um acordo sobre metas e desenvolver um vocabulário compartilhado economiza tempo depois, com todo mundo se movendo para a encenação, no passado, no passado técnico, no ensaio aberto e na estreia.

Exemplo I de Fonte de Trabalho nos ensaios: “*Katchen von Heilbronn*”

No primeiro ensaio para a peça de Heinrich von Kleist “*Katchen von Heilbronn*”, que Anne dirigiu no *American Repertory Theatre’s Institute for Advanced Theatre Training*, Anne pediu a todos que fossem no segundo dia com uma lista ou com uma apresentação que respondesse à pergunta: “O que é alemão?” Ela não estava interessada numa pesquisa acadêmica de matérias que levariam os atores/atrizes para dentro de suas cabeças, mas nas respostas subjetivas que eles trariam, materiais das suas imaginações, preconceitos, fantasias, memórias, histórias e culturas. Ela queria trazer o que eles ocultavam de si próprios para a superfície através da Fonte de Trabalho. Então, quando eles entraram no segundo dia de ensaio, uma pessoa leu uma lista de coisas alemãs, outro trouxe uma comida alemã, e Tina tocou no piano as músicas alemãs mais clichês que podia pensar, desde a Quinta Sinfonia de Beethoven até o hino nazista *Tomorrow Belongs to Me*²² de “*Cabaret*”. Desta forma, eles foram capazes de identificar onde, como um grupo, estavam em relação à **germanidade** da peça tornando-se conscientes do seu contexto e decidindo como operar fora disso (ou não). Desta forma uma cultura esquecida tornou-se uma cultura ativa.

Exemplo II de Fonte de Trabalho nos ensaios: “*Strindberg Sonata*”.

Quando Tina visitou Anne nos ensaios de “*Strindberg Sonata*” (a peça que Anne fez sobre o mundo de August Strindberg, na *University of California*²³ em San Diego), Anne estava no meio da atividade: Fonte de Trabalho com a companhia. Ela tinha pedido aos/as atores/atrizes para preencher os espaços em branco: “Quando penso em Strindberg, eu vejo _____, eu ouço _____, eu cheiro _____”, etc. No dia que Tina visitou o grupo eles estavam lendo suas listas em voz alta. Eles estavam cheios de imagens de homens de cartola e mulheres em vestidos longos de vermelho e veludo preto, pinturas de Edvard Munch, o som de um piano tocando, um relógio tilintando, um tiro, o cheiro de papel

²² O amanhã me pertence

²³ Universidade da Califórnia

queimado, licor no hálito de alguém, um buquê de flores, etc. As primeiras coisas que surgiram eram muitas vezes as mais óbvias, mas Anne incentivou xs atores/atrizes a inclinarem-se para os clichês e estereótipos em vez de tentar ignorá-los. Ao passar por esses estereótipos e clichês, Anne explicou, xs atores/atrizes iriam sair do outro lado com algo que já foi utilizado, mas que seria transformado, seria delxs. Mais importante ainda as listas serviam para despertar a imaginação dxs atores/atrizes, e ajudar a criar o vocabulário para o Mundo-Jogo delxs.

O Mundo-Jogo

Ao dirigir uma peça, comece com a suposição de que você pode criar um universo inteiramente novo no palco: Um Mundo-Jogo (ver [capítulo anterior](#), **um universo a partir do zero**). Ao invés de tomar como certo que a realidade da peça será a mesma que a nossa realidade cotidiana, trabalhe com uma atitude de que qualquer coisa neste Mundo-Jogo pode ser **inventada a partir do zero**²⁴. O Mundo-Jogo é o conjunto de leis que pertencem a sua peça e a nenhuma outra: a forma como opera o tempo, a forma como as pessoas se vestem, a paleta de cores, o que constitui o bem ou o mal, os bons costumes, os maus costumes, o que denota um certo gesto, etc. Use a Fonte de Trabalho para criar o Mundo-Jogo de uma determinada peça. Fora das tarefas (como os dois exemplos de ensaios fornecidos acima), desenvolva uma lista que define esse novo mundo. Às vezes, essas listas são concretas e históricas (como o jeito que as pessoas seguram os cigarros na virada do século na Rússia, de modo que pareçam mais longos), às vezes elas são inventadas (na produção da *SITI Company* dirigida por Anne de “*Small Lives/Big Dreams*”²⁵, um trabalho destilado das cinco grandes peças de Chekhov, todos tinham que entrar no palco pela direita e sair do palco pela esquerda, de modo que sair à direita do palco assumia um significado específico de quebra das regras, ao deixar a peça pela direita, ia-se para trás, em direção à morte). Uma sociedade na Índia é diferente de uma sociedade na França – como exatamente? O que faz essas diferenças **aparentes**, como você as torna ativas no palco? A sociedade francesa em 1800 é diferente da sociedade francesa em 1850 – como exatamente?

Cada cultura tem suas próprias regras, faladas ou não, como fazem todos os lares, cada relacionamento, cada paisagem. Mesmo o teatro tem suas regras performativas: enfrentar o público, estar na luz, fazer uma pausa para um riso. Por quê? Quem disse?

Encontrar uma razão convincente para fazer uma peça onde todos têm as costas para o público, exceto quando elxs dizem um segredo ou contam uma mentira – de forma que somente nesses momentos elxs ficam de frente. O que isso expressa para uma audiência?

²⁴ No original temos *invented from scratch*, literalmente seria inventado de um rascunho, mas a partir do zero é uma expressão mais clara em português.

²⁵ Pequenas Vidas/Grandes Sonhos

Não assumam nada. **Questione** tudo. Invente as regras. Faça um Mundo-Jogo único.

As composições em direção a uma peça

No ensaio, tomando o tempo para fazer o trabalho de Composição em direção a uma produção, nos geramos materiais:

- Que podem ser usados na performance.
- Que podem ser um ponto de partida para discussões e exemplos.
- Que são rápidos e sujos, extremos e espontâneos e, por isso, muitas vezes revelam enormes e profundas verdades sobre a peça que podem ser esquecidas ou nunca exploradas.

Você pode criar solicitações de Composições que se concentram em:

- Temas da peça
- O mundo físico da peça
- Um personagem na peça
- Um relacionamento na peça
- Uma cena ou evento na peça.

EXERCÍCIO 1: Tema básico de Composição

Divida o elenco em grupos. Peça a cada grupo para decidir, entre si, e só por hoje, “sobre que é a peça”. Faça uma Composição de três minutos que destile a essência da peça e manifeste o seu tema de acordo com o grupo. A solicitação pode ser dada sem quaisquer outros ingredientes, ou pode incluir tantos quantos você achar útil.

EXERCÍCIO 2: Tema avançado de Composição

1. Divida o elenco em grupos.
2. Articule um tema da peça que lhe interessa (Proporcione isso para a companhia, ou peça a cada grupo para escolher o seu próprio tema).
3. Divida a peça em três movimentos principais (algumas peças têm claramente três movimentos, outras duas, outras cinco). Nomeie e defina-as para os grupos, ou deixe que cada grupo determine os seus próprios movimentos.
4. Crie uma peça em três partes (correspondentes às partes da peça) que expresse o núcleo temática do material. As seções podem fluir uma para a outra, ou ter um dispositivo de separação entre cada uma das seções (um cartaz com o título, um *blackout*, o toque de uma campainha, uma voz em off). Em ambos os casos, cada uma das três partes deve ter um claro início, meio e fim, para que não haja confusões sobre quando uma parte é concluída e outro começa.
5. Incorpore os seguintes elementos, um de cada vez:

- Três linhas de texto a partir do texto da peça (nem mais, nem menos).

- Um papel específico para o público e a escolha do espaço de atuação em relação à visualização do espaço.
- Uma peça de música de uma fonte inesperada.
- Uma revelação de espaço.
- Uma entrada surpresa.
- Uma quebra de quadro.
- Uma sequência de extremo contraste.
- Uma repetição de um objeto ou imagem por três vezes.
- Qualquer outra coisa de sua lista específica de ingredientes, a partir de seu Mundo-Jogo específico.

EXERCÍCIO 3: A Composição física/aural do universo da peça

Esta solicitação deverá ser dada na noite antes do próximo ensaio, de modo que a companhia tenha apenas o tempo suficiente (mas não muito) para selecionar materiais.

1. Divida o elenco em trios, duplas ou tenha pessoas trabalhando sozinhas.
2. Usando apenas objetos encontrados e sons (não atores/atrizes), elxs terão que criar uma peça de dois minutos que expresse o mundo físico e auditivo da sua peça. Nenhuma pessoa pode aparecer na peça, exceto, se necessário, um técnico manipulador, uma espécie de marioneteiro²⁶ para a paisagem. Crie algo expressivo e subjetivo, ao invés de representacional. Não é: “Com o que o nosso cenário se parece?” Mas: “O que **sentimos** do ambiente do nosso Mundo-Jogo?” É caótico, formal, opressor ou romântico? Como você cria esse sentimento através de objetos encontrados e sons?
3. Escolha um espaço que seja controlado e concentrado, de modo que não haja acidentes em termos de vazamento de luz ou de sons ambientes vindos de fora.
4. Elementos a considerar e trabalhar incluem:

- **LUGAR.** Onde é que a peça terá lugar? Não literalmente, mas de forma expressiva. É um campo de batalha, um templo, uma terra de ninguém, um circo, o interior da cabeça de alguém, o sonho de um personagem em particular?

- **PERÍODO.** Quando a peça terá lugar? Uma abordagem pode ser a literal criando, por exemplo, um retrato da Idade de Ouro. Outra abordagem poderia propor uma forma mais subjetiva e concentrar-se na Idade de Ouro como lembrada por alguém em particular; ou a forma com que os eventos estão na peça são repetições desses mesmos eventos e portanto, o tempo é circular; ou a noção de que toda a peça está envolta em uma noite interminável.

- **MATERIAIS E TEXTURAS.** Cor, peso, durabilidade. A paisagem é toda de luxuriantes veludos ou é toda de pregos enferrujados com um pedaço de veludo rasgado no centro?

²⁶ O termo original é puppeteer, seria um manipulador de fantoches.

▪ **IMAGENS E OBJETOS.** Tamanho, forma, cor. É uma colagem feita de centenas de recortes de revistas, um longo campo de rosas de um metro e meio ou um único e minúsculo objeto reluzente em um espaço vazio? É uma rosa em um vaso, ou uma rosa ao lado de um revólver?

▪ **PONTO DE VISTA.** Perspectiva, escala. A peça está sendo lembrada, sonhada ou dita por alguém em particular? Qual é o seu gosto, sua opinião, sua intenção? Quem é o público? Nós olhamos do lado de fora do Mundo-Jogo ou estamos imersos nele? Vemos as coisas de cima, de baixo ou em close-up?

▪ **SONS.** Música, texto, efeitos sonoros, gravações ou ao vivo? Existe silêncio ou muito barulho? Os ruídos são silenciosos ou altos? Existe texto? Que sons criam a atmosfera? É um longo solo melancólico de violoncelo ou um longo solo de violoncelo pontuado por explosões de risadas reprimidas?

▪ **LUZ.** Intensidade, direção, cor, a qualidade do ar. As coisas são claras e luminosas ou misteriosas e escondidas nas sombras? É o ambiente natural ou provocado pelo homem? É uma lanterna procurando através da fumaça, são dez velas no chão ou um projetor através de uma porta voltado para o público? A luz muda imperceptivelmente ou em cortes precisos?

▪ **PROGRESSÃO.** A paisagem física muda no decurso da ação? Como? Lentamente a luz fica mais brilhante ao longo de dois minutos, ou como uma bola de demolição que invade o palco nos últimos 10 segundos, derrubando tudo?

EXERCÍCIO 4: Composição de Personagem

1. Escolha um personagem que lhe interessa (Você também pode dar a solicitação mais convencional de que cada ator/atriz trabalhe sobre o seu/sua personagem).

2. Crie um estudo da personagem em cinco retratos, cada retrato separados por um *blackout* de não mais do que dez segundos. Segure cada retrato por pelo menos 20 segundos para que ele possa ser estudado.

3. Cada retrato dx personagem deve incluir:

- Um objeto
- Uma peça de música ou um som externo.

4. Os títulos dos cinco retratos são os seguintes:

- **O medo de...** (deve expressar algo sobre o que x personagem tem mais medo)
- **Amor ou ódio...** (escolha um, deve identificar uma pessoa ou coisa que x personagem mais ama ou odeia)
- **Fantasias de...** (deve retratar o que x personagem fantasia sobre e/ou como)
- **Memórias de...** (deve abordar o que x personagem se lembra)
- **O desejo de...** (deve expressar algo sobre o que x personagem mais quer, anseia, é propulsionado para).

EXERCÍCIO 5: Composição de relacionamento

Parte 1: Essência do Relacionamento

1. Divida o elenco em duplas.
2. Cada dupla tem dois minutos para fazer uma sequência de movimentos que expresse a essência de sua relação com o uso do Ritmo, Relacionamento Espacial, Gesto, Topografia e quaisquer outros dos *Viewpoints* individuais que entrem em jogo.

Parte 2: A progressão da Relação

1. Divida o elenco em duplas.
2. Cada dupla tem dois minutos para fazer uma sequência de movimentos que conte a história da progressão da sua relação no curso da peça, através do uso do Ritmo, Relacionamento Espacial, Gesto, Topografia e quaisquer outros dos *Viewpoints* individuais que entrem em jogo.

EXERCÍCIO 6: Composição de Eventos

1. Escolha uma cena problemática ou desconcertante na peça.
2. Divida xs participantes em grupos.
3. Cada grupo deve quebrar a cena em três a oitos seções ou mini capítulos. Dê a cada mini capítulo um título, indicando a ação fundamental da referida seção.
4. Siga a sequência do esboço dos mini capítulos determinados (em vez das falas do texto nas cenas), traduza a ação de cada mini capítulo em movimentos expressivos.
5. Apresente, discuta, aponte para (como em “Se você não pode falar sobre isso, aponte para o isso” um método simples de identificar o que pertence, trabalha ou atravessa o que é apresentado).

14. CAPÍTULO – Composição como prática e receitas adicionais

(Tradução de Isabela Catão – Primeira revisão: Humberto Issao; Segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Um dançarino de balé pratica fazendo exercícios na barra. Um pianista pratica tocando as escalas. Um jogador de basquete treina arremessando a bola, enquanto outro levanta pesos ou corre. Como que nós, fazedores de teatro, nos mantemos em forma? Como que nós praticamos? Os *Viewpoints* podem ser usados como treino para xs participantes já que exercitam os músculos da **receptividade**²⁷, da **espontaneidade** e da **atenção**. Similarmente a Composição pode ser usada como um treino para diretorxs, coreógrafxs, roteiristas, compositorxs, designers, performers – todxs xs criadores do teatro. No trabalho de Composição nós praticamos a **criação**. Nós mantemos em forma nossa habilidade de sermos **atrevidxs**, **articuladxs**, **brincalhões/brincalhonas** e **expressivxs**.

Assim como o treinamento dos *Viewpoints* é usado para ajudar xs artistas a saírem de suas cabeças, o trabalho de Composição também é usado para tirar diretorxs, et al., de suas cabeças. O trabalho de composição não tem que ser usado necessariamente somente em uma produção ou no processo de peças originais; pode ser usado nas salas de aula, oficinas ou qualquer outro momento que um grupo de pessoas queira se juntar para **praticar**. Através do trabalho de composição, nós aprendemos a confiar em nossos instintos, a refinar o que fazemos, a reconhecer nossos pontos fortes e fracos como artistas e, acima de tudo, nós aprendemos segredos sobre nós mesmxs através dos resultados.

Em várias das cidades nas quais trabalhamos, agora existem grupos *ad hoc*²⁸ que se encontram simplesmente para praticar os *Viewpoints* e fazer peças através do trabalho de Composição. Em Nova Iorque, Chicago e Los Angeles, estes grupos se reúnem, ligam alguma música e começam a *Viewpointizar*. Ou escolhem um assunto e geram material através do trabalho de Composição. Elxs não tem uma noite de estreia, nada de críticxs, nem um fim em mente – apenas praticar, manterem-se criativxs e flexíveis.

A palavra “composição” moveu-me espiritualmente, e mais tarde eu fiz do meu objetivo na vida o de pintar uma “composição”. Isso me afetou como uma oração e me encheu de admiração.

WASSILY KANDINSKY

²⁷ O termo original utilizado é o de openness, um tradução literal seria estar mais aberto

²⁸ 1. Destinado a essa finalidade. 2. *fil* Formulado com o objetivo de legitimar ou defender uma teoria e não em decorrência de uma compreensão objetiva e isenta da realidade (diz-se de argumento, proposição ou hipótese).

Exercícios práticos

Você pode praticar ou explorar **qualquer coisa** em seu trabalho de Composição. Você pode fazer suas próprias Composições, com uma outra pessoa, ou em grupos maiores. Você pode fazê-los em qualquer lugar, com várias coisas ou com nada. O assunto, o foco, o objetivo, os ingredientes – eles são todos seus para escolher. Tudo é possível e o céu é o limite.

EXERCICIO PRÁTICO 1: Observação e articulação

1. Escolha três fontes que afetam você ou que lhe interessam. Sua fonte pode ser uma imagem, uma história, uma matéria de jornal, uma música, um objeto, etc. Não se preocupe se você pode ou não fazer uma peça desta fonte, apenas comece com o que te move.

2. Para as três fontes:

- Descreva como a fonte afeta você – sua resposta intuitiva à ela (“Ela faz eu me sentir triste”, etc.).
- Desconstrua o **porquê** dela lhe afetar. Analise os elementos de Composição do trabalho. Tente articular como uma **forma** cria esse **sentimento** em cada caso em particular. É a escala que o move, a oposição às linhas, ou a ligação associada ao ícone em específico? Na desconstrução da sua fonte, preste atenção ao tamanho, textura, forma, cor, tempo, ritmo, repetição, contrastes (luz e escuridão, rapidez e lentidão, etc.).

EXERCICIOS PRATICOS 2: Paisagem e Topografia

1. Trabalhe junto em duplas. Uma pessoa irá inventar a paisagem, a outra irá apresentá-la viajando por ela.

2. As duplas trabalham num local vazio. O Arquiteto da Paisagem de cada grupo divide mentalmente o espaço em discretas seções, incluindo tamanhos específicos e formas (ele pode trabalhar com quadrantes, linhas, caminhos, etc.), e designa uma qualidade física ou lei para cada área. Por exemplo, um canto requer um tempo muito rápido, outro tem a gravidade reversa onde as coisas sobem em vez de descer, outra talvez faça todas as coisas irem ao contrário, outra pode exigir um deslizar-se pelo chão através de uma fenda imaginária.

3. Uma vez que a complexa, detalhada e específica **paisagem invisível** estiver concluída e experimentada pela pessoa que irá viajar por ela, cada dupla deve apresentá-la para o resto do grupo. O terreno deve ser bem legível.

EXERCICIO PRÁTICO 3: Cor

1. Faça pequenos grupos usarem os *Viewpoints* nas cores da sala, enquanto o restante observa.

2. Ou faça com que cada grupo escolha três objetos, cada um com uma cor distinta. Usando estes três objetos, crie uma história que cresça das três cores e como elas interagem.
3. Ou, individualmente diga uma cor e liste todas as associações que você tem com elas. Que sentimentos elas lhe trazem, o que elas lhe lembram, que personagens elas fazem você lembrar, quais as referências simbólicas tradicionais? Vá através de várias cores. Crie uma Composição que explore controladamente e conscientemente uma cor. Por exemplo, você pode fazer uma “peça roxa”, ou uma peça com três seções nomeadas: “branco”, “vermelho”, “preto”, ou uma peça na qual os personagens são definidos e interagem baseados nas cores de um único objeto que elxs vestem.

EXERCICIO 1: Represente sua família no jantar

1. Este exercício pode ser feito com um ou mais grupos.
2. Uma pessoa em cada grupo direciona os outros encenando sua família durante o jantar. A encenação deve ser “Expressiva”, significando que deve ser menos literal na descrição dos personagens e eventos que a expressão da experiência que seria estar lá, no meio daquela família. Cada diretorx escolhe xs indivíduos que serão filhxs, pais, etc.. X diretorx também deve escolher alguém para representá-lx. O jantar pode ser de qualquer período da história da família.
3. Um de cada vez, cada grupo mostra sua Composição aos/às outrxs.
4. X diretorx deve dar a cada indivíduo um apontamento pessoal, e dar ao grupo um apontamento geral que irá ajuda-los a fazer suas performances cada vez mais expressivas. A Composição deve ser performada novamente.

Em um exercício como este, de representar sua família, você sabe o sentimento, xs indivíduos e o evento intimamente. A dramaturgia é distinta e particular. Quando trabalhar a peça você deve procurar a mesma intimidade, os mesmos **sentimentos que os do evento**. Isto promove uma grande quantidade de estudo, imaginação e personalização.

EXERCICIO 2: Composições baseadas no texto de Arthur Miller “A morte de um caixeiro viajante”

1. EXPRESSANDO PERSONAGENS. Escolha umx personagem da obra “A morte de um caixeiro viajante” de Arthur Miller e um momento da peça em que essx personagem fala. Encene o mesmo momento de cinco formas diferentes com x mesmxx ator/atriz.
2. EXPRESSANDO AS RELACÕES. Escolha dois personagens da obra “A morte de um caixeiro viajante” de Arthur e uma interação específica que elxs dividem na peça. Encene a mesma interação de cinco formas diferentes com xs mesmxx dois/duas atores/atrizes.
3. PONTO DE VISTA E A LÓGICA DOS SONHOS. Encene a obra “A morte de um caixeiro viajante” de Arthur como se fosse um sonho ou um pesadelo de umx de seus/suas personagens. Use quantxs atores/atrizes

forem necessários. O exercício deve ser feito em, no máximo, dez minutos.

Estas Composições oferecem a chance de aplicar os princípios do treinamento dos *Viewpoints* diretamente em personagens e nas relações de uma peça. Possibilidades sugeridas para expressar a personagem e a relação: ações físicas; distância ou proximidade do público; distância ou proximidade dos outros; Ritmos das falas; Ritmos dos movimentos; uso da Arquitetura, Gestos, Formas, Dinâmicas (barulhenta ou suave), Tons, etc.

EXERCICIO 3: Peças clássicas como fonte para Composições

Em pequenos grupos (normalmente de dois a seis integrantes):

1. DESCONSTRUÇÃO. Escolha uma peça clássica. Faça a peça inteira em dez minutos.
2. FALAS. Escolha uma cena de uma peça clássica. Faça a cena concentrando-se numa fala, **que puxe**, para assim ter uma fala dramática inquebrável que move-se para frente (que **puxa** o público para frente), sem contornos ou desvios.
3. INTERRUPÇÕES. Escolha uma cena de uma peça clássica. Encene-a com quinze interrupções.

EXERCICIO 4: Rádio peça

1. Em grupos de três a oito pessoas, crie uma Composição de oito minutos na forma de uma rádio peça. O propósito desse exercício é o de criar uma jornada para o público através dos sons.
2. Dependendo, se você está fazendo essa Composição para uma peça ou para praticar, você pode designar a Composição para que seja construída sobre uma cena, um tema, uma história, etc.
3. Decida quais ingredientes incluir, usando qualquer um dos elementos ou aparelhos de outras Composições, como uma expectativa quebrada, uma entrada surpresa, 15 segundos consecutivos de silêncio, um tapa, etc..
4. Dê meia hora para os grupos prepararem suas Composições e então performá-las com o público mantendo seus olhos fechados durante a apresentação.

15. CAPÍTULO – Como discutir o trabalho de Composição em um grupo

(Tradução de Isabela Catão – Primeira revisão: Humberto Issao; Segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Depois de realizar um trabalho de Composição, solicite que todo o grupo sente-se junto. Peça a todos para fechar os olhos. Fale com o grupo sobre cada Composição realizada naquele dia, uma de cada vez, e pergunte às pessoas do que se lembram. Este processo de recordação não deve ser um exercício intelectual ou analítico, em vez disso, cada indivíduo deve relaxar e se concentrar na memória sobre cada Composição para ver o que **flutua para cima** na consciência. Em seguida, peça a todos para declarar em voz alta o que “permaneceu” com eles (não o que eles gostaram e desgostaram). As pessoas devem manter os olhos fechados e ouvir para que possam escutar uns aos outros; as pessoas devem falar claramente e em voz alta e tentar não se sobrepor uns aos outros. O que fluir será genuíno, sem mediação de interesses. Você pode ouvir: “A maneira como Agnes tocou a flor” ou “Quando o balão foi lançado”. O foco deve permanecer levar em conta a concretude dos eventos e imagens mais do que dos seus efeitos ou interpretações.

Este momento de reflexão representa uma ferramenta fundamental na criação de trabalhos para o palco. Embora a análise crítica e a discussão teórica desempenhem um papel significativo no retorno (*feedback*), o próprio corpo e a memória podem ser o barômetro mais significativo no processo artístico. Lembre-se de uma produção, concerto, pintura ou peça de música com a qual você entrou em contato a três ou quatro anos atrás. Do que você lembra? Muitas vezes o que você se lembrar indicará o que você deverá procurar em seus próprios trabalhos. O que permanece com você pode ser considerado o aspecto de maior sucesso do evento. O mesmo é verdadeiro para um ensaio. O que **flutua para cima**, antes de ir dormir, à noite, após um dia de ensaio? Muitas vezes o que fica com você não foi realmente planejado, mas, em vez disso, aconteceu por acidente. E, no entanto, estes acidentes são os sinais aos quais devemos prestar atenção. Em última análise, como Sigmund Freud nos ensinou, não há essa tal coisa chamada de acidente. Neste caso, é um presente.

Peça aos/as participantes que abram os olhos. Agora, como um grupo, revejam cada Composição, uma de cada vez, analisem de perto os trabalhos. Olhem em detalhes os momentos que foram descritos como memoráveis. O que fez com que as escolhas fossem teatrais? Tente reconhecer e examinar os blocos de construção daqueles **momentos memoráveis**. Dê apontamentos verbais sobre todos os aspectos de cada Composição e permita que os participantes contribuam com seus próprios pensamentos e reações. Se você estiver trabalhando em direção a uma produção e as Composições têm sido exploradas em direção a encenação, agora é o momento para comentar sobre o que era “Vice” ou “não era Vice” ([veja Capítulo 10](#), página 101). Se for uma classe, agora é a oportunidade de analisar a linguagem teatral e discutir o ponto de vista,

a jornada do público e como xs atores/atrizes se apropriam dos momentos e conhecem uns aos outrxs no palco.

Aqui estão algumas coisas para observar nos trabalhos de Composição e que podem ser utilizados nas discussões:

- Como os ingredientes dados (a lista do que deve ser incluído na Composição) afetam a experiência de assistir? Por exemplo, se uma **expectativa fracassada** era um dos ingredientes, como é que essa **expectativa fracassada** forma a experiência do público?
- Como foi a colaboração? Houve algum momento em que o processo teve um desligamento? Houve momentos de facilidade e fluidez? Por quê?
- Como público, o que você achou emocionante no evento? O que aconteceu que fez a sua pulsação subir? Por quê?
- No que você prestou atenção? Por quê?
- Quando você ficou fora e não se sentiu parte do evento? Por quê?
- Você sentiu empatia com alguém na Composição? O que fez isso acontecer?
- Como xs personagens foram criadxs? Você foi capaz de identificar personagens e acompanhá-lxs? Como?
- Quais partes da Composição foram descritivas e quais foram expressivas? (Veja o [Capítulo 11](#), página 116-117).
- Houve algum momento de pura poesia no palco? Em que momento a linguagem do palco se tornou poética?
- Como foi o JO-HA-KYU de todo o evento e dentro das partes da Composição? Como foi a função do JO-HA-KYU? (Veja o [Capítulo 11](#), página 117).
- Como as transições foram tratadas?
- Quais as expectativas dos momentos abertos da criação da Composição e como essas expectativas foram tratadas?
- O final foi claro e necessário?
- Foram feitas escolhas fortes e ativas sobre o espaço, a cenografia e a arquitetura?
- Houve um papel claro para o público nesta Composição esse papel foi apoiado pela maneira como o público entrou, sentou ou moveu-se?
- Você podia sentir o impulso por trás do trabalho? Houve uma “pergunta” que teve de ser solicitada ou uma declaração que precisava ser feita? Você podia sentir a necessidade na peça?
- Como o texto foi usado e houve constrangimento ou alívio nos momentos quando as pessoas falavam? Houve um lugar para a palavra falada? O que fez a fala necessária?
- Quão articulada foi a fisicalidade na montagem?
- A repetição e a reciclagem foram usadas de formas expressivas?
- Como foram os *Viewpoints* individuais aparentes na Composição?
- Quais foram os pontos fortes da peça e quais foram suas fraquezas? Era forte nos personagens, na história, na atmosfera, nas imagens, na linguagem ou no tema? E quais desses elementos foram mais fracos?
- Quão vivas foram as escolhas de som, incluindo a música, o silêncio e a paisagem sonora?

- A montagem encontra formas articuladas para trabalhar com a luz disponível: luz solar na sala, iluminação fluorescente ou fontes encontradas no local (tais como lanternas, abajures, velas, iluminação teatral, etc.)?
- A Composição pode ser discutida em termos de outras formas de arte? Houve momentos ou dispositivos que poderiam ter paralelos com a linguagem cinematográfica, tais como o close-up, plano de ambientação, montagem, etc.? Ou da pintura, como enquadramentos, tamanho da tela, quantas cores estavam na paleta? Ou de música, tais como ritmo, crescendo, tom, codas, etc.?
- A duração da peça em si foi expressiva? Foi um tempo longo o suficiente, mas não o suficiente para realizar o que era necessário?
- O público sabia onde olhar e o que era importante?
- Houve conflito na peça e isso importava? Havia tensão e suspense na peça e isso importava?
- Havia humor e isso importava? Por quê? O que faz algo engraçado?
- Havia um sentimento no público de estar firmemente nas mãos de alguém? O público se sentia cuidado e guiado?

Tesseract

Madeline L'Engle inventou o termo **tesseract** em seu livro “*A Wrinkle in Time*²⁹” (Bantam Doubleday Dell, New York, 1962). No livro, ela descreve a imagem de um pedaço de corda que alguém está segurando com uma extremidade em cada mão. Uma extremidade da corda é descrita como o ponto A e a outra é o ponto B. Nós tradicionalmente acreditamos que para viajar do ponto A ao ponto B nós temos que viajar o comprimento da corda, horizontalmente. Em um **tesseract**, é como se tomássemos as duas extremidades da corda e colocássemos elas juntas no exato mesmo tempo e lugar então o comprimento da corda colapsaria verticalmente, e neste caso, num lugar e tempo invisíveis. Então o que acontece em um **tesseract** é que nós instantaneamente viajamos de um ponto ao outro sem transição. Isso pode acontecer, por exemplo, no **tempo** – por exemplo é inverno e num piscar de olhos é primavera. Pode acontecer com o **lugar** – por exemplo, ao descrever um sonho, poderíamos dizer: “...e de repente eu estava em um campo aberto”. Isso pode acontecer no teatro, atuando, de uma maneira que a Sra. L'Engle provavelmente nunca imaginou, por exemplo, um personagem não se torna progressivamente mais irritado, ele ou ela **tesseract** de um estado de calma absoluta a um estado de raiva absoluta, **sem transição**. Em psicologia humana (e ao estudar um texto), somos ensinados que uma pessoa vai de A para B para C e para D. Mas, se um personagem **tesseract** no palco, ele pode ir de A à G, em seguida, voltar para B e de repente a X. Uma vez que abrimos nossos olhos para as possibilidades dos **tesseract**, começamos a perceber que, na verdade, não é apenas

²⁹ Uma ruga no tempo

uma quimera, mas também uma descrição exata do modo como as pessoas se comportam em torno de nós o tempo todo.

Pouco antes do dramaturgo alemão Heiner Müller morrer, ele visitou a Universidade de Columbia para falar com estudantes de teatro de pós-graduação. Depois de uma longa, brilhante e eloquente conversa complexa, um jovem estudante de olhos brilhantes levantou a mão com a pergunta: “Sr. Müller, você tem algum conselho para umx jovem ator/atriz?” Houve um momento de silêncio. “Sim”, respondeu generosamente Müller “porque você tem um corpo, você não precisa de transições”.

Este conselho poderia exigir uma vida inteira para ser entendido e digerido, mas ao mesmo tempo isto ajuda a cristalizar a noção de que nem **sempre** temos que pensar nosso caminho de um estado para outro. Então, muitas vezes queremos entender por que umx personagem vai de A à G, mas nós descobrimos como ir de A à G, simplesmente colocando em nossos corpos, simplesmente **fazendo**, há um tipo de entendimento que emerge, uma compreensão além da razão e da psicologia. Às vezes, sem razão ou motivação consciente, nós simplesmente **transitamos** de um estado extremo ao outro. Isto é humano. Isso é natural.

Tesseracts também podem ser aplicado na dramaturgia. Por exemplo, o dramaturgo Chuck Mee disse que ele às vezes concebe seus personagens “como sendo belas taças de vinho de haste longa que foram jogados no chão e quebraram em um milhão de pedaços”. Ao invés de colocá-los novamente juntos em uma coerência esperada, Mee cola os cacos em caminhos inesperados, criando nova formas a partir de velhos fragmentos. Em vez do arco psicológico esperado de um personagem passando de A para B para C, os personagens de Mee muitas vezes começam em C, em seguida, mudam abruptamente as engrenagens em F ou J ou X, sem as indicações psicológicas tradicionais para guiá-los (ou a nós). (Para uma posterior análise da obra de Chuck Mee, consulte charlesmee.org).

O mesmo, só que diferente

A composição é uma forma de escrita, mas escrita em seus pés no espaço e no tempo usando a linguagem do teatro. Assim como existem recursos literários de ficção e poesia, existem dispositivos teatrais úteis na criação de Composições. Pense em pequenos momentos no palco – um gesto, uma mudança, uma deixa de luz – como palavras. Ao combinar essas **palavras**, você começa a criar frases. E ao amarrar essas sentenças juntas, você começa a construir um parágrafo, e assim por diante, com capítulos, etc., todos com uma combinação de movimentos, luzes, sons, etc.

Na literatura, estamos familiarizados com dispositivos como a alusão e as onomatopeias. Estas são ferramentas que permitem uma maior gama de expressões. Aqui nós introduzimos um **equivalente teatral** útil, que chamamos **o mesmo, só que diferente**. A repetição é um bloco de construção básico em ambos, nos *Viewpoints* e na Composição. A escritora Gertrude Stein nos ensinou que com um pequeno vocabulário de palavras, muito pode ser expresso. Quando algo é repetido, nunca é realmente o mesmo e contém em si a memória da última vez que foi visto ou ouvido. Chamamos a isto **o mesmo, só que diferente**. Este conceito é útil e pode ser encontrado na música (a repetição de melodias ou linhas), arquitetura (a repetição de formas ou volumes), na pintura, etc. Através da criação de um padrão de repetição, podemos chamar a atenção para o que rompe o padrão e é, portanto, diferente, ou o que muda.

Por exemplo, se você quiser que um grupo de pessoas pareça ao público como indivíduos únicos no palco, você pode destacar suas diferenças ao fazer todos fazerem a mesma coisa. Se todos eles fizerem algo diferente, você só vai ver o que eles **fazem**. Se todos eles fazem a **mesma** coisa, você vai ver as diferenças entre eles – você vai ver o que eles **são**.

Um exemplo: uma Composição começa com uma mulher sentada sozinha em uma mesa vazia. No decorso da Composição, a mulher vai em uma viagem de algum tipo. A peça termina com a mulher novamente sentada à mesa. No entanto, desta vez há um vaso com uma rosa vermelha sobre a mesa. A presença da rosa torna-se agora o foco ou a essência da imagem final, porque todo o resto permanece o mesmo; só ela é diferente. Se outras coisas na imagem fossem para mudar, por exemplo, a mesa é diferente, a mulher está sentando-se em uma nova posição, etc., a rosa não seria tão eloquente.

Faixas

Um momento completo de teatro é composto de pistas separadas. Tal como na película, onde existe uma faixa de som e uma faixa visual, no teatro existe uma faixa de movimentação, uma faixa de texto, uma faixa de iluminação, uma faixa de som, uma faixa de ritmos, e assim por diante. O significado da peça emerge através da inter-relação dessas várias faixas. Elas concordam ou discordam? Elas se complementam ou contradizem umas às outras?

O dramaturgo suíço Friedrich Durrenmatt insistiu que o teatro começa com um desacordo entre o que se vê e o que se ouve. “Se eu for para o teatro”, escreveu ele, “e eu fecho meus olhos, e eu entendo o que estou ouvindo, então não é teatro, é uma palestra. Se eu for para o teatro e fechar os ouvidos, e eu entendo o que estou vendo, então não é teatro, é uma apresentação de slides. O teatro começa com um desacordo entre o que você vê e o que ouve”.

Quantas vezes você tem ido ao teatro e viu pessoas girando em torno de um sofá durante duas horas, ilustrando o que elxs dizem com o que elxs fazem? Compare esse comportamento com o da vida real, onde as pessoas raramente fazem o que dizem. É um momento raro quando uma pessoa enfrenta outra e diz: “Eu te amo”. Normalmente, as palavras são pronunciadas quando alguém está deixando a sala e olhando as horas. Esta diferença entre o que se vê e o que se ouve expressa uma verdade básica sobre os relacionamentos retratados.

Se todas as faixas fizerem as mesmas coisas elas cancelam umas às outras.

Robert Wilson, muitas vezes usa a imagem de um candelabro no topo de um grande piano. Porque ambos esses objetos aparentemente pertencem um ao outro, vêm do mesmo mundo, nós os olhamos com uma sensação de facilidade e familiaridade. Os relacionamentos dos objetos não os desafiam a perceber o que é diferente sobre cada um deles. Wilson sugere que se você remover o candelabro e colocar em seu lugar uma garrafa de Coca, o contraste dos objetos e o que eles evocam fazem a imagem crescer. A imagem torna-se um **atrator estranho**³⁰.

No filme “*Platoon*”, o diretor Oliver Stone escolheu apresentar sua famosa sequência de batalha não com os sons esperados que acompanham a violência e a guerra, bombas explodindo e gritos de angústia, mas com a dolorosa, bonita e meditativa “*Adagio for Strings*” de Samuel Barber. Além do acréscimo da violência contra a música serena, ele trabalhou com um contraste extremo de duração, justapondo o arco musical sustentado com edições mais curtas de imagens. Enquanto a música subia cada vez mais alta, as imagens afundavam cada vez mais fundo na lama. Esta disjunção entre o que era visto e o que era ouvido acelerava durante o curso da cena. A capacidade de Stone para expressar tanto horror e beleza no mesmo momento é o que distingue a sua visão e torna a sequência notável.

³⁰ Um atrator é um ponto (ou o conjunto dos pontos atratores, dependendo o contexto) para o qual toda órbita que passar por um ponto suficientemente próximo converge para o ponto, isto é, fica indefinidamente próximo bastando para isso esperar um tempo suficiente. No caso de um campo de vetores, um atrator é sempre uma singularidade: se o atrator for o estado inicial, ele será o estado atingido para todo tempo passado e futuro. Por exemplo, uma bola rolando por uma superfície plana com atrito pára. O atrator desse sistema dinâmico é o conjunto dos pontos (ou estados) em que a bola está parada. Atrator estranho: Ao observarmos os resultados dos estados das Equações de Lorenz e os representarmos num gráfico tridimensional, observaremos que haverá uma convergência em direção a algo que se chama atrator estranho. A convergência não será simples como nos casos prescritos para o caso bidimensional pelo teorema de Poincaré-Bendixson. A órbita de um ponto genérico se aproximará dos dois pontos (que são singularidades do campo) alternadamente. E quanto mais avançamos na órbita, certos padrões semelhantes a conjuntos de Cantor aparecem nas interseções. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Teoria_do_caos consultado no dia 30/01/2017.

Outro exemplo do uso de várias faixas contrastantes aparece nas peças de Anton Chekhov. Toda vez que Chekhov escreve uma orientação de encenação: “rir em meio às lágrimas”, ele está desenhando um contraste entre o que o personagem está sentindo e o que está fazendo. No final de “*Tio Vânia*” quando Sofia diz: “Trabalho, devemos trabalhar”, sua ação verbal e física é díspar da sua vida emocional interior. Embora ela esteja experimentando a dor e a perda ela não está chorando, mas afirmando sua determinação. Desta forma Chekhov bate em uma verdade universal e generalizada sobre a natureza humana – o que sentimos e o que fazemos raramente são a mesma coisa.

16. CAPÍTULO – Composição e artes relacionadas

(Tradução de Isabela Catão – Primeira revisão: Humberto Issao; Segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Os trabalhos de composição baseiam-se em todas as artes, porque estudar e aprender de **todas** as artes é enriquecer sua saída como um artista. Neste capítulo, oferecemos alguns dispositivos ou princípios dos campos de arte relacionados que podem ser especialmente úteis para criar Composições.

Assista, leia, ouça e estude: romances, ensaios, filmes, pinturas, concertos. O que você vê, ouve e experiencia podem ser aplicadas ao seu trabalho em fazer teatro?

Nós não fornecemos as respostas aqui, apenas perguntas. Para ilustrar, oferecemos um exemplo simples, neste caso, de um filme:

Como você encena o equivalente teatral de um **close-up**? As possibilidades incluem:

- Tudo é preto, exceto para um único foco pontual em uma mão.
- Uma pessoa está vestida toda de vermelho exceto por uma única luva branca em uma mão.
- O palco inteiro está imóvel, exceto pela mão de uma pessoa, que está se mexendo sutilmente.
- Um grupo de pessoas corre para a beira do palco, se fixam em uma posição muito exata, exceto a pessoa no centro que continua se movimento apenas mexendo sua cabeça muito lentamente.

Música

MÉTRICA. Sua peça é em 3/4, 4/4 ou 6/8 de cadência? Quais são as diferenças entre esses tempos? Sua peça está mais para uma valsa ou uma marcha? Como você manifesta isso?

RITMO. Sua peça é rápida ou lenta? Como os andamentos mudam? O que é adagio, largo, presto, etc.? Como você incorpora essas noções de tempo no seu trabalho?

TONALIDADE (E ATONALIDADE) / CHAVE. Sua peça é em maior ou menor? É tonal ou atonal? Os acordes são harmoniosos ou dissonantes? E o que isto significa em termos de encenação?

CONTRAPONTO. Quantas variáveis estão em sua composição? Quantas vozes trabalham em contraponto ao mesmo tempo? É um *obbligato* suave em contraste com um baixo-ventre agitado, ou o quê?

ESTRUTURA. Qual é a **estrutura** de uma fuga, uma sinfonia, um *étude*, um noturno, etc.? Com o que a sua peça se parece?

CODA. Como você faz uso da noção de uma *coda*? Para que propósito ela serve? Que satisfação emocional ela oferece? O que seria uma *coda* para a sua peça? Valeria a pena encenar?

REPETIÇÕES. Como na música, quando existem linhas duplas indicando um retorno ao material anterior, a sua Composição inclui repetições ao longo do tempo – voltando e cobrindo as mesmas medidas de novo? Por quê?

DIREÇÃO MUSICAL. Quanto você está ciente de sua peça como música? Você pode usar termos como crescendo, decrescendo, pianíssimo, *accelerando*, etc., para ajudar a moldar o seu material?

ORQUESTRAÇÃO. Como seu trabalho está sendo orquestrado? Quantos instrumentos você está usando para expressar o material? Você diria que a sua paleta é mais para sopros do que metais, mais percussão, mais cordas? Como isso é traduzido em uma linguagem teatral?

Pintura

MOVIMENTOS. Se a sua Composição fosse de um movimento da pintura, qual seria? – Impressionismo, expressionismo, abstracionismo, minimalismo? É uma paisagem, uma figura, uma pastoral ou um retrato?

QUADRO. Qual é a estrutura da sua peça? Está emoldurada? O que mais poderia ser um enquadramento que não seja o proscênio? O que significa **quebrar o enquadramento**?

TAMANHO DE TELA. Quão grande é a tela sobre a qual você está trabalhando? Está em escala épica ou é uma miniatura?

MÍDIA. Como você pode aplicar a noção de mídias diferentes para o seu trabalho no teatro? Como encenar uma peça que é uma aquarela ao contrário de uma pintura a óleo ou uma colagem? Que qualidades uma aquarela possui? Qual é o equivalente cênico dessas qualidades?

COR. Quais as cores que você está pintando? Quantas? Será que elas se complementam ou se chocam?

PERSPECTIVA. Qual a perspectiva que você está usando para o “olhar” do espectador? Olhe para várias pinturas. Compare o uso variado e extremo da perspectiva (de baixo para cima, ampliada, etc.) com as produções de teatro que você já viu.

ESCALA. Qual o tamanho dos objetos ou figuras dentro do enquadramento?

LINHAS. Note como suas pinturas favoritas podem ser reduzidas a um esqueleto de intersecções de linhas e formas. Quando você pinta no palco, como você usa linhas fortes: diagonais, dissecções, curvas, etc.?

COMPOSIÇÃO. Como seria o seu palco numa tela dentro de um enquadramento, e onde estão os objetos e figuras colocados dentro da tela para criar fortes Composições? O que é uma forte Composição? Como podem os elementos separados ser reorganizados para criar um novo significado ou sentimento?

LUZ E SOMBRA. Como pintores usam a luz e a sombra? Olhe para Vermeer, Bonnard, De Chirico, Wyeth, Hockney, Warhol. Como você pinta com a luz no palco?

APRESENTAÇÃO. Quais são as maneiras em que as pinturas são apresentadas? Qual é a diferença em ir para uma galeria em oposição a ir para um museu? Existe espaço vazio em torno de pinturas individuais ou são várias colocadas em grupo? Por que o curador fez isso? O que seria uma escolha paralela no teatro? Por que tantas galerias empregam espaços em branco em torno das obras de arte? Que informações são colocadas nos cartões sobre as pinturas? Qual é o equivalente no teatro? O que você deseja que seu público saiba como fundo ou contexto? Como os curadores criam um caminho e a viagem através do programa ao longo do tempo para um espectador? Como você entra e sai? Como é a iluminação? O que você pode aprender e usar a partir desses modelos?

Arquitetura

Aplice estas **perguntas** a qualquer combinação de (1) um teatro em si (auditório, hall, ao ar livre vs. coberto, arena vs. proscênio); (2) uma relação entre o espaço de encenação e o público; (3) a peça em si; e (4) os cenários concebidos para a peça.

TAMANHO. Quão grande ou pequena é a **estrutura**? Qual o volume que ela contém? Como o tamanho dos diferentes edifícios ou salas afetam as pessoas de formas diferentes? Como você pode usar isso no teatro?

MASSA. Qual é a massa presente vs. Qual é o espaço negativo ou vazio? Qual é o equivalente no palco de portas e janelas – os momentos no teatro que nos permitem entrar ou sair, olhar para fora, deixar a luz entrar?

FORMA. De qual forma consiste a arquitetura? É angular ou arredondada? As formas estão em harmonia ou em discórdia?

MATERIAIS. Quais são os vários materiais que os arquitetos usaram? Quais são as suas diferentes qualidades funcionais e expressivas? O seu Mundo-Jogo é cheio de madeira, metal, vidro, concreto?

ATENÇÃO COM A LUZ. Como arquitetos consideraram a iluminação ao projetar suas estruturas? O que você pode aprender com isso?

FLUXO. Como os diferentes edifícios permitem o fluxo de um espaço para outro? Como as peças fazem a mesma coisa? Como você pode se mover dentro dessa arquitetura? Como fazer pequenas salas abertas ficarem maiores, de modo que elas possam contrair e expandir? Há corredores que fazem transições graduais, ou de repente você se encontra em um novo espaço? Como isso funciona para os personagens de sua peça? Como isso funciona para o seu público no decorrer da noite? Há algum meandro, ele permite escolhas nas partes inabitadas, ou ele lhe diz exatamente para onde ir? Como fazer objetos sólidos conter o fluxo?

TENSÃO E COMPREENSÃO. A estrutura da peça é mantida junta por compressão ou “extensão”?

RITMO. Como o ritmo é usado na arquitetura? Você pode aplicar isto ao seu trabalho?

Filmes

PONTO DE VISTA. Como os filmes usam a câmera de maneiras diferentes? Como você faz isso no palco? Como é que o público olha através de uma lente? Você está usando um único ponto de vista? É subjetivo ou objetivo? Como você encena algo completamente do ponto de vista de um personagem subjetivo? Isso seria como ele vê as coisas, sente, lembra?

TOMADAS. O que é, e como você encena, uma estabelecida tomada, uma cena em movimento, um close-up, uma panorâmica, uma cena média, uma cena longa?

Como você vê algo de uma distância extrema no teatro? De cima?

Nota: A tela dividida é uma das poucas técnicas cinematográficas emprestadas do teatro ao vivo, e não vice-versa. O teatro organicamente fornece uma casa para múltiplas e simultâneas imagens, deixando o ponto de foco a critério do público, enquanto o filme tipicamente limita a perspectiva para um ponto de vista em um dado momento.

EDIÇÃO. Como as pessoas editam filmes e como você edita o teatro? Como você se move de um momento, de uma cena para outra? Você emprega cortes, transições lentas, dissoluções? Você pode sobrepor? As suas unidades são de longos ou curtos períodos?

TRILHA SONORA. O que você ouve numa trilha sonora de filme? Como os filmes são partiturados e por quê? O que é som ambiente? Existem coisas como close-ups aurais? Como você cria isso no teatro? Os sons são **diegéticos** ou **não-diegéticos**, ou seja, os personagens podem ouvir os sons, ou só o público? Que momentos exigem música? Quando é que a música fica no caminho ou manipula? O que é a voz em *off* e como você pode usá-la no teatro?

TÍTULOS E LEGENDAS. Existe uma sequência de créditos? Ocorrem no início ou no fim de um filme, e, de qualquer forma, como isso afeta você? Como o crédito abre as sequências, há um dispositivo no teatro que tem a mesma finalidade? Podemos usar a noção de legendas (ou cartões de título como foram usados no filmes mudos) no teatro?

GÊNERO. Que qualidades e dispositivos pertencem a diferentes gêneros? O que faz um gênero? Você quer abraçar, comentar ou se revoltar contra um determinado gênero em seu trabalho? O que podemos aprender de gêneros específicos de filmes e o que podemos trazer para o teatro: bang-bang à italiana, filme *noir*, documentário, etc.?

Dança

ABSTRAÇÃO. Como é contida a forma criada? Como são organizadas as histórias e personagens criadas na dança? Como os coreógrafos pensam o ritmo?

FORMA. O que são as diferentes formas da dança – polca, *pas-de-deux*, tango – e como cada uma implica numa diferente utilização da Forma, Ritmo, intensão? Como você pode usar a dança para trabalhar uma cena? Como duas pessoas no palco, mesmo numa peça naturalista, se engajam em um minueto, numa *lindy*³¹ ou numa *slam*?

ACUMULAÇÃO. Como o retrabalhar do material temático afeta o impacto geral da dança?

Poesia

RIMA. É um poema **rimado** ou **branco**? Como isso se traduziria em uma peça de teatro?

RITMO. Qual é a métrica? Como observar isso?

FORMA. Você pode usar a estrutura formal de um soneto, de uma quadra ou de um poema jocoso para estruturar uma peça de teatro? Com o que um haicai se pareceria no teatro? Uma única linha pode ser uma cena inteira?

DISPOSITIVOS. Que dispositivos literários encontramos na poesia, e como podemos transmutá-los em momentos teatrais? O que é **alusão**, **metáfora** e **símile**?

³¹ Lindy Hop é uma dança que surgiu entre 1920 e 1930, no Harlem em New York, como uma mistura de outras danças: o Breakaway, o Charleston e o sapateado. Ele é dançado ao som principalmente de swing das Big Bands. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lindy_Hop consultada no dia 13/04/2017.

Literatura e Dramaturgia

INSPIRAÇÃO. O que faz um grande romance? O que faz uma grande peça? Que padrões emergem para você como artista no que você ama? O que x atrai, x move e fica com você? Por quê? Como você pode aplicar isto ao teatro?

MOTIVAÇÃO. Existe uma intenção, um personagem que quer algo? Existe ação? Existe obstáculo? Existe conflito?

PERSONAGEM. O que “é” x personagem? Será que alguém muda ou fica x mesmox? Como a história dx personagem tem que ser para engajar você?

LINGUAGEM. Você responde a uma linguagem simples ou complexa? Você responde às palavras que você conhece ou às palavras que você não conhece e tem que procurar sobre? Que peças usam um monte de palavras, e quais usam somente algumas? Existe um tipo de escrita que desliga você? O que é o equivalente a isso na linguagem teatral ou na abordagem da produção?

TEMA. Qual é o tema? Como direta ou indiretamente ele é abordado em vários trabalhos?

GÊNERO. Quais são os vários tipos de literatura? Estude biografias, romances clássicos, histórias de detetive, suspenses, *graphic novels*, épicos, contos, melodramas, cíclicos, dramas doméstico, musicais. Como cada um desses gêneros funciona? O que você pode aproveitar, incorporar, ou rever?

Outros lugares para se procurar

Nós uma vez perguntamos a um grupo de Composição para listar outras formas de arte das quais elxs poderiam sugar algo, e a lista incluiu:

JORNAIS. Características, notícias quentes, editoriais, etc.

MODA. Fundações, camadas, ornamentações, tecidos, linhas.

CIRCO. O papel de mestre de cerimônias, os três anéis, feitos, perigo, humor.

ÓPERA. Aria, solos/duos/trios/quartetos, o uso de coros, o motivo.

MULTIMÍDIA. Computadores, vídeo, jogos eletrônicos e CD-ROMs, hyperlinks, janelas de navegação, colagens do tipo recorta e cola, janelas, noções de participação interativa.

Assim como tudo, desde a escultura até os gibis, da magia à fotografia, à caligrafia, à culinária...

17. CAPÍTULO – Viewpoints em lugares inesperados

(Tradução e Primeira revisão: Humberto Issao; Segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Os *Viewpoints* aparecem em todos os lugares na vida: na forma como as pessoas se movem, na forma como os animais andam em bando, na forma como os carros passam na via expressa. Frequentemente, quando alguém começa a aprender os nomes dos *Viewpoints*, elxs começam a observar obsessivamente elxs agindo em **todo lugar**. “Você viu como as pessoas ali responderam **Cinesiologicamente** umas às outras?!” É claro, essa é a maneira que a vida é e sempre foi; mas nomear os *Viewpoints* nos permite dissecar a realidade em algo identificável e talvez repetível no palco.

Nesse capítulo nós discutiremos algum lugares inesperados onde você pode identificar os *Viewpoints* agindo no teatro e no dia a dia, começando com a dramaturgia e expandindo além, para incluir uma diversidade cultural, como o baseball e o canal a cabo de televisão “*Animal Planet*”.

Os Viewpoints e a dramaturgia

Escrevendo um texto, os *Viewpoints* e a Composição podem ser usados para gerar material que x dramaturgx pode:

- Transcrever exatamente.
- Editar, usando somente alguns momentos e não outros.
- Reescrever e moldar.
- Utilizar como um argumento inicial ou inspiração.

Lendo um texto nós podemos encontrar múltiplos exemplos de como os elementos que nós discutimos nos capítulos anteriores são empregados. Por exemplo, abordando três dos *Viewpoints*:

1. **RITMO**. Quão rapidamente a peça se move? Qual é o ritmo de “*The lady from the Sea*³²” se comparado com “*Glengarry Glen Ross*”? Como o ritmo é expresso e diferencia xs personagens? Nomeie alguns/algumas personagens que falam ou pensam devagar e alguns/algumas que fazem isso rapidamente. Imagine escrever umx personagem lentx num ritmo rápido. Imagine umx personagem cujo ritmo interno contrasta com seu ritmo externo (isto é, elx realiza coisas lentamente, ainda que dardos voem pelo quarto)
2. **DURAÇÃO**. Quanto tempo as coisas duram em uma determinada peça? As cenas são curtas ou longas? Todas elas tem o mesmo comprimento ou elas variam de duração (por exemplo, duas cenas curtas, uma longa seguida de dez breves flashes)? Dentro de cada cena os eventos são curtos ou longos? A ação é esticada ou encurtada? Como x

³² A Senhora do mar

dramaturgx usa as indicações de ações e cria a especificidade do evento com pausas vs. batidas vs. silêncios vs. longos silêncios? Algumx personagem tem uma página inteira para contar sua história ou elx tem uma única frase? A peça é épica no comprimento ou tem uma ação continua em um ato? Por quê? O que a escolha da duração nos diz? As escolhas feitas dão informações, revelam xs personagens, constroem a história e criam sentido.

3. REPETIÇÃO. O dramaturgx usa a Repetição na linguagem, em eventos, em personagens, com imagens e na estrutura. Na formas mais básicas temos a Repetição quando:

- Todo o tempo x personagem pergunta: “Você me ama? Ama?” x dramaturgx está usando a Repetição (Linguagem).
- Todo o tempo x personagem realiza as mesmas tarefas, x dramaturgx está usando a Repetição (Evento).
- Todo o tempo x mesmxx personagem entra, ou todo o tempo dois personagens ecoam umx ao/à outrx, x dramaturgx está usando a Repetição (Personagem).
- Todo o tempo o mesmo e eloquente objeto ou símbolo aparece no palco, x dramaturgx está usando a Repetição. (Imagem)
- Todo o tempo nós retornamos para um local, x dramaturgx está usando a Repetição (Estrutura).

Adicionalmente um texto pode utilizar uma repetição **interna** (umx personagem repetindo a si mesmxx na linguagem ou na ação) ou uma repetição **externa** (umx personagem, a linguagem, um evento repetindo a si ao longo de toda a peça)

A Composição é a ação de escrever como um grupo, no tempo e no espaço, utilizando a linguagem teatral. Todo diretorx, performer, cenógrafx é umx escritorx no sentido que nós estamos todxs – **sempre** – criando sentido.

Adicionalmente, enquanto x dramaturgx pode tender a focar na criação de sentido através da palavra falada, elxs podem também, ao entrar no universo dos *Viewpoints*, começar a sonhar caminhos para escrever imagens, impressões, sons e movimentos.

Os *Viewpoints* e a direção

Os *Viewpoints* provem uma ferramenta para x diretorx utilizar com um grupo de atores/atrizes no processo de ensaios; mas proveem também um método prático e uma implementação para elx. Umx diretorx pode ensinar os *Viewpoints*. Umx diretorx pode dirigir com os *Viewpoints*. Umx diretorx pode praticar os *Viewpoints* na forma como elx fala com xs outrxs e com seus/suas colaboradorxs.

Os Viewpoints com a sua companhia

Quando determinar como utilizar os *Viewpoints* com os atores/atrizes trabalhando em um projeto considere o que segue:

1. Eu irei utilizar os *Viewpoints* para formar um grupo?
2. Eu irei utilizar os *Viewpoints* como aquecimento e treinamento?
3. Eu irei utilizar os *Viewpoints* para gerar matéria que eu irei editar?
4. Eu irei utilizar os *Viewpoints* para encenar as cenas?

Os Viewpoints na sua Encenação

Quando determinar como irá utilizar os *Viewpoints* dirigindo uma produção considere:

1. Quanto de cada um dos *Viewpoints* individuais já está presente no material? Qual deles se manifesta mais? Você imagina o mesmo para a encenação? Quão óbvio será a utilização dos *Viewpoints* no seu trabalho e porquê?

Como você irá utilizar a Arquitetura, por exemplo? Ao abrir-se para as possibilidades da Arquitetura, considere tudo (a partir do zero) e como se fosse a primeira vez: Onde o teatro acontece? Onde o teatro **pode** acontecer? Será que a minha peça pertence a um espaço tradicional ou a um espaço não tradicional? Estude o espaço em si e determine como você vai **utilizá-lo** ativamente (não o que está construído dentro dele). Considere todas as possibilidades de como o público pode entrar, sentar ou ficar de pé, como ele estará em relação ao espaço da cena(s). Não tome nada como admitido. Relacionado ao seu uso da Arquitetura estão:

- TOPOGRAFIA. Existe um território, uma paisagem visível ou invisível, no seu espaço de cena, com áreas definidas, formas, colinas, vales, etc.? Além disso, tanto para toda a produção quanto para cada cena que você encena, você fará escolhas sobre o tamanho e a forma do espaço de cena. Ao invés de assumir que cada cena ocorre em uma área geral, grosseiramente um “centrão, do tipo grande o suficiente” para manter a ação; pergunte-se se a cena quer viver em **um espaço**, em **uma grade** ou em **uma pequena porção de espaço**, de toda maneira com o fundo de costas para a parede ou com **uma piscina de luz** na boca de cena a direita. Ao fazer escolhas topográficas, cena por cena, você cria um desdobramento de significados ao longo do tempo. A topografia geral da sua produção será revelada a uma audiência ao longo da noite.
- RITMO, DURAÇÃO, RESPOSTA CINESIOLÓGICA, REPETIÇÃO, FORMA, GESTO E RELAÇÃO ESPACIAL. Como você visualiza esses *Viewpoints* no trabalho? Vá através de cada um dos *Viewpoints* nos termos da peça em si. Vá através de cada um dos *Viewpoints* em termos dos personagens dentro da peça.

2. Os *Viewpoints* também são críticos em determinar como a produção se move, isto é, suas transições, cenários móveis, deixas de luz, deixas de

som. Ritmo, Resposta Cinesiológica e Repetição são *Viewpoints* sobre sua capacidade de escolha do momento certo³³ (Ver *Viewpoints* e Cenografia a seguir).

Os *Viewpoints* em seu ser

Ensinar e praticar os *Viewpoints* com sua companhia ajuda você a observar e articular os *Viewpoints* individuais ao seu redor. Ao compartilhar você está praticando. Esteja certo que você pratica o que você prega. Se você diz que estar aberto é importante, esteja aberto. Se você diz que ninguém precisa sentir a pressão para chegar as coisas sozinho, então tire a pressão de você mesmo. Se você diz que é importante você utilizar mais o que está sendo dado do que o que você quer, então utilize o que você está recebendo.

Trabalhe duro todo dia de ensaio para exemplificar os objetivos da filosofia dos *Viewpoints*:

- Escute
- Preste atenção
- Esteja aberto
- Mude
- Responda
- Surpreenda a si
- Utilize os acidentes
- Trabalhe sem temor, com abandono e com um coração aberto

Os *Viewpoints* e a cenografia

Cenógrafxs também trabalham com os *Viewpoints*, estando elxs conscientes disso, utilizando o vocabulário específico, ou não. Cenógrafxs podem utilizar os princípios dos *Viewpoints* sozinhxs nos seus estúdios cenográficos, enquanto sonham ou elaboram, e também na sala de ensaio, permitindo que os *Viewpoints* tragam elxs para um mundo cenográfico em proximidade com xs atores/atrizes e as descobertas diárias dos ensaios.

Ao aplicar os fundamentos dos *Viewpoints* na cenografia, um cenógrafo, obviamente, vai considerar o básico, como a Arquitetura (massa, cor, textura, volume, etc.), a Topografia, a Forma, etc. Mas há uma extensão de como se poderia pensar a aplicação dos *Viewpoints*. Os *Viewpoints* implicam em um mundo onde nada é fixo e qualquer coisa pode acontecer. Como é que se projeta um cenário que encoraja (em vez de inibir) esta mutabilidade? Um espaço inspirado pelos *Viewpoints* é aquele em que lugares fixos não necessariamente existem: os lugares mudam, se transformam, retornam, de acordo com o que acontece dentro dele. Dessa maneira muitas vezes é útil pensar o espaço como uma **arena** em vez de um **cenário**. Projetar um espaço em que não é possível

³³ O termo original é sense of timing (uma tradução seria seu senso de estar na hora certa)

alterações ou um espaço que não pode interagir é um anátema para os *Viewpoints*.

Pergunte-se: O que **é** esse espaço, essa arena? É um delírio, o interior da cabeça de alguém, uma ruína, um templo, uma memória? Fazer essas escolhas irá dizer-lhe não só com o que o espaço se parece e que sensações ele traz, mas como ele funciona – as regras para as movimentações e transições. No projeto de iluminação, poderíamos facilmente ir a um mapa de luz e apontar como a Topografia, o Relacionamento Espacial e a Repetição existem nesse próprio mapa. O mesmo nos croquis dos figurinos: o uso da **cor** e da **textura** (a Arquitetura do vestuário), o uso da Forma e da Repetição, etc.

Mas o que podem os *Viewpoints* nos ensinar que é **novo** para a forma como abordamos o trabalho da cenografia? Os *Viewpoints* convidam xs cenógrafxs para a sala de ensaios, eles levam xs cenógrafxs para trabalhar **com**, ao contrário de sozinhx. Abrem o processo para inclui-ixs. Ao trabalhar com os *Viewpoints* nos ensaios você é constantemente pressionando a “usar o que você tem”. Então, muitas vezes uma companhia vai descobrir momentos incríveis com uma porta, uma boneca, uma vassoura, uma cadeira – não há nenhuma maneira de traduzir isso na produção? Normalmente, através de um acordo coletivo inconsciente entre x diretorx/ator/atriz/cenógrafox, obrigamo-nos pelo que foi pré-determinado (o cenário) e não estamos verdadeiramente abertxs para o que realmente ocorre (o ensaio). Traga x cenógrafox para dentro da sala de ensaio.

Da mesma forma, traga xs atores/atrizes para a cenografia, ou traga a cenografia para a sala de ensaio, tão cedo e tão plenamente quanto possível. Há apenas uma maneira de criar teatro em que as funções da cenografia funcionem como sócias, onde ela seja usada viva, tornando-se expressiva, e que é: incluindo-a desde o início. Se a realidade absolutamente proibir esse processo, certifique-se de que quando você for “passar para o palco”, você tome algum tempo para permitir que xs atores/atrizes trabalhem os *Viewpoints* nesse espaço. Explore a arquitetura. Descubram a acústica. Caso contrário, você vai encontrar-se com mais uma produção em que você poderia levantar todo o cenário e substituí-lo por outro, e poucxs iriam notar a diferença. Abrace a noção de que um cenário não é um segundo plano – é um espaço, é uma **arena**, é um contexto no qual as coisas ocorrem, e ele está lá para **ajudar** essas coisas a ocorrerem.

Se você é capaz de ter x cenógrafox no ensaio, mesmo que por um curto período de tempo, faça *Viewpoints* Abertos com um tema relacionado ao espetáculo. Crie composições específicas que x cenógrafox possa assistir e discutir com o grupo. Solicite a companhia para fazer uma peça sobre como as luzes funcionam em seu Mundo-Jogo. Quais são as fontes de luz? Todos xs personagens são iluminados igualmente? Alguns pertencem mais a sombra do que a luz? Como é iluminado umx personagem na sua peça? Peça a cada membrx da companhia para

trazer uma peça de roupa que expresse seu/sua personagem e faça uma Composição de retrato, que incluía como elxs usam este artigo, por que elxs x adoram, onde elxs x encontraram, etc. E, acima de tudo, certifique-se de que seu cenógrafox entende que o trabalho não pretende ditar mas inspirar. Se um cenógrafox pode deixar a sala com uma nova semente de inspiração, foi tempo bem gasto.

Na técnica do espetáculo, os *Viewpoints* de Ritmo estão presente em todas as decisões sobre deixas e transições. Não só estamos prestando atenção primária no Ritmo (Qual a velocidade de uma unidade viajando no palco?) e na Duração (Quanto tempo isso leva para se completar?), mas também temos de reconhecer que as opções mais poderosas que fazemos sobre se são ou não efetivas as transições tem a ver com a Resposta Cinesiológica. Na determinação de como uma deixa de luz diminui lentamente e então apaga apenas com o fim da música e as luzes acendem de volta, você está lidando fundamentalmente com a **Resposta Cinesiológica entre movimento, luz e som.**

Luz e som podem responder Cinesiologicamente não só entre si, mas ao movimento fora delas. Para um pedaço da cenografia que se move, assim como para os gestos e textos de umx ator/atriz. Imaginem momentos em que a luz responde Cinesiologicamente a um gesto feito por umx ator/atriz, e, vice-versa, imagine umx ator/atriz respondendo Cinesiologicamente a uma luz bruxuleante ou que cresce até ficar insuportavelmente brilhante. Na performance com os *Viewpoints* encontram-se expressões não só dx ator/atriz-para-ator/atriz, mas do ator/atriz-para-luz-para-som e de volta. Todxs, desde o performer ao/à assistente de palco até xs técnicxs estão envolvidos em um jogo coletivo gigante de *Viewpoints*.

E, finalmente, também, devemos reconhecer e aceitar o fato de que o jogo não envolve apenas o público, mas os elege como **xs** parceiros de cena com x qual estamos todxs, em última análise, trabalhando.

O *Viewpoints* em todo lugar: em esportes, atendendo mesas e no reino animal

Em 17 de junho de 2000 apareceu um artigo no *New York Times* sobre o jogador de baseball Chuck Knoblauch do *New York Yankees*. O artigo de Edica Goode começava assim:

Poderia-se pensar que o desesperadamente frustrado segunda base dos *Yankees* e um romancista russo do século XIX têm pouco em comum.

Mas de certa forma, Chuck Knoblauch está no mesmo apuro que Léon Tolstói estava quando era uma criança e seu irmão desafiou-o a ficar em um canto até que ele pudesse parar de pensar em ursos brancos. O lendário Tolstói estava

lá, naquele canto por um bom tempo, com ursos brancos passando pela sua mente. Os desenhos obsessivos de ursos brancos de Tolstói eram triviais, mas Knoblauch, deixou um estádio frustrado na quinta-feira depois de sua incapacidade de simplesmente arremessar para a primeira base resultando em três erros, com muito mais em jogo ...

O problema, os psicólogos do esporte supuseram ontem, é que uma ação que Knoblauch executou instintivamente milhares de vezes de repente era objeto do pensamento consciente.

E em um artigo relacionado por James C. McKinley, Jr.:

(Um fã de longa data dos Yankees) disse: “Você pode ver que ele está pensando demais. Ele não está reagindo.”.

...Outros disseram que o remédio era ao mesmo tempo simples e complicado. Knoblauch, segundo eles, precisa esvaziar sua mente e apenas jogar. (Para isso) Yogi Berra disse uma vez, quando ele era um novato. “Eu não posso pensar e rebater ao mesmo tempo”.

De esportes para o Zen Budismo para o “Mágico de Oz”, o refrão é ecoado no tempo e continuamente:

“Pensar é fedorento” diz o axioma do baseball
_____ diz o mestre Zen.

“Não preste atenção no homem atrás das cortinas” diz o
Mágico

Quando Knoblauch descreveu mais tarde o instante de pensamentos que proibiu ele de arremessar para a primeira base ele poderia estar discutindo baseball tanto quanto os *Viewpoints*: Ele disse:

“O objetivo é reagir espontaneamente”

Há uma frase no esporte, “Dentro da Zona”, que fornece uma analogia útil para o estado de abertura e de fluxo que se espera alcançar no treinamento dos *Viewpoints*. O lendário lançador de beisebol Ted Williams comentou que, neste estado, às vezes ele podia ver as costuras em um luva de baseball do pegador de arremessos. A ginasta Carol Johnston constatou que em alguns dias, ela experimentou a trave de equilíbrio mais ampla, por isso “qualquer preocupação de cair desaparecia”.

Uma exploração mais profunda do fenômeno **dentro da Zona** sugere que as características comuns incluem:

- **RELAXAMENTO.** Sem extremos. Realização sem a consciência de luta. A mente calma; o corpo afinado, alimentado e hidratado; paz dentro do corpo físico; paz dentro do espírito. Força, facilidade, prontidão sem temor.
- **CONFIANÇA.** Crença em si, em seus companheiros atletas, na integridade do esporte. Orgulho no trabalho duro do treinamento, na história da competição, que se estende ao longo dos séculos. A vitória na mente, muito antes do momento em que primeiras levaras do rugido dos espectadores atravessam o estádio.
- **FOCO.** Absorção completa, total, absoluta, sem reservas. O passado é sem forma, o futuro sem falhas. A tarefa, a necessidade, o agora é tudo o que você pode saber.
- **ESFORÇO NO LIMITE.** Fluxo e refluxo nas garras de algo maior que a fragilidade humana, suave e inexoravelmente, além dos inconvenientes da gravidade, da fadiga, da insuficiência. Gracioso, fácil, conectado e luminoso.
- **AUTO-SUFICIÊNCIA.** Harmonia interna, pensamentos e emoções, os sentidos externos e internos, coração, músculos e a mente se misturam no automatismo que a prática dedicada traz. Sem discórdia; sem hesitação; nenhuma dissonância entre a decisão e a ação; o instinto substituído por algo maior, algo ainda mais básico do que a razão; uma força de ser que leva o ser humano a um nível muito além do constrangimento do dia-a-dia, que cada movimento se torna poesia.
- **ALEGRIA.** Puro prazer e inocência, a felicidade infantil no fluxo macio da realização, completude que se ganhou a duro custo, mesmo com o aguilhão da dor e a dor do exaustivo aquecimento, o acender do prazer da realização, o amor do esporte para todos que tem sido e todos que serão.

Os paralelos entre essa filosofia esportiva e as dos *Viewpoints* são ambas surpreendentes e, uma vez realizadas, muito óbvias. Ambos, os esportes e os *Viewpoints*, envolvem **jogar**, o tipo de jogo que as crianças se envolvem – o de reagir a algo que acontece de forma espontânea, sem autoconsciência, julgamento ou hesitação. No esporte, como em tantas outras coisas na vida, podemos mais uma vez testemunhar as lições dos *Viewpoints* em ação. Nós continuamos a aprender sobre a arte atemporal de tomar o que nos é dado (se uma bola de terra, uma figura de brinquedo ou uma súbito movimento no palco) e além disso, fazer algo maravilhoso.

Existem tantas maneiras de descrever este estado, essas ações, quanto existem culturas e atividades. Existe “o estado Oceânico”, cunhado por Sigmund Freud; existe o conceito de “Fluxo” de Mihaly Csikszentmihalyi em *Flow: The Psychology of Optimal Experience* (Harper Perennial, New York, 1991); A “Experiencia-Pico” definida por A.H. Maslow em *Religious Aspects of Peak-Experiences* (em seu livro *Religions, Values, and Peak-Experiences*, Penguin, New York, 1994); e a

frase da ensaísta Diane Ackerman “Jogo Profundo”, que ela pega emprestada do filósofo do século XVIII, Jeremy Bentham, para descrever aqueles momentos em que “alavancado pelo ecstasy, umas molas pulam fora de sua mente”.

Certa vez perguntei a um grupo de estudantes, onde em outras coisas da vida elxs reconheciam os *Viewpoints* trabalhando. As respostas fluíram. Uma jovem falou sobre seu emprego de garçoneiro e como ela de repente tornou-se ciente de como ela e seus colegas de trabalho estavam Viewpointizando.

“É uma dança”, ela disse, “uma pessoa vai até o caixa enquanto outra se inclina para baixo para pegar um garrafa de ketchup de uma prateleira, e sem nunca olhar uma para a outra nós sabemos exatamente onde a outras estão e o que elas estão fazendo. Se nós perdermos essa consciência, acidentes iriam começar a acontecer, você sabe, pratos voando, bebidas derramando”. Ela passou a descrever a dificuldade de se manobrar com uma bandeja de bebidas mistas entre a multidão do bar em uma noite: “A única maneira que eu posso fazer isso é com **foco suave** – Eu venho fazendo isso desde sempre, eu apenas nunca tive um nome para isso”.

Outro estudante falou sobre seu novo canal de televisão favorita: *Animal Planet*. Desde o início do treinamento dos *Viewpoints*, ele tinha ido para casa todas as noites para assistir obsessivamente, em suas palavras exatas: “flamingos, rinocerontes e besouros fazendo os *Viewpoints*.”

Observe a forma como os animais andam em bando. Observe a maneira como um cardume de peixes muda de direção como se fosse um. Observe as pessoas esperando por um ônibus ou trem – quando uma pessoa se inclina para fora para verificar o veículo que se aproxima, outros a seguem imediatamente. Observe as pessoas no metrô ou assistindo a um filme – quando uma pessoa muda de peso ou ângulo, há uma reação de ondulação que segue de um para outro.

A lição final dos *Viewpoints*, afinal, pode ser o da humildade. Nós não inventamos um sistema que espelha o mundo. Pelo contrário, é o próprio mundo natural que detém tais atemporais e consistentes padrões de comportamento. Nossa luta é nomear esses padrões e, em seguida, aplicá-los para nossa arte.

18. CAPÍTULO – Posfácio

(Tradução de Aline Vasconcelos – Primeira revisão: Humberto Issao; Segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Trabalhando com a Companhia SITI - ANNE BOGART

Em 1992, com a ajuda do diretor japonês Tadashi Suzuki, fundei a *SITI Company*, que rapidamente se tornou o núcleo da minha existência criativa. Logo no início de vida da *SITI*, tornou-se claro que o treinamento constituía o acordo que fundava o grupo – a cola que nos matinha questionando e evoluindo. Os *Viewpoints* e o método Suzuki de treinamento dx ator/atriz são as bases de nosso treinamento físico e vocal. O trabalho de composição é a nossa abordagem no ensaio, quer na criação de trabalhos originais, peças clássicas, novas peças de teatro, dança-teatro ou de ópera. Esta continua formação e estudo rapidamente moldou a *SITI Company* como um grupo eficiente e prolífico de artistas.

Com sede em Nova York, a *SITI Company* é composta por vinte e umx indivíduos de temperamento forte, sendo dez atores ou atrizes, quatro cenógrafxs, um dramaturgo e uma equipe de produção. A tripla missão da companhia é: (1) criar, executar e apresentar novas produções; (2) fornecer a formação contínua para jovens artistas de teatro; e (3) promover oportunidades de intercâmbio cultural com os profissionais de teatro e o público ao redor do mundo.

A companhia está em turnê e em apresentações por longos períodos todos os anos. Nós também passamos muito tempo fazendo oficinas e programas de treinamento ao redor do mundo. Nós gastamos muito tempo no ensino, mas **sempre** encontramos tempo para treinarmos juntxs.

Começamos cada ensaio com cerca de quarenta minutos de treinamento – 20 minutos de treinamento Suzuki (ver [bibliografia](#)) e, em seguida, uns quinze minutos de uma sessão dos *Viewpoints* com música, seguida por uma crítica **muito** breve. Antes de cada performance, exceto durante os dias de ensaios técnicos, a companhia treina junta. Quando não estamos trabalhando em uma produção específica, encontramos maneiras de continuar nossa prática de treinamento juntxs.

Todxs xs atores/atrizes da companhia são também excelentes professorxs. Quando não estão se apresentando, xs membrxs da companhia podem ser encontradxs normalmente no ensino. Oferecemos programas de treinamento em Nova York, Los Angeles, Ohio, Kentucky e Irlanda. Todos os anos, no mês de junho, em Saratoga Springs, Nova Iorque, sessenta e cinco profissionais de teatro de todo o mundo se juntam a nós durante quatro semanas de treinamento intensivo.

A Composição é uma ferramenta que utilizamos tanto quanto a ensinamos. O tempo reservado para o trabalho de Composição nos permite esboçar ideias que podemos mostrar uns aos outros. Esta atividade nos ajuda a não deixarmos que os ensaios fiquem muito intelectuais ou acadêmicos. Acreditamos na abordagem Brechtiana, “mostre-me”, para gerar momentos no palco. Ao invés de falar demais, nós insistimos em esboçar as ideias no palco imediatamente.

Os *Viewpoints* e a Composição servem como taquigrafia durante o calor de um ensaio. Compartilhar um vocabulário comum simplifica o processo: “Sua Relação Espacial está fraca nesse momento, você pode corrigi-la?” ou “Acho que a cena precisa de mais aceleração”. Quando estamos presos, às vezes nós trabalhamos com os *Viewpoints* numa cena até encontrarmos a chave escondida. As Composições que criamos induzem ao instante da história – um reservatório de referências e ideias. Estas abordagens trabalham para nós em um sentido muito prático. Mas as abordagens não são uma “técnica” e elas também, certamente, não são dogmas, mas sim uma prática evolutiva de investigação sobre a linguagem teatral que nos permite penetrar nos mistérios de uma peça.

Quando entrei em contato com a Composição e os *Viewpoints*, através da profunda influência de Aileen Passloff e Mary Overlie, senti imediatamente que “algo estava certo no mundo”. Na época, eu não podia colocar estes sentimentos em palavras, mas eu podia prosseguir a minha excitação experimentando estas ideias no meu trabalho com outras pessoas. Foi o que fiz então. Essa busca trouxe-me uma visão consistente e uma atmosfera de ensaio onde o ato criativo é compartilhado. Esta partilha foi estimulante e necessária e, de longe, preferível a qualquer outra forma de trabalho. Esta abordagem é, para mim, mais do que uma técnica, mais do que uma forma de manter uma companhia junta; é uma filosofia de estar no mundo e que eu acredito. Dentro desta filosofia não temos respostas; em vez disso, nós expressamos nossos pontos de vista sobre as coisas: **os nossos Viewpoints**. Esses processos fornecem janelas através das quais se pode, por um curto período de tempo, ver mais claramente.

Cada membro da *SITI Company* tem contribuído para a evolução dos *Viewpoints* e da Composição. Barney O' Hanlon é talvez o praticante mais aventureiro e o melhor professor dos *Viewpoints*. Antes de ingressar na *SITI Company*, ele estudou com Mary Overlie e eu, e tornou-se um inovador radical. Leon Ingulsrud e J. Ed Araiza são diretorxs, bem como atores/atrizes na *SITI* e tem adotado o trabalho da Composição extensivamente e com resultados notáveis. Ambxs tem me mantido em na linha. Darron Oeste trouxe a música e o som para os *Viewpoints*, e eu tenho que correr em alta velocidade para acompanhá-lo. Os atores/atrizes: Ellen Lauren, Stephen Webber, Kelly Maurer, Will Bond, Akiko Aizawa, Susan High tower e Tom Nelis. Xs Cenógrafxs: Neil Patel, James Schuette, Mimi Jordan Sherin and Brian Scott. Xs dramaturgxs: Chuck Mee e Jocelyn Clarke. As produtoras: Megan Wanlass Szalla e

Elizabeth Moreau. Estas são as pessoas que inspiram a inovação, a flexibilidade, a alegria e o crescimento da *SITI Company*.

Como eu passo de uma temporada para a outra com xs membrxs da *SITI Company*, estou em débito com as influências que me levaram a elxs, e sou muito grato à *SITI Company* por sua paciência, interesse, suor e humor.

Trabalhando com o *Steppenwolf Ensemble* ou Um velho cão aprendendo novos truques - TINA LANDAU

O que eu sabia sobre o *Steppenwolf* era mais um impressão do que um conhecimento de primeira mão. Eu só tinha visto duas das suas produções e só tinha ido para Chicago duas vezes (brevemente) em minha vida. Quando pensei *Steppenwolf*, pensei pias de cozinha, paredes sujas, pessoas gritando, jogando cadeiras, quebrando móveis, amando, suando, lutando e geralmente vivendo a vida no palco em um tom alto. Eu vinha de um mundo diferente disso, mas isto não era totalmente desagradável para mim. Quando eu pensei *Steppenwolf*, eu pensei “método de atuação” e “naturalismo”, noções menos desagradáveis do que assustadoras. Música, história e poesia – coisas que eu poderia lidar; propostas a mão, salas de ensaio e comportamentos – coisas que eu tinha menos certeza. Eu estava insegura sobre como eu poderia me encaixar. Eu poderia me comunicar com xs atores/atrizes e vice-versa? Será que elxs pensavam que eu era uma marciana?

Mas uma voz distante também me disse “*Steppenwolf*: abandono, espontaneidade, músculo, extremidade, perigo...” E eu esperava algo onde iríamos encontrar um terreno comum. E assim, em 1996, uma diretora considerada como “a vanguarda dos diretorxs de Nova York” por alguns/algumas delxs fiz as malas e parti para dirigir a *Steppenwolf*. Fui com receio e sem confiança, atormentada por imagens, digamos de: óleo e água.

Frank Galati, um membro do grupo *Steppenwolf*, tinha visto a minha produção de “*Floyd Collins*” (que eu escrevi com Adam Guettel) na *Playwrights Horizons* em Nova Iorque. Ele tinha ido de volta para Chicago e disse a Martha Lavey, Diretora Artística do *Steppenwolf*, que ela deveria ver o show e trazê-lo para Chicago. Ela veio, gostou do trabalho, e no decorrer de nossas discussões, determinamos que não era o momento certo ou o lugar para o “*Floyd Collins*” (A *Steppenwolf* nunca tinha produzido um musical completo, os custos eram proibitivos, etc.). Marta, porém, me convidou para dirigir algo melhor e nos direcionamos para uma nova peça de Chuck Mee, “*Time to Burn*³⁴”, com base no texto de Gorki “*Ralé*”. Era um material que parecia preencher nossos mundos: teatral, como só Chuck poderia escrever, mas também de líquidas e líricas

³⁴ Tempo de queimar

peças humanas reais, em um tempo real, em um lugar real e, acima de tudo, era uma peça de grupo.

Pouco antes de partir para Chicago, eu estava falando com alguém sobre os *Viewpoints* e ele disse: “Bem, você sabe a famosa história do *Steppenwolf*, não é?” “Não”, eu disse. Oh-oh, eu pensei. “Bem, um jovem diretor estava trabalhando com o grupo em uma nova peça e deu-lhes um exercício relativo ao gesto, e lá estavam elxs trabalhando, quando de repente um dos membros do grupo *Steppenwolf* jogou seu caderno e começou a gritar: “Nós não fazemos trabalho de gesto aqui! Nós não fazemos trabalho de gesto DE FORMA ALGUMA! Na verdade, nós não FAZEMOS trabalho de gestos! Na verdade, eu não FAÇO gestos!”

Quando apresentei os *Viewpoints* no meu primeiro dia de ensaio, eu brinquei sobre esta história. Perguntei a companhia simplesmente para reconhecer qualquer tipo que seja de preconceitos e ceticismo que tinham, e para abri-lxs para o trabalho. No entanto pedi-lhes para trabalhar com o coração aberto na minha direção, na direção do processo, em direção ao outro, em direção a si. Elxs não tinham que gostar ou entender a sua utilização, apenas **fazê-lo**.

No dia seguinte, nós estávamos falando como um grupo quando Mike Nussbaum levantou a mão e disse: “Eu gostaria de fazer uma declaração para todxs”. Agora Mike é um gigante do teatro de Chicago, uma lenda para muitos, de longe, a realeza de um elenco (de sua idade, de seu talento e de sua experiência). Meu “Oh-oh” retornava. Mas então Mike disse: “Eu só tenho uma coisa para contribuir e pela primeira vez eu realmente sei o que significa: você **pode** ensinar a um cachorro velho, novos truques.”

Na temporada seguinte, eu escrevi e dirigi “*Space*³⁵” (após a qual eu fui convidada a integrar o grupo), faziam parte como membrxs do grupo: Mariann Mayberry, Robert Breuler, Amy Morton e Tom Irwin. No primeiro dia dos *Viewpoints*, Mariann voou. Bob manteve-se esmagando uma laranja em sua testa como uma forma de entreter todos nós. Tom revirou os olhos e Amy acabou com seu desconforto e medo, ela ficava olhando para paredes, mirando como um touro, e correndo para elas para jogar-se no gesso a toda velocidade. No segundo dia, todos elxs dispararam. E, no terceiro dia, elxs me disseram quem do grupo havia proclamado: “Eu não **faço** gestos”.

Eu tive a alegria de trabalhar com ela pela primeira vez na minha produção de “*The Ballad of Little Jo*³⁶”, o primeiro musical do *Steppenwolf*. O nome dela é Rondi Reed (alguns a chamam de “*Dame Reed*”). Rondi soprou no primeiro dia de ensaio e berrou: “Ok, então o que é toda essa besteira de *Viewpoints*?!” Ela riu, mas quatro horas depois Rondi não só fez os **Gestos**, mas Forma, Arquitetura, Topografia, etc. Mas depois de

³⁵ Espaço

³⁶ A canção da pequena Jo

uma cerveja, certa noite ela confessou que o **diretor** anterior nem sequer sabia o que era um gesto, muito menos como falar com xs atores/atrizes sobre elxs! “É claro que eu faço gestos, – todos nós fazemos, todos os dias, no palco e fora dele – mas não quando isso me leva **mais para longe** do que **contribui** para minha vida no palco. Este diretor não amava seus/suas atores/atrizes ou suas atuações, ele amava suas próprias ideias” (Eu digo que não existe isso de ser como uma **diva**; são apenas grandes artistas que trabalham com pessoas que são mais preguiçosas, ou grandes e assustadxs artistas que procuram por segurança).

Os fios desta história têm um final feliz, pois com o tempo o grupo do *Steppenwolf* ficou interessado nos *Viewpoints*. Alguns eram meramente interessados o suficiente para perguntar: “O que é isso, afinal?”. Outros começaram a aparecer em minhas aulas na Escola de Verão da *Steppenwolf*, e um é candidato a fazer quatro semanas de intensivos no SITl em Saratoga na próxima primavera. Óleo e água. Hmmm.

A influência funciona nos dois sentidos, é claro. Através destes artistas extraordinários, eu tenho sido inspirada e desafiada novamente a refletir sobre a profundamente da arte de atuar. Como você dirige atores/atrizes? Que tipo de linguagem, constitui uma direção útil? Como fazer grandes atores/atrizes (como estes do *Steppenwolf*) pensar, jogar e trabalhar? O que torna sua atuação tão grande? O que eu valorizo na atuação? E se a resposta é profundidade, vulnerabilidade, crueza, surpresa, espontaneidade, alma, perigo e, acima de tudo, a verdade, como eu posso alimentar isso com os *Viewpoints*?

Sim, os *Viewpoints* podem ser usados para tornar incrivelmente sofisticada e intrincada pedaços de coreografias, de forma eloquente, digamos. Mas pessoalmente, os *Viewpoints* continuam a interessar-me mais como uma forma **em direção** a emoção do que **para longe** dela (o que não quer dizer que de outra forma não se pode criar emoções; é claro que se pode, mas este é um dos fundamentos deste livro). Eu estou interessada em observar o **aumento** do poder que umx ator/atriz da *Steppenwolf* tem no palco quando elx está trabalhando tanto a partir da psicologia das motivações e das intenções **quanto** das características físicas da Resposta Cinesiológica e do Ritmo, por exemplo. Eu não acredito na superioridade de um processo sobre o outro, mas em **ambos**, juntos; lutando, alternando, informando. Psicologia interna **e** forma externa. Pesquisar a peça **e** sonhá-la. Aprenda tanto quanto você puder **e** deixar ir. Preparar **e** então esquecer. Use tudo que há disponível para você estar no momento presente.

Você verá, eu descobri, que as abordagens do *Steppenwolf* e dos *Viewpoints* não são tão diferentes no final das contas. Meu equívoco havia sido baseado em aparências superficiais e estilos de trabalho. Depois pude perceber que em ambos os casos, os conselhos são idênticos:

- Ouça;
- Trabalhe com seu/sua parceirx;
- Deixe-se ir, e confie;
- Esteja presente no momento;
- Esteja em seu corpo;
- Use o seu corpo;
- Surpreenda uns aos/às outrxs;
- **Faça**, ao invés de **sentir**;
- Trabalhe com o perigo;
- Trabalhe com a imprevisibilidade;
- Trabalhe nos extremos;
- Harmonize-se com todo o seu ser;
- Trabalhe a partir de sua paixão;
- Tenha cuidados com o seu público e conte uma história;
- Interpretem como uma **unidade**;
- Sejam um grupo.

Há outra coisa que eu aprendi a partir do *Steppenwolf*. Não é: “Sim e...” ou “O mesmo, só que diferente”, é algo que possui um nome peculiar e autoexplicativo. Chamamos de: “Absolutamente besteira.” Eu aprendi isso com Tom, Amy, Laurie Metcalf, Gary Sinise, Terry Kinney e Jeff Perry. É um favor que o conjunto faz um para o outro, e elxs desenvolveram esta técnica nos 25 anos juntos em porões, igrejas, e agora em seus três espaços de apresentação em North Halsted Street, em Chicago. Se você está assistindo o ensaio e algo acontece no palco que é falso, artificial, não crível (que poderia ser um movimento, uma escolha de atuação, uma fala), você é encorajado (não obrigatoriamente) pela Lei da *Steppenwolf* a levantar a mão, como você faria em uma sala de aula e declarar: “Absolutamente besteira!”. Isso, para mim, é onde a *Steppenwolf* e os *Viewpoints* mais gloriosamente encontram suas afinidades. Nós somos o que somos por causa dx outrxs. Estou aberto a você, porque eu confio que você vai me ajudar a tornar-me tudo o que posso, em minha vida, na minha arte e no palco.

19. Bibliografia

(Tradução e Primeira revisão: Humberto Issao; Segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

A lista a seguir representa fontes – das mais diversas disciplinas e através de anos – que nos inspiraram. Algumas dessas obras são especificamente mencionadas no nosso livro, e todas as outras poderiam ter sido. Esta lista é profundamente subjetiva e variada – uma conglomeração de livros, arte e pensamentos profundo que mais influenciaram nosso trabalho nos *Viewpoints* e na Composição.

RUDOLF ARNHEIM

Visual Thinking

University of California Press, Berkeley, 1969

GASTON BACHELARD

The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places

Beacon Press, Boston, 1994

SALLY BANES

Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964

Duke University Press, Durham, NC, 1993
Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance Wesleyan University Press, Middletown, CT; 1987

EUGENIO BARBA; translated by Richard Fowler

The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology

Routledge, New York, 1995

EUGENIO BARBA and NICOLA SAVARESE; translated by Richard Fowler; edited and compiled by Richard Gough

A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer Centre for Performance Research, Routledge, New York, 1991

ANN MARIE SEWARD BARRY

Visual Intelligence: Perception, Image, and Manipulation in Visual Communication

State University of New York Press, Albany, 1997

JEAN BAUDRILLARD; translated by Sheila Faria Glaser

Simulacra and Simulation (The Body, in Theory: Histories of Cultural Materialism)

University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995

PETER BROOK

The Empty Space (A Book about the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate)

Touchstone, New York, 1996

ITALO CALVINO
Six Memos for the Next Millennium
Harvard University Press, Cambridge, MA, 1988

JOSEPH CAMPBELL
The Hero with a Thousand Faces
Princeton University Press, Princeton, 1973

ELIAS CANETTI; translated by Victor Gollancz Ltd.
Crowds and Power
Farrar, Straus and Giroux, New York, 1984

JOSEPH CHAIKEN
The Presence of the Actor
Theatre Communications Group, New York, 1991

MICHAEL CHEKHOV; edited by Mel Gordon
On the Technique of Acting: The First Complete Edition of
Chekhov's Classic To the Actor
HarperCollins, New York, 1991

HAROLD CLURMAN; Introduction by STELLA ADLER The Fervent
Years: The Group Theatre & the '30s
Da Capo Press, Inc., New York, 1983

ANDREW COOPER
Playing in the Zone: Exploring the Spiritual Dimensions of Sports
Shambhala Publications, Boston, 1998

MIHALY CSIKSZENTMIHALYI
Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention
Harper Perennial, New York, 1997
Finding Flow: The Psychology of Engagement with Everyday Life
Basic Books, New York, 1998
Flow: The Psychology of Optimal Experience Harper Perennial
New York, 1991

EDWARD DE BONO
Lateral Thinking: Creativity Step by Step
Harper Perennial, New York, 1990

AGNES DE MILLE
Martha: The Life and Work of Martha Graham
Random House, New York, 1991

DECLAN DONNELLEN
The Actor and the Target
Theatre Communications Group, New York, 2002

GRETEL EHRLICH

The Solace of Open Spaces
Penguin Books, New York, 1986

T. S. ELIOT
Four Quartets
A Harvest Book, Harcourt, Inc., Orlando, 1968

PHILIP FISHER
The Vehement Passions
Princeton University Press, Princeton, 2003

SIMONE FORTI
Handbook in Motion
The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax,
1974

MALCOLM GLADWELL
Blink: The Power of Thinking without Thinking
Little, Brown and Company, New York, 2005

ERVING GOFFMAN
Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of
Gatherings
Greenwood Press, Westport, CT, 1980
Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience
Northeastern
University Press, Lebanon, NH, 1986
The Presentation of Self in Everyday Life An Anchor Book
Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Inc., New York, 1959

JERZY GROTOWSKI; edited by EUGENIO BARBA; introduction by
PETER BROOK
Towards a Poor Theatre Routledge, New York, 2002

CHARLES HAMPDEN-TURNER
Maps of the Mind
Scribner, Simon & Schuster, New York, 1981

RICHARD HORNBY
The End of Acting: A Radical View
Applause Books, New York, 1995

SUSAN A. JACKSON and MIHALY CSIKSZENTMIHALYI
Flow in Sports
Human Kinetics Publishers, Champaign, IL, 1999

JULIAN JAYNES
The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral
Mind
Mariner Books, Houghton Mifflin Company, New York, 2000

ROBERT EDMOND JONES and DELBERT UNRUH
Towards a New Theatre: The Lectures of Robert Edmond Jones
Limelight Editions, Pompton Plains, NJ, 1992

TADEUSZ KANTOR; translated and edited by Michal Kobialka
A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-
1990
University of California Press, Berkeley, 1993

SØREN KIERKEGAARD; translated and edited by Howard V. Hong
and Edna H. Hong
Fear and Trembling/Repetition: Kierkegaard's Writings, Volume 6
Princeton University Press, Princeton, 1983

GUNTHER R. KRESS and THEO VAN LEEUWEN
Reading Images: The Grammar of Visual Design
Routledge, New York, 1996

MADELEINE L'ENGLE
A Wrinkle in Time
Bantam Doubleday Dell Books for Young Readers, New York, 1962

JERRY MANDER
Four Arguments for the Elimination of Television
Harper Perennial, New York, 2002

A. H. MASLOW
Religions, Values, and Peak-Experiences
Penguin, New York, 1994

The plays of CHARLES L. MEE, JR. are available at "the
(re)making project" website at: <http://charlesmee.org/html/plays.html>

SANFORD MEISNER and DENNIS LONGWELL
Sanford Meisner on Acting
Vintage, Random House, New York, 1987

DAN MILLMAN
Body Mind Mastery: Creating Success in Sport and Life
New World Library, Novato, CA, 1999

STEPEN NACHMANOVITCH
Free Play: Improvisation in Life and Art
Jeremy P. Tarcher, Penguin Putnam Inc., New York, 1990

YVONNE RAINER
A Woman Who ...: Essays, Interviews, Scripts
PAJ Books: Art + Performance, The Johns Hopkins University
Press, Baltimore, 1999

YVONNE RAINER and SID SACHS

Yvonne Rainer: Radical Juxtapositions 1961-2002
University of the Arts, Philadelphia (distributed by Distributed Art
Publishers, Inc., New York), 2003

JOHN J. RATEY, M.D.
A User's Guide to the Brain: Perception, Attention, and the Four
Theaters of the Brain
Vintage, Random House, New York, 2002

THOMAS RICHARDS and JERZY GROTOWSKI At Work with
Grotowski on Physical Actions Routledge, New York, 1996

RICHARD SENNETT
The Fall of Public Man
W. W. Norton & Company New York, 1992

TADASHI SUZUKI; translated by Thomas Rimer
The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki
Theatre Communications Group, New York, 1986

ANDREY TARKOVSKY; translated by Kitty Hunter
Blair Sculpting in Time: Reflections on the Cinema
University of Texas Press, Austin, 1989

HENDEL TEICHER, editor
Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001
The MIT Press, Cambridge, MA, 2002

FRANCOIS TRUFFAUT
Hitchcock/Truffaut
A Touchstone Book, Simon & Schuster, New York, 1985

JEANETTE WINTERSON
Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery
Vintage, Random House, New York, 1997

ZEAMI; translated by J. Thomas Rimer; edited by Masakazu
Yamazaki
On the Art of the No Drama: The Major Treatises of Zeami
Princeton University Press, Princeton, 1984

ANNE BOGART é diretora artística da *SITI Company*, que ela fundou com o diretor japonês Tadashi Suzuki em 1992. Ela recebeu dois *OBIE Awards*, um *Bessie Award* e um *Guggenheim Fellowship*. Ela é professora da *Columbia University*, onde coordena a graduação em interpretação. Seus recentes trabalhos com a *SITI* incluem *"Intimations for Saxophone"* de Sophie Treadwell; *"Sonhos de uma noite de verão"* de Shakespeare; *"Death and the Ploughman"* de Michael West; *"La Dispute"* de Marivaux; *"Short Stories"* e *"Score"* de Jocelyn Clarke; *"bobrauschenbergamerica"* de Charles L. Mee, Jr.; *"Room"* by Jocelyn Clarke; *"War of the Worlds"* de Naomi Iizuka; *"Cabin Pressure"*, *"The Radio Play"*, *"Alice's Adventures"*, *"Culture of Desire"* *"Bob"* de Jocelyn Clarke; *"Going, Going, Gone"*, *"Small Lives/Big Dreams"*, *"The Medium"*, *"Noel Coward's Hay Fever and Private Lives"*; *"Senhorita Júlia"* de August Strindberg; e *"Orestes"* de Charles L. Mee Jr. Ela é autora do livro *"A Director Prepares"*³⁷ publicado pela Routledge Press, New York, 2001.

TINA LANDAU é uma escritora autônoma, diretora e professora assim como membro do *Steppenwolf Theatre Company* in Chicago. Ela é graduada na *Yale College* e na *A.R.T.'s Institute for Advanced Theatre Training* em Harvard, tendo retornado para dar aulas em ambas tanto quanto na *New York University*, *Columbia University*, *Saratoga International Theater Institute (SITI)*, *University of Chicago*, *Northwestern* e *UCSD*. Ela é membro da *TCG/NEA Director Fellow*, e *NEA Artistic Associate* tendo recebido o apoio do *Rockefeller*, *Princess Grace*, *W. Alton Jones*, e *Pew foundations*. Trabalhos que Tina dirigiu e escreveu incluem *"Theatrical Essays"* (*Steppenwolf*), *"Beauty"* (*La Jolla Playhouse*), *"Space"* (*Steppenwolf*; *The Public Theater*, New York; *Center Theatre Group/Mark Taper Forum*, Los Angeles), *"Floyd Collins"* (*Playwrights Horizons*, New York; *Old Globe*, San Diego; *Goodman*, Chicago), *"Dream True"* (*Vineyard Theatre*, New York), *"Stonewall"* (*En Garde Arts*, New York) e *"1969"* (*Actors Theatre of Louisville*). No grupo *Steppenwolf*, Tina dirigiu *"Cherry Orchard"*, *"The Time of Your Life"* (também no *Seattle Repertory Theatre*; *A.C.T.*, San Francisco), *"Maria Arndt"*, *"The Ballad of Little Jo"*, *"Berlin Circle"* e *"And Time to Burn"*. Em New York, seus trabalhos incluem uma nova montagem para a Broadway de *"Bells Are Ringing"*, *"Miracle Brothers"* (*Vineyard Theatre*), *"Myths and Hymns"* (*The Public Theater*), *"Orestes"* e *"Trojan Women"* (*En Garde Arts*), como também *"Of Thee I Sing"* (*Papermill Playhouse*, Millburn, NJ) e *"Sonhos de uma noite de verão"* (*McCarter Theatre Center*, Princeton; *Papermill, Playhouse*).

ⁱ Em música, uma fuga é um estilo de composição contrapontista, polifônica e imitativa, de um tema principal, com sua origem na música barroca. Na composição musical o tema é repetido por outras vozes que entram sucessivamente e continuam de maneira entrelaçada. [1] Começa com um tema, declarado por uma das vozes isoladamente. Uma segunda voz entra, então, "cantando" o mesmo tema mas noutra tonalidade, enquanto a primeira voz continua desenvolvendo com um acompanhamento contrapontista. As vozes restantes entram, uma a uma, cada uma iniciando com o mesmo tema. O restante da fuga desenvolve o material posterior utilizando todas as vozes

³⁷ Também publicado no Brasil pela editora WMF Martins Fontes com o título "A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro" em 2001.

e, usualmente, múltiplas declarações do tema. Estas técnicas estilísticas todas, típicas de várias peças de J. S. Bach, das suas invenções, das aberturas, nas partitas, tocatas, e especialmente usada nas fugas, deram-se origem primeiramente na forma musical chamada de cânone, mas que Bach elabora mais ainda, explorando a fuga com a forma de variações sobre o tema, variando o tom, o ritmo e especialmente a voz, com uso de imitação, assim como com uso de tema retrógrado, de inversão do tema, ou espelhando-o, modulando-o, expandindo-o, sintetizando-o, ou transpondo-o, enfim, utilizando ao máximo exaustivo das demais técnicas da forma de tema e variação na fuga, que, como o próprio nome já indica, constitui-se como se cada voz ou parte estivesse fugindo uma da outra, enquanto conduz o tema ou um de seus contrapontos (cada voz perseguindo todas as pequenas partes do tema espalhados pela música), com cada uma de suas diversas variações. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fuga>. Nota da equipe de revisão. Consultado no dia 29/01/2017.

ⁱⁱ Coda (que traduzindo do idioma italiano para o português quer dizer cauda) é a seção com que se termina uma música. Nesta seção o compositor ou arranjador poderá ou não utilizar ideias musicais já apresentadas ao longo da composição. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Coda_\(m%C3%BA](https://pt.wikipedia.org/wiki/Coda_(m%C3%BA)ica). Nota da equipe de revisão. Consultado no dia 29/01/2017

ⁱⁱⁱ **SOLIPSISMO** (in. *Solipsism*- fr. *Solipsisme*; ai. *Solipsismus*; it. *Solipsismo*). Tese de que só eu existo e de que todos os outros entes (homens e coisas) são apenas idéias minhas. Os termos mais antigos para indicar essa tese são *egoísmo* (cf. WOLFF, *Psychologia rationalis*. § 38; BAIMGARTEN. *Met.*, § 392; GANUPPI, *Saggio filosofico sulla critica della conoscenza*, IV, 3, 24, etc), *egoísmo metafísico* (KANT, *Antr.*, I, § 2) ou *egoísmo* r<m;o (SCHOPENHAUF.R, *Die Welt*, I, § 19). Kant empregou o termo S. para indicar totalidade das inclinações que produzem felicidade quando satisfeitas (*Crít. R. Prática*, I, livro 1, cap. III; tral. it.. p. 85); esse mesmo termo foi empregado para indicar o egoísmo metafísico por alguns escritores alemães da segunda metade do séc. XIX (cf. SCHUBERT-SOLDERN, *Grundlageu zn einer Erkenntnistheorie*. 1884, pp. 83 ss.; W. SCHUPPI-, *Der Solipsismus*, 1898; H. DRIHSCH, *Ordnungslehre*, 1912, pp. 23 ss., etc). Como já notava Wolff, o S. é uma espécie de idealismo que reduz a idéias não só as coisas, mas também os espíritos (*Psychol. rat.*. § 38). Frequentemente, o S. foi declarado irrefutável, pelo menos com provas teóricas: tal era a opinião de Schopenhauer (*loc. cit.*), muitas vezes repetida (cf. RENOUIER. *les dilemmes dela métaphysique purê*, 1901; A. LEVI, *Sceptica*. 1921; SARTRE, *Vêtre et le néant*. 1943, p. 284). Na realidade, o S. só é irrefutável do ponto de vista idealista (com o qual coincide), segundo o qual os atos ou as ações do sujeito são conhecidos de maneira imediata, privilegiada e absolutamente segura.

Foi a aceitação (explícita ou implícita) dessa tese que por vezes levou a adotar o S. como ponto de partida obrigatório da teoria do conhecimento (cf., p. ex., DRIKSCH, *Op. cit.*, p. 23) ou como procedimento *metodológico* (ScHnsKRT-Soi.DKRN, *Op. cit.*, pp. 65 ss.). Este último ponto de vista foi adotado pelo positivismo lógico, especialmente por Wittgenstein e Carnap. O primeiro, tendo observado que "os limites de minha linguagem constituem os limites de meu mundo" (*Tricictatiis*, 5, 6), concluiu "ser absolutamente correto o significado do S., que, apesar de não poder ser dito manifesta-se. O lato de os limites da linguagem (da linguagem que só eu entendo) constituírem os limites do meu mundo revela que o mundo é o meu mundo" (*Ibid.*, 5.62) e que, portanto, "eu sou o meu mundo" (*Ibid.*, 5.63). Mas, assim entendido, o S. transforma-se imediatamente em realismo: "O S. rigorosamente desenvolvido coincide com o realismo puro. O eu do positivismo reduz-se a um ponto inextenso, e a realidade a ele se coordena" (*Ibid.*, 5.64). O pressuposto desse discurso é a teoria segundo a qual a correspondência entre os elementos da linguagem e os da realidade se dá termo a termo, e os elementos da realidade se reduzem a fatos de experiência imediata, sendo, pois, apenas *meus*. Quando faltam tais fatos, falta o significado (o objeto) da palavra, e eu não a *entendo*: portanto, Wittgenstein diz que os limites de minha linguagem são os limites do mundo. O mesmo pressuposto leva Carnap a falar de S. *melódico*. Com muita razão Carnap fala de S. a propósito da escolha dos elementos básicos (*Grun delem ente*), porque, como através de tais elementos (que servem de base para a construção lógica do mundo) Carnap escolhe (assim como Wittgenstein) os fatos imediatos da experiência, ou, como diz ele, "a base psíquica própria", seu procedimento é solipsista (*DerlogischeAufbau der Weil*, 1928, § 64). J. R. Weinberg já observava que no positivismo lógico o S. lingüístico é inevitável; por isso, uma vez que é necessário superá-lo para atingir a objetividade científica, "ou se alteram necessariamente alguns postulados do sistema para isentar o positivismo das idéias metafísicas, ou — se esse método falhar — será preciso abandonar todo o sistema do positivismo lógico" (*An*

Examination of Lógica! Pusilivism, cap. VII; trad. it., pp. 235 ss.). Na realidade, o pressuposto do positivismo que dá origem ao S. é reflexo da tese idealista na teoria da linguagem: os elementos da linguagem são signos de experiências imediatas, porque as experiências imediatas são a única realidade (v. EXI>I:RIKNCIA; LINGUAGKM). in ABBAGNANO, Nicola - Dicionário de Filosofia, Martins Fontes, São Paulo 2007, pp 918-919 - Nota da equipe de revisão

HUMBERTO ISSAO SUEYOSHI

Vertentes didáticas de uma cena liricizada

Volume 5

A arte do diretor – um manual para o teatro de Katie Mitchell

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes,
Área de Concentração Artes Cênicas, Linha de
Pesquisa Teoria e Prática do Teatro, da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para
obtenção do Título de Doutor em Artes, sob a orientação
da Profª Drª Sílvia Fernandes da Silva Telesi

SÃO PAULO

2017

A arte do Diretor - um manual para o teatro

De Katie Mitchell

Tradução: Humberto Issao Sueyoshi, Janaína Siqueira, Frank Kitzinger, Marlon Bruno, Thaís Vasconcelos, Agatha Paes, Juka Lion, Marilene Maia, Diego Leonardo, Isarel Castro, Mateus Santos, Alessandra Lirah
Primeira Revisão: Humberto Issao Sueyoshi
Segunda Revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao Sueyoshi

1. Sumário

Prefácio à edição brasileira por Humberto Issao	8
A arte do Diretor.....	9
APRESENTAÇÃO por Nicholas Hytner	10
INTRODUÇÃO.....	12
PARTE 1 - PREPARAÇÃO PARA OS ENSAIOS	18
1. Capítulo - Organizando as primeiras respostas do texto	21
1.1 Usando listas de fatos e perguntas	21
1.2 Organizar informações sobre o que existe antes da peça começar.....	22
1.3 Pesquisa	25
1.4 Respondendo a perguntas difíceis sobre o texto	29
1.5 Lugar	30
1.6 Biografia dos Personagens	34
1.7 Lista de verificação de todo o trabalho feito neste capítulo	41
2. Capítulo - Organizando informações sobre cada cena	42
2.1 Circunstâncias imediatas.....	42
2.2 O que acontece entre as cenas ou atos.....	47
2.3 Tempo.....	50
2.4 Lista de verificação de todo o trabalho feito neste capítulo	53
3. Capítulo - Investigando as grandes ideias da peça.....	54
3.1 O escritor e o texto dramático	54
3.2 As ideias que sustentam o texto.....	57
3.3 O gênero ou estilo da peça	60
3.4 Lista de verificação de todo o trabalho feito neste capítulo	61
4. Capítulo - Analisando a cena	63
4.1 Preparando a composição do seu texto de direção.....	63
4.2 Atribuindo um nome a cada ato ou cena.....	64
4.3 Eventos	65
4.4 Intenções	72
4.5 Preparando um texto pronto para os atores	75
4.6 Lista de verificação de todo o trabalho feito neste capítulo	77
5. Capítulo - Aprofundando o trabalho nos personagens.....	79
5.1 Os pensamentos dos personagens sobre si mesmos.....	79
5.2 Relacionamentos	81

5.3	Preparando improvisações.....	83
5.4	Uma lista de verificação de todo o trabalho feito neste capítulo	86
6.	Capítulo - Construindo relacionamentos com a sua equipe de produção	87
6.1	Cenografia	88
6.2	Iluminação	96
6.3	Som	97
6.4	Música	99
6.5	Vídeo	103
6.6	Voz	105
6.7	Movimento	108
7.	Capítulo - Selecionando atores e testando os pontos de partida para os ensaios 113	
7.1	Seleção de elenco	113
7.2	Oficinas	117
8.	Capítulo - Preparando o ambiente de ensaio	121
8.1	Trabalhando com a direção de palco	121
8.2	Seleção de salas de ensaio	123
8.3	Estabelecendo estruturas de comunicação	125
8.4	Preparando a sala de ensaio	127
	PARTE 2 - ENSAIOS	128
9.	Capítulo - Os primeiros dias de ensaio.....	132
9.1	Organizando seus pensamentos sobre atores	132
9.2	Doze regras de ouro para trabalhar com atores.....	134
9.3	Estabelecendo a linguagem do seu processo	140
9.4	Como dar retorno aos atores sobre o seu trabalho	143
9.5	Como sentar-se na sala de ensaio.....	149
9.6	Apresentando o texto para os atores.....	149
9.7	O primeiro dia de ensaio.....	150
9.8	Maquete	155
9.9	Apresentando som, figurinos, adereços, móveis, luzes e elementos cênicos para o processo de ensaio	156
10.	Capítulo - Construindo o mundo da peça.....	159
10.1	Como dividir o seu dia de ensaio	160
10.2	Introduzindo os fatos e as questões	161
10.3	Pesquisa	163

10.4	Locais	168
10.5	O autor e o gênero	170
10.6	Trabalho prático em ideias	172
10.7	Trabalho prático sobre emoções	176
10.8	Biografias dos personagens.....	179
10.9	O primeiro trabalho prático sobre a personagem e o ritmo dela	184
10.10	Relacionamentos	185
10.11	Como configurar improvisações com os atores.....	188
10.12	Como usar os exercícios de visualização	190
10.13	Como fazer tudo isso com um período curto de ensaio	191
11.	Capítulo - Trabalhando nas cenas da peça	195
11.1	A análise da ação do peça com os atores.....	195
11.2	Delimitando os espaços das cenas.....	197
11.3	Improvizando o evento gatilho e as circunstâncias imediatas.....	199
11.4	Como estruturar o ensaio	200
11.5	Ensaio uma cena pela primeira vez.....	201
11.6	“Desenho de cena” (Blocking), ou fazendo a ação clara para o público.....	206
11.7	Os segundos e os terceiros ensaios de uma cena	208
11.8	Passadão	214
11.9	Como organizar os dias finais na sala de ensaio	217
11.10	Trabalhando no cenário, figurinos, som, iluminação e músicas durante os ensaios	218
11.11	Como fazer tudo isso com um período de ensaio curto	221
	PARTE 3 - ENTRANDO NO TEATRO E A TEMPORADA	225
12.	Capítulo - Ensaios técnicos e o ensaio geral.....	228
12.1	A programação para a montagem no teatro e os ensaios técnicos.....	228
12.2	Como gerir a transição da sala de ensaios para o teatro junto aos atores ...	229
12.3	Como trabalhar com a sua equipe criativa durante os ensaios técnicos	232
12.4	A afinação da luz.....	234
12.5	Afinando o som e a música antes do ensaio técnico começar.....	237
12.6	Ensaios técnicos	238
12.7	O ensaio geral	242
13.	Capítulo - As apresentações públicas.....	245
13.1	As primeiras apresentações públicas	245

13.2	Apontamentos depois das apresentações	248
13.3	Os ensaios durante as suas primeiras apresentações públicas	251
13.4	Apresentação para a imprensa.....	252
13.5	A temporada: após o dia da apresentação para a imprensa até a última noite da temporada.....	254
13.6	Análise o seu trabalho quando a temporada acabar	255
PARTE 4 - CONTEXTO E FONTES		258
14.	Capítulo - Como eu aprendi as habilidades que o livro descreve.....	258
14.1	Stanislavsky.....	258
14.2	Lev Dodin ensina direção na Rússia.....	260
14.3	Aulas particulares de direção no Reino Unido.....	263
14.4	Investigação sobre a biologia das emoções	264
GLOSSÁRIO		266

Para Edie

Prefácio à edição brasileira por Humberto Issao

(Humberto Issao)

Essa é uma tradução não oficial do livro “*The director's craft a handbook for the theatre*” de Katie Mitchell. Ela foi feita numa iniciativa de amazonenses e paulistas de divulgar o trabalho da autora e auxiliar os estudantes de direção teatral no seu desenvolvimento poético e acadêmico, além de fruto do trabalho de pesquisa na tese de doutorado do coordenador e revisor desse manuscrito. Se você tiver condições compre o livro original da autora nos sites especializados em livros digitais. Sua circulação não tem nenhuma finalidade lucrativa, portanto não pague por ele. Essa tradução não deve ser distribuída sem a autorização expressa da autora original da obra e seus tradutores e revisores em língua portuguesa. Esta tradução deve conter erros de tradução e mesmo após a segunda revisão alguns erros ortográficos e gramaticais são esperados.

O livro está calcado na experiência da autora e na sua realidade sociocultural, alguns termos e funções não são transponíveis para a realidade brasileira.

Diversas editoras foram procuradas para que o livro fosse publicado, mas nenhuma das editoras demonstrou interesse. Caso precise citar a obra utilize o padrão ABNT para obras manuscritas e ainda não publicadas citando os tradutores e revisores. O Index original não foi utilizado nem traduzido.

A arte do Diretor

(Tradução de Janaína Siqueira - Primeira revisão: Humberto Issao; segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

O processo de dirigir uma peça se estende desde a primeira leitura do texto até a última noite de apresentação, e quem se propõe a fazer esta jornada encontra em 'A arte do Diretor' um guia inestimável.

Este livro explica as ferramentas chave da prática que uma das diretoras mais respeitadas do Reino Unido usa para harmonizar seu trabalho, não só com atores e equipes de produção, mas também como próprio texto.

Katie Mitchell aborda temas diversos como:

As ideias que sustentam o texto de uma peça
Preparando improvisações
Doze regras de ouro para trabalhar com atores
Gerenciando a transição da sala de ensaio para o teatro
Analisando seu trabalho depois que as apresentações terminaram

Cada capítulo termina com um resumo de seus pontos-chaves, tornando este um ponto de referência ideal para aqueles que desejam melhorar áreas específicas de seu ofício, bem como iniciantes, em busca de um mapa passo-a-passo do papel de um diretor.

Katie Mitchell dirige peças para a Royal Shakespeare Company, o Royal National Theatre, a Corte Real, Young Vic e Donmar Warehouse. Fora do Reino Unido, ela dirige o Royal Dramatic Theatre, na Suécia, o The Cologne Schauspielhaus, na Alemanha e o Piccolo Theatre, na Itália. Seu trabalho inclui produções para Welsh National Opera, Glyndebourne Festival Opera e English National Opera. Ela recebeu dois Time Out Awards e um Evening Standard Award de Melhor Diretor.

APRESENTAÇÃO

por Nicholas Hytner

(Tradução de Janaína Siqueira - Primeira revisão: Humberto Issao; segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Ainda acontece no teatro britânico que a maioria dos diretores se tornam diretores, dizendo: 'Eu sou um diretor!' e mantêm a esperança de que alguém vai acreditar neles. Alguns foram atores, alguns foram contrarregras, mas a maioria hoje em dia saiu da universidade explodindo com ideias, porém mais ou menos sem saber o que fazer. Se tiverem sorte, serão dadas a eles as oportunidades de descobrir como são sem noção; se eles são sábios, eles começam a perceber um esboço de como o teatro realmente funciona; se eles são talentosos, é uma faca de dois gumes, pois eles se encontram no centro das atenções muito antes de calcularem como implantar seus talentos de forma útil. Eles são incentivados a pensar em si mesmos como artistas, mas ainda tem que aprender a arte de dirigir.

Aqui, enfim, é o livro que coloca tudo para fora, partindo do momento em que o diretor começa a pensar em uma peça até a noite da última apresentação. Existem muitos livros maravilhosos sobre a atuação (alguns dos melhores escritos por diretores) e muitos livros de inspiração sobre o propósito do teatro. Há livros sobre a palavra falada, manuais sobre iluminação e som, e histórias do figurino. Eu nunca antes me deparei com um livro que de forma tão clara e tão rigorosamente insiste nas necessidades práticas de um trabalho que exige que seu fazedor lidere uma equipe em que todos são mais peritos em seu ofício particular do que ele próprio.

Quando fui nomeado diretor do National Theatre, essa foi uma das minhas primeiras prioridades para torná-lo um lar para Katie Mitchell. As suas produções sempre me incitaram a casar uma seriedade de propósito e intensidade emocional a um conhecimento (know-how) teatral inigualável. Nem sempre concordei com ela sobre as peças, mas eu nunca fui menos que arrebatado (*gripped*¹) pela forma como ela as trouxe à vida. Ao longo dos anos, tenho observado sua jornada contínua com admiração ilimitada; e não me surpreende que a minha admiração seja compartilhada, sobretudo por jovens diretores que iniciam sua vida no teatro. Eles a citam como sua luz guia mais do que ninguém (assim como a minha geração citou Peter Brook), e isso não é só porque ela dedica mais de seu tempo ao ensino do que qualquer outro diretor comparável. Suas produções nunca deixaram qualquer dúvida de que o que você vê é a consequência tanto de uma profunda reflexão quanto de uma atenção feroz aos detalhes. Sua vida criativa é marcada por uma ligação apaixonada com as ilimitadas possibilidades expressivas do teatro. É maravilhosamente encorajador que tantos jovens diretores queiram ser como ela.

Seu livro vai ajudá-los, uma vez que irá esclarecer a quem quer saber algo sobre o processo de levar uma peça de teatro para o palco. Ela cobre mais ou menos tudo. É detalhada e provocante em suas descobertas sobre como inspirar e guiar os atores. É inflexível sobre como todos os trabalhos preparatórios de um diretor devem ser, severo em suas exigências sobre

¹*gripped*: agarrar com firmeza/compreensivo

aqueles que querem realizá-lo. Ele oferece conselhos sobre tudo, desde o fornecimento de chá e café na sala de ensaios para a realização de ensaios técnicos, e insiste na necessidade de autoanálise impiedosa no final de cada peça. Acima de tudo, revela que há habilidades essenciais que todo diretor tem que aprender. Ideias são fáceis de encontrar; todo mundo as tem. Sua ênfase é sobre o que é necessário para fazê-las viver no palco. Katie usa 'A Gaivota' de Chekhov como estudo de caso, e é uma marca do rigor de sua abordagem em seus processos que você poderia aplicar em seu próprio processo dessa mesma peça e chegar a uma produção completamente diferente da dela, que estava no National, em 2007. O que não seria diferente é a integridade com a qual ela insiste que você se aproxime do trabalho de dirigir.

Este livro deve tornar-se um guia essencial para os diretores do teatro de língua inglesa.

Nicholas Hytner

Teatro Nacional, junho de 2008

Fim de partida Samuel Beckett

INTRODUÇÃO

(Tradução de Janaína Siqueira - Primeira revisão: Humberto Issao; segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

As primeiras tentativas de dirigir podem fracassar porque os diretores não têm certas ferramentas simples. Sem essas ferramentas, dirigir se torna um processo baseado no acaso ao invés da habilidade. As ferramentas deste livro vão ajudar você a fazer acontecer o mais próximo daquilo que você quer ver- ou que você imaginou em sua cabeça. Ele também irá incentivá-lo a pensar sobre direção como um ofício/trabalho, com habilidades que podem ser aprendidas e acumuladas ao longo do tempo.

Existem duas grandes escolas de pensamento sobre a formação de diretores. Alguns pensam que dirigir é um talento inerente que só pode evoluir no chão da sala de ensaio, durante o processo de fazer apresentações. Outros pensam que é como uma habilidade que pode ser aprendida ao longo do tempo em um contexto educacional. Eu sou dessa última opinião e acho estranho que a maioria dos atores, pelo menos no Reino Unido, passam por uma formação estruturada, enquanto os diretores não. Lamento por não terem me ensinado e sinto que a arte de dirigir, como a de atuar, só pode melhorar se realizada a partir de um período de treinamento preliminar. Muitos diretores nos estágios iniciais de suas carreiras estão sobrecarregados com a expectativa de que eles são, de alguma forma, obrigados a levantar e entregar uma direção brilhante. Algumas habilidades básicas podem fazer toda a diferença para a sua confiança e capacidade de dirigir de forma coerente. Ao selecionar os exercícios e conselhos contidos neste livro, eu tentei pensar nas ferramentas que eu precisava quando eu estava começando. No entanto, é importante diferenciar as produções que eu faço e as ferramentas que este livro descreve. Se dez diretores diferentes usassem essas ferramentas, os resultados seriam radicalmente diferentes. No entanto, há certas habilidades básicas que têm de ser postas em prática em qualquer produção, seja qual for a visão, voz ou interpretação do diretor. São essas habilidades que eu estou tentando isolar e descrever.

O livro descreve as habilidades práticas essenciais e necessárias em cada fase do processo de produção teatral, desde a escolha de um texto até a performance final. A ênfase principal está no trabalho com os atores. No entanto, o livro inclui também etapas-chaves na construção de uma produção com os membros da equipe criativa. Isto inclui o trabalho em equipe, figurino, iluminação, sonoplastia, movimento, voz e música. A única relação que não é abordada é a com um escritor vivo. Eu trabalho principalmente em peças de autores mortos, e, portanto, tenho pouca experiência de trabalhar com dramaturgos de novas peças. Há diretores, como Max Stafford Clark e James Macdonald, que são especialistas nesta área e que são peritos na reflexão e escrita de novas peças.

A maioria das ferramentas descritas neste livro vem de ensinamentos de Konstantin Stanislavski, mediada por um intérprete secundário e, em seguida, posta em teste no meu próprio trabalho. Outros vêm de minha pesquisa

recente em Biologia das Emoções. O resto é resultado do senso comum e de duras lições aprendidas no chão da sala de ensaio. Eu tenho usado uma peça específica - 'A Gaivota', de Anton Chekhov - para ilustrar e descrever o processo que eu passo ao fazer uma produção. A peça é traduzida por Michael Frayn e publicada pela Methuen (1998), em uma coleção de quatro peças de Chekhov ('A Gaivota' é sobre os amores e perdas de um grupo de amigos próximos e familiares que vivem em uma propriedade rural na Rússia). Contudo, as tarefas no livro podem ser aplicadas em qualquer material - seja realismo Chekhoviano, textos abstratos de autores como Beckett e Pinter, ou novas peças - ou até mesmo em trabalhos intensamente estilizados, como óperas do século XVIII.

Você pode entrar e sair deste livro para resolver problemas imediatos em seus ensaios ou você pode estudar 'A Gaivota' com maior profundidade - e, assim, extrair uma visão mais abrangente do processo. Alternativamente, você pode escolher e misturar elementos do livro com os ingredientes de sua preferência - possivelmente usando ideias do livro para guiá-lo através de novos desafios ou fortalecer os pontos fracos em seu próprio processo. Dependendo do estágio que você alcançou em sua evolução como diretor, ele pode ajudar você a anotar uma lista dos pontos fortes e fracos do seu trabalho antes de começar a ler. Isso pode dar a você um senso de propósito ao ler o livro. Além disso, tente as tarefas de preparação nas peças que você está trabalhando ou pensando em dirigir, para ver se as tarefas ajudam a aprofundar a sua compreensão do material. Também não é necessário aceitar todos os aspectos do processo que eu delinear. Se um exercício não faz sentido para você, talvez seja melhor não o levar para a sala de ensaio. Se você usar um exercício em que apenas metade é digerida ou entendida, há uma chance real de que ele vá acabar confundindo ou frustrando os atores. Isso poderia minar a sua confiança e o respeito deles por você.

O livro assume que você está interessado em construir um mundo imaginário para os atores habitarem, usando ingredientes da vida real e as circunstâncias sugeridas pelo próprio texto. Ele também assume que dirigir é um trabalho que exige consideração e preparação cuidadosa antes dos ensaios começarem. Os próprios ensaios são fundamentais, mas você pode poupar uma grande quantidade de tempo se preparando de forma eficiente. Preparação detalhada irá assegurar que você use o processo de ensaio de forma muito mais econômica. Preparação minuciosa não funciona contra a criatividade ou a contribuição dos atores nos ensaios; em vez disso, alimenta, concentra e inspira o trabalho dos atores. Preparação também faz você mais confiante como diretor e, por sua vez, promove a confiança dos atores em você.

A Parte 1 deste livro aborda o trabalho que você faz em si próprio antes de começar a ensaiar. Incluindo conselhos sobre a construção das relações com todos os envolvidos na produção teatral, além dos atores. A Parte 2 descreve o processo de ensaio, e a Parte 3 leva você através de ensaios técnicos, ensaios gerais e a maneira pela qual você pode trabalhar sobre a apresentação da peça, durante a sua execução. A Parte 4 descreve a evolução da minha relação com o trabalho e o legado de Stanislavski.

Primeiro, aqui estão algumas sugestões sobre como você deve proceder sobre a leitura de um texto ou quando você está pensando em dirigir-lo ou quando você está começando a trabalhar com ele. Antes que você possa interpretar uma dramaturgia escrita, você deve saber exatamente do que se trata. Resista ao desejo de correr para o material apressadamente com suas próprias ideias e recue, a fim de avaliar as ideias do dramaturgo e o que está realmente nas páginas à sua frente.

Ao ler um texto que pretende dirigir, muitas vezes você vai achar que as batidas do seu coração aumentam e sua temperatura corporal também. É uma sensação semelhante a se apaixonar. Você pode se sentir animado e, como resultado, você nem sempre vai ler o texto com muito cuidado ou lentamente. Em vez disso, os olhos escorregam e patinam sobre as palavras, e sempre se concentram em uma seção que você particularmente gosta. Você salta sobre as seções que não lhe interessam imediatamente. 'Eu vou separá-los mais tarde', você diz para si mesmo. Se você fosse dirigir a peça com base nessas leituras iniciais, a apresentação refletiria o seu entusiasmo instável e ela seria desnivelada.

Quando eu estava dirigindo 'A Orestéia', de Ésquilo, eu estava particularmente interessado na história do sacrifício de Efigênia. 'A Orestéia' é uma trilogia de peças de teatro e a história do sacrifício de Efigênia é o motor da primeira peça. Não é o motor da segunda peça e mal se apresenta na terceira. Além da história de Efigênia, o meu interesse no texto foi esporádico e essa falta de interesse foi por fim legível na apresentação. A apresentação tornou-se menos focada conforme a noite avançava, o público ficou mais agitado e os personagens que não tinham relação direta com a história de Efigênia foram negligenciados. Minha inclusão de um fantasma que representou Efigênia e vagou por meio da ação da trilogia foi, em última análise, confusa para o público. A apresentação foi um reflexo preciso da minha primeira leitura super-animada e inconstante do texto, mas não foi uma representação muito precisa da peça que Ésquilo tinha escrito.

Por isso, é importante ler o texto com cuidado e lentamente, a fim de verificar se você está realmente lendo todas as suas cenas e não apenas algumas delas. Aprender a fazer isso com a cabeça limpa também irá ajudá-lo a tomar uma decisão sobre se você realmente quer dirigir a peça.

Outro obstáculo para a leitura clara de um texto dramático é uma afinidade que pode ficar no caminho de sua compreensão do texto, muito parecido com a estática de um rádio que interfere na recepção de um programa que você está ouvindo. Afinidade são as coisas que você desenha na peça, pois se referem à sua própria vida ou de como você olha para o mundo. A afinidade pode ser ao mesmo tempo útil e muito limitativa. É útil na medida em que pode lhe dar uma percepção privilegiada sobre um aspecto do texto ou de um personagem que você não teria de outra forma. Por exemplo, você pode decidir dirigir uma peça ambientada em um consultório médico. Se o seu pai é médico na vida real, então você vai saber muito sobre a profissão, tanto em público como em particular, e isso pode ajudá-lo a dirigir a peça. Mas a mesma afinidade que lhe dá um visão especial sobre a vida de um médico poderia encorajá-lo a fazer a

ação muito próximo ao do centro cirúrgico de seu pai ou poderia impedi-lo de ver outros aspectos da peça.

Você poderia mesmo problematizar a interferência com o trabalho do ator. Por exemplo, a atriz que interpreta Arkadina (que também é uma atriz), em 'A Gaivota', pode ser atraída para a personagem porque a atriz tem uma afinidade óbvia com a profissão da personagem e as emoções associadas com ela. No entanto, isso não é tudo o que Chekhov requer para a atriz na peça. Arkadina também é uma mãe que se encontra em um relacionamento com um homem mais jovem. Grande parte da ação na peça relaciona-se com esses papéis, tanto quanto -se não mais- do que a sua profissão. A situação é igualmente verdadeira para um diretor. Um diretor pode ter uma afinidade com os aspectos teatrais da peça, mais uma vez, pela razão óbvia de que é a sua profissão. Isto significaria que os outros temas da peça - o amor não correspondido, sonhos destruídos e família - iriam ser negligenciados. A apresentação seria desequilibrada.

Quando você está imaginando uma peça em sua cabeça ou a lê completamente, é possível que você esteja realmente só imaginando que os personagens que tem fala estão fazendo ou onde eles poderiam estar. Em uma peça com um grande número de personagens, isso significa que você não imagina todos no palco. Por isso, quando chega a hora de dirigir a cena, você não sabe o que fazer com os personagens que não falam. Esta falta de atenção para os personagens que não usam a palavra será legível para o público. Então, você precisa preparar o texto, imaginando cada personagem em cada momento, independentemente do quanto eles têm a dizer. Mesmo que seja um papel menor, sem qualquer texto, como uma camareira ou um garçom, esses personagens estarão presentes no palco e o que eles estão fazendo deve ser claro. Na primeira cena de 'A Gaivota', por exemplo, você pode esquecer que também há operários presentes com Mashae Medvedenko. Eles estão atrás da cortina do palco improvisado, trabalhando. Quando você prepara a cena, você pode só trabalhar no que Mashae Medvedenko estão fazendo. Você vai então chegar para os ensaios e os três atores que fazemos trabalhar estarão prontos para ensaiar e você vai só olhar para eles inexpressivamente, sem saber o que fazer. Então você vai ter que vir com uma solução apressada, que pode não ser tão completa como é o seu trabalho quando elaborado previamente.

Aprender a manter toda a imagem do que o público vai ver em sua cabeça, enquanto você lê o texto, é fundamental. Faça isto executando a ação da peça em sua cabeça como se fosse uma fatia de cinema naturalista. Imagine o que o público vai olhar quadro a quadro. Não invente uma complexa sequência de imagens; em vez disso, faça das sequências as mais simples possíveis. Lembre-se, este exercício não é sobre descobrir exatamente como você vai dirigir cada cena - que é uma tarefa que você vai abordar muito mais tarde no processo. Pelo contrário, é sobre captar todos os elementos que você precisa atender a dirigir a peça.

Visualizar a ação assim também irá lembrá-lo de manter uma imagem consistente de lugar em sua mente. Quando você lê um texto, você pode facilmente esquecer de uma peça do mobiliário, ou de um local, como um lago,

que está permanentemente presente e visível em uma cena. Você imagina esses objetos e detalhes geográficos quando alguém fala sobre eles, mas você pode esquecerlos quando o assunto da conversa muda. Posteriormente, você pode não dirigir os atores para reagir com precisão e de forma consistente ao seu ambiente. Em uma parte da cena, um personagem pode mencionar que está quente, então todo mundo nessa parte começa a atuar no calor. Cinco minutos depois, o calor não será mais discutido no texto, se todo mundo parar de atuar nele - com eles permanecendo exatamente no mesmo lugar e sem mudança alguma no clima. Isso vai confundir o público.

Por fim, lembre-se que você está lendo a peça, a fim de chegar a tarefas concretas para os atores. Então, você precisa praticar traduzindo o seu entendimento intelectual do material em tarefas específicas para os atores executarem. Se você conversar com os atores usando uma linguagem de crítica literária ou ideias abstratas, eles vão lutar para responder às suas instruções de forma rigorosa e, como resultado, seu trabalho será vago. É claro que a maioria dos atores são perfeitamente capazes de manter uma conversa intelectual sobre o texto dramático, mas não é para isso que eles estão na sala de ensaio. O trabalho deles é se corrigir para dentro da pele de um personagem e encarnar emoções, pensamentos e ações críveis. O seu trabalho é colocá-los dentro dessa pele. Pense em como você pode dar instruções a alguém para uma viagem de carro. Se você der instruções da paisagem que estão procurando, e se esquecer de dizer-lhes sobre um entroncamento na estrada, ou de falar com eles sobre o fim da sua jornada, eles vão se perder. O motorista necessita de informações precisas, com pontos de referência claros sobre estradas, sinais e marcos. Quanto mais claras as instruções são, mais rápido o motorista vai chegar ao seu destino. Acontece o mesmo com os atores. A Parte 1 deste livro vai mostrar como extrair informações do texto que irão ajudá-lo a moldar tarefas concretas para os atores fazerem.

Easter de August Strindberg

PARTE 1 - PREPARAÇÃO PARA OS ENSAIOS

Fim de partidade Samuel Beckett

PREPARAÇÃO PARA OS ENSAIOS

(Tradução de Janaína Siqueira - Primeira revisão: Humberto Issao; segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Essa parte do livro descreve tudo o que você precisa fazer para preparar seus ensaios. O objetivo dessa preparação é extrair as informações do texto que irão ajudar os atores a interpretar os personagens e situações da peça.

Quando você observa uma situação na vida, você percebe que o comportamento dos indivíduos é determinado por um conjunto complexo de fatores. Lembre agora da última vez que você viu um casal discutindo. Você notou se a temperatura de onde eles estavam estava quente ou fria? Você notou se estava ventilado ou abafado? Você notou se estavam numa casa ou num apartamento? Você notou a hora do dia? Você conseguiu projetar o que as pessoas fariam em seguida? Você imaginou imagens dos eventos norelacionamento queforamdeterminantespara a presente discussão? Você foi capaz deperceberqualquer uma dessas coisas, mesmo que as palavrasque as duas pessoasestavam dizendoum ao outronãocitassem qualquer um desses assuntos diretamente? Você notou o que cada um queria daoutra pessoa? Será que elesquerem serperdoadosou compreendidos?

Muitas dessas informações podem ser lidas nas ações físicas do casal - você será capaz de ler informações pela forma como eles se sentam, como se movem, como espalham amanteigano pão ou colocam seus casacos quando estão saindo. Por exemplo, se está frio, as duas pessoas vão

fazer gestos involuntários e voluntários para se manterem aquecidos. Se uma pessoa está atrasada, suas ações serão mais rápidas do que as da outra pessoa. Outras informações emergirão do jeito como eles se comunicam com o outro, seja rapidamente ou lentamente, em silêncio ou em voz alta. As informações que este casal transmite sobre eles mesmos e sua relação são, portanto, verbais e físicas. E se é verbal, o tom de como eles falam é tão significativo quanto o conteúdo do que eles estão dizendo.

Quando você lê um texto dramático, é uma boa ideia procurar informações sobre todos os fatores que criam ou afetam o comportamento dos personagens na ação da peça (ou os fatores que determinam as mudanças em seu comportamento). Se esses fatores não são explicitamente indicados, você pode precisar ler as cenas cuidadosamente para inferir precisamente as circunstâncias em que os personagens se encontram. Os fatores que você precisa procurar podem vir sob os seguintes títulos:

Local: O ambiente em que os personagens estão.

Biografias dos personagens: os eventos no passado que moldaram os personagens.

Circunstâncias imediatas: as 24 horas que antecederam a ação de cada cena ou ato.

Tempo: O ano ou estação, ou hora em que a ação ocorre, ou o efeito da passagem do tempo entre atos ou cenas.

Eventos: As mudanças que afetam o comportamento dos personagens.

Intenções: As imagens do futuro que impulsionam a ação presente dos personagens.

Relacionamentos: Os pensamentos que uns têm sobre os outros, para calibrar o comportamento dos personagens.

Há, claro, outras preparações que você precisa fazer antes de dirigir a peça e estas preparações serão investigadas nos capítulos que se seguem. Mas identificar os fatores que determinam o comportamento e as ações dos personagens deve estar no cerne do seu trabalho preparatório.

As criadas de Jean Gente

1. Capítulo - Organizando as primeiras respostas do texto

(Tradução de Janaína Siqueira - Primeira revisão: Humberto Issao; segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Este capítulo é sobre como organizar suas respostas iniciais ao texto e construir o mundo que existe antes do início da ação da peça. Ele tem seis passos:

1.1 - Usando listas de fatos e perguntas

1.2 - Organizar informações sobre o que existe antes do início da ação da peça

1.3 - Pesquisa

1.4 - Respondendo a perguntas difíceis sobre o texto

1.5 - Lugar

1.6 - Biografias de personagens

Assumir estes passos irá garantir que você tenha uma relação objetiva com o texto dramático. Sua objetividade irá ajudá-lo a construir um mundo que é específico e, mais tarde, ela irá ajudá-lo a falar sobre a peça de uma forma que os atores vão achar útil.

RESUMO

Use a lista de fatos e perguntas para organizar as suas respostas para o texto

1.1 Usando listas de fatos e perguntas

Quando você começa a trabalhar em uma peça, você precisa encontrar uma maneira simples de organizar suas descobertas e respostas. Listar informações na forma de fatos e questões irá ajudá-lo com isso. Os fatos são os elementos inegociáveis do texto. Eles são as principais pistas que o escritor lhe dá sobre a peça. Em 'A Gaivota' são incluídas coisas como 'Arkadina tem um filho chamado Konstantin' ou 'Medvedenko é um professor' ou 'Estamos na Rússia'. As perguntas são uma forma de apontar as partes do texto que são menos claras ou que você simplesmente não tem certeza. Faça perguntas sobre qualquer coisa que não é simples ou clara. As perguntas podem incluir coisas como 'O que aconteceu com o pai de Konstantin?', ou 'Estamos em que estação do ano?', ou 'Onde está o espólio de Sorin na Rússia?'. Sempre escreva fatos e perguntas em frases simples e objetivas. Como regra geral, se

you do not have immediate certainty of what you have identified is a fact, transform it into a question.

Organizing information in this way encourages you to maintain an objective relationship with the material and inhibits premature attempts to interpret the dramatic text. Lists of facts and questions will be used in the exercises described in this chapter and in Chapter 2, when we work with the action in the play.

1.2 Organizar informações sobre o que existe antes da peça começar

Organizing the information from the text about what exists before the action of the play begins, will help you map certain physical, geographical and temporal relationships of the play - creating an image of the past of each character. No process of rehearsal occurs without the actors asking questions about what happened before the action of the play, and, therefore, it is extremely advantageous to have these information tied together. This will allow you to be able to deal with simple questions about the place like: 'Where did I come from?', or more complex questions about past events in the lives of the characters like: 'When did I meet Trigorin for the first time?'.

Use the format of facts and questions to collect information about everything that exists or happened before the action of the play unfolded. Make two lists: one of facts and one of questions. I call these lists 'antecedents'. The facts include things like 'Arkadina is married to Gavril Treplev' or 'We are in Russia' or 'Nina's mother is dead'. All facts must be written - but summarized. It can be just a brief event and apparently irrelevant, like the description of Sorin or how one of his attendants said that his voice was unpleasant, or the fact that the writing of Trigorin is translated into other languages, but each of these issues matters when it comes to constructing the past events of a character's life. Questions include things like 'What happened with the father of Konstantin?', Or 'Where is the body of Sorin in Russia?', Or 'When did Arkadina interpret A Damsel of Camellias?'.

Remember, if you are not sure if something is a fact or a question, put it as a question. For example, you may want to put 'Arkadina interpreted Gertrude in Hamlet' as a fact because she cites the work of Shakespeare in the act, but there is no direct evidence that she interpreted Gertrude for this reason is better to write as a question 'Will she ever interpret Gertrude in Hamlet?'. Sometimes, you will discover that the questions you make at the beginning of the task are answered later, in the action. When this happens, strike the question and add the answer to the list of facts. Remember, do not list all the information about the events between the scenes or anything that happens during the action of the play.

Here are the first facts gathered by reading the FIRST ACT of 'The Gambler'.

*Estamos na Rússia.
Existe uma propriedade rural, que pertence a Sorin.
Existe um parque.
Há uma ampla avenida de árvores que levam ao parque.
Há um lago.
Existe uma plataforma, que bloqueia a vista para o lago.
Há alguns arbustos.
Há algumas cadeiras e uma mesa de jardim.
Há uma cortina e está abaixada.
Masha tem usado preto desde que Medvedenko a conheceu.
Medvedenko ganha 23 rublos por mês, menos deduções de sua pensão.
O pai de Masha é um gerente da fazenda.
Há mendigos.
Medvedenko tem uma mãe doente, duas irmãs e um irmão mais novo. Ele sustenta sua família financeiramente.
Konstantin está apaixonado por Nina.
Medvedenko vive a 4,82 quilômetros de distância da fazenda.
Medvedenko declarou seu amor a Masha.
Medvedenko é um professor.
Existe rapé.
Masha tem uma caixa de rapé contendo rapé.
Fica perto.
É noite.*

Aqui estão as primeiras perguntas estabelecidas pela leitura do Primeiro Ato.

*Em que ano estamos?
Onde está a fazenda de Sorin na Rússia? (É baseado num lugar real que o escritor conheceu?)
Qual o tamanho da propriedade?
Qual era o tamanho normal de um imóvel naquele tempo na Rússia?
Que tipo de árvores alinham a avenida?
Qual é o tamanho do lago?
Que tipo de arbustos existem lá?
Por que Masha usa preto?
Quanto custa 23 rublos em reais hoje?
Quanto era a pensão de um professor naquele tempo?
Quanto um gerente de fazenda ganhava naquele tempo?
Será que Masha tem um emprego?
Que doença a mãe de Medvedenko tem?
Quais são os nomes e as idades de todos os integrantes da família de Medvedenko?
O que aconteceu com o pai de Medvedenko?
Onde Medvedenko vive com sua família?
Onde é que Medvedenko ministra aulas?
Como era a vida dos professores na zona rural russa naquela época?
Quando Medvedenko declarou seu amor a Masha e o que ela respondeu?*

Quão comum o rapé era na época, para mulheres e homens? (Como você reagiria? Qual o efeito que teria sobre você? Qual é o tamanho e o tipo de folha em que estaria guardada?)

Listar esses fatos e perguntas irá ajudá-lo com qualquer tipo de texto, seja ele moderno ou antigo. Aqui está um exemplo dos primeiros fatos e questões de 'Eu Não' de Samuel Beckett.

Há uma mulher.

Há alguém ouvindo a mulher.

A mulher nasceu prematuramente, um mês antes do esperado.

Ela foi criada em um orfanato religioso.

Em que ano estamos? 1972?

Quem está ouvindo a mulher?

Há quanto tempo essa pessoa tem escutado a mulher?

Qual é o seu objetivo em escutar a mulher?

Qual é o sexo da pessoa que está ouvindo?

O que é um djellaba?

Quem usa djellabas e quais os países são usados?

Por que os pais da mulher a abandonaram depois que ela nasceu?

Qual a idade da mulher agora?

Quando se imaginou pelos campos esperando a primavera? Recentemente ou no passado distante?

Qual é a denominação religiosa do orfanato?

Você pode estar assustado com o número de fatos e questões que emergem das primeiras cenas ou atos. Não entre em pânico. A lista vai ficar mais curta à medida que a peça avança (a menos que a sua peça opere fora do padrão de tempo linear). Se sua peça não está escrita de forma linear, a lista pode ajudar a cortar e colar as cenas juntas em ordem linear antes de embarcar nesse exercício.

No final deste processo, você tem duas longas listas: uma de fatos e uma de perguntas. Leia novamente cada uma das listas e considere como sua imagem da peça foi alterada, assim como seu resultado. A lista de fatos vai fazer você se sentir seguro e confiante sobre as certezas anteriores à ação da peça. Ela lhe dará uma imagem do mundo em que a peça se desenrola. As perguntas vão fazer você se inquietar com a quantidade de trabalho que você tem que fazer para responder a todas elas. Em vez de se preocupar com isso, tente ver as perguntas como um meio de aprofundar a sua compreensão do material e antecipar as preocupações que os atores terão sobre seus personagens ou o mundo da peça. Se algo no texto provoca um questionamento em você, você pode ter certeza que um ator vai fazer a mesma pergunta nos ensaios. Veja este processo, portanto, como uma ferramenta que permite que você pense em uma possível resposta antes que o ator lance a questão, ou como uma forma de poupar tempo nos ensaios.

Até o final de sua preparação, você irá responder a todas as perguntas desta 'lista mestra de antecedentes'. As diferentes tarefas que você encontra ao longo dos próximos capítulos irão ajudá-lo a responder essas perguntas.

RESUMO

Faça duas listas - uma de fatos e uma de perguntas - sobre tudo o que existe ou acontece antes do início da ação da peça. São listas de "antecedentes".

Não liste todas as informações sobre o que acontece entre as cenas ou atos ou durante a ação do jogo.

Leia as listas novamente e veja como sua imagem da peça se alterou.

Não se preocupe com o tamanho da lista de perguntas. Veja-a como uma ferramenta útil de antecipação de questões que irão surgir na sala de ensaios e como um aprofundamento da sua compreensão do material.

1.3 [Pesquisa](#)

A pesquisa ajuda você a conhecer melhor a peça, esclarece o mundo que você está construindo e faz você se sentir mais seguro como diretor. É um processo longo, mas realmente vale a pena fazer. Vai enraizar a sua compreensão do texto em um forte senso do período histórico em que a peça está ambientada - seja ela na Rússia do século XIX ou em Londres do século XXI. Você vai se sentir mais confortável com muitos detalhes minúsculos do texto que estavam opacos na primeira vez que você se deparou com eles. Uma boa pesquisa irá ajudá-lo a responder a uma proporção substancial de perguntas da sua lista de "antecedentes". Lembre-se, no entanto, que você não está fazendo uma pesquisa para apresentar uma reconstrução histórica de um período (como aquelas velhas salas exibidas em museus, com manequins de plástico que representam pessoas). Em vez disso, você está coletando informações que irão ajudar os atores a dizer e fazer tudo o que eles têm a dizer e fazer na execução da peça.

Em primeiro lugar, leia todas as perguntas da sua lista mestra de "antecedentes" e grife todas as perguntas que precisam ser pesquisadas. Aqui está um exemplo do tipo de perguntas que você deve destacar:

Em que ano estamos?

Onde está a fazenda de Sorin na Rússia? (É baseada num lugar real que o escritor conheceu?)

*Qual era o tamanho normal de um imóvel naquele tempo na Rússia?
Quanto custa 23 rublos valor em reais hoje?
Quanto era a pensão de um professor naquele tempo?
Quanto um gerente de fazenda ganhava naquele tempo?
Como era a vida dos professores na zona rural russa naquela época?
Quão comum o rapé era na época, para mulheres e homens? (Como você reagiria? Qual o efeito que teria sobre você? Qual é o tamanho e o tipo de folha em que estaria guardada?)*

Agora realize a pesquisa necessária para responder cada questão. Dessa forma, você só vai pesquisar o que é essencial para uma compreensão adequada da peça. Se você tem uma tendência a se distrair na pesquisa, ao perceber que você está prestes a tomar um desvio lembre-se de responder à pergunta que está na sua frente. O ideal é usar as bibliotecas ou livros para responder todas as suas perguntas. Se você usa a Internet certifique-se de verificar todos os fatos a partir de fontes impressas confiáveis. Sempre use pelo menos duas fontes e certifique-se que não são copiadas uma da outra.

Aqui estão alguns exemplos de respostas para algumas das perguntas de pesquisa.

Em que ano estamos? Chekhov escreveu a peça em 1895 e a ação da peça acontece em dois anos. Ele não estipula que a ação tem lugar no futuro, a leitura mais simples é que os Atos Um, Dois e Três ocorrem no verão de 1893 e o quarto ato acontece no outono de 1895.

Onde é a fazenda de Sorin na Rússia? Em julho de 1895, Chekhov viajou para ver seu amigo, o pintor Levitan, que estava hospedado na propriedade rural distante de sua amante, chamada Gorki. Esta propriedade estava às margens de um lago de 804 quilômetros de Bologoe e a meio caminho entre Moscou e São Petersburgo. Este parece ter sido o cenário que Chekhov decidiu pôr na peça 'A Gaivota'. Bologoe fica a 321 quilômetros de Moscou.

Quanto custa o valor de 23 rublos em libras hoje? Na década de 1890, um rublo valia 3 xelins e 2 pence no Reino Unido e foi avaliado em aproximadamente £ 11,01 em 2002, o que significa que Medvedenko estaria ganhando £ 253.23 por mês, Arkadina teria cerca de £ 770.000 no banco e Dorn gastaria £ 22,000 no feriado italiano entre os Atos três e quatro.

No final deste processo, você terá algumas datas em que eventos históricos específicos ocorreram. Coloque esses eventos em ordem cronológica. Isso será útil mais tarde, quando você estiver trabalhando nas biografias de seus personagens. Essas datas irão permitir que você veja a relação entre eventos históricos e os acontecimentos na vida de um personagem. Aqui está um exemplo de alguns dos fatos e eventos históricos para 'A Gaivota'.

1812: o exército de Napoleão é derrotado

1820-1880: Idade de Ouro da Literatura na Rússia

1840: nascimento de Zola.

1850: nascimento de Maupassant.

1852: Primeira apresentação de *A dama das Camélias*
 1859: nascimento de Eleonora Duse.
 1861: Emancipação dos Servos.
 1865-1869: Tolstoi escreve *Guerra e Paz*
 1875-1877: Tolstoi escreve *Anna Karenina*
 1879: A luz elétrica foi introduzida nos teatros, substituindo luzes a gás e velas
 1880: Início do colapso dos estados e das terras
 1881: Assassinato do Czar da reforma, Alexander II, e a sucessão autocrática de Alexander III
 1888: Tolstoi comemorou seu aniversário de 60 anos
 1889: Torre Eiffel terminada².
 1890: Empresa francesa desenvolve um monopólio sobre a produção e venda de enxofre.
 A Suíça é a líder mundial na produção de relógios.
 Ascensão da Escola Decadente
 1892: Maupassant tenta o suicídio.
 1893: Maupassant morre.
 1894: Sucessão do Czar Nicolau II, 26 anos.

Tome nota das tarefas de pesquisa que você acha que são particularmente úteis para determinados atores fazerem e livros que podem ser úteis para leitura. Em 'A Gaivota', a atriz que interpreta Masha pode pesquisar o rapé, o ator que interpreta Konstantin pode pesquisar a resposta de Maupassant para a Torre Eiffel, e as atrizes que interpretam Arkadina e Nina podem ler o livro *'Mulheres no Teatro Russo: A Atriz na Era de Prata'* por Catherine Schuler, que descreve como as mulheres trabalhavam no teatro na época. Se você tem um período de ensaio curto, selecione uma peça-chave de pesquisa para cada personagem e peça aos atores para pesquisarem.

Você também vai se deparar com fotografias, pinturas e, por vezes, referências a filmes. Colete todo esse material para mostrar aos atores. Imagens fixas ou animadas podem ser uma maneira muito eficiente de comunicar um senso de lugar, período ou atmosfera. Muitos atores pensam visualmente e podem responder mais às imagens do que às palavras. Este material também pode ajudar a alimentar o processo de trabalho com um cenógrafo.

Mesmo se você estiver trabalhando com um texto dramático recente, você vai descobrir que existem tarefas de pesquisa para fazer. Em 2000, eu dirigi 'O País', de Martin Crimp, que foi criada no mesmo ano. Um dos personagens era um médico que tomava heroína regularmente. Questões de pesquisa que surgiram incluíam coisas como 'Qual é o efeito da heroína?', 'Que efeito isso tem sobre você?' e 'Como um médico pode conseguir heroína sem que ninguém perceba?'. Havia também referências às ruínas romanas na área onde os personagens viviam. Isso deu origem a perguntas como 'Quando os romanos ocuparam o norte da Inglaterra?' e 'Por que eles constroem estradas retas? Todas estas perguntas necessárias para uma investigação aprofundada.

²A lista refere-se a Torre Eiffel francesa, pois também foi construída uma "Torre Eiffel russa" a pedido de Lenin entre 1920 e 1922, que se chama Torre Shukhov. Nota da equipe de revisão.

Mesmo que você pretenda alterar o palco da peça para outro período, que não o momento que o escritor pretendia, é importante a realização de pesquisas sobre o período em que o escritor tinha em mente ao escrever o texto dramático. A pesquisa que você realizar sobre o período vai ajudar você a saber quais armadilhas ou problemas existem ao fazer a transição de uma época para outra. Então você terá que fazer uma nova pesquisa para o novo período definido na peça. Quando eu dirigi *Women of Troy*, escrita no século V a.C., eu estabeleci a ação em um armazém contemporâneo. Antes de tomar essa decisão, no entanto, realizei uma pesquisa histórica detalhada em três períodos de tempo específicos. Isso significa ler sobre os acontecimentos históricos reais em Tróia, descrições dos mesmos eventos na *Ilíada* de Homero e, finalmente, as informações sobre o período de Eurípides. Apoiada por esta pesquisa, eu era capaz de navegar pelos atores através das seções do texto onde houve grande tensão entre a verdade histórica e a situação moderna - e nós partimos de três períodos históricos para criar um mundo imaginário coerente.

Se possível, faça excursões a lugares onde a ação está definida. Estas viagens oferecem uma experiência sensorial do mundo da peça que você não pode obter a partir de leitura de livros ou da internet. Em 1993, eu fiz uma viagem de campo para a Noruega com o cenógrafo Vicki Mortimer como preparação para dirigir a peça de Ibsen, *Fantasma*. Visitamos Oslo, Bergen e Skien, onde Ibsen nasceu. Tiramos fotos, coletamos flores e folhas, e ainda fizemos gravações do canto dos pássaros. As impressões que tivemos da luz, cor e do clima nos informaram como a apresentação seria iluminada, concebida e dirigida. Ela também forneceu material visual útil para compartilhar com os atores para que eles pudessem imaginar onde os personagens viveram.

No final destas tarefas você terá respondido muitas das perguntas da sua lista de "antecedentes". Agora você estará pronto para responder as perguntas remanescentes sobre o lugar, mas, antes de seguir, você precisa descobrir como responder a perguntas difíceis sobre a peça.

RESUMO

Anote todas as questões da sua lista mestra de "antecedentes" que precisa ser pesquisada.

Use bibliotecas ou livros para responder as perguntas. Seja cauteloso sobre o uso da Internet e verifique todas as informações a partir dessa fonte.

Coloque todas as datas históricas que você descobrir em ordem cronológica.

Liste tarefas de pesquisa que são úteis para personagens específicos.

Recolha todo o material visual ou filme que você se deparar enquanto faz a pesquisa.

Se possível, faça viagens de campo a todos os locais mencionados no texto, todos os que você conseguir.

1.4 [Respondendo a perguntas difíceis sobre o texto](#)

Quando você responde às perguntas da sua pesquisa você terá sempre uma resposta factual clara e satisfatória. No entanto, as questões pendentes em sua lista de "antecedentes" não vão ser tão fáceis de responder, especialmente os eventos no passado dos personagens para os quais o texto não dá qualquer informação precisa. Como, quando e onde, por exemplo, que Trigorin e Arkadina se conheceram? Quando e onde Nina e Konstantin se apaixonaram? O texto não descreve esses eventos. Nestes casos, você terá que confiar em suas impressões sobre o texto para inferir elementos de fato sobre os eventos passados.

O processo de inferir informações factuais a partir de conversas que não contenham fatos é o que fazemos na vida. Aparentemente o diálogo humano banal pode conter uma grande quantidade de informações, se for lido corretamente. Mesmo se estamos ouvindo duas pessoas em um café conversando sobre uma série de banalidades, como compras ou o tempo, aos poucos, informações sobre seu passado cristalizam-se em nossa mente. Podemos perceber se eles são amigos há vários anos ou se acabaram de se conhecer.

Use a sua impressão sobre o texto para responder as questões pendentes em sua lista de "antecedentes". Essas perguntas precisam ser respondidas para que os atores tenham imagens claras do que aconteceu no

passado para a construção de seu personagem e os relacionamentos dele. O relacionamento na vida real é um resultado de vários eventos compartilhados entre duas pessoas durante um período de tempo. Atores precisam construir relações entre os personagens de uma peça de forma semelhante, inventando imagens compartilhadas de eventos passados que determinam a relação que eles têm na peça.

Uma 'impressão' é o termo que eu uso para me referir a informações que derivam da leitura de uma linha ou uma seção de um texto dramático que não contém fatos óbvios. Você pode usar essas 'impressões' para reunir informações sobre os personagens e o mundo que habitam. Ler o texto com atenção para a mais simples ou clara impressão do que o escritor pretende é uma habilidade importante para se desenvolver como diretor. Quando você tenta pela primeira vez, pode ser como olhar para um marco através de uma névoa espessa. Seus olhos podem enganá-lo e você pode ver marcos onde não existem ou descobrir que eles estavam bem na sua frente o tempo todo. Tente levar o tempo que precisar para cumprir essa tarefa e não se apresse para resolver as coisas. Continue lendo cada pedaço relevante do texto até que o nevoeiro se disperse e que um possível significado ou significados sejam revelados. Essencialmente, você deve se focar na leitura mais simples ou mais lógica do texto, mais do que a mais complexa. Isso ocorre porque o significado mais simples ou mais lógico é muitas vezes o que o escritor propôs e, por isso, o que a plateia está mais propensa a ouvir. Por exemplo, não há nenhuma questão decidindo se Nina sabe como Trigorin parece e se o acha atraente antes do início da peça porque no Primeiro Ato, ela pergunta para Konstantin 'Ele é jovem?', e na simplicidade da fala o público ouvirá que ela não sabe a idade de Trigorin ou como ele é.

RESUMO

Pratique a leitura do texto para inferir informações factuais que não estão diretamente indicados pelo escritor.

1.5 Lugar

O Lugar, como o tempo, afeta o modo como nos comportamos. Há uma diferença entre ter uma conversa quando estamos de pé em um campo aberto e ter uma conversa de pé em um escritório abafado em uma torre. A construção de uma imagem completa do local ou locais em que a ação da peça ocorre, ajuda o ator a entrar e acreditar no mundo em que sua personagem existe. Organizar as suas próprias imagens do lugar antes dos ensaios vai fazer você se sentir como se estivesse construindo um ambiente que é sólido e real, e, portanto, irá prepará-lo para ajudar os atores a imaginarem

completamente o mundo da peça. Isso lhe dará confiança em lidar com o mundo fora do palco durante os ensaios e irá ajudá-lo a superar todos os problemas que você pode ter ao fechar a cena. 'Fechar' é o termo usado para descrever como você faz a ação ficar clara para o público. Escrevo mais sobre isso no Capítulo 11.

Quando falamos em lugar muitas vezes usamos a frase 'a quarta parede'. Se você fosse fazer um projeto tradicional de uma sala em um proscênio haveria três paredes visíveis para o público. A frase 'quarta parede' refere-se ao muro imaginário que compõe o resto da sala, mas não está fisicamente presente. A frase implica que o ator só precisa imaginar o que é ou está além do plano que separa a ação do público. O ator precisa imaginar que é rodeado por todos os lados. Se o ator tivesse que ficar no meio do palco e virar 360 graus, ele deveria ser capaz de dizer o que o seu personagem pode ver ao seu redor, como uma vista através de uma janela, onde uma determinada porta leva ou como é o sótão acima deles. Se o ator fosse fazer isso no primeiro ato de 'A Gaivota', seu personagem iria ver o lago, os edifícios agrícolas, a casa e o parque (incluindo o campo de croquet) e o céu. O público vai ver apenas um fragmento desses pontos de vista manifestados no projeto. Talvez eles vão ver um pouco do lago, o lado da casa e uma fatia do parque. A única maneira que eles podem ver todas as outras coisas é através dos atores. Se um personagem se comporta como se as coisas estivessem realmente lá, isso vai permitir que a imaginação do público veja esses lugares também.

Às vezes, quando você está assistindo uma apresentação, você pode suspeitar que os atores têm apenas uma visão parcial do lugar em que a cena está ocorrendo. Personagens entram em uma sala e você pode ver que eles têm uma imagem de onde eles vieram pela maneira que mantêm seus corpos ou a poeira sobre suas calças ou como esfregam as mãos. Mas então eles vão vigiar a janela do quarto e parecem não ter ideia do que eles estão olhando. Estas lacunas na imagem do ambiente circundante levam os atores para fora do mundo imaginário da peça por alguns segundos, ou mesmo minutos. Eles podem, então, trair-se, etrair também a apresentação, preenchendo as lacunas com ações ou gestos artificiais e inseguros.

Prepare a geografia da peça, colocando todos os fatos sobre o lugar na sua lista de "antecedentes" em uma folha de papel separada. Em 'A Gaivota', foram incluídos os seguintes itens.

Estamos na Rússia.

É uma propriedade rural, que pertence a Sorin.

Há uma casa; há uma sala de jantar.

Existe um parque.

Há uma ampla avenida de árvores que levam ao parque.

Há um lago.

Há alguns arbustos.

Medvedenko vive a 4,82 quilômetros de distância da fazenda.

Há cinco fazendas abandonadas ao redor do lago.

Há Paris.

Há Odessa.

*Há Kiev.
Há Moscou.*

Tendo completado sua investigação, esta lista passa a incluir novos fatos, tais como o tamanho médio de uma propriedade na Rússia na época. Em seguida, transfira as questões restantes sobre o lugar para outra lista. As perguntas 'lugar' em 'A Gaivota' incluem coisas como o seguinte.

*Qual o tamanho da propriedade?
Que tipo de árvores se alinham a avenida?
Qual é o tamanho do lago?
Que tipo de arbustos existe lá?
Onde Medvedenko e sua família vivem?
Onde é que Medvedenko ministra aulas?
Qual a distância da cidade a partir da propriedade rural?
Por que existem cinco fazendas abandonadas ao redor do lago?
Onde está Odessa?
Que universidade Konstantin frequentou?*

Em seguida, responda todas as perguntas com uma pesquisa adicional ou lendo o texto, as palavras lhe darão uma impressão mais simples. No final deste processo, você terá uma longa lista de fatos sobre o lugar. Vai combinar fatos antigos com os novos.

*A propriedade fica a cerca de 24 acres quadrados.
Árvores de lima alinham a avenida.
O lago tem 16 quilômetros de comprimento e 1,6 quilômetros de largura.
O matagal é de campim-dos-pampas.
Medvedenko e sua família vivem oito quilômetros em uma aldeia onde Medvedenko também ministra aulas.
A cidade fica a oito quilômetros da propriedade.
As cinco outras propriedades rurais ao redor do lago estão abandonadas por causa de falência ocasionada por problemas econômicos vividos pela aristocracia rural a partir da década de 1880 em diante.
Odessa está a 321,8 quilômetros para o sul.
Konstantin foi para a universidade em Moscou.*

Você vai ver que há cada vez mais círculos sobre o lugar, como as ondulações feitas por uma pedra jogada em uma piscina. Em 'A Gaivota' os círculos de lugar são os seguintes.

*A casa em si.
As imediações da casa e da propriedade, incluindo o lago.
O município, incluindo a cidade, a estação ferroviária, a escola e a casa de Medvedenko.
O Império Russo, incluindo os lugares mencionados na peça, tais como Kharkov, Moscou, São Petersburgo e Poltava.
O mundo fora da Rússia, que inclui países como a Itália e a França, que são citados na peça.*

Cada peça que você ler terá uma série de círculos de lugar como estes.

Desenhe uma série de mapas grosseiros de cada um destes círculos de lugar. Esses mapas devem ser feitos sem ter o público em mente, como se fossem planos de lugares reais que existiam em tempo real. Por exemplo, desenhe a planta da casa de Sorin, combinando fatos no texto com pesquisa em casas rurais da época. Ou desenhe um mapa da propriedade em que a casa está inserida. Ou encontre um mapa moderno da Rússia e marque nele todos os lugares mencionados no texto. Em seguida, encontre fotos desses lugares. Se os locais referidos são imaginários, então encontre as imagens que poderiam representar esses lugares. Por exemplo, em *A Tempestade*, você pode encontrar algumas fotos de uma ilha real, que tem todos os elementos geográficos que o texto da peça descreve. Os mapas e imagens dos círculos mais próximos do lugar, como a casa ou a propriedade em *'A Gaivota'*, servirão de base para o processo de planejamento. Os mapas dos círculos mais amplos de lugar, como o Império Russo, irão fornecer aos atores uma imagem dos lugares citados na ação, mas que o público não vê. Na vida, quando falamos de uma cidade ou lugar que conhecemos, a imagem aparece em nossa mente. Se eu disser *'Birmingham'*, eu tenho uma imagem de Spaghetti Junction, ou se eu disser *'Moscou'*, eu tenho uma imagem de neve em uma cúpula de igreja em forma de cebola. Quando você observa alguém falar sobre um lugar, você vai notar que eles estão vendo a imagem que têm dele enquanto falam. Isto é evidente em seu tom de voz, na sua linha de olho, o ângulo de sua cabeça e a forma como eles mantêm seu corpo. Este é o caso, seja qual for a postura que eles têm para com o lugar. Da mesma forma, personagens de uma peça têm as imagens em suas cabeças quando eles mencionam lugares como Kharkov ou o seu próprio celeiro. O ator deve ter uma imagem em sua cabeça para todos os lugares que seus personagens falam ou ouvem - de perto e de longe. Se eles veem o lugar em sua mente, então eles vão ajustar o seu tom de voz e corpos de acordo. O público terá, então, a impressão de que eles estão se referindo a lugares reais.

Trabalhar o lugar não é útil apenas para peças antigas. Novos textos dramáticos também se beneficiarão enormemente. Se você está trabalhando em uma peça, faça perguntas ao dramaturgo sobre o local para esclarecer onde ocorre cada cena, ou debata sobre os locais que são citados na peça, mas que não são vistos. Em *'O País'*, Martin Crimp não especificou no texto onde a peça ocorre ou a cidade de onde os personagens vieram. Quando eu perguntei a ele sobre isso, ele disse que imaginou o casal originalmente vivendo no norte de Londres e se mudando para Northumberland. Depois, eu pesquisei novamente os dois lugares, a pesquisa desses lugares me ajudou a orientar os atores no mundo da peça.

Você precisa fazer esse trabalho sobre o lugar para todas as peças, sendo elas realistas ou em estilo simbolista. Mesmo se você está trabalhando em uma peça surreal, como *'Dream Play'* de Strindberg, você ainda vai precisar construir imagens concretas do lugar. Nos sonhos, os lugares são muitas vezes feitos de fragmentos de vários locais reais colocados juntos em uma combinação inesperada – nós experimentamos o lugar tão claramente em um sonho, como fazemos na vida. Mesmo em uma ilha imaginária, como em *'A*

Tempestade', os personagens experimentam onde eles estão como um ambiente real.

Agora você tem uma noção clara de onde ocorre a ação e os locais falados no texto, você está pronto para estudar quem está na ação e como eles foram moldados por eventos passados.

RESUMO

Pegue todos os fatos e perguntas sobre o lugar e coloque-os em uma folha separada.

Responda a todas as perguntas em novas pesquisas ou lendo o texto para uma impressão mais simples.

Desenhe mapas ou planos de todos os 'círculos de lugar'.

Procure imagens ou fotos para cada círculo de lugar.

1.6 Biografia dos Personagens

Diretores muitas vezes evitam preparar informações sobre os personagens em uma peça, eles sentem que este é o território do ator e, portanto, um aspecto do texto que não pode ser explorado antes que os ensaios comecem. No entanto, a preparação cuidadosa de biografias de personagens vai garantir que você oriente os atores na direção certa e, ao mesmo tempo, evita que você perca tempo em becos sem saída. Sempre meça suas suposições sobre o passado em relação ao que o personagem faz e diz na ação presente da peça. Não há nenhum sentido em construir um passado extraordinário para um personagem e em seguida, descobrir que essa pessoa colorida não pode de forma crível dizer e fazer tudo o que ele diz e faz no decorrer da peça. Preparar uma biografia com isso em mente irá ajudá-lo a fazer um ator parar de inventar tocador de tuba, ex-patinador de gelo, maníaco depressivo a partir do zero para fazer o seu desempenho 'interessante'. O trabalho que você faz em seu próprio eu não está escrito em pedra. Detalhes vão mudar em resposta às necessidades e percepções dos atores em ensaios. Mas você terá um lugar para começar. Trabalhar através das biografias de cada personagem também permite que você veja a peça como cada ator vê - através dos olhos de uma pessoa. Essa perspectiva prepara para as preocupações e os interesses de todos os atores na sala de ensaio. Ele também coloca você na pele de cada personagem e, então, você para de fazer juízos de valor simplistas. Da mesma forma, ele ajuda você a ver a lógica

entre o modo como personagens interagem no passado e como eles se relacionam entre si na apresentação da peça. Se você tem a imagem segura do que aconteceu no passado, isso vai fazer com que os personagens sejam precisos na apresentação. Por exemplo, em 'A Gaivota', se os atores que interpretam Trigorin e Arkadina têm uma visão clara e compartilhada de como eles se conheceram e começaram o relacionamento, isso vai ajudá-los a interpretar suas cenas juntos. Se eles não têm uma imagem compartilhada, ou se eles têm imagens diferentes em suas cabeças, o relacionamento e a interação na peça em si será, na melhor das hipóteses, confusa e, na pior das hipóteses, inverossímil. Elaborar o que aconteceu no passado é, portanto, o primeiro passo que você dá para dirigir a encenação.

Trabalhe nos personagens na ordem em que estão listados na *dramatis personae*³. Dessa forma, suas afinidades não lhe influenciarão ao analisar o seu personagem favorito primeiro e negligenciar os outros personagens em que você está menos interessado. Certifique-se de estudar todos os personagens em seus pormenores, mesmo aqueles com poucos detalhes, como uma empregada ou garçom. Certifique-se de que você parte das impressões mais simples e lógicas do que aconteceu no passado de cada personagem.

Comece com o primeiro personagem e retorne à sua lista de "antecedentes" de fatos e perguntas. Coloque todos os fatos sobre esse personagem em uma folha separada. Aqui está a lista de fatos sobre Arkadina.

*O filho de Arkadina é chamado Konstantin e seu irmão é chamado de Sorin.
Arkadina é uma atriz e interpretou uma peça chamada A dama das Camélias.
As pessoas escrevem sobre Arkadina e Trigorin nos jornais.
Arkadina tem 70.000 rublos em um banco em Odessa.
Arkadina tem 43 anos.
Arkadina tinha 18 anos quando deu à luz a Konstantin.*

³**DRAMATIS PERSONAE** Literalmente, "personagens do drama" em latim. No texto para teatro, é posto nas páginas iniciais a fim de listar os personagens principais da obra dramática. Em geral, uma coluna do lado esquerdo relaciona os nomes das personagens e uma coluna do lado direito relaciona suas funções, respectivamente. Pode-se dizer que seu equivalente no cinema e em outras mídias é a lista de elenco, ou os créditos, com o diferencial de que está apresenta os nomes definitivos dos respectivos atores que interpretaram cada personagem, enquanto que no teatro, como se sabe, os personagens são interpretados por atores diferentes ao longo dos tempos. O *dramatis personae* também já foi usado em outros meios literários, notavelmente no romance *Into Thin Air* (1997) por Jon Krakauer, cuja proposta principal era a de que o leitor o lesse como um drama e não um diálogo de viagens. Para o crítico literário russo Vladimir Propp (PROPP, 1968), o termo serviu como meio de citar o papel dos personagens nos contos de fadas da Rússia, especialmente aqueles registrados por Alexander Afanasyev (1826-1871). Mesmo o múltiplo poeta Fernando Pessoa (1888 -1935) definia cada um dos seus mais de oitenta heterônimos como *dramatis personae* inter-relacionadas em um "drama em gente" (SIMÕES, 1983, p.138).

Bibliografia

PROPP, Vladimir. *Morphology of the Folktale* (capítulo 2: The Function of The *Dramatis Personae*), 15 de junho de 1968 (publicado pela primeira vez em 1928). University of Texas Press.

SIMÕES, João Gaspar. *Fernando Pessoa: breve história da sua vida e da sua obra*. DIFEL, 1983.

Fonte: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=1178:dramatis-personae&task=viewlink

*Arkadina está em um relacionamento com um escritor chamado Trigorin.
Arkadina era casada com um famoso ator, que veio originalmente de uma loja de manutenção de sua família em Kiev.
Em 1873, na feira de Poltava, Arkadina fez uma performance. Ela tinha 23 anos e seu filho tinha 5 anos.
Arkadina costumava trabalhar para o Teatro do Estado e vivia naquele tempo em um bloco de apartamentos com um pátio. Houve também uma lavadeira que também habitava o bloco. Um dia, a lavadeira foi tão espancada que a encontraram inconsciente. Arkadina continuou indo vê-la, levou-a ao médico e deu banho nos filhos dela no tanque de lavar roupa. Havia também duas bailarinas vivendo no bloco de apartamentos, elas costumavam tomar um café com Arkadina. Elas eram religiosas.
Arkadina e Trigorin vivem em Moscou.
Arkadina costumava jogar cartas, Lotto, com seu irmão e sua mãe quando ela era uma criança na propriedade rural, no Outono.*

Em seguida, coloque esses fatos em ordem cronológica grosseiramente. Haverá pouquíssima informação direta sobre as datas e prazos, exceto coisas como as idades, que lhe darão as datas de nascimento. Por exemplo, o ATO I de 'A Gaivota' acontece em 1893, quando Arkadina tem 43 anos e Konstantin, 25. A partir daí pode-se calcular que Arkadina teve Konstantin em 1868, quando ela tinha 18 anos. Pode haver a menção ímpar de datas reais, mas isso é raro (embora em 'A Gaivota', há a menção do desempenho de Arkadina na feira em Poltava, em 1873). Sua pesquisa vai lhe dar algumas pistas. Ao estabelecer a idade em que os jovens foram para a universidade e a duração média de um curso de graduação, você será capaz de descobrir que Konstantin foi para a universidade em 1886, quando ele tinha 18 anos. No entanto, ainda haverá áreas onde você terá que contar com a leitura das impressões no texto. Nesta fase, vai ajudar muito se você decidir sobre a versão mais lógica dos acontecimentos. Por exemplo, você pode ter que decidir quando a relação entre Trigorin e Arkadina começou, embora nenhuma data seja mencionada no texto. Esta é a primeira visita de Trigorin à propriedade, então a conclusão mais simples que se chegou foi que o relacionamento deles era relativamente novo (começando menos de um ano atrás, em 1892) e que estas foram as suas primeiras férias de verão como um casal propriamente.

Aqui temos um exemplo de uma ordenação simples dos eventos.

1850 Arkadina nasceu. Ela tem um irmão mais velho, chamado Pyotr. Jogapeças de cartas, Lotto, com a mãe e o irmão nas noites de outono. Conhece Gavril Treplev, um conhecido ator, que veio originalmente de uma loja de manutenção de sua família, em Kiev. Casa-se com Gavril Treplev.

1852 Estreia da *A dama das Camélias*, na França.

1859 Eleonora Duse nasceu.

1868 Konstantin nasceu.

1873 Performance numa feira em Poltava, 23 anos. Seu filho tem cinco anos de idade. Trabalha no Teatro do Estado e mora em um bloco de apartamentos junto com uma lavadeira e as bailarinas.
Executa *A dama das Camélias*.

Abre uma conta bancária em Odessa e começa a guardar dinheiro.
1886 Konstantin vai para a Universidade de Moscou.
1890 Konstantin sai da Universidade de Moscou, sem terminar a sua licenciatura.
1891 Konstantin vai viver com seu tio na propriedade rural.
1892 Ela conhece Trigorin e começa um caso. Ela começa a viver com Trigorin. Os jornais escrevem sobre seu relacionamento.
1893 Leva Trigorin para as férias de verão na propriedade de sua família.

Você vai notar que eu também acrescentei alguns fatos que me deparei em minha pesquisa, como a estreia de A dama das Camélias e o nascimento da atriz italiana Eleonora Duse.

Agora anote todas as dúvidas sobre o personagem que estão em sua lista de "antecedentes". Abaixo está um exemplo da minha lista de perguntas para Arkadina em 'A Gaivota'.

Por que Arkadina coloca seu dinheiro em um banco em Odessa? É um paraíso fiscal?
Por que Arkadina não deseja compartilhar seu dinheiro?
O que as pessoas escrevem sobre Arkadina nos jornais?
Quão famosa é Arkadina e pelo o que ela é famosa?
Quando Trigorin e Arkadina se conheceram?
Quando terminou o relacionamento com Gavril Treplev? Ele estava vivo ou morto, em 1893?
Que tipo de celebridades visita a casa de Arkadina?
Como Arkadina conheceu Gavril Treplev e onde eles se conheceram?
Como Arkadina se tornou uma atriz?
Será que Arkadina teve um caso com Dorn?
Arkadina interpretou Gertrude em Hamlet?
Quando Arkadina começou a fumar?
Arkadina foi criada na propriedade?
Quantas vezes Arkadina saiu em turnê e ficou em hotéis? Para onde a turnê foi? Será que Trigorin foi com ela?
Quantas vezes Arkadina vinha para a fazenda? Só nas férias de verão? A que eventos ela se referiu quando afirmou que era insultada a cada verão?
Quanto Arkadina paga por suas roupas?
Onde era o Teatro do Estado que Arkadina trabalhou quando ela estava vivendo no bloco de apartamentos?
Quantos anos tinha Arkadina e seu irmão quando eles jogavam Lotto com sua mãe?
Quando os pais de Arkadina morreram?

Em seguida, responda a todas as perguntas. Às vezes, você não será capaz de identificar datas precisas, então escreva as primeiras e as últimas datas entre as quais o evento poderia ter ocorrido.

Por exemplo, o texto que descreve Arkadina jogando Lotto com a mãe dá a impressão de que ela era uma menina, mas não nos diz exatamente quantos anos ela tinha. Eu escolhi a data deste evento, como

acontecido quando Arkadina estava entre 5 e 12 anos de idade. Você pode decidir sobre uma data precisa para a peça de Lotto com os atores, mais tarde, nos ensaios. Às vezes você pode ter que inventar as datas ou anos, quando certos eventos ocorreram. Leia o texto com cuidado para garantir que suas decisões se conciliem com as impressões do texto e sempre escolha a resposta mais lógica. Lembre-se que é impossível tomar decisões sobre um único personagem, sem se referir às biografias de outros personagens. Certifique-se de que você cruza fatos de referência entre as biografias de vários personagens para que você tome decisões que irão funcionar para todos. Use estas respostas para criar o primeiro esboço da biografia do personagem. Aqui está um primeiro esboço da biografia de Arkadina depois que este processo foi concluído.

1850 Arkadina nasceu em uma propriedade perto de um lago. Ela tem um irmão mais velho, chamado Pyotr.

1852 (Estreia de A dama das Camélias)

1855-1862 Joga Lotto com a mãe e o irmão nas noites de outono.

1859 Eleonora Duse nasce.

1866 Sua mãe morre.

1867 Ela conhece Gavril Treplev (45 anos), um ator famoso que veio originalmente de uma loja de família, em Kiev. Ela o viu atuar em uma peça no teatro na cidade Bologoe, perto da propriedade. Ela foge de sua família.

1868 Idade de 18, casa-se com Gavril e sua família a deserda. Konstantin nasce. Gavril a ajuda a começar sua carreira de atriz, interpretando pequenos papéis nas produções que ele está estrelando.

1872 Gavril morre, deixando-a sem nada.

1873 - Idade de 23 anos, realiza uma performance na feira agrícola em Poltava. Konstantin tem cinco anos.

1874/5 - Idade de 24/25, trabalha no Teatro do Estado, em Moscou. Mora em um cortiço; cuida de uma lavadeira espancada. Duas bailarinas vêm regularmente para o chá. Ela é pobre.

1877 Seu pai, Nikolay, morre e seu irmão, Sorin, herda a propriedade. Ela e seu irmão se reconciliam.

1878 Konstantin e Arkadina começam a visitar a propriedade a cada ano para as suas férias de verão. Ela conhece o Dr. Dorn e tem um breve romance com ele.

1880 Sua carreira começa a decolar com um desempenho de A dama das Camélias e ela começa a economizar dinheiro em uma conta bancária em Odessa. É um paraíso fiscal. Ela recebe um belo apartamento em Moscou, e começa a ter amizade com artistas de teatro, músicos e pintores. Ela começa a fumar. Ela tem que pagar entre 300 e 400 rublos por cada figurino...

1880 Início do colapso de muitas propriedades pertencentes à aristocracia rural.

1886 Konstantin vai para a universidade em Moscou.

1890 Konstantin deixa a Universidade de Moscou, sem terminar a sua licenciatura.

1890 Ascensão da Escola decadentista.

1891 Konstantin se muda para a fazenda onde vive permanentemente. Arkadina se recusou a cuidar dele em Moscou, porque ele não conseguiu concluir o curso universitário que ela tinha pago.

1892 Ela conhece Trigorin (com 30 anos) depois de uma apresentação de Hamlet, no qual ela interpretou Gertrude. Ele está à procura de uma nova atriz para sua peça. Eles começam um caso. Ela estreia com êxito a nova peça de Trigorin em Moscou. Os jornais começam a escrever artigos de fofocas sobre ela e sua relação com Trigorin.

Outono - 1892 Trigorin vai morar com Arkadina em seu apartamento, dessa forma consagram a sua relação.

1893 Arkadina convida Trigorin para ficar com ela na propriedade de sua família para as férias de verão.

Esta é a biografia esboço que será a base de seu trabalho com os atores na sala de ensaio. Repita o mesmo exercício para cada personagem napeça.

Personagens sobre os quais existe pouca informação sobre o passado requerem um pensamento cuidadoso. Se há seções em branco em suas biografias, existe o perigo de que o diretor ou o ator inventem informações que não vão ajudar o ator a interpretar a peça. Em vez disso, você pode tentar encontrar a maneira mais simples de preencher as lacunas. É particularmente difícil de escrever uma biografia para o personagem de Trigorin em 'A Gaivota'. Não há informações no texto sobre seus antecedentes familiares, a sua educação, ou como ele se tornou bem-sucedido como escritor. Tome algumas decisões simples. Suponha que ele é educado e tem um diploma universitário. Saiba algumas informações básicas sobre a educação russa do século XIX, como a idade que as crianças começaram a escola primária ou começam um curso universitário, e adicione à biografia de Trigorin. Então leia como a carreira de Tchekhov como escritor se desenvolveu e dê a Trigorin os mesmos passos básicos. Finalmente, dê-lhe um fundo de classe um pouco diferente, para que possamos vê-lo. Uma das razões mais simples para as pessoas reterem informações sobre os seus antecedentes é que eles vêm de uma classe diferente. Chekhov veio da classe de lojinhas de manutenção, então tomemos a mesma decisão sobre Trigorin.

Você também precisa trabalhar em personagens que não aparecem na ação da peça, mas estão fortemente presentes nas mentes de todos ou de alguns dos personagens no palco. Esses personagens são chamados personagens indiretos e sua existência afeta o que o personagem diz ou faz na ação da peça. Há pessoas mencionadas em 'A Gaivota' (listados abaixo), que se apresentam fortemente na vida de certos personagens; é importante construir uma imagem clara deles.

Nikolay Sorin

Mrs Sorin

Gavril Treplev

A mãe de Nina

O pai de Nina

A madrasta de Nina

O pai de Medvedenko

A mãe de Medvedenko

Duas irmãs de Medvedenko

O irmão de Medvedenko

Como você está trabalhando em cada um dos personagens da peça, faça uma anotação com fatos e perguntas sobre os personagens indiretos. Depois de terminar a construção de uma biografia para os personagens no palco, comece a construir as biografias dos personagens indiretos utilizando o mesmo processo. Depois de ter passado por todos os personagens vistos no palco e indiretos, faça uma lista mestra de dados que combine os antecedentes de todos os personagens. Isto irá lhe fornecer uma visão geral de suas vidas.

A construção da biografia de cada personagem antes de começar os ensaios também vai ajudá-lo quando você estiver se preparando para dirigir uma nova peça. Se o escritor estiver disponível, você pode trabalhar junto com ele para construir essas biografias juntos. Você pode trabalhar da mesma forma nas personagens de peças que são mais abstratas ou estilizadas, tais como aquelas escritas por Beckett ou Pinter. Quando eu dirigi 'Eu não' de Beckett, eu construí a biografia para o personagem 'Boca' exatamente da mesma forma que eu teria feito com um personagem de uma peça de Chekhov. Eu também uso esse processo ao trabalhar com cantores de óperas. Mesmo que uma ópera tenha uma forma intensamente estilizada, com estruturas musicais repetitivas, as biografias dos personagens podem realmente ajudar a firmar os cantores.

Ao final deste processo, você terá separado uma biografia-esboço para cada um dos personagens da peça. Você também terá respondido a maioria das perguntas sobre seu histórico de lista de "antecedentes" de fatos e perguntas. As questões pendentes serão respondidas em seu trabalho sobre circunstâncias imediatas no Capítulo 2. O Capítulo 5 descreve como aprofundar o trabalho sobre os personagens, ao considerar os relacionamentos e improvisações.

RESUMO

Liste todos os fatos sobre cada personagem em folhas separadas e coloque cada um deles em uma ordem cronológica grosseira.

Liste todas as perguntas sobre cada personagem em folhas separadas e as responda.

Transfira as respostas para as suas perguntas sobre as biografias individuais dos personagens.

Trabalhe sobre as biografias de todos os personagens indiretos.

Combine todas as biografias em uma lista principal.

1.7 [Lista de verificação de todo o trabalho feito neste capítulo](#)

Uma lista mestra sobre o passado com fatos e perguntas: a lista de "antecedentes"

Uma lista de respostas para todas as questões da pesquisa

Uma cronologia dos acontecimentos históricos relevantes

Uma lista de todas as tarefas de investigação para os personagens específicos

Uma coleção de material visual ou filme

Documentos de quaisquer viagens de campo

Uma lista de fatos sobre o lugar

Uma série de mapas grosseiros de cada 'círculo de lugar '

Uma série de imagens ou fotos de cada um dos 'círculos de lugar '

Uma biografia-esboço para cada personagem no palco

Uma biografia-esboço para os personagens indiretos

Uma lista mestra que combine todas as biografias

2. Capítulo - Organizando informações sobre cada cena

(Tradução de Janaina Siqueira - Primeira revisão: Humberto Issao; segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Este capítulo trata de como organizar as informações sobre cada cena para que você tenha alguns pontos de partida simples para os ensaios. As conclusões que você faz podem ser anotadas em folhas de papel A4 e entrar em seu texto antes da cena em questão. Ele tem três etapas:

2.1 Circunstâncias imediatas

2.2 O que acontece entre as cenas ou atos

2.3 Tempo

2.1 Circunstâncias imediatas

'Circunstâncias imediatas' são os eventos que aconteceram nas 24 horas que antecederam a cena. Eles podem incluir o que aconteceu alguns minutos antes da cena começar ou algo que ocorreu na noite anterior. Estes eventos têm um impacto direto sobre a ação e imediatamente dão algo concreto para os atores trabalharem.

Ao escrever sua lista de "antecedentes" de fatos e perguntas sobre 'A Gaivota', você vai notar que há uma diferença entre as coisas que estão lá há muito tempo, como um lago, e adições recentes, como o palco apressadamente improvisado. Você também vai notar a diferença entre os eventos no passado distante que formam os personagens (como o casamento de Arkadina com Gavril Treplev) e dos acontecimentos recentes que acabaram de acontecer (como a caminhada que Masha e Medvedenko haviam acabado de realizar no primeiro ato). Eventos recentes ou adições à paisagem, como o palco improvisado e a caminhada, constituem as circunstâncias imediatas do primeiro ato.

Considerando que você já respondeu a maioria das perguntas da sua lista inicial de "antecedentes" através de uma cuidadosa pesquisa ou por receber impressões simples do texto, sua lista conterá agora apenas as circunstâncias imediatas para a primeira cena ou ato. Aqui está uma lista das circunstâncias imediatas para o Ato um de 'A Gaivota'.

Há um palco que foi montado apressadamente.

Existe uma plataforma bloqueando a vista para o lago.

Há uma cortina e está fechada.

Masha e Medvedenko saíram para uma caminhada.

O tempo está fechado.

Está úmido.

É crepúsculo.

Ontem à noite Sorin foi para cama às 22 horas e acordou 9 da manhã

Houve jantar.

Sorin adormeceu na hora do almoço.

A performance da peça começa em 20:30 e não vai durar mais do que meia hora.

*Existem bastidores na parte lateral da plataforma.
Não há cenário.
O cão uivava na noite passada e na noite anterior. Arkadina reclamou com Sorin sobre isso.
Nina teve que sair depois de meia hora, às 21 h.
O Pai e madrasta de Nina tinham saído.
O céu está vermelho.
Ontem à noite, Dorn sentou na varanda e conversou com Arkadina.
Oito pessoas foram convidadas para assistir à peça.
Há uma grande pedra na plataforma.*

Aqui está uma lista das perguntas relacionadas a esses fatos.

*Quando a plataforma foi colocada e por quem? Por que foi apressadamente montada?
Onde estão os trabalhadores e o que eles fazem normalmente na propriedade?
Como é a cortina e como ela funciona?
Que dia da semana é hoje?
Por que Masha e Medvedenko saíram para uma caminhada e há quanto tempo eles têm andado?
A que horas foi o jantar e quem estava comendo? O que eles comeram?
Quem convidou a todos para ver a peça e quando eles foram convidados? O que Konstantin disse a Arkadina sobre a peça?
Quando Trigorin chegou na propriedade?
Como Konstantin tem sido atacado por Arkadina desde que chegou?
Quando Arkadina falou a Sorin sobre o cão uivando?
Em que estação do ano estamos?
O cão manteve mais alguém acordado no meio da noite?
Por que o cão uiva?
Será que Konstantin sabe que Nina tem que sair às 21 horas antes dela dizer a ele?
O Pai e a madrasta de Nina saíram tarde e esta é a razão de seu atraso?
Ou existe outra razão?
Para onde os pais de Nina foram?
Yakov ensaiou os efeitos técnicos com Konstantin? Se sim, quando?
Sobre o que Dorn e Arkadina falavam ontem à noite na varanda? Onde estava todo mundo?
A que horas Dorn saiu ontem à noite? Quando ele chegou esta noite?
O que Nina estava vestindo ao interpretar a peça? Quem fez o figurino ou o montou? Ela trouxe o traje com ela ou ele estava na casa esperando por ela?
Quando a pedra branca foi colocada na plataforma? Por quem? Quão grande ela é?*

Em seguida, use suas impressões sobre o texto para inferir informações concretas com as quais poderá responder às perguntas. Em seguida, elabore um esboço cronológico do que aconteceu antes da cena ou ato começar. Aqui está o meu primeiro rascunho cronológico para o Ato 1.

Meados de agosto
Quinta-feira

A noite anterior: Dorn e Medvedenko vieram para o jantar. Na mesa, Konstantin convidou Sorin, Arkadina, Dorn, Shamrayev, Polina, Masha e Medvedenko para assistir à peça na noite seguinte. Ele disse que era um pouco de entretenimento com duração de menos de uma hora. Sorin foi para cama as 22 horas. Arkadina brincou com ele sobre isso e Konstantin disse a ela de forma bastante acentuada para não ser má. Dorn ficou com Arkadina na varanda, conversando até tarde, observados por Polina, que estava supervisionando o planejamento da refeição e os preparativos para o café da manhã. Todo mundo tinha ido para a cama ou para casa. Eles foram apanhados em outras vidas desde que eles se viram no verão passado e, em particular, Dorn atualizou Arkadina sobre como o pai de Nina havia se casado novamente e tirou Nina do testamento. Dorn saiu logo após a meia-noite. Depois do jantar, Konstantin e Yakov trabalharam com efeitos especiais pela primeira vez. Eles conseguiram o enxofre e o álcool de Shamrayev e Dorn. Os pontos vermelhos são criados por Yakov segurando lanternas com máscaras de papel vermelho, no barco que ele remou silenciosamente para o lago. O cão acordou Arkadina novamente

Sexta-feira

No final da tarde: Konstantin e Nina fizeram o ensaio final da peça. Nina o deixou saber que ela estaria livre para fazer uma performance no dia seguinte das 20:00 às 21:00. A peça é executada em pouco menos de meia hora.

Sábado

06:00: Shamrayev e os operários se levantaram para começar a trabalhar nos campos.

09:00: Sorin acordou.

No café da manhã: Arkadina reclamou com Sorin sobre um cão uivando na segunda noite. Konstantin disse a ela para não exagerar. O cão guarda o pãoço porque existem ladrões (como resultado da fome no país). Ninguém mais ficava acordado pelos uivos do cão porque todos estavam acostumados a ele.

O dia todo: Todos os domésticos da casa estavam ocupados se preparando para a chegada de Trigorin na hora do chá.

Depois do almoço: Sorin adormeceu.

15:00: O operário começou a construir a plataforma e colocar o mecanismo para a cortina operar com um sistema de polias simples. Eles incluem Yakov; que é um doméstico, e dois servos foram fazer a colheita. Eles foram liberados tarde, porque o tempo mudou para pior e cada um tinha que trabalhar mais para obter o máximo de colheita antes da chuva chegar.

No final da tarde: O tempo tem fechado cada vez mais com o estranho barulho do trovão à distância. Polina termina o traje de Nina e entrega para Konstantin. A pedra branca foi alavancada para a plataforma.

16:00: Shamrayev e Arkadina vão buscar Trigorin da estação.

17:00: Trigorin chega na propriedade.

18:00: Dorn chega e eles servem carneiro ensopado para o jantar. Sorin, Konstantin, Trigorin, Arkadina, Dorn, Polina, Masha e Shamrayev comem. Está espessa e viscosa. Uma tempestade se aproxima. O pai e a madrastra de Nina saíram atrasados para uns drinks na casa de um vizinho.

19:30: Masha e Medvedenko foram para uma caminhada. Medvedenko não foi convidado para o jantar e chegou cedo, assim Masha teve que se levantar da mesa de jantar e levá-lo para um passeio.

Quando você tiver terminado sua cronologia para a primeira cena ou ato, trabalhe sobre as circunstâncias imediatas de cada cena ou ato que seguem. Não haverá qualquer informação da sua lista de "antecedentes" para traçar as circunstâncias imediatas das cenas seguintes. Isso ocorre porque essa lista de "antecedentes" não continha informações sobre o que acontece entre as cenas; ela só estava olhando para o que existia antes que a ação da peça começasse. Assim, para as cenas posteriores você terá que ler cada cena e elaborar duas listas novas sobre as circunstâncias imediatas: uma lista de fatos e uma de perguntas. Depois, responda às perguntas e elabore um esboço de cronologia das 24 horas que antecederam a ação de cada cena. Certifique-se de que as afinidades não irão se intrometer neste processo - significa não se concentrar apenas no que acontece com os personagens-chave para dar atenção à todas as pessoas envolvidas na ação.

No final deste processo, você terá uma cronologia das circunstâncias imediatas para cada cena ou ato. Anote seus primeiros rascunhos para cada cena em folhas separadas de papel A4 e desloque-as em seu texto antes da cena a ser utilizada. Dessa forma, quando você for trabalhar em cena, você pode facilmente encontrar os seus apontamentos. Adicionar esta informação para o seu texto também irá ajudá-lo a compreender o material mais precisamente, quando você ler a peça novamente como um todo. As circunstâncias imediatas - e, mais tarde, o seu trabalho sobre os eventos que acontecem entre as cenas - ajudarão você a entender a ação da peça como uma série de elos de uma cadeia mais longa de eventos. Alguns desses eventos serão vistos pelo público nas cenas da apresentação e alguns não serão vistos (porque eles acontecem fora do palco ou antes que a ação da peça comece). No entanto, para a peça funcionar todos os eventos devem ser totalmente imaginados.

A cronologia pode ser alterada mais tarde com as respostas às observações feitas pelos atores nos ensaios. Se eles não concordam com alguma coisa, então você pode facilmente fazer alterações - enquanto a lista de questões relacionadas às circunstâncias imediatas de cada cena é atendida, ajustada e encenada até o final dos ensaios.

Faça observações para os atores sobre a maneira como eles estão representando as circunstâncias imediatas. É uma das maneiras mais eficientes de alterar o que eles fazem na cena. Aprender a esmerar a ação de uma cena indiretamente é uma das mais finas habilidades de direção - e pode ser facilmente negligenciada. Diretores podem tender a fazer observações repetidamente durante uma determinada cena sem que essas observações promovam qualquer repercussão sobre o que os atores estão fazendo - ou sem a criação de uma ação ou comportamento crível. Mas uma aparentemente pequena observação sobre a hora do dia ou o que os personagens fizeram imediatamente antes da ação começar pode alterar o tempo, temperatura e tom de toda a cena e fazê-la, de repente, ganhar vida. Observações indiretas como essas levam os atores a fazerem escolhas de atuação que duram por um longo período de tempo. Se, por exemplo, você diz para um ator acelerar o que está fazendo, a nova velocidade vai durar duas performances e então provavelmente você vai ter que fazer uma observação novamente. Se, por

outro lado, você der uma instrução concreta sobre as circunstâncias imediatas (como 'lembre-se que Nina precisa sair às 09:00'), ele irá acelerar essa cena e somente essa. Isso pode acontecer porque é mais proveitoso atuar diante de uma circunstância imediata, do que por uma observação solta sobre o ritmo. Tente tornar-se mais consciente da relação entre as circunstâncias imediatas e como a cena vai se desenrolar. Verifique se o seu primeiro esboço da cronologia das circunstâncias imediatas levará a cena na direção que você quer que ela vá. Se você der a Nina, Konstantin e Yakov vários ensaios da peça de Konstantin nos poucos dias antes do Ato I, então o desempenho que acontece na ação da peça será suave e os personagens terão um olhar confiante. Se, por outro lado, você der-lhes apenas um ensaio, então, o desempenho será irregular e todos eles vão estar mais tensos. Observe como essas decisões irão ajudá-lo a dar os primeiros pequenos passos para interpretar o material.

Por fim, tome nota dos eventos nas circunstâncias imediatas que seriam úteis para improvisar antes de ensaiar a cena.

RESUMO

Escreva uma lista de todos os fatos e perguntas sobre circunstâncias imediatas relativas a cada cena ou ato.

Responda as perguntas para cada cena ou ato, em seguida, coloque todas as circunstâncias imediatas para cada cena ou ato em ordem cronológica.

Ponha a sua proposta sobre as circunstâncias imediatas de cada cena ou ato em folhas separadas de papel A4. Coloque as folhas em seu texto, no ponto relevante, antes de cada cena ou ato.

Observe as circunstâncias imediatas que pretende improvisar.

2.2 O que acontece entre as cenas ou atos

Todos nós sabemos como a passagem do tempo se grava em nossos corpos e muda nosso comportamento. Podemos pensar que parecemos com a mesma pessoa que éramos há dois anos, mas, quando encontramos alguém que não tenha nos visto por um tempo, eles podem apontar uma série de diferenças sutis em nosso tom de voz ou como nos portamos. Se experimentamos um evento difícil durante esses dois anos (como Nina que perdeu seu filho nos dois anos entre os atos Três e Quatro) nos encontramos alterados, tanto física quanto emocionalmente. O efeito dessas mudanças pode ser negligenciado pelos atores e por algumas produções, por consequência, dão a impressão de que as cenas do texto, que deveriam acontecer ao longo de vários anos, estão todos acontecendo no mesmo dia. Isso acontece quando os atores não têm imagens concretas dos acontecimentos que tiveram lugar entre as cenas e sobre como esses eventos mudaram seus personagens.

As circunstâncias imediatas somente abrangem as 24 horas que antecederam a uma cena ou ato. Em muitas peças mais de 24 horas se passam entre as cenas e você precisará, portanto, elaborar outra lista para cobrir esses eventos. Essa lista contém os eventos que reformulam os personagens no decurso de um longo período de tempo, como os dois anos que se passam entre os Atos Três e Quatro em 'A Gaivota'. Os atores devem ter imagens claras desses eventos e de como eles os afetaram antes que eles comecem a atuar nas circunstâncias imediatas que os levaram à cena. Anote esses eventos usando a ferramenta de fatos e perguntas. Aqui, por exemplo, é uma lista de informações sobre o que aconteceu entre os Atos Três e Quatro.

Dois anos se passaram.

A sala foi transformada em um escritório para Konstantin trabalhar.

Konstantin tem a chave de uma das portas.

Ninguém desmontou a plataforma temporária construída para Konstantin atuar dois anos antes.

Masha e Medvedenko se casaram e tiveram um filho. Masha está vivendo com Medvedenko e eles contrataram uma ama de leite chamada Matryona.

Konstantin publicou seu trabalho em revistas literárias. Ele escreve sob um pseudônimo. Sua mãe não leu a sua obra.

Foi assegurado a Medvedenko que ele seria transferido para ensinar em outro distrito.

Dorn gastou suas economias em férias na Itália. Sua cidade favorita era Genoa e ele ficou em um hotel.

Nina fugiu de casa para Moscou, onde ela teve um caso com Trigorin. O Pai e madrasta de Nina a deserdaram. Ela ficou grávida e teve um menino, que morreu.

Trigorin voltou para Arkadina.

Nina fez sua estreia como atriz em um teatro de verão fora de Moscou. Ela, então, foi para as províncias. Konstantin a seguiu, observando seu trabalho. Nina conseguiu grandes papéis, mas atuou grosseira e vulgarmente com um monte de grandes gestos e fala ruidosa. Nina se recusou a ver Konstantin sempre que ele ia aos bastidores no final das apresentações. A camareira não

o deixava entrar. Depois de um tempo, Konstantin parou de vê-la no palco e voltou para casa.

Nina começou a enviar cartas para Konstantin assinando como 'A gaivota'.

Shamrayev teve a gaivota de empalhada.

A saúde de Sorin diminuiu gradualmente.

Aqui está a lista de perguntas sobre os eventos que ocorrem entre os Atos Três e Quatro de 'A Gaivota'.

Em que mês estamos? E, precisamente, quanto tempo se passou desde o final do terceiro ato?

Quando a sala de estar se transformou em um escritório para Konstantin? O que mudou? O que foi adicionado e o que foi retirado?

Por que ninguém retirou a plataforma na qual a peça foi encenada?

Onde está guardada a chave para uma das portas? Por que ele só tem a chave de uma das portas?

Quando Masha e Medvedenko se casaram? Quando eles tiveram seu bebê?

Quando Konstantin publicou em revistas literárias? Em que revistas ele publicou? Quanto ele recebeu? Qual é seu pseudônimo? Por que ele escreve sob um pseudônimo?

Quando Medvedenko obteve sua transferência e onde ele está indo? Quem iniciou essa operação? Medvedenko tomou ciência dos sentimentos de Masha por Konstantin? Se sim, como?

Quando Dorn foi para Gênova? Durante quanto tempo? Por que ele acabou com todas as suas economias neste feriado? Sua doença piorou?

Quando Nina fugiu da casa de sua família? Quando e por que sua família a deserdou?

Quando o caso com Trigorin começou? Quando ela engravidou? Quando ela teve o bebê? Quando e como o bebê morreu? Quando Trigorin voltou para Arkadina?

Quando Nina faz sua estreia como atriz no teatro de verão fora de Moscou?

Quando e por quanto tempo, ela estava em turnê pelas províncias? Por quanto tempo Konstantin a seguiu? Quando ele parou com isso? Quando e por que ela escreveu para ele? O que as cartas contêm?

Quando Shamrayev teve uma gaivota empalhada?

Quais foram as fases de declínio do Sorin ou não houve nenhuma?

Quando você responder a estas perguntas, você pode elaborar um esboço da cronologia dos eventos. Aqui está a cronologia dos eventos que ocorrem entre os atos três e quatro.

1893

Setembro: *Nina foi a Moscou no dia seguinte ao que Arkadina e Trigorin deixaram a propriedade rural de Sorin. Ela foi até o hotel que Trigorin sugeriu e reservou um quarto. Ela levou algumas das joias de sua mãe, que ela penhorou para conseguir algum dinheiro para se manter. Trigorin então pagou as contas. Trigorin veio e ficou com ela na segunda noite e eles começaram um caso. Konstantin seguiu Nina até Moscou. A partir de agora Trigorin divide seu tempo entre Nina e Arkadina, tentando esconder isso de ambas as mulheres. O pai e a madrasta de Nina a deserdaram.*

Início do outono: Trigorin conseguiu para Nina um pequeno papel em uma produção em um teatro perto de Moscou. Konstantin foi ver a produção. Ele foi aos bastidores após a apresentação, mas Nina se recusou a vê-lo. Shamrayev tinha uma gaivota empalhada.

Outubro: Masha e Medvedenko casaram. Masha se mudou para a casa de Medvedenko com sua mãe doente, duas irmãs e um irmão bebê.

Novembro: Nina fica grávida.

Temporada de inverno: Nina passou a atuar nas províncias. Ela conseguiu alguns grandes papéis. Konstantin a seguiu. Trigorin criticou repetidamente sua atuação, fazendo Nina perder a confiança no que estava fazendo.

1894

Junho: Nina parou de atuar agora que ela estava grávida de sete meses. Konstantin descobriu sobre a gravidez e parou de segui-la. Ele começou a escrever contos dedicadamente. Ele escreve sob um pseudônimo.

Agosto: Nina teve um menino.

Setembro: Nina voltou a atuar e uma ama cuidava da criança, às expensas de Trigorin. Konstantin publicou sua primeira história em uma revista, em Moscou.

Outubro: Masha dá à luz um bebê.

Dezembro: O bebê de Nina morreu de disenteria com idade entre quatro meses. Trigorin deixou Nina e voltou para Arkadina. Nina teve um colapso.

1895

Janeiro: Nina começou a trabalhar novamente nas províncias. A carreira de escritor de Konstantin começou a decolar. Nina começou a enviar cartas para Konstantin, em que ela assinava 'A Gaivota'.

Julho: O bebê de Masha nasceu e eles contrataram uma ama de leite.

Agosto: Dorn foi de férias para a Itália durante dois meses e meio. Ele visitou cidades como Gênova. Konstantin transformou a sala de jantar em seu escritório. Isso significava que ele poderia facilmente ir para o jardim. A carreira de atriz de Arkadina entrou em decadência.

Setembro: A saúde de Sorin começou a se deteriorar.

Temporada de inverno: Arkadina percorreu atuando para um público de estudantes em cidades como Kharkov. Estava previsto que Nina iria começar a atuar em um teatro provincial em Yeletz.

Novembro: A ação da peça se inicia.

Escreva uma cronologia para o que ocorreu entre cada cena ou ato. Em seguida, coloque cada cronologia em uma folha de papel A4 e agregue ao seu texto, colocando antes das cenas em questão. Depois de ter feito isso, leia novamente as cronologias e escolha os eventos que podem ser úteis para improvisar no período de ensaio. Por exemplo, pode ser útil para os atores fazer uma improvisação entre Nina e Trigorin no momento imediatamente após o nascimento do filhote para dar aos dois atores uma imagem clara do que deu errado com seu relacionamento e por que deu errado. Da mesma forma, pode ser útil fazer uma improvisação da conciliação entre Trigorin e Arkadina, para que ambos os personagens tenham uma visão clara de como e por que eles reataram o relacionamento.

RESUMO

Escreva uma lista de todos os eventos que ocorrem entre cada ato ou cena.

Escreva uma lista de perguntas sobre esses eventos.

Responda as perguntas e elabore uma cronologia do que aconteceu entre cada cena ou ato.

Coloque cada cronologia em uma folha separada de A4 e agregue ao seu texto no local relevante.

Elabore uma lista de eventos para fazer improvisações.

2.3 Tempo

O tempo tem uma influência poderosa sobre o nosso comportamento. Há, por exemplo, uma diferença entre passar roupa ao meio-dia e às 3 horas da manhã. Ao meio-dia você estará mais calmo e mais focado do que às 3 da manhã, quando você pode muito bem estar sofrendo de insônia. Da mesma forma, há uma diferença entre andar por um lago na chuva de outono e estar sentado perto do lago num dia de sol no verão. Na chuva, você pode andar mais rápido e reparar menos na vista em comparação com o ritmo de uma caminhada em uma tarde de verão, quando há também muito tempo para ficar de pé apreciando a vista. Há também uma diferença entre sentar e conversar quando você tem todo o tempo do mundo e quando você tem um trem para pegar em meia hora. Essas diferenças afetam o modo como nos sentimos emocionalmente, mentalmente e fisicamente. O tempo na peça é, muitas vezes, negligenciado. Você vê cenas em algumas produções em que o escritor propõe que os personagens falem enquanto estão sob a pressão do tempo e um ator consegue atuar nessas circunstâncias e outro não ou então nenhum dos atores consegue. Essa situação transmite informações conflitantes para o público, que pode ficar confuso sobre o porquê de um personagem parecer estar com pressa, enquanto o outro parece ter todo o tempo do mundo. A decisão sobre o momento em que cada cena é definida ajuda a evitar esse tipo de problema. Isso também conecta todos os atores juntos no mesmo mundo e dá ao público uma compreensão clara do que está acontecendo.

Seu trabalho sobre as circunstâncias imediatas inclui descobertas sobre o tempo. O tempo inclui detalhes sobre o ano, mês, dia da semana, hora do dia e a época em que a cena é reproduzida. Informações sobre o tempo fornecem alguns pontos de partida simples que podem ser passados para os atores dando a eles informações concretas para trabalhar. Isto pode acontecer porque o clima tem um impacto físico sobre eles. Ou porque eles têm uma ação para ser feita em um período de tempo específico, assim a pressão do tempo afeta a forma como eles se comportam. Por exemplo, no

primeiro ato de 'A Gaivota' a combinação dos fatos noite, em agosto, o tempo está fechado e que uma tempestade se aproxima, imediatamente fornece aos atores algo para fazer durante a ação. Podem sentir picadas de mosquitos ou discretamente enxugar o suor. O grau com que eles farão isso dependerá de sua saúde, vestuário e resistência a insetos. No terceiro ato a ação começa ao meio-dia. Os cavalos são chamados para o transporte às 13 horas para levar Trigorin e Arkadina para a estação, onde eles vão pegar o trem das 13:55 para Moscou. A influência do tempo seria fortemente sentida em todo o ato e afetaria os personagens mais intensamente conforme a ação avança. Os personagens iriam começar a verificar os seus relógios com frequência, apressando o que eles estavam dizendo, ou olhando pela janela para ver o transporte que se aproxima. A decisão sobre o tempo também afeta o ritmo da sonoplastia da peça e, portanto, mais um pequeno passo para a definição do resultado final que o público vai ver. No primeiro ato de 'A Gaivota' sabemos que a peça de Konstantin começa às 20:30. Se você escolhe começar a cena às 20:10, o ritmo da cena será lento. Se você a iniciar às 20:20, será rápido. Quando você tomar decisões sobre o tempo, comece a pensar no seu impacto sobre a velocidade das cenas ou atos da peça.

Monte um cronograma para toda a peça, combinando fatos do escritor (sabemos que a apresentação da peça de Konstantin começa às 20:30) com as coisas você supôs ou inventou a partir do texto, como a decisão de que o trem de Trigorin chega às 06:00 no quarto ato, ou que a cena do primeiro ato começa em 20:10. Quando você fizer isso, lembre-se de que as decisões sobre o tempo irão ajudá-lo a influenciar o ritmo das cenas individuais, o tempo completo que transcorre na peça e o ritmo da apresentação. Observar o tempo é outra forma indireta de determinar a ação - como você descobriu nas circunstâncias imediatas.

Aqui está o meu cronograma para os quatro atos de 'A Gaivota'. Coloquei em negrito tudo o que eu inventei dentro desses atos.

Primeiro Ato

Estamos em 1893.

É Agosto.

É sexta-feira.

É crepúsculo.

A ação começa logo após 20:10.

A performance começa às 20:30.

Nina tem que sair às 21:00. Seus pais devem voltar às 21:30. Demora 15 minutos para andar de sua propriedade para a de Sorin.

O local da apresentação fica próximo.

Está úmido.

Há uma tempestade chegando.

Ato um para Ato dois

Uma semana se passou.

Segundo Ato

É agosto.

É uma sexta-feira.

A cena começa ao meio-dia

O almoço será 12:30.

O almoço está atrasado. Normalmente é servido ao meio-dia.

Está muito quente.

Segundo ato para Terceiro ato

Uma semana se passou.

Terceiro Ato

É Setembro.

É sexta-feira.

A ação começa ao meio-dia.

O trem sai às 13:55. É pouco menos de uma hora de viagem para a estação.

*Sorin ordenou os cavalos para 13:00. **A pedra fundamental do novo prédio***

do governo será posta às 14:30, na cidade.

Está chovendo e está nublado. Às vezes fica tão escuro que você tem que ligar as luzes do interior.

O médico deveria chegar às 10 horas.

Terceiro ato para o Quarto ato

Dois anos e dois meses se passaram.

Quarto Ato

Estamos em 1895.

Estamos em novembro.

É domingo.

Está anoitecendo.

Há uma tempestade lá fora, com vento forte e chuva. O vento é tão forte que faz ondas no lago e ruídos nas chaminés.

O trem de Trigorin chega às 18 horas. Ele deve estar de volta à estação por volta das 19 horas.

A cena começa às 18:45.

Este cronograma prevê episódios que poderiam resultar em performances lentas, precipitadas, ou entediantes. Por exemplo, o início do quarto ato poderia se arrastar até a entrada de Arkadina e Trigorin - especialmente levando em conta a quantidade de exposição que existe na cena. Portanto, no cronograma de Trigorin e Arkadina temos justos 15 minutos. Essa decisão irá adicionar margem e ritmo para a ação dos atores e, portanto, irá manter o público envolvido.

Um escritor como Chekhov presta muita atenção ao tempo. Este não é o caso para todos os escritores ou todas as peças. Se a sua peça não tem quaisquer referências ao tempo, então tome decisões sobre quando as cenas ocorrem antes de começar a ensaiar.

Agora coloque todas as informações sobre o tempo de cada cena em uma folha de papel e coloque-a no seu texto antes de cada cena relevante.

RESUMO

Liste todos os fatos que se relacionam com o tempo para cada ato ou cena.

Liste todos os fatos que se relacionam com o tempo entre cada cena ator.

Responda a todas as perguntas que se relacionam com o tempo, fazendo deduções simples sobre o texto.

Mapeie todas as decisões sobre o tempo cena por cena.

2.4 [Lista de verificação de todo o trabalho feito neste capítulo](#)

Esboço de cronologia das circunstâncias imediatas para cada cena ou ato

Lista de circunstâncias imediatas para improvisação

Esboço de cronologia dos eventos ocorridos entre cada ato ou cena (se o tempo que passou for mais do que 24 horas)

Lista de improvisações dos eventos que ocorrem entre os atos ou cenas

Cronograma para cada cena

As três irmãs de Anton Chekhov

3. Capítulo - Investigando as grandes ideias da peça

(Tradução de Janaína Siqueira - Primeira revisão: Humberto Issao; segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Este capítulo olha em perspectiva a relação do escritor com o material dramático, sobre o que é a peça e como identificar seu gênero. Ele tem três etapas:

3.1 O escritor e o texto dramático

3.2 As ideias que sustentam o texto

3.3 O gênero ou estilo da peça

3.1 O escritor e o texto dramático

Se você estiver trabalhando com um texto dramático mais antigo, escrito por um autor que já morreu, primeiro descubra os fatos básicos sobre o autor e pergunte: 'Como é que estes fatos podem lançar luz sobre a peça?' Por exemplo, aqui estão alguns fatos importantes sobre Chekhov.

Ele era médico.

Ele era um contista.

Ele era um dramaturgo.

Ele era dono de uma propriedade chamada Melikhovo.

Ele teve tuberculose no final dos seus 20 anos.

Aqui está como você pode usar esses fatos para lançar luz sobre 'A Gaivota'.

Um dos personagens da peça, Dorn, é um médico, então você pode assumir que tudo na peça que se refere à profissão dele é minucioso. Da mesma forma, você pode assumir que todas as referências à medicina, às doenças e às ciências estão corretas. Por exemplo, os sintomas físicos de Dorn e condições de Sorin serão precisamente desenhadas, assim como as causas psicológicas do alcoolismo de Masha e sua possível depressão. É claro que qualquer escritor que quer incluir uma doença específica em sua peça irá pesquisar essa condição bem, mas sempre haverá uma diferença entre a investigação e a experiência real. O ator que interpreta Dorn pode ler mais detalhes sobre como, onde e por quanto tempo Chekhov treinou e trabalhou para ajudar a construir a biografia anterior à peça desse personagem. A biografia do escritor também dará a esse ator uma ideia clara de como era trabalhar como médico na época.

Como contista, Chekhov teria entendido as dificuldades de escrita - problemas para começar (como no caso de Konstantin) e manter os padrões elevados mais tarde, em uma carreira (como no caso de Trigorin). Em 1895, ele era famoso, principalmente por escrever contos, logo ele também entendia o impacto da fama em gente como Arkadina e Trigorin. Os atores que interpretam Trigorin e Konstantin podem estudar sua biografia para obter

informações sobre como começar uma carreira como escritor, o quanto se recebe e assim por diante.

Como dramaturgo, Tchekhov seria capaz de falar sobre teatro com autoridade e compreender as dificuldades da busca de novas formas. Como Konstantin, ele experimentou uma estreia bem-sucedida com sua primeira peça, 'Ivanov', e seria útil para o ator que interpreta este papel, ler sobre a origem e a recepção dessa primeira peça de Tchekhov.

Como proprietário de um imóvel, como Sorin, ele foi atormentado com a ineficiência na gestão dos seus interesses agrícolas. No entanto, como um proprietário mais prático que Sorin, ele também poderia ser solidário com as tentativas de Shamrayev de economizar dinheiro e proteger o celeiro. Os dois lados da moeda serão desenhados com precisão na peça. Os atores que interpretam Sorin e Shamrayev poderiam estudar como Chekhov gerenciou sua propriedade rural para entender mais sobre a agricultura naquele momento.

Como alguém com uma doença terminal, o pensamento de Chekhov sobre a morte será maior do que de outros escritores. Seu pensamento sobre a morte é, obviamente, presente durante as cenas das duas tentativas de suicídio de Konstantin, a morte gradual de Sorin e a morte do bebê de Nina. No entanto, ele também está lá, de forma oculta, no número de mortes que precedem a peça e em referências menos óbvias à morte durante a peça. Os pais de Arkadina e Sorin estão mortos, assim como o marido de Arkadina. A mãe de Nina morreu há relativamente pouco tempo, assim como o pai de Medvedenko. Polina e Shamrayev só tiveram uma criança que, levando em conta a época do período e a ausência de uma contracepção eficaz, poderia ter resultado em uma complicação médica no nascimento de Masha, ou mais tarde, num possível aborto ou morte da criança. Durante a peça, a preocupação de Polina com a saúde do Dorn, quando ele se expõe a umidade do ar, sugere que ele tem algum tipo de doença - possivelmente tuberculose - o que talvez explique porque ele acaba com todas as suas economias em um feriado italiano. O tema da morte em si também é falado algumas vezes. A presença deste tema pode ser negligenciada quando você ler a peça pela primeira vez, mas, numa segunda leitura, a frequência dessas referências não pode simplesmente ser ignorada devido às altas taxas de mortalidade na época. O fato de que o escritor estava lidando com uma doença terminal deve ter incentivado ele a escrever o texto com isso em mente.

Em seguida, olhe para todos os detalhes da vida do escritor que falam especificamente sobre a peça. Isso pode incluir pessoas reais em que os personagens são baseados, ou eventos que aconteceram ao escritor e que ocorrem na peça. Encontre-os lendo uma biografia. Em 'A Gaivota', por exemplo, vários dos personagens são referência a pessoas que Chekhov conhecia. Nina é baseada em uma de suas namoradas (Lika) e Trigorin é baseado em um amigo (Potapenko, que afastou Lika de Chekhov). Um medalhão gravado foi dado a Chekhov por uma atriz, enquanto que o suicídio tentado se baseou na tentativa real de seu amigo, o pintor Levitan.

Então olhe para o que estava acontecendo na vida do escritor no momento em que escreveu a peça. Isto pode lhe dar uma ideia sobre o porquê a peça foi escrita. Por fim, tome nota de tudo o que o autor diz sobre a peça, seja em livros, artigos de jornal ou gravações. No entanto, é aconselhável se aproximar de suas palavras com cuidado, pois sempre haverá uma diferença entre a peça que o escritor afirma ter escrito e o material real. Essa diferença ficou clara para mim quando eu estava trabalhando com Martin Crimp na peça 'Attempts on Her Life'. Eu listei as imagens que apareceram na peça e contei o número de vezes que cada uma foi usada. Inesperadamente, a imagem mais recorrente foi de crianças. Quando perguntei a Martin que imagem ele pensava ser a mais comum na peça, ele disse confiantemente que era a guerra, então cinzeiros e, finalmente, aviões. Quando eu lhe disse que eram as crianças, ele colocou as mãos sobre o rosto e baixou a cabeça. Este resultado nunca lhe havia ocorrido conscientemente, mas, assim que foi apontado, ele sabia que tinha posto a experiência das crianças no centro da peça.

Há obviamente uma enorme diferença entre a realização de pesquisas sobre um escritor morto e trabalhar com um escritor vivo, e, como escrevi na introdução, a relação com um escritor vivo não está dentro do propósito principal deste livro. Na minha limitada experiência, você pode perguntar aos escritores vivos questões sobre a relação entre a sua vida e a ação da peça, mas você deve estar preparado para não receber uma resposta direta ou resposta alguma. Alguns escritores não irão revelar as motivações pessoais ou particulares por trás de seu trabalho, o que é compreensível. Ou eles podem não ser conscientes dessas motivações. Respeite a privacidade deles.

Lembre-se que a tentativa de criar uma espécie de imagem da pessoa que escreveu a peça - e porque o escreveu - é essencial, mesmo que, como Shakespeare, pouca informação comprovada é conhecida sobre o escritor. Basta uma hora ou mais pensando nos pequenos fragmentos de informações conhecidas sobre um escritor morto há muito tempo para lançar luz sobre o texto. Se nenhuma informação existe, imagine a pessoa que poderia ter escrito a peça e onde sua paixão repousa, não será tempo perdido.

Por fim, gostaria de aconselhar que sou contrária a leitura de qualquer literatura crítica sobre a peça ou o escritor, a menos que o escritor tenha um firme apego no processo pelo qual o teatro é feito. A crítica literária pode incentivar generalização e imprecisão em seu pensamento sobre a peça. Há sempre exceções a esta regra e alguns artigos ou livros podem ser uma valiosa fonte de informação sobre uma peça ou um escritor. Eu encontrei biografias de escritores mortos que podem ser úteis tanto para ceder informações sobre a pessoa que escreveu a peça como para ajudar os atores a construir a biografia de seus personagens.

RESUMO

Faça uma lista dos fatos mais simples sobre a vida do escritor.

Pergunte a si mesmo como esses fatos lançam uma luz sobre a peça.

Olhe para todos os detalhes da vida do escritor que falam mais especificamente sobre qualquer coisa na peça.

Descubra o que estava acontecendo na vida do escritor na época que a peça foi escrita.

Esteja preparado para não receber respostas diretas de um escritor vivo sobre sua vida pessoal.

Leia com cuidado qualquer literatura crítica sobre o escritor ou a peça.

3.2 [As ideias que sustentam o texto](#)

As ideias que sustentam o texto determinam tudo o que é dito e feito durante as cenas, por isso você deve ter uma firme compreensão sobre elas. Há, no entanto, uma diferença entre identificar essas ideias e chegar a um conceito de como você vai interpretar uma peça de teatro. Um conceito é algo que o diretor impõe a uma peça. Uma ideia é no que o escritor está focado enquanto escreve a peça - consciente ou inconscientemente. Apesar disso, uma palavra de advertência: não confunda a busca das ideias que sustentam o texto como uma licença para voltar à crítica literária ou se envolver em debates discursivos abstratos. O processo é mais simples.

A maioria das peças contém entre três e quatro grandes ideias. Procure-as lendo o texto dramático devagar e repetidamente se perguntando: 'Sobre o que é essa peça?'. Responda à pergunta com frases simples como: 'A obra fala sobre a passagem do tempo' ou 'A peça é sobre a morte'. Evite respostas prolixas e complexas. Anote todas as respostas em um pedaço de papel. No final do processo você terá entre cinco e dez respostas possíveis. Uma ideia deve ter uma relação com quase todos os personagens da peça e grandes partes da ação da peça devem se preocupar em investigar essa ideia. Meça cada uma de suas ideias possíveis contra os personagens e a ação da peça.

Quando comecei a ler 'A Gaivota' fiquei impressionada com quantos personagens foram infelizes no amor. Eu queria ver se isso era uma ideia possível e foi assim que eu notei minha investigação.

Arkadina: O fato de que ela e Gavril não estão mais juntos poderia ser resultado de uma infelicidade em seu relacionamento. Na peça, seu amor por Trigorin é infeliz por causa do romance dele com Nina.

Konstantin: Seu amor por Nina não é correspondido.

Sorin: Seu amor por Nina não é correspondido.

Nina: Seu amor não é correspondido por Trigorin depois que seu caso inicial terminou.

Shamrayev: Talvez o seu amor por Polina seja, de alguma forma, infeliz por causa do amor dela por Dorn e a possibilidade de que Masha não é sua filha. No entanto, não há nenhuma evidência no que ele diz ou faz para sugerir que ele pensa assim.

Polina: Ela é infeliz em seu relacionamento com Dorn, que ela ama.

Masha: Seu amor por Konstantin não é correspondido.

Trigorin: Seu amor por Nina esgota no Ato três e quatro e você tem que perguntar se ele está feliz em seu relacionamento com Arkadina depois disso.

Dorn: Existe a possibilidade de que seu amor por Arkadina não seja correspondido. Além disso, com 50 anos ele ainda está solteiro, o que pode sugerir alguma infelicidade nesse aspecto de sua vida. Seus casos amorosos que aconteceram quando ele estava na casa dos 40 anos, provavelmente causaram alguma infelicidade para outras pessoas.

Medvedenko: Seu amor por Masha não é correspondido com uma força equivalente aos seus sentimentos por ela, mesmo quando ela se casa com ele. Eles são claramente um casal infeliz no Ato Quatro.

Yakov: Não há nenhuma evidência de que ele é infeliz no amor.

Oito em cada 11 personagens são infelizes no amor e mais dois (Dorn e Shamrayev) são possivelmente infelizes - embora isso não seja declarado explicitamente no texto. Na ação da peça, vemos repetidamente pessoas apaixonadas, se apaixonando e sendo infelizes no amor. Porque isso afeta tantos personagens, e pelos impactos sobre a ação da peça, eu decidi que a infelicidade no amor foi definitivamente uma ideia.

Você pode testar o tema da morte/doença por causa do seu trabalho sobre a vida do escritor.

Arkadina: Ela possivelmente perdeu o marido, e sua mãe e seu pai estão mortos (embora há algum tempo).

Konstantin: Ele tenta o suicídio por duas vezes, a segunda vez com sucesso.

Sorin: Ele está doente durante toda a peça e tem um ataque cardíaco no quarto ato, o que sugere que ele está perto da morte.

Nina: Sua mãe morreu antes que a peça começasse e seu bebê morre durante a peça.

Shamrayev: Ele era um soldado e foi, portanto, possivelmente envolvido em uma ação militar, onde viu as pessoas morrerem. A ausência de um segundo filho pode sugerir um problema de fertilidade.

Polina: Ela tem apenas um filho, o que teria sido estranho na época. Talvez ela perdeu as outras crianças?

Masha: Ela veste preto como se estivesse de luto.

Trigorin: Durante a ação da peça, ele perde seu filho bebê.

Dorn: Seu trabalho o coloca em contato com a morte e doenças.

Medvedenko: *Seu pai morreu antes da peça começar.*

Yakov: *Não há nada que o ligue com o tema morte ou doença.*

Konstantin, Sarin, Nina, Trigorin, Dorn e Medvedenko têm experiências diretas com morte e doenças. Os outros personagens podem ter experiências diretas de morte e doença, mas isso não é uma prova concreta. Porque a ideia não afeta todos os personagens, você pode optar por incluí-la ou não.

As quatro ideias que eu isolei para uso em minha própria sala de ensaio foram: sonhos destruídos, infelicidade no amor, família e arte. Observe como essas descrições reduzem as grandes ideias para frases simples e concretas que os atores podem facilmente compreender. No entanto, não penso sobre este processo como um redutor que simplifica um quadro mais complexo. Ao contrário, o vejo como uma forma de mapear de forma eficiente a estrutura intelectual por trás da ação. No final do processo, pergunte-se com qual das ideias você tem mais afinidade. Então, no resto do processo não se esqueça de trabalhar em todas as ideias e não somente nessa.

Em seguida, selecione a ideia mais importante que você identificou. Isso vai ajudar você a entender sobre o que é a peça. Às vezes, a ideia-chave vai se destacar muito claramente das outras. Se isso não acontecer, volte para a peça e a leia novamente com todas as ideias em mente. O estudo da ação da peça normalmente irá orientá-lo para a resposta. Por exemplo, em 'A Gaivota', eu decidi que a ideia mais importante é dos sonhos destruídos. Se você reler a peça e ainda estiver lutando para selecionar uma ideia central, o título pode ajudar. Passe por todas as referências e vá para o título da peça e veja se todas elas apontam na direção de uma ideia central. Por exemplo, se você passar por todos os momentos em que a gaivota é mencionada você vai descobrir rapidamente que ela não está associada apenas com Nina. É também um símbolo dos sonhos ou ideais e, durante a ação, é baleada e empalhada crescendo na peça como um símbolo de sonhos que são destruídos.

Se você diagnosticar as ideias corretamente, o processo leva-o profundamente dentro da cabeça do escritor e é crucial para honrar essas ideias - por mais que você interprete o material. O Capítulo 10 irá ajudá-lo a usar as ideias de uma forma prática e concreta com os atores.

RESUMO

Anote as ideias que sustentam o texto.

Verifique a exatidão de suas escolhas ao ver se a maioria dos personagens têm uma relação com essas ideias e que grandes fragmentos da cena estão preocupados em explorá-las.

Isole a ideia com a qual você tem maior afinidade.

Selecione a ideia mais importante da peça, a fim de descobrir do que ela trata.

3.3 O gênero ou estilo da peça

Estilo e gênero definem o mundo que o público vê e a maneira pela qual os personagens interagem nesse mundo. Descobrir o gênero ou estilo da peça que você está prestes a dirigir vai ajudar você a se comunicar com precisão com o material. Cada gênero - do simbolismo à sátira, do humor negro à farsa - tem sua própria história e sua própria lógica. Por exemplo, se o gênero é o realismo (como no *'Look Back in Anger'*, de John Osborne) os personagens vão obedecer à lógica de comportamento da vida real com a precisão de um filme documentário. Se o gênero é surrealismo (como *'A Dream Play'*, de August Strindberg, ou o *'Caught by the Tail'*, de Pablo Picasso), os personagens vão obedecer à lógica dos sonhos, onde o banal e o fantástico podem coexistir no mesmo lugar sem contestação.

Realismo e naturalismo são os gêneros dominantes no teatro europeu ocidental. Estes termos descrevem coisas muito diferentes na pintura e na literatura, mas no teatro, as palavras são intercambiáveis. Lembre-se que os atores do Ocidente irão aplicar automaticamente as regras de realismo a um texto, a menos que você os oriente em uma direção diferente. Saiba, no entanto, que os atores são mais do que capazes de trabalhar com vários gêneros - desde que você seja claro sobre as regras da peça, desde o início.

A decisão sobre o gênero não deve permanecer como uma nuvem intelectual que flutua vagamente acima da produção ou que apenas paira em sua cabeça; deve ser traduzida em ações concretas para o público assistir. Comece a pensar em como fazer isso. Por exemplo, eu decidi dirigir *'A Gaivota'* com simbolismo; esta decisão precisou ser manuseada com cuidado em cada etapa da performance. Há, por exemplo, uma encenação no quarto ato no qual Konstantin abre a janela e uma rajada de vento sopra para o quarto. Em uma produção realista isso seria um pequeno e imperceptível momento, mas em uma produção simbolista é um evento que deve ser apresentado fortemente para que todos os personagens e, por sua vez, o público experimente a estranha perturbação premonitória do que Chekhov pretende. Se você tivesse que citar o evento, você poderia descrevê-lo sem rodeios, como: 'O escritor nos permite saber que Konstantin vai morrer em breve.' Eu trabalhei em um mecanismo para a janela, para que, depois de aberta, ela continuasse a bater. Nós colocamos uma grande máquina de vento por trás da janela para que as cortinas tremulassem. Uma bandeja com copos caiu da mesa, como resultado da explosão de vento e os papéis de Konstantin voaram pela sala. Se este fosse o realismo, você não iria apresentá-lo desta maneira; seria um momento mais discreto, em que uma janela se abria um segundo e talvez um pedaço de papel flutuasse até o chão.

Você também pode considerar a elaboração de uma lista de diretrizes concretas sobre o gênero para os atores. Por exemplo, sobre o surrealismo você poderia anotar a seguinte lista.

É como estar em um sonho. Coisas estranhas podem acontecer, mas as pessoas podem não comentar sobre elas, como fariam na vida real. Você busca o que você quer com intensidade.

*Você é muitas vezes incompreendido pelas pessoas que você está falando.
Os objetos podem assumir um significado fora de proporção em relação a sua importância.
As leis físicas do universo podem estar sujeitas a alterações.*

Às vezes, não será possível fixar o ponto do gênero com precisão categórica. Você pode, por exemplo, ler uma cena de 'A Gaivota' e achar que é realista, em seguida, ler outra e ter a impressão de que é simbolista. O que importa é que você leia a peça com as duas possibilidades em mente e veja o que de concreto é evidenciado na cena para os dois pontos de vista - e, em seguida, tome uma decisão clara para você seguir exaustivamente durante toda a produção.

Lembre-se também que você pode aplicar as tarefas descritas nos capítulos anteriores e seguintes para qualquer gênero de peça. Mesmo que o ator esteja interpretando 'Big Foot' em uma peça de Picasso, ele precisa saber a qual pé ele pertencia, como ele se tornou independente e o que ele quer em cada etapa da peça.

RESUMO

**Descubra o gênero da peça que você vai dirigir.
Tenha cuidado para não dirigir toda peça como se fosse realismo.
Traduza a ideia intelectual do gênero em coisas que podemos ver os atores fazerem ou que impliquem numa mudança concreta no ambiente.
Elabore uma lista de orientações concretas para a aplicação do gênero.**

3.4 [Lista de verificação de todo o trabalho feito neste capítulo](#)

Uma lista dos fatos básicos sobre o escritor e breves notas sobre a forma como esses fatos esclarecem o texto dramático

Documentação de como a vida de um escritor morto informa a peça

Uma lista de ideias que corroboram o texto

Uma nota sobre o gênero

Uma lista de orientações concretas para a aplicação do gênero

Ivanov by Anton Chekhov

4. Capítulo - Analisando a cena

(Tradução de Janaína Siqueira - Primeira revisão: Humberto Issao; segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Este capítulo trata da preparação do texto e análise da cena.

Tem cinco etapas:

4.1 Preparando a composição do seu texto de direção

4.2 Atribuindo um nome a cada cena ou ato

4.3 Eventos

4.4 Intenções

4.5 Preparando um texto pronto para os atores

4.1 Preparando a composição do seu texto de direção

Até agora você não escreveu nada no seu texto. No entanto, em pontos específicos do seu texto, você colocou sorratoriamente várias folhas de papel que lhe dão informações sobre coisas como as circunstâncias imediatas.

Assim que começar a analisar o texto, você vai escrever nas páginas de seu texto pela primeira vez. Antes de fazer isso, pense sobre como estruturar seu texto de forma a ter espaço suficiente para escrever tudo com clareza, e para que você possa, ao folheá-lo, pegar todas as informações necessárias de forma rápida e fácil quando você está sob pressão, na sala de ensaios. Lembre-se, também, que um texto limpo e cuidadosamente definido irá ajudá-lo a dirigir de forma mais precisa e vai dar aos atores a impressão de que você é organizado.

Se você estiver trabalhando com um texto clássico, nunca trabalhe com o livro em que o texto é impresso, porque não há espaço suficiente para escrever notas claras. Em vez disso, tire uma cópia e aumente um pouco o tamanho da impressão. Coloque-o em um arquivo. É melhor não fotocopiar o texto em ambos os lados da folha A4. Em vez disso, mantenha a parte de trás de cada folha em branco. Você pode então usar a página em branco oposta ao texto fotocopiado para escrever notas sobre sua análise da peça. Deixe uma margem grande o suficiente no lado direito das páginas do texto para realizar anotações. Novas peças costumam ser estruturadas bem espaçadamente e com páginas em branco opostas às páginas impressas. Se este não for o caso, pergunte ao dramaturgo se você pode alterar a diagramação.

RESUMO

Se você estiver trabalhando com um texto clássico, tire cópia do texto e aumente um pouco o tamanho da impressão. Não tire cópia nos dois lados da folha de papel A4. Se você está trabalhando em uma nova peça, e o texto é um pouco pequeno ou bem definido, pergunte ao dramaturgo se você pode alterar a diagramação e o espaçamento.

4.2 Atribuindo um nome a cada ato ou cena

As palavras 'primeiro ato' ou 'cena uma' não dão nada específico para o ator fazer em uma cena; na verdade, eles sublinham o fato de que o ator está em uma peça, não em uma situação real. Em vez disso, invente um novo título para cada ato ou cena que descreva o que realmente acontece durante a cena e que imediatamente dê ao ator algo de concreto para trabalhar.

Os títulos devem se relacionar com o que todos fazem no ato ou na cena e devem descrever o que acontece durante todo o ato ou cena, não apenas um momento. Tente certificar-se que o título é escrito com uma simples frase. Comece a frase com um substantivo e não o nome de um personagem. Dessa forma, todos podem ter uma relação com o título em vez de apenas um personagem. Mais importante ainda, os títulos devem dar imediatamente algo para os atores se focarem e fazerem. Por exemplo, em 'A Gaivota', renomeie o Ato um para 'A apresentação da peça de Konstantin'. Todo mundo sabe como é se preparar para assistir a uma peça, porém de forma amadora e improvisada. Você verifica o seu relógio, pega a programação ou olha para os outros membros da audiência. Ao nomear o Terceiro Ato de 'A preparação para a partida de Arkadina e Trigorin para Moscou', você vai garantir que todo mundo tenha algo a fazer: eles podem pegar ameixas para a viagem, adquirir a assinatura de Trigorin em livros, procurar o momento certo para dizer adeus, ajudar a fazer ou a levar as malas, ou verificar os seus relógios.

Tenha cuidado para não nomear o ato, referindo-se apenas ao evento que mais lhe interessa. Por exemplo, você pode nomear o segundo ato de 'A Gaivota', 'Trigorin e Nina terminam seu relacionamento', mas nenhum dos outros personagens estará a par disso na cena em que isso acontece, então eles não podem trabalhar com esse título. Em vez disso, chame de 'o entretenimento dos hóspedes famosos'. Isso descreve o que todo mundo está fazendo durante o ato, inclusive na cena entre Nina e Trigorin. Tente não nomear o ato descrevendo o efeito que você quer na execução, como 'há fragmentação e disjunção', isso é muito abstrato para os atores responderem

em um nível prático. Da mesma forma, não use uma ideia isolada para nomear uma cena, como 'Todo mundo mostra quão são infelizes apaixonados', isto é demasiado vago e geral, e vai transparecer essa imprecisão e generalização na atuação.

Encontrar um título preciso para cada ato nem sempre é simples, assim como pode ser difícil ver o que está acontecendo na cena. Você deve sempre olhar para uma descrição mais simples possível e que possa ser relacionada a cada personagem. Esteja ciente de que o título irá orientar os atores a interpretar o ato ou cena de uma certa forma. A escolha é, portanto, como dar uma observação de direção e que enriquecerá o trabalho dos atores em cena.

Aqui estão os meus títulos para cada ato de 'A Gaivota'.

Primeiro ato: *'A apresentação da peça de Konstantin'*

Segundo ato: *'O entretenimento dos hóspedes famosos '*

Terceiro ato: *'A preparação para partida de Arkadina e Trigorin para Moscou'*

Quarto ato: *'A Reunião para dizer as despedidas finais para Sorin'*

Depois de escolhidos os títulos, risque as palavras 'Primeiro ato' do seu texto e substitua pelo seu novo título. O título é útil para você e para os atores lembrarem do que está acontecendo. É fácil se perder na densidade de detalhes que uma cena ou ato contém e se esquecer desta simples ideia.

RESUMO

Dê um nome simples para cada ato. Um que descreva o que acontece nele. No seu texto, substitua 'Ato um', etc., com os seus novos títulos.

4.3 [Eventos](#)

Um evento é o momento da ação em que ocorre uma mudança e essa mudança afeta todos os presentes. 'Evento' é realmente apenas uma palavra simples para algo que acontece regularmente na vida. Nós nos encontramos constantemente tentando conseguir uma coisa quando acontece outra coisa que muda o que queremos alcançar. Isso pode acontecer quando estamos sozinhos ou quando estamos com outras pessoas. Por exemplo, um casal está no sofá alegremente comentando sobre um filme que acabaram de ver. De repente, o homem coloca a cabeça no colo da mulher, e diz: 'Eu não posso continuar assim'. A mulher congela por um segundo e toma um gole de vinho. Ela então se levanta e empurra a cabeça do homem de seu colo. 'Eu acho que você deve ir', diz ela. 'Eu sinto muito', diz o homem. O evento é o momento em que o homem coloca a cabeça no colo da mulher e diz: 'Eu não posso continuar com isso', e altera radicalmente o que eles tanto

queriam. Inicialmente ambos queriam ter uma noite agradável. Após o evento, a mulher quer que o homem saia e o homem quer que a mulher o perdoe.

Os eventos têm uma variedade de formas diferentes: podem ser súbitos (como alguém que joga uma pedra em uma janela durante uma refeição de família) ou gradual (como quando um grupo de pessoas num edifício distante percebem lentamente que existe um perseguidor observando-os lá fora). Este evento 'gradual' pode começar com o quase inaudível som de passos no cascalho lá fora e acabar com o som definitivo de alguém que tenta abrir o cadeado da porta da frente. As respostas que as pessoas têm para esses eventos podem ser lentas ou súbitas, fortes ou fracas.

Em um nível mais simples, uma peça de teatro é uma série de mudanças que ocorrem entre um grupo de pessoas. Para qualificar o status de 'evento', a mudança deve afetar todos na cena de alguma forma tangível. Um exemplo simples de evento em 'A Gaivota' é quando Konstantin para a apresentação de sua peça no meio. Todo mundo é claramente afetado por sua ação - sejam com ações verbalizadas ou não.

Analisar um texto é procurar onde essas mudanças acontecem. Passe por toda a peça e isole todos os eventos. Muitas vezes, é difícil encontrar eventos e é preciso algum tempo para praticar. Tenha certeza de que todas as entradas e saídas são eventos. Isto irá lhe fornecer um ponto de partida. Não se preocupe se você não pode ver todos os eventos logo no início. O importante é que você começou a olhar para as mudanças na cena. Isso pode ajudar a estudar os eventos da vida real e começar a perceber como a mudança ocorre e como isso afeta o que as pessoas fazem.

Uma vez localizados, os acontecimentos equipam você com um jeito de dividir o texto em seções menores para trabalhar. Quando eu comecei a dirigir eu queria dividir o texto em pequenos pedaços, mas eu não tinha a habilidade para fazê-lo. Arbitrariamente, eu cortei o texto uma vez a cada duas ou três páginas. Chamei essas seções de 'unidades' ou 'pedaços' e as ensaiei assim. Mas o lugar onde cortei o texto não era lógico ou útil para os atores. Às vezes era francamente um obstáculo, pois criou uma falsa interrupção do fluxo da cena na mente dos atores. Somente quando Tatiana Olear me ensinou sobre os eventos que, de repente, eu percebi como dividir o texto usando eventos como suportes de cada seção. Por exemplo, a minha primeira seção de ensaio começará na entrada da Masha e Medvedenko e durará até a entrada de Konstantin.

Eventos não apenas alteram o que os atores fazem, eles também afetam o que o público vê e muitas vezes alteram o andamento do que acontece. Usar eventos para estruturar uma peça de teatro, portanto, torna as coisas claras para o ator e, em igual medida, para o público. Eles são a mais essencial ferramenta de direção em todo este livro - determinam a variedade, forma e vida na estrutura global da apresentação. Quando Tatiana me apresentou a eles, em 2000, foi uma completa revelação e minha capacidade de estruturar e moldar meu trabalho melhorou imensamente. Esta forma de analisar uma peça também provou ser útil para os atores, pois se baseia em

um processo simples e facilmente observável, que acontece o tempo todo na vida.

Use apenas lápis quando você for delimitar um evento no texto. Mais tarde, nos ensaios, os atores podem apontar erros sutis que você cometeu e você pode precisar alterar o posicionamento do evento - ou até mesmo adicionar mais alguns eventos.

O texto sempre contém pistas pequenas e sutis que apontam para onde o evento está localizado. No exemplo abaixo, você vai notar que o primeiro evento (Masha diz a Medvedenko que ela não o ama) é emoldurado por duas ações relacionadas com rapé: a primeira acontece quando Masha fuma um pouco para criar coragem antes de dizer a Medvedenko que não o ama mais; a segunda é um gesto conciliatório de oferecer-lhe um pouco de rapé para tentar reparar o dano que ela causou. Depois, há o fato de que o personagem tagarela, Medvedenko, para de falar completamente logo após o evento. Finalmente, há uma pausa cuidadosamente posicionada após o evento. Essas pistas devem ajudá-lo a identificar com precisão o local do evento.

Este é o jeito como o texto pode parecer com os dois primeiros eventos marcados.

Ato um

Medvedenko: *Por que você sempre se veste de preto?*

Masha: *Estou de luto pela minha vida. Eu sou infeliz.*

Medvedenko: *Por quê? [Reflexiva] Eu não entendo. Você tem a sua saúde. Seu pai pode não ser rico, mas ele não é tão pobre. Eu tenho uma vida mais difícil do que a sua. Recebo 23 rublos por mês ao todo - menos deduções para a pensão - e eu não circulo por aí de luto.*

[Eles se sentam]

Masha: *Não é uma questão de dinheiro. Mesmo um mendigo pode ser feliz.*

Medvedenko: *Teoricamente. Na prática, tudo se resume a isto: Minha mãe e eu, além de minhas duas irmãs e meu irmão mais novo - e apenas 23 rublos por mês. Quer dizer que não temos que comer e beber? Não há necessidade de chá e açúcar? Não há necessidade de tabaco? Eu não sei como gerenciar isso.*

Masha: *[olhando em volta no palco improvisado] O show vai começar em breve.*

Medvedenko: *Sim. A peça escrita por Konstantin, e a Nina dele estará atuando nela. Duas pessoas apaixonadas, e hoje as almas deles irão se fundir assim como eles se esforçam para criar uma única impressão artística. Considerando que minha alma e a sua não tem nenhum ponto em comum. Eu amo você - Eu não posso ficar em casa, eu desejo muito te ver - eu ando três milhas aqui e três milhas de volta todos os dias - e tudo o que eu tenho de você é indiferença. Bem, é compreensível. Eu não tenho dinheiro - Eu tenho uma grande família ... Quem quer casar com um homem que não consegue nem se sustentar?*

Masha: *Oh, violino.*

[Fuma um trago de rapé]

Estou muito emocionada que você me ama, mas eu não posso dizer o mesmo em troca, e isso é tudo que existe sobre isso.

EVENTO

[Oferece-lhe a caixa de rapé] Tem uma pitada.

Medvedenko: *Não é para mim.*

[Pausa]

Masha: *Tão perto. Nós provavelmente vamos ter uma tempestade durante a noite. Se você não está filosofando, você está falando sobre dinheiro. Você parece pensar que a pior coisa que pode acontecer a qualquer um é a pobreza, mas eu acho que é mil vezes mais fácil andar por aí em trapos e mendigar por pão do que isso ... Bem, você não entenderia ...*

[Entrada, direito, Sorin e Konstantin]

EVENTO

Tenha cuidado para não confundir uma mudança de assunto com um evento. Por exemplo, quando Masha diz a Medvedenko, 'O show vai começar em breve', você pode pensar que este era um evento, mas eu discordo. É uma intensificação da intenção de Masha: para distrair Medvedenko do assunto de sua recente proposta. Seu trabalho sobre as biografias de personagens também irá impedi-lo de cometer erros. Por exemplo, você poderia confundir as palavras de Medvedenko, 'eu te amo' como o evento. Um estudo claro das cenas para ver os eventos que precedem irá ajudá-lo a perceber que Medvedenko já disse a Masha que a ama e pediu-lhe para casar com ele antes do início das cenas da peça. Masha não respondeu nem a declaração, nem a proposta. Desde a proposta, ele tem andado para vê-la todos os dias, à espera de uma resposta. Suas palavras: 'Estou muito emocionado que você me ama, mas eu não posso dizer o mesmo em troca, e isso é tudo que existe sobre isso' - o evento é a primeira resposta concreta que ele teve desde a proposta.

Depois de ter identificado um evento, dê a ele um nome simples e limpo, como: 'Masha informa Medvedenko que ela não o ama'. Use palavras interessantes como 'informar', porque você não quer colorir ou influenciar como o ator pode escolher atuar neste momento - ou, de alguma forma, prejudicar os personagens. Note também que esta cena entre Masha e Medvedenko tem outros personagens - os operários batendo por trás da cortina. Quando você prepara os eventos e as intenções para esta cena, você também terá de considerar o que eles estão fazendo, como estão atuando, e como ela irá apoiar a sua análise do evento. Ela pode ajudar, por exemplo, a decidir se eles irão mudar sua atividade quando o evento ocorrer, talvez mudando de bater para lixar. Você também vai precisar tomar uma decisão simples sobre quem pode ouvir o que, como isso vai afetar todos na cena e a reação ao evento. Anote o nome do evento a lápis, bem na linha que você desenhou através da página para delimitar o evento. Mais uma vez, a sintaxe precisa do

nome pode muito bem alterar-se ligeiramente quando você passar o texto com os atores, mais tarde, nos ensaios.

Nem todos os eventos permitem que você marque uma linha limpa e arrumada ao longo da página. Alguns podem começar no meio de uma fala ou numa observação de direção de palco e terminar a meio de outra fala. Você vai ter que desenhar um rabisco em torno das palavras relevantes no texto ao invés de uma linha. O que importa é que as palavras e ações dentro do evento estejam precisamente delimitadas.

Aqui está uma lista dos eventos no primeiro ato de 'A Gaivota'. Se você quiser praticar encontrando os eventos, você pode parar de ler por aqui e você mesmo pode ir até o texto original e depois comparar os seus resultados com a seguinte lista.

Masha informa Medvedenko que ela não o ama.

Sorin e Konstantin são ouvidos se aproximando do auditório.

Konstantin e Sorin veem Masha e Medvedenko no auditório, e Konstantin manda Masha e Medvedenko para dentro. (O avistar de Masha e Medvedenko e a ação de dizer-lhes para ir embora acontece em uma fração de segundo, então é um único evento.)

Masha e Medvedenko deixam o auditório e vão para dentro.

Yakov informa Konstantin que ele e os trabalhadores vão sair para um mergulho.

Yakov e os trabalhadores saem para ir nadar.

Sorin pergunta a Konstantin porque Arkadina está adoentada

Konstantin e Sorin ouvem passos.

Konstantin reconhece que os passos são de Nina.

Nina entra.

Konstantin informa Nina e Sorin que 'é hora de começar'. Sorin volta para dentro da casa para buscar todos.

Nina e Konstantin se beijam.

Eles ouvem passos.

Yakov informa Konstantin que ele está por trás da cortina.

Yakov vai preparar os efeitos especiais para o desempenho.

Konstantin e Nina ouvem as pessoas se aproximando (eu adicionei este evento como razão para Nina e Konstantin saírem).

Konstantin e Nina saem.

Polina e Dorn saem de casa para assistir à peça.

Polina questiona Dorn sobre seus sentimentos por Arkadina.

Eles ouvem as pessoas se aproximando.

Arkadina, Sorin, Trigorin, Shamrayev, Medvedenko e Masha chegam.

Konstantin sai detrás do palco improvisado.

A buzina soa atrás do palco improvisado.

A cortina sobe.

A iluminação do brejo aparece (elas são operadas por Yakov e os trabalhadores).

Yakov e os trabalhadores fazem duas luzes vermelhas aparecerem no lago para anunciar a aproximação do Diabo na apresentação, juntamente com a liberação do enxofre.

Konstantin para a apresentação (este evento só se completa quando a cortina é abaixada).

Konstantin sai.

Eles ouvem alguém começar a cantar sobre o outro lado do lago.

Arkadina lembra todo mundo sobre Konstantin.

Masha vai procurar Konstantin.

Nina surge de trás da cortina.

Dorn sugere que a cortina fique levantada.

Yakov levanta a cortina.

Shamrayev conta uma piada grosseira.

Nina anuncia sua partida.

Nina sai.

Sorin sugere para eles irem para dentro porque está úmido.

Todos, exceto Dorn vão para dentro.

Konstantin entra.

Konstantin percebe que Nina foi embora.

Masha entra.

Konstantin diz para Masha não o seguir.

Konstantin vai procurar Nina.

Dorn joga a caixa de rapé de Masha nos arbustos.

Masha pede que Dorn fique

Masha revela seu amor por Konstantin para Dorn.

Em seguida, descubra qual é o evento mais importante em cada ato e designe-o como o 'evento principal'. Isolar os principais eventos ajuda você e os atores a saber como medir o valor e o peso de todos os eventos em cada ato. Aqui estão os principais eventos de 'A Gaivota'.

Primeiro ato: O cancelamento da peça

Segundo ato: A recusa dos cavalos

Terceiro ato: O anúncio da chegada dos cavalos

Quarto ato: A chegada de Trigorin com Arkadina da estação

Você vai notar que eu mudei a maneira que nomeei o principal evento do primeiro ato de 'Konstantin para a apresentação' (o fraseado que usei na longa lista de Eventos do primeiro ato) para 'O cancelamento da peça'. Reformulei o evento para que ele comece com um substantivo em vez de um nome de personagem, assim todo mundo pode ter uma relação com o que você está descrevendo. Escolhendo grosseiramente, se o evento principal foi descrito com uma frase que começa com o nome 'Konstantin', os outros dez ou mais personagens podem pensar que este evento foi 'o momento' de Konstantin, e não considerar plenamente as possíveis respostas de seus personagens. O evento só funciona se todos os personagens atuarem de forma integral e clara.

Se você está trabalhando em uma peça moderna que é estruturada em uma sequência de cenas (em vez de atos), tente olhar para o movimento global da cena antes de selecionar os principais eventos. Desenhar um evento acima do resto em um ato ou uma sequência de cenas começa a ajudá-lo a esculpir a forma geral da performance. Uma das armadilhas nas primeiras tentativas para dirigir é um nivelamento superficial, em que todos os momentos da cena são

tidos com igual valor pelos atores. Em vez disso, oriente tanto os atores como a plateia para os eventos mais importantes da cena.

Por fim, cada peça tem um evento que ocorre antes que a cena comece e que inicia uma reação em cadeia que leva aos eventos que ocorrem na peça. Este é o chamado 'evento de gatilho'. Em 'A Gaivota', o evento de gatilho é o anúncio da chegada de Trigorin e Arkadina na propriedade. Este momento é o da chegada da carta na propriedade vinda de Moscou dizendo a todos a notícia da visita. Ele dispara o seguinte curso dos acontecimentos:

Konstantin decidiu escrever uma peça de teatro; ele convidou Nina para estar nela; Arkadina chegou; o auditório foi construído; Nina conheceu Trigorin, etc., etc.

Se Trigorin e Arkadina não tivessem decidido passar as suas férias na fazenda, Konstantin não poderia ter escrito a peça, Trigorin não teria conhecido Nina, Konstantin não teria matado a gaivota, Nina não teria fugido para Moscou e assim por diante.

Ao isolar o evento de gatilho, dedique alguns minutos para documentar os eventos que aconteceram como resultado e a ordem em que eles aconteceram. Aqui está um exemplo desse processo em 'A Gaivota'.

Uma quinzena atrás: Arkadina convence Trigorin a ir com ela tirar férias na propriedade de sua família.

Há quinze dias: a carta de Arkadina diz que ela trará Trigorin para suas férias de verão e chegará na propriedade na hora do almoço.

Konstantin começa a escrever sua peça.

Medvedenko propõe casamento a Masha.

Há uma semana: Konstantin convida Nina para atuar em sua peça.

Há três dias: Arkadina chega na propriedade.

Konstantin conversa com Shamrayev sobre os trabalhadores que serão necessários para a construção da plataforma do palco.

Primeiro ensaio de Konstantin com Nina na peça.

Depois de ter feito isso, coloque uma estrela nos eventos que você acha que podem ser úteis para as improvisações.

Lembre-se de que não existem respostas definitivas e que você está trabalhando apenas com suas impressões sobre o texto. Você poderia, por exemplo, defender um evento de gatilho diferente, como 'Konstantin decide escrever a peça'. A questão é se isso irá criar uma peça mais dinâmica e cenas que se seguem e se faz sentido com as ações de cada um; é um julgamento que você tem que fazer. Escolher o evento de gatilho direito ajudará os atores a entrarem na peça pelo lugar certo. O evento de gatilho também é um ponto importante para colocar em sua lista de improvisações.

Os eventos podem ser muito úteis quando você está planejando uma peça de teatro. Em vez de pensar em termos das tramas de uma história, o foco fica no planejamento das mudanças que irão ocorrer. Organize seu material em

torno desses marcos. Eles também ajudam quando você está dirigindo óperas. Em particular, a escolha dos principais eventos em cada ato ajuda os cantores no que eles estão fazendo.

No final desta tarefa você deve ter um texto com todos os eventos delimitados e nomeados. Estas divisões vão fragmentar o texto em seções menores para você ensaiar. Eu descrevo como elaborar a sua agenda de ensaios dessas seções no Capítulo 11.

Agora você está pronto para começar a trabalhar as intenções.

RESUMO

Vá até o texto e isole todos os eventos ou mudanças que ocorrerem.

Escreva uma frase simples para descrever cada evento.

Selecione os eventos principais em cada ato ou cena.

Isole o evento anterior à peça que define a movimentação das cenas da peça (evento gatilho).

Destaque os eventos que podem ser úteis para as improvisações.

4.4 Intenções

'Intenção' é a palavra que descreve o que um personagem quer e de quem ele quer. Neste processo, as intenções dos personagens só mudam nos eventos e a análise das intenções, portanto, evolui naturalmente no seu estudo de eventos. Antes de começar os ensaios, tente descobrir exatamente o que cada personagem quer entre cada evento da peça - e de quem.

Quando você está tentando identificar as intenções dos personagens, tente ver além da superfície das palavras, nos pensamentos ou desejos que estão motivando essas palavras (ou ações, no caso de indicações de palco). Identificar intenções é como tirar um raio-X em que você vê a estrutura óssea sob a pele.

Se um personagem não falar numa cena entre os eventos, mesmo assim você precisa encontrar uma intenção para ele. Muitas vezes as pessoas

podem usar o silêncio de uma forma muito ativa, de forma a ter um forte impacto sobre os outros.

Eu sempre achei a preparação de intenções uma tarefa extremamente difícil e muitas vezes eu procrastinei ao fazer isso. Isso é porque eu sei que a capacidade de diagnosticar a intenção está no cerne do trabalho que fazemos com os atores. O trabalho sobre as intenções ajuda a responder às perguntas mais difíceis que um ator pode fazer: 'Por que meu personagem faz isso?' e 'Por que a minha personagem diz isso?' Se eu não preparar as intenções, eu sei que vou perder um tempo precioso nos ensaios debatendo a motivação do personagem. É claro que preparar as intenções não descarta o debate inteiramente, mas definitivamente vai limitá-lo a algo mais útil e gerenciável.

Aqui estão algumas dicas sobre o seu trabalho sobre as intenções.

Em primeiro lugar, tenha cuidado para não confundir uma mudança de assunto com uma nova intenção. Os personagens podem mudar de assunto várias vezes, a fim de alcançar uma intenção. Por exemplo, na cena de abertura de 'A Gaivota', Masha muda de assunto quando ela diz: 'O show vai começar em breve', mas esta é apenas mais uma tática em sua intenção geral para distrair Medvedenko do assunto sobre o amor.

Em segundo lugar, lembre-se que as intenções têm que partir da lógica da situação. Às vezes um lembrete rápido do título do ato ou da cena de repente pode ajudá-lo a ver as intenções dos personagens mais distintamente.

Em terceiro lugar, esteja ciente de que as cenas funcionam melhor quando elas contêm um conflito simples. Assim, garanta que as intenções se contradigam, ou interajam de forma dinâmica, uma com a outra. Por exemplo, se você for pedir para a atriz que interpreta Masha a intenção de guiar Medvedenko para fora do assunto de sua proposta de casamento, então talvez seja interessante dar ao ator que interpreta Medvedenko a intenção de influenciar Masha a dar-lhe uma resposta para sua proposta de casamento. Não dê a todos em uma cena as mesmas intenções.

Em quarto lugar, se você está lutando para identificar uma emoção, pergunte-se que imagem o personagem tem na cabeça dele do resultado desejado da intenção. Esse resultado, ou imagem do futuro, deve sempre envolver uma mudança no que o outro personagem ou personagens fazem ou dizem. O personagem, por exemplo, quer que a pessoa com quem eles estão falando faça algo especial, como sentar-se, ir para dentro ou parar de corar? Quando Konstantin para a performance de sua peça no primeiro ato, ele quer que o público se sente silenciosamente e se sintam mal? Ou será que ele quer que eles se levanten e façam um escândalo sobre isso, xingando-o? Se for o primeiro, então sua intenção é: fazer com que todos se sintam envergonhados. Se for o último, então a sua intenção é: fazer com que todos se sintam frustrados.

Finalmente, lembre-se que o personagem não pode ser sempre consciente do que está sendo interpretado e isso vai tornar a tarefa de

diagnosticar a intenção mais difícil. Escrevo mais sobre este assunto no capítulo 11, quando eu descrever como trabalhar com atores em suas intenções. Se você ainda está encontrando dificuldade para encontrar as intenções, pode ajudar pular para o capítulo mais à frente agora e ler a seção sobre o primeiro ensaio de cena no capítulo 11.

Lembre-se que você pode praticar o diagnóstico de intenções observando pessoas na vida real. Observe como elas interagem e descubra o que elas querem por trás das palavras que estão dizendo ou tente perceber quais são suas intenções quando você interage com os outros.

Ao isolar uma intenção, anote-a. Não se preocupe em fazer frases bonitas. Use palavras simples e não formais -, sem emoção, tal como fez ao nomear os eventos. Você irá aprimorar a sentença mais tarde, quando for trabalhar com os atores. Certifique-se de escrever as intenções a lápis para que você possa facilmente fazer alterações durante os ensaios no que você escreveu. Lembre-se que as intenções só mudam quando um evento acontece: você terá que encontrar uma intenção para cada personagem no palco para cada cena da peça. Em 'A Gaivota', aqui estão as intenções do primeiro trecho entre Masha e Medvedenko.

Masha: *Guiar Medvedenko fora do assunto de sua proposta.*

Medvedenko: *Obter uma resposta de Masha sobre sua proposta.*

O evento: *Masha informa Medvedenko que ela não o ama.*

Masha: *Fazer Medvedenko sentir-se melhor.*

Medvedenko: *Convencer Masha de que ele não é afetado pela rejeição.*

Em seguida, olhar para a forma como cada personagem tenta conseguir o que quer. Você vai notar que os personagens usam toda uma gama de diferentes táticas. Certifique-se de que você não se confunde entre o que o personagem quer - a intenção - e como alcançá-lo - a tática ou os meios. Não é essencial anotar as táticas do personagem antes de começar os ensaios, mas anote algumas que se destaquem em particular.

'Mas como eu trabalho as intenções, se houver apenas uma pessoa na peça?', Você pode perguntar. Primeiro, esteja ciente de que será muito raro um personagem falar diretamente com 'o público' que está realmente observando a peça. Então, se você está dirigindo um monólogo, simplesmente pergunte a si mesmo o que o personagem está falando. Eles estão falando para si ou para outra pessoa ou outras pessoas? São essas pessoas ou essa pessoa real ou imaginária, vivo ou morto? Onde estão essas pessoas ou essa pessoa? Depois de ter respondido a estas perguntas, você pode perguntar o que o personagem quer de quem ele está falando. Então, quando você estiver ensaiando a cena, o ator terá que praticar imaginando essa pessoa ou essas pessoas.

Esta forma de trabalho terá um refinamento final sugerido pelos atores com que trabalho regularmente. Eles disseram que não deve haver intenções dentro de muitos dos eventos, especialmente quando os eventos ocorrem ao longo de várias linhas. Os atores apontaram que, se o evento é uma súbita aparição de um pistoleiro armado, não há tempo para jogar uma intenção

durante a mesma, mas se o evento é a divulgação gradual de um segredo (como Masha dizendo a Dorn sobre seus sentimentos por Konstantin), os atores têm tempo para jogar uma intenção separada 'dentro' do evento. A ausência de uma intenção mais um evento com duração de várias linhas significa que os atores não têm nada a interpretar e sentir, que eles estão apenas em pé esperando para traçar sua próxima intenção. Quando você usa pela primeira vez esta forma de trabalhar, eu sugiro que você só prepare as intenções entre os eventos, mas se existem eventos que acontecem ao longo de várias linhas ou alguns segundos, você pode gostar de identificar uma intenção dentro do evento.

No final deste exercício seu texto agora conterá os eventos e as intenções que ficaram entre esses eventos (assim como algumas intenções que acontecem 'dentro' desses eventos).

RESUMO

Vá até o texto para identificar e descrever as intenções entre os eventos.

Não confunda uma mudança de assunto com uma nova intenção.

Lembre-se do título do ato ou cena, se você está lutando para identificar uma intenção.

Certifique-se de que as intenções que você selecionar irão interagir de forma dinâmica uma com a outra.

Pratique o diagnóstico de intenções, observando as pessoas na vida real.

Anote intenções em frases sem emoções e com simplicidade.

Comece a perceber as 'táticas' que cada personagem usa para pôr em prática suas intenções.

4.5 [Preparando um texto pronto para os atores](#)

Preparar o texto do ensaio é fazer um documento que seja fácil de ler e usar para os atores - e inclui espaço para escrever notas, eventos e intenções. Lembre-se que um texto publicado e impresso de uma peça foi feito daquele jeito para as pessoas lerem e não para serem usados como uma ferramenta de ensaio. Considere isso quando escolher que edição de uma peça

clássica você vai usar. Se você decidir fotocopiar um texto publicado, pense sobre aumentar o tamanho da impressão ou deixar páginas em branco para anotações.

A outra decisão que você precisa tomar sobre o texto é o que manter e o que cortar em termos de direções de palco e descrições sobre como os personagens devem dizer suas falas. Alguns diretores cortam todas as direções de palco do texto, porque eles podem predeterminar os movimentos e ações dos personagens. Eles também removem todos os adjetivos que antecedem as falas, como 'raiva' ou 'em prantos', porque estas palavras podem colocar o ator sob a pressão de entregar sentimentos generalizados. Outros preferem que cada encenação, vírgula, ponto e adjetivo que veio da pena do escritor seja mantido no texto. Alternativamente, você pode preferir remover informações do texto que estão em desacordo com sua interpretação da peça, ou o seu processo. Por exemplo, eu tirei a palavra 'audiência' do primeiro estágio de direção de 'A Gaivota', porque eu não queria que os atores pensassem em uma audiência - eu queria que eles pensassem mais sobre o personagem que eles estavam interpretando e a situação em que estavam. Eu também removi as referências ao 'palco direito' e 'palco esquerdo' por razões semelhantes. Lembre-se, porém, que você só deve fazer alterações no texto de um escritor vivo se ele estiver de pleno acordo.

No processo de ensaio que este livro descreve, os atores nunca vão ensaiar uma cena segurando um texto em suas mãos, então você não tem que se preocupar em fazer um texto que seja fácil de segurar quando uma pessoa está andando. No entanto, se você quer que os atores mantenham os textos enquanto ensaiam, considere a melhor diagramação e insira no texto, de modo a fazer isso de forma eficiente. Lembre-se, no entanto, que muitos atores irão torná-los eficientes com seus próprios sistemas.

Certifique-se de que esse texto seja enviado para todos os atores antes de começar os ensaios para que eles possam passar mais tempo absorvendo o texto que você quer que eles trabalhem. Atores, muitas vezes, prepararam seus textos para os ensaios, destacando todas as suas linhas ou colocando notas ou perguntas ao lado das cenas do texto. Se você apresentar um texto novo no primeiro dia com as mudanças na paginação ou o layout, eles podem precisar de um tempo para transferir as informações de um texto para o outro.

Finalmente, certifique-se de que todos na sala têm o mesmo texto. Às vezes, com um texto antigo, as pessoas trazem diferentes versões ou traduções. Se a paginação variar de texto para o texto, o tempo dos ensaios será desperdiçado procurando por diferentes folhas para encontrar a página certa.

RESUMO

Organize um texto para os atores que seja fácil de ler e que tenha espaço para anotar as coisas.

Remova quaisquer direções de palco do texto que estão em desacordo com sua interpretação da peça ou seu processo.

Considere se você quer remover quaisquer instruções ou informações de palco do escritor sobre como as falas devem ser ditas.

Se você quer que os atores mantenham seus textos nos ensaios, pense em como você vai diagramar os seus textos.

Se for trabalhar com o texto de um escritor vivo, consulte-o cuidadosamente sobre as alterações que você pretende fazer no texto de ensaio.

Considere diferentes formas de diagramação do texto para que ele possa ser usado como partitura de performance para os atores e envie sua versão do texto antes do início dos ensaios.

4.6 [Lista de verificação de todo o trabalho feito neste capítulo](#)

No final deste capítulo o seu texto contém:

Um nome para cada ato ou cena

Linhas marcando cada evento e frases simples que descrevem cada evento

Anotações dos principais acontecimentos de cada ato

Frases simples que descrevam as intenções dos personagens entre cada evento

Uma diagramação com a qual você esteja feliz

Uma decisão sobre a possibilidade de manter ou cortar direções de palco e descrições de como dizer as falas.

The Mysteries de Edward Kemp

5. Capítulo - Aprofundando o trabalho nos personagens

(Tradução de Frank Kitzinger - Primeira revisão: Humberto Issao; segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Esse capítulo é sobre um aprofundamento mais amplo no trabalho nos personagens e uma introdução à improvisação. Ele tem três etapas:

5.1 Os pensamentos dos personagens sobre si mesmos

5.2 Relacionamentos

5.3 Preparando improvisações

5.1 Os pensamentos dos personagens sobre si mesmos

O Capítulo 1 descreve a construção de uma biografia para cada personagem. Uma biografia permite que você realize uma observação do lado de fora do personagem enxergando o que eles fizeram em suas vidas. Agora você precisa entrar no personagem e observar o mundo através dos olhos dele. Para fazer isso você precisará trabalhar nas estruturas de pensamentos dele.

Nossos pensamentos existem como uma coleção de sentenças ou fotos em nossas cabeças; essas sentenças e imagens entram em nossas cabeças como pontos identificáveis de nossas vidas. Alguns de nossos pensamentos são relativamente novos, alguns são antigos e outros são contraditórios. Portanto eles definem de forma diferente nosso comportamento. Nossa coleção de pensamentos está constantemente se remodelando em resposta a novos estímulos ou acontecimentos em nossas vidas. Esses pensamentos definem como respondemos aos eventos que ocorrem em nossas vidas. Imagine-se, por exemplo, observando a resposta de dois diferentes motoristas ao serem cortados por um outro motorista em um cruzamento. O primeiro motorista vira-se para o passageiro sentado ao seu lado e diz “Que frustrante. Eu queria que as pessoas aprendessem a dirigir corretamente.”, e depois começa a dirigir de maneira errada também. O segundo motorista presencia exatamente a mesma situação e vira-se para o passageiro sentado ao lado e diz “Pobre homem. Eu aposto que ele estava atrasado para uma consulta urgente no hospital ou precisava resolver uma emergência em casa”, e o modo como ele conduz o veículo não é afetado. A resposta para o mesmo acontecimento revela as diferentes estruturas de pensamento que os dois motoristas possuem: o primeiro motorista possui o tipo “A vida é frustrante” e o segundo motorista possui o tipo “A vida é simples”. Você pode descobrir as estruturas de pensamento dos personagens em peças, assim como você pode observá-los em operação na vida real. Fixar os pensamentos-chaves poderá ajudar você a guiar os atores a construir personagens mais precisos com respostas consistentes aos acontecimentos.

Os primeiros pensamentos que devem ser observados, antes do início da peça, são aqueles que os personagens possuem sobre si mesmos. Faça

uma lista sobre tudo o que o personagem tem a falar sobre si mesmo. Certifique-se de citar o texto na íntegra e colocar o número da página ao lado de cada citação, caso você queira checar alguma coisa depois. Ações revelam os pensamentos das pessoas tanto quanto suas palavras, então adicione qualquer informação relevante a partir das direções de palco (se você pretende usá-las). Evite possíveis afinidades que atraem você para um personagem em detrimento de outro, começando no topo da *personae dramatis* (lista de personagens) para baixo. Algumas vezes você irá achar difícil saber o que incluir ou deixar de fora. Se você está em dúvida sobre a importância de uma citação, inclua-a do mesmo jeito. Aqui está uma lista de citações para Arkadina.

Ato Um

Por uma questão de diversão, estou preparada para sentar-me com os devaneios do delírio. Por que eu trabalho, eu estou viva para o mundo ao redor de mim. Estou sempre ocupada; ao passo que você está sempre se arrastando na lama, você não sabe viver... Eu também faço disso uma regra, não olhar para o futuro. Eu nunca paro pra pensar sobre a velhice, eu não paro pra pensar sobre a morte. O que tem que ser, será.

Ato Dois

Ó, o que poderia ser mais entediante do que esse encantador país aborrecido. Quente, acolhedor, ninguém quer fazer nada, todos filosofando por aí. É bom estar com você, meu amigo, é um prazer ouvir você, e ainda mais... estar sentado em um quarto de hotel em algum lugar aprendendo suas falas – poderia alguma coisa ser melhor do que isso?

Ato Três

Supostamente eu deveria estar arrumando mais dinheiro para as roupas [para Konstantin], do que para viajar para fora. Não, no momento eu não consigo nem mesmo o dinheiro para as roupas. [Decisivamente] Eu não tenho dinheiro! [Sorin solta uma gargalhada] Eu não tenho!

[À beira das lágrimas] Eu não tenho dinheiro! Certo, eu tenho dinheiro, mas acontece que estou na profissão teatral – minhas vestimentas por si só quase me arruinaram...

Eu não tenho nenhum dinheiro. Eu sou uma atriz, não um gerente de banco.

Sou uma mulher como qualquer outra - você não pode falar comigo assim.

Eu sou tão velha e feia assim que você pode falar comigo sobre outras mulheres sem sequer pestanejar?

[Abraça e o beija] Essa última página da minha vida!

[Ajoelha] Minha alegria, meu orgulho, meu deleite... [Agarra os joelhos dele] Deixe-me por apenas uma hora e eu não vou sobreviver, eu vou enlouquecer, meu homem extraordinário, meu homem magnífico, meu senhor soberano...

Ato Quatro

Três cestas de flores, duas guirlandas, e isso. [Arranca o broche sob seu peito atirando-o na mesa] Eu estava usando uma roupa maravilhosa. Entre muitas coisas, eu sei como me vestir.

[Ela está alarmada com o som do tiro] Ó, isso me assustou! Isso me lembrou quando... [Coloca as mãos sob o rosto] Por um momento eu achei que estava prestes a desmaiar...

Agora transforme essas citações em uma série de substantivos e adjetivos que podem complementar a sentença “Eu sou...” Faça isso se

questionando: Quais são os pensamentos que uma pessoa tem sobre si mesma ao dizer isso? Faça essa pergunta para cada citação que você escreveu e depois encontre uma palavra que sirva como resposta precisa. Por exemplo, na página 42 da peça, você pode observar o tremor de Arkadina quando Trigorin diz que quer sair com Nina, e ter a impressão de que “eu estou envelhecendo” é um dos pensamentos de Arkadina sobre si mesma. Você deve acabar com uma lista de quatro ou cinco "pensamentos" chave para cada personagem. Os pensamentos de Arkadina poderiam ser: Eu sou uma mãe ruim, uma sobrevivente, envelhecida, uma grande artista, sem valor, pobre. Tente evitar pensamentos que são juízos de valor que alguém de fora possa fazer sobre eles. Em vez disso, tente entrar na cabeça do personagem e faça um julgamento a partir de seu ponto de vista. Comece a usar os tipos de palavras que eles usam.

Se você está tendo dificuldades para identificar os pensamentos do personagem sobre si mesmo, olhe para trás, para o esboço e a biografia e busque em eventos na vida dos personagens que podem gerar esses pensamentos. Por exemplo, centrando-se sobre as dificuldades que Arkadina enfrentou no início de sua carreira ao performar na feira agrícola em Poltava em 1873 e, mais tarde, quando ela morava em um cortiço em Moscou, torna-se evidente que o pensamento "Eu sou pobre" deve figurar fortemente em como essa personagem entende a si mesma.

RESUMO

Liste tudo o que o personagem diz sobre si mesmo durante o desenrolar da peça.

Reduza a lista de citações a simples substantivos e adjetivos que completam a frase “Eu sou...”

Se você está tendo dificuldades para identificar os pensamentos do personagem sobre si mesmo, olhe para trás, para o esboço biográfico, em busca de eventos na vida dos personagens que pode ter gerado esses pensamentos

5.2 [Relacionamentos](#)

Antes de começar os ensaios, vale a pena descobrir o que cada personagem pensa a respeito do outro, antes da execução da peça. Essa tarefa vai ajudar você a olhar para o texto como uma rede interligada de relacionamentos entre os personagens e impede você de dirigir a peça a partir de um único ponto de vista de um personagem.

Comece a partir da *personae dramatis*(lista de personagens) e trabalhe através de cada personagem, anotando tudo o que eles dizem sobre todos os outros personagens. Transfira a lista de citações para páginas diferentes e organize-as sob diferentes tópicos, como por exemplo:

Pensamentos de Arkadina a respeito de Konstantin

Pensamentos de Arkadina a respeito de Sorin

Pensamentos de Arkadina a respeito de Nina... e assim por diante.

Lembre-se de adicionar a página referências a cada citação. Tenha certeza que você está olhando para todos os relacionamentos, incluindo as relações entre os personagens principais e os personagens menores como os criados. Se o personagem não disser nada ou quase nada a respeito de outro personagem, estude as cenas em que eles contracenam juntos no palco e veja se você pode encontrar qualquer informação adicional. Alternativamente você pode tomar nota da mais simples impressão que o texto lhe passar a respeito desse relacionamento, antes de adicioná-lo à sua lista. Novamente, lembre-se que não há uma combinação definitiva de citações para cada relação a ser tomada como objetivo; essa lista sempre vai variar de diretor para diretor.

Quando você tiver terminado esse processo, reduza tudo a simples substantivos ou adjetivos que complementem as sentenças: “Konstantin é...”, “Sorin é...”, “Nina é...” e assim por diante. Esse tipo de anotação de pensamentos ajudará você a permanecer dentro da cabeça do personagem. Faça isso com cada personagem. Aqui estão alguns pensamentos de Arkadina sobre um ou dois personagens.

Sorin é meu irmão, malvado, morrendo, fracassado.

Konstantin é um fardo, indigente, desempregado, parasita, meu filho querido.

Note que personagens, assim como as pessoas na vida real, possuem contradições em suas mentes a respeito de outros; esse certamente é o caso de Arkadina e seu filho. Tente não eliminar essas contradições porque elas podem, por exemplo, ajudar o personagem a tecer um comportamento inconsistente.

Algumas vezes a interação dos personagens em uma peça é breve ou inexistente. Nesses casos é difícil identificar os pensamentos que cada personagem possui a respeito um do outro. Seja simples e liste as coisas mais óbvias que eles poderiam estar pensando. Por exemplo, em 'A Gaivota', Polina e Arkadina mal interagem e ainda assim Arkadina deve ter pensamentos sobre Polina. Pelo menos ela deve pensar que Polina é a governanta, esposa de Shamrayev e sua contemporânea. Na ação, Arkadina vai até a cidade com Polina no Ato Dois, e esquece de pegar as ameixas que Polina dá a ela para a jornada. Aqui está um exemplo de como você pode resumir tudo isso a uma simples sentença:

Polina é uma criada, uma péssima mãe, uma velha amiga, velha, atormentada, aborrecida.

RESUMO

Componha uma lista sobre o que cada personagem pensa a respeito do outro. Reduza a lista de citações a simples substantivos ou adjetivos.

5.3 Preparando improvisações

O objetivo das improvisações é construir quadros do passado, que irão ajudar no que é dito e feito no presente pelo personagem, durante a ação da peça. Em *'A Gaivota'*, Masha e Medvedenko precisam de uma memória compartilhada sobre o pedido de casamento recente feito por Medvedenko antes de atuarem na primeira cena, e por trás disso, eles precisam de uma memória do seu primeiro encontro. Na mesma cena, Medvedenko precisa ter uma visão clara da vida familiar da qual ele fala, bem como uma imagem das circunstâncias da morte ou desaparecimento do pai. Da mesma forma, Konstantin precisa de imagens do passado de sua mãe para sustentar sua longa conversa sobre ela com Sorin no Ato Um. Ele precisa de uma imagem dela recitando Nekrasov, ministrando aos doentes e atuando. As improvisações que você faz devem reconstruir esses eventos e, assim, apresentar uma imagem duradoura e concreta do que aconteceu nas mentes dos atores - quase como se fosse uma memória real. Estas imagens, em seguida, determinam como seus relacionamentos são reproduzidos na ação da peça ou como os personagens falam sobre o passado. Você pode usar improvisações durante a ação que ocorre entre as cenas para abastecer cenas subsequentes.

Seu trabalho sobre as biografias dos personagens, o evento gatilho, as circunstâncias imediatas e eventos entre as cenas irão fornecer-lhe uma lista de todas as coisas que podem ser úteis para as improvisações. Em um mundo ideal, você teria um período de ensaio relativamente longo onde você seria capaz de improvisar tudo em sua lista. Em um período de ensaio mais curto, você pode ter que selecionar apenas os principais eventos; este é o momento para fazer essa seleção. Se você tem pouco tempo, concentre-se apenas no evento gatilho, isso pode lhe oferecer bastante material para as improvisações. Se você estivesse trabalhando no evento gatilho de *'A Gaivota'*, você poderia improvisar os seguintes eventos (ou uma seleção desses eventos).

Em Moscou, Arkadina convida Trigorin para passar as férias de verão com ela.

A carta de Arkadina anunciando a sua chegada e de Trigorin na propriedade é entregue e discutida por Polina, Sorin, Shamrayev, Konstantin e Masha no café da manhã.

Konstantin senta-se no estúdio e começa alguns esboços para uma peça a ser apresentada quando Trigorin e Arkadina chegarem.

Konstantin convida Nina para a sua peça e eles fazem uma leitura do texto. Polina, Masha e os servos planejam os preparativos a serem realizados antes da chegada de Trigorin e Arkadina.

Konstantin pede a Shamrayev para ajudá-lo a construir um palco para a sua peça. Arkadina chega na propriedade.

A melhor maneira de dirigir uma improvisação é estruturá-la bem.

Quando eu comecei a dirigir eu dei muito poucas instruções. Consequentemente, as improvisações eram muito longas: nada aconteceu e muito dos atores escapavam regularmente dentro e fora do personagem. Evite esse tipo de resultado pelo planejamento de improvisações como se fossem cenas de uma peça, dando aos atores circunstâncias imediatas, eventos, intenções e um claro senso de lugar e tempo. Quanto mais concretas as informações que você puder fornecer para cada improvisação, melhor - e lembre-se que os atores podem lidar com mais informações do que você acha possível. Se você estruturar suas improvisações claramente, você também vai reduzir a diferença entre fazer improvisações e atuar dentro da peça. Quando você ensaia as cenas, elas irão acontecer como improvisações.

Aqui está o plano para a improvisação do pedido de Medvedenko para Masha.

Local: *A biblioteca na propriedade de Sorin.*

Data: *1893, agosto. Domingo. 11 h. Está muito quente.*

Circunstâncias imediatas: *Medvedenko está devolvendo um livro que ele emprestou de Masha no dia anterior. É o Hamlet de Shakespeare. Medvedenko veio de sua casa, andou três milhas em seu melhor terno. Ele está se sentindo um pouco quente e suado. Sua família espera que ele volte para o almoço. Nesta manhã, ele teve uma discussão com sua mãe sobre o serviço de limpeza semanal. Ela estava particularmente irritada por causa de seus gastos com cigarros. Masha está lendo Schopenhauer na biblioteca, a fim de impressionar Konstantin com o seu conhecimento - ele trouxe esse volume do filósofo na noite anterior. Ela tem a janela aberta por causa do calor. Ela tem uma hora antes de ter que ajudar a mãe com o almoço. Konstantin está longe a manhã toda, atirando, Shamrayev está trabalhando nos campos de preparação da colheita, Polina está na cozinha e Sorin está escrevendo cartas em seu estúdio.*

Primeira intenção de Masha: *Divertir-se com Medvedenko.*

A intenção de Medvedenko: *Preparar-se para o pedido que irá fazer a Masha.*

O evento: *Medvedenko pede a mão de Masha em noivado.*

Segunda intenção de Masha: *Que Medvedenko dê-lhe mais tempo para pensar sobre o pedido.*

Segundo a intenção do Medvedenko: *Receber uma resposta clara e imediata de Masha.*

Você também pode programar improvisações muito simples, como por exemplo, uma que vá ajudar Nina em seu relacionamento com Trigorin.

Local: o quarto de Nina.

Data: 1892, de março, 04:30 da tarde

Circunstâncias imediatas: Sua madrastra e pai acabaram de sair para ir às compras na cidade, o que lhe dá a oportunidade de trabalhar em seu álbum de recortes de Trigorin. Esta manhã, ela recebeu uma revista mensal literária de Moscou com uma nova história de Trigorin chamada 'In the Summer Moonlight', sobre um caso de amor impossível nas estepes russas. Ela leu a história no café da manhã e agora ela está recortando-a da revista para colá-la em seu álbum de recortes de Trigorin. O quarto está bastante frio.

Primeira intenção de Nina: Entreter a si mesma.

O evento: A cola se espalha toda sobre a página de recortes.

Segunda intenção de Nina: Impedir-se de entrar em pânico.

Esta improvisação planejada não é tão dinâmica quanto uma cena da peça poderia ser (e pode até ser um pouco maçante de assistir), mas ela pode oferecer ao ator uma imagem clara do que Trigorin escreve, o seu status e como ele é importante para ela. Como resultado, isso vai ajudá-la quando ela diz suas falas no Ato Um, como por exemplo 'Essas histórias maravilhosas que ele escreve' e 'Eu não me importo com sua mãe, eu não tenho medo dela', e 'Trigorin está aqui ...' Isso também irá ajudá-la a interpretar a cena em que ela o conhece pela primeira vez.

Prepare todas as improvisações que você decidiu fazer exatamente da mesma maneira. Lembre-se que uma improvisação bem organizada pode levar dez minutos para ser feita, ao passo que uma conversa nos ensaios sobre o mesmo acontecimento pode levar meia hora. Tenha isso em mente quando você está decidindo como improvisar muitos eventos. Coloque cada improvisação planejada em uma folha de papel A4 e organize-os em ordem cronológica.

RESUMO

Selecione as improvisações que você é capaz de fazer no tempo que você tem para ensaiar. Prepare o conteúdo de todas as improvisações e estruture-os como se fossem cenas de uma peça.

Coloque os planos para cada improvisação em folhas separadas de papel A4 para que você possa encontrá-los facilmente quando você estiver nos ensaios.

5.4 [Uma lista de verificação de todo o trabalho feito neste capítulo](#)

Uma lista de palavras que descrevem pensamentos de cada personagem sobre si mesmos.

Uma lista de pensamentos de cada personagem sobre todos os outros personagens.

Uma lista de todos os eventos que você pretende improvisar.

Uma série de planos para cada improvisação dispostos em ordem cronológica.

6. [Capítulo - Construindo relacionamentos com a sua equipe de produção](#)

(Tradução de Marlon Bruno e Thaís Vasconcelos {a partir da página 91} - Primeira revisão: Humberto Issao; segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Este capítulo descreve como construir todas as relações com todos os envolvidos em fazer a produção que não sejam os atores.

Tem sete passos:

6.1 [Cenografia](#)

6.2 [Iluminação](#)

6.3 [Som](#)

6.4 [Música](#)

6.5 [Vídeo](#)

6.6 [Voz](#)

6.7 [Movimento](#)

Não se intimide se a sua própria equipe de criação é menor do que o descrito, ou se você não tem dinheiro ou tempo para construir as relações que eu vou descrever. Há sempre maneiras de manter altos padrões na construção de equipes, mesmo se você estiver com um orçamento apertado. O que importa é que você aspire encontrar pessoas para todas essas funções e, no início de sua carreira, estar preparado para aceitar compromissos em termos de disponibilidade a fim de arranjar alguém para fazer o trabalho bem feito - ou para fazer o trabalho em si.

Certifique-se de estabelecer uma linguagem comum com as pessoas em sua equipe criativa antes de começar a trabalhar em uma peça específica. Isso significa passar o tempo juntos, compartilhando imagens, sons ou músicas. A confusão surge muitas vezes entre diretores e cenógrafos por causa de mal-entendidos sobre a mais simples das palavras (como "vermelho") ou palavras complexas descrevendo atmosfera (como "sombrio" ou "brilhante"). Ao ir para exposições ou filmes juntos ou compartilhando imagens do seu pintor ou fotógrafo favorito, você vai construir uma clara linguagem para falar sobre a informação visual. Gaste algum tempo com seu iluminador olhando filmes com conceitos de iluminação que apelam a ambos ou passando por reproduções de fotografos que apresentam um forte uso de luz e sombra. Com o designer de som (ou compositor) ouça músicas ou sons que interessam aos dois, e analise por que certas peças têm mais impacto e significado para vocês do que outras. Estas reuniões e discussões gerarão um atalho que fará seus relacionamentos de trabalho mais suaves e mais eficientes. Claro que, quando você está em um ponto no início de sua carreira, você pode encontrar-se trabalhando com designers ou compositores experientes que não terão o tempo para conversas como esta com você. Neste caso, tente encontrá-los

para um bate-papo e uma xícara de café, e lembre-se de usar imagens ou música e não palavras para comunicar o que você gosta ou quer.

Sempre que possível, compartilhe os resultados de seu trabalho preparatório com sua equipe de criação. Se você estiver com pouco tempo, o mais importante ingrediente para comunicar a todos são os eventos em torno do qual as ações serão estruturadas. Num mundo ideal, as luzes, som, música, movimento, cenografia e figurino serão trabalhados por todos para afiar ou sublinhar estes pontos de mudança. Trabalhe com o seu cenógrafo para garantir o máximo de alteração no quadro do palco depois de um evento e discuta como os personagens que entram nos principais eventos em cada ato devem estar vestidos de uma forma particular ou com uma cor, de modo que os olhos sejam sutilmente atraídos por eles. O cenógrafo Vicki Mortimer e eu decidimos mudar o local da ação do segundo ato de 'A Gaivota' de um jardim para uma sala de jantar, onde o almoço estava sendo servido. Queríamos maximizar a mudança na imagem do palco no evento principal do ato: a recusa dos cavalos. Antes do evento, todos estavam sentados, o primeiro prato de sopa tinha acabado de ser servido na mesa e as pessoas estavam começando a comer. Shamrayev anunciou de repente a notícia sobre os cavalos. Imediatamente as pessoas pararam de comer, colheres foram colocadas para baixo no meio de fluxo, pratos de sopa cheios voltaram para a cozinha por funcionários, e os convidados gradualmente se levantaram. Arkadina saiu da sala e em breve servos foram vistos passando com malas para ela deixá-las prontas para voltar para Moscou. Como resultado, as imagens visuais foram alteradas, ao mesmo tempo que o evento: a mudança era forte e garantiu que a imagem do palco estivesse cheia de vida. A decisão também deu aos atores muitas atividades físicas que permitiam responder ao evento, como dobrar guardanapos, estojos de transporte, deixar os quartos e assim por diante. No mesmo tempo em que ocorreu o evento, o designer de iluminação Paule Constable sutilmente alterava o estado da iluminação, e a sala escurecia como se uma nuvem passasse na frente do sol. O designer de som, Gareth Fry, acrescentou um ronco baixo quase imperceptível para sublinhar as ações como resultado do evento.

Não comece a trabalhar em cenografia, figurinos, iluminação, música ou som até que você tenha estudado a peça com cuidado. Dessa maneira você vai evitar cometer erros críticos - como acabar com uma cenografia que trabalhe com um modelo de caixa, mas que não vai funcionar para os artistas nem para como eles trabalham nos detalhes de cada cena, ou decidir sobre um anacronismo ousado como levar a ação de uma peça do século XIX para o século XX sem pensar cuidadosamente nas consequências dessa decisão.

6.1 [Cenografia](#)

A cenografia tem três funções principais:

Comunicar tempo e lugar;

Ajudar a focalizar a atenção do público sobre a ação-chave ou narrativa;

Apoiar os atores na transmissão de ideias e de gênero da peça.

O trabalho do diretor com o cenógrafo pode ser dividido em três fases: antes dos ensaios até a maquete ser feita; durante os ensaios; e no teatro. Esta seção cobrirá o primeiro passo. Os segundo e terceiro passos são descritos em nos capítulos 9, 11 e 12.

O processo pelo qual um projeto evolui não segue uma narrativa linear. Em vez disso, há várias tarefas que são realizadas simultaneamente e que, finalmente, se fundem em uma forma coerente. Lembre-se também que o processo descrito é ideal tendo lugar ao longo de um par de meses. Se você tem menos tempo do que isso para trabalhar com o seu desenhista, tenha certeza de que você ainda pode cobrir muitas das tarefas enunciadas no texto a seguir.

Em primeiro lugar, passem tempo com o cenógrafo para explorar a peça em detalhes sem trabalhar em soluções para cenas específicas. Por exemplo, você pode percorrer a lista de "antecedentes" de fatos e perguntas. Isto irá permitir que você se concentre em pequenos dados relativos ao material e fornecerá material para pesquisas separadas com tarefas claras para cada um. Você pode pesquisar as coisas que dizem respeito às biografias dos personagens, enquanto o cenógrafo estará pesquisando as questões sobre arquitetura ou os móveis. É particularmente importante compartilhar informações sobre o lugar, o tempo, circunstâncias imediatas, os títulos dos atos e eventos (incluindo os eventos "principais" de cada cena), porque o projeto precisará servir a estas decisões de forma muito precisa. O compartilhamento dessas informações vai jogar muitos minúsculos detalhes que terão que ser incorporados no desenho ou no conceito cenográfico como um todo. Por exemplo, o cômodo no quarto atado 'A Gaivota' é frio, então será preciso uma decisão sobre onde o aquecimento é e por que ele não está funcionando, ou uma investigação sobre as bengalas no século XIX que irá revelar que elas eram amplamente adotadas como acessórios de moda; isso determinará a escolha de bengala para Sorin. Se o seu tempo for limitado, ainda assim é importante comunicar as informações essenciais de sua preparação e pesquisa (você deve ser capaz de fazer isso em uma intensa sessão de três horas).

Em seus ensaios você terá que responder a perguntas dos atores tais como: "Para onde esta porta vai?", "De onde eu vim?" e "O que eu posso ver, lá fora, desta janela?" É muito mais fácil resolver ou até mesmo responder a estas perguntas, quando se trabalha na criação cenográfica. Se você deixar para responder a essas questões nos ensaios é provável que algumas decisões não se encaixam nos mínimos detalhes que os atores têm que fazer e dizer na ação - se você tem um período de ensaio curto, você poderia facilmente perder um tempo valioso resolvendo esses detalhes. Mesmo se você estiver trabalhando em um gênero como o surrealismo, ou uma ópera do século XVIII, os artistas terão perguntas sobre a lógica de por que eles usam uma entrada em oposição a outra (ou de onde eles vieram, ou para onde vão), então você precisa ter pensado isso em detalhe. É também importante que o público compreenda a lógica de onde a peça está se passando ou eles podem passar o tempo durante o espetáculo fazendo-se perguntas sobre o de onde as

peças vêm - ou se preocupando com questões maiores, como: "Onde nós deveríamos estar?".

No capítulo 1, eu descrevi como você pode desenhar planos dos círculos de lugares descritos no texto. Mostre os esboços dos locais onde ocorrem as ações da peça para o cenógrafo. Neste ponto, lembre-se que você não está decidindo sobre a cenografia final que o público verá; em vez disso, você está começando a pensar em cada cena como se fosse um lugar real. Em 'A Gaivota', dois dos atos (atos três e quatro) acontecem em salas diferentes da mesma casa: um em um estudo com vista para o lago e outro em uma sala de jantar. Eu e o cenógrafo passamos todas as entradas e saídas para cada cômodo nos mínimos detalhes, bem como tudo o que foi dito sobre de onde as pessoas estavam vindo e para onde partiam. Por exemplo, no quarto ato de 'A Gaivota', Masha, Polina e Medvedenko estão procurando Konstantin a pedido de Sorin. Atores e público precisam de uma imagem crível de onde Sorin está e de onde eles pensam que Konstantin pode estar; a disposição das salas precisa cumprir a lógica da busca de todos à procura de Konstantin. Nós tentamos criar uma lógica de sentido de onde cada cômodo se encontrava para os dois atos localizando-os em relação aos outros cômodos (que o público não veria) e em relação aos arredores da casa.

No final deste processo, você terá vários mapas detalhados do local onde ocorre a ação da peça, embora o cenógrafo provavelmente não vá tê-los traduzidos em quaisquer decisões sobre a cenografia.

Em seguida, considere o ângulo em que o público olhará para o local ou locais onde ocorrem as ações. Quando o cenógrafo Vicki Mortimer e eu trabalhamos no projeto para 'A Gaivota' traçamos um plano detalhado da relação entre o lago, a casa, o palco improvisado e o resto do estado. Nós decidimos que a plateia assistindo a peça de Konstantin estaria sentada de costas para a casa e estariam em direção ao palco improvisado e do lago atrás do palco. Nós, então, traçamos uma linha sobre o plano entre o palco e a casa, e esta linha marca a posição do arco do proscênio. Isso significava que o público real no 'National Theatre' observava a ação como se estivessem sentados no lago: eles podiam ver as costas de Nina e, atrás dela, os rostos dos personagens assistindo a peça com a casa no fundo.

No entanto, nem sempre será possível traçar uma linha pura através da qual um plano realista é estabelecido de forma a colocar o público em um lado e a ação do outro. Teatros podem ter muitas formas diferentes e muitas vezes você vai ter que alterar os seus planos realistas para se ajustar a área real do palco. Do mesmo modo, nem sempre é possível resolver o desenho de uma cena trabalhando a partir de um plano real de uma geografia circundante. Em alguns casos, você terá que trabalhar com outra perspectiva: pode ser necessário projetar uma solução cênica para encaixar a posição do palco onde você está trabalhando antes de decidir sobre uma lógica para o ambiente realista. No entanto, pense na cenografia como se fosse um lugar real (ou lugares) o que fornecerá um ponto de partida útil para o trabalho. No entanto, você precisará chegar a um projeto final, que deverá emergir do processo com uma ideia clara do que rodeia o local ou locais onde a ação está definida, para

que os atores possam habitar os quartos ou ambientes e para que o público possa vê-los como se fossem reais.

Nesta etapa do processo, pense em como as personagens utilizarão o cenário ou locações, evento por evento, e como tudo naquele local (inclusive móveis e objetos cênicos) estão dispostos. É particularmente importante pensar sobre onde acontecerão os eventos chaves e mesmo os principais. Lembre-se que decisões sobre o cenário e objetos cênicos são também os primeiros passos tomados pelo diretor, seguido da disposição dos atores para que o público possa ver o que se passa – indiretamente, você já está começando a dirigir a peça. Cheque se a disposição dos móveis faz com que as ações estejam bem em foco e visíveis e se são usadas de maneira lógica pelas personagens na situação. Na minha experiência, o melhor é instruir os atores, nos ensaios, sobre onde se posicionar etc. e a maneira de fazer isso é estar sempre um passo à frente. Dessa forma, os atores podem simplesmente usar seu espaço de maneira lógica sem se preocupar se suas ações são lógicas ou visíveis. Claro, sempre haverá exceções - momentos em que você vai ter que trapacear uma posição ou uma entrada. Eu escreverei mais sobre isso na seção sobre "desenho de cena" no capítulo 11.

O cenógrafo a partir deste momento estará lhe mostrando ideias sobre as cenas – seja na forma de desenhos ou em modelos feitos em cartolina branca (*White card model* - *WCM*). Há dois tipos de modelos: modelos de cartolina branca (que é um esboço tridimensional da estrutura das decisões sendo consideradas); e o modelo final (uma réplica precisa do design que o público verá, com as paredes e superfícies com acabamento perfeito). Eventualmente, o designer apresentará um modelo do cenário em uma caixa preta que normalmente inclui ambos cenário e auditório. Em teatros maiores o modelo final é o que vai para as oficinas é usado como ponto de referência para quem vai construir e pintar o cenário. O modelo em cartolina branca é mais fácil e barato de fazer e alterar, enquanto os modelos finais são caros e trabalhosos. Nem sempre é possível fazer o modelo final se você está trabalhando em uma companhia pequena. Não se preocupe com isso, o modelo em cartolina branca consegue comunicar as informações essenciais para um pintor ou para quem vai construí-lo, desde que acompanhados com referências visuais bem específicas. Quando você olha para o modelo em cartolina branca, pergunte-se sobre diferentes possibilidades. É relativamente fácil para o designer inserir e recortar seções do modelo para possibilitar-lhe visualizar o cenário com outra porta ou uma parede diferente. Eu também acho muito útil ter modelos em miniatura dos móveis, dessa forma eu posso ver maneiras diferentes de arranjar as coisas e as pessoas para cada cena.

Certifique-se de que tem um modelo preciso do teatro, e se possível, peça ao seu designer para marcar no modelo o plano do chão. O plano do chão é um plano de como o cenário se encaixa no espaço do tablado do teatro. 'Linha de visão' descreve uma linha invisível no ambiente que marca o limite da área que cada membro da audiência pode ver. Eu estou recentemente trabalhando em uma nova ópera e tenho tido um problema real com a linha de visão. Ensaios começam e cenários são desenhados – de fato, seções que ocorrem nas salas de ensaio (como é normalmente praticado por muitas

companhias de ópera). Estou trabalhando da minha maneira, cena por cena, e finalizei definindo tudo na penúltima semana de ensaio. Então o gerente da locação me perguntou, muito educadamente: Você acha que é sábio colocar a ação tão no fundo? – Por quê? Eu perguntei, pensando que havia sido uma decisão tomada nos ensaios. – Porque não será visto por metade da casa. Ele retrucou. A palavra casa descreve a audiência. Eu chamei o designer e para nosso horror, logo percebemos que algumas linhas de visão não foram desenhadas no plano do chão. Fizemos muitas alterações inesperadas e repentinas no espaço físico das cenas num estranho momento do processo. É o tipo de situação que se quer evitar.

Um entendimento firme de algumas leis visuais que determinam como nós olhamos para o que acontece no palco irá ajudar você no seu trabalho. Se você está trabalhando na configuração de frente do palco, há uma diferença entre entrar pelo lado esquerdo ou entrar pelo lado direito. Falando de maneira crua, se uma personagem entra pelo lado direito irá parecer mais forte e larga do que se entrar pelo lado esquerdo, e se alguém se mover entre as duas entradas, sua escala parecerá mudar. Como os atores andam pelo palco do lado direito para o esquerdo, eles parecerão para a audiência estar diminuindo, de outra maneira se o ator anda da esquerda para a direita do palco parecerão crescer um pouco, ficando um pouquinho maiores. É uma ilusão de ótica criada porque nós lemos da esquerda para a direita. Alguns conhecimentos sobre as leis visuais irão lhe possibilitar tomar decisões sobre se quer que entradas e momentos chaves sejam fortes ou fracas.

No quarto ato de 'A Gaivota' você pode decidir se quer Nina entrando pelo lado esquerdo ou pela direita. Esta decisão é crucial para a atuação da cena: você pode tanto fazê-la parecer mais vulnerável desde o começo fazendo-a entrar pelo lado esquerdo ou decidir por fazê-la estar no controle, entrando pela direita.

O cenógrafo Vicki Mortimer e eu decidimos fazê-la entrar pela esquerdana nossa produção. Lembre-se, também, que os atores irão experimentar asensação de serem diminuídos(vulneráveis) ou levementemaiores(poderosos)dependendo do lado do palco que eles entram. Eles experimentarão, entrando pela esquerda e se dirigindo ao centro do palco, como se estivessem subindo uma ladeira. Entrando pela direita sentirão como se estivesse descendo a ladeira. Novamente note como você está começando a dirigir indiretamente por decisões que você toma já nesta etapa do processo. Claro, se você está trabalhando com a travessia do palco ou palcos de formatos diferentes, lembre-se que o significado disso será diferente para a audiência em cada lado.

Em seguida, comece a discutir o gênero dapeça e as ideias que você identificou, eles vão determinar como você trata o local ou locais onde ocorrem as ações. Se, por exemplo, a gênero é surrealismo, você pode decidir posicionar o quarto onde a ação ocorre em um ângulo precário ou dar-lhe uma inclinação acentuada, ou, se for o simbolismo (como em 'A Gaivota'), você pode decidir criar a estranha sensação de mau agouro, com o ambiente descascando e toda a desordem normalmente associadaao período, revelando

as paredes nuas e rachadas da casa deteriorada. Se uma das ideias da peça é o abuso de poder (como em 'As Troianas' de Eurípides), você pode optar por definir a ação em uma enorme industrial que vai literalmente fazer os personagens ficarem como anões de forma que eles pareçam pequenos pontos em um ambiente mecânico muito maior. Quando você estiver trabalhando nas ideias e no gênero da peça, ajudará se vocês, cenógrafo e diretor, olharem para outras referências visuais (como filmes, exposições de arte, reproduções de pinturas ou fotografias) para identificar exatamente o que você quer dizer quando falar sobre estas preocupações mais cerebrais.

Vá e sente-se no auditório do teatro vazio com o cenógrafo. Fale sobre as armadilhas e benefícios da configuração que você está trabalhando. Por exemplo, se você estiver trabalhando em uma cena em que vai precisar manter a ação e movimento, evite colocar móveis demais em torno das bordas que possam propiciar aos atores se sentarem por longos períodos de tempo. Lembre-se que não há um assento perfeito para ver a ação. Vá e sente-se em diferentes lugares. Pense sobre como fazer com que suas ideias visuais cheguem a todos na plateia. Este não é apenas sobre a 'linha de visão', trata-se de reconhecer que toda a plateia se sentará em uma relação ligeiramente diferente para a apresentação e olhará para o trabalho a partir de um ângulo ligeiramente diferente. Claro que é crucial que todo mundo veja partes das ações-chaves tanto quanto os principais eventos. Para o resto do tempo, é importante que todo mundo olhe para as coisas que os levará para o mundo e as ideias da peça. Encontre uma maneira de criar imagens interessantes para todos, especialmente para as pessoas sentadas nos diferentes extremos da plateia. Em 'Ifigênia em Aulis' o cenógrafo Hildegard Bechtler e eu decidimos estender a cenografia para fora do palco tanto para a esquerda quanto para a direita por alguns metros. Em cada lado, o mundo do edifício onde a ação ocorreu continuou, mas era visível apenas para o público imediatamente à frente. Temos a certeza de que havia algo interessante visualmente para cada seção do público. Por exemplo, o público sentado à esquerda podia ver um espelho antigo longo pendurado na parede e um sofá cor de ferrugem perto do palco ao fundo da direita. Este não era visível para o público no palco direito. No entanto, o público da direita viu detalhes igualmente interessantes no palco da esquerda: a porta e o pequeno lobby com vista para uma colina.

Considere a acústica do teatro também. Se você está em um teatro pequeno, então será possível para todos ouvir tudo o que for dito, mesmo que seja um sussurro. No entanto, se você está na 'Lyttelton', uma vez que você se mova mais do que dois metros para trás você literalmente terá que gritar para ser ouvido pela casa cheia. O cenógrafo pode ajudar com problemas como este. Por exemplo, você pode decidir usar apenas o primeiro metro e meio de um grande palco (o proscênio) para todas as ações-chaves, em seguida, usar o resto do palco para criar uma impressão de uma paisagem distante ou de um prédio desabado. Alternativamente, você poderia colocar um teto em uma sala para ajudar a acústica.

Até agora o cenógrafo vai trabalhar no sentido de finalizar um modelo. Normalmente, você vai ver este modelo em diferentes estágios do seu desenvolvimento, e cada vez que você o ver, você terá que confirmar as escolhas arquitetônicas que você já fez, decidindo, aprimorando pequenos

detalhes e debatendo o tratamento das superfícies ou paredes. Não é comum mudar completamente de ideia neste ponto, embora existam casos em que isso acontece.

Este é também o momento para considerar como diferentes opções de iluminação poderão enriquecer a cenografia. Pense sobre o local de onde a luz natural virá e se é necessário adicionar janelas, portas ou outras aberturas através das quais a luz possa entrar. Esta luz vai determinar qual é a hora do dia. Como alternativa, considere o ângulo e a altura pelos quais você quer que a luz entre no cômodo e, portanto, o tamanho do espaço na cozinha necessário para que o iluminador possa instalar os refletores. Pense sobre como e onde colocar luzes práticas para as cenas que acontecem à noite. Luzes práticas são as luzes da cenografia (como lustres ou lâmpadas-padrão ou luzes de mesa). Convide o iluminador para uma breve reunião para saber seu *retorno* sobre as direções que vocês decidirem. Não vale a pena construir um cenário que não seja iluminado de forma eficaz. Muitas vezes, a entrada do iluminador ocorre tarde no processo quando as mudanças não podem mais serem feitas. Isso gera problemas quando você vai para o teatro. Por exemplo, o iluminador pode não conseguir colocar um refletor atrás de uma janela porque o cenário está muito próximo da parede do teatro, ou você construiu um teto que não tem nenhuma abertura pela qual a luz possa entrar.

Quando terminar a cenografia você pode começar a trabalhar nos figurinos. Você já terá falado sobre figurinos quando as biografias das personagens foram discutidas nas primeiras conversas. Agora você vai trabalhar nos detalhes sobre cada personagem, pensando justamente sobre o que será vestido em cada cena, coisas como classe social, biografia e trabalho podem dizer muito sobre o que vestir. Ao mesmo tempo, você terá que pensar sobre a relação entre figurino e cenário, e como você equilibra cor, tonalidade e textura das roupas com esses elementos da cenografia. No final deste processo, você poderá receber os croquis dos figurinos individuais ou apenas referências de revistas com amostras de material - dependendo de quanto tempo o figurinista tem e como ele gosta de trabalhar.

Eu sempre tento atrasar decisões sobre figurino até que eu tenha passado pelo menos uma semana na sala de ensaio com os atores. Isso ocorre porque o trabalho dos atores nas biografias dos personagens mergulha em pequenos detalhes que nem o diretor nem o figurinista consideraram anteriormente na sua preparação; esses detalhes podem ter um impacto sobre o que os atores devem vestir. O atraso das decisões sobre figurino também permite que o figurinista observe o corpo de cada ator com cuidado para considerar a melhor maneira de vesti-los, tanto em termos de corte como em cores. Compreensivelmente, os atores também podem ficar ansiosos sobre diferentes partes de seus corpos que o figurinista acaba descobrindo quando vai tirar medidas ou na conversa durante o intervalo para o café. Um ator poderia, por exemplo, ser muito autoconfiante sobre suas pernas, e outro muito consciente sobre sua barriga. O projeto do figurino precisa ser sensível a estas preocupações. Se tudo é decidido antes de começarem os ensaios é impossível fazer as mudanças necessárias para vestimentas em respostas a estas questões.

As próximas etapas do processo de criação ocorrem durante o período de ensaios.

RESUMO

Gaste um tempo com o iluminador explorando os detalhes da peça ao invés de trabalhar em soluções para cenas específicas.

Como ponto de partida, pense em cada lugar na qual a ação da peça se passa como se fosse um lugar real.

Pense em como os personagens vão usar o local ou locais, acontecimento por acontecimento, e considere como tudo naquele lugar - móveis e pontos de luz - vão ser arrumados.

Verifique se você tem entradas posicionadas, ou móveis, de tal maneira que os acontecimentos principais das ações sejam bem focados e visíveis se forem utilizados de forma lógica pelos personagens da situação.

Dê carta branca ao cenógrafo.

Tenha uma boa compreensão das linhas de visão. Deixe as regras básicas de visualidade guiarem suas escolhas.

Discuta o gênero e as ideias da peça para decidir como tratar o local ou locais onde a ação acontece.

Sente com seu cenógrafo no teatro vazio para discutir sobre os prós e contras da configuração que vocês estão trabalhando.

Lembre-se de que não há um assento perfeito para que todos assistam o espetáculo.

Observe e fale a respeito da maquete em diversos pontos da sua concepção.

Considere como as escolhas da iluminação podem melhorar o projeto da cenografia e envolva o iluminador no processo antes que o projeto seja concluído.

Discuta o que cada personagem vai vestir em cada cena em relação às biografias individuais e à estética geral da cenografia.

6.2 Iluminação⁴

A iluminação tem quatro funções principais.

Auxiliar a cenografia a comunicar o tempo e o lugar. Por exemplo, um feixe de luz dourado entrando pela janela sugere amanhecer, enquanto uma luz amarelada vinda de um ponto alto através de uma janela indica a luz da rua de uma cidade.

Assegurar que a ação seja visível pela plateia. Não haveria problemas de visualização se todas as peças utilizassem a luz clara como a do dia. No entanto, muitas peças em ambientes na penumbra representam tardes chuvosas e cinzentas. Esta ação seria invisível se as cenas fossem iluminadas realisticamente. Por isso, a iluminação também faz correções utilizando truques como jogar uma luz extra no rosto ou no corpo dos atores.

Sublinhar e dar forma ao que vemos no palco. Se, por exemplo, a ação principal cruza o palco de baixo para cima, da esquerda para a direita durante a cena, as luzes podem se ajustar para que o público seja encorajado a seguir a ação com o olhar. Esse ajuste é mais funcional se acontece dentro da lógica do horário do dia em que a ação se passa.

Alterar a atmosfera ou o clima da ação se for abstrata. Por exemplo, uma cozinha pode ser iluminada para parecer segura e ensolarada ou perigosa e sombria.

A primeira função de iluminação no teatro - informar hora e local - pode ser preparada antes de começar os ensaios. As outras três funções só podem ser desenvolvidas no decorrer das ações e dos movimentos criados pelos atores durante os ensaios. Pode ser útil conversar com seu iluminador sobre essas quatro principais funções e qual papel você gostaria que a iluminação tivesse na sua produção. O ideal é que o seu iluminador inclua as quatro funções, mas se você estiver sendo pressionado pelo tempo, tente assegurar que ao menos o tempo e o local estão claros e que a ação seja visível para o público. A terceira e a quarta funções requerem muito cuidado, trabalho e tempo, e quando você está começando você pode não estar em uma posição favorável para alcançar essas funções mais sutis.

Faça com que seu iluminador presencie todas as suas decisões relacionadas ao tempo, lugar e circunstâncias imediatas, uma vez que isso determina a iluminação das cenas. Então converse sobre os acontecimentos e discuta como a iluminação pode contribuir sutilmente para as mudanças na imagem da cena durante ou depois de cada acontecimento. Compartilhe decisões sobre as ideias de gênero da peça com seu iluminador. Finalmente, certifique-se de que o iluminador esteja em contato desde o início do processo com o cenógrafo. Em reuniões entre o diretor, o cenógrafo e o iluminador discuta sobre a maneira que o cenário vai informar a hora do dia e como a iluminação vai dar suporte, ou se serão utilizadas luzes práticas para dar foco à ação.

⁴ Para a iluminação sugere-se a leitura da tese: [SIMÕES, Cibele Forjaz - À luz da linguagem. A iluminação cênica de instrumento da visibilidade à Scriptura do visível](#)

RESUMO

**Comece a pensar sobre como usar as quatro funções dos projetos de iluminação.
Compartilhe todas as suas decisões sobre tempo, lugar, circunstâncias imediatas, eventos, gênero e as ideias da peça com o seu iluminador.
Verifique se o iluminador está em contato constante com o cenógrafo.**

6.3 Som⁵

O som tem quatro funções principais.

Descreve o tempo e o lugar - tal qual a cenografia e a iluminação. Por exemplo, você poderia usar o som de carros passando para indicar a rua fora de um quarto ou uma combinação de alarmes de carro ecoando e sons de motocicletas em alta velocidade para sugerir a vida noturna de uma cidade.

Estabelece uma atmosfera ou um clima para cada cena quando tocada antes da cena ou entre cenas.

Sonoriza uma mudança de atmosfera durante uma ação. O que significa usar uma sonoridade abstrata.

Disfarça problemas técnicos. Se as mudanças de cena demorarem muito e você percebe o público sentado no escuro girando os polegares, o som dá a impressão de que o tempo passa mais rápido do que ele realmente passa.

Utilizar a sonoplastia para comunicar tempo e lugar é o mais essencial a ser feito. No entanto, se você for capaz de aproveitar as outras três funções da sonoplastia, sua produção será considerada mais afiada. O terceiro uso - sonorizar mudanças de atmosfera durante a ação na peça - é a mais complexa e, na minha experiência, é a que melhor se encaixa com o processo descrito nesse livro.

O uso de sons abstratos é um procedimento delicado e requer um posicionamento cuidadoso de deusas, considerando as escolhas de efeitos sonoros e um nivelamento sutil. A melhor maneira de aguçar a percepção do som abstrato é assistir a filmes e atentar para a precisão em que o som é utilizado. Você ficará surpreso com a forma como muitos elementos diferentes compõem o ambiente sonoro de forma geral. Filmes utilizam o som abstrato para evocar diferentes atmosferas ou aguçar mudanças que acontecem na ação - especialmente mudanças psicológicas. Por exemplo, o diretor de cinema David Lynch utiliza o som para criar uma grande variedade de ambientes, de

⁵ O curso de Direção da UEA ofertado sugere a utilização do seguinte livro: [CHION, Michel - A audiovisão som e imagem no cinema](#)

suspense e medo à ironia e náuseas. O volume do som varia entre o subliminar e o muito alto e é quase constante ao longo de seus filmes.

O som também é usado no cinema para criar uma impressão subjetiva de como seria se estivéssemos dentro da cabeça de um personagem. Por exemplo, o diretor russo Elem Klimov usava sons em seu filme *Come and See* para proporcionar a sensação de estar dentro da cabeça de alguém que acaba de ter seus tímpanos estourados. Outro cineasta russo, Andrei Tarkovsky, usava padrões sonoros complexos para comunicar como as memórias se alojam no cérebro.

O uso de sons como estes no teatro contribui para dar suporte ao trabalho que os atores estão fazendo e aguçar a maneira como você transmite a sua análise ou interpretação do material. Você pode reproduzir o som em um nível muito baixo para que ele funcione no subconsciente do público ou você pode colocá-lo mais alto para que eles ouçam conscientemente. Por exemplo, você pode usar o som abstrato para intensificar um acontecimento. Você pode escolher para dar ênfase antes ou durante a ação, ou na transição de uma cena após o acontecimento. Ou você pode ter diferentes qualidades de som para cada uma das três etapas. Alternativamente, você pode usar o som para aguçar a atmosfera de um lugar. Um lugar como uma cozinha ou um escritório podem parecer seguros, mas se você toca um acorde de contrabaixo ameaçador, o lugar se transforma em algo assustador. Lembre-se que o som deve dar suporte ao que os atores estão fazendo; ele não deve substituir ou minar a ação. Lembre-se também de que esse tipo de som afeta tanto o público como os atores - e esse efeito pode ser físico, fazendo com que as pessoas se sintam inseguras e até desconfortáveis.

Sons abstratos em baixa frequência podem ajudar os atores a se envolverem no universo da peça. No entanto, lembre-se de ser cuidadoso ao utilizar sons desse tipo. O público pode não estar acostumado com o tipo de som que você usa. Música ou som adicionados às cenas de uma forma pesada podem arruinar completamente o que os atores estão fazendo, e embrutecer a cena. Então utilize esta ferramenta com cuidado e sutileza. Ajuste imediatamente o som se interferir no que o ator está fazendo ou se afetar a apreciação de uma cena pelo público - especialmente a capacidade de ouvir o que está sendo dito.

Lembre-se também que é muito pouco provável que o teatro seja completamente silencioso. Sente-se na plateia com o sonoplasta, feche os olhos e ouça os ruídos que o espaço faz.

Pergunte-se o que você quer adicionar ou retirar. Alguns teatros são muito barulhentos por causa dos sistemas de ar condicionado, o zumbido dos refletores ou os ruídos de fora que invadem o interior da sala de espetáculos. Considere o uso de som abstrato de frequências graves para eliminar esses ruídos de interferência. Não há nada pior do que ficar sentado olhando para um cenário de um campo na zona rural e ouvir um estrondo do metrô sob a plateia. Mesmo que você tenha que substituir esses ruídos com sons mais altos, pelo

menos, estes serão os sons que você escolheu para suprir o universo do espetáculo.

RESUMO

Decida qual das quatro funções gerais você quer que a sonoplastia cumpra em sua produção.

Estude como o cinema usa sons abstratos para criar atmosferas ou sublinhar acontecimentos.

Use o som para dar suporte ao que o ator faz ao invés de minar a ação.

Ouçá os sons do teatro vazio e considere usar sons abstratos para eliminar ruídos que não são do universo da peça.

6.4 Música

A música tem seis funções principais:

Descrever tempo e lugar

Estabelecer a atmosfera ou clima da cena

Ressaltar mudanças durante a ação

Dar suporte à cenografia, como números de dança

"Cobrir" as transições de cena

Dar senso de coerência à produção, a partir do uso criterioso do mesmo material ou similar. Isso faz com que muitas cenas diferentes ganhem unidade quando estão juntas, ou contribui para prolongar as ideias ou temas subjacentes à ação. Essa é a função mais importante que a música pode desempenhar em uma produção.

Você vai trabalhar tanto com músicas criadas especificamente para o seu espetáculo quanto utilizar material gravado anteriormente. Se você trabalhar com um compositor, lembre-se que vai levar tempo para que ele possa compor o que você quiser. Você pode ter que passar por vários esboços de uma ideia musical antes de chegar a uma que vocês dois gostem. Dê tempo para este processo e seja paciente. Lembre-se também de que os compositores podem pensar em música como algo que tem a sua própria estrutura, como um prédio ou uma pintura. Diferentes compositores vão se sentir de forma diferente sobre ter suas músicas 'cortadas sob medida' para atender a uma produção, assim como um pintor pode ter dúvidas sobre expor, por exemplo, o canto direito da sua última obra. Ajudará se você colocar para fora as regras desse comprometimento com antecedência para que o compositor invista no processo de repensar o seu próprio trabalho à medida

que avancem os ensaios. O processo quase inevitável de cortes radicais ou repentinas edições, então, será visto como um desafio criativo.

Esteja ciente, também, que o instinto de um compositor é frequentemente o de apontar para uma música que é rica, surpreendente e que prende toda a atenção. Muitas cenas em teatros não têm o espaço para esta intensidade e, às vezes a melhor música para uma cena é incrivelmente simples. Talvez fosse desinteressante ou banal fora do seu contexto, mas serve como uma função da cena. Isso nem sempre é o caso, mas vale a pena falar sobre isso antes de começar a trabalhar.

Lembre-se de que é fácil se intimidar pelas habilidades especiais ou a linguagem que os músicos têm. Fique tranquilo, pois a maioria dos compositores está acostumada a interpretar as descrições não técnicas da música. Por isso seja corajoso sobre como você descreve o que deseja. Dito isto, uma boa ideia é se familiarizar com algumas das noções básicas, tais como as ideias de tons maiores e menores, ou a diferença entre uma escala e um arpejo. Isso pode fazer a discussão sobre música com os músicos mais eficientes.

Se você usar a música gravada, esteja ciente de que certas peças são bem conhecidas, como as de Samuel Barber Adagio, Canon de Pachelbel ou as Variações Goldberg de JS Bach, e carregam com elas informações sobre outros contextos, tais como filmes ou publicidade, que podem confundir o público ou ameaçar sua produção. Você pode considerar, é claro, brincar com estes valores importados para fins irônicos. No entanto, se você estiver usando apenas músicas 'achadas' como estas, fique de olho no significado geral delas. Você pode encontrar boas músicas que funcionam bem para cenas individuais em ensaio, mas quando você coloca a música na peça toda, algo parece estar faltando. Talvez as partes da música que você esteja usando sejam muito ecléticas, ou então você está abusando de uma que é pessoalmente sua favorita. A vantagem de ter um compositor ou diretor musical a bordo é que eles podem pensar sobre esse tipo de preocupação estrutural.

Vale a pena ser cauteloso sobre o uso da música para cobrir mudanças de cena. Mudanças de cena frequentemente demoram mais tempo do que o previsto, eo diretor ou compositor é por vezes forçado no último minuto a acrescentar mais música ou som para preencher a lacuna. Esta música pode ter um efeito negativo sobre as cenas que se seguem - por exemplo, a criação de uma atmosfera ou clima que você não tinha a intenção. Tente prever problemas como este e planeje uma solução sonora com antecedência. Finalmente, certifique-se de requerer os direitos para reproduzir a música que está sob direitos autorais no início do processo, para o caso de você descobrir que ela não é gratuita tarde demais para encontrar uma boa substituta.

Em casas alugadas ou o em teatros comerciais, música composta geralmente é tocada ao vivo durante a performance. Se você estiver trabalhando neste contexto, decida se você quer que a banda fique visível para o público ou não. O compositor mesmo, os músicos ou um diretor musical vão assumir o comando deste processo. Se você quiser fazer música ao vivo no

palco, lembre-se que a maioria dos instrumentos são bastante altos. Você pode achar que um pequeno grupo pode facilmente abafar o texto falado, e que seus músicos têm de tocar muito calmamente quase o tempo todo. Esteja avisado que uma banda tocando calmamente soa completamente diferente de uma gravação de uma banda tocando alto, mas com o som baixo. Isto pode não ser o som que você deseja. Lembre-se também de que os músicos são caros, por isso é improvável que você seja capaz de trabalhar com eles muito antes do ensaio técnico - a menos que você já tenha orçado isto. Se você precisar de tempo extra com músicos certifique-se de marcá-lo cedo, com o produtor.

Idealmente, o seu compositor ou diretor musical vai trabalhar de mãos dadas com o seu sonoplasta. O som ea música gerada por ambos irão fazer uma trilha sonora firme. Certifique-se de que isso aconteça, incentivando reuniões entre a direção, o compositor ou o diretor musical eo sonoplasta. Juntos, você pode passar por todos os acontecimentos e descobrir como o som ou a música podem apoiar melhor as mudanças.

Lembre-se, no entanto, de que a música é uma forma de arte em si, e não costuma precisar de uma peça para dar-lhe significado. Claro, cenografia e sonoplastia também são formas de arte, mas, ao contrário da maioria dos cenógrafos, quase todos os compositores rotineiramente fazem música que estão por conta própria como uma obra em si. Dependendo de quão eles são experientes, ter um papel subserviente com as regras do drama é uma mudança de paradigma. Você precisa estar ciente disto se você selecionar um compositor que trabalha principalmente no campo da música, ao invés do teatro.

RESUMO

Decida qual das seis funções gerais que você quer que a música desempenhe em sua produção.

Decida se você quer músicas compostas para o espetáculo ou pretende usar músicas pré-gravadas já existentes.

Dê tempo para o compositor elaborar a música que você quer.

Antes de começar a trabalhar com um compositor, discuta como quer que a música evolua junto com o processo de ensaio e a maneira que você deseja que ela complemente as ações/palavras da peça.

Seja corajoso quando descrever o que você deseja para o seu compositor.

Familiarize-se com algumas das noções básicas da teoria musical.

Evite o uso de músicas gravadas que levem a outras associações não destinadas à sua produção.

Seja cauteloso sobre como inserir de última hora músicas para cobrir as mudanças de cena.

Se você estiver trabalhando em um espaço alugado ou em um teatro comercial, decida se você quer que os músicos fiquem visíveis ao público ou não.

Certifique-se de que o compositor ou diretor musical trabalhe em parceria com o sonoplasta para criar uma paisagem sonora complementar. Incentive reuniões entre diretor musical ou compositor e o sonoplasta desde o início.

6.5 Vídeo

O uso de vídeo ainda está engatinhando no teatro comercial - mesmo que tenha sido usado extensivamente e primorosamente por companhias de vanguarda, tais como *The Wooster Group* e a *Hesitate and Demonstrate* desde os anos 1980. O campo é, portanto, amplo e é um excitante meio a ser explorado. Existem tantas formas de integrar vídeo em teatro como há espetáculos que o utilizam, mas, a grosso modo, ele tem duas funções amplas.

Dar suporte à cenografia em comunicação com o universo e as ideias da peça. Por exemplo, usar uma filmagem de nuvens no céu se movimentando através de um cliclorama branco.

Atuar como um participante ao vivo no desempenho, com quase estatuto de igualdade de um ator. Por exemplo, imagens de vídeo de uma pessoa - gravada ou ao vivo - pode literalmente substituir um dos atores. Alternativamente, um ator pode 'realizar' a parte superior do corpo de um personagem de filme: essa pré-gravação é retransmitida em uma tela, enquanto um ator mostra o que a parte inferior do corpo está fazendo, como no recente trabalho do Wooster Group: 'Phèdre'.

Eu usei vídeo corretamente pela primeira vez em 2007 para dirigir uma adaptação do romance de Virginia Woolf '*The Waves*'. Havia uma grande tela em que o público assistia partes de um filme. As imagens do filme foram criadas ao vivo embaixo da tela por atores usando luzes, adereços, figurinos e som. Era como olhar para a sessão de fotos em um estúdio de cinema e a edição final em simultâneo. O processo me ensinou duras lições sobre o uso do vídeo.

A princípio, quando pensei sobre o uso do vídeo eu era um pouco ingênua: pensei que eu poderia simplesmente ligar a minha câmera de vídeo de casa em alguma tomada e gerar imagens ao vivo em uma tela. Eu não tinha ideia da complexidade técnica do processo ou da sutileza que era possível criar com imagens ao vivo usando diferentes configurações da câmera (em vez de meu amigável botão "auto") e um servidor de mídia. Se você quiser usar o vídeo para gerar imagens ao vivo de uma forma prolongada ou complexa, você pode ter que comprar ou alugar câmeras adequadas, um servidor de mídia, um projetor e uma tela de alta qualidade. Você também vai precisar contratar alguém para operar a ilha de edição e ajudar os atores com o uso de câmeras e iluminação.

Um servidor de mídia pode ser utilizado com imagens ao vivo ou pré-gravadas: ele processa as imagens, as organiza ou trata com filtros especiais (como sépia ou preto e branco, ou uma dessaturação suave de todas as cores). O mais importante: você vai ter que trabalhar em uma sala de ensaio com uma instalação adequada para blackout, alguma iluminação de teatro, e com um lugar para pendurar o projetor e a tela.

A utilização de um sistema de servidor de mídia também permite a utilização de várias superfícies de projeção sem a necessidade de vários projetores. Com um projetor adequadamente poderoso e a lente certa, é

possível cobrir uma grande área do palco com projeção e isolar áreas específicas com precisão. Quando criamos 'Waves', fizemos mais de cem tomadas diferentes. Cada tomada, fosse ela um close-up de rosto, ou gotas de sangue pingando em uma tigela ou uma folha ondulante em um varal, teve que ser iluminada separadamente e as definições da câmara tiveram de ser ajustadas entre as tomadas. As tomadas em movimento e em velocidade eram muito complexas e exigiam que os atores aprendessem uma grande quantidade de novas informações técnicas e praticassem novas habilidades.

Esteja preparado para as coisas acontecerem muito lentamente, se você decidir trabalhar com esse tipo de recurso. Eu sempre ficava impressionada com o tempo que era necessário para gerar uma imagem e às vezes, ainda, levar duas horas para conseguir a tomada certa. Enquanto você trabalha, certifique-se de que alguém esteja marcando no chão a posição entre a câmera, o objeto que será filmado e as posições dos refletores de luz para cada tomada. Com frequência, nós fazíamos excelentes tomadas e descobríamos que não poderíamos repeti-las tão facilmente, porque não marcamos as posições no chão.

Esteja preparado para a tensão entre o uso de luzes para criar as imagens que serão projetadas e o uso de luzes para a iluminação da ação teatral. Em ensaios foram utilizadas algumas mesas de luz portáteis para iluminar as tomadas. Quando chegamos ao teatro foi muito difícil para o designer de iluminação adicionar quaisquer outras luzes para iluminar a ação teatral abaixo da tela sem que interferisse com a iluminação de algumas das cenas do filme. Pense exatamente como você vai usar as luzes no projeto e, se possível, assegure-se de que o iluminador esteja presente durante todo o período de ensaio. Se você está criando imagens ao vivo ou não, é importante que o iluminador e o cinegrafista trabalhem juntos, pois ambos utilizam uma mesma mídia: a luz.

O posicionamento das telas de projeção (ou o design de superfícies de projeção) também é importante para fazer com que ela dê certo e para se certificar de que o cinegrafista caminha lado a lado com o cenógrafo sobre este assunto. Finalmente, vale a pena considerar alternativas a uma grande tela branca na parte de trás do palco, que é o domínio tradicional do uso de vídeo no teatro. Uma tela em branco pode ser uma distração para o público quando não está sendo usada para projetar imagens. Embora a tela específica lhe dê uma imagem muito precisa porque esse tipo de tela é projetada tanto para transmitir quanto para refletir a luz, dependendo se a projeção é atrás ou na frente da tela, lembre-se de que você pode conseguir resultados dinâmicos e interessantes usando superfícies de projeção não tradicionais, como paredes, ou diferentes telas coloridas especializadas, como a tela preta que usamos em 'Waves'.

RESUMO

Decida se você quer usar o vídeo como paisagem ou como participante direto na ação.

Certifique-se de que você tenha o equipamento adequado e elabore um orçamento realista.

Certifique-se de que você tenha facilidade de blackout na sala de ensaio, equipamentos de iluminação adequados e algum lugar para pendurar a tela e os projetores. Discuta sobre a diferença entre a iluminação das tomadas e a iluminação da ação teatral com o seu iluminador e seu cinegrafista antes de iniciar o trabalho.

Incentive o designer de vídeo e o cenógrafo a trabalharem lado a lado.

Considere o uso de diferentes superfícies de projeção, em vez da tela branca normal.

6.6 Voz

O trabalho de voz possui duas funções principais.

Garantir que tudo o que os atores dizem seja ouvido claramente pelo público; mesmo se, como eu, você estiver interessado tanto em comportamento como em linguagem, audibilidade é essencial.

Remover qualquer prova de esforço físico no processo pelo qual as palavras são amplificadas.

Há, naturalmente, muitos outros usos sutis do trabalho de voz, mas para mim essas são as duas funções principais. No entanto, é importante acrescentar que o trabalho vocal não é uma área que sou particularmente experiente, e meu próprio trabalho, por vezes, sofre com o resultado - especialmente em termos de audibilidade do ator. Problemas com a audibilidade do trabalho que eu faço tendem a surgir por causa do nível de imersão na situação que eu peço para os atores. Essa imersão leva a uma redução de todas as formas de expressão teatral convencional, tanto físicas como vocais. Este não é um problema quando o espetáculo está ocorrendo em um local pequeno, mas pode ser um problema em um teatro de cerca de 500 lugares ou mais. Se a voz é elevada para um nível em que qualquer um pode ouvi-la, então o som feito pelos atores pode se tornar bastante distorcido ou

gritado, por mais que a voz seja cuidadosamente preparada. Mais importante, este processo de amplificação pode dissolver alguns detalhes psicológicos e de sutileza que só podem ser expressos em registros vocais mais calmos ou mais suaves. Eu, muitas vezes, luto com maneiras de obter o equilíbrio entre o detalhe vocal e o volume certo, e gostaria de pedir que você tenha isso em mente quando ler o que segue.

Existem muitas abordagens diferentes para o trabalho de voz. É importante que você encontre uma que seja filosoficamente simpática a seu processo e que você trabalhe com pessoas cujos métodos podem se encaixar ao seu. Por exemplo, se você trabalha com intenções, certifique-se de que o profissional de voz utilize esta terminologia quando se trabalha com os atores. Se eles estão trabalhando em um discurso com o ator fora da sala de ensaio principal, dê informações sobre as intenções do discurso para o profissional de voz, bem como a situação em que se fala, incluindo o tempo e lugar. Muitas vezes um ator retorna de uma sessão de voz com maior consciência da sua própria voz, o que significa que quando eles começam a trabalhar na cena abandonam tudo que foi pedido para que pensassem. Eles falam as palavras muito claramente e em voz alta, mas você não acredita no que eles estão fazendo na situação. Juntamente com o profissional de voz, você precisa encontrar um equilíbrio entre a situação e a audibilidade, caracterização e clareza vocal. E lembre-se que a falta de clareza vocal pode estar ligada à clareza no pensamento, que é de responsabilidade do diretor, e nem sempre é o resultado de como os atores estão usando suas vozes.

Certifique-se de integrar o trabalho de voz em seu processo de ensaio desde o início, especialmente se você estiver trabalhando em um grande teatro ou em um espaço amplo. Em grandes teatros subsidiados ou companhias, especialistas em voz muitas vezes são trazidos para o processo de ensaio tarde demais para ser totalmente úteis. Por exemplo, especialistas em voz às vezes são trazidos durante os ensaios abertos por conta de queixas do público sobre a audibilidade. Como alternativa, eles se juntam ao processo porque um ator individualmente pode estar com um problema de fala ou sotaque. O profissional de voz pode ter algumas sessões rápidas com o grupo ou individualmente e, em seguida, sai. Isto pode ser contraproducente. Alguns atores respondem facilmente a essa nova adesão, outros se sentem muito prejudicados. Evite isso, deixe o profissional de voz fazer sessões vocais regulares para desenvolver os músculos dos atores conforme o tamanho do teatro onde irão se apresentar. Se você estiver trabalhando em espaços de dimensões pequenas ou médias, onde a amplificação não é um pré-requisito, você pode ser mais flexível sobre se você vai fazer um trabalho de voz ou não. No entanto, os atores sempre se beneficiarão, em termos de clareza e de vigor, se os seus músculos vocais forem regularmente exercitados.

Dito isso, esteja preparado para os atores terem fortes reações negativas ao trabalho de voz. Isso acontece por causa de experiências durante a sua formação. Às vezes, eles tiveram que lidar com críticas sobre as suas vozes e eles encontram, em qualquer trabalho de voz, uma dificuldade de embarcar - mesmo que eles não estejam mais num contexto de formação. Outros atores tiveram experiências negativas na sua vida profissional e eles

também podem reagir fortemente contra o trabalho de voz. Por isso, ajuda se você introduzir o profissional da voz e sua função com muito cuidado e claramente desde o início.

O corpo ea voz estão intimamente ligados. Se há tensão no corpo, especialmente no pescoço e ombros, a voz será afetada. A voz do ator vai soar tensa e esganiçada, como se o som fosse um objeto grande sendo forçado em um pequeno funil. Se este for o caso, você ficará tenso ao assistir o ator e o personagem que o ator está interpretando não será crível. Então, sempre que possível, trabalhe movimento e voz juntos. Idealmente, você vai ter um profissional de voz e um profissional de movimento, e eles vão trabalhar em harmonia com os objetivos compartilhados. O profissional de movimento vai aquecer o grupo fisicamente e o profissional de voz vai assumir os exercícios vocais.

Se você não tem recursos para empregar um profissional de voz, você pode dar tempo aos atores para trabalharem em suas próprias vozes diariamente ou em intervalos regulares no processo - por exemplo, uma vez a cada dois ou três dias. A maioria dos atores terá exercícios vocais que os ajudam e, dado o espaço, será prontamente abraçada a oportunidade de se aquecer. Você não precisa dedicar muito tempo para isso - apenas 15 minutos uma vez por dia será suficiente se você está pressionado pelo tempo. Movimentos também podem ser integrados ao aquecimento, tal como descritos abaixo.

RESUMO

Encontre um especialista em voz cujos métodos de trabalho possivelmente se encaixem com o seu processo. Introduza o trabalho de voz no processo desde o início e não no último minuto ou durante as suas primeiras apresentações.

Se você não pode pagar um profissional de voz, dê tempo aos atores para aquecerem suas vozes regularmente durante todo o período de ensaio.

Esteja preparado para reações negativas ao trabalho de voz e contorne isso introduzindo o profissional de voz e sua função com cuidado e de forma clara.

Trabalhe a voz e o movimento juntos com sessões seguidas uma da outra. Se você não puder pagar especialistas em voz e movimento, simplesmente dê aos atores tempo para fazer cada passo por conta própria.

6.7 [Movimento](#)

O trabalho de movimento possui três funções principais.

Aquecer os atores para que eles possam se preparar fisicamente para o início do dia do ensaio ou quando forem chamados. Este aquecimento pode durar de 15 minutos até uma hora – dependendo de quanto tempo de ensaio você tem. Os aquecimentos são úteis em todas as fases do processo de ensaio:

Preparam o corpo dos atores para as demandas específicas da peça que você está dirigindo. Por exemplo, em 'Ifigênia em Aulis', de Eurípides, o coro ficava em pé por duas horas e meia. Isso colocava pressão em suas costas e pernas. O diretor de movimento, Struan Leslie, elaborou uma série de exercícios diários para o período de ensaio que os ajudou a construir a sua resistência física. Isso ajudou a companhia a evitar lesões e deu confiança aos atores para fazerem o que lhes era solicitado durante o processo.

Constroem as habilidades físicas ou de dança usadas diretamente na ação. Na peça 'Dream Play', os atores praticavam balé e valsa diariamente com a coreógrafa Kate Flatt. Ambas as formas de dança foram usadas no

espetáculo em sequências de coreografia. Qualquer movimento ou habilidades especializadas de dança precisam ser construídas ao longo do tempo e não podem ser apresentadas ao ator no último minuto.

É importante fazer uma distinção clara entre um aquecimento que prepara o ator para o palco, e o aquecimento para jogar um esporte. Os jogos incluem esportes competitivos (como futebol ou vôlei) ou brincadeiras infantis (como pega-pega, pata-cega ou esconde-esconde). Ao longo do tempo, os profissionais de teatro têm modificado brincadeiras infantis para atender às necessidades de determinados trabalhos em equipe em projetos específicos, e estas brincadeiras tornaram-se frequentes em muitas salas de ensaio. Há jogos pensados para ajudar os atores a lembrarem os nomes uns dos outros ou para construir a confiança entre os membros da companhia. Os jogos podem ser úteis para quebrar a tensão no início dos ensaios ou se livrar do excesso de energia na sala. No entanto, não os confunda com um bom aquecimento físico e use-os com moderação, uma vez que a sua função é limitada. Lembre-se de que os atores podem se machucar jogando, especialmente se eles não fizeram um bom aquecimento antes de começar. Além disso, os jogos podem estimular um ambiente competitivo na sala de ensaios, o que pode ser prejudicial para a ética do trabalho, incentivando os artistas a se compararem negativamente uns aos outros. Eu usei vários jogos quando eu comecei, mas eu achei que eles muitas vezes deixavam os atores sem foco ou exaustos para o ensaio de cena que se seguia. Gostaria de aconselhar também contra o uso de jogos de status⁶ para alimentar os atores no trabalhoda peça, pois estes podem incentivar uma simplificação no pensamento do ator sobre os relacionamentos.

Quando eu comecei pensava que eu mesma deveria liderar o trabalho vocal e físico. Eu li vários livros fantásticos sobre ambos os assuntos, escrito por pessoas como Patsy Rodenburg e Jerzy Grotowski, e eu, em seguida, tentei fazer com que os atores realizassem os exercícios descritos nos livros. Com o tempo, no entanto, eu percebi que era melhor confiar em pessoas que foram treinadas nestes campos especializados para liderar o trabalho diretamente ou simplesmente deixar os atores fazerem seu próprio aquecimento. A maioria dos atores sabe o que precisam fazer para aquecer seus corpos adequadamente, mas se você forçar um ator a fazer um exercício vocal ou físico contra a sua vontade, ou conduzir de forma inadequada um exercício que você leu em um livro, você pode prejudicar seriamente a voz ou corpo de um ator - ou minar a utilidade do trabalho de movimento.

Se você quiser trabalhar com um especialista em movimento, procure alguém cujas habilidades e procedimentos possam complementar o seu trabalho. Antes de pedir a alguém para assumir o comando do movimento, veja seu trabalho em espetáculos para verificar se ele atende ao que você espera que ele faça. Em seguida, fale com ele com muita precisão sobre o que você precisa. Muitas vezes as coisas podem dar errado em ensaios porque o diretor não foi claro na fase de entrevista sobre o que era realmente necessário em relação às movimentações. Uma vez contratado, descreva as etapas de seu

⁶ Jogos de status são uma categoria de jogos de improvisação baseados no trabalho de Keith Johnstone que utiliza como elemento motor o status atribuído ou dado aos personagens.

processo em detalhes e discuta o que você quer fazer em cada etapa. Lembre-se de compartilhar a linguagem do seu processo; dessa forma, você vai evitar que os atores sejam puxados em duas direções diferentes pelo diretor e pela pessoa responsável pela composição de movimento. Se ele fala sobre um exercício ou técnica que você não entende ou não pode visualizar, peça que ele demonstre. Mais importante ainda, seja claro sobre se você quer que ele contribua para a produção além do aquecimento ou quaisquer requisitos específicos coreográficos. Se as fronteiras não são claras, o especialista pode entrar de maneira inadequada em todas as áreas relacionadas à fisicalidade na sua produção.

Se você não pode pagar para uma pessoa trabalhar o movimento, peça aos atores para fazerem aquecimentos individualmente no início de cada ensaio. Se você também não tem um profissional de voz a bordo, combine o aquecimento com o trabalho vocal. Eu sugiro que você não faça isso como uma atividade de grupo. Em vez disso, dê aos atores o espaço para trabalhar individualmente. Deixe-os encontrar um lugar na sala de ensaios para fazer seus próprios aquecimentos físicos e vocais simultaneamente. Isto significa que você estará contando com as concepções que os atores receberam em sua formação na arte dramática. Você pode dar-lhes entre 15 e 30 minutos para fazer isso, dependendo do tempo do seu processo de ensaio.

Aconselho que não participe durante o aquecimento. Em vez disso, use o tempo que os atores estão se aquecendo para preparar o trabalho que você vai fazer com eles depois que o aquecimento terminar. Lembre-se de que você também pode aprender muito sobre seus atores por estar discretamente observando como eles usam seus corpos ou vozes em um aquecimento.

Lembre-se sempre de avisar aos atores que você vai fazer o trabalho de movimento antes do dia que você pretende fazê-lo, para que eles possam providenciar roupas adequadas. E se o trabalho é particularmente exigente fisicamente, considere fazer um 'desaquecimento' no final do dia, onde você dará aos atores 15 minutos para alongarem-se e dissipar a tensão de seus corpos. Isto é particularmente importante se eles estão fazendo uma peça que é fisicamente exigente ou envolve imaginar uma situação psicologicamente angustiante (como 'As troianas' ou 'Ifigênia em Aulis', onde muitas das cenas dizem respeito à morte de crianças). Isso pode deixar muita tensão física nos corpos dos atores depois de um ensaio ou apresentação.

RESUMO

Decida qual das três funções principais você quer que o movimento cumpra na sua produção.

Seja claro sobre a diferença entre o trabalho de movimento e jogos.

Não conduza o movimento ou o aquecimento vocal por si mesmo, a não ser que tenha sido treinado nesse campo. Encontre um profissional de movimento cujas habilidades e procedimentos possam complementar o seu processo.

Informe exatamente o que você quer fazer antes de aceitar o trabalho.

Uma vez contratado, avise exatamente o que você quer fazer em cada etapa do processo de ensaio.

Se você não quer, ou não pode pagar um profissional de movimento ou voz, reserve um tempo nos ensaios para os atores fazerem seus próprios aquecimentos de voz e corpo.

Use o tempo de aquecimento para preparar o trabalho que você vai fazer com os atores depois.

Sempre avise aos atores que você pretende fazer um trabalho com movimentos na noite anterior para que eles possam vestir roupas adequadas.

Considere fazer um 'desaquecimento', se o trabalho for muito exigente fisicamente ou envolver imaginar uma situação que é psicologicamente angustiante.

Katya Kabanova de Leos Janáček

7. Capítulo - Selecionando atores e testando os pontos de partida para os ensaios

(Tradução de Agatha Paes - Primeira revisão: Humberto Issao; segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Este capítulo tem duas etapas:

7.1 Seleção de elenco

7.2 Oficinas

7.1 Seleção de elenco

A seleção de elenco é sobre a escolha dos atores certos para a peça e os atores certos para o seu processo de ensaio. Se você testa um ator que é certo para o papel, mas que não vai realizar o seu processo, você pode perder um tempo precioso em repetidos conflitos sobre metodologia de trabalho, o que significa que os atores que querem trabalhar em seu processo serão pegos no fogo cruzado. O resultado será uma produção em que os atores não habitam o mesmo mundo. Por outro lado, se você trabalhar com um ator que esteja absolutamente disposto a trabalhar com você, mas não pode fornecer a personagem, todo mundo vai estar no mesmo mundo, mas uma pessoa não será crível. Tente obter um equilíbrio.

Quando você faz audições, passe pelo menos 30 minutos com cada pessoa. Muitos atores acham audições assustadoras e como resultado, eles não podem facilmente fazer-se justiça. Dando-lhes um pouco mais de tempo para relaxar, pode-se diminuir o medo e a pressão que há sobre eles. Eles, então, fazem um trabalho melhor e você será capaz de medir sua adequação para o papel com mais precisão. Também tenha copos e água à mão para cada pessoa - o medo pode causar desidratação e interferir na capacidade de um ator de falar.

Divida as audições em quatro seções soltas:

Converse com o ator sobre os trabalhos no seu CV

Pergunte o que eles pensam sobre a peça e o personagem para o qual estão fazendo o teste

Explique o trabalho como você o entende - o papel e o processo

Dê-lhes tarefas diferentes para interpretar em uma cena curta da peça.

Aproveite o tempo para ler cada CV antes do ator entrar na sala e selecione um ou dois empregos do seu CV para lhe fazer perguntas. Idealmente, esse trabalho deve ser aquele que você sabe algo sobre (por exemplo, você pode saber o diretor ou o texto ou ter visto a produção). Se, por exemplo, você conhece o texto, em seguida, pergunte como eles lidavam com um momento específico. Falar sobre o trabalho que eles já fizeram também vai relaxar o ator. Em seguida, pergunte o que eles pensam sobre a peça que você está fazendo na audição. A resposta a esta questão irá medir o grau em que o ator está interessado na peça em geral, em comparação com o personagem

para o qual estão sendo vistos. A completa ausência de qualquer pensamento sobre a peça em geral deve tocar uma pequena campainha de alarme em sua cabeça. Em seguida, pergunte o que eles pensam sobre o personagem que você está vendo para eles. Aqui, procure as afinidades do ator com o personagem que poderiam ficar no caminho deles interpretando o papel. Um ator pode querer usar o personagem para exercer ou exorcizar um problema privado, que seria melhor tratado em terapia. Por exemplo, o ator que começa a chorar quando eles falam sobre o papel ou que oferece um paralelo inadequado e demorado entre a sua própria vida e a vida do personagem é um motivo de preocupação. Faça as perguntas sobre a peça e o personagem antes de lhes dar uma ideia de como você está se aproximando dela. Isso irá fazer com que os atores parem de tentar agradá-lo tentando ajustar suas respostas a sua leitura do material.

A seguir, faça uma breve descrição do seu processo de trabalho e pergunte se eles estariam confortáveis trabalhando dessa forma. A maioria dos atores vai dizer que eles gostariam de trabalhar da maneira que você descreve, porque eles querem o trabalho - assim, analise-os cuidadosamente à medida que respondem a esta pergunta, e procure por qualquer informação que possa desmentir o que estão dizendo. Por um instante, você pode ver um movimento repentino, um olhar súbito, ou um movimento involuntário da mão para a boca ou uma contração do pé. Descrevendo como você trabalha também irá fornecer-lhe uma apólice de seguro para o futuro. Você pode lembrá-los do que você disse na audição, se eles se queixarem sobre o processo de trabalho durante os ensaios.

Em seguida, descreva o trabalho que planeja para eles. Seja claro e direto sobre o que o trabalho é e, em prol do desejo de protegê-los, não os leve a pensar que pode ser algo que não é. Por exemplo, quando você está fazendo audições para pequenos papéis, não finja que o papel é maior do que é - ou que você irá adicionar coisas a ele quando você não tem nenhuma intenção de fazê-lo. Da mesma forma, não ajuste a sua descrição do processo a fim de garantir um ator. Não finja que as sessões de marcação, que são centrais para a forma como você trabalha, são opcionais, porque um ator famoso claramente não gosta delas. Mentiras como esta vão pegar você no processo de ensaio quando o ator ver as coisas como elas são.

Finalmente, passe para a leitura do texto. Irá ajudar enormemente ter outra pessoa para ler o texto com o ator para que você possa observar de forma objetiva o trabalho feito pelo ator que está fazendo a audição. Isso não é possível se você estiver envolvido na própria leitura. Se você tem um diretor de elenco, eles normalmente vão ler com os atores. Se você não tiver um, peça a alguém para ler - talvez um amigo ou um ator que já esteja no elenco. A cena que você selecionar para isso deve ser simples, fácil de entender depois de uma primeira leitura. Idealmente, a cena deve ser entre dois personagens e as tarefas que você sugerir para o ator devem ser simples e claras. O retorno que você dá deve ser direto e reconfortante - se o trabalho é bom ou ruim. Cada ator fazendo testes para um papel deve ler a mesma cena e fazer as mesmas tarefas. Isso irá ajudá-lo a avaliá-los de forma justa e precisa, especialmente no final de um longo dia de audições. Lembre-se que se você ler várias cenas

diferentes ao lançar um personagem, às vezes você pode confundir o fato de que alguém está lendo uma cena diferente para uma melhor audição.

Primeiro, peça ao ator para ler a cena através de um único sentido, pois isso lhes dá a chance de dizer o texto em voz alta, sem a pressão de ter que se entregar a uma performance. Em seguida, estabeleça algumas tarefas simples. As tarefas devem incluir instruções sobre tempo, lugar e intenções. Aqui está um exemplo das tarefas que você poderia definir para os atores numa audição para Konstantin em 'A Gaivota'. Peça a cada ator para ler a cena do segundo ato, quando a gaivota é colocada aos pés de Nina; peça-lhes para reproduzir que é um dia muito quente e que o almoço deve ser servido em cinco minutos. Eles vão ler a cena três vezes e a cada vez peça para reproduzir uma intenção diferente:

*Fazer Nina se sentir culpada
Acordar Nina para a realidade do que ela tem feito
Entreter Nina.*

Idealmente a terceira intenção deve ser um chute com efeito projetado para ver como cada ator pode ser imaginativo e flexível.

Depois de ler a cena, agradeça pelo trabalho e pergunte se eles têm alguma dúvida que gostariam de lhe perguntar sobre a produção ou processo. Uma palavra de cautela aqui: esteja preparado no campo para algumas perguntas desafiadoras neste ponto. Muitas vezes me perguntam questões como: 'Por que você quer dirigir esta peça', ou 'O que atraiu você para a peça?' ou 'Como é que você vai apresentar a peça?' Portanto prepare-se para isso de antemão. Ser capaz de responder a perguntas como esta de forma simples e com confiança pode ajudar o ator a se sentir seguro sobre você como um diretor. Afinal, o processo de audição é uma via de mão dupla - vocês também estão sendo avaliados pelo ator.

Depois de ver cada ator, tenha um par de minutos para anotar seus pensamentos sobre o seu trabalho. No final de um dia longo de audição você poderia facilmente esquecer seus pensamentos precisos sobre os primeiros atores que você viu. Faça as notas claramente para que você possa lê-los novamente com facilidade no final do dia. Faça isso antes de pedir o retorno da pessoa com você na audição. Então você vai pegar suas respostas precisas e imaculadas sem a opinião de outra pessoa.

Um número surpreendente de atores tem **dislexia**, assim, deixe todos saberem de antemão a cena que você estará trabalhando na audição. Dessa forma, eles todos podem ter uma oportunidade justa para fazer o seu melhor.

Quando você estiver tomando decisões depois de audições, tente manter em mente o seguinte:

*A adequação do ator para o papel
Como escalando esse ator você poderá trabalhar em relação a outras
escalações de elenco que você está fazendo*

*O interesse deles em como você trabalha e
Como eles se encaixam em um grupo de pessoas que precisam
trabalhar em conjunto.*

Ouçã com muita sensibilidade a sua intuição ou instinto sobre os atores que se encontram. Se você sentir que um ator é difícil ou agressivo ou desligou de alguma forma, é mais do que provável que você esteja certo. Palpites são difíceis de explicar ou defender a diretores de elenco ou produtores. No entanto, se não forem seguidos, podem levar a erros de elenco que causam danos à produção. Se você escolher alguém que se torna difícil ou destrutivo muitas vezes você vai olhar para trás e lembrar-se de como um pensamento negativo sobre eles passou pela sua cabeça durante a audição. Se você tem alguma dúvida sobre um ator, troque com outros diretores que trabalharam com eles. A maioria dos diretores são mais do que felizes em falar sobre as pessoas com que trabalharam - até mesmo diretores muito famosos. Telefonemas podem tranquilizá-lo sobre uma escolha ou confirmar suas dúvidas. Se você está selecionando atores que são mais velhos ou mais experientes do que você, tente não ser intimidado por seu conhecimento ou status. Lembre-se, é possível ser respeitoso e ainda manter distanciamento. Da mesma forma, tente não deixar suas próprias inseguranças sobre o seu direito de dirigir determinar seu comportamento. Logo no início da minha carreira, quando eu fiz o teste em atores mais velhos, lembro-me de colocar tanta energia para convencer o ator que eu poderia dirigir, que eu mesma não dei tempo para julgar a sua capacidade para desempenhar o papel. Levei vários anos para estar confiante o suficiente para colocar minha energia em audições para selecionar o melhor ator para o papel.

Resumo

Passe pelo menos 30 minutos com cada ator.

Pergunte a eles sobre o trabalho.

Pergunte a eles o que eles pensam sobre o peça e a personagem.

Seja claro sobre o que o trabalho envolve.

Descreva o seu processo de trabalho e verifique se eles estão confortáveis com ele.

Peça que eles leiam uma cena da peça e defina tarefas simples de realizar.

Tenha uma terceira pessoa na audição para ler com o ator.

Deixe os atores saberem qual cena você estará trabalhando antes da audição.

Pergunte se eles têm alguma pergunta para você e esteja preparado para ser desafiado.

Certifique-se de que cada ator fez o teste da mesma forma.

Anote um registro de seus pensamentos depois de cada teste.

Ouçá suas intuições.

Se você tiver dúvidas, ligue para os diretores com os quais o ator trabalhou anteriormente.

7.2 [Oficinas](#)

Enquanto os ensaios são sobre a entrega de uma produção para uma audiência, oficinas são sobre a exploração de ideias. Use oficinas para investigar áreas cinzentas em sua interpretação do texto, ou para testar/executar novos passos e ferramentas em seu processo. As descobertas feitas nas oficinas irão lhe fornecer pontos de partida claros para os ensaios. Em um processo de ensaio você não pode mudar sua ideia o tempo todo sobre o seu método de trabalho ou a interpretação do texto. Isto tornará os atores instáveis e irão detê-los de construir um performance forte o suficiente para ir à frente de uma plateia. Em uma oficina você pode cortar e mudar tanto quanto você gosta, porque você não tem que construir alguma coisa duradoura.

Adquira o hábito de fazer uma oficina antes de cada período de ensaio. Haverá sempre algum canto do trabalho que beneficiará a investigação ou uma etapa em seu processo que precisa de reavaliação. Por exemplo, em 'A

Gaivota', exploramos diferentes soluções para o estilo de produção da peça de Konstantin usando o movimento e a música. No *Dream Play*, estudei a composição dos sonhos e procurei uma linguagem com a qual nós nos comunicaríamos no palco. Oficinas também lhe permitem chutar o material em torno do seu trabalho de uma forma mais aventureira do que você poderia em um período de ensaio. Por exemplo, com as '*Três Irmãos*' de Tchecov, investigamos formas nas quais movimento e valsa lenta poderiam trabalhar ao lado de um realismo psicológico.

Oficinas são feitas melhor com um grupo de quatro a seis atores. Pode ajudar ter um número par, de modo que você possa configurar tarefas em pares. Caso já tenha uma equipe em sua produção, utilize a totalidade ou parte do seu elenco - dependendo do tamanho da companhia. Se você não tiver elenco, trabalhe com atores que você está considerando selecionar - mas não use a oficina como um teste. Alternativamente, você poderia usar atores que você tenha trabalhado antes, pois você vai obter mais resultados com atores com os quais você já tem um relacionamento.

Introduza a oficina com uma série de perguntas simples e oriente os atores no sentido de responder a estas questões, dando-lhes coisas concretas para fazer. Se houver conflitos ou debates abstratos, incentive os atores a traduzi-los em um exercício prático. Por exemplo, eu comecei uma oficina sobre a peça *Dream Play* de Strindberg dizendo aos atores que eu queria (a) explorar do que os sonhos eram compostos, e (b) encontrar uma linguagem para comunicá-los no palco. Eu tinha seis atores do grupo. Em primeiro lugar, eu pedi a todos para recordar um sonho que tiveram recentemente. Em seguida pedi para tentar levarem sonhos para o palco. Eles poderiam usar o resto do grupo ou trabalhar isoladamente. A sala de ensaio era bastante vazia, então eles tinham que usar cadeiras, mesas ou qualquer objeto que encontrassem na sala.

Um por um, eu assisti os sonhos "encenados". Outros membros do grupo assistiam comigo - se não estavam dentro do exercício. Após cada tentativa de encenação perguntava aos atores que assistiam o que observaram sobre a composição dos sonhos e as soluções de encenação. Nós compilamos uma lista dos ingredientes de sonhos. Percebemos, por exemplo, que havia sempre um sonhador, que as pessoas do mundo desperto dele, muitas vezes apareceram em papéis diferentes e que saltavam de lugar para lugar. Em seguida, notamos quais aspectos dos sonhos foram possíveis encenar e quais não foram. Por exemplo, era mais fácil encenar um sonho em um ambiente doméstico (como uma cozinha) do que em um local exterior (como o mar). Em seguida, levamos os aspectos dos sonhos que tínhamos listado e trabalhamos com eles um por um. Por exemplo, nós passamos uma tarde olhando para diferentes formas práticas de fazer saltos/cortes entre os locais dos sonhos. Em seguida, pedi-lhes para se concentrarem em trabalhar sonhos em ambientes domésticos. Então eu dei-lhes para trabalhar alguns dos sonhos descritos por Carl Jung e Sigmund Freud.

Posteriormente começamos a aplicar o que haviam aprendido na peça. Por exemplo, nós selecionamos os candidatos para o papel do sonhador da

lista de personagens - *dramatis personae* (o banqueiro, o escritor e Agnes). Em seguida, tentamos encenar algumas das cenas mais curtas, como se estivessem sendo sonhadas por cada uma das três pessoas. No início da oficina nós tínhamos percebido que a maioria das pessoas que aparecem em sonhos vinham de algum lugar de nossas vidas despertas. Logo percebemos que precisávamos construir uma sólida história para cada um dos nossos sonhadores, para que puséssemos as pessoas nos sonhos com precisão.

Ao final da oficina eu tinha uma ideia clara de como usar o trabalho com os sonhos para dirigir a peça. Eu sabia que tínhamos de evitar definições ambiciosas, como a água ou o céu. Os exercícios de salto/corte nos fizeram perceber que o conjunto tinha que ser capaz de se mover de local para local em uma fração de segundo. Eu sabia que tinha que escolher um personagem para ser o sonhador e que o banqueiro era o melhor candidato. Por sua vez, compreendi que esta biografia real do sonhador teve de ser construída antes que pudéssemos construir seu mundo de sonhos. Você pode ver que as oficinas seguiram uma lógica simples que emergiram de duas questões iniciais.

Uma oficina para testar novas ferramentas de direção pode seguir um formato similar. Por exemplo, você poderia ter ideias ou exercícios que você já leu sobre ou foi ensinado, mas ainda não está confiante o suficiente para usar em uma situação de ensaio. Resuma as coisas que você quer investigar em três ou quatro perguntas simples. Uma oficina sobre as intenções pode incluir as seguintes perguntas.

*Na vida, como vamos conseguir o que queremos de outras pessoas?
Como você acha que é a intenção de um personagem a partir do texto da peça?*

*Como vamos notar as intenções?
Será que cada palavra ou ação na peça precisa ser aproveitada para uma intenção?*

As questões irão focar seu trabalho com os atores e fornecerão pontos simples de referência para retornar à exploração caso perca o foco.

RESUMO

Seja claro sobre a diferença entre uma oficina e um ensaio.

Isole quaisquer aspectos do texto ou encenação que você esteja em dúvida.

Inicie a oficina com uma série de perguntas simples e certifique-se de que o trabalho que faz tenta responder a esses questionamentos.

Elabore uma lista de coisas para enfrentar na sala de ensaios.

Use oficinas para testar novas ferramentas de direção ou exercícios.

Katya Kabanova de Leos Janáček

8. Capítulo- Preparando o ambiente de ensaio

(Tradução de Thaís Vasconcelos - Primeira revisão: Humberto Issao; segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Este capítulo possui quatro etapas:

8.1 - Trabalhando com a direção de palco

8.2 - Seleção de salas de ensaio

8.3 - Estabelecendo estruturas de comunicação

8.4 - Preparando a sala de ensaio

8.1 Trabalhando com a direção de palco

Ter uma boa equipe de direção de palco é crucial para um ambiente saudável na sala de ensaio e uma transição harmoniosa para o teatro. Diferentes culturas têm diferentes maneiras de organizar a sua direção de palco. Nos grandes teatros do Reino Unido, como o Teatro Nacional, há uma equipe de três ou quatro pessoas - diretor de palco, segundo diretor de palco e um ou dois assistentes de palco. Em comparação, a produção alternativa no mesmo país, provavelmente envolverá uma ou duas pessoas que cobrem todas as funções de gerenciamento de palco.

Se você tem uma equipe de dois a quatro, alguém vai dar as deixas para o espetáculo, e é nessa relação que você precisa acertar. Esta pessoa é tecnicamente chamada de segundo diretor de palco e ela senta com você durante todos os seus ensaios. Ela tem uma cópia do texto e nela são anotadas todas as marcações e movimentações que os atores fazem. Quando você entra no teatro ele anota todas as deixas de iluminação e sonoplastia. Esta cópia do script é chamada de 'o livro', e será usado pelo segundo diretor de palco para dar as deixas da iluminação para os técnicos de som. A maneira como eles dão as deixas interfere no ritmo de toda a peça. Portanto, essa pessoa deve ter uma noção clara do que você quer artisticamente, tanto em termos do ritmo global como dos pequenos detalhes de palco, das diferentes entradas ou efeitos de sonoplastia. Você, por exemplo, quer que as entradas sejam antecipadas e precisas, ou lentas e atrasadas? Ou você quer que o som venha uma fração de segundo antes, ou depois, em uma determinada linha?

Tenho achado surpreendente a diferença no trabalho de vários segundos diretores de palco. Sinto suas energias e personalidades no ritmo dos espetáculos que eles operam. Desde 2003, tenho trabalhado quase que exclusivamente com Pippa Meyer, como segunda diretora de palco. Isto é porque ela tem nervos de aço, entende completamente o que eu preciso ritmicamente e trabalha em estreita colaboração com os atores. Se eles fazem qualquer mudança nas marcações, ela os acompanha modificando as deixas. É uma arte.

Se você tem opções de escolha de quem vai fazer este trabalho para você, entreviste pessoas diferentes para esse papel. Se você não tem uma escolha, separe um tempo antes de iniciar os ensaios para falar com o seu segundo diretor de palco e explicar exatamente como você quer que ele se

coloque na sala de ensaio com você e como você trabalha. Então, quando os ensaios técnicos estiverem próximos, sente com ele e diga exatamente o que você quer em termos de tempo e ritmo de todas as deixas. Não pense que o segundo diretor de palco vai estar em total sintonia com a sua maneira de trabalhar ou seu ritmo. Se você encontrar um segundo diretor de palco com quem você trabalha bem, tente contratá-lo novamente.

Se você estiver trabalhando em um teatro de grande escala no Reino Unido, as outras funções de direção de palco podem ser estruturadas da seguinte forma.

O diretor de palco é responsável pela gestão global do espetáculo. Eles muitas vezes não estarão em ensaios com você, uma vez que eles estão coordenando todos fora da sala de ensaio, tais como gestão da produção, adereços, cenógrafos e assim por diante. Eles organizam as reuniões necessárias e comunicam quaisquer problemas suscitados pelo processo de ensaio para o resto da equipe criativa. Quando você estiver no teatro, eles fazem o ensaio técnico e permanecem nos bastidores para cada apresentação, garantindo que tudo corra bem.

Antes de começar os ensaios, é importante ter uma reunião com alguns ou todos da sua equipe de direção de palco para discutir como você gosta de trabalhar. Há muitas maneiras diferentes de organizar a cultura da sala de ensaio e vai ajudar muito se sua equipe puder preparar a sala e ajustá-la de acordo com suas funções, de modo que seja adaptada às suas necessidades específicas. Converse sobre as etapas de seu processo de ensaio e como você gostaria que a sala fosse organizada para cada etapa. Vai ajudar, por exemplo, revisar a lista de adereços com a sua equipe de direção de palco e discutir quais adereços você precisa nos ensaios e quando. Se você estiver trabalhando em um pequeno teatro, eles podem encontrar os próprios adereços; em uma grande organização eles podem pedir ao departamento competente, para procurá-los. Lembre-se de passar quaisquer exigências do preparador físico (por exemplo, esteiras de ginástica para exercícios) para o seu diretor de palco. Você também deve discutir o ponto em que você gostaria que a equipe de direção de palco fizesse as marcas no palco.

As marcas no palco são uma maneira de anotar a posição da cenografia: são uma série de linhas marcadas no chão com fita plástica que indicam os limites da paisagem ou arquitetura que o conjunto descreve. A direção de palco geralmente marca o chão da sala de ensaio no primeiro ou segundo dia de ensaios a menos que você diga para não fazer.

Infelizmente, quando você está começando, nem todas as equipes de direção de palco, ou membros individuais das equipes, estarão preparados para ouvir, ou seguir uma forma diferente de trabalho - especialmente se você é um diretor mais jovem e menos experiente. Não espere sempre que o relacionamento seja fácil de lidar. No entanto, as boas experiências superam as más e, é claro, uma boa equipe de direção de palco é um trunfo inestimável a qualquer diretor.

RESUMO

Tenha um bom relacionamento com a pessoa que dará as deixas do espetáculo.

Se possível, entreviste candidatos diferentes para o papel de segundo diretor de palco.

Se você não tiver opções de escolha, conheça a equipe de direção de palco, e converse com eles sobre seu processo de trabalho e o que você precisa que eles façam.

Antes de começar os ensaios, marque uma reunião com sua equipe de direção de palco para falar sobre como você gostaria de trabalhar.

Certifique-se de que a direção de palco tenha preparado a sala de ensaios para atender às suas necessidades específicas.

Não se desanime se a equipe de direção de palco não apoiar imediatamente o seu modo de trabalhar.

8.2 [Seleção de salas de ensaio](#)

Em muitos teatros você não terá uma escolha sobre sua sala de ensaios. Se você estiver trabalhando na cena mais alternativa, o seu orçamento pode significar que você terá que alugar o salão inóspito de uma igreja. No entanto, se você tem qualquer margem de manobra, considere os seguintes aspectos ao fazer a escolha da sala de ensaio.

Certifique-se de que a sala é grande o suficiente para marcar o chão com as plantas baixas da cenografia e que ainda fique sobrando um ou dois metros. Esta margem de espaço garante que eles já estejam dentro da personagem e da situação antes de começar a ação da cena e, portanto, impede que eles usem o primeiro passo da sua entrada no palco para entrar no mundo da peça.

Lembre-se, também, de que é difícil de praticar a entrada em uma sala ou um edifício de forma convincente quando você não pode ficar atrás da porta, porque ela está rente à parede da sala de ensaio. Leia a seção sobre marcas no capítulo 11, se você precisar de mais esclarecimentos.

Verifique se há algum lugar para fazer bebidas quentes, armazenar o leite e se há um lugar seguro para os atores deixarem seus pertences fora da

sala de ensaio. Se isso não for possível, divida a sala de ensaio em seções diferentes que cumprem essas funções. Por exemplo, você poderia colocar uma parede falsa no canto da sala e armazenar sua cafeteira, geladeira e assim por diante por trás dela. Você poderia colocar uma cortina em outros lugares para criar um lugar onde os atores poderão deixar as suas coisas durante os ensaios e beber ou conversar durante os intervalos. A sala de ensaio não deve ser um lugar que confunde as fronteiras entre tempo livre e tempo de trabalho. Nem deve ser cheia de pertences de todos. Isto vai encher a cabeça dos atores e tornar difícil para eles imaginarem o mundo da peça.

Em seguida, verifique se a acústica da sala não está crescendo ou ecoando. Em seguida, descubra mais sobre a temperatura. Se é inverno, informe-se sobre o aquecimento, e se é verão, pergunte se há um sistema de refrigeração ou ventilador. Certifique-se de ligar todas as luzes no espaço da sala que pretende usar. Algumas salas são iluminadas principalmente por luzes tubulares ofuscantes. Isso torna difícil para os atores se concentrarem durante longos dias de ensaio. Se as luzes não forem boas, pergunte se você pode equipar a sala com algumas luzes teatrais simples. Se você estiver planejando usar o som durante os ensaios, verifique se o sistema de som pode ser instalado e se há um lugar seguro para guardar o equipamento durante a noite. Verifique também se você pode pendurar coisas nas paredes.

No início de sua carreira, você vai perceber que muitas das salas de ensaio estão longe do ideal e não terão boas instalações - ou possibilidades - como as que estou sugerindo que você procure. Quando eu comecei na cena alternativa de Londres, eu trabalhei em salas que pareciam câmaras frigoríficas congelantes, onde eu tinha que usar chapéu, casaco e cachecol, e me manter em movimento o tempo todo. Eu também trabalhei em depósitos de cozinha ferventes, onde eu ficava sentada vestindo quase nada, me abanando com o texto da peça. Na maioria dos casos, eu simplesmente tinha que aguentar isso, mas sempre que eu podia eu tentava levantar um pouco de dinheiro extra para uma sala melhor. Eu aprendi muito rapidamente que uma sala agradável, confortável e limpa realmente aumenta o trabalho dos atores - e nos dá a sensação de trabalho profissional, especialmente se você não pode pagá-los. Quando o dinheiro está apertado, aluguel de sala de ensaio é pouco relevante no planejamento das pessoas. Se possível, coloque-o um pouco mais para cima na sua lista - se, por exemplo, você tem uma escolha entre um figurino caro e uma sala de ensaio, aplique esse dinheiro na sala de ensaios.

RESUMO

Certifique-se de que a sala de ensaio seja grande o suficiente para marcar o chão com a área em que a encenação acontece. Deixe, pelo menos, um ou dois metros entre a parede da sala de ensaio e o limiar de onde a ação começa.

Certifique-se de que existe algum lugar para fazer bebidas quentes, etc., e um lugar seguro para os atores deixarem seus pertences.

Verifique se a acústica da sala é boa para dizer o texto.

Verifique o aquecimento, se você está ensaiando no inverno, e os sistemas de refrigeração, se você estiver trabalhando no verão. Ver o tipo de iluminação disponível na sala e, se não estiver bom, pergunte se você pode instalar outras luzes.

Se você planeja usar o som, verifique se você pode instalá-lo e se há um lugar seguro para guardar o equipamento durante a noite.

Lembre-se que uma sala de ensaio calorosa e acolhedora é um acerto real, se você está pedindo para os atores trabalharem por pouco ou nenhum dinheiro. Coloque esse item um pouco mais acima na sua lista de prioridades.

8.3 [Estabelecendo estruturas de comunicação](#)

É essencial que tudo o que acontece na sala de ensaios seja comunicado claramente a todas as pessoas relevantes - sejam eles cenógrafos, figurinistas ou cenotécnicos. Se você está trabalhando para um teatro com uma grande infraestrutura ou para uma empresa com fins lucrativos reduzidos, estabeleça sistemas robustos e eficientes de comunicação com prioridades claras.

O primeiro meio de comunicação são as anotações de ensaio. Estas são as notas que o diretor de palco envia diariamente para todos os envolvidos na produção. Eles contêm todas as coisas novas que surgem nos ensaios, e

incluem ideias de figurino, modificações na peça e novos adereços. Certifique-se de que você envia as anotações de ensaio e de que você as lê. Problemas de comunicação muitas vezes podem ocorrer devido a uma anotação de ensaio imprecisa. Se você está planejando o trabalho a partir do zero ou faz alterações substanciais no texto durante os ensaios, certifique-se de que a direção de palco contextualize esses novos ingredientes. Por exemplo, em vez de apenas dizer que um adereço é necessário, peça-lhes também para explicar como ele é usado e por que ele foi adicionado. Isso cria um pouco de trabalho extra para a direção de palco, mas garante que todas as pessoas relevantes digiram as novas informações de forma clara e eficiente. Mesmo se você estiver trabalhando na cena alternativa com um orçamento pequeno, use notas de ensaio para estabelecer uma cultura de comunicação entre a sala de ensaio e qualquer um que trabalhe para você fora desse ambiente. Isso irá ajudá-lo a pilotar o barco, especialmente se os recursos são baixos. Também estabeleça uma atmosfera de profissionalismo, mesmo que você não consiga corresponder com salários justos para todos.

O segundo meio de comunicação são as reuniões de produção regulares, organizadas pelo diretor de produção. Essas reuniões deverão acontecer uma vez por semana em uma pausa para o almoço ou no final do dia de ensaio. Elas são presenciadas por todos os envolvidos na produção: aderecistas, assistentes de produção, diretores técnicos, pessoal de iluminação, som, figurinistas, contrarregras, maquiadores e assim por diante. Nestas reuniões, notas de ensaio pouco claras são esclarecidas e todas as exigências técnicas discutidas. É importante ser claro e simples sobre por que você precisa de novos elementos, tais como um suporte ou uma peça de mobiliário. Se quaisquer preocupações financeiras surgem na reunião de produção, primeiro tente descobrir exatamente o que as estão causando. Em seguida, pergunte se há algo que pode ser feito para resolvê-las. Seja qual for o resultado de suas investigações, não dê uma decisão imediata. Em vez disso, pense se há uma solução criativa para o problema. Se necessário, organize reuniões menores com indivíduos específicos para discutir problemas. Mesmo se você estiver trabalhando com um pequeno grupo de pessoas e tem recursos limitados, tente reunir-se regularmente com todos que ajudam você a fazer a produção. Isso irá garantir uma boa comunicação e planejamento.

Também é útil ter pequenas reuniões regularmente com a equipe de criação - cenógrafo, iluminador, sonoplasta e compositor e/ou diretor musical. Isto permite que você tenha tempo para debater problemas criativos que não precisam de uma solução técnica imediata. No trabalho de criação, também pode ajudar enviar as anotações artísticas. Estas são as anotações que descrevem em detalhes como o trabalho está sendo desenvolvido na sala de ensaios: eles são particularmente importantes se não houver um texto antes de começar os ensaios.

RESUMO

Estabeleça sistemas robustos e eficientes de comunicação com prioridades claras, independente se você está trabalhando para um teatro com uma grande infraestrutura ou em uma companhia com lucros menores.

Estabeleça um sistema de anotações de ensaio e garanta que todas as mudanças sejam claramente contextualizadas.

Estabeleça um sistema de reuniões de produção, com uma pessoa na liderança que priorize as coisas de forma eficiente.

Estabeleça um sistema de reuniões regulares da equipe criativa para debater problemas criativos que não têm soluções técnicas imediatas.

Se você está planejando um trabalho, estabeleça uma série de notas artísticas para complementar as suas notas de ensaio.

8.4 [Preparando a sala de ensaio](#)

Em um mundo ideal, você terá encontrado agora uma sala de ensaio confortável, bem aquecida, com uma boa acústica, maior do que a área de encenação do seu projeto. Você também terá uma área dentro da sala, ou ao lado dela, para fazer chá e café e uma outra área em que os atores podem colocar seus pertences. Peça para a sua equipe de direção de palco comprar chá, café e biscoitos para o primeiro dia de ensaios (forneça estes no primeiro dia, em seguida, encoraje o diretor de palco a organizar uma vaquinha para que todos na sala possam contribuir). A direção de palco vai também ter organizado a cenografia e os adereços que você pediu na reunião que teve com eles antes dos ensaios. Felizmente, estes irão incluir um monte de coisas que você vai usar na própria apresentação. A sala deve ser arrumada com todos esses objetos empilhados ordenadamente no canto ou ao longo das paredes.

Agora, reserve uma mesa para o seu material de pesquisa. Aqui você pode compartilhar a pesquisa que você fez enquanto você estava começando a sua investigação inicial ou os livros e fotografias que você tem usado durante o processo de criação. Pode ser tentador colocar um pouco do material de pesquisa ou desenho na parede antes de os atores chegarem. Em vez disso, tenha as paredes nuas para o primeiro dia, em seguida, comece a furar as

coisas à medida que surgirem ou forem discutidas no processo de ensaio. Dessa forma, os atores vão entender a função de cada referência. Em seguida, garanta que você tenha uma mesa grande o suficiente para acomodar a todos. Tente manter a sala limpa e pronta para o trabalho.

Na minha experiência, é melhor não fazer as marcas no chão no início de ensaios. Isso porque você não vai fazer nada prático nos locais onde a encenação está definida nos primeiros 40% dos seus ensaios. Eu escrevo sobre quando - e como - iniciar as marcações no chão no capítulo 11.

RESUMO

Certifique-se de que a direção de palco compre chá, café e biscoitos para o primeiro dia.

Garanta que todos os adereços ou mobília de ensaio estejam empilhadas ordenadamente no canto da sala.

Coloque todo o seu material de pesquisa discretamente em uma mesa na sala de ensaio.

Certifique-se de que você tenha uma mesa grande o suficiente para acomodar toda a equipe - e cadeiras.

Peça para a direção de palco marcar o chão mais tarde no processo, quando você começar a fazer improvisações ou ensaios de cena no lugar onde a ação da peça será definida.

Jephtha de George Frideric Handel

Esta seção do livro descreve como usar todos os trabalhos preparatórios que você tem feito com os atores. Os ensaios devem permitir que os atores construam as coisas passo a passo ao longo do tempo, de forma lenta e gradualmente. As principais competências exigidas do diretor são paciência e pensamento de longo prazo. Mesmo se você tenha apenas duas semanas de ensaio, o processo deve se desenvolver suave e cuidadosamente. É como construir uma casa em que diferentes materiais são estabelecidos camada por camada das fundações até a cobertura. Os materiais devem ser postos em prática com cuidado e em uma ordem lógica, ou o edifício não vai se levantar corretamente. Então, tente dar pequenos passos ao invés de grandes saltos. Não espere um resultado imediato do ator e não responda a um trabalho feito nos primeiros ensaios como se fosse o resultado final que o público vai ver. Em vez disso, veja como um passo para esse resultado. E seja paciente com os erros iniciais ou tropeços. Atores precisam de tempo para construir seus personagens e praticar o que eles têm que fazer nas cenas. Eles nem sempre podem responder a uma instrução com uma solução imediata ou resultado. Se você esperar um par de dias você pode muito bem ver o resultado se desdobrar. Se não, simplesmente continue dando as instruções até que ele faça. Da mesma forma, se há um grande problema na cena, não ache que você tem que resolvê-lo de uma só vez. Em vez disso, desmembre-o ao longo do tempo.

Lembre-se também que os ensaios são sobre como fazer um trabalho que dure durante a realização da peça - não criem momentos únicos e emocionantes que não podem ser repetidos. Então se certifique de que o processo não é sobre a busca de uma descoberta reveladora súbita ou uma epifania que vai desbloquear tudo. Atores muitas vezes falam sobre "encontrar o personagem", como se o personagem fosse um conjunto de roupas que se sentam em algum lugar da sala apenas esperando o ator abrir a porta direita e colocá-lo. Eu já trabalhei com um ator que se transformava nos ensaios todos os dias com uma nova proposta inteiramente diferente para o seu personagem. Um dia ele iria interpretar como se ele fosse da sua idade e ritmo; no dia seguinte ele seria mais velho e fazia tudo em um ritmo mais rápido. Ou ele iria transformar-se ao ter diagnosticado o seu personagem com um novo problema psicológico, como a depressão ou a ansiedade de separação. Finalmente, no penúltimo ensaio, disse ele, "Eu acho que eu encontrei" e fez um fantástico esboço. Este ator foi tão brilhante que ele foi capaz de elaborar uma biografia por trás deste sucesso; de última hora, ele escolheu e o personagem foi totalmente real e fundamentado. Sua capacidade de fazer isso foi uma exceção. A maioria dos atores que "encontram" seus personagens no final dos ensaios, na apresentação do trabalho para o público os deixam rasos - e continuam a ser rasos da primeira apresentação à última. Isto porque é preciso tempo para que qualquer ator construa um personagem crível. Epifanias são muitas vezes construídas sobre uma emoção passageira e são raramente possíveis de serem recriadas todas as noites. Crie uma cultura na sala de ensaios que incentive a construção gradual e forte dos personagens em situações duráveis.

Os próximos três capítulos assumem como ideal um período de ensaios de seis a oito semanas. Isto é, eu sei, muito diferente de muitas situações que

os diretores vão encontrar no início de suas carreiras, em que os períodos de ensaio podem ser tão curtos quanto duas ou três semanas. Portanto, no final dos capítulos 10 e 11, eu incluí uma descrição de como utilizar os passos descritos se você tem um período de ensaio mais curto. Certifique-se de ler o capítulo inteiro antes de olhar para os ingredientes essenciais de um curto período de ensaio. Tenha a certeza, no entanto, que é perfeitamente possível utilizar as técnicas destes capítulos com um grande e preciso efeito em um período de tempo menor que o ideal - e, mesmo se você só tenha tempo para usar um ou dois dos exercícios descritos, lembre-se que sua direção já estará consideravelmente reforçada pela preparação que você tem feito por si próprio antes de começar os ensaios.

A Oresteia de Ésquilo

9. Capítulo - Os primeiros dias de ensaio

(Tradução de Juka Lion - Primeira revisão: Humberto Issao; segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Este capítulo aborda os primeiros dias de ensaios com os atores e descreve como estabelecer a maneira que você quer trabalhar. Comece no caminho certo e isso irá encaminhar todo o processo. Faça um erro nos primeiros dias e isso pode causar danos permanentes. Este capítulo está separado em nove partes:

9.1 Organizando seus pensamentos sobre os atores

9.2 Doze regras de ouro para trabalhar com atores

9.3 Estabelecendo a linguagem do seu processo

9.4 Como dar retorno (feedback) aos atores sobre o trabalho deles

9.5 Como sentar-se na sala de ensaio

9.6 Apresentando o texto para os atores

9.7 O primeiro dia de ensaios

9.8 Maquete

9.9 Apresentando som, figurinos, adereços, móveis, luzes e elementos cênicos para o processo de ensaio

9.1 Organizando seus pensamentos sobre atores

Os pensamentos que você tiver em mente sobre os atores quando você entrar na sala de ensaio irão ditar como você vai trabalhar com eles. Se, por exemplo, você tem o pensamento de que “atores são difíceis” você vai entrar na sala de forma defensiva, antecipando os problemas, mesmo quando não há nenhum. Se você tiver o pensamento de que “atores são especiais”, você vai entrar na sala preocupado, pensando estar em desvantagem – não sendo especial o suficiente para si mesmo – e pode muito bem começar a tratá-los com luvas de pelica.

Resolva os seus pensamentos privados sobre os atores antes de começar os ensaios. Dedique alguns minutos agora para preencher a sentença: “Os atores são ...” com alguns adjetivos simples. Largue todos os seus pensamentos, relevantes ou não. Você vai descobrir que seus adjetivos incluem palavras positivas como: “imaginativos” e “bravos” e também negativos como: “exigente” e “difícil”. Em alguns casos você irá usar palavras como, ‘artistas’ ‘especiais’ ou ‘instintivos’ que classificam os atores como uma raça única e especial. Em outros casos, você vai achar que você usa palavras como “assustadores” que revelam suas próprias ansiedades sobre como trabalhar com eles. Olhe para todas as palavras que você usou para descrever os atores. Elimine as palavras como “assustadores”, “difíceis” ou “especiais”, pois isso fará você se sentir inadequado, ou colocá-lo em desvantagem. No lugar

coloque novas palavras para ajudá-lo a trabalhar mais facilmente com os atores. Use palavras simples e claras, como "adultos" ou "artesãos qualificados" ou "responsáveis". Sempre tento ser objetivo: é uma situação profissional.

A profissão do ator, como qualquer profissão, contém algumas pessoas que são difíceis de trabalhar. Isto leva a problemas na sala de ensaios. Por exemplo, um ator pode usar o personagem inadequadamente para demonstrar a sua própria dor enquanto outro será conduzido com muita força pelo pensamento na sua carreira e tomará atalhos no seu trabalho. Quanto mais você dirigir, mais familiarizado você se tornará com diferentes tipos de problemas - e mais hábil você será para evitar certos tipos de atores ou irá aprender a lidar com os desafios que eles colocam no chão da sala de ensaio.

Classificar seus próprios pensamentos sobre os atores será um longo caminho a se percorrer para que ao final você possa lidar com os atores difíceis desde o início. Isto vai colocá-lo em um lugar mais saudável mentalmente falando. Console-se com o fato de que, mesmo os diretores mais qualificados e experientes não podem evitar elencos com atores difíceis ou problemáticos - seja por causa de necessidade, ou por causa de um erro de julgamento. Lembre-se que os atores difíceis foram muitas vezes formados de experiências ruins. Fornecer um atencioso, consistente e respeitoso ambiente de trabalho em sua sala de ensaio vai lhe ajudar a atenuar o impacto de seu comportamento.

No entanto, sempre haverá algumas pessoas que são impossíveis de se trabalhar. Todas as suas tentativas de dirigi-las irão falhar. Nestes casos, é importante lembrar duas coisas. Primeiramente, não altere seu processo de trabalho: não adote uma forma de dirigir diferente para com o ator que é mais difícil e um outro caminho para o resto do conjunto. Dessa forma, você pode acabar perdendo a confiança de todo o grupo assim como do ator difícil. Uma alteração do processo de trabalho não irá remover a dificuldade. Então, mantenha suas armas e seja respeitoso, mas consistente. Em segundo lugar, certifique-se de que o ator difícil não ocupa todo o seu espaço mental. Reduza o espaço que ele ocupa em sua cabeça e ajuste suas expectativas para o que é realisticamente possível nas circunstâncias. Em seguida, concentre-se nos outros atores – e sobre as coisas que você pode mudar e desenvolver. Toda batalha pode ser vencida. Não deixe que este conselho sobre atores difíceis ou negativos lhe dê uma imagem errada da profissão, imaginando que está cheio de indivíduos perturbados e preocupantes. A maioria dos atores são adultos responsáveis. Eles vão trabalhar duro para construir o mundo do peça e o personagem dentro desse mundo.

Resumo

Lembre-se que os pensamentos que você tem em sua cabeça sobre atores vai ditar como você trabalha com eles. Resolva os seus pensamentos privados sobre os atores antes de você entrar na sala de ensaio. Prepare-se mentalmente para trabalhar com atores difíceis.

9.2 Doze regras de ouro para trabalhar com atores

01 - Cultive a paciência e o pensamento a longo prazo.

Trabalhe lentamente e dê pequenos passos ao invés de grandes saltos. Não responda negativamente ao trabalho dos atores em um ensaio no começo do processo se é o resultado final que o público vai ver. Em vez disso, veja como um passo para esse resultado. Seja paciente com qualquer erro antecipado ou tropeços. Atores precisam de tempo para construir os seus personagens e praticar o que eles têm de fazer nas cenas. Imagine, em vez disso, que você está construindo um trabalho que será claro para o público durante toda a performance.

02 - Seja consistente.

Seja consistente no uso da linguagem, seus objetivos, seu comportamento e como você conduz seus relacionamentos. Mantenha um relacionamento estável e simples com cada ator com limites claros. Não priorize uma relação mais longa com um ou outro, assim você cria competitividade no grupo. Dê a sua opinião clara e encorajadora para cada membro do conjunto, independentemente dos créditos de cada ator. Esta regra será ampliada em duas seções posteriores: “estabelecer a linguagem do seu processo” e “Como dar retorno para atores sobre o seu trabalho”.

03 - Não se preocupe em ser amado

Você não vai tornar o trabalho mais claro se você está muito preocupado com sua popularidade entre os seus atores. Se este é o seu objetivo, infelizmente, às vezes, você vai evitar propor algo mais difícil ou desafiador por medo da reação do elenco. Você também vai perder tempo tentando garantir que todos tenham momentos agradáveis, em vez de se concentrar em afiar o trabalho que os atores estão fazendo, mesmo que isso não soe da melhor forma aos ouvidos de cada um. Mesmo sendo a meta, é improvável que você

consiga. As pressões sobre o ator na construção de um personagem em uma peça são tais que eles são obrigados, em algum ponto do processo, a entrar em um conflito mais tenso no relacionamento com o diretor. Substitua a necessidade de ser amado com o objetivo de ser respeitado - tenha isso em mente objetivando tornar o trabalho mais claro.

04 - Faça com que o texto seja um mediador de conflitos.

Posicione o texto como árbitro entre você e o ator se houver qualquer divergência na sala de ensaio. Leia as palavras juntas e pergunte o que é que o escritor pretende. Olhe para a impressão mais simples que o texto oferece. Isso vai ajudar o ator a ver a diferença entre o que eles querem, o que o diretor quer e o que está realmente escrito na página. Você pode usar frases como: “Isso é uma observação útil, mas o que verdadeiramente Chekhov está dizendo aqui?” para ajudar a orientar o ator. Se você estiver utilizando um texto ou idéias como princípios de construção utilize-os como os mediadores.

05 - Não culpe automaticamente o ator se algo deu errado.

Se há um problema em um exercício, uma improvisação ou um cena do ensaio, não culpe imediatamente o ator querna sua cabeça ou em voz alta. Em vez disso, assuma que é sua falha. Pare e pense sobre o que aconteceu. Pergunte a si mesmo se não foi qualquer coisa que você disse que não era clara. Por exemplo, você pode ter dado a sua instrução muito rapidamente e o ator não entendeu o que você queria. Talvez você tenha falado abstratamente e o ator não soube traduzir suas idéias em algo concreto. Reflita sobre o “timing” da sua instrução: ela se tornou difícil para o ator executar? Talvez você tenha dado a sua instrução no último minuto e o ator não teve tempo para absorvê-la. Perguntese o seu estado de espírito ou a preocupação com outras coisas interferiu com a forma como você deu as indicações para o ator. Talvez você estava se preocupando com um problema orçamental quando você disse o que você queria que eles fizessem, às vezes o ator apenas respondeu ao seu olhar preocupado em vez de ouvir o que você realmente estava dizendo. Quando diagnosticada a possível causa do problema, dê novas instruções e tente a cena ou a improvisação novamente. Na maioria dos casos a nova instrução vai remover o problema ou começar a removê-lo.

06 - Sempre peça desculpas se você cometer um erro

Erros de direção vêm em todas as formas e tamanhos. Por exemplo, você pode dar uma instrução obscura que confunde o que a ator fazna cena, ou poderia ter chamado um ator para ensaiar uma cena, mas ficou para trás na sua programação original, deixando o ator sentado na sala girando seus polegares. Se você cometer um erro, peça desculpas imediatamente. Um pedido breve e simples de desculpas – depois, siga em frente. Não seja tentado a esconder um erro por causa de embaraço ou do orgulho. Se você fizer isso, então os atores vão seguir o exemplo e criarão um ambiente de

trabalho insalubre em que todos desperdiçam energia fingindo que estão certos. Por outro lado, não se desculpe a cada minuto para minúsculos erros que só você nota. Os atores vão pensar que você é inseguro.

07- Não utilize alguém como um bode espiatório.

Não utilize alguém como um bode espiatório. Isso pode começar no primeiro dia de ensaios ou sutilmente ao longo do tempo. Você pode estar ciente que está fazendo isso ou você pode estar fazendo isso inconscientemente, até que alguém lhe aponte isso. Bodes espiatórios são frequentemente assistentes de diretores, ou diretores de palco, ou gestores, ou atores interpretando pequenos papéis. Trate alguém mal e o respeito de todos por você na sala de ensaios será prejudicado. Você também vai criar um clima de medo. Os atores vão ter medo de que de repente você os trate da mesma maneira. Como resultado, eles vão parar de oferecer o melhor de sua criatividade.

Você vai abalar os atores se deixar que qualquer emoção negativa tome conta de você - mesmo que justificada. As emoções negativas incluem raiva, frustração e desespero. Essas emoções vão afetar o seu julgamento – você não verá as coisas ou mesmo falará claramente sobre elas. Às vezes é melhor ir tomar um café, se você sentir uma emoção como esta tomando conta de você. Controle a emoção, então comece de novo o trabalho. Se você regularmente experimenta a mesma emoção negativa, trabalhe em si mesmo fora da sala de ensaio. Descubra o que está causando essa repetida emoção e, em seguida, quando você experimentar o primeiro sinal dela no trabalho, aprenda a inibi-la.

08 - Não coloque o tempo como pressão sobre os atores e não perca tempo.

Nunca dê ao ator a impressão de que não há tempo ou muito pouco tempo - mesmo se for esse o caso. Curtos períodos em particular criam ansiedade sobre o tempo e isso leva o diretor a dizer coisas como: "Nós só temos quatro semanas, por isso temos que trabalhar muito rápido." Isso faz com que o ator sinta que não há tempo para construir qualquer coisa corretamente ou explorar. Isso coloca-os sob pressão e eles podem tomar atalhos e perder a fé necessária nas etapas do processo. Mantenha a sua ansiedade sobre o tempo para si mesmo. Converse com um ator que desperdiça tempo, tenha uma palavra tranquila com ele, talvez até com uma xícara de chá no final de um dia de ensaio. Aponte a ele o que ele está fazendo - por exemplo, constantemente voltar mais tarde em um intervalo entre os ensaios – converse sobre o efeito negativo que tem sobre o grupo. Peça-lhes educadamente para parar. Não confronte um ator que desperdiça seu tempo, não olhe constantemente para o relógio na sala de ensaios. Em vez disso, veja a possibilidade de colocar um relógio na parede em uma posição que você pode facilmente olhar para ele sem que ninguém perceba. Você pode manter

um olhar rigoroso no tempo sem afetar qualquer pessoa com sua ansiedade no tempo.

Não perca tempo. Quando você está começando como diretor, é fácil perder um tempo precioso explicando suas idéias ou justificando o seu processo. Você pode pedir aos atores para que façam um exercício, em seguida, passar 10 minutos explicando o pensamento por trás desse exercício. Os dez minutos de explicação é um sinal de ansiedade sobre a sua inexperiência. Em vez disso, basta pedir aos atores para fazerem o exercício. Se alguém questiona a idéia por trás do exercício ou o processo, sugira firmemente fazer a tarefa em primeiro lugar e, em seguida, ver se o ato de fazê-lo responde aos questionamentos e suas preocupações. Nove vezes em cada dez, fazer o exercício resolve as coisas. Se não, explique as coisas de uma forma simples e breve após o exercício terminado.

Se você tem um curto período de ensaios, estude todos os aspectos do seu estilo de direção e o processo a partir de um ponto de vista do tempo. Veja se existem etapas que você pode cortar ou comprimir - ou quaisquer áreas fracas que você pode retocar de modo que você seja mais eficiente e flexível com o uso de tempo. Isto vai poupar tempo sem que os atores saibam que você está preocupado com isso. Mais uma vez, não olhe constantemente para o relógio na sala de ensaios. Em vez disso, coloque um relógio de parede como descrito anteriormente.

09 Fique de olho nos atores "que pensam demais no público".

Naturalmente, diretores e atores devem ter pensamentos sobre o público - o trabalho está sendo feito inteiramente para eles. Mas existem pensamentos úteis para os atores e os pensamentos que não são úteis. Pensamentos úteis são: "Eu quero o personagem em uma situação que seja clara para o público", ou "O público são moscas na parede". Pensamentos que são menos úteis são aqueles que ficam questionando a maneira deles de interpretar os personagens nas situações e que podem distorcer e perturbar o que o ator está fazendo. Por exemplo, um ator pode pensar "Eu quero impressionar o público", o que resultaria em um artificialismo e numa valorização excessiva do que estão fazendo, adicionando alguns floreios vocais. Ou, eles podem querer mudar a posição de onde estão, como ficar em pé, a fim de ser visto pelo público ou aumentar a sua voz irrealisticamente. Alternativamente, um ator que pense "Estou entediando o público" irá acelerar artificialmente o que ele está fazendo. É possível que a presença do público os assuste ou faça com que se ensimesmem. Eles não serão capazes de controlar o que fazem e as suas mãos vão tremer. Todas estas respostas criam material físico e vocal que não está presente na situação em que seus personagens se encontram. Este material adicional confunde o público.

Aprenda a diferenciar entre ações ou gestos que refletem um ator interpretando um personagem em uma situação, e aqueles que refletem um ator ensimesmado em um palco. Por exemplo, um ator ensimesmado pode

esfregar várias vezes um dedo sob seu nariz, colocar a mão sobre sua boca quando está falando ou passar a mão no seu cabelo o tempo todo. Esses pequenos tiques físicos não são uma expressão da personagem que eles estão interpretando. Inicialmente, não aponte ações ou gestos diretamente para o ator. Em vez disso, continue a dar indicações sobre coisas como o tempo ou lugar ou relacionamentos. Estas instruções devem começar a mergulhar o ator na ação e os gestos ensimesmados devem lentamente diminuir. Se você é incapaz de desalojar esse ensimesmamento ao longo do tempo, chame a atenção do ator para esses momentos onde o pensamento está voltado demais para o público, e peça-lhes para abaixar o volume dos seus pensamentos sobre a platéia.

10 Deixe calras as fronteiras entre a vida privada e profissional dos seus atores.

Incentive os atores a traçarem fronteiras claras entre a sua vida privada e seu trabalho. Atores, muitas vezes, recorrem a eventos pessoais em suas vidas para construir aspectos de sua personagens - se você perguntar a eles ou não. Se você percebeu isso sendo feito e for útil para a peça, não se intrometa nos eventos pessoais subjacente às suas escolhas. Se um ator começa a usar a sala de ensaio como um consultório terapêutico, encontre uma maneira de pará-los imediatamente. Você pode falar com eles diretamente sobre o problema, ou usar a idéia de afinidades ou impressões para pará-los de impor emoções impróprias de sua vida privada sobre o personagem. Se o ator começa a falar com você sobre sua vida pessoal, reduza essa conversa logo que possível - a não ser, é claro, se for uma séria preocupação que irá afetar a sua capacidade de fazer o trabalho, como a doença fatal de um ente amado. Lembre-se, você não tem qualificações como um terapeuta e você pode encontrar-se fora de sua área muito rapidamente. Lembre-se também que a direção é sobre como fazer espetáculos claros, em vez de resolver os problemas pessoais dos atores. Se você se mistura com os atores socialmente, mantenha as fronteiras claras.

11 Evite instruções de última hora.

Você deu aos atores cinco coisas que você queria que eles fizessem, você sugeriu, e eles levam alguns minutos para digerir suas instruções. Eles estão prontos para a prática da cena, eles estão de pé na sala prestes a começar e você já sentou-se com o seu notebook pronto para assistir o trabalho. Então, de repente você salta para cima e diz: "Ah, sim, e outra coisa, concentre-se no momento do dia!" Os atores, em seguida, fazem a cena. Esta última instrução dada no último minuto irá desfazer todas as cinco outras instruções que você deu, será aquela que será realizada mais porque é a mais recente nas mentes dos atores. Também vai ser realizada de modo errado porque não tiveram tempo para digerir a instrução adequadamente. Então, se você tem um pensamento de última hora, não dê para os atores pouco antes

de ensaiar uma cena. Em vez disso, anote-o em seu caderno e passe na próxima vez que você ensaiar a cena.

12 Mantenha a calma

Há momentos em cada processo de ensaio, onde o diretor privado - ou publicamente - perde a coragem. Por exemplo, você pode não ser capaz de mergulhar um ator no personagem com precisão e você pode começar a se sentir derrotado pelo esforço para fazê-lo. Se um ator não é capaz de aprender a sua fala, o que pode de repente parecer impossível que ele consiga desempenhar o papel, é possível que a primeira leitura rápida da peça tenha sido um desastre completo, sem estrutura ou clareza. Como você gerencia esses momentos vulneráveis determina o sucesso da produção e o que o público vai ver. Realize o seu trabalho com renovada determinação. Tente manter a calma; será melhor para todos os envolvidos na produção. Lembre-se, quanto mais você praticar seu ofício, mais sintonizado você estará naqueles momentos de nervosismo. Este conhecimento vai fazer com que você consiga controlar a situação melhor.

Haverá também momentos no processo quando a sala de ensaio de repente e inesperadamente se transformará em um lugar assustador. Isso pode ocorrer porque problemas pessoais do relacionamento entre dois atores (que você não sabe nada sobre) explode na frente de você, ou talvez um ator tenha consistentemente tentado prejudicar outro. Estes eventos caracterizam-se por súbitas explosões de emoção, normalmente agressão ou lágrimas. Outro ator é muitas vezes o alvo, mas o diretor também pode estar em risco. Quando isso acontecer, lembre-se que você está no comando e, se as coisas ficarem fora de controle, você pode sabiamente pedir uma pausa. Certifique-se de deixar a sala de ensaio, caminhe em volta do bloco algumas vezes, sozinho ou com alguém que você pode confiar (como um diretor de palco ou um ator que não está diretamente envolvido no evento). Analise o que aconteceu e pense nos melhores passos que você pode tomar para lembrar todos os envolvidos que este é um ambiente profissional.

RESUMO

- 01 - Cultive a paciência e o pensamento a longo prazo.
- 02 - Seja consistente.
- 03 - Não se preocupe em ser amado
- 04 - Faça com que o texto seja um mediador de conflitos.
- 05 - Não culpe automaticamente o ator se algo der errado.
- 06 - Sempre peça desculpas se você cometer um erro.
- 07 - Não utilize alguém como bode expiatório.
- 08 - Não coloque o tempo como pressão sobre os atores e não perca tempo você mesmo.
- 09 - Fique de olho nos atores "que pensam demais no público".
- 10 - Deixe claras as fronteiras entre a vida privada e profissional dos seus atores.
- 11 - Evite instruções de última hora.
- 12 - Mantenha a calma.

9.3 [Estabelecendo a linguagem do seu processo](#)

Esta forma de trabalho utiliza uma linguagem que é muito particular; portanto é útil encontrar uma maneira de introduzi-la para os atores com clareza e precisão. No entanto, mesmo se você não estiver usando a linguagem deste processo é útil que pense em como você vai apresentar a sua forma de trabalhar para os atores. Você pode até não estar consciente de que você usa um vocabulário específico para falar sobre a atuação, por isso antes dos ensaios gaste um pouco de tempo pensando sobre as palavras que você vai usar e considere a melhor forma de apresentá-las na sala de ensaio.

O melhor é introduzir essa linguagem desde o primeiro dia de ensaio. Será um ponto de referência estável para os atores e fornecerá objetividade.

Você pode apresentá-la usando palavras-chave repetidas vezes em suas sentenças ou em relação a um determinado degrau no processo. Alternativamente, você pode simplesmente informar a todos desde cedo que estas são as palavras que você usa para falar sobre o trabalho. Certifique-se sempre de dar exemplos concretos do que você quer dizer com algumas das palavras que você introduziu. Escolha um exemplo da peça que você está trabalhando ou da sua vida para pontuar de forma clara. Por exemplo, quando você introduz a palavra "afinidade", selecione um personagem para descrever. Por exemplo, aponte que Arkadina tem quatro aspectos fundamentais para sua personagem: ela é uma atriz, uma mãe, uma amante e uma irmã. Interpretar uma afinidade significaria alimentar um ou dois aspectos do personagem e não todos os quatro. Todos os quatro tem que estar no lugar para o personagem funcionar plenamente na peça.

Atores vão entrar em sua sala de ensaios falando diferentes línguas sobre o seu ofício. Estas linguagens refletem a sua formação e experiência profissional. Quando você apresentá-los para a sua linguagem (o do processo aqui descrito), não faça de uma forma que sugira que seja a única maneira de falar sobre a atuação, porque não é. Em vez disso, assegure a eles que é apenas uma das muitas línguas, mas que estas palavras ajudarão todos a trabalhar em conjunto, se todos eles concordarem em usá-las durante este trabalho. Aqui estão alguns exemplos das palavras-chave deste processo que você deve introduzir em suas frases logo no início.

Use a palavra "afinidades" para orientar o ator a olhar para o personagem objetivamente. Incentive-os a ler o texto com cuidado para ouvir a "impressão" que o escritor está dando em caso de divergência ou confusão. Advirta contra ser muito 'interpretativo' sobre seus personagens ou outros personagens da peça. ("Interpretativa" significa julgamentos superficiais e fracos de valor sobre o personagem baseado numa leitura simplista de uma cena.) Por exemplo, em 'A Gaivota' uma declaração interpretativa seria "Arkadina é profunda" ou "Nina é ingênua". Juízos de valor como este podem fazer os atores desempenharem seus personagens em duas dimensões. Introduza a palavra "prática" para descrever qualquer trabalho nas cenas. Você pode usar esta palavra em vez das palavras "executar" ou "ensaiar": a palavra "prática" cria uma pressão sobre o ator para entregar-se em uma cena desde a primeira vez que a ensaiar e estimula o pensamento a longo prazo. Fale sobre imagens passadas e imagens do futuro para ajudar os atores a concretizar o passado de seus personagens e seus desejos para o futuro. Outras palavras como "intenção", "evento", "tempo" ou "lugar" são melhor introduzidas quando você está dando retorno em exercícios de atuação; eu escrevo sobre como fazer isso no capítulo 10.

Lembre-se também de que você não tem que usar os termos deste livro, a fim de utilizar as ferramentas descritas. Alguns atores vêem "intenção" ou

"evento" como palavras desagradáveis. Isso faz eles se sentirem como se eles fossem amostras científicas em um laboratório; talvez estas palavras não soem da maneira que eles experimentaram no comportamento humano. Se um ator reage fortemente contra um termo, pare de usá-lo. Encontre uma maneira mais simples de descrever o que você deseja investigar. Em vez de "Intenção" peça: "O que o seu personagem quer?" Em vez de "evento" pergunte-lhes: "Onde é que as coisas mudam para todos os personagens?"

Em seguida, estabeleça as palavras com que o trabalho vai ser classificados e medido. Por exemplo, remova as palavras "bom", "mau", "certo" e "errado" do vocabulário da sala de ensaio. Estes são os juízos de valor que podem posicionar você inadequadamente em relação ao ator - como pai ou árbitro moral. Substitua-os com palavras como "claro" e "escuro", "específico" e "inespecífico", "focado" ou "borrado". Estabeleça uma cultura em que o maior elogio que um ator pode receber é: "Isso foi muito claro." Estas palavras, por sua vez, posicionam o diretor em um papel mais próximo ao de um membro do público acompanhando o desempenho pela primeira vez.

Lembre-se de manter a sua língua na proporção das circunstâncias. O uso de palavras hiperbólicas de louvor como "excelente" ou "brilhante" podem ser contraproducentes. Elas perdem o valor com a repetição. Da mesma forma, um vocabulário mais sensacionalista com palavras como "completamente horrível" ou "um desastre" não vai ajudar os atores a construir qualquer coisa. Às vezes, diretores usam esse tipo de linguagem em resposta a pequenas falhas em uma cena. Usar essas enormes palavras para minúsculo problemas não ajuda ninguém a tomar uma ação adequada para o que eles estão fazendo ou precisam fazer.

Fique de olho em como os atores descrevem seu próprio trabalho. Eles podem usar uma linguagem que é auto-flagelatória ou depreciativa. Eles podem dizer coisas como "isso foi uma porcaria", ou "eu falhei terrivelmente com essa tarefa". Então informe suavemente os atores que as palavras que eles utilizaram não descreve com precisão o que eles fizeram e o que você viu. Dizer coisas como: "Foi interessante que você tenha usado a palavra "porcaria" ali. Eu penso que tempo e lugar foram interpretados com precisão. Mas talvez você precise afiar um pouco como você interpretou sua intenção".

Encontrar palavras exatas que descrevam os pontos fortes e fracos do trabalho dos atores faz você incentivar um ensaio num ambiente mais calmo e mais comedido. E se você precisar ajustar sua linguagem, de qualquer maneira, tente sempre reduzir a escala de qualquer problema adicionando "minúsculo", ou "pouco" ou "um pouco" para suas notas.

Finalmente, tenha cuidado para evitar frases feitas que carregam significados negativos. Elas certamente não fazem o ator sentir que este é mais um passo em um processo pelo qual eles vão tornar-se imersos em uma

situação ou personagem. Em vez de usar esta frase, descreva a tarefa real usando uma linguagem simples. Deixe os atores saberem que vão estar em execução ou praticando seus textos.

RESUMO

Introduza a linguagem do seu processo no primeiro dia de ensaios e mantenha-a

Use palavras-chave de forma consistente em suas sentenças, ou apresente-as em relação a um determinado degrau do seu processo ou simplesmente informe a todos que estas são as palavras que você usa.

Enfatize que a sua linguagem - e o sistema descrito não é a única maneira de falar sobre o fazer teatral. Ele é apenas algo que este conjunto vai aderir para este trabalho.

Deixe os atores saberem as palavras-chave que você vai usar para lhes dar o retorno sobre o seu trabalho.

Mantenha a sua linguagem, na proporção das circunstâncias.

Evite frases feitas que carreguem significados negativos.

9.4 Como dar retorno aos atores sobre o seu trabalho

Aprender a falar precisamente com os atores sobre sua atuação é fundamental para uma boa direção. O primeiro passo para alcançar isso é ser uniforme na forma como você passa o retorno ao final da atuação nos exercícios, ensaios de cena, de passagem, corridos e performances. Os problemas ocorrem quando há mais de uma maneira de dar apontamentos para o ator: uma nos ensaios, uma no ensaio técnico e outro nas apresentações. O relacionamento entre ator e diretor quebra no pontos das alterações de

linguagem, porque o ator sente uma súbita mudança na forma como falou e o que o diretor espera. Lembre-se, também, que as metas de uniformidade e língua irão aumentar a capacidade do ator para ser auto-critico - E, a mais longo prazo, à auto-direção. Isto significa que eles podem se observar, mais precisamente, individualmente ou como um grupo, durante a realização das performances quando você não está lá.

Aqui está uma lista das áreas de trabalho dos atores que você deve estar dando apontamentos. Fique de olho em todos estes ingredientes a cada passo em seu processo a partir do primeiro dia até a última noite, e o trabalho será construído corretamente e completamente.

- *Tempo*
- *Lugar*
- *Circunstâncias imediatas*
- *Eventos*
- *Intenções*
- *Personagens (fotos de eventos passados, tempo, pensamentos e futuras fotos)*
- *Relacionamentos*

Os Capítulos 10 e 11 irão mostrar-lhe como configurar cada tarefa nesta lista prática com os atores.

Quando você estiver assistindo o trabalho dos atores, observe com muita precisão o que eles estão fazendo. Isto significa que você tem que olhar para o corpo inteiro deles, e não apenas o rosto. Preste atenção a todos os pequenos detalhes físicos, como um movimento de um olho, uma contração de um pé ou a forma como eles se sentam pesadamente em uma cadeira. Observar detalhes físicos precisamente é uma habilidade que você pode treinar. Grande parte das informações sobre coisas como tempo, lugar ou eventos estará contida nos detalhes físicos. Se, por exemplo, alguém está com calor, poderiam fazer minúsculos ajustes nas roupas ou mostrar isso através de como eles estão sentados em toda a cena. Caso alguém tenha acabado de ouvir alguma má notícia, pode sentar estático ainda por um momento e então segurar a mesa com as mãos, a fim de equilibrar-se. Você também deve prestar atenção ao que os atores estão dizendo e como estão dizendo - mas lembre-se que as informações sobre o que está acontecendo dentro de alguém vêm de uma combinação de aspectos físicos e de suas palavras. Pode ser muito fácil fixar-se em ouvir as palavras e esquecer-se de olhar para os corpos.

Sempre dê retorno aos atores depois de terem feito qualquer trabalho prático para você, em qualquer fase do processo, mesmo que você tenha acabado de dar um breve apontamento sobre o tempo ou o lugar. Dê o apontamento em frases simples e curtas. Por exemplo, diga: "Sua intenção não

estava clara quando você entrou na sala de jantar até o momento em que você sentou-se"ou"Você não deu a impressão de que eram 12 horas e estava quente durante toda a cena." Seja específico e concreto. Misture as críticas e os elogios, e vice-versa - por exemplo: "Você interpretou as circunstâncias imediatas com muita precisão quando você estava carregando as malas, mas foi menos preciso quando você escreveu as etiquetas da bagagem."

Não dê um apontamento, se você não puder pensar de uma forma econômica e concreta de dizê-la. Este é um sinal de que você não está totalmente certo do problema que o ator tem ou da direção que você quer, ou do que você quer que eles se concentrem. Nestes casos, assista a cena novamente e veja se você pode isolar o que eles precisam fazer para melhorar o trabalho.

Seja imparcial e certifique-se de observar todos os atores envolvidos na cena ou chamados para a sessão de apontamentos - mesmo se você acabou de dar uma única instrução. Dessa forma, todos sentem que seu trabalho contribuiu e que foram valorizados. Observe se um ou dois atores estão constantemente recebendo mais retorno que o resto do grupo. Esses atores podem se sentir inadequados ou colocados em evidência e seus sentimentos podem impedi-los de melhorar o que estão fazendo. Acrescente equilíbrio, dê menos apontamentos por um período. Isso pode diminuir a pressão sobre os atores e pode levar a resultados mais claros. Alternativamente, você pode armazenar suas notas sobre um ensaio e lentamente alimentá-los durante um longo período de tempo.

Dê a sua opinião sobre o trabalho quando estiver claro e quando não estiver. Às vezes, você pode se concentrar nas coisas que não são claras e se esquecer de dar retorno sobre as coisas que estão indo bem. Isso pode gerar insegurança em atores que podem interpretar a ausência de retorno positivo como um sinal de desaprovação ou de um trabalho ruim. Quando você der retorno sobre um trabalho que está indo bem, lembre os atores o que causou essa clareza. Por exemplo, informe que foi a nova intenção que clarificou o que estavam fazendo, ou que foi uma agudização da imagem de um evento da história passada do personagem que levou a esse trabalho mais claro. Atores precisam ser capazes de repetir o trabalho claramente. Eles vão fazer isso de forma mais eficiente se você lembrá-los sobre o que causou a clareza, em vez de descrever o que o resultado parecia. Mas não dê falsa confiança, dando um retorno positivo sobre o trabalho que não está indo na direção certa.

Sempre apresente o retorno abertamente em um grupo, em vez de dar-lhe em particular com os indivíduos no canto da sala. Dessa maneira todo mundo ouve todos os apontamentos e ninguém pode se perturbar por uma nova escolha interpretada por um colega. Essa abertura também remove

favoritismo e hierarquia, como você é visto e como trata todos igualmente. É importante ter em mente que se você realizar os apontamentos individualmente um ator pode contradizê-lo e apontar o dedo culpando outro ator. Eles podem dizer: "Eu não posso fazer o que você está me perguntando, porque o ator X não está realizando a intenção." Como alternativa, o ator pode utilizar a situação para falar longamente sobre problemas pessoais em suas vidas - assim, posicionando-o numa relação terapêutica inapropriada. Há alguns momentos muito raros, quando você precisa quebrar essa regra elidar com um agente externo ao grupo - por exemplo, se um ator está realmente lutando para entender uma instrução, levando o diretor a fazer uma longa explanação que ele está resistindo em entender. Se este for o caso, arranje um tempo para conversar com ele em particular e certifique-se de manter a conversa eficiente e breve - e no interior do local de ensaio.

Atores recebem apontamentos ou instruções de muitas maneiras diferentes. Alguns compreendem rapidamente, sem dizer nada. Outros precisam falar com você durante um tempo para entender exatamente o que é que você está dizendo. Seja paciente. Os apontamentos são inúteis a menos que o ator compreenda e absorva. Às vezes, falar sobre um apontamento é simplesmente uma maneira do ator digerir-la corretamente – assim não confunda a conversa com a discordância.

Se um ator discorda fortemente do seu retorno, acolha-o. Olhe para a cena ou repita e veja se você não cometeu um erro de diagnóstico. Se você tiver feito um erro, simplesmente reconheça o erro. Se não, estude o problema novamente. Se você perceber que a resistência por parte do ator aos seus apontamentos deve a um desejo de interpretar algo diferente do texto, dê o apontamento novamente - explicando que você olhou para a cena com mais cuidado e sentiu que o apontamento ajudaria. Como alternativa, procure uma maneira diferente de dar o mesmo apontamento. Se você der um apontamento, peça-lhes para fazer novamente, mas de forma mais acentuada. Ou diga que você vai assistir com mais cuidado para verificar se você não cometeu nenhum erro.

O tempo que leva para dar o retorno varia em diferentes fases do processo. Por exemplo, depois de um ensaio precoce de uma cena, você não deve gastar mais de dez minutos dando apontamentos. Mas depois de um tempo, você pode gastar entre uma e duas horas e meia em uma sessão de apontamentos. Nos capítulos 11 e 13, eu escrevo especificamente sobre como lidar com notas e sessões depois de passar a peça na sala de ensaios ou após as apresentações públicas no teatro. Eu também escrevo sobre o efeito da estréia iminente sobre os atores e a capacidade de tomar notas.

Encontre uma maneira eficiente de escrever seus apontamentos e certifique-se que cada nota que você anota é legível. Aceite que você pode

perder algumas coisas na ação. Aceite também que suas anotações vão alcançar os atores e que alguns atores serão afetados pelo movimento de sua caneta enquanto ela escreve, porém eles estarão imersos na situação. Se você está ansioso e não quer perturbar o seu trabalho escrevendo uma nota no momento que ela vem a você, pratique guardando notas em sua memória até que haja um melhor momento para anotá-las. Desenvolva um atalho para que você não tenha que escrever tantas palavras para cada nota. Eu usava a letra d com um círculo em volta dela. D para designar uma questão de design, a letra P com um círculo em volta dela para designar a palavra "Pensamento", a letra I com um círculo em volta dele para denotar "Intenção", B para denotar "biografia" e assim por diante. Não descreva o problema que você está observando em detalhes. A anotação é breve, uma *aide-mémoire*⁷ para lembrá-lo do problema quando você lê-las de volta. Lembre-se: nunca dê um apontamento, se você não puder decifrar sua caligrafia; em vez disso, coloque um ponto de interrogação ao lado e siga em frente. Olhe para seus escritos ao final do dia para ver se você pode decifrar o que você escreveu. É preciso tempo para aprender a observar bem os atores e dar um retorno eficientemente. Pratique esta habilidade observando o trabalho dos atores em outras produções que você vê. Escolha um ou dois itens da lista de verificação no início desta seção e trabalhe com eles em mente. Tome notas mentais ou literais como uma forma de fortalecer os músculos que dirigem. Também ajudará a não cair em juízos de valores fáceis sobre o trabalho de outros diretores. Em vez disso, você vai ser capaz de identificar com precisão onde estão os pontos fortes e fracos do diretor ou dos atores - melhorando assim suas próprias habilidades.

⁷ Do francês uma listagem a ser realizada.

RESUMO

Seja uniforme na forma como você expõe suas notas em todo o processo de ensaio e apresentações públicas da peça.

Tenha uma lista fixa de metas ao anotar, que permanece a mesma em todo o processo.

Dê retorno aos atores para qualquer trabalho prático de atuação que eles fizerem para você.

Faça apontamentos em uma linguagem simples e concreta.

Misture crítica com louvor.

Não dê um apontamento, se você não puder pensar de uma forma clara e concreta de dizê-la.

Seja imparcial com o seu retorno.

Dê notas para os atores quando o trabalho que eles fizerem for claro.

Dê todas as notas abertamente no grupo e garanta que você dê retorno para todos os envolvidos.

Compreenda que os atores vão digerir os apontamentos em uma ampla variedade de maneiras.

Se um ator não concorda com um apontamento, recolha e estude a cena para ver se você cometeu algum erro.

Esteja preparado para o fato de que dar retorno tomará quantidades de tempo diferentes em diferentes fases do processo.

Encontre uma maneira eficiente de tomar notas em seu caderno de anotações.

Pratique anotações tomando notas em produções de outros diretores.

9.5 [Como sentar-se na sala de ensaio](#)

Muitos diretores não estão cientes do impacto da maneira como eles sentam ou o que eles fazem na sala de ensaios sobre os atores. Por exemplo, alguns diretores se sentam largados atrás de uma cadeira com os braços cruzados. Isto dá aos atores a impressão de que ele está julgando o trabalho ou que eles estão entediados. Outros se inclinam para a frente com as pernas cruzadas e uma perna para cima e outra para baixo, Isto dá aos atores a impressão de que estão tensos e nervosos. Outros olham repetidamente em seus relógios, o que dá aos atores a impressão de que há muito pouco tempo para ensaiar ou que o diretor está entediado. Às vezes, nenhum desses pretende dar a impressão descrita e eles teriam até vergonha se fossem apontados assim. No entanto, todas essas posturas para sentar e atitudes físicas afetam a forma como os atores trabalham.

Observe como você se senta, como você vê os atores atuando. Cobre de si mesmo se você está sentado de uma forma que é propícia para o seu trabalho. Se não tiver certeza, ajuste a sua posição e veja se faz alguma diferença para os atores.

RESUMO

Sente-se na sala de ensaio de uma forma que faça com que os atores sintam que você está interessado em seu trabalho.

Observe como você se senta e se pergunte se é propício para os atores.

9.6 [Apresentando o texto para os atores](#)

Idealmente, os atores terão o texto que você quer trabalhar antes do primeiro dia de ensaios. Se você tiver preparado o texto para os atores (como descrito no Capítulo 4), certifique-se de que este foi compartilhado antes dos ensaios de modo a que todas as pessoas estejam trabalhando a partir do mesmo documento.

Quando você se senta pela primeira vez para ler a peça, explique as razões por trás de todos os cortes que você fez das direções de palco e sugira firmemente que os atores aceitem, em vez de perder tempo comparando diferentes versões publicadas do texto ou outras traduções. Na minha experiência, é melhor quando o texto é um ingrediente fixo e estável na sala de

ensaio. Um valioso tempo, às vezes, pode ser desperdiçado comparando versões ou traduções - com muito pouco resultado útil. Isto é particularmente importante se você não tem um longo período de ensaio.

Apenas faça alterações ou cortes no texto durante o período de ensaio quando for absolutamente crucial- por exemplo, se a história não é clara ou se a estrutura geral não funcionar. Cortes inoportunos podem desestabilizar os atores e fazer o seu trabalho menos concreto. Tente esperar até que a obra esteja segura sob os pés dos atores antes de fazer cortes, e tente entregar todos os cortes de uma só vez. Evite uma situação em que você faz cortes todos os dias nos ensaios: Isto irá afetar os atores na capacidade de construir um trabalho sólido ou duradouro. Lembre-se que eu estou escrevendo aqui sobre formas de abordar o texto de escritores mortos; a apresentação do texto de um escritor vivo requer um tratamento muito diferente.

RESUMO

Explique a razão por trás de alterações no texto no primeiro dia de ensaio, mas deixe claro que o texto na mão é agora um elemento não negociável do processo.

Apenas faça alterações ou cortes no texto se for absolutamente necessário.

9.7 [O primeiro dia de ensaio](#)

Os primeiros dias são sobre como gerenciar o medo de todos de forma eficiente para que todos possam ter um dia de trabalho adequado e útil. Se alguém tem medo, ele não guardará bem as informações ou não responderá precisamente as tarefas, por isso considere algumas coisas que você pode fazer para reduzir esse medo. A leitura formal na frente de um público convidado é o que alimenta muitos dos primeiros dias e que pode ser completamente aterrorizante para os atores - eles podem começar a murmurar, ficar paralisados segurando seus copos de café, ou construir e elaborar performances clichês que serão difíceis de serem deixadas para trás.

Na minha experiência, essa leitura não é uma coisa útil de se fazer e gostaria de sugerir que em vez disso você construa um dia com uma série de passos simples e relaxantes em que ninguém é colocado em exposição. Não confunda isso com uma licença para desperdiçar um dia de ensaio. É perfeitamente possível tratar o primeiro dia como um dia de trabalho adequado e fazer um trabalho criativo ao mesmo tempo em que se enfrenta o medo. Aqui estão algumas sugestões sobre o que poderia ser útil para fazer no primeiro dia de ensaios.

Comece dizendo aos atores o que você vai fazer durante o dia para que eles tenham um plano em suas cabeças. Em particular, deixe-os saber que você não vai fazer uma leitura pública. Em seguida, faça um aquecimento suave, com exercícios físicos que possam suavizar o medo que estiver preso ao corpo. Se você tem um diretor de palco ou um preparador corporal, eles serão capazes de fazer este trabalho ou você pode permitir que os atores utilizem 20 minutos ou mais para se aquecerem por conta própria. Siga este aquecimento com algo mais físico que se relacione com a produção e traga os atores juntos em pares ou em um grupo inteiro.

Enquanto trabalhavam na 'A Gaivota' e 'Três Irmãs', os atores aprenderam danças de salão - valsa e tango. Isso quebrou o gelo entre as pessoas e também significava que eles começaram a trabalhar em algo para a peça. Alguns atores gostam de mudar e trocar de roupas para trabalhar melhor fisicamente; certifique-se de ter organizado um lugar para eles fazerem isso. Não presuma que os homens e as mulheres serão felizes em fazer isso na mesma área.

Leia as cenas, mas sem atores lendo sua própria parte. Vá em círculo com cada pessoa dizendo uma fala a cada tempo. Certifique-se de que as rúbricas e todos os adjetivos entre parênteses sejam lidos. Incentive os atores a ler o texto agora sozinhos e tranquilize-os de que nenhuma atuação é necessária agora. Você, o diretor de palco e os outros membros da equipe criativa também podem participar desta leitura, e isso vai ligar todos os que trabalham no projeto juntos. Essa é a forma como foi feita a leitura com 10 pessoas da primeira cena de 'A Gaivota'.

Pessoa 1: Lê a lista de personagens

Pessoa 2: A seção do parque na propriedade de Sorin. Uma ampla avenida leva para longe do público, para as profundezas em direção ao lago. A avenida é fechada por um palco que corre até alguma casa de entretenimento, de modo que o lago é completamente invisível. Saindo do palco há um arbusto, algumas cadeiras e uma mesa de jardim.

Pessoa 3: O sol acaba de se pôr. No palco improvisado, por trás da cortina abaixada, estão Yakov e os outros TRABALHADORES; tosse e martelos

batendo podem ser ouvidos. MASHA e Medvedenko entram à esquerda, em seu caminho de volta a partir de um andar.

Pessoa 4: *Por que você sempre se veste de preto?*

Pessoa 5: *Eu estou em luto por minha vida. Estou infeliz*

Pessoa 6: *Por quê? [Reflexiva] não entendo. Você tem sua saúde. Seu pai pode não ser rico, mas ele não é mal, eu tenho uma vida muito mais difícil que a sua.*

Pessoa 7: *[Eles se sentam]*

Pessoa 8: *Não é uma questão de dinheiro. Mesmo um mendigo pode ser feliz.*

Pessoa 9: *Teoricamente, na prática, se resume a isto: minha mãe e eu, além de minhas duas irmãs e meu irmão mais novo e apenas 23 rublos por mês chegando. Você quer dizer que não tenho o que comer e beber? Não há nenhuma necessidade de chá e açúcar? Não há necessidade de tabaco? Eu não sei como gerenciar isso.*

Pessoa 10: *[Olhando em volta ao palco improvisado] O show vai começar em breve*

Depois de ter lido toda a peça, divida o conjunto em grupos menores e dê a cada um uma tarefa específica. Trabalhar em pequenas equipes ajuda as pessoas a conhecer uns aos outros e começarem a aprender a trabalhar em conjunto. Por exemplo, você pode pedir a um grupo para coletar informações sobre uma categoria específica (como descrito no Capítulo 10). Por fim, faça um breve relato sobre o escritor. Converse através dos três ou quatro fatos essenciais sobre a sua biografia que você preparou (ver Capítulo 3) e discuta como eles lançam luz sobre a peça. Lembre-se que este exercício deve ser tratado de uma maneira diferente se você estiver trabalhando com um escritor vivo.

No final do dia, defina para os atores uma tarefa simples como uma pesquisa a se fazer durante a noite. Por exemplo, pedir-lhes para encontrar três fatos sobre o tempo que a peça define. Com 'A Gaivota' eu solicitei aos atores que encontrassem três fatos sobre a Rússia no final de 1890. Com a peça 'O País' de Martin Crimp pedi aos atores para localizarem três fatos sobre o médico britânico e a profissão em 2000. Ao definir esta tarefa, dê um exemplo do resultado desejado. Tarefas de casa como esta são uma forma útil de ajudar os atores a pensar na direção certa a se trabalhar fora da sala de ensaio. Você pode usar essa ferramenta durante todo o período de ensaio. Atores deverão sempre pensar sobre o seu trabalho fora do horário de ensaio; por vezes, eles vão fazer isso de uma forma que não é útil. Eles podem, por exemplo, se preocupar com um pequeno momento da ação ou sobre a sua capacidade de fazer a coisa toda claramente. Tarefas de casa são uma forma de encher suas cabeças com pensamentos que são úteis para o que eles têm que fazer. No entanto, aborde o uso da palavra "trabalho de casa" com cautela. Alguns atores têm associações negativas com esta palavra por causa de experiências

infelizes durante os anos escolares. Use a palavra de forma leve, ou, se as pessoas reagem fortemente contra ela, encontre uma outra maneira de dizê-la.

Diretores também têm que lidar com os efeitos do medo no primeiro dia. O medo pode fazer você falar mais rápido do que normal; esta aceleração em pensamentos e palavras significará que você não está 100% claro no que você está dizendo. Iste pode confundir os atores. O medo pode fazer seus pensamentos pularem, ou você pode falar muito. Suas tentativas de esconder seu medo podem criar mais problemas - Por exemplo, você pode parar de observar a reação que os outros têm com o que você está dizendo.

Durante uma oficina, um jovem diretor já descreveu como ele lidou com seu medo no primeiro dia de ensaios. Ele disse que tentou dar a impressão de ser mais organizado e eficiente. Pedi para reencenar isto com o resto do grupo de atores. A impressão de que ele deu foi de ser abrasivo e rude. Ele não era consciente disso e estava mortificado em perceber isso. O medo pode também impedi-lo de ser capaz de lembrar realmente de coisas simples e importantes, como os nomes das pessoas. Portanto, certifique-se de planejar o dia para que você possa gerenciar seu próprio medo.

Em primeiro lugar, trabalhe apenas com exercícios que você tenha preparado com cuidado para que você saiba todos os passos e possa responder a qualquer dúvida. Em segundo lugar, crie um equilíbrio entre os exercícios onde você lidera o grupo e aqueles que os atores trabalham por conta própria. Finalmente, existem algumas tarefas como introduzir as pessoas umas às outras que você não pode evitar, portanto, certifique-se de pensar sobre isso na noite anterior.

A maioria dos grandes teatros vai querer agendar uma hora para que os atores e a equipe criativa se encontrem com a equipe artística e administrativa do edifício. Este evento é muito importante, pois permite que as outras pessoas no edifício acolham os atores e significa que os atores ficam conhecendo os rostos e funções das pessoas que eles encontrarão nos corredores do teatro. Se você puder, evite fazê-lo no primeiro dia. O medo pode ser multiplicado dez vezes por uma situação social inábil como esta. Em vez disso, agende no final do dia ou, de preferência, um dia mais tarde. Em seguida todos aqueles diretamente envolvidos no processo dos ensaios terão que conhecer uns aos outros.

Todas essas idéias para organizar o primeiro dia podem ser colocadas em prática na maioria dos ambientes de trabalho, mas haverá casos onde você terá que fazer coisas como uma leitura ou uma amostragem no primeiro dia. Isto pode acontecer se você estiver trabalhando para um teatro comercial ou porque o diretor artístico está indo embora de férias e só pode fazer um encontro no primeiro dia. Lembre-se de definir esses eventos com sensibilidade e com uma compreensão do medo que todo mundo experimenta no primeiro

dia. Organize uma leitura de mesa para que os atores e as pessoas envolvidas escutem, em uma disposição menos opressora do que a de atores de um lado e a "audiência" do outro. Em seguida, peça para que os atores leiam a peça, focando principalmente no sentido das palavras e lembre-os de que eles não estão sob qualquer obrigação de atuar. Isto irá reduzir o medo e moderar qualquer tendência a moldar uma atuação final.

RESUMO

Perceba que o medo é o principal obstáculo para se trabalhar no primeiro dia.

Não faça uma leitura formal.

Utilize apenas os exercícios que você preparou de antemão.

Comece o dia com um trabalho de aquecimento.

Siga com algo físico que se relacione com a produção e os reúna em pares, ou como um grupo inteiro.

Leia a peça sem que eles leiam suas próprias falas.

Divida o conjunto em grupos menores, com tarefas específicas; trabalhar em equipes pequenas ajuda as pessoas a conhecer uns aos outros.

Leve um breve relato sobre o escritor.

Defina-lhes uma tarefa de pesquisa simples de ser feita durante a noite como dever de casa.

Planeje o dia para que você, como diretor, possa gerir o seu próprio medo também.

Não se preocupe se você tiver que cumprir compromissos no primeiro dia; basta ser sensível em como você irá configurá-las para diminuir o medo no primeiro dia.

9.8 Maquete

O principal objetivo de mostrar a maquete para os atores é marcar em sua imaginação uma imagem clara dos lugares onde a ação dapeça irá ocorrer. Dê tempo aos atores para absorver o que eles estão olhando e responda a todas as perguntas que eles tiverem. Lembre-se: a próxima vez que eles verão o conjunto será, provavelmente, no teatro, por isso, se você apressar a apresentação da maquete pode impedi-los de formar uma imagem do ambiente para alimentar o trabalho deles nos ensaios. Isso pode criar problemas quando você entrar no teatro, uma vez que haverá uma lacuna entre o que eles imaginam na sala de ensaio e o que encontram pronto. Esta lacuna será mais difícil para os atores que acreditarem em suas ações nesta fase crítica do processo sem uma imagem clara do espaço de representação. Da mesma forma, não mostre a maquete no primeiro dia, será prejudicial devido ao medo que tende a acompanhar o início do período de ensaios.

Uma vez, na última semana de ensaios, eu tive uma conversa muito confusa com um ator que não tinha idéia de como o cenário do quarto na cena final parecia. Eu estava perplexa, porque ele tinha visto a maquete no primeiro dia de ensaio cinco semanas antes. Eu disse a ele: 'Mas, certamente, você viu que era assim na maquete? Ele respondeu: "E poderia muito bem ter sido um ancinho rosa brilhante com uma sacolinha púrpura para que eu carregasse tudo o que mais importava na cena. Eu estava muito assustado para notar qualquer coisa: Todo o dia foi um borrão." Percebi, então, que as maquetes das peças são mais eficazes se deixadas para serem mostradas no segundo ou terceiro dia de ensaios.

A melhor maneira de aliviar a pressão é uma apresentação da maquete realizada com o diretor e o cenógrafo juntos para explicá-la. A maquete pode também ser usada para fornecer uma imagem de como a peça será compartilhada com as pessoas envolvidas na produção da peça. Se você puder, faça esta apresentação da maquete separadamente, pois estas duas apresentações têm diferentes objetivos. Em alguns casos, você não terá uma maquete para mostrar – quer porque você ainda está planejando a encenação ou porque não havia dinheiro para fazê-la. Em vez disso, encontre uma maneira de articular a imagem que você tem em sua cabeça sobre o olhar dos lugares onde a ação ocorre, usando fotografias ou reproduções de pinturas - mesmo se as imagens que você mostrar forem apenas palpites sobre o resultado final.

RESUMO

Dê tempo aos atores para absorverem a maquete e fazerem perguntas.

Não mostre a maquete no primeiro dia de ensaio; o

9.9 Apresentando som, figurinos, adereços, móveis, luzes e elementos cênicos para o processo de ensaio

Se você está trabalhando para um grande teatro subsidiado ou um pequeno teatro alternativo, você terá menos tempo para ensaiar tecnicamente no teatro do que você tem para trabalhar na sala de ensaio. É claro, este não é o caso de alguns países europeus, como a Suécia e a Alemanha, mas no Reino Unido e nos EUA esta é a norma. Isso coloca muita pressão a todos para fazer os ensaios técnicos de forma incrivelmente rápida e eficiente. Os atores, em particular, têm de absorver vários novos ingredientes - luzes, sons, cenário, figurinos e assim por diante - em um período muito curto de tempo. Todas essas informações novas podem sobrecarregar os atores e diluir o trabalho que cuidadosamente foi construído ao longo do período de ensaios. Introduza muitos destes ingredientes no ensaio tão cedo quanto possível, uma vez que irão facilitar a transição para o teatro. Ele também irá poupar tempo na técnica e nos ensaios para que você possa concentrar-se nos elementos que são simplesmente impossíveis de se colocar na sala de ensaio (como um equipamentogigante de iluminação) ou até mesmo algo simples (como uma máquina de vento ou o efeito de chamas).

Os efeitos sonoros, especialmente os efeitos abstratos, podem ser emboscadas para os atores se você não integrá-los nos ensaios, por isso, ajuda introduzi-los em algum ponto do processo. Considere, por exemplo, ter

uma mesa de som e o operador nos ensaios para a última semana, e introduza todos os elementos sonoros para os atores ensaiarem.

Considere a introdução gradual de figurinos e adereços durante todo o período de ensaios para que os atores possam praticar como se movimentar no palco. Ensaie com os adereços e os mobiliários reais sempre que puder. 'Reais' é a palavra usada para descrever um adereço ou peça de mobiliário que será usado na etapa de apresentação. É ideal para o ator praticar tanto quanto possível, e por tanto tempo quanto possível, com os objetos 'reais' – os adereços ou móveis que irão eventualmente usar. Quanto mais eles tiverem feito isso no ambiente calmo do ensaio, mais precisos e fluentes eles estarão com esses objetos no ambiente pressurizado do teatro. Tenha a certeza, no entanto, que um traje improvisado é melhor do que nada.

Não tente complexas luzes nas sala de ensaios. Alguns ensaios não acontecem nos teatros em que serão realizadas as cenas, e eles não têm iluminação complexa como equipamentos ou operadores de iluminação. Eles não serão capazes de entregar qualquer coisa que se assemelhe aos estados de iluminação finais e tentar aproximar a iluminação teatral no período de ensaios pode confundir os atores.

Tenha em mente o fato de que poucas salas de ensaio têm bom controle de iluminação. Há exceções a esta regra, quando, por exemplo, você está trabalhando com multimídia, usando vídeos. Nestes casos, você vai precisar que a sala de ensaio funcione mais proximamente das condições da apresentação com plena escuridão e muitas das luzes reais. Esta forma de trabalhar precisa de um planejamento cuidadoso e custa muito dinheiro extra. Certifique-se que você preparou seus produtores para este custo adicional. É útil, no entanto, ter luzes práticas para o trabalho na sala de ensaio, como abajures, velas, lanternas ou luminárias. Você pode usá-los durante o dia (se você tem como fazer um blackout facilmente) ou à noite.

Claro, o grau que você pode conseguir qualquer parte disso depende o seu orçamento. Algumas das minhas sugestões anteriores podem ser impossíveis em um teatro alternativo ou num pequeno grupo teatral. No entanto, sempre haverá coisas que você pode integrar e, mesmo que tudo que você consiga fazer seja um ou dois figurinos para ensaiarmos últimos dias, já vai aliviar um pouco a pressão do ensaio técnico.

Lembre-se de preparar os atores para tudo de novo que você está planejando fazer no teatro. Evite surpreendê-los com idéias completamente novas. Se, por exemplo, você fez alterações no cenário ou nos figurinos após a maquete, compartilhe isso com os atores na sala de ensaio. Tente não deixar que apareçam lacunas entre o que os atores imaginaram num figurino ou cenário e a sua aparência real, e evite apresentar um novo e grande elemento

cênico em um ensaio técnico. Nesse ponto do processo, você quer seus atores firmes e calmos, não perdendo o equilíbrio por uma mudança inesperada.

RESUMO

Apresente o máximo de ingredientes-chaves na sala de ensaio, tantos quantos você puder, porque vai facilitar a transição dos atores para o teatro.

Considere, por exemplo, a instalação na sala de ensaios de uma mesa de som e da presença do operador e introduza elementos de figurino, calçados e adereços reais além de móveis e alguns elementos cênicos.

Não instale qualquer elemento ou equipamento de iluminação na sala de ensaio; em vez disso, use luzes práticas que estarão presentes na peça.

Prepare os atores para qualquer coisa nova que você esteja planejando fazer em qualquer uma dessas áreas antes de entrar no teatro.

As criadas de Jean Genet

10. Capítulo - Construindo o mundo da peça

(Tradução de Marilene Maia com enxertos de Diego Leonardo - Primeira revisão:
Humberto Issao; segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

O processo de ensaio é dividido em duas partes. A primeira parte é quando toda a companhia se junta para construir o mundo da peça. Isso leva 40% do tempo dos ensaios. A segunda parte divide a peça em pequenas cenas e apenas os atores de cada uma dessas cenas são chamados para encenar. Isso toma 60% do tempo dos ensaios. Esse capítulo fala sobre como construir o mundo da peça e inclui conselhos sobre as seguintes áreas:

[10.1 - Como dividir os dias de ensaio;](#)

[10.2 - Introduzir fatos e questões;](#)

[10.3 - Pesquisa;](#)

[10.4 - Locais;](#)

[10.5 - O autor e o gênero;](#)

[10.6 - Trabalho prático em ideias;](#)

[10.7 - Trabalho prático sobre emoções;](#)

[10.8 - Biografias dos personagens;](#)

[10.9 - O primeiro trabalho prático sobre a personagem e o ritmo dela;](#)

[10.10 - Relacionamentos;](#)

[10.11 - Como configurar improvisações com os atores;](#)

[10.12 - Como usar os exercícios de visualização;](#)

[10.13 - Como fazer tudo isso num período curto de ensaios;](#)

Essa lista dá a impressão de que para poder ir para o próximo passo é necessário finalizar a precedente. Dá a entender que você precisa trabalhar numa ordem precisa. Nenhuma dessas coisas é verdade. Por exemplo, você pode escolher começar o trabalho prático em ideias enquanto você ainda está trabalhando nos fatos e nas questões. A complexidade da pesquisa pode ser o motivo que faça você começar a trabalhar na biografia do personagem. Trabalhe essas coisas escutando. O ingrediente para ir em uma ordem linear é:

Voltar a história para os fatos/questões

Biografia do personagem

Primeiro trabalho prático com o personagem

Relacionamentos

Improvisações (Eventos no passado, evento gatilhos das circunstâncias imediatas)

Esse capítulo vai ensinar você a usar os materiais que você tem para a preparação do ator. Seja cuidadoso ao se referir à preparação do ator. Use isso para guiar e focar os atores – não faça eles sentirem que não tem nada a contribuir. Faça com que eles sintam que estão construindo esse mundo ficcional junto com você e sempre que possível, os encoraje a trabalhar nas

coisas por eles mesmos. Faça isso fazendo questões em vez de declarações. Isso é particularmente importante quando se começa a trabalhar na criação do personagem.

10.1 Como dividir o seu dia de ensaio

Eu estruturei o meu dia de ensaio baseado em três ingredientes: Trabalhar interpretando a cena ao redor da mesa, trabalhando os movimentos e exercícios de atuação. Evite gastar muito tempo em uma mesma atividade, particularmente no trabalho de mesa. Lembre-se que os atores irão transformar as ideias discutidas na mesa em práticas que serão feitas na sala de ensaio. De fato, a prática é o principal trabalho na criação de um personagem ou exploração do tipo de atuação que você pede para os atores fazerem.

Aqui vai um exemplo de como dividir o seu dia. Essa é uma forma de lhe guiar, não é uma estrutura que precisa ser seguida rigorosamente. Os exercícios citados serão explicados melhor no decorrer do texto.

10 AM Aquecimento

11 AM Trabalho na mesa: *Ler o primeiro capítulo e listar todos os fatos e as questões*

1 PM Intervalo

2 PM Exercícios de atuação: *Praticar as ideias*

3.30 PM Trabalhos de movimento: *Dança de salão*

4.15 PM Trabalho na mesa: *Os atores compartilham as descobertas das tarefas solicitadas para serem feitas na noite anterior.*

5 PM Fim

No final do dia, você talvez deva entregar algumas tarefas para os atores responderem durante a noite, da mesma forma que você fez no primeiro dia (como foi dito no capítulo 9). Essa tarefa pode surgir do trabalho durante o levantamento de fatos e questões e o ideal é fazer com que você interligue a tarefa com o personagem que o ator está interpretando. Por exemplo, em 'A Gaivota', o ator que interpreta Sorin deve pesquisar o uso de bengalas ou a atriz que interpreta Masha deva investigar o preço e a funcionalidade de um rapé.

Já sugeri que você atrase a marcação da planta baixa no piso enquanto você está construindo o mundo da atuação. A sala de ensaio será usada para efetuar exercícios ou improvisações que ocorrem em vários lugares diferentes que não são o local ou os locais onde a ação da peça é definida. Por exemplo, improvisações de acontecimentos passados irão levá-lo para outras casas de família em diferentes países ou cidades assim como exercícios sobre as ideias da peça. A presença de fitas coloridas marcando o chão da sala de ensaio vai

distrair constantemente os olhos e a imaginação do ator, como eles interpretam eventos em lugares totalmente diferentes.

RESUMO

Estruture seu dia de ensaio para incluir três ingredientes principais: trabalho na peça em torno de uma mesa, trabalho de movimento e exercícios de representação.

Evite passar muito tempo em uma única atividade, particularmente no trabalho de mesa.

No final de cada dia, você pode definir aos atores algumas tarefas simples para que façam durante a noite.

Não coloque marcações de planta baixa.

10.2 Introduzindo os fatos e as questões

Fazer os atores lerem a peça para subtrair os fatos e questões da história (sobretudo o que existe e acontece antes de começar a atuação) é a forma mais eficiente de estabelecer uma cultura de sala de ensaio em que todo mundo pensa em atuar precisamente e objetivamente.

Peça aos atores para lerem a peça da mesma forma que eles leram no primeiro dia – com todos no círculo lendo uma fala por vez. Antes de você começar a ler, diga-lhes que eles farão quatro listas:

Fatos sobre tudo o que existe e acontece antes da peça começar

Questões sobre tudo o que existe e acontece antes da peça começar

Fatos sobre as circunstâncias imediatas da primeira cena

Questões sobre as circunstâncias imediatas da primeira cena

Peça para eles lerem uns as listas dos outros. Tente não finalizar essa tarefa em uma sessão ou quebrá-la. Possivelmente as tarefas serão divididas em três ou quatro dias – ou até mais se você tiver bastante tempo.

Vale lembrar que a lista de fatos que você escreveu quando fez a preparação não será igual ao que os seus atores escreveram agora. As listas

deles irão acrescentar coisas que você não tinha percebido na lista que você tinha preparado.

Contudo, o seu conhecimento sobre o resultado do exercício pode ajudar os atores a perceberem fatos que eles não perceberam ou questões que eles não se fizeram.

Se houver alguma discussão sobre um pedaço do texto, duvidando se ele é um fato ou não, perceba imediatamente que isso é uma questão. Se você é incapaz de falar se a informação é um fato, claramente há uma ambiguidade ou uma dúvida na informação. Inclua isso na lista de questões e retorne depois para ver isso com mais precisão. Tente se certificar de que os atores não tentem responder a quaisquer perguntas que você fizer na tarefa. Deixe-os saberem que algumas informações serão respondidas no decorrer do processo. Os atores talvez perguntem questões que não se relacionam com o que você está trabalhando. Eles podem, por exemplo, questionar sobre uma ação da peça ou o sentido de uma determinada fala. Tome nota das perguntas e tranquilize-os dizendo que essas coisas serão abordadas em um momento posterior do processo – quando você analisar a ação da peça ou quando você fizer o primeiro ensaio da cena.

Durante este exercício, alguns atores podem começar a falar longamente sobre seu personagem ou outros aspectos da peça. Isto é porque será o primeiro fórum de discussão que o processo terá permitido a eles. Restrinja essas conversas, pedindo-lhes para reduzir seus pensamentos em uma simples pergunta. Adicione esta pergunta à lista e siga em frente. No final do presente processo dê uma fotocópia das quatro listas aos atores. Estas listas mestres serão extremamente úteis quando os atores forem construir suas biografias dos personagens.

RESUMO

Leia a peça junto com os atores e estabeleça quatro listas:

- fatos sobre o que existiu e aconteceu antes da ação da peça começar
- perguntas sobre o que existiu e aconteceu antes da ação da peça começar
- fatos sobre as circunstâncias imediatas da primeira cena
- perguntas sobre as circunstâncias imediatas da primeira cena.

Use o seu conhecimento do resultado do exercício para orientar os atores através dele.

Se existirem disputas sobre se a informação é um fato ou uma pergunta, adicione essa informação à sua lista de 'perguntas'.

Desencoraje os atores a responder às perguntas nesta fase e tranquilize-os que elas serão respondidas mais tarde no processo.

Tome nota de quaisquer questões relacionadas com as outras etapas do processo, para a discussão mais tarde nos ensaios.

Pare os atores que usarem este exercício para conversar longamente sobre outras preocupações.

10.3 [Pesquisa](#)

A pesquisa garante que os atores construam compartilhamentos, concretos e detalhados das imagens do tempo e do lugar. É parte integrante do processo de ensaio, mesmo quando uma peça é novinha em folha. A pesquisa que você fez quando você preparou o texto significará que você poderá alocar tarefas essenciais aos atores de forma específica e encaminhá-los para livros ou artigos que irão ajudá-los a responder suas perguntas de pesquisa economicamente. Você também será capaz de corrigi-los, se as informações que eles retornarem não forem muito precisas.

No primeiro dia de ensaios você podia ter pedido aos atores para realizar sua primeira tarefa simples de pesquisa durante a noite – para descobrir três fatos sobre o ano (ou anos) em que ocorre a ação da peça. Estes fatos podem fazer referência a eventos políticos, sociais ou artísticos. No segundo dia, reúna o grupo em torno da mesa e pergunte a cada ator em vez de compartilhar seus fatos. Faça isso por no máximo uma hora. Por exemplo, aqui estão alguns fatos que os atores trabalhando em 'A Gaivota' trouxeram de volta para a sala de ensaio.

Em 1891, a fome afetava de 14 a 20 milhões de pessoas;

Tchaikovsky morreu em 1893;

Entre 1850 e 1900 a população da Rússia dobrou;

Em 1890 a Rússia enfrentou a primeira greve em massa;

Nos anos de 1890 o movimento literário simbolista russo começou;

Era o período que Alexander III era czar. Ele era um reacionário autocrata que presidia um regime opressivo. Em 1884, Nicholas II tomou o trono.

Enquanto os atores discorrem sobre os fatos, encoraje todos a relacionar isso com a peça. Em 'A Gaivota', um dos fatores recorrentes é a fome de 1891 (dois anos antes do ano em que a peça ocorre). Quando alguém relata esse fato, tenha certeza que todos os atores serão afetados por esse fato e usarão isso na biografia de suas personagens. Encoraje-os a pensarem no que seus personagens fariam durante esse período e transfira isso para o passado dos personagens. O momento em que a fome é explanada no texto é no primeiro ato quando o cachorro está amarrado protegendo os preciosos grãos de uns ladrões que ficaram desesperados pela época ruim na colheita.

Estes fatos vão começar a criar uma imagem compartilhada do mundo em que se realiza a ação da peça. Em 'A gaivota', era importante para os atores perceber que a ação ocorre em um tempo repressivo na Rússia, após o assassinato de Alexander II em 1881; que a viagem foi difícil porque havia apenas 25.000 milhas de estrada de ferro; e que o país estava se recuperando de uma fome desastrosa. Mesmo se esta é a única pesquisa que você tem tempo para fazer, realmente ajudará a lançar os atores no mesmo mundo.

Essa tarefa também irá revelar quais atores estão confiantes com suas pesquisas e quais não estão. Se, por exemplo, você notar que um ator é generalizo e muito vago com as suas informações, você saberá que terá que guiá-lo com muito cuidado quando você definir a próxima parte da investigação. Em um nível mais prático, você poderá descobrir que o ator não tem acesso à Internet ou a uma biblioteca. Você pode ter que fornecer a esta pessoa ou pessoas o acesso à Internet ou definir tarefas que eles possam fazer com os livros que você possa emprestar.

Em seguida, passe as duas listas de perguntas sobre as listas de "antecedentes" e todas as perguntas que precisam ser respondidas pela pesquisa cuidadosamente. Em seguida alocue as tarefas de pesquisa para os atores regularmente como lição de casa durante esse período dos ensaios. Sempre que possível, dê tarefas que se relacionam diretamente com os personagens que eles fazem. Apenas dê uma tarefa de pesquisa aos atores um de cada vez, então agende sessões de uma hora regulares, onde eles apresentam suas pesquisas para o grupo. Continue a relacionar os fatos de pesquisa coletados pelos atores com a ação da peça.

Você pode perguntar: 'Mas por que eu tenho que orientar os atores a pesquisarem tudo? Por que não apenas fotocopiar toda a pesquisa que eu tenho feito e entregar para eles lerem?' Isso ocorre porque a pesquisa é melhor digerida quando os atores descobrem as informações por si mesmos; ajuda-os a ir em uma jornada para encontrar a informação, e a descoberta pode ser satisfatória. Esse sentimento de satisfação pessoal significa que a informação aloja-se nos seus pensamentos mais fortemente. Se as informações se alojam, então imagens mais nítidas se fixarão em suas cabeças e influenciarão para melhorar as coisas que fazem nas cenas. Lembre-se também que a pesquisa é absorvida mais eficazmente se entregá-los a uma série de pessoas diferentes. Se o diretor ou um especialista apresenta toda a pesquisa para o conjunto em um monólogo, a sala de ensaio pode começar a ser vista como uma escola e a pesquisa podem acabar entrando por um ouvido e saindo pelo outro.

Atores, às vezes, podem se perder na pesquisa. Se isso acontecer, oriente-os para extrair o que é útil do que eles têm investigado e ignorar o resto. Lembre-se que a pesquisa deve aprofundar a compreensão dos atores do mundo ou o da sua personagem ou o que ela tem que fazer na peça.

Agora, coloque um pedaço grande de papel na parede e escreva uma lista de datas e eventos que tenham resultado da pesquisa. Você pode adicionar a ele informações toda vez que uma nova descoberta é feita ou ao encontrar uma data importante. Mais tarde no processo, você pode adicionar as datas importantes das biografias dos personagens. Este é um bom trabalho para dar ao seu diretor de palco, ou um ator que atua numa pequena parte ou ao assistente de direção. Coloque qualquer informação visual que emergir da pesquisa dos atores na parede da sala de ensaio.

Mostre qualquer vídeo ou DVD que você tenha coletado como parte de sua pesquisa no período de pré-ensaios. Dê tempo para uma discussão mais longa e não presuma que os atores irão perceber as coisas como você fez; as pessoas não vão ver sempre o ponto ou a utilidade do material que você está mostrando. Uma discussão prévia deixará que eles saibam o que você quer

tirar do material que irão visualizar para o seu trabalho sobre o personagem ou sobre o lugar.

Organize quaisquer viagens de campo na primeira semana de ensaios para que eles possam alimentar a imaginação dos atores no ponto em que eles estão começando a construir o personagem e o mundo. Se você demorar muito, eles já terão um forte retrato imaginário que pode estar em conflito com a realidade do lugar visitado. Certifique-se de que todo o grupo fará a viagem e tente incentivar o resto da equipe criativa a ir – cenógrafos, iluminadores, coreógrafos, sonoplastas, compositores. Depois da viagem, certifique-se de que você dê tempo para o grupo discutir suas impressões e descobertas.

RESUMO

Defina uma tarefa inicial de pesquisa desde o início, em que você peça aos atores para descobrir três fatos simples sobre o ano em que a peça é definida.

Traga os atores para compartilhar esses fatos no grupo, relacione os fatos com a ação da peça e avalie as habilidades de pesquisa dos atores.

Marque todas as questões de investigação como emergem das suas listas de "antecedentes" e de fatos e perguntas.

Regularmente, alocue tarefas de pesquisa das listas de "antecedentes" e de fatos e perguntas.

Use sua própria pesquisa para orientar os atores na direção certa para a obtenção das informações.

Dê a cada ator tarefas de pesquisa que são específicas para os personagens que eles estão atuando. Lembre-se que pesquisa é melhor absorvida pelo atores se eles fazem isso por si mesmos.

Execute sessões de grupo regulares onde atores reportem individualmente suas conclusões para o grupo.

Colete datas-chave da pesquisa em um grande pedaço de papel e coloque isso na parede.

Mostre DVDs ou vídeos relevantes e permita um tempo adequado para uma discussão mais longa.

Faça viagens de campo

10.4 Locais

Construir uma visão completa do lugar ou lugares em que ocorrem as ações da peça ajuda o ator a entrar e acreditar no mundo no qual sua personagem existe. No entanto, lembre-se que na cabeça do ator, o lugar pode ser menos interessante para atuar do que emoções ou as biografias dos personagens, então você pode ter que trabalhar um pouco mais para incentivá-los a prestar atenção a este aspecto da peça.

Introduza o lugar da peça aos atores com a construção de um exercício simples. Quando você preparou o lugar da peça você trabalhou na diferenciação entre os distintos círculos de lugar. Use esta informação para configurar o seguinte exercício.

Divida o grupo em grupos menores e peça a cada grupo para fazer uma lista de fatos e perguntas a partir do texto sobre um dos círculos de lugar. Se estão ensaiando 'A Gaivota', um grupo pode funcionar para o interior da casa, outro para a propriedade, um terço na Rússia e um quarto nas referências para locais fora da Rússia. Quando eles completarem suas listas, peça-lhes para elaborar um mapa aproximado ou plano de cada círculo de lugar – ou encontrar um mapa de um lugar real (tais como a Rússia ou a Europa) e marcar todos os lugares mencionados. Então, cada grupo compartilha o que eles fizeram com o conjunto completo.

Vai haver lacunas no seu trabalho e, em alguns casos, os atores precisarão fazer pesquisas adicionais antes que possam terminar a tarefa. Coloque os mapas na parede e, de acordo com o conhecimento do grupo sobre o texto ou dependendo das pesquisas e perguntas que forem respondidas, redesenhe ou melhore estes mapas. Em seguida, use-os como pontos de referência para improvisações sobre acontecimentos passados que ocorrem no lugar ou lugares onde a ação da peça é definida ou, mais tarde ainda, para os ensaios de cena.

A partir deste momento, certifique-se de que os atores têm um forte senso do lugar sempre que fazem qualquer trabalho prático de atuação. Antes de cada exercício peça-lhes para ter certeza que eles sabem exatamente o que os rodeia e incentive-os a usar cadeiras ou outros objetos para marcar as bordas de diferentes lugares. Por exemplo, duas cadeiras podem marcar uma entrada enquanto quatro cadeiras poderiam marcar os cantos de um quarto grande.

Da mesma forma, coloque o lugar no alto das suas listas sempre que você for dar o retorno sobre qualquer trabalho de atuação e seja preciso sobre quando os atores atuam no lugar com precisão e quando não o fazem. Quando

começar a fazer ensaios de cena, certifique-se sempre que o lugar onde a ação ocorre é marcado claramente e que os atores passaram alguns minutos lembrando-se do que eles podem ver ao redor deles.

Não se sente sempre no mesmo lugar da sala de ensaio para assistir o trabalho que os atores fazem. Isto irá incentivá-los a apresentar tudo nessa mesma direção, significando que eles podem ajustar ou distorcer o que estão fazendo para que você possa vê-los. Em vez disso, assista as cenas ou exercícios de atuação de ângulos diferentes, como se você fosse dirigir um teatro de arena. Incentive todos que estiverem vendo a fazer o mesmo. Mas tenha cuidado para não invadir o lugar onde a ação começa. Certifique-se de que você não está sentado em uma entrada que será usada ou de côcoras no canto de um quarto onde o fogão supostamente ficará. Você sempre pode mudar se houver algo que você não puder ver. Movendo-se assim você irá incentivar os atores a habitar um mundo totalmente imaginário, ao invés de se preocupar sobre onde estará o público.

RESUMO

Introduza os atores ao lugar com um simples exercício sobre os círculos de lugar.

Coloque os mapas de cada círculo de lugar elaborado pelos atores nas paredes e aprimore-os através de ensaios, cada vez que você descobrir mais sobre cada lugar.

Assegure-se que os atores têm um forte senso de lugar, quando eles fazem algum exercício de atuação e coloque o lugar no topo da sua lista de coisas a apontar quando você der o retorno sobre o trabalho de atuação.

Não sente e assista todo o trabalho que os atores fizerem de um lugar fixo na sala.

10.5 O autor e o gênero

Aprofundar a compreensão dos atores sobre o escritor ajuda-os a entender os detalhes específicos sobre o texto e a localizar os ingredientes da vida do escritor que poderão ser úteis na construção de seus personagens.

O escritor vai ter sido introduzido no primeiro dia de ensaios quando você compartilhou os fatos essenciais sobre a sua vida e sugeriu como eles podem lançar luz sobre a peça. Agora você pode compartilhar mais detalhadamente informações coletadas quando você pesquisou o escritor durante a sua preparação – por exemplo, quaisquer fatos biográficos que se relacionam a um momento específico da peça ou coisas úteis que o escritor falou sobre a peça durante a sua vida. Assinale todas as conexões que ajudem alguns atores a vestirem a pele de seus personagens. Com 'A Gaivota', a atriz que fazia a Nina poderia utilmente ler sobre Lika, uma das namoradas de Chekhov no momento. É possível que as características desta mulher sejam construídas para a personagem na peça. Às vezes a relação entre eventos na vida do escritor e eventos ou personagens na peça que eles escreveram não ajudarão os atores a atuar na peça. Se o escritor teve alguns pequenos incidentes na vida e colocou em uma ordem diferente de como eles ocorreram, isto terá criado uma realidade inteiramente nova. Se este for o caso, então desencoraje os atores de pesquisar essas conexões. Novamente, sua preparação significa que você salvará os atores de desperdiçar tempo em pesquisas infrutíferas.

Sugira que atores específicos realizem pesquisa mais detalhada para os aspectos da vida do escritor que poderão ser úteis para suas próprias biografias de personagem. Por exemplo, o ator que interpreta Dorn pode querer pesquisar os treinamentos médicos de Tchekhov, ou os atores que interpretam Sorin, Polina e Shamrayev podem querer pesquisar como Chekhov conseguiu sua própria propriedade rural. Essas tarefas de pesquisa permitem que os atores preencham as lacunas sobre o conhecimento, a formação do seu personagem ou a experiência de trabalho deles com materiais retirados da vida do próprio Chekhov. Se o escritor está vivo, siga seu exemplo quando se tratar de compartilhar informações. Quaisquer descobertas que você fizer sobre conexões entre a vida do escritor e a peça não devem ser usadas na sala de ensaio sem aprovação do escritor.

Em seguida, deixe os atores saberem sobre o gênero da peça, mas tente evitar debates longos e intelectuais sobre o assunto. Simplesmente introduza o gênero, em seguida, dê alguns exemplos de como ele se manifesta na ação da peça e tranquilize-os porque você irá trabalhar sobre como incorporar o gênero quando você ensaiar as cenas. Na seção sobre gênero no capítulo 3, eu escrevi sobre como direcionar 'A Gaivota' como simbolista e

como eu aumentei a força de uma rajada de vento em dois dos atos para concretizar o gênero. Você pode explicar isso para os atores em termos reais, falando sobre as súbitas rajadas de vento que podem ocorrer antes de uma tempestade, ou você pode falar com eles diretamente sobre os objetivos do gênero.

Se você estiver trabalhando em um gênero particularmente exigente, como o surrealismo, pode ajudar fazer alguns exercícios práticos neste momento para auxiliar os atores a se familiarizarem com o gênero. Por exemplo, você pode pedir aos atores para reconstituir alguns dos seus sonhos, e depois que você assistira estas re-encenações você pode discutir os componentes concretos daqueles sonhos e os elementos que você pode levar para frente em seus trabalhos sobre as cenas.

RESUMO

Olhe para os fatos simples da vida do escritor morto e discuta como eles podem lançar luz sobre a peça.

Compartilhe informações mais detalhadas sobre o escritor – por exemplo, quaisquer fatos biográficos que se relacionem a um momento específico na peça ou coisas úteis que o escritor falou sobre a peça durante a sua vida.

Sugira que atores específicos realizem pesquisas mais detalhada para os aspectos da vida do escritor que poderão ser úteis para suas próprias biografias de personagem.

Com um escritor vivo, apenas passe por um processo de 'pesquisa' semelhante se o escritor comprometer-se com ele.

Introduza o gênero simplesmente.

Leve alguns exercícios simples e práticos para ajudar os atores a se familiarizarem com um gênero difícil.

10.6 Trabalho prático em ideias

Trabalhar praticamente nas ideias que sustentam a peça irá dar vida às ideias de forma vívida e tangível para os atores – e vai mostrar-lhes como traduzir essas ideias em ações concretas que eles podem fazer na peça. Também irá lembrá-los sobre a relação entre as situações da vida real e o que acontece na peça e irá incentivá-los a usar observações extraídas da vida real para construir o seu trabalho em cenas ou personagens. Todos os bons atores extraem diretamente da vida o material para fazer seu trabalho, mas às vezes pode ajudar lembrá-los o nível de precisão necessário para replicar bem esses comportamentos. Os exercícios, portanto, permitirão que você apresente seu interesse, e a expectativa de deixar detalhadas e precisas as informações físicas. Este será o primeiro trabalho de atuação que você assistirá e fará comentários, e também permitirá a você introduzir suavemente ingredientes que você usará mais tarde no processo, tais como intenções, eventos, tempo ou lugar.

Primeiramente reúna os atores em torno de uma mesa e peça-lhes para sugerir as ideias-chave da peça. Diga-lhes que você está procurando palavras simples ou frases com uma 'abordagem escolar', a descrição de uma ideia, ao invés de algo sofisticado ou intelectual. Anote todos os pensamentos que surgirem; você descobrirá que algumas sugestões são acertadas, outras estão perto e algumas não estão erradas em tudo. Quando a lista estiver completa gentilmente guie o grupo em direção às três ou quatro ideias que você fez isoladamente quando você preparou a peça. Talvez o nome que você deu a uma ideia não dialogue com o grupo; nesse caso você deve alterar o nome. Por exemplo, o grupo poderá não responder às palavras 'sonhos destruídos', preferindo 'esperanças acabadas'. O que importa é que a ideia esteja localizada.

Como uma guia áspera, eu tento ter certeza que uma ideia se relaciona com mais da metade dos personagens e é visível na ação da peça. Se os atores propõem uma ideia que não é clara na peça, incentivo-os a testar essa ideia contra todos os personagens e a ação – assim como fiz quando estava trabalhando em meu período de preparação nas ideias. Muito rapidamente se tornará claro que uma sugestão imprecisa não afeta os personagens ou a ação significativamente o suficiente para se qualificar como uma ideia.

Quando você tiver elaborado uma lista final, peça aos atores a ideia principal da peça. Isso é, sobre o que é a peça. Todo esse processo não deve demorar muito; tente orientar os atores para terem as respostas rápidas e eficientemente. Não deixe o grupo ficar preso em uma longa digressão ou entrar em argumentos. Neste caso, sugiro que todo mundo aceite uma lista inicial como ponto de partida para trabalhar.

Em seguida, trabalhe praticamente nessas ideias. Selecione uma ideia e peça aos atores que pensem em um momento em suas vidas, que se relacionem com essa ideia. Peça-lhes para imaginar que sua vida é um filme muito longo e incentive-os a apresentar alguns minutos desse filme, exatamente como aconteceu, sem edições ou correções. Peça aos atores para recordarem o que aconteceu, como aconteceu, quando aconteceu e onde. Este extrato pode durar entre dois e dez minutos. Dê-lhes um exemplo do que dizer a partir da sua própria vida a fim de esclarecer o exercício. Em 'A Gaivota', o tema dos sonhos destruídos pode fazer os atores pensarem por um momento em suas vidas quando descobriram que eles não teriam uma escola de teatro, ou um momento quando eles descobriram que um emprego desejado tinha ido para outro ator. Pode ser um telefonema com um agente ou uma conversa com um professor. O tema do amor infeliz pode ser representado por um momento quando um ator foi rejeitado por alguém que ele amava ou um evento específico em uma relação que o tornou infeliz.

Tranquelize-os que o momento que eles escolhem pode ser banal e doméstico (um casal discutindo quem põe o lixo para fora ou um momento quando eles se sentaram no sofá sozinhos e ligaram a televisão). Lembre-os, também, de não ajustar o que aconteceu para que se assemelhe a uma cena de uma peça. Mais importante ainda, avise os atores para não usar quaisquer eventos que são recentes, dolorosos ou não corretamente digeridos. Lembre-os que a sala de ensaio não é um ambiente terapêutico. Se qualquer uma das ideias são particularmente sombrias (tais como a morte ou uma doença), faça o exercício ser opcional. Dê aos atores uma noite para pensar sobre a tarefa; diga-lhes que eles estarão encenando o que aconteceu com os outros membros da companhia no dia seguinte.

No dia seguinte o grupo irá descobrir quantas pessoas se apresentam no recorte do cotidiano de cada ator. Em seguida, configure os exercícios para que todos em conjunto sejam ocupados sendo eles mesmos em um pedaço de sua vida ou sendo outras pessoas na parte de outra pessoa. Dê a cada ator tempo para compartilhar as informações sobre o evento com as pessoas que irão reencenar isso com eles. Não se surpreenda se este processo demorar mais ou menos 20 minutos. Realce que não é necessário mudar coisa alguma na situação que será 'compartilhada'. O objetivo é reconstruir um evento que aconteceu em suas vidas o mais precisamente quanto possível e não, como eu escrevi anteriormente, para fazer uma 'cena de uma peça'. Quando estiverem prontos, peça-lhes para mostrar cada pedaço de vida um de cada vez. Você também vai assistir a estes exercícios sozinho (porque todos os artistas estarão envolvidos reencenando partes da vida) ou irá assistir com os atores que não estão envolvidos em uma situação em particular.

Depois de finalizado o exercício, discuta-os por cinco minutos. Primeiro, incentive os atores a fazer as ligações entre o que aconteceu no exercício com momentos da peça ou os personagens. A re-encenação pode apresentar um evento real que fala de uma cena em particular da peça, ou ele pode vomitar um detalhe físico, tais como a forma que alguém se desloca de seu assento antes de dizer a outra pessoa que ela já não é amada. Chamando a sua atenção para links e detalhes como estes, você irá ajudar os atores a estudar o comportamento humano com mais cuidado e pensar sobre como alcançar o mesmo nível de precisão na produção de seus personagens.

Se você está assistindo aos exercícios sozinho, você terá que apontar as semelhanças entre o cotidiano e a peça. Se você está assistindo-os com outros atores, você pode fazer-lhes perguntas como: 'Havia algo nesta parte da vida que fala de um momento na peça?' Faça a conexão para o grupo se eles não conseguirem vê-la em primeiro lugar. Os atores não estão acostumados a falar uns aos outros diretamente ou em um grupo sobre o seu trabalho, assim podem estar um pouco tímidos na resposta voluntária. Se você continuar fazendo as perguntas, os atores finalmente se tornarão confiantes em falar, particularmente quando eles perceberem que não são solicitados a criticar a atuação de outras pessoas, mas sim, apontar detalhes pequenos e concretos sobre o comportamento humano.

Você também pode usar estes exercícios para introduzir as ideias-chave do seu processo e as palavras que você usa para descrevê-los (ver capítulo 9). Você pode perguntar aos atores que assistiram ao exercício com você, coisas como 'Onde e o que aconteceu?' ou 'Que horas do dia você acha que isso ocorreu?' e, assim, introduzir o lugar e o tempo. Quando você vê um momento em um exercício, quando há um evento particularmente claro ou intenção, indique-o. Por exemplo, uma parte da vida relacionada com a ideia de 'amor infeliz' pode apresentar duas mãos dadas passeando por um canal em Veneza. A mulher aponta para um hotel muito bonito e diz, jocosamente: 'Este é um bom lugar para um caso'. O homem diz: 'Sim, é'. A mulher de repente para em suas trilhas e larga a mão do homem. Ela diz a sério: 'Você teve um caso lá?' O homem faz uma pausa e então diz: 'Sim'. Ambos viram suas cabeças longes um do outro.

Neste exercício, a mudança ou evento começa quando o homem diz 'É' e termina quando ele diz 'Sim'. Aponte o que acontece física e textualmente para marcar os delimitadores do evento – como a mulher para em suas trilhas e largaa mão e como ambos se afastam um do outro.

Peça ao grupo que assistiu ao exercício para contar o que eles pensam que eram as intenções do homem e da mulher antes e após o evento. Estas respostas aos exercícios darão uma ferramenta analítica de um contexto concreto de uma vida. Sugira aos atores que isto é o que você procurará mais tarde no processo quando você analisará o texto em busca de eventos e intenções. Este exercício será um ponto de referência inestimável quando você começar esse trabalho.

Lembre-se, no entanto, de não deixar a discussão entre as pessoas que tiveram assistido a essas re-encenações ficar vagando em uma análise aprofundada sobre a vida do ator (solicitada pelo exercício); isto pode ser invasivo e crítico para o ator em questão.

No final da discussão, dê aos atores tempo para anotar qualquer um dos detalhes físicos discutidos que podem ser úteis quando eles forem fazer a peça (por exemplo, o jeito que alguém moveu um pé quando disseram "Eu te amo", ou quando seu corpo inteiro tremeu enquanto se afastavam de uma pessoa que iria morrer). Anote essas observações; você pode então referir-se a elas mais tarde no processo quando você estiver trabalhando sobre as cenas. Por exemplo, você poderia dizer para o ator que interpreta Masha: "Você se lembra quando Beth tocou em seu assento antes que alguém dissesse a ela que não a amava no exercício sobre a infelicidade no amor? Tente adicionar esse detalhe físico antes de você dizer que você não ama Medvedenko."

Você pode trabalhar uma ideia diferente por dia ou fazer uma ideia durante dois dias – dependendo da quantidade de tempo de ensaio que você tem. Não trabalhe em blocos de ideias por mais de duas horas. Eles exigem muita concentração para se executar, para assistir e para extrair informações dela. Você pode intercalar exercícios de ideias com tarefas de pesquisa ou ler a peça para fatos e questões.

RESUMO

Chegue a um consenso sobre as ideias da peça com os atores.

Isole a ideia principal.

Trabalhe com as ideias praticamente uma por uma.

Peça a cada ator para reencenar um evento de suas vidas que se relacione com cada uma das ideias, uma de cada vez. Faça isso durante alguns dias.

Depois de assistir a cada exercício, dê um retorno sobre o trabalho e incentive o grupo a traçar paralelos entre o exercício e a peça.

Quando você vir um exemplo de qualquer uma das etapas de seu processo, como uma intenção ou um evento, indique-o para os atores. Chame a sua atenção para ingredientes tais como o tempo e o lugar.

Permita que os atores tenham tempo no final de cada reencenação para anotar quaisquer detalhes úteis. Trabalhe nas ideias em blocos de duas horas. Não faça mais do que isso em um dia.

10.7 Trabalho prático sobre emoções

Estudar como as emoções afetam o corpo pode também ser uma boa maneira de realizar trabalhos práticos no início do processo de ensaio antes que o ator vá trabalhar por si em seu personagem. Tal como acontece com o trabalho prático em ideias, estes exercícios fazem o ator ver a necessidade da precisão física no seu trabalho e incentivam-os a ver o que acontece na vida mais precisamente como uma forma de dinamizar o seu trabalho no palco.

Quando você estiver preparando a peça você observará que alguns personagens experimentam algumas emoções mais fortemente do que outros. Por exemplo, em 'Ifigênia em Áulis' de Eurípedes, uma das emoções dominantes é o medo: cada personagem experimenta o medo em um momento crítico da ação e grandes pedaços da ação ocorrem em um contexto de risco de vida, onde o medo motiva o comportamento. Se você está dirigindo esta peça, você pode estudar como esta emoção afeta o corpo.

Quando comecei a trabalhar na 'Ifigênia em Áulis', pedi aos atores para pensarem em uma situação de suas próprias vidas, quando eles estavam com medo. Lembrei-lhes, como em seus trabalhos sobre as ideias, que deveriam escolher uma situação que não estivesse muito crua. Na manhã seguinte pedi-lhes para reencenar esta situação, da mesma forma que eles reencenaram partes da vida, em seu trabalho sobre as ideias. Eles reencenaram a situação por conta própria ou com outros membros do conjunto. Pedi para o resto do grupo para que percebessem como os corpos dos atores comportavam-se quando os estímulos assustadores os atingiam. Nas discussões que se seguiram a cada exemplo, desencorajei qualquer análise psicológica e atraí as observações feitas sobre a fisicalidade das pessoas.

Um ator recriou um momento de sua vida quando ele tinha que filmar uma cena com um leão. Houve uma sessão de treinamento em que ele teve que entrar na jaula dos leões. Ele entrou, ficou imóvel por 10 segundos, então continuou a limpar as palmas das suas mãos nas suas coxas, dando pequenos passos para frente e pequenos passos para trás, sem, contudo, avançar para o leão. Então virou a cabeça repetidamente para trás e aproximou a câmera do leão. A temperatura do seu corpo aumentou e ele ficou vermelho. Vimos seu batimento cardíaco aumentar com uma veia no seu pescoço bombeando fortemente. A respiração dele ficou curta e vimos que sua boca estava seca, quando ele falou.

Em outro exercício, o carro do ator foi parado em um posto na Irlanda do Norte. Uma arma estava apontada para a janela. A mulher e o homem do carro tornaram-se completamente imóveis por cerca de cinco segundos. Depois disto, seus movimentos eram muito lentos e cuidadosos. Você poderia ver o ator movendo os dedos de cima e para baixo. A mulher continuou a segurar o volante muito firmemente, e os músculos em seus dedos, mãos, braços e ombros estavam todos muito tensos.

Quando você debater estes exercícios com os atores, se puder relacione-os a um momento ou evento da peça – como você fez quando discutiu os exercícios sobre as ideias. Após a re-encenação do leão, eu perguntei à companhia se havia qualquer momento na ação de 'Ifigênia em Áulis' na qual alguns ou todos os mesmos sintomas físicos podiam ser vistos.

Uma pessoa sugeriu que veríamos o corpo de Agamêmnon se comportando desta maneira quando ele se aproximou do altar onde ele estava prestes a cortar a garganta de Ifigênia. Outra pessoa sugeriu que a súbita quietude por dez segundos podia estar relacionada com o que as mulheres em coro fazem quando dizem a notícia de que Ifigênia deve ser sacrificada. A atriz que interpretava Clitemnestra sugeriu que ela podia ter alguns dos mesmos 'sintomas' físicos que a mulher no carro na re-encenação do posto na Irlanda do Norte demonstrou, quando ela ouve a notícia sobre a morte de Ifigênia. Ela pensou, por exemplo, que ela poderia segurar Ifigênia da mesma forma que a mulher fez no volante. Desta forma, você pode incentivar os atores a usar informações físicas mais precisas de situações da vida real em certos momentos na ação da peça.

Claro, selecionar uma emoção dominante não exclui a vasta gama de outras emoções expressadas na peça. No entanto, chamar a atenção para uma emoção dá o tom da precisão com que todas as emoções estão sendo investigadas e reencenadas na produção. Lembre os atores que o corpo é um dos principais meios pelos quais o público "lê" as emoções – e entende o que está acontecendo dentro de uma pessoa. Como os exercícios sobre as ideias descritas na seção anterior, este trabalho sobre as emoções lhe proporciona um conjunto de pontos precisos de referência para mais tarde no processo. Se, por exemplo, quando você está ensaiando uma cena muito adiante no processo, você sente que o ator não está atuando com medo suficiente ou com a precisão física necessária, você pode dizer algo como: "você se lembra quando Ben fez o exercício sobre o leão, e como ele se manteve limpando as palmas das mãos para baixo de suas calças e dando pequenos passos para trás e para frente? Pense como seria o seu personagem expressando o medo em seu corpo." Isto vai lembrar os atores de adicionar esses detalhes físicos para o que estão fazendo.

Este exercício não é para fazer com que os atores exagerem ou estilizem o que eles fazem fisicamente. Pelo contrário, é para levá-los a aprovar a forma física precisa de uma certa emoção, sendo fiel à sua escala e ritmo de vida. Você ficará surpreso com o quão grande são possíveis estes gestos e ações. Quando nós estávamos trabalhando no medo de 'Ifigênia em Áulis', um ator recriou um momento de sua vida quando ele abriu a porta do apartamento dele e viu um rato no topo das escadas. Ele saltou de volta três metros. Depois de fazer o exercício, o ator foi surpreso ao descobrir quão longe ele tinha saltado. Sua impressão era que ele tinha acabado de tomar um passo atrás. Posteriormente integramos este grande salto na produção como uma reação à notícia de que Aquiles ia se casar com Ifigênia.

RESUMO

Encontre a emoção que domina a ação da peça.

Peça aos atores para pensar em um momento de suas vidas onde eles experimentaram essa emoção.

Peça-lhes para reencenar este evento para o resto do grupo assistir.

Chame a atenção de informações psicológicas e informações físicas.

Conecte esta informação física com momentos na peça.

Use os exercícios como pontos de referência mais tarde no processo de ensaio quando você estiver trabalhando na obtenção de precisões físicas.

10.8 [Biografias dos personagens](#)

Cada diretor terá um campo de perguntas para os atores sobre a vida dos personagens que estão atuando. Esta é uma etapa inevitável do processo de ensaio; você sempre terá que discutir ou responder a perguntas como: "Quando nos encontramos?", "Há quanto tempo nos conhecemos?" "E" "Quando eu finalmente vi meu tio?" Trabalhar coletivamente em biografias de personagens no início do processo significará que estas questões serão abordadas pelo tempo que você ensaia a cena e que todos os envolvidos terão uma imagem compartilhada do passado.

Você já vai ter o esboço de cada personagem em um pedaço separado de papel. Você agora vai guiar os atores através das mesmas etapas iniciais que você trilhou para chegar a essas biografias e você irá definir as tarefas que se seguem para que sejam realizadas durante a noite. Peça a cada ator para coletar todos os fatos e perguntas sobre o seu personagem nas listas de "antecedentes" que fizeram, de tudo que existiu e aconteceu antes da ação da peça começar. Então peça que coloquem os fatos numa lista em uma ordem cronológica. Sugira que façam a ordem mais simples e mais lógica, assim como

you made when preparing the biographies; actors, just as directors, have a tendency to complicate excessively the past of the characters. Remember, also, that many characters share the same past; therefore, it does not help the actors to work details of their biographies in isolation from each other. They can appear with orders completely different from the events and not connect anything and you will have to spend a lot of time to align their work. For this reason, it is better to ask the actors to prepare a brief and simple list of facts for their biography. Ask them to place the dates in the events of the biography, if possible. If they are not sure about when a fact happened in the life of the character, they can leave it unanswered. Encourage them to leave their list of questions unanswered. Assign work on the biographies of the indirect characters to the actors who will be performing small roles or actors interpreting characters with a strong relationship with the indirect character – for example, ask Medvedenko to work on the biography of his father and his mother. Define all these tasks that must be completed outside the rehearsal room.

On the following day, sit at a table with the whole group. Start with the characters and work through each character, in turn, checking the order of the facts that each actor prepared about their character and answer some of the simpler questions. Each actor must leave the session with a clear chronology of the main events of the past of their character.

Use your notes on the biographies of the characters already prepared to guide the actors. Ask each of them to talk to you about their biography and ask them to place a date in the wrong position. Instead of telling the actors that their choice of dates is "wrong", it is advisable to give a context for their suggestion. You can, for example, say: "I am not completely convinced that placing the death of Nina's mother so long ago is useful. Maybe it is better to consider placing it a little more recently, closer to the action of the play, so that her stepmother is more recent."

Try to cite a moment in the play when this repositioning will help the actors to act in a line or with an intention. In this way, you will always keep the focus on the connection between the events in the past and what the character says or does in the action of the play. If the actor does not agree with you, read the relevant section of the text together and look for a clearer impression of what the words mean. Then work through the indirect characters in the same way (in the order in which their names appear in the play).

Keep the whole group involved in the process, encouraging everyone to look for connections between the characters that you are working on and the past of their own characters. Be sure that major events, such as

casamento ou uma morte na família, sejam escritos em todas as biografias de familiares – mesmo que apenas um membro da família fale sobre o evento no texto.

Use seu trabalho sobre os relacionamentos para orientar os atores a pensar sobre as relações que eles têm na peça, como eles constroem suas biografias. Mesmo se dois personagens têm pouquíssima interação direta na peça em si, incentivá-los a reconhecer que podem haver eventos no passado que os conectem, portanto, ajuda-os a construir um relacionamento. Por exemplo, se você estava trabalhando em 'A Gaivota', quando chegar a data do nascimento de Nina você pode virar para o ator que interpreta Dorn e perguntar: "Você acha que você fez o parto de Nina?" Quando Nina fala sobre a morte da mãe pergunte a quem faz Dorn: "Você acha que você cuidou da mãe dela?" Lembre-se que Dorn tem uma falano texto no primeiro ato, onde ele fala sobre o pai da Nina de forma agressiva e o ator precisa ter algo em sua biografia para apoiar este sentimento. O ator que interpreta Dorn irá adicionar a data de nascimento da Nina e a morte da mãe para sua lista de fatos sobre o passado. Lembre-se também que Dorn aparece em várias cenas com Nina, e eles precisam ter uma imagem de seu relacionamento passado para atuarem juntos com precisão.

Além disso, lembre-se de usar o trabalho que fez nos relacionamentos, descritos no capítulo 5; alerte o ator como um incidente particular pode ter formado o jeito de pensar do seu personagem sobre si próprio ou sobre outro personagem. Por exemplo, aponte como o pensamento de Arkadina sobre dinheiro foi formado por suas experiências iniciais de deserdação e pobreza. Você só precisa apontar alguns momentos-chave como este em um par de biografias dos personagens para o resto do grupo ficar com a ideia clara. Você então pode se referir a outras conexões como esta mais tarde, quando você estiver trabalhando em uma cena onde há uma conexão forte entre o comportamento presente e um evento do passado.

Certifique-se que você dá a cada personagem, o tempo e a atenção necessários – mas não permita a qualquer ator sequestrar o ensaio do grupo e usá-lo para conversar longamente sobre seu personagem. Se isto começar a acontecer, peça ao ator para colocar suas preocupações na forma de uma pergunta simples e adicioná-lo à sua lista de perguntas para ser abordada em um momento posterior. Se há uma grande disputa entre dois atores sobre quando e como um evento compartilhado aconteceu no passado, peça que coloquem o fato fora da equação por enquanto. Os dois podem transformar o fato em uma questão a ser abordada num futuro próximo. Siga em frente, rapidamente.

No final deste processo, você não precisa ter preenchido todos os detalhes de cada biografia ou ter respondido a todas as perguntas. Sempre haverá coisas que precisam de uma pesquisa adicional, ou um pensamento mais cuidadoso ou uma leitura mais próxima do texto em um momento posterior. No entanto, não deixe muitos fios soltos. Todos os atores devem deixar este processo de grupo sentindo que eles têm uma imagem mais completa do passado do seu personagem do que em seu rascunho inicial dos fatos e que eles compreenderam os principais eventos compartilhados no passado. Eles também devem ter começado a pensar sobre sua relação com todos os outros personagens.

O ensaio de mesa em grupo é uma atividade trabalhosa e demorada. Só embarque nela se você concluiu a preparação cuidadosa de todos os personagens (como descrito no capítulo 1). Fique calmo e concentrado – e sempre mantenha o exercício movendo-se sem dar a impressão aos atores de que o tempo é limitado. Ajudará se você não tentar construir todas essas biografias em uma única sessão. Talvez você prefira trabalhar através de seis personagens em uma sessão de três horas e mais seis em uma sessão posterior. Lembre-se de convidar o cenógrafo e o figurinista para estas sessões. Observar os atores aprofundando as biografias dos personagens vai ajudar a aguçar as escolhas sobre os trajes. Lembre-se, também, que o processo não é uma rua de mão única – os atores muitas vezes virão com adoráveis novos detalhes que você nunca pensou, significando que você pode ter que ajustar as informações nas biografias que você havia preparado.

RESUMO

Peça aos atores para coletar todos os fatos e questões sobre sua personagem na lista mestra de fatos e questões que vocês criaram juntos. Incentive-os a colocar os fatos em uma ordem cronológica.

Peça aos atores para fazer este trabalho também sobre os personagens indiretos.

Reúna a companhia e passe por cada personagem. Use as biografias que você preparou para orientar os atores na construção de uma biografia que irá ajudá-los a encenar a peça. Ajude-os a chegar a um acordo sobre eventos compartilhados nas biografias dos outros personagens.

Mantenha todo o grupo envolvido no processo, incentivando todos a olhar para as ligações entre os personagens focando no passado do seu próprio personagem.

Use o trabalho que você fez sobre as relações entre os personagens e chame a atenção dos atores para a relação entre eventos do passado e como os personagens pensam na ação presente da peça.

Dê a atenção adequada a cada personagem.

Gerencie problemas neste processo pedindo aos atores para colocar suas preocupações na forma de perguntas a serem respondidas mais tarde no processo.

Quando você chegar ao final deste trabalho, certifique-se de que você não deixou muitas pontas soltas nas biografias dos personagens.

Certifique-se de que seus ensaios de mesa em grupo trabalhando os personagens sejam sustentados pela pesquisa e pela preparação feita antes dos ensaios começaram.

10.9 O primeiro trabalho prático sobre a personagem e o ritmo dela

Estes exercícios permitem que os atores agarrem seus personagens em um contexto sem pressão, bem como dá a eles a oportunidade de ver como absorveram o trabalho que fizeram juntos em suas biografias. Você pode iniciar estes exercícios depois de ter concluído o trabalho de mesa em grupo sobre as biografias dos personagens. Estes exercícios também permitem que os atores testem com maior precisão física os exercícios sobre as ideias e as emoções, introduzidos no processo de ensaio.

Peça a cada um dos atores para olhar a biografia do personagem e pensar em um ritmo específico e um lugar onde seu personagem estivesse fazendo uma atividade simples – tais como engraxar seus sapatos, cozinhar uma refeição ou fazer uma cama. Certifique-se que ele escolha um momento que antecede os eventos que iniciam a peça e peça-lhes para evitar grandes eventos. Incentive os atores a mapear o lugar onde seu personagem está usando cadeiras e quaisquer adereços que se encontrem no quarto ou simplesmente peça para que imaginem os objetos que eles precisam. Todo o grupo pode fazer esses exercícios simultaneamente na sala de ensaio enquanto você senta e assiste.

Depois de terminar o exercício, peça a todos para dizer resumidamente o que eles aprenderam sobre seu personagem. Se você tem apontamentos para alguém que está indo em uma direção imprecisa, assinale quaisquer ingredientes adicionais que ele talvez precise pensar ou incentive-o a trabalhar em um aspecto do personagem que precisa de um reforço. Em 'A Gaivota', o ator que interpreta Shamrayev fez vários exercícios que envolvia a limpeza do seu kit de emergência do exército e treinou para reforçar o lado militar da personagem (ele tinha sido um oficial do exército, antes de se tornar um gerente de propriedade).

Faça estes exercícios regularmente por uma semana ou mais, dependendo de quanto tempo for o seu período de ensaio. Eles só devem levar cerca de 20 minutos para estabelecer, executar e discutir.

Aqui estão alguns exemplos do tipo de exercícios que os atores fizeram para 'A Gaivota'.

Era agosto de 1871 e Dorn estava sozinho com Masha ainda bebê. Ele segura a criança.

Era maio de 1888 e Konstantin estava tentando escrever pela primeira vez.

Era julho de 1873 e Arkadina estava colocando a maquiagem para sua performance em Poltava.

Era novembro de 1890 e Polina estava engomando as roupas de Konstantin.

Introduza a ideia do ritmo do personagem durante estes exercícios. Esta é a velocidade na qual o personagem pensa e faz as coisas fisicamente. Às vezes atores interpretam seu personagem em sua própria velocidade. Isto pode ser mais rápido ou mais lento do que o ritmo de seu personagem. Assim que você notar isso assinale para ele. Atores podem construir seus personagens no ritmo errado desde o início, o que é uma coisa muito difícil de se desfazer. O problema surgirá mais tarde no processo quando as cenas são encenadas em velocidades imprecisas porque uma pessoa não está no ritmo do seu personagem, precisamente.

Você vai começar a chegar a algumas conclusões sobre o ritmo, ao trabalhar com relacionamentos e biografias do personagem. Você pode notar, por exemplo, que Sorin fala dormindo e se move com uma bengala. Isto pode começar a dar-lhe a impressão de um ritmo lento. Analisar eventos e propósitos irá aprofundar sua compreensão do ritmo. Você pode notar, por exemplo, a velocidade na qual Konstantin responde aos eventos no primeiro ato, a partir da maneira que ele ataca sua mãe quando está falando com Sorin, ou a súbita emoção que o atinge em resposta aos passos de Nina, ou a maneira como ele para abruptamente a apresentação de sua peça. Pouco a pouco a velocidade de suas respostas levará à conclusão de que ele tem um ritmo rápido. A precisão da velocidade ou o ritmo de cada personagem vai cristalizar-se dessa forma de acordo com o avanço das suas tarefas de preparação.

RESUMO

Peça aos atores para pensar em um ritmo específico e um local onde o personagem está fazendo uma atividade simples por conta própria.

Faça os atores marcarem com cadeiras o lugar onde isso aconteceu. Todos os atores marcam seus lugares simultaneamente na sala de ensaio.

No final do exercício pergunte o que eles aprenderam e faça alguns comentários.

Introduza a ideia do ritmo da personagem.

10.10 [Relacionamentos](#)

Eu gosto de olhar para o que está acontecendo entre as pessoas no palco e pensar que os relacionamentos são como teias de aranhas invisíveis e lindamente modeladas, vinculando as pessoas – se você colocar sua mão suavemente entre os personagens você quase seria capaz de sentir essa teia.

Às vezes, quando eu assisto produções vejo atores executando um personagem com um senso muito apurado, mas sem ter uma imagem clara da sua relação com os outros personagens em cena. Quando isso acontece, uma parte de mim sempre perde o interesse no que está acontecendo.

O trabalho sobre os relacionamentos incentiva os atores a pensar sobre as interações que eles têm com todos na peça, a partir das pessoas menos significantes para a mais importante. Com o trabalho que foi feito sobre a biografia dos personagens já se terá a atenção dos atores para todas as relações que eles têm na peça. Quanto mais você puder aprofundar o seu pensamento sobre estas relações, mais crível essas relações serão na performance que o público assistirá. (Se você não fizer esse trabalho, os atores podem ser guiados por suas afinidades e na melhor das hipóteses apenas atuar com as mais importantes relações ou na pior das hipóteses, atuar apenas com uma relação em dez. Por exemplo, a atriz que interpreta Arkadina pode apenas encenar seu relacionamento com Trigorin e Konstantin, desse modo negligenciará mais que oito outros relacionamentos – incluindo seu irmão doente, Sorin e sua antiga paixão, Dorn.)

Não peça aos atores que escrevam citações da peça que se relacionem com seus pensamentos sobre cada personagem, como você fez quando você se preparou para a peça. Em vez disso, peça a cada ator para escrever a sentença inacabada "Eu sou...", assim como você fez quando você estava preparando os relacionamentos (ver capítulo 5) e preencha-a com três ou quatro adjetivos simples ou substantivos que descrevam como o personagem pensa sobre si. Incentive os atores a considerar estas frases como pensamentos que o personagem nunca revelaria a ninguém. Dê a eles 15 minutos para fazer isso, em seguida, reúna o grupo e passe por cada personagem. Cada ator vai ler sua sentença e você responderá ao que eles propõem.

Você vai notar que os atores às vezes escrevem juízos de valor em seus personagens. Por exemplo, em 'A Gaivota', o ator que interpretava Konstantin talvez pudesse ter escrito: "Eu sou uma criança" ou o ator que interpretava Shamrayev talvez tivesse escrito: "Eu sou agressivo". Estas são coisas que outras pessoas podem dizer sobre o personagem, mas eles não existem como pensamentos na cabeça desse personagem. Retire estas sentenças ou substitua-as com adjetivos mais precisos. Por exemplo, Konstantin pode pensar: "Eu sou inútil" que, por sua vez, faz com que ele se comporte como uma criança, ou Shamrayev pode pensar: "Eu sou desvalorizado" o que o faz parecer agressivo.

Se os atores escreverem várias palavras que significam a mesma coisa, vocês juntos, devem selecionar a palavra que melhor encapsula o pensamento.

Por exemplo, o ator que interpretava Konstantin poderia ter escrito: "Eu sou sem *talento*, uma *falha*, *nada*"; as três palavras em itálico podem ser condensadas na palavra "inútil". Alguns atores também podem ter simplificadoos pensamentos de seu personagem através da remoção de pensamentos que se contradizem. Certifique-se de que eles não fazem isso; se eles têm omitido pensamentos contraditórios, oriente-os a adicioná-los de volta em suas sentenças. Cada ator deve surgir com este exercício com uma frase simples, precisa e clara, com três ou quatro adjetivos ou substantivos.

Se o grupo se empenhar neste exercício e ver a utilidade disso, você pode levá-lo para o próximo nível, definindo-lhes uma tarefa semelhante, mas, mais a noite. Peça-lhes para preencher uma série de sentenças, da mesma forma sobre cada um dos outros personagens – novamente peça que escrevam apenas três ou quatro substantivos ou adjetivos. Em 'A Gaivota', a atriz que interpretava Arkadina poderia preencher as seguintes frases: "Konstantin é ... ", "Sorin é ... ", "Dorn é ... " e assim por diante. Peça aos atores para considerar sua relação com cada personagem da peça, a fim de que eles evitem qualquer uma das suas próprias afinidades. Mais uma vez, deixe que saibam que os adjetivos que eles colocam descrevem um pensamento que sua personagem nunca revelaria a ninguém.

No dia seguinte peça para cada ator ler suas sentenças concluídas para o grupo. Use a sua preparação para ajudá-los a preencher as lacunas e remover imprecisões. Às vezes, os atores se concentram apenas nas relações principais e negligenciam outras. Isto é por causa de afinidades, hábito ou falta de orientação. Este exercício assegura que todos mantêm os seus relacionamentos na peça vivos – não importando quão grandes ou pequenos possam ser. Ele também garante que os atores comecem a construir as suas relações na direção certa para a peça. Finalmente, o exercício revela eventuais lacunas no pensamento sobre os outros personagens. Atores podem travarpara encontrar os adjetivos certos ou contestar adjetivos que você sugere, então tente conduzir este exercício com sutileza e não os faça se preocupar muito com isso. O principal objetivo neste momento é que eles comecem a considerar todas as relações que eles têm na peça.

Tente ser imaginativo sobre personagens menores com pouco a dizer. Dê-lhes alguma orientação, antes de fazer esta tarefa. Eu pedi aos atores que interpretam os servos em 'A Gaivota', que considerassem a higiene pessoal, hábitos sexuais e arrumação das pessoas para quem trabalhavam. Empregados sempre saberiam detalhes íntimos como esses sobre as pessoas que os empregou e estes detalhes formariam o que pensam sobre seus chefes.

RESUMO

Peça aos atores para completar a frase 'Eu sou...' com adjetivos simples ou substantivos que descrevem o que o personagem pensa sobre si.

Peça-lhes para ler suas frases para o grupo e ajude-os a selecionar uma lista precisa de adjetivos ou substantivos.

Se o grupo se empenhar no exercício, dê a tarefa de listar os adjetivos que descrevem quais são seus pensamentos sobre todos os outros personagens.

Ajude a direcionar os atores que interpretam personagens menores em um sentido útil ao solicitar essa tarefa.

10.11 Como configurar improvisações com os atores

Improvisações vão construir fortes imagens do passado nas mentes dos atores, e estas imagens irão ajudá-los a encenar o presente da ação da peça com mais precisão. No capítulo 5 sugeri formas de seleção e planejamento de improvisações. Só comece fazendo improvisações quando você já tiver trabalhado as biografias dos personagens e os relacionamentos. Lembre-se de trabalhar as improvisações em ordem cronológica, você planejando fazer duas ou vinte.

Comece fazendo qualquer improvisação planejada que preceda o evento que inicia a peça. É melhor fazer improvisações sobre o evento que inicia a peça e improvisações sobre as circunstâncias imediatas da primeira cena mais tarde no processo, conforme descreverei no capítulo 11. Lembre-se de guardar as improvisações do que acontece entre as cenas para quando você realmente estiver ensaiando as cenas da peça. Em seguida, você pode inserir essas improvisações entre os ensaios das cenas relevantes. As circunstâncias imediatas para cada cena podem ser improvisadas antes de se trabalhar na cena, para que a memória do que acontece antes da ação da cena seja fresca nas mentes dos atores. A descrição que se segue explica como estabelecer qualquer improvisação com os atores.

Reúna os atores e dê-lhes suas instruções preparadas para a improvisação inicial que você quer fazer. Esta será a primeira vez que você dará instruções diretamente para os atores e a primeira vez que os ingredientes-chave deste processo estarão juntos em um exercício de atuação (circunstâncias imediatas, eventos, intenções, lugar e tempo). Não se apresse ao dar as suas instruções e use o tempo que for para responder a quaisquer perguntas que os atores possam ter.

Enquanto eles absorverem o que foi dito, dê tempo a eles para que construam e demarquem uma imagem clara do local onde acontecerá a ação da improvisação.

Você vai assistir à improvisação sozinho ou com outros atores (não deixe aqueles que logo entrarão em cena assistir). Incentive todos a ver e a sentirem em torno dos limites do lugar onde a improvisação é definida como se fosse um teatro de arena. Incentive as pessoas a assistir movendo-se se eles não conseguirem ver algo. Peça aos atores para continuar com a improvisação até você pará-los (embora você possa permitir um máximo de 10 minutos). Pare-os quando eles estiverem perdendo a crença na situação ou ao tornarem-se vagos sobre qualquer uma das instruções – por exemplo, se sua imagem do lugar está fraca ou se eles pararam de demonstrar as suas intenções. Saber quando parar uma improvisação é uma arte. Você vai cometer erros, mas esses erros vão ajudar você a melhorar.

No final da improvisação, faça comentários que se relacionem diretamente com as instruções que você deu ao estabelecer a improvisação. Aponte onde um evento ou uma intenção não ficaram nítidos, onde os lugares estavam claramente presentes e onde não estavam. Destaque as coisas que os atores fizeram que estavam indo na direção certa da peça e aponte as coisas que foram menos úteis. Por exemplo, se um personagem como Sorin não usou sua bengala na improvisação, lembre-o de pensar sobre sua condição física um pouco mais; e se a atriz que interpreta Masha usa seu rapé com grande precisão, deixe-a saber que ela o fez.

Se você tem uma grande companhia, você pode estabelecer várias improvisações de uma só vez. Dê a cada grupo separadamente suas instruções já preparadas, em seguida, dê tempo para que eles estabeleçam o lugar conjuntamente. Então faça as improvisações em ordem cronológica. Você pode pedir aos atores que estiverem assistindo as improvisações para dar seus comentários sobre os aspectos mais simples da improvisação como o tempo e lugar.

Se um ator resistir a sua ideia em uma improvisação, você pode alterar essa ideia ou ir em frente de qualquer maneira. Se o ator está preparado para

tentar sua ideia, peça para fazer a improvisação, mas lembre-o que é apenas um rascunho inicial. Deixe-os saber que você vai tentar outra versão se a primeira não funcionar. Nove vezes em dez sua versão irá persuadi-los. Se aquele ator discordar veementemente então peça para propor um mapa alternativo do que acontece e experimente-o. Você então terá que entrar com tudo e com instruções precisas.

RESUMO

Só comece fazendo as improvisações quando você tiver trabalhado com as biografias dos personagens e os relacionamentos.

Trabalhe as improvisações em ordem cronológica.

Dê suas instruções já preparadas de forma lenta para que os atores tenham tempo para absorver as informações.

Dê aos atores um tempo para estabelecer o local onde acontecerá a improvisação.

Peça para as pessoas assistindo a improvisação se sentarem ao redor dos limites do local onde a ação ocorre como se fosse um teatro de arena.

Faça comentários ao final de cada improvisação que se relacione com as instruções que você deu quando você as estabeleceu.

Se um ator não está de acordo com sua ideia para uma improvisação, ou mude seu plano ou peça para que ele a faça garantindo que depois irão experimentar a ideia dele.

10.12 [Como usar os exercícios de visualização](#)

Exercícios de visualização são uma outra maneira de criar imagens dos últimos eventos para apoiar a ação da peça. Eles também podem substituir improvisações, se você está pressionado pelo tempo. Eles podem ser feitos na sala de ensaio ou como lição de casa durante a noite.

Peça aos atores para sentarem ainda com os olhos abertos e imaginar que seus olhos são como uma câmera se movendo através de um lugar, interagindo com outras pessoas ou objetos. Dê-lhes um evento para visualizar. Em 'A Gaivota', Masha pode visualizar pela primeira vez ela comprando seu

rapé ou Konstantin pode visualizar Arkadina atuando em uma das peças de Trigorin. Quadro por quadro, o ator irá imaginar como o evento se desenrolou. Se o ator estiver lutando para fazer o exercício com seus olhos abertos, então sugira que os feche.

Exercícios de visualização são particularmente úteis para eventos que acontecem com um personagem sozinho, mas eles são menos úteis para eventos que afetam mais de uma pessoa. Nesses casos, uma imagem compartilhada criada por uma improvisação será mais útil. Em 'A Gaivota', por exemplo, seria bom para Konstantin visualizar matar uma gaivota entre o primeiro e o segundo ato, porque ninguém mais está envolvido neste evento. No entanto, não seria útil para Nina e Trigorin visualizar a gravidez, nascimento e morte de seu filho entre o terceiro e quarto ato porque eles precisam compartilhar fatos do que aconteceu.

RESUMO

Peça aos atores para que se sentem com os olhos abertos (ou fechados) e visualizem um evento na biografia do seu personagem, como se fossem uma câmera de filmagem em um evento, quadro por quadro.

Lembre-se que estes exercícios são menos úteis para eventos que acontecem com mais de uma pessoa.

10.13 Como fazer tudo isso com um período curto de ensaio

O perigo de compactar ou pular etapas deste processo para caber em um período mais curto de ensaios é que você vai construir personagens que não têm imagens claras do passado ou do futuro, ou os personagens que você construir não existirão em um tempo real e um lugar real. Tenha isso em mente ao selecionar os ingredientes que você escolhe para trabalhar.

Apresentando fatos e perguntas: Se você está com pouco tempo, não faça perguntas sobre as circunstâncias imediatas e fatos como uma tarefa para a sala de ensaio. Prepare os detalhes das circunstâncias imediatas e dê aos atores antes dos ensaios pertinentes da cena. Comprima o tempo que gasta na compilação de sua lista de "antecedentes" e a lista de fatos e perguntas com os atores em uma sessão de três horas. Em seguida, mantenha o exercício

movendo-se bruscamente e evite longas discussões. Tão logo você veja uma discussão se desenvolvendo, acabe-a rapidamente, pedindo aos atores em questão para resumir seus pontos em perguntas simples. Se você se encontra correndo contra o tempo peça ao grupo para focar nos fatos sozinhos.

Pesquisa: Peça aos atores para aparecer com três fatos simples sobre o universo da peça. Faça isso como lição de casa no primeiro dia. Reúna-se com o grupo e ouça cada um dos fatos por meia hora; isto irá ajudar a construir uma imagem compartilhada do universo ficcional. Durante a primeira semana defina individualmente para os atores tarefas essenciais que podem ser realizadas durante a noite. Por exemplo, não é possível interpretar Masha sem saber sobre o rapé. Idealmente, qualquer investigação levada a cabo deve ser compartilhada em uma sessão de comentários com todo o grupo, mas se você não tem tempo para a pesquisa, ajude os atores individualmente na construção de seus personagens. Tente encontrar um ambiente onde os ingredientes principais das tarefas de pesquisa possam ser compartilhados. Se houver quaisquer informações essenciais que todo mundo precisa saber, dê para os atores em uma folha A4 que possa ser lida durante a noite. Em 'A Gaivota', todos os atores estavam no palco para o primeiro ato quando Arkadina refere-se às propriedades abandonadas; todos precisam saber um pouco de informações básicas sobre por que essas propriedades entraram em colapso e a economia mais ampla das propriedades no momento.

Localização: Faça o exercício inicial dos círculos de lugar no primeiro dia. A partir de então, você deve ser capaz de realizar todo o trabalho sobre o lugar, sem a necessidade de anular qualquer momento especial do seu processo. Faça isso sempre fazendo comentários claros sobre o lugar, em qualquer um dos exercícios de representação, improvisações ou ensaio de cena que você fizer.

O escritor e o gênero: Você vai ter introduzido os fatos essenciais sobre o escritor no primeiro dia e você não precisará fazer outra sessão de grupo sobre o escritor. Em vez disso, dê pedaços de informações relevantes durante o trabalho sobre as biografias dos personagens. Por exemplo, quando você chegar à biografia de Dorn, peça para o ator que o representará dar uma olhada na vida de Tchekhov, em seu trabalho fora do teatro, em seu treinamento como médico. Você poderá dar para os atores tarefas relevantes de pesquisa sobre as pessoas na vida do escritor que forneça as bases para seus personagens, ao invés de convocar uma sessão para compartilhar informações sobre a vida do escritor com todo o grupo. Deixe os atores saberem qual é o gênero da peça e trabalhe isso nos seus ensaios de cena.

Trabalho prático em ideias: A sessão de grupo em que você chegará a um acordo sobre as ideias da peça, você deve levar um máximo de meia hora.

Selecione a ideia principal e, em seguida, peça aos atores para pensar durante a noite sobre uma parte de suas vidas que se relacione com essa ideia. No dia seguinte reencene as propostas em uma única sessão de três horas. Quando você fizer comentários, saliente a relação entre a vida e a ação da peça e esteja atento para quaisquer ingredientes-chave do processo e os aponte com precisão (tempo, lugar, intenção, evento e gestos físicos precisos e posturas corporais que possam ser usadas). Trate outras ideias quando você estiver ensaiando cenas ou construindo as biografias dos personagens. Você pode avisar aos atores se eles não estiverem construindo seus personagens com todas as ideias que sustentam a peça em mente. A atriz que interpreta Arkadina pode estar atuando com a ideia de infelicidade no amor sobrepujando o tema da família; isto se manifestará na sua atuação apenas no caso de amor com Trigorin, não sendo uma mãe crível para Konstantin. Sugira que ela construa seu pensamento sobre a família um pouco mais.

Trabalho prático sobre emoções: Corte esta etapa por completo.

Biografias de personagens: É essencial para os atores realizar o simples exercício das biografias dos personagens como lição de casa e trabalhar essas biografias em uma sessão de trabalho em grupo. Você deve ser capaz de fazer isso em uma sessão de três horas. Se você acelerar este exercício, pode haver mais pontas soltas do que o normal, então tenha certeza de como você trabalha e classifica as cenas. Se você está realmente com pouco tempo, faça as biografias em um esboço e dê aos atores como ponto de partida para a discussão.

Primeiro trabalho prático sobre o personagem e o ritmo do personagem: nestes exercícios tome apenas cerca de 15 ou 20 minutos, então tente fazer pelo menos três deles espalhados por alguns dias. Se você realmente não pode ter mais tempo, corte-os.

Relacionamentos: Ignore o exercício em grupo sobre relacionamentos, em vez disso, use seu trabalho preparatório para orientar os atores quando eles estão trabalhando em cenas juntos ou construindo suas biografias de personagens. Por exemplo, você pode apontar para dois dos atores em uma cena de grupo que eles não têm uma relação considerável um com o outro. Peça-lhes para esclarecer seus pensamentos sobre o personagem um do outro.

Improvisações: Se você tem pouco tempo, você poderá considerar o corte de todas as improvisações, e em vez disso, discutir o que aconteceu no passado em relação ao ponto relevante de uma cena durante o ensaio (ou você pode pedir para que eles visualizem os eventos). Por exemplo, quando um personagem descreve um evento no passado, pare e fale sobre isso ou dê-lhes

alguns minutos para visualizar os eventos ou peça para que pensem em como o evento aconteceu durante a noite. Se as imagens do passado são compartilhadas, dê aos atores um tempo significativo nos ensaios para visualizarem o evento juntos. Lembre-se, no entanto, que uma improvisação estruturada pode levar até menos tempo de ensaio que uma discussão.

Exercícios de visualização: Eles podem ajudá-lo a configurar alguns destes exercícios, mas eles não são essenciais.

'As Criadas' de Jean Genet

11. Capítulo - Trabalhando nas cenas dapeça

(Tradução de Isarel Castro [até a página 181] e Mateus Santos - Primeira revisão: Humberto Issao; segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Este capítulo analisa a forma de colocar apeçaa seus pés. Este trabalho vai demorar cerca de 60% do seu período de ensaio. Ele cobre tudo, desde a análise da ação da peça até o último passado na sala de ensaios. Ele inclui conselhos sobre os seguintes pontos:

11.1 - A análise da ação da peça com os atores

11.2 - Delimitando os espaços das cenas

11.3 - Improvisando o evento gatilho e as circunstâncias imediatas

11.4 - Como estruturar o dia de ensaio

11.5 - Ensaioando uma cena pela primeira vez

11.6 - "Desenho de cena" (Blocking), ou fazendo a ação clara para o público

11.7 - Os segundos e terceiros ensaios de uma cena

11.8 - Passadões

11.9 - Como gerenciar os últimos dias na sala de ensaio

11.10 - Trabalhando com o cenário, figurinos, som, iluminação e músicas durante os ensaios

11.11 - Como fazer tudo isso com um período curto de ensaio

11.1 A análise da ação da peça com os atores

O grupo já terá lido a peça uma vez ao fazer a lista de fatos e questões sobre tudo o que existe e o que aconteceu antes do início da ação da peça. Agora, você vai ler a peça novamente com quatro tarefas específicas em mente para todos:

Isolar os "eventos" (acontecimentos) e dar-lhes um título

Anotar os fatos e questões sobre o que aconteceu entre cada ato ou cena.

Anotar os fatos e questões sobre as circunstâncias imediatas de cada ato ou cena (i.e., o que ocorre nas 24 horas que antecederam a ação da cena)

Encontrar um nome para cada ato.

Até agora os atores devem estar familiarizados com a palavra "evento", como você vai tê-lo usado ao dar retorno nos exercícios sobre as ideias e as emoções, e na estruturação de suas improvisações iniciais. No entanto, não vai machucar se neste momento você lembrá-los de uma simples definição da palavra: um momento na ação onde todos mudam o que estão fazendo ou atuando. No entanto, deixe-os saber que o nome do ato ou cena deve ser a descrição mais simples do que está acontecendo em todo o ato ou cena.

Leia a peça da mesma maneira que você fez inicialmente sem nenhum dos atores lendo suas próprias partes, mas com cada pessoa lendo uma fala de cada vez. Peça-lhes para parar sempre que eles tiverem encontrado informações pontuais que possam ajudar com quaisquer das quatro tarefas. Se eles passarem sobre quaisquer informações, chame a atenção para o que eles perderam. É melhor perguntar aos atores sobre o título de cada ato ou cena antes de começar a leitura juntos. Certifique-se de que todos no grupo

escrevem o título de cada cena e o nome de cada evento. Além disso, certifique-se de que todo mundo tem clareza sobre quando cada evento começa e termina e que todos escrevem com as mesmas palavras para descrever cada evento. Use o texto preparado para orientá-los.

Eu sempre acho que as percepções dos atores levam à correção das posições de alguns eventos ou à adição de um par de novos eventos que eu perdi quando eu fiz a minha preparação. Eu também acho que é útil perguntar-lhes o que eles acham que é o título mais simples para um evento ao invés de oferecer a solução que eu tenho, a não ser que eles estejam lutando para encontrar um. Se um ator discordar fortemente sobre um evento ou sobre seu título, sugira colocar um ponto de interrogação e assegure que você vai reexaminar a questão mais tarde no processo. Não perca tempo em uma sessão de grupo com longos debates.

Certifique-se de que todos no grupo mantêm-se no exercício. Lembre-se que leva tempo para escrever títulos ou circular uma fala em torno de um evento e nomeá-lo. Não avance até que todos tenham terminado cada tarefa. Não tente trabalhar em uma sessão longa; em vez disso faça o trabalho ao longo de um par de dias. Intercale com trabalhos de corpo, trabalho prático sobre temas ou improvisações. Esse trabalho requer muita concentração de todos. Fique aberto e receptivo às ideias e percepções dos atores; ao mesmo tempo use sua preparação para mantê-los no caminho certo.

Esta sessão é também uma oportunidade para os atores abrirem suas dúvidas sobre a ação da peça ou as sensações de uma fala. Eles podem ter anotado as dúvidas deste tipo quando você trabalhou nas listas iniciais de fatos e questões e na lista de circunstâncias imediatas logo no início do processo. Encaminhe quaisquer dúvidas nestas sessões. Adie dúvidas mais complexas até os ensaios da cena.

No final do processo, dê uma definição de evento gatilho e peça-lhes para identificá-lo. Em seguida, peça-lhes para identificar os principais acontecimentos de cada ato e o acontecimento mais significativo em toda a peça. Complete o processo pedindo aos atores para decorarem onde os acontecimentos ocorrem no texto ao mesmo tempo em que eles decoram suas falas.

Finalmente, lembre os atores sobre as intenções e dê-lhes a definição mais simples da palavra: o que um personagem quer fazer ou mudar no outro personagem (ou personagens). Dê exemplos concretos do que você quer dizer a partir de exercícios que eles já fizeram em ensaios ou cenas na peça. Lembre o grupo que as intenções só mudam em eventos. Quando tiverem absorvido tudo isso, peça-lhes para se prepararem para seus ensaios de cena e trabalhar as intenções do seu personagem entre eventos fora do horário de ensaio. Isso é algo que ele pode trabalhar em seu tempo livre fora da sala de ensaio. Você vai aguçar a sua compreensão desta ferramenta quando você fizer os seus primeiros ensaios para a cena. Não gaste muito tempo para desembalar intenções longas neste ponto.

RESUMO

Leia a peça novamente com o grupo e isole quatro coisas: eventos, títulos dos atos, o que acontece entre as cenas e as circunstâncias imediatas para cada cena.

Certifique-se de que todos escrevem nos seus textos todas as informações e não se apresse e nem deixe pessoas para trás ao fazer essa tarefa.

Ajuste as suas respostas, preparadas previamente, para acomodar novas descobertas ou novas propostas apresentadas pelo grupo.

Não perca tempo em longas disputas sobre respostas para as tarefas definidas.

Intercale essa atividade com outros trabalhos práticos.

Identifique o evento gatilho, os principais eventos em cada ato e o mais importante evento em toda a peça.

Pergunte aos atores onde ocorrem os eventos.

Lembre-os da definição mais simples de uma intenção.

Defina como atividade fora dos ensaios a preparação das intenções entre os eventos para os primeiros ensaios da cena.

11.2 [Delimitando os espaços das cenas](#)

Peça ao diretor de palco para colocar a marcação de chão assim que você estiver prestes a fazer os trabalhos práticos no(s) local(is) onde a ação da peça ocorre. Isso normalmente acontece quando você começa a fazer improvisações sobre o evento gatilho, sobre as circunstâncias imediatas da primeira cena, ou antes do ensaio da primeira cena. Se a ação da peça se realiza em mais de um local, o diretor de palco vai estabelecer uma série de planos em camadas uma sobre as outras com diferentes tipos de fitas plásticas coloridas para designar cada lugar.

Idealmente, conforme descrito no [Capítulo 8](#), você deve estar em uma sala de ensaio que é grande o suficiente para uma marcação do cenário com uma sobra de no mínimo dois ou três metros ao redor do espaço demarcado do palco. Peça ao diretor de palco para colocar a marcação no meio da sala e, em três ou mais metros ao redor, adicionar tantos quanto puder de outros cômodos ou áreas externas, mesmo que estas outras salas nunca sejam vistas pelo público. Por exemplo, se a ação ocorre em uma sala de jantar, adicionar uma marcação da cozinha ou corredor e a porta dianteira que dá para a sala de jantar.

Quando nós ensaiamos 'A Gaivota' no Teatro Nacional (Londres), tivemos a luxo de uma grande sala de ensaio. Nós fomos capazes de marcar várias salas do piso térreo da casa, incluindo as duas salas onde a ação dos atos três e quatro se realizavam: a sala de jantar e a sala de estudos de Konstantin. As outras salas marcadas (o vestiário, cozinha, corredor) não foram vistas pelo público no cenário final, mas eles foram usados pelos atores nos ensaios para ajudá-los a construir uma imagem de onde eles vinham e para onde eles estavam indo durante a ação.

Claro, isso foi um tamanho incomum para uma sala de ensaio e não espere por tudo isso no início de sua carreira. Se você só é capaz de marcar a planta baixa do seu cenário sem nenhuma sobra (ou até menos do que isso), não se preocupe, apenas lembre-se de que você terá de encontrar outras formas de ajudar os atores a se prepararem para entrar nos lugares onde a ação da peça ocorre. Você pode, por exemplo, usar exercícios de visualização ou simplesmente permitir que os atores tenham alguns segundos antes de começar a cena para se lembrarem exatamente de onde eles acabaram de vir e o que eles estavam fazendo naquele lugar.

Se você estiver trabalhando em uma peça em que a ação ocorre em vários locais diferentes e você não quer confundir os atores com camadas de várias marcações uma em cima das outras, use varas de bambu para delinear os limites de cada sala ou lugar. As varas podem ser facilmente movidas de um lugar para outro.

Peça ao diretor de palco para fazer a marcação, quer no final do dia do ensaio ou um pouco antes do início do ensaio. Em seguida, logo que os atores chegarem, peça-lhes para se familiarizarem com o ambiente que a marcação indica: você poderia andar em volta da marcação com todo o elenco, lembrando a eles o que as linhas no chão representam em termos de arquitetura ou paisagem. Discuta o que pode ser visto ou ouvido fora do local (ou locais) marcados, ou as diferentes saídas e entradas que levam a cada lugar e, como sempre, certifique-se que todos os atores sabem o que podem ver em cada lugar se eles girarem 360 graus.

Neste ponto, também é útil discutir com seu cenógrafo sobre qualquer elemento cênico chave que você possa querer utilizar. Considere, por exemplo, a construção de um elemento cênico como uma moldura de porta com uma porta, uma esquadria com uma janela ou alguns biombo que representem paredes. Eu sempre achei portas cênicas uma coisa realmente importante de se ter em ensaios, mas lembre-se que a construção de uma porta cênica é uma

arte: muitas dessas portas têm uma tendência a cair rapidamente à medida que são utilizadas.

RESUMO

Faça a direção de palco fazer uma marcação do cenário no chão no centro do ambiente e, se possível, permita um espaço de dois ou três metros entre a borda da marcação e as paredes da sala de ensaio.

Adicione outros quartos adjacentes ou áreas externas em torno da principal área demarcada, mesmo que o público não vá vê-los.

Se você só tem espaço para uma marcação, encontre outras maneiras de ajudar os atores com imagens de onde eles vêm e o que eles estavam fazendo naquele lugar.

Se você estiver trabalhando em um peça que se passa em muitos locais diferentes, considere a possibilidade de usar varas de bambu para delinear os diferentes lugares, de modo que os atores não se confundam com várias camadas de fitas plásticas de cores diferentes.

A direção de palco deve fazer a marcação no final de um dia de ensaio.

Caminhe em volta da marcação com o elenco no dia seguinte e lembrem a eles o que as linhas no chão representam, em termos de paisagem ou arquitetura.

Considere acrescentar alguns objetos cênicos dos principais elementos da cenografia, tais como portas, janela ou paredes.

11.3 Improvisando o evento gatilho e as circunstâncias imediatas

Agora faça as improvisações que você tem planejado em torno do gatilho seguido das improvisações sobre as circunstâncias imediatas da primeira cena. Defina exatamente da mesma maneira que você fez nas outras

improvisações (ver [Capítulo 10](#)) e continue dando um retorno preciso. Não siga qualquer uma das improvisações em torno dos eventos que acontecem entre atos ou cenas, ou quaisquer circunstâncias imediatas para quaisquer outras cenas ou atos. Você vai fazer essas improvisações mais tarde no processo quando você estiver trabalhando elas no seu caminho através da ação da peça.

RESUMO

**Configure as improvisações em torno do evento gatilho e das circunstâncias imediatas para a primeira cena ou ato.
Dê o retorno precisamente.**

11.4 Como estruturar o ensaio

Neste ponto do processo o seu dia de ensaio vai mudar estruturalmente e você vai começar a ensaiar a peça em si, só chamando os atores que estão na cena em que está trabalhando. Tente trabalhar à sua maneira através da peça em ordem cronológica e use os eventos como uma diretriz para dividir a peça em partes menores para ensaiar. Se alguém irá entrar durante a ação, você precisa ter certeza de que essa pessoa esteja no ensaio anterior para que todos possam praticar o evento da sua entrada. Desta forma, as cenas que você ensaiar, muitas vezes se sobreporão: isto fará com que no momento que você colocar as cenas juntas em um passado essa junção seja muito mais suave.

Aqui está a estrutura do ensaio da primeira cena da 'A Gaivota'.

10h30min Masha, Medvedenko, Yakov e operários

11h30min Konstantin e Sorin para participar

13h30min Almoço

14h30min Konstantin, Sorin, Yakov e operários

16h00min Nina para se juntar

17h30min fim

Dê aos atores alguns minutos para aquecerem antes de cada entrada, ou, se você estiver pressionado pelo tempo, chame grupos maiores de atores e peça para que fiquem preparados. Durante este período dos ensaios, você também pode considerar chamar o conjunto completo de vez em quando para trabalhos de corpo, voz, ou para retransmitir qualquer novo material de pesquisa. É importante não perder o senso e o propósito em uma atividade de compartilhamento com o grupo. Faça isso uma vez por semana durante uma

hora ou assim. Isto é, claro, em uma estrutura ideal de ensaios a longo prazo. Não se preocupe se você tem um curto período de ensaio e não têm tempo para agendar esses trabalhos coletivos.

RESUMO

Trabalhe à sua maneira através da peça na ordem cronológica.

Use eventos como uma diretriz para dividir a peça em partes menores para ensaiar.

Sobreponha a presença dos atores nos ensaios para que os atores possam praticar os eventos de entradas e saídas.

Agende tantos aquecimentos quanto puder.

Agende sessões ocasionais com todo o elenco para trabalhos corporais ou para dar retorno das pesquisas realizadas.

11.5 [Ensaizando uma cena pela primeira vez](#)

O objetivo do primeiro ensaio de uma cena é estabelecer todas as metas que os atores precisarão trabalhar a longo prazo e lhes permitir entrar no material com cuidado. Antes de estudar a parte que você vai trabalhar, verifique se não há questões pendentes ou perguntas sobre o significado do que é dito no texto. Se existem, discuta-as e se possível, deixe-as do lado de fora.

Em seguida, deixe os atores saberem que este primeiro ensaio não é sobre a prática das palavras em sua exatidão; em vez disso, trata-se de praticar tudo o que está subjacente às palavras. Esses "fundamentos" incluem intenções, circunstâncias imediatas, tempo, as imagens do passando, relacionamentos e o lugar.

Primeiro, olhe para eventos e intenções juntos. Normalmente, você vai ensaiar a peça "evento por evento", então lembre aos atores onde o evento ocorre, aonde começa e aonde termina. Então pergunta a cada um deles, por sua vez, qual é sua intenção antes e depois do evento (e lembre-os que as intenções só mudam em eventos). Você já terá escrito estes pontos no seu texto, de modo que você pode usar sua preparação para orientar os atores na direção certa. As percepções dos atores podem significar que você tem que alterar a sentença que você escreveu originalmente para cada uma das intenções.

Quando você tiver chegado a um acordo sobre uma intenção, certifique-se de que você e o ator anotem a sentença que concordaram com precisão. Não importa se a sentença final é diferente da que você concebeu durante a sua preparação, desde que capture a essência do que você quer do ator para a cena. Alguns atores vão preferir uma linguagem fria e cerebral, tais como “para fazer “Medvedenko” se sentir desconfortável”. Outros irão responder melhor às palavras mais fortes, como “você faz Medvedenko se sentir como um pedaço de merda”. Durante os ensaios, você vai aprender como traduzir a intenção do que você quer para a peça dentro do vocabulário ou sintaxe que combina com cada ator individualmente e que obtém o resultado que você deseja. O processo de decidir sobre as intenções vai ocupar 50% deste primeiro ensaio. No fim de tudo, peça aos atores para ler a cena junto com as intenções em mente.

Em seguida, lembre-os das circunstâncias imediatas, a hora do dia e o nome da cena ou ato que você está trabalhando. Finalmente, peça-lhes para renovar a imagem do lugar em que a cena ocorre. É melhor incentivá-los a fazer isso por conta própria. Eu costumo dar aos atores cinco ou dez minutos para falarem sobre o lugar juntos, eles normalmente ficam nas marcações do cenário e descrevem uns aos outros o que eles podem ver ao redor deles. (A primeira vez que você ensaiar uma cena como está, pode ajudar navegá-los pelo “lugar” com os atores por meio de perguntas simples, tais como “o que você pode ver através da janela?”, se a cena se passa dentro, ou “O que você pode ver a certa distância de você?”, se a cena se passa lá fora. Eles também podem se referir aos mapas de lugar que eles fizeram mais cedo no processo de ensaio (ver [Capítulo 10](#)) e que agora estará na parede da sala de ensaio.)

Peça aos atores para usar no ensaio uma mistura das palavras que se lembrarem do “texto” e palavras que eles próprios inventam. Isso traz o primeiro ensaio mais para perto de uma improvisação e o mais importante, significa que os atores não terão que se agarrar a seus textos quando eles estejam ensaiando a peça. Seus textos ficarão sentados fora do lugar onde a ação da peça ocorre, em uma mesa, uma cadeira ou no chão.

A primeira vez que os atores praticarem a cena vai ser um pouco estranho: eles vão se lembrar de algumas coisas e esquecer as outras. Eles podem até se sentir um pouco frustrados ou envergonhados depois, especialmente se esta é a primeira vez que eles ensaiam uma peça desta forma. Não se preocupe se isso acontecer e em vez disso, dê-lhes um retorno sobre as tarefas que você definiu (incluindo eventos, intenções, circunstâncias imediatas, hora e local) assim como você fez quando você configurou as primeiras improvisações. Você pode, por exemplo, pedir-lhes para afinar a atuação no que se refere ao lugar e ao tempo da peça, mas tranquilize-os que suas intenções eram claras.

Em seguida, peça-lhes para “passar” a cena novamente, veja como eles a realizam de acordo com as indicações que você deu. Se você tiver tempo para passar uma terceira vez, você pode começar a adicionar outras coisas para sua lista de retorno como os relacionamentos e os personagens (imagens do passado, ritmo e pensamentos sobre eles mesmos). Você poderia, por

exemplo, sugerir que a imagem de um evento passado não foi imaginada com precisão ou orientá-los para atuar a relação entre os personagens com mais precisão. Na maioria dos casos, esses apontamentos serão coisas que você já tem trabalhado com eles no processo de ensaios. Nestes primeiros ensaios, a cena não será realizada exatamente como o público irá vê-la, haverá lacunas e imprecisões, mas os atores terão um sentido claro de todos os ingredientes que precisam estar no lugar em um futuro próximo. Alguns atores serão capazes de absorver todos os apontamentos que você der a eles neste primeiro ensaio e precisarão de tempo para digerir-los após o ensaio. Neste ponto, não se preocupe se a sua taxa de absorção é lenta.

No final do ensaio, peça para os atores realizarem todas as tarefas de investigação que têm surgido ou dê-lhes coisas para pensar até o próximo ensaio, como esmerar as imagens dos eventos do passado do seu personagem ou preencher qualquer lacuna na sua imagem do lugar. Em seguida, peça-lhes para decorar as intenções. Decorar as intenções é tão importante quanto decorar as palavras. Na vida, quando você olha para trás em eventos significativos muitas vezes é o que você queria alcançar ou havia desejado que se aloja na memória, mais fortemente do que qualquer coisa que você tenha dito.

Você vai repetir este processo para cada parte da peça, movendo-se de evento para evento. Normalmente, a maioria das palavras faladas no primeiro ensaio da cena será improvisada. Idealmente, as falas serão aprendidas ao longo dos segundos e terceiros ensaios, então no momento em que você faz um ensaio, as únicas palavras utilizadas serão a partir do texto geral.

Esta forma de trabalhar nas cenas iniciais nos ensaios foi uma revelação para mim quando cheguei nisso. Durante anos eu tinha lutado com a transição das primeiras improvisações para o trabalho nas cenas da peça. Eu amava a fluidez e a facilidade de uma improvisação e odiava a constipação e a tensão dos ensaios das primeiras cenas. A ideia de misturar palavras da peça com as palavras de imaginação dos atores foi uma maneira perfeita de construir uma ponte entre essas duas fases de ensaios. No entanto, esteja avisado de que alguns atores tomam um pouco mais de tempo para se adaptar a esta forma de trabalhar. Alguns vão se preocupar em obter as falas da peça e você terá que pedir-lhes para aquietar essa preocupação. Se um ator já aprendeu suas falas, então ele deve usá-las, mas peça-lhe para ter em mente o fato de que ele pode não obter as deixas exatas de seus colegas atores que não decoraram as falas. Você também pode permitir que os atores mais velhos usem mais das palavras da peça do que todos os outros, por causa de suas preocupações genuínas sobre sua capacidade de memorizar o texto. Atores também podem encontrar dificuldade em conciliar tudo o que você está pedindo-lhes para atuar neste primeiro ensaio. Eles nem sempre podem estar acostumados a pontuar em seus trabalhos índices sobre o tempo e lugar, bem como as intenções e as imagens do passado. Tranquelize-os que isso vai levar tempo para ser conseguido, mas que eles vão chegar lá a longo prazo.

Quando você estiver trabalhando com as intenções, você pode encontrar resistência por parte de alguns atores, que pensam que a fixação das

intenções a cada etapa da ação faz com que seus personagens aparentem ser manipuladores. Se isso acontecer, lembre-os que na vida nós somos frequentemente inconscientes dos desejos ou intenções que nos guiam, mesmo considerando que um psicólogo, observando do lado de fora, seria capaz de nos dizer exatamente o que queremos a todo momento. O processo de diagnosticar e nomear as intenções, portanto, é frequentemente sobre como fazer os desejos inconscientemente conscientes, por um tempo, para que as forças motrizes da personagem sejam bem compreendidas. Os atores não têm que atuar como se estivessem conscientes de tudo e como se todos os personagens fossem como Iago em 'Otelo', manipulando claramente todos os personagens para seu próprio fim.

Alguns atores também vão querer mudar as suas intenções após a sua primeira tentativa de passar a cena. Tente resistir a este pedido a menos que tenham causas verdadeiras. Em vez disso, peça ao ator para explorar as diferentes maneiras de atuar as intenções. Se, até no final do ensaio, o ator ainda estiver convencido de que a intenção não está correta, sugira que vocês dois tenham um tempo antes do próximo ensaio para pensar em uma alternativa. O ideal é que a decisão sobre as intenções mude muito pouco deste primeiro ensaio até a última noite das apresentações, portanto, neste ensaio inicial, certifique-se que os atores percebam que você está estabelecendo um mapa de longo prazo.

Trabalhando nas intenções você vai notar que há obstáculos que modificam a atuação dessas intenções. Estes obstáculos podem ser "externos" ao personagem como o calor do sol ao meio-dia ou eles podem ser "internos" ao personagem, como uma azia, um resfriado pesado ou o efeito da culpa que o personagem sente sobre o que ele fez para a pessoa com quem ele está falando. Obstáculos como estes irão afetar a forma como a intenção é realizada, mas nunca irão desalojar a intenção completamente.

Fique de olho se as personagens precisam de intenções estando dentro dos eventos ou não, e adicione-as se você sentir que irá ajudar a esclarecer o que os personagens estão fazendo. Você pode, por exemplo, achar que determinados eventos (como uma entrada ou saída) leva mais tempo do que o texto pretendia (isto pode ser devido à forma como os atores estão atuando, ou por causa de uma complicação inesperada na cenografia). Nestes casos, dê aos atores uma intenção durante a saída ou entrada. Alternativamente, alguns eventos ocorrem ao longo de um período de tempo maior do que outros: os atores precisarão de intenções durante esses eventos. Acontecimentos lentos que ocorrem ao longo de várias falas também podem exigir que os personagens tenham intenções.

Quando você chegar ao final da cena ou ato, improvise os eventos que ocorrem fora da cena antes de começar a próxima etapa. Se você não tem tempo para fazer uma improvisação, você pode pedir para os atores visualizarem o que aconteceu ou simplesmente pedir-lhes para falar sobre isso brevemente com você. Em seguida, improvise quaisquer circunstâncias imediatas que precedam a próxima cena que você vai trabalhar, em seguida, ensaie a próxima cena ou ato. Se você não tem tempo para improvisar as

circunstâncias imediatas, você pode dar aos atores as suas informações preparadas previamente sobre estas circunstâncias, como parte de suas instruções para o próximo ensaio da cena.

RESUMO

Resolva as questões pendentes sobre o sentido do texto.

Relembre os atores sobre onde cada evento termina e começa.

Discuta as intenções entre cada evento e escreva a descrição acordada para as intenções de maneira precisa.

Relembre aos atores as circunstâncias imediatas, hora do dia e da denominação da cena.

Dê-lhes tempo para configurar lugar e construir uma imagem clara do mesmo.

Deixe-os saber que eles estarão usando uma mistura das palavras de que se lembram do texto e um diálogo improvisado com suas próprias palavras.

Não se preocupe se a primeira tentativa ficar estranha. Peça-lhes para tentar novamente com as mesmas instruções.

No final dos ensaios peça-lhes para decorar suas intenções.

Esteja ciente de que alguns atores precisam de tempo para aprender esta nova forma de ensaiar as cenas.

Desencoraje-os a mudar as intenções, a menos que tenham uma causa real.

Considere quais obstáculos poderiam modificar as intenções dos personagens.

Considere acrescentando as intenções dentro dos eventos.

No final de cada ato ou cena improvise o que acontece entre as cenas e as circunstâncias imediatas antes da cena seguinte.

11.6 [“Desenho de cena” \(Blocking⁸\), ou fazendo a ação clara para o público](#)

É essencial que os atores sejam organizados no palco para que a ação e os acontecimentos-chaves da história sejam visíveis e bem focados para o público. Isto é uma parte importante do seu trabalho como diretor. O “Desenho de cena” é uma expressão usada para descrever uma forma de organizar estas “imagens de palco”. Muitos processos de ensaios começam com esses “desenhos de cena”: tipicamente, o diretor e o ator discutem onde o personagem deve entrar e onde deveria sentar, levantar, pular e assim por diante. Em alternativa, o diretor pode simplesmente dizer para o ator onde ficar e o que fazer. Estas decisões são reorientadas durante os ensaios e os movimentos são então repetidos de forma idêntica em cada apresentação.

Para mim, no entanto, o “desenho de cena” é sobre como equilibrar a ação de forma bem focada para o público, com movimentos fluidos e desinibidos pelos personagens da situação. Se eu disser sem rodeios para o ator onde ficar para que o público o veja, ele pode aumentar o seu foco sobre esse público e reduzir o foco no personagem e na situação. Isso pode levar a gestos excessivamente conscientes e ações e movimentos desajeitados. E isto, por sua vez, pode levar a uma experiência desigual para o público: às vezes eles vão assistir movimentos que se assemelham à vida enquanto em outras vezes eles vão assistir movimentos muito conscientes ou incongruentes que não são da vida comum. Por movimentos muito conscientes quero dizer, grosso modo, um momento em que um personagem dá três passos grandes na diagonal baixa e olha para o público enquanto diz a alguém que está apaixonado por ele. Este não é um movimento convincente elaborado a partir de uma situação da vida real. É claro, o público nem sempre está consciente da diferença, mas eles absorvem em algum nível e isso interfere na crença e no interesse sobre o que está acontecendo.

Uma vez eu peguei um amigo meu que era um neurocientista e o levei para ver uma produção que eu estava dirigindo e, espontaneamente, ele destacou um problema central sobre a atuação. Ele disse que havia dois tipos diferentes de atuação acontecendo: uma era realista e a outra era “mais elevada, muito consciente e teatral”. Ele poderia lidar com os dois tipos, ele disse, mas no momento em que o cérebro dele mais se esforçou foi quando os atores cambalearam entre um estilo e outro: nesses momentos, ele perdeu toda conexão com o que estava acontecendo na ação da peça.

No [Capítulo 6](#), sugeri que, durante o processo de ensaios você deveria pensar a frente na maneira com que os personagens poderiam usar o espaço, a posição do cenário, entradas, saídas e móveis, de tal forma que ele levasse em consideração o “desenho de cena” e utilizasse o ambiente logicamente. Este é o primeiro passo para a obtenção de um equilíbrio entre movimento desinibido, fluidez dos atores e uma ação bem focada para o público. Quando

⁸ O termo Blocking é um termo muito específico utilizado pelo universo teatral de língua inglesa para denominar o desenho da cena, ou seja, onde os atores estarão posicionados ou se movimentando dentro do espaço de representação.

you are working in the first place in the scenes, let the movements evolve naturally following the logic of the situation. In this way, the main part of the action will be "designed" to itself without the actors needing to worry about it or even know that the process is happening.

It will also help if you try to avoid thinking that on stage the action is only "focused" when the public is looking at the faces or the front of the bodies of the people. The worst type of "scene design" occurs when the actors are positioned in a pleasant semicircle facing the stage, moving sideways as if they were clowns. Remember that the profiles and backs can also be used to focus the action or direct the gaze of the public to a determined character or object. Roughly speaking, if you position the actor facing the public and position the actor listening from the front to the back, the character speaking will be focused.

Clearly, leaving the "scene design" to evolve like this will not solve all your questions. You will always need to adjust the physical form of the action. This is, you will have to ask the actors to make adjustments in what they are doing, where they are standing and so on. However, avoid doing this until the actors are fully immersed in the character and the situation. It is easier for the actors to change what they are doing or where they are standing, if they have clarity about what they are doing. In this way, they can absorb the change without leaving evident this excessive awareness. Whenever possible, see if you can subtly change the position of the objects or the placement of accessories to solve the problem without worrying the actors about it. Clearly, any intelligent actor will know exactly why the chair or the support is being moved, but they will appreciate the fact that you have addressed the problem through the change in the situation instead of doing a rehearsal only of "scene design". If you cannot make a useful adjustment, speak directly and clearly to the actor about the problem, that it is a problem with positioning or a attempt to focus clearly a moment.

Remember that the spatial organization of the actors is only one of the tools at your disposal to make the action clear. This work will be complemented by the lighting, costumes and scenery. These additional ingredients will be inserted when you start the technical rehearsals. But try to keep these ingredients in mind in the rehearsal room: at times you can be worried about the physical focus of a scene and forget that it is night and that the general light over the set will keep the eyes focused on the key action of the scene. If you have a problem that you cannot solve, think about how the lighting, the sound or the costumes can help you find a solution.

If you are struggling to make the "scene designs" that work, spend some time studying painters and paintings. This will train your eye for composition. Study the work of painters who use the human figure in books, or, even better, in art galleries. Artists like Caravaggio, Rembrandt, Vermeer, Manet, Gwen John, Hammershoi, Edward Hopper, Lucian Freud or Paula Rego are masters of composition. Look at the relationship between the figure, the furniture and the environment. Study how the natural light or

artificial cai sobre as figuras. Observe como a cor é usada para guiar o olhar para uma figura ou objeto mais do que para outro. Não há necessidade de fazer o palco parecido como uma pintura, mas um conhecimento do trabalho de composição pode ajudá-lo a focar a ação que o público irá ver.

RESUMO

É essencial que os atores sejam dispostos no palco de modo que o que eles fazem fique visível para o público.

Deixe os movimentos evoluírem naturalmente dentro da lógica da situação.

Se você precisar fazer ajustes físicos para a ação a fim de melhorar a visualização, faça mais tarde no processo e tente alcançar isso primeiramente movendo coisas inanimadas, como móveis ou adereços.

Lembre-se que a organização dos atores no espaço é apenas uma das ferramenta para a criação de foco - este trabalho será complementado pela iluminação, som, figurinos e cenografia.

Saiba mais sobre composição estudando pinturas figurativas.

11.7 Os segundos e os terceiros ensaios de uma cena

O comprimento do seu período de ensaio e a duração da peça irão determinar quantas vezes você ensaiará uma cena. Mesmo com um período de ensaio de oito semanas, se você estiver trabalhando em uma peça longa do século XIX, como 'A Gaivota' (com mais de três horas de duração) você pode achar que você tem tempo apenas para três ou quatro ensaios de cada seção. Em média, você provavelmente vai ensaiar uma cena três vezes.

Quando você ensaiar uma cena pela segunda ou terceira vez, dê exatamente as mesmas instruções que você deu no primeiro ensaio e continue a dar o retorno sobre estas instruções. Porque você já discutiu, identificou e nomeou as intenções, os atores serão capazes de passar as cenas três, quatro ou até cinco vezes. Sempre permita que os atores leiam ou digam as falas uma vez sentados antes deles se levantarem e irem para a cena.

Os atores devem continuar a misturar as palavras que eles se lembram do texto com palavras inventadas. Idealmente, as palavras dapeçavão se tornando mais familiares durante estes ensaios. Às vezes, porém, um ator, de repente, aprende as suas falas antes do segundo ensaio, porque ele está muito ansioso para ter tempo suficiente para praticar essas falas. Nos ensaios que se seguem uma ênfase indevida pode ser colocada nas palavras ditas enquanto outros aspectos da situação, tais como intenções e uma visualização clara do lugar podem murchar por um tempo. Continue dando apontamentos sobre as áreas do trabalho que estiverem sendo negligenciadas e, finalmente, os atores vão trazer todos os elementos juntos.

Em seus segundos e terceiros ensaios, quando você chegar ao final de uma cena ou ato você não precisa voltar a improvisar o que aconteceu entre as cenas, os atos ou as circunstâncias imediatas da cena. Basta lembrar aos atores da improvisação que você fez a partir da ação da peça juntos. Ou, se você não fez uma improvisação inicial, lembre os atores do que aconteceu entre as cenas e imediatamente antes da próxima cena que você irá trabalhar.

Comece a assistir as cenas de ângulos diferentes. Um dia você pode assistir à ação a partir da perspectiva do público; outro dia você pode assistir a partir de um ângulo à esquerda, à direita do palco ou acima. As mudanças de perspectivas podem ajudar você a entender melhor a cena. Isto também irá incentivar os atores a pensar sobre a situação da peça, ao invés de pensar no público: isto deve levar a gestos e ações mais realistas. Ao mesmo tempo, você deve sempre manter a perspectiva do público em mente – pois não haverá valor na criação de um gesto realista, se ninguém puder vê-lo. E aqui reside o coração do ofício: imergir os atores na situação, de forma a confirmar que o que fazem é construído com a perspectiva do público em mente. É esse equilíbrio entre criar algo realista e estruturar algo artificial que sempre me fascinou. Naturalmente, o diretor deve ter como objetivo equilibrar essas duas tarefas com muito cuidado.

O terceiro ensaio de uma cena pode muito bem ser a sua última oportunidade de passar uma cena antes de você começar a ensaiar atos inteiros ou toda a peça. Em muitos aspectos, este ensaio deve ser idêntico ao de seus antecessores, mas neste momento você deve considerar a relação do público a cada cena, o que significa que você terá que estar mais atento em relação à visibilidade, foco e clareza da narrativa. Não altere pontos centrais do processo e comece a fazer "desenhos de cena", não mude as intenções ou a atmosfera da cena. Basta tentar ver o trabalho como se você nunca o tivesse visto antes. Até agora você tem trabalhado próximo aos atores, então mude mentalmente. Quando o público assiste pela primeira vez a apresentação, são frequentemente movidos por uma relação mais objetiva ou distanciada com o trabalho feito. Isto pode ser um choque e pode acontecer demasiadamente tarde no processo para permitir as alterações necessárias, então faça os ajustes da sua percepção na sala de ensaios. Em seguida, dê apontamentos para os atores usando exatamente as mesmas ferramentas que você tem utilizado até agora. Observe e avalie o trabalho para garantir que ele seja comunicado precisamente para o público.

No final do ensaio dê aos atores a impressão de que eles ainda têm muito tempo para melhorar o seu trabalho. Mesmo que isto não seja exatamente o caso, mas isso ajudará a manter a calma nos atores. Ao se aproximarem do dia quando eles irão apresentar pela primeira vez para o público, a ansiedade pode afetar o que eles estão fazendo de forma negativa. Suas ideias sobre o que o "público pensa", que normalmente não ajudam, aumentam e nesse momento eles deixam de lado as camadas do preciso trabalho que se sobrepuseram. Eles podem substituir este trabalho com escolhas rasas ou podem tornar-se menos abertos sobre experimentar novas possibilidades. Eles querem consolidar o que eles estão fazendo - mesmo que isso não esteja acabado ou claro. Mantenha a coerência. Suavemente e com firmeza, incentive-os a completar e aperfeiçoar as tarefas que foram pedidas para que fossem feitas durante todo o período de ensaio.

Aqui estão algumas dicas úteis para a resolução de problemas que podem ocorrer nos segundos e terceiros ensaios de uma cena. Nestes ensaios finais você pode descobrir que alguns eventos e intenções não parecem fornecer dados precisos. Às vezes, um ator vai apontar isso antes de você apontá-lo. Você pode precisar adicionar mais um evento ou você pode decidir que um evento existente está no lugar errado. Responda abertamente às propostas sobre as alterações dos eventos, mas certifique-se de que as mudanças são precisas antes de ir adiante com elas. Não crie uma cultura de sala de ensaio em que os eventos e intenções mudam a cada vez que você passa uma cena.

Às vezes, você vai observar que um ator está tentando amontoar todo o passado do personagem em uma única cena. Isso é muitas vezes perceptível quando eles estão excessivamente emocionados. Eles observaram corretamente que o personagem tem uma série de experiências dolorosas no passado, mas eles colocam a dor de todos os eventos em uma única cena - como se todos os eventos tivessem acontecido segundos antes que a ação começasse. Se isso ocorrer lembre-os que as memórias são armazenadas em diferentes volumes ou intensidades e que a cena é somente uma fatia em toda a vida de uma pessoa. O objetivo do trabalho é fazer com que essa fatia seja tão precisa quanto possível e fiel à biografia que a precedeu. Peça-lhes para se concentrar em uma memória do passado que ele sinta que alimente a ação mais precisamente.

Às vezes, os atores não vão saber como usar no trabalho o passado do seu personagem. Assim que começar a trabalhar na peça eles vão abandonar este trabalho a respeito do passado e concentrar-se na cena como se fosse um barco flutuante em um amplo e inexpressivo oceano. Eles podem falar sobre eventos passados, sem ter quaisquer imagens em suas cabeças. Não se preocupe com isso. Continue a fazer ligações entre o trabalho que eles fizeram sobre o passado do personagem e a ação presente. Por exemplo, quando sua personagem se referir a uma memória particular, peça-lhes para recordar uma imagem clara da improvisação que eles fizeram, o que poderia ter criado a memória. Quando eles demonstrarem uma nova intenção, lembre-os de que o combustível são os eventos passados entre um personagem e outro. Peça-lhes

para pintar um retrato desse evento para você ou lembre-os da improvisação que eles fizeram em torno desse evento.

Em outros momentos, você pode assistir a um ensaio e sentir que toda a cena está fora de foco ou confusa. Por exemplo, você pode sentir que os dois atores em uma cena estão com aspectos um pouco estranhos, ou que o ritmo da cena não é muito preciso, ou que tudo apenas "parece uma bagunça". Não entre em pânico e não descreva o problema para os atores. Em vez disso, peça-os para fazer a cena novamente e se concentrarem em um ou dois aspectos do trabalho de sua lista de verificação de retorno do [Capítulo 9](#). Por exemplo, peça aos atores para "acentuar o seu trabalho sobre os acontecimentos e as intenções". Dessa forma, eles podem repetir a cena, praticando alguns de seus ingredientes essenciais, enquanto você vê novamente e diagnostica onde os problemas mais profundos aparecem. Às vezes, o simples ato de pontuar aos artistas sobre esses ingredientes essenciais irá soltar a cena e limpar o "desenho de cena" ou o problema. Lembrar a eles o título da cena ou ato também pode ajudar a soltar uma cena que está presa.

Em seguida, haverá momentos em que os atores têm o mesmo sentimento negativo que você tem sobre a cena. Eles vão te dizer que eles estão completamente confusos ou que eles não sabem o que estão fazendo. Não fique alarmado com esta resposta e não lhes peça para repetir a cena imediatamente depois de terem dito isso. Em vez disso, sentem-se e pergunte qual parte do trabalho não está clara. Novamente, tenha a lista de verificação de retorno do [Capítulo 9](#) em sua mente. Por exemplo, pergunte a eles: "O problema é com alguma coisa antes da ação, como um evento no passado do personagem, ou as circunstâncias imediatas? Ou é sobre a ação da própria cena, como uma intenção ou evento? Ou é sobre alguma confusão sobre o lugar que seus personagens estão?" Estas simples perguntas irão ajudá-lo a identificar as partes do trabalho que estão causando o problema na cena. Não deixe que esta conversa continue por muito tempo. Uma vez que você sinta ter afastado o problema, peça-os para testar o diagnóstico fazendo a cena novamente.

Lembre-se de resistir à tentação de resolver tudo em uma única passada. Em vez disso, mantenha alguns apontamentos prontos para a próxima vez que você trabalhar a cena ou o exercício. Certifique-se se sua linguagem está refletindo seu propósito primordial - tornar o comportamento dos personagens claros para o público.

Ao longo dos ensaios mantenha os olhos sobre o que os atores estão fazendo fisicamente. Na minha experiência, quanto mais profundamente os atores adentram na peça, mais eles esquecem todas as observações úteis feitas no início de ensaios sobre a forma como o corpo responde em situações da vida real e menos interessados eles se tornam em atuar essas coisas (tais como o tempo e o lugar) que têm um forte impacto sobre seus corpos. Eles tornam-se menos precisos fisicamente, especialmente na parte de baixo de seus corpos. Eles podem ficar parados sem mover um músculo da cintura para baixo ou seus braços e mãos podem ficar em um estado não natural relaxados

nas laterais de seus corpos. Sempre que possível, lembre-os de qualquer coisa relevante que eles possam utilizar a partir das experiências reais que eles encenaram quando eles estavam trabalhando com as ideias e as emoções.

Lembre-se que à medida que os atores aprendem suas falas você precisará reservar um tempo para praticá-las e executá-las. Faça isso no início do ensaio e peça ao diretor de palco para fazer este trabalho. Este é um exercício técnico e é melhor feito sem o diretor.

No final destes ensaios, você estará pronto para começar a fazer um passado.

RESUMO

No segundo ensaio repita as mesmas instruções que você deu no primeiro ensaio e dê um retorno claro sobre as mesmas tarefas.

Permita que os atores ainda não saibam todas as falas da peça.

Assista ao trabalho a partir de ângulos diferentes, mas nunca perca o ponto de vista do público de sua cabeça.

No terceiro ou último ensaio comece a pensar como se você fosse um membro da plateia assistindo o trabalho pela primeira vez. Dê apontamentos em resposta às descobertas feitas, fazendo o ajuste de como você olha.

É esperado que o medo iminente da estreia irá afetar como os atores trabalham. Seja paciente com eles e não mude sua forma de trabalhar.

Altere quaisquer intenções ou eventos que não estejam funcionando. Ajude os atores a aprender a usar suas biografias nos trabalhos sobre as cenas.

Se a cena é completamente desfocada, continue dando instruções a partir de sua lista de verificação de retorno até que você possa identificar o problema.

Se os atores dizem que eles estão completamente confusos, pare e, em conjunto, identifique o problema.

Fique de olho no lado físico do trabalho dos atores. Separe um tempo para os atores aprenderem as suas falas.

11.8 Passadão

Coloque as partes da peça juntas antes de fazer um passadão de toda a peça. Se for uma peça clássica com uma estrutura formal, como 'A Gaivota', faça cada um dos atos individualmente antes de colocá-los todos juntos em um passadão sem paradas. Se você estiver trabalhando com uma peça de teatro que não tem uma estrutura formal, escolha um ponto de quebra lógica da peça (talvez o ponto em que você esteja planejando colocar um intervalo) e execute essa primeira parte.

Faça um passadão no final da sua penúltima semana de ensaios. Isso lhe dará pelo menos uma semana para fazer qualquer alteração em resposta a descobertas sobre a estrutura geral. Se você precisar fazer um passadão mais tarde do que isso, por causa de um curto período de ensaio, certifique-se de dar algum tempo para corrigir quaisquer problemas - mesmo que seja apenas um par de dias.

Quando você coloca todas as cenas juntas, algumas de suas escolhas podem não funcionar. Isto é inevitável: não se assuste excessivamente se o trabalho não está bem como você queria que ele estivesse. O primeiro passadão é parte do processo de ensaios e não se trata da entrega de um produto perfeito. Faça o passadão parecer como um ensaio qualquer (que é claro que é). Diga aos atores que você está colocando em prática todas as pequenas cenas juntas, assim como você enfia pérolas em um colar. Deixe-os saber que suas expectativas são baixas e que o passadão vai simplesmente ajudar todos a aprender o que eles fizeram até agora e determinar o que trabalhar a seguir. Se você tiver uma lista de apontamentos, descreva o passadão como um "tropeção" de modo a diminuir a pressão sobre os atores.

Tente manter as pessoas que estão envolvidas superficialmente no processo, fora de seu primeiro passadão. Se pessoas como diretores artísticos ou produtores chegarem ao início do passadão, os atores podem ficar excessivamente ansiosos. Esta ansiedade poderá distorcer as ações trabalhadas, o que significa que eles não vão realizar os apontamentos que você pediu para realizarem bem, e que você não será capaz de aprender tanto quanto você podia no prazo. O retorno dado por pessoas de fora é essencial no processo, mas o momento certo desse retorno é fundamental. Convide pessoas para o último ensaio, o ensaio com figurino, a primeira ou segunda apresentação pública - quanto mais tarde melhor. Às vezes, porém, é impossível evitar novas pessoas que vêm para assistir aos ensaios: a melhor maneira de passar por isso é lembrar-se das tarefas que você precisa alcançar e cumpri-las.

Depois de assistir ao primeiro ensaio completo você mesmo pode ficar um pouco instável por causa do medo, frustração ou excitação. Estabilize-se antes de dar apontamentos. Idealmente o passadão acontecerá no fim do dia e você poderá trabalhar em suas notas durante a noite. Se não, pelo menos, dê uma pausa para o café antes de fazer uma sessão de apontamentos. Edite suas notas com cuidado, escolhendo o que dizer para os atores e o que você precisa refletir primeiro. Muitas vezes você vai fazer algumas grandes

descobertas durante o passadão e algumas delas irão primeiro aparecer para você como grandes impressões. Lembre-se que grandes problemas são melhores resolvidos fazendo pequenas correções, por isso é melhor não compartilhar seus pensamentos sobre grandes problemas com os atores. Em vez disso, vá embora e pense sobre como converter essas impressões gerais em específicas e em apontamentos concretos. Não importam quais são suas maiores preocupações, dê aos atores a impressão de que você está feliz com a direção que o trabalho está seguindo e agradeça-os por fazerem parte do trabalho.

Frequentemente, observações após os passadões são feitas no final do dia de ensaio e o diretor faz apontamentos aos atores muito rapidamente. Tente evitar isso; em vez disso, dê tempo aos atores para discutir quaisquer apontamentos que não estão claros. Isto é particularmente importante se você não tem tempo suficiente para tudo. Eu marco entre uma hora e meia e duas horas para dar o retorno com os apontamentos depois de um passadão.

Antes de dar aos atores as suas observações, peça a cada um deles por vez para brevemente dar o retorno deles sobre como foi o ensaio e identificar as cenas que eles mais querem trabalhar. Muitas vezes, um ator vai apontar um problema que eles tiveram que irá salvá-lo de dar-lhes um apontamento. Isso também irá lhe dar uma ideia clara de onde se encontram as prioridades a serem trabalhadas para que você possa planejar a próxima semana de ensaios em conformidade com isso.

Pedindo aos atores o retorno de cada um, você começa também a estimular uma autocrítica ou autoanálise em cada ator. Seu objetivo preferencial é que eles sejam auto-diretores nesse momento: eles devem ser capazes de sair de cena depois de uma apresentação e avaliar o que eles fizeram e saber como melhorar ou se aprofundar.

Depois de ter ouvido o retorno deles, diga suas observações. Lembre-se que fazer os apontamentos após o primeiro passadão é um momento único no processo. Os atores serão mais receptivos aos apontamentos depois do passadão do que após um ensaio normal de uma cena. Portanto, aproveite a oportunidade para resolver um problema que você identificou há algum tempo com um ator a respeito de alguma escolha que você queria que ele fizesse. Você pode argumentar que o passadão lhe mostrou que a escolha que ele preferia não seria possível. É também um bom momento para fazer grandes cortes. Lembre-se, no entanto, que os atores são mais vulneráveis após um primeiro passadão do que após o primeiro ensaio de uma cena, então a abordagem muda, você precisa fazer isso cuidadosamente. Julgue bem este momento e você poderá fazer várias alterações essenciais para o trabalho.

Lembre-se, também, que quanto mais perto você está de se mudar para o teatro ou o local da apresentação, mais tenso os atores podem ficar quando se tratar de ouvir apontamentos. A sessão de apontamentos após o primeiro passadão é o momento em que a tensão pode começar a mostrar-se. Por exemplo, os atores que recebiam apontamentos rápidos durante todo o processo de ensaios podem, de repente, entrar em desacordo com todosos

seus apontamentos ou questioná-lo longamente sobre uma coisa em particular. Um ator que é normalmente falante, nos momentos de apontamentos pode, de repente, ficar em silêncio. Este é apenas um sinal do crescente temor sobre a estreia da peça e cada ator vai demonstrar a sua ansiedade de maneiras diferentes. Seja paciente e compreensivo. Isto vai passar.

RESUMO

Coloque partes da peça juntas antes de executar o passado.

Faça o primeiro passado no momento que você tiver pelo menos dois dias para fazer as correções em resposta às suas descobertas.

Não se preocupe se houverem erros de direção.

Não convide pessoas de fora do processo para o primeiro passado.

Faça o passado ser sentido como um outro ensaio.

Faça uma pausa antes de dar apontamentos para fechar, e trabalhe através de suas reflexões - de preferência durante a noite.

Não dê aos atores impressões vagas. Em vez disso, processe essas impressões e, em seguida, converta as soluções em pequenas tarefas concretas para os atores.

Antes de dar os seus apontamentos, peça aos atores para que eles mesmos deem um retorno breve, incluindo as cenas que eles estão mais dispostos a trabalhar.

Valorize a singularidade do momento de dar apontamentos após o primeiro passado.

Lembre-se que os atores estarão vulneráveis após o primeiro passado e que você deve ter cuidado sobre como você sugere quaisquer alterações.

Dê tempo durante o retorno com seus apontamentos para que os atores possam discutir aqueles apontamentos que não estão claros.

Espera-se que os atores respondam de formas diferentes aos apontamentos após um passado

11.9 [Como organizar os dias finais na sala de ensaio](#)

Esta fase de ensaios deve equilibrar o trabalho que você precisa fazer com o trabalho que os atores estão mais preocupados. Muitas vezes as preocupações são as mesmas, mas se não forem, seja paciente com as preocupações dos atores. Remova estas preocupações ensaiando a cena de forma sensata e eles vão entrar nos ensaios técnicos mais confiantes.

Passe algum tempo ensaiando quaisquer mudanças nesses intervalos de horas, dias ou semanas após o primeiro passado. Em seguida, passe a peça novamente, de preferência no penúltimo dia de ensaios. Isso permite que você use o dia final na sala de ensaios para trabalhar em apontamentos. Mais uma vez, certifique-se de alocar tempo suficiente para dar esses apontamentos. Este será o seu último passado e é fundamental que seus apontamentos sejam claros.

Como você segue em direção à estreia os atores sentirão medo e os "pensamentos no público", que em nada ajudam, aumentarão. Isto será mais visível no passado final e pode alterar o que eles estão fazendo. Às vezes, a alteração será sutil e pequena; às vezes pode ser grande e gritante. Por exemplo, os atores podem começar a alterar onde eles estão em pé, porque estão preocupados que o público não seja capaz de vê-los ou eles podem começar a falar mais alto, porque estão ansiosos sobre o que está sendo ouvido. Ações que anteriormente eram discretas podem tornar-se subitamente amplificadas porque os atores estão preocupados que o público não seja capaz de compreendê-los se as ações forem feitas em tamanho natural. Apesar de como essas alterações se manifestarem, você vai notar que mais energia mental está sendo gasta fora do trabalho no personagem e nas situações, com os atores começando a se preocupar sobre como o público vai receber ou entender o que eles estão fazendo. Se este for o caso, aponte suavemente isto para o ator em questão, peça-lhe para corrigir o desequilíbrio e continue dando o retorno sobre o trabalho a partir de suas listas de verificação de apontamentos.

Como diretor, você também deve cuidar de si mesmo. Não se desgaste excessivamente nos últimos dias ou semanas de ensaio. Você vai precisar de energia e de recursos para a próxima fase - o ensaio técnico. Mantenha as [regras de ouro 1 e 12](#) em mente: dê pequenos passos, mantenha as metas de longo prazo no seu campo de visão e mantenha a calma. Estas duas regras irão ajudá-lo a manter as coisas dentro das perspectivas.

RESUMO

Após o primeiro passadão, faça as alterações e correções no trabalho.

Mantenha-se atento para as mudanças que são trazidas pelos atores como resultado do medo com a mudança iminente para o teatro ou local da apresentação.

Cuide de si mesmo: defina metas de longo prazo dando pequenos passos e mantenha a calma.

11.10 Trabalhando no cenário, figurinos, som, iluminação e músicas durante os ensaios

Seu relacionamento com os membros de sua equipe criativa é melhor mantido se vocês se manterem em contato com regularidade: sempre compartilhe suas preocupações ou ideias quando surgirem, não obstante quão pequenos ou aparentemente irrelevantes. Os problemas ocorrem quando o diretor não se comunica regularmente com a equipe de criação, o que significa que uma vez que você passar para o teatro, as coisas não podem ser como você quer que sejam. Talvez as luzes aparentes que você viu em sua imaginação não são as mesmas, ou a cor ou o corte de um figurino que você vê pela primeira vez no palco não é como você queria que fosse. Neste ponto do processo, muitas vezes é tarde demais para mudar as coisas.

Há três maneiras de se comunicar com sua equipe criativa durante os ensaios: primeiro, eles podem vir aos ensaios; segundo, você pode falar durante as reuniões de produção; e, em terceiro lugar, você pode telefonar para eles.

Em um mundo ideal, todos os membros de sua equipe criativa vão testemunhar diferentes fases do processo de ensaio descrito no capítulo anterior. Em alguns casos, você pode pedir-lhes para vir para ensaios específicos, por exemplo, para a biografia dos personagens em uma sessão de grupo. Isto dará ao cenógrafo ou ao figurinista informações de grande valor sobre os personagens para que sejam adicionadas ao trabalho que você já fez com eles. Estas informações podem então ser traduzidas para detalhes nos figurinos. Se você está preocupado com uma cena em particular do ponto de vista da iluminação, você pode pedir ao iluminador para vir e assistir a um ensaio da cena com você. Alternativamente, os membros de sua equipe podem assistir aos ensaios sobre uma perspectiva diferente, trabalhando com você de acordo com seus outros compromissos ou outros empregos. Às vezes, eles não serão capazes de ver nenhum ensaio e virão para o último passadão. Esta

é uma etapa essencial, pois oferece-lhes um primeiro olhar da atmosfera e da forma geral do trabalho.

As reuniões semanais de produção irão lhe fornecer um fórum para discutir os detalhes emergenciais dos ensaios que afetam áreas particulares. Reuniões de produção são uma oportunidade para discutir os novos ou inesperados desdobramentos da produção. Se, por exemplo, você descobrir que alguém precisa saltar sobre uma mesa em uma das cenas, o diretor de palcopoderá passar esta informação para a cenotécnica providenciar os ajustes. Na reunião de produção você e o cenógrafo vão discutir como reforçar a mesa que já foi concebida. Você pode descobrir durante os ensaios que você precisa de uma iluminação aparente específica. Na reunião de produção, você e o iluminador irão discutir que tipo de luz será então necessária.

Telefonemas individuais para membros de sua equipe criativa sobre as preocupações que se relacionam com seus diferentes campos vão preencher as lacunas de comunicação.

Discutir as mudanças que afetam a cenografia é particularmente importante se a cenografia é levantada antes dos ensaios começarem. A cenografia será construída conforme o andamento dos ensaios. Como consequência do processo de ensaio, inevitavelmente você irá exigir modificações do projeto original: algumas dessas mudanças serão possíveis e algumas não, dependendo do estágio em que estiver a cenografia em termos do trabalho de construção e de pintura. Você tem que ser realista. No entanto, se você estiver frequentemente em contato, você terá possibilidades maximizadas para fazer alterações.

Lembre-se que o seu iluminador e o sonoplasta terão prazos para entregar seus mapas de iluminação e som. Esses mapas dizem respeito ao que eles querem sobre as luzes ou alto-falantes que necessitam ser pendurados sobre a plataforma, na cenografia, no palco, etc. Esteja atento quanto a estes prazos, porque eles podem demarcar o momento em que seus respectivos criadores podem não ser mais capazes de ajustar facilmente quaisquer novas sugestões vindas dos ensaios. Dito isto, tenha certeza de que um bom iluminador ou sonoplasta oferecerá a você alternativas criativas nestes casos.

Após o primeiro passadão, reserve um horário fora do ensaio a fim de se reunir com os diferentes membros de sua equipe de criação para discutir como o projeto deles pode se desenvolver ou melhorar o que você fez com os atores. Converse com eles sobre cada uma das suas ideias individualmente e as suas necessidades cena por cena. Pergunte ao seu assistente de palco (ou quem dá as deixas da peça⁹) para vir no maior número dessas reuniões possíveis. É importante que eles comecem a entender o que você quer do ponto de vista do som e da iluminação; esta pessoa vai, afinal, ser responsável por dar as deixas para o funcionamento de todos estes novos elementos.

⁹ Essa função de ponto da peça costuma ser utilizada em grandes produções com grandes elencos e muitas entradas e saídas (Nota do revisor)

Anotar todas as deixas de som, a iluminação e as sugestões de música no caderno de notas do diretor de palco pode levar muito tempo do seu ensaio técnico. Então se adiante colocando quantas deixas você puder no caderno durante os últimos estágios do período de ensaio. Isto é particularmente importante se você tiver um período de ensaios técnicos muito curtos. Ou, sente-se com o diretor de palco e percorra as deixas uma por uma ou peça a ele para se reunir com o iluminador e o sonoplasta separadamente para colocar as deixas provisórias no caderno. Estas deixas provisórias irão fornecer um ponto de partida inestimável, mesmo que as deixas mudem no ensaio técnico. Se você tem um operador de som na sala de ensaios, então as deixas podem ir direto para o caderno como as ideias de som que já foram integradas à ação. Neste caso, sua ênfase principal antes do ensaio técnico será nas luzes e nas músicas.

Se você não tem tempo para fazer as deixas no livro, pelo menos, converse sobre a sequência de abertura - em especial quando você quer que as luzes da casa sejam diminuídas, quando você quer que a ação seja revelada e quando você deseja que o som comece. Você será surpreendido com o quão complexo é essa tarefa a partir de um ponto de vista das deixas. Planejar a sua cena de abertura irá significar que você começa o seu ensaio técnico de uma forma mais forte.

RESUMO

Comunique-se regularmente com sua equipe criativa sobre o trabalho que você está fazendo nos ensaios.

Atualize-os sempre com as novas ideias que surgem, mesmo que pequenas ou aparentemente irrelevantes.

Para fazer isso, convide-os para tantos ensaios quanto forem possíveis, fale com eles em reuniões de produção ou telefonando.

Certifique-se de que eles vejam, pelo menos, um passadão, embora o ideal seja que vejam todos eles.

Esteja ciente de seus respectivos prazos.

Agende reuniões durante a última semana de ensaios com todos os membros de sua equipe de criação para discutir suas ideias, cena por cena. Certifique-se que o assistente de palco assista a todas estas reuniões.

Certifique-se que o assistente de palco tenha realizado muitas anotações sobre as cenas a respeito da iluminação, sonoplastia ou música antes do início do ensaio técnico.

11.11 Como fazer tudo isso com um período de ensaio curto

Um período curto ensaio não significa necessariamente que o processo será comprometido. Você ainda pode alcançar a excelência se você estiver bem preparado e usar o tempo que você tem economicamente. Aqui estão algumas sugestões sobre como conseguir um trabalho que seja claro em uma quantidade limitada de tempo.

Analisando a ação da peça com os atores: É essencial ir para texto, isolar e nomear os eventos. Faça isso, conforme descrito nas páginas [179e 180](#) e tome o tempo que for para esclarecer todas as escolhas. Forneça aos atores as informações tanto dos eventos que acontecem entre os atos ou cenas quanto das circunstâncias imediatas entre cada ato, seja durante a análise dos eventos ou pouco antes de trabalhar cada uma dessas cenas. Isto irá

proporcionar-lhes um ponto de partida concreto. Eles podem aprimorar os detalhes desses eventos durante os ensaios das cenas.

Delimitando os espaços das cenas: O diretor de palco pode fazer isso sem ter que usar qualquer parte do seu tempo de ensaio.

Improvizando o evento gatilho e circunstâncias imediatas: Se você fizer apenas uma ou duas improvisações em todo o seu processo, construa elas em torno do evento gatilho. Lembre-se que este evento gera a ação da peça. Você não precisa improvisar as circunstâncias imediatas se você não tem tempo para isso. Alternativamente, lembre os atores das circunstâncias imediatas pouco antes de ensaiar a cena em que as circunstâncias se relacionam.

Como estruturar o dia de ensaio: Observar o mapa de como estruturar seus dias, como sugerido neste capítulo. Lembre-se: é melhor ensaiar uma cena apenas duas vezes e configurar todos os alvos do que ensaiar dez vezes e fazer mudanças curtas como através de instruções.

Ensaio uma cena pela primeira vez: Conduza este ensaio como descrito na seção [11.5](#). Para economizar tempo, dê as sugestões aos atores das suas intenções ao invés de discutirem juntos. Os atores podem fazer testes técnicos de como eles podem fazer a cena e encontrar alternativas caso não funcione o que estão testando. Não faça improvisações da ação entre as cenas ou atos. Em vez disso, converse brevemente sobre estes eventos. No entanto, esteja avisado que uma improvisação rápida e bem estruturada pode muitas vezes ser mais eficiente do que discussões.

"Desenho de cena", ou deixando a ação clara para o público: Isto é aplicável você tendo entre dez dias ou oito meses para ensaiar uma peça. Tente evitar fazer "desenho de cena" para os atores, mesmo se você tiver muito pouco tempo: isso não vai produzir um trabalho duradouro que seja interessante para assistir. Em vez disso, passe mais tempo durante o processo à procura de detalhes interessantes de como cada personagem vai usar logicamente o espaço ou os espaços. Certifique-se de que você e o cenógrafo têm feito todo o possível para assegurar que a concepção e a colocação das coisas darão foco e clareza para a ação.

O segundo e terceiro ensaio de uma cena: a maioria dos períodos de ensaio permitirá três ensaios de cada cena antes de um passadão. Se você tiver a chance de fazer apenas dois ensaios, simplesmente garanta que você dará instruções muito claras e não vacile mais sobre elas. Seja breve em seu retorno para que mais tempo seja gasto fazendo as cenas ao invés de falando muito sobre elas.

Passadões: Organize um passadão do trabalho e certifique-se que você tem pelo menos um dia após o primeiro passadão antes de executá-lo novamente.

Easter de August Strindberg

Ivanov de Anton Chekhov

PARTE 3 - ENTRANDO NO TEATRO E A TEMPORADA

Jephtha de George Frideric Handel

ENTRANDO NO TEATRO E A TEMPORADA

(Tradução de Diego Leonardo - Primeira revisão: Humberto Issao; segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Você estará no seu mais vulnerável período entre os ensaios técnicos e a pressão da noite de estreia. A aproximação do público vai te afetar de uma maneira ou de outra, independentemente do quão estável ou contente você se sinta sobre o seu trabalho nas salas de ensaio. Não deixe a ansiedade por causa das eminentes apresentações, a pressão da noite de estreia e suas dúvidas mudarem o jeito que você trabalha ou a forma que você conduz as suas relações – com cada ator ou com a sua equipe criativa. A ansiedade pode lhe atingir a qualquer ponto do processo até a noite da estreia. Administre isso continuando firme na sua linguagem e nos objetivos que foram traçados na sala de ensaio. A forma que você tirou o melhor trabalho de todo mundo.

Nesse ponto do processo, seu trabalho é ser o mais consistente e estável possível. Não entre em pânico e comece a fazer alterações de última hora. Se você ficar assustado, tire um intervalo de alguns minutos, acalme a sua mente e se pergunte: "Quais as mais simples etapas práticas que eu preciso fazer para afinar o trabalho ou resolver o problema?" Depois realize essas etapas, uma por uma.

Se os atores começarem a esquecer o que estava sendo feito nas salas de ensaio, não fique indevidamente ansioso: o trabalho vai voltar. Em vez disso, tente remover algumas coisas que estão bloqueando a imaginação deles sobre o universo da obra. Se algum membro criativo ficar indevidamente ansioso e incapaz de fazer alguma função, fique calmo. Faça-o se focar em uma coisa que seja simples que precisa ser feita ou o que é realisticamente possível no tempo que resta.

Mudando-se para o teatro, você tem que ficar de olho em mais coisas do que na sala de ensaio – agora você tem a luz, a sonoplastia e um visual novo para acrescentar nos ingredientes além do trabalho de atuação. Então tenha certeza de que você está tomando nota eficientemente. Para lidar com o aumento do número de ingredientes que você deve dar conta, tente dividir o seu caderno em duas colunas. Coloque as notas de ação em uma coluna e as notas sobre a técnica em outra. Dessa forma você vai conseguir dar o retorno de forma mais rápida e eficiente. Crie uma lista de tudo o que você precisa trabalhar em cada cena. Tente nomear uma página por cena, desse modo você pode anotar pensamentos aleatórios sobre o trabalho que precisa ser feito na página certa e voltar para ela facilmente. Planeje cuidadosamente como e quando você voltará para lidar com cada item na sua lista.

A produção parece um pouco com o tricotar – se você colocar algo muito duramente ou repentinamente nessa altura do processo, a coisa toda começa a

desandar. Continue com a cabeça limpa, continue mantendo o que você tem trabalhado e caso faça alguma alteração, seja muito cuidadoso.

Diferencie cuidadosamente as coisas que podem ser adicionadas e as coisas que não. Se, por exemplo, você cometeu um erro na seleção do elenco, reconheça que você nunca vai conseguir tornar o ator no que você desejava. Você, talvez, consiga fazer chegá-lo perto do que você imaginou. Aceite o compromisso e coloque energia nas áreas que você pode mudar. Meu maior erro no início foi me preocupar com problemas que não tinham soluções, frequentemente na área da seleção de elenco. Eu gastei bastante tempo reclamando de coisas que eu não poderia mudar ou tentando mudá-las sem conseguir resolver o problema de qualquer forma. Depois de muitos anos gastando meu tempo assim, eu finalmente aprendi a gastar meu tempo em coisas que *poderão* fazer efeito.

Finalmente, lembre-se que há muitos novos conceitos e termos que você precisa conhecer no processo (veja o glossário onde todos os novos termos desse estágio do processo estarão em negrito). Tire um tempo para se familiarizar com essas novas palavras e ideias porque não tem coisa pior que você ficar perdido sem entender o que alguma pessoa está falando quando o assunto são coisas técnicas ou agendar sua presença em um ensaio técnico só para descobrir que você não era necessário lá.

Easter de August Strindberg

12. Capítulo - Ensaios técnicos e o ensaio geral

(Tradução de Mateus Santos - Primeira revisão: Humberto Issao; segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Este capítulo descreve os passos pelos quais você vai fazer a montagem da peça no teatro e o trabalho que você deve fazer com a produção até pouco antes da estreia. O capítulo inclui conselhos sobre os seguintes tópicos:

- 12.1 - [A programação para a montagem no teatro e os ensaios técnicos](#)
- 12.2 - [Como gerir a transição da sala de ensaios para o teatro junto aos atores](#)
- 12.3 - [Como trabalhar com sua equipe criativa durante os ensaios técnicos](#)
- 12.4 - [A afinação da luz](#)
- 12.5 - [Afinando o som e a música antes de começar o ensaio técnico](#)
- 12.6 - [Ensaios técnicos](#)
- 12.7 - [O ensaio geral](#)

12.1 A programação para a montagem no teatro e os ensaios técnicos

Na maioria dos teatros, ainda que pequenos, você receberá uma programação técnica que descreve tudo o que vai ser feito para fazer a montagem da produção no teatro e para a estreia. Este calendário será discutido cerca de uma semana antes de você entrar no teatro em uma reunião de produção; passe por isso com um pente fino verificando se o tempo está sendo usado como você e sua equipe criativa desejam. Diferentes projetos têm diferentes prioridades e erros muitas vezes podem ocorrer quando um cronograma genérico é imposto a um processo que necessita de uma abordagem feita mais sob medida.

Há três passos básicos para qualquer programação técnica. Em primeiro lugar, existe o processo pelo qual o cenário, as luzes e os elementos de som são montados no teatro. Isso começa com a transposição do cenário para o teatro, e termina com a afinação das luzes e a verificação das caixas de som e das pistas sonoras. Não é necessário para o diretor participar de qualquer uma destas fases do processo técnico. Em segundo lugar, existem as sessões de afinação quando a luz, a música e as deixas de som são trabalhadas em preparação para o ensaio técnico. É essencial que o diretor esteja presente nesta fase, mas os atores não são normalmente chamados. Finalmente, há os ensaios técnicos em que os atores se juntam a equipe técnica completa para trabalhar com a sequência da produção e classificar todos os aspectos técnicos da obra, da luz, do som e das deixas, praticando **com as novas maçanetas sobre o cenário** (não entendo o significado dessa expressão; foi algo específico da língua inglesa traduzido literalmente?) para que as mudanças sejam rápidas. Ensaios técnicos acontecem com a iluminação completa, som, figurinos, cenário, adereços, maquiagem, perucas e quaisquer efeitos especiais tais como o vento ou sangue. É aconselhável programar um tempo para dar aos atores para que eles possam trocar de roupa, colocar e tirar os figurinos. De fato, muitos sindicatos especificam um prazo legal de 15 minutos no começo e no fim de cada ensaio técnico. Isto pode lhe dar meia hora extra para fazer um trabalho técnico como a afinação da iluminação ou as deixas do som uma vez

que os técnicos e o diretor de palco não necessitam destas pausas mais longas.

Diferentes teatros irão alocar diferentes quantidades de tempo para cada um destes três passos, dependendo de seus orçamentos, acordos sindicais e repertório. Você pode, por exemplo, ter dois dias para a transposição e três dias de ensaios técnicos como no National Theatre em Londres, ou apenas um par de horas para a montagem do cenário e três horas de ensaio técnico em um teatro alternativo na mesma cidade. No entanto, na minha experiência, o comprimento do primeiro passo é sempre subestimado, independentemente do tamanho do teatro. É uma prática aceita que essa etapa não pode invadir ou atrasar o início pré-estabelecido do ensaio técnico - exceto em circunstâncias excepcionais. Isto significa que existe quase sempre menos tempo para fazer as afinações que são originalmente programadas. Tenha isso em mente quando você fala com o sonoplasta e iluminador sobre como você deseja usar o seu tempo e certifique-se que você tem um plano de reserva se esse tempo for reduzido.

RESUMO

Familiarize-se com as três etapas do cronograma técnico.

Passe em revista a programação antes de entrar no teatro para verificar se tudo está programado como você e sua equipe criativa desejam.

Tenha um plano reserva para as sessões de afinação caso o tempo original alocado no cronograma técnico seja reduzido por causa de algum atraso na montagem do cenário.

12.2 Como gerir a transição da sala de ensaios para o teatro junto aos atores

A maneira pela qual o diretor negocia a transição da sala de ensaios para o teatro precisa de cuidadosa reflexão. Gerenciá-lo sem problemas vai fortalecer o trabalho dos atores e sua capacidade de ajudá-los a desenvolver esse trabalho. Gerenciá-lo ineficientemente vai enfraquecer o que os atores estão fazendo bem como sua influência sobre seu trabalho. Então você vai perder tempo tendo que reconstruir a sua confiança e suas escolhas de atuação.

Na sessão [Capítulo 9](#) eu escrevi sobre a redução do número de novos ingredientes que os atores têm que abraçar em um ensaio técnico, adicionando ingredientes como som, figurinos, adereços e sapatos reais na sala de ensaios.

Se você conseguiu alcançar isso, você terá ajudado a aliviar consideravelmente este momento de transição. Se, entretanto, você não foi capaz de integrar qualquer um destes ingredientes na sala de ensaios, não se preocupe. Apenas lembre-se de levar o ensaio técnico com muita sensibilidade tendo em vista o fato de que os atores têm que absorver um grande número de novos elementos.

Na seção ["como organizar os dias finais na sala de ensaio"](#), escrevi sobre como os pensamentos dos atores na transição da sala de ensaio para o teatro pode aumentar sobre como fazer o que estão fazendo claramente para o público em detrimento da atuação mergulhada no personagem ou na situação. Este problema pode se intensificar a medida que começaremos trabalhar no teatro. Se um ator não sofreu o impacto das apresentações públicas iminentes na sala de ensaios, em seguida, ele ou ela vai definitivamente senti-lo de uma forma menor ou maior, uma vez que começarem os ensaios técnicos. Como escrevi na seção de ensaios gerais no [Capítulo 11](#), o ator pode desenvolver uma maior preocupação sobre ser visto ou sobre ser ouvido mesmo que esteja bem posicionado ou que a voz dele esteja audível. Eles podem tornar-se preocupados com a forma como o personagem vai ser entendido, começar a duvidar de seus figurinos ou desafiar escolhas de atuação que você achava que eram sólidas. Essas respostas são completamente compreensíveis e nascem principalmente do medo.

Há quatro maneiras simples de ajudar os atores a reduzir esses medos.

Em primeiro lugar, tenha cuidado com a linguagem que você usa na sala de ensaios no que se relacionar com o trabalho que você vai fazer no teatro. Na semana final de ensaios refiro-me, brincando, ao teatro como "a outra sala" e falar sobre isso como um lugar onde vamos "compartilhar o trabalho com outras pessoas". Esta linguagem é a minha maneira de ajudar o ator a construir uma ponte entre as duas fases do processo. Cada diretor terá de achar seu próprio modo de fazer isso.

Em segundo lugar, não tente alterar o idioma que você tem utilizado na sala de ensaios nos últimos dias por lá. Durante os últimos dias de ensaios ou assim que você começar a trabalhar no teatro palavras mudam sutilmente sem você perceber: "a peça" se torna "o show", o canto do pássaro torna-se "o primeiro som de uma deixa" e assim por diante. Esta linguagem impulsiona os atores para fora do mundo imaginário que você tem construído durante os ensaios e aumenta o medo deles.

Terceiro, e mais importante, dê aos atores a impressão de que você está calmo e no controle do processo de transição, não importa o que está acontecendo nos bastidores. Existem muitos problemas técnicos que podem ocorrer nesta fase do processo (tal como um atraso na entrada) e a maior parte pode ser facilmente resolvido, com o tempo. Apenas deixe os atores saberem sobre problemas que vão afetar o seu trabalho direta e imediatamente. Resolva quaisquer outros problemas, sem deixar os atores saberem que eles existiram.

Se você não pode resolver algo, informe-os sobre qual é o problema, o que está sendo feito sobre isso e quando será concertado. Meça as suas descrições e evite ser muito dramático com os problemas.

Finalmente, procure formas de tornar o ambiente do teatro sensivelmente mais próximo da sala de ensaio. Salas de ensaio são normalmente muito calmas e lugares de concentração. Ninguém fica zanzando em um ensaio sensível e as pessoas geralmente entram e saem da sala em silêncio. Em comparação a área dos bastidores de um teatro, que pode ser cheia de pessoas (equipe, diretores de palco, técnicos e assim por diante) se movendo de uma forma menos sensível durante a técnica ou até mesmo durante a própria peça. Seu movimento é normalmente essencial, mas como eles se movem é algo que pode ser delicadamente policiado por seu diretor de palco. Há também formas de isolar áreas nos bastidores para criar pequenas ilhas de calma e concentração onde os atores podem se preparar para as cenas, quer durante os ensaios técnicos ou, mais tarde, durante as apresentações. Veja se você pode construir espaços fechados ou criar áreas privadas individuais em que os atores possam se preparar para as suas cenas, ou trabalhar entre as cenas. Peça ao produtor e ao diretor de palco para começar a pensar em maneiras de conseguir isso nos bastidores para que todos possam fazer o seu trabalho sem interromper o que os atores precisam fazer.

Quando eu estava dirigindo 'Ifigênia em Aulis' do Teatro Nacional, montamos uma série de cabines fora do palco feitas de telas pretas. Nós também isolamos algumas áreas dos bastidores para a preparação do ator. Nós construímos um cenário à esquerda contendo cadeiras e malas em que Clitemnestra, Ifigênia e sua escolta sentavam e imaginavam que esta era a carruagem que os levava para Aulis. No palco à direita havia um quarto fora de cena representando o quartel de Agamenon. Clitemnestra, Ifigênia, Agamêmnon e seus assessores especiais todos iam para esta sala em diferentes momentos da ação e continuavam a improvisar o que acontecia lá entre suas cenas. No início do espetáculo, os atores ficavam cada um em uma cabine onde eram deixados para que todos comessem a agir, ao mesmo tempo, independentemente de quando sua personagem entrava em ação no palco. O público viu apenas um pedaço da ação: Agamenon entrando em um hotel em desuso.

Trabalhar assim não é uma prática ortodoxa em muitos teatros. Então, se você quiser tentar este método, é absolutamente crítico que você explique o que você quer e por que você quer isso para os diferentes departamentos ou responsáveis. Na maioria dos casos, você será surpreendido por como as pessoas que trabalham nos teatros respondem positivamente a esse tipo de proposta, desde que você tome o tempo para explicar por que você sente que essas estruturas são necessárias.

RESUMO

Reduza o número de coisas novas que os atores têm de absorver no teatro, integrando o maior número possível deles na sala de ensaios com antecedência.

Esteja alerta para mudanças que os atores podem fazer porque o medo deles está aumentando ou porque estão pensando na plateia.

Reduza essa tendência, mantendo a atenção ao seu linguajar ao falar sobre a próxima etapa do trabalho. Certifique-se de utilizar a mesma linguagem que você usou durante os ensaios.

Faça a gestão do seu próprio medo e não preocupe os atores com problemas técnicos que estão acontecendo nos bastidores.

Investigue formas de tornar os bastidores do teatro em um ambiente que esteja mais perto da sala de ensaio.

12.3 Como trabalhar com a sua equipe criativa durante os ensaios técnicos

Esta será a primeira vez que os atores trabalham junto com os membros de sua equipe criativa no mesmo espaço. Quando a equipe de criação visitou a sala de ensaios eles estavam assistindo ao trabalho, não dando retornos diretamente sobre ele. Gerenciar a interação entre estes dois grupos no teatro é uma arte delicada e aqui estão algumas coisas que você pode fazer para ajudar a facilitar essa interação.

No momento em que os atores chegam para o ensaio técnico garanta que sua equipe criativa está trabalhando para os mesmos objetivos artísticos que você. Encontre-os com antecedência e diga-lhes como você deseja executar os ensaios técnicos e, o mais importante, como você deseja que sejam colocadas em campo suas preocupações ou críticas. Lembre-se de discutir todas as áreas do trabalho com as quais eles estão particularmente preocupados.

Durante os ensaios técnicos, mantenha as conversas que você tem com sua equipe criativa sobre problemas ou preocupações fora do alcance dos atores. Eles nem sempre falam a mesma língua. A observação de um iluminador, tal qual: "As potências da luz estão muito brilhantes" irá fazer o ator

parar de pensar sobre o quente dia de verão eirá fazê-lo pensar sobre como ele está sendo visto pelo público no teatro, com um consequente efeito no seu trabalho.

Desencoraje seus colaboradores de falar sobre preocupações puramente estéticas ou problemas técnicos na frente dos atores. Se eles sentirem que os níveis de iluminação estão muito baixos, ou que uma coluna de suporte não está visível para o público, sugira que eles digam a você longe das orelhas dos atores.

Finalmente, reserve um tempo no final de cada dia de ensaios técnicos para se encontrar com sua equipe principal e discutir problemas ou preocupações, idealmente após os atores deixarem o teatro.

Lembre-se que a falta de tempo neste ponto do processo coloca muita pressão em todas as pessoas em sua equipe criativa. Lembre-se, também, que você já teve várias semanas para fazer o seu trabalho com os atores, enquanto que a equipe criativa tem que fazer o trabalho deles em poucos dias ou mesmo horas. (Suas equipes criativas, muitas vezes, estão olhando ou ouvindo seus trabalhos pela primeira vez no mesmo momento que você) Não importa quão duramente um iluminador tenha trabalhado em um mapa de luz, eles não podem antecipar exatamente o que a combinação daquelas luzes parecerá no espaço. Não importa quão precisamente pintado uma parede pode ser realizada na cenotécnica, o cenógrafo não pode saber ao certo se a construção e pintura final são precisas até que elas sejam montadas no palco. Mesmo apelando às gravações das aves em um estúdio de som, o sonoplasta não tem como estar absolutamente certo se vai soar apropriadamente na nova acústica do teatro.

Como eu disse anteriormente, muitas programações técnicas são demasiadamente otimistas e não alocam tempo suficiente nessa entrada no teatro. Isto significa que o tempo dado para afinar as luzes, ou fazer as verificações de som adequadas, pintar o cenário, ou fazer um ensaio com os músicos são comidos e, às vezes, deletados. Seja sensível à pressão que todas estas coisas podem colocar sob os seus membros da equipe. Pergunte ao seu cenógrafo o que eles pensam ser necessário alterar, antes de dar um retorno raso sobre o trabalho. Muitas vezes, as coisas que estão preocupando você já estão na lista do cenógrafo de coisas a se resolver. Se você tiver preocupações ou se você não gosta de algo que você viu ou ouviu no teatro, explique suas preocupações de forma simples e clara. Não permita que a sua ansiedade com a aproximação da estreia eleve a temperatura do que você diz ou faz. Finalmente, não olhe para o cenário, as luzes, não ouça o som ou a música pela primeira vez com os atores presentes e não dê o seu retorno inicial sobre qualquer uma dessas áreas com eles por perto.

RESUMO

Reúna-se com todos os membros de sua equipe criativa durante a última semana de ensaios para planejar como você deseja executar o ensaio técnico e como você gostaria que fossem realizados os retornos durante esse período.

Mantenha as conversas sobre as preocupações da equipe criativa fora do alcance dos atores durante os ensaios técnicos. Separe um tempo para falar a sós com sua equipe criativa - de preferência após os atores deixarem o edifício.

Seja sensível às pressões que sua equipe criativa está sofrendo pela falta de tempo para se preparar ou testar a execução dos seus trabalhos.

Não olhe para o cenário, as luzes, não ouça o som ou a música pela primeira vez com os atores presentes. Lembre-se de não dar o seu retorno inicial para estas primeiras tentativas ao alcance das orelhas dos atores.

12.4 [A afinação da luz](#)

A afinação da luz é o momento em que você olha para as propostas do iluminador os ambientes criados pela iluminação pela primeira vez. O principal objetivo de uma sessão de afinação de luz é obter o maior número de ambientes de iluminação gravados na mesa de luz antes do começo dos ensaios técnicos. (A mesa de luz é a máquina que grava os diferentes níveis de potência de cada refletor) Você já terá discutido o mapa de luz detalhadamente com o iluminador durante a última semana de ensaios. O iluminador, então, terá elaborado um mapa de luz, que descreve onde todas as luzes vão ser penduradas nas varas de iluminação e as direções que os refletores estarão. Depois de raquear as linhas de força, as luzes serão penduradas na grade de acordo com o mapa, e então elas serão focadas e gelatinadas.

Uma sessão de afinação de luz acontece no teatro com o seu iluminador, seu operador de luz e o diretor de palco. Uma mesa improvisada provavelmente será colocada no auditório para o iluminador. O iluminador irá trabalhar normalmente com o seu mapa de luz em cima da mesa à frente dele.

Você poderá ver um ícone de uma lanterna sobre o mapa e acompanhá-los seus números. Você não precisa saber como ler um mapa de luz ou o que são os números e as funções de qualquer uma das luzes individualmente, a fim de se certificar de que o trabalho que você fez será bem iluminado. No entanto, se você se lembrar de algumas das luzes principais e seus números, você poderá ser capaz de falar sobre o que quiser com mais precisão.

Haverá também um computador na mesa que se conecta ao sistema do computador usado pelo operador de luz na cabine. O iluminador estará normalmente com fones de ouvido para que eles possam se comunicar com esse operador e com o assistente de palco (também em sua cabine). Você vai sentar-se ao lado do iluminador. Você irá confirmar cada ambiente de iluminação criado, será dado um número a eles, começando com um. Esses números serão então colocados no caderno de notas do diretor de palco ao lado da fala ou da orientação da direção com as deixas para as mudanças de luz. Esteja preparado porque este processo leva algum tempo e tente não ser impaciente. O diretor de palco executará o ensaio técnico muito mais eficientemente se cada deixa for escrita com cuidado e precisão no caderno de notas. Algumas deixas serão sinalizadas provisoriamente e ligeiramente alteradas durante o ensaio técnico quando será possível passar as deixas juntamente com as ações.

Há muitas maneiras de utilizar uma sessão de afinação de luz, e iluminadores diferentes têm diferentes processos. A estrutura e o ritmo de uma sessão de afinação de luz depende da quantidade de tempo disponível. Se você tem uma sessão com duração de três horas, você pode abordar as coisas em um ritmo calmo, mas se você tem meia hora, você precisará correr um pouco para obter os ambientes iniciais na mesa de luz e no livro de notas. Na minha experiência, é melhor começar a sessão de afinação de luz pedindo ao iluminador para fazer as principais ideias de ambientação ou as luzes principais. Você vai sentar-se no escuro, enquanto o iluminador testa diferentes possibilidades. Isto lhe dará um sentido do alcance das luzes criadas. Se você gostar de um efeito especial ou uma luz em particular, diga ao iluminador. Você pode pedir para ele experimentar aquela luz em algum ponto mais tarde, se, em sua opinião, um ambiente de luz não estiver funcionando.

Em seguida, trabalhem cada um dos ambientes para cada uma das cenas. Peça ao seu iluminador para montar sua primeira proposta, em seguida, use isso como base para a construção do palco como você quer. Seja paciente e deixe o iluminador trabalhar as suas ideias para uma cena antes de dar um retorno a ele.

Então olhe para o ambiente junto dele e peça ao iluminador para fazer os ajustes que você deseja. Não gaste muito tempo para ajustar os primeiros ambientes. Faça um esboço básico e siga em frente. Dessa forma, você terá algo para trabalhar no seu primeiro ensaio técnico. Lembre-se que todos os ambientes parecem diferentes quando você adiciona pessoas.

Tomar muito tempo iluminando um cenário vazio é um exercício inútil. Obtenha um esboço ampolado, em seguida, o iluminador poderá fazer os ajustes

em resposta ao que os atores estão realmente fazendo na cena. Esteja preparado para não ir muito longe nessa primeira sessão de afinação de luz. Não me lembro de quando foi a última vez que conseguir mais longe do que as primeiras cenas em uma sessão de afinação de luz. Esta sessão inicia o trabalho de afinação das luzes que serão trabalhadas até o dia da estreia. Você e o iluminador estarão constantemente ajustando os ambientes para torná-los precisos durante todo este período.

Problemas com a iluminação, muitas vezes ocorrem por causa da necessidade de equilibrar a iluminação realista da ação e a necessidade de iluminar os rostos para que fiquem visíveis para a plateia. Muitas vezes, a iluminação dos rostos sobressai sobre a iluminação da situação, o que significa que muitas luzes são usadas em uma alta intensidade. Se a cena é muito claramente iluminada, esquecemos que ela está iluminando o lugar onde os personagens estão, seja durante o dia ou durante a noite. No entanto, não perca a estrutura básica da fonte de luz real acendendo quando você precisar de luzes para aumentar a claridade e aumentar a visibilidade. Se você está tendo problemas de identificar essas estruturas, semicerre os olhos para permitir que apenas uma pequena quantidade de luz atravesse. Isso remove detalhes da superfície e permite que você veja os blocos básicos de escuro, luz e sombra.

Passe um momento semicerrando os olhos nos ambientes de luz criados pelo iluminador: se você não puder ver qualquer estrutura sob os detalhes da superfície, peça ao iluminador para fazer um blackout e começar a construir o ambiente a partir do esboço. Não se preocupe com a visibilidade dos atores ou a ação por um tempo. Em vez disso pergunte-se: "O que está realmente iluminando este lugar? É o Sol? Se assim for, de onde o Sol está vindo e em que ângulo ele está?" Adicione as luzes que criam o efeito da luz solar e lentamente construa o resto do ambiente em torno da estrutura que a luz solar lhe der. Se a cena for iluminada por uma única luz aparente, peça ao iluminador para aumentar essa luz aparente. Identifique a forma e as matizes dessa luz e comece a construir os ambientes em torno dela. Mesmo que você adicione luzes extras você não deve perder a impressão de que o ambiente está sendo iluminado por essa luz aparente.

Resumo

Esteja preparado para que o processo de escrever as deixas de iluminação no caderno de notas leve algum tempo.

12.5 Afinando o som e a música antes do ensaio técnico começar

O principal objetivo destas sessões é afinar os níveis de som ou da música e, se for o caso, confirmar se as caixas de som estão funcionando. Os músicos estarão em uma "sala anexa para a banda" ou ao vivo no teatro. (A "sala anexa para a banda" é um cômodo acusticamente isolado, onde os músicos tocam ao vivo e são transmitidos para as caixas de som do teatro). Se eles estiverem na sala anexa da banda, você terá que verificar o nível de cada deixa. Se eles estiverem tocando no teatro, o compositor precisará ajustar o volume em que eles estão tocando em resposta à acústica no teatro.

A agenda técnica raramente aloca mais de uma hora para a banda tocar ou afinar a música antes do próprio ensaio técnico. Na maioria dos casos, você terá tempo para ouvir algumas faixas importantes durante esta sessão antes do sonoplasta ou compositor ter uma breve oportunidade de definir alguns níveis iniciais para as primeiras dez ou mais deixas. Porque estas sessões são breves, você vai ouvir a maioria das faixas de som e as músicas diretamente durante o ensaio técnico.

Lembre-se que é preciso tempo para programar deixas sonoras ou definir os níveis do volume para a banda tocando em uma sala anexa para a banda. Esta pode ser uma grande surpresa no início de sua carreira. Você imagina que o operador pode apenas pressionar um botão, ajustar o volume e tudo sairá perfeito. Este não é o caso; ele pode levar alguns minutos para programar todas as definições para uma música ou deixa de som.

Em uma sessão curta de afinação também pode haver uma pausa para o almoço antes do ensaio técnico começar, o que é conhecido como "momento de silêncio". Este é o lugar onde o sonoplasta pode afinar os níveis ou o compositor (ou diretor musical) pode ouvir a banda. Você não precisa estar

nesta sessão - a menos que você seja convidado a estar. Você também não precisa assistir a um "Ensaio da banda", se ela estiver tocando ao vivo na peça.

RESUMO

Esteja preparado para uma sessão curta para ouvir as deixas sonoras ou musicais.

Esteja preparado para o tempo que leva para programar as deixas sonoras.

Esteja preparado para ter que ouvir os efeitos sonoros pela primeira vez durante o ensaio técnico.

Você não precisa participar do "tempo de silêncio" ou de um "ensaio da banda", a menos que você seja convidado pelo sonoplasta, compositor ou diretor musical.

12.6 Ensaios técnicos

Os ensaios técnicos dão a todos os envolvidos na produção a oportunidade de trabalhar com a peça do começo ao fim e garantir que todos os ingredientes técnicos novos sejam cuidadosamente integrados com o trabalho feito na sala de ensaios.

Criar uma cadeia de comando clara é crucial para o funcionamento eficiente do ensaio técnico.

Em primeiro lugar decida quem deve executar o ensaio técnico: conduza você mesmo ou peça ao seu diretor de palco para fazê-lo. Na minha experiência o melhor é deixar o diretor de palco assumir o comando: isso permite que você coloque sua energia em observar todos os ingredientes juntos e discuta as coisas com o sonoplasta, o cenógrafo, o figurinista e o iluminador. O diretor de palco vai estar no palco, organizando todos e dirigindo o ensaio ao longo da programação pré-planejada. Este calendário será elaborado entre você e o diretor de palco e irá especificar quais seções da peça devem ser feitas em cada parte do ensaio técnico. Mantenha o plano e você estará pronto para o ensaio geral e a estreia. Você pode se comunicar com o diretor de palco, gritando, usando um microfone ou fone de ouvido, dependendo da escala do espaço em que vocês estão ou o nível de descrição que você necessita. Certifique-se de que o microfone ou fone de ouvido estão em bom estado de funcionamento antes do início do ensaio técnico. Gritar deve ser desencorajado porque pode dar a impressão de que você está sendo agressivo.

Em seguida, você precisa descobrir como se comunicar com os seus assistentes de palco¹⁰. Eles estarão sentados nos lugares de onde seja possível auxiliar nas deixas da peça. Isso pode colocá-los fora do alcance da voz na coxia ou em uma área restrita como o camarim. Em um pequeno auditório provavelmente você pode apenas falar normalmente para eles, enquanto que em um espaço maior, você terá que usar um fone de ouvido ou passar as instruções pelo fone de ouvido do seu diretor de palco.

Por fim, elabore um sistema de comunicação com o iluminador e o sonoplasta. Em uma situação ideal, a mesa de luz e a mesa de som serão colocadas no auditório, e o iluminador e o sonoplasta vão estar sentados à mesa de trabalho com seus equipamentos. Normalmente estas mesas estarão muito perto de você de forma que os três possam se comunicar facilmente. Os dois normalmente terão fones para que possam se comunicar com os operadores nas cabines. Isto pode não ser a situação de um teatro alternativo onde as mesas podem permanecer na área de operação e os equipamentos podem ser rudimentares, ou nos casos em que o seu iluminador e o operador são a mesma pessoa. Quaisquer que sejam as circunstâncias, discuta como você irá se comunicar com o iluminador e o sonoplasta antes do ensaio técnico começar.

Quando os atores chegam ao palco para iniciar o ensaio técnico, vá recebê-los imediatamente. Descreva como você irá executar a parte tecnológica e peça-lhes para parar logo que encontrarem quaisquer problemas técnicos. Em seguida, peça ao diretor de palco para mostrar-lhes o entorno do palco e as áreas de bastidores. Isto dará a eles tempo para se orientar no teatro. Em seguida, peça-lhes para ficar em suas "posições iniciais". (Este é o lugar onde eles estão nos bastidores antes das deixas de suas primeiras entradas de cena.)

Quando estiver pronto, comece a trabalhar com tudo passo a passo. Deixe a peça correr mesmo que um ingrediente não esteja como você gostaria que estivesse - por exemplo, se uma deixa de iluminação não começar no ponto certo, se um ambiente de luz não é o que você quer ou se uma deixa sonora está muito alta. Pare e deixe que o diretor de palco saiba por que você parou. Fale como resolver o problema técnico com o membro relevante do seu time criativo. Peça ao diretor de palco para "recomeçar" (isto é, deixar tudo pronto para começar de novo). Em seguida, comece a passar a ação do ponto imediatamente antes do que havia dado errado.

Não gaste muito tempo com as primeiras deixas. É melhor para a mecânica - mesmo se houver coisas que precisam de mais trabalho. Isso ajuda o moral do grupo a sentir que as coisas estão progredindo com eficiência e de acordo com a programação. Desacelere após os primeiros 15 minutos ou mais.

Suponha que a maioria de seus atores são adultos sensatos e leve suas preocupações a sério. Certifique-se de encaminhar imediatamente qualquer

¹⁰ Acredito que a figura de assistente de palco seja próxima da de ajudante de camarim que eventualmente é possível encontrar nos teatros no Brasil (Nota do revisor)

preocupação que os atores levantarem. Alguns deles podem parecer banais, como a passar uma mudança rápida uma terceira vez ou falar sobre a lógica de um figurino, mas são esses detalhes que farão com que a atuação deles fique clara e a apresentação funcione sem problemas. Os dividendos serão pagos se você encaminhar estas preocupações imediatamente, uma vez que é improvável que elas desapareçam.

Um ensaio técnico médio dura entre um e três dias, embora às vezes você possa ter apenas algumas horas. No final de cada sessão, você terá um encontro, tal como sugerido na sessão ["como trabalhar com a sua equipe criativa durante os ensaios técnicos"](#), com todos os membros da sua equipe criativa para discutir os problemas ou as preocupações que surgirem. Lembre-se que a maioria dos teatros tem um sistema de comunicação que transmite o som do palco para os vestiários e áreas de bastidores. Estes sistemas também enviam o som do auditório e bastidores para o palco. Se você for se encontrar com sua equipe criativa no auditório, seja cauteloso sobre como você vai falar sobre quaisquer preocupações que você tenha; por vezes, no calor do momento, você pode falar de forma inadequada sobre os atores ou revelar temores que possam prejudicar você aos olhos deles. Em alguns teatros você pode desligar esse sistema de comunicação.

RESUMO

Lembre-se que o objetivo dos ensaios técnicos é integrar os novos ingredientes técnicos com o trabalho já feito na sala de ensaios.

12.7 O ensaio geral

No ensaio geral você terá a primeira oportunidade para colocar todos os ingredientes que você trabalhou, todos juntos e em movimento. Durante os ensaios técnicos você irá parar e começar, raramente passará grandes pedaços da ação. No ensaio geral você vai passar as coisas na velocidade da apresentação e isso sempre vai pôr para fora novos problemas: uma mudança rápida pode não ser concluída a tempo, ou a velocidade de uma deixa de luz pode ser muito lenta ou muito rápida.

Quando você agendar o ensaio geral permita meia hora no final dos trabalhos de modo que você possa fazer as correções antes da estreia. Muitas vezes, os ensaios gerais começam tarde e terminam assim que acaba o passadão - o que significa que não há nenhuma chance para corrigir quaisquer problemas e que esses problemas se repetirão na estreia. Em vez disso, use essa meia hora para corrigir quaisquer problemas técnicos. Como você viu o ensaio geral, priorize seus apontamentos. Pode haver coisas que você precisa mudar urgentemente antes da estreia. Apontamentos técnicos podem ser dados à sua equipe criativa depois que os atores forem liberados, a tempo para a apresentação que acontecerá dali a pouco. Depois, há coisas que você pode trabalhar no dia seguinte, quando há mais tempo para resolvê-las corretamente.

Finalmente, existem todos os seus apontamentos sobre a atuação. Na minha experiência, não é sensato dar qualquer apontamento entre o ensaio geral e a estreia. Em vez disso, guarde-os para o dia seguinte e não gaste o intervalo do jantar correndo camarins ou as salas de descanso de maneira frenética tentando levantar os atores com apontamentos de atuação. As duas horas entre o ensaio geral e a estreia é uma pausa para os atores: eles precisam de tempo para comer, descansar e se preparar para a apresentação.

Imediatamente assim que o ensaio geral acabar, reúna os atores juntos e assegure-lhes que o seu trabalho está claro e que você vai dar os apontamentos após a apresentação desta noite. Em seguida, pergunte se algum deles tem grandes problemas técnicos ou preocupações. Resolva as preocupações deles e os apontamentos técnicos urgentes na próxima meia hora. No final deste encontro sugira aos atores que participem de um aquecimento antes da estreia. Isso irá ajudá-los a lidar com o medo que aparece na estreia. Lembre-os também de trabalhar como um grupo e que evitem "voos solos". Um "voo solo" é quando um ator se afasta do que foi ensaiado e começa a impressionar o público de outra forma. Após esse bate-papo, deixe os atores sozinhos.

Estes passos, é claro, descrevem a maneira perfeita de gerenciar o ensaio geral e o que se segue. No entanto, haverá casos em que você vai simplesmente ficar sem tempo e não será capaz de gerir as coisas com este grau de medida ou cuidado. Se isso acontecer, pelo menos, reúna os atores durante cinco minutos após o ensaio geral para verificar se não há nada potencialmente perigoso que precisa de correção urgente antes de realizar a estreia com o público.

No entanto, em alguns casos, você pode não ter um ensaio geral ou mesmo um ensaio técnico completo. Quando eu estava trabalhando no '*Dream Play*' do Teatro Nacional, nós estávamos tão atrás do cronograma que tivemos que cancelar a estreia e fazer o ensaio técnico na frente do público (que tinha aparecido para a segunda apresentação). Esta não é uma situação que eu jamais iria querer repetir, mas mostra o quão longe do ideal, por vezes, pode-se chegar com a pressão para entregar um produto para um público pagante de uma montagem.

RESUMO

Esteja preparado para o fato de que o ensaio geral irá pôr pra fora problemas que você não tinha antecipado nos ensaios técnicos.

Agende meia hora no final do ensaio geral para resolver grandes problemas que surgirem.

Priorize os seus apontamentos ao assistir o ensaio geral.

No final do ensaio geral, pergunte aos atores se eles têm quaisquer preocupações técnicas imediatas e grandes. Resolva estas questões na última meia hora, juntamente com seus próprios apontamentos técnicos urgentes.

Não perturbe os atores na sua pausa entre o ensaio geral e a estreia com apontamentos sobre a atuação.

As criadas de Jean Genet

13. [Capítulo - As apresentações públicas](#)

(Tradução de Alessandra Lirah - Primeira revisão: Humberto Issao; segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Este capítulo aborda como gerenciar as primeiras apresentações públicas, a apresentação para a imprensa e como olhar as apresentações durante a temporada. Ele incluiu conselhos sobre as seguintes etapas:

- 13.1 - [As primeiras apresentações públicas](#)
- 13.2 - [Apontamentos depois das apresentações](#)
- 13.3 - [Os ensaios durante as suas primeiras apresentações públicas](#)
- 13.4 - [Apresentação para a imprensa](#)
- 13.5 - [A temporada: após o dia da apresentação para a imprensa até a última noite da temporada](#)
- 13.6 - [Análise o seu trabalho quando a temporada acabar.](#)

13.1 [As primeiras apresentações públicas](#)

Estas primeiras apresentações lhe darão a oportunidade de testar o trabalho na frente de uma plateia e a resposta da platéia permitirá a você medir a precisão das suas escolhas de direção. Faça anotações das reações do público, ao mesmo tempo que acompanha o trabalho no palco, com especial atenção para os momentos em que o público está concentrado e quando ele fica inquieto. Isto lhe dará uma ideia clara das partes que você precisa trabalhar mais.

Lembre-se de manter o seu pensamento límpido sobre o público: se eles estão inquietos ou entediados, primeiro pergunte a si mesmo se o seu trabalho poderia ser mais claro. Não se apegue a uma resposta emocional da reação deles; não fique chateado se eles estão entediados com seu momento favorito ou fique com raiva se eles começam a comer batatas fritas em um momento importante do seu espetáculo. Se você permitir que as reações deles afetem a sua concentração, você vai se perder nos seus sentimentos e não olhará friamente para a cena para diagnosticar o problema que está causando a perda de concentração do público.

Atores respondem à pressão das primeiras apresentações de formas variadas. Alguns vão ficar muito assustados, outros muito animados e outros reclusos. Suas respostas podem alterar a relação que você tem com eles, tornando essa relação mais suave ou mais instável. Mantenha a calma: não ajuste seu relacionamento com eles ou com os objetivos deles no processo de trabalho.

Esteja avisado que o impacto físico das primeiras apresentações pode perturbar o estômago dos atores: alguns podem realmente vomitar ou ter diarreia antes das apresentações. Eles podem querer cumprir metas que você definiu, mas sua condição física torna isso impossível.

Equipe os atores com habilidades para receber qualquer tipo de retorno. O ator é mais vulnerável a críticas durante estas primeiras apresentações do que

em qualquer outro ponto do processo. Ambas as críticas, positivas e negativas, têm um impacto sobre eles. Estas críticas podem vir de diretores, agentes, entes queridos ou sob a forma de um comentário ocasional feito por um estranho. Eles podem fazer os atores pularem para fora da pele do personagem e fazê-los duvidar de tudo que eles estão fazendo ou podem torná-los excessivamente conscientes a cerca de um momento particular em uma cena. Um comentário feito por um membro do grupo pode despertar preocupações antigas que você dissipou durante o processo de ensaios ou pode criar novas e inesperadas ansiedades. Alguns atores ainda podem usar o retorno dado nesta fase para apoiar as escolhas que eles queriam fazer mas que você os tinha desencorajado. Estas críticas ou comentários podem interromper o processo de desenvolvimento dos objetivos que você tem como diretor, tanto para o ator quanto para o trabalho em si.

Tenha uma breve conversa com os atores antes da apresentação, e avise-os para se aproximar com cautela de qualquer retorno dado e lembre-os que o trabalho não está terminado. Peça-lhes para ter isso em mente quando ouvir qualquer retorno dado. Advirta-os de que existe uma diferença entre um retorno que reflete uma diferença de gosto e um retorno que aceita o trabalho em seus próprios termos. Eles precisam perceber com que tipo de respostas eles estão lidando. Se, por exemplo, uma pessoa não gosta da maneira em que a produção é concebida ou ritmada, isso pode sugerir uma diferença de gosto e suas observações nem sempre serão úteis para o desenvolvimento do trabalho. Se, por outro lado, a pessoa entende claramente a direção que o trabalho está indo, mas encontra um momento que está particularmente pouco claro, suas notas podem ser úteis para o trabalho. Finalmente, incentive-os a falar com você sobre qualquer retorno que afete o trabalho deles de forma negativa. Uma breve discussão muitas vezes pode contrariar e segurar alguma crítica ocasional e dará ao ator a liberdade para voltar a trabalhar como a peça exige.

Certifique-se do que você escreve sobre o seu trabalho com cuidado. Saiba, tanto quanto os atores, diferenciar entre um retorno que aponta para uma diferença de gosto e um retorno que é útil para o trabalho. Da mesma forma, lembre-se que você não terminou ainda de fazer o trabalho. Não faça ajustes radicais para algo que está pela metade; em vez disso, anote as críticas e termine de trabalhar em sua ideia. Quando você tiver terminado o que você planejou, olhe para trás para observar se ele está exatamente como o desejado. Se não estiver, mude o que você fez.

Não trate todos os comentários com a mesma atenção; um comentário espontâneo em um bar depois de um espetáculo não é o mesmo que uma avaliação concreta de uma pessoa que entende da obra. Escolha as pessoas cujo retorno você vai levar a sério e cujos apontamentos você vai colocar em prática. Identifique estes indivíduos antes de começar a apresentação, e peça-lhes para virem um dia específico. Você pode até mesmo dar-lhes tarefas específicas para fazer enquanto eles assistem ao seu trabalho, tais como verificar se a narrativa ficou clara, ou ver se em um determinado momento o ator/atriz está trabalhando bem ou não. Você vai encontrar essas pessoas ao longo do tempo e eles vão tornar-se um pequeno grupo. Nem todo mundo vai falar com você na

língua do seu processo, mas isto não invalida suas críticas. Traduza o que eles dizem para o seu idioma e filtre os apontamentos úteis.

Nunca dê o retorno que você recebeu na íntegra para os atores. Em vez disso, processe os apontamentos que você valoriza em instruções concretas para seus atores individualmente. Se um ator lhe perguntar sobre a opinião de qualquer pessoa importante do meio que foi assistir, é sábio dizer que essa pessoa gostou do trabalho, tendo ela gostado ou não.

Após cada apresentação reúna-se com sua equipe criativa, diretor de palco, produtor e todos os envolvidos na apresentação (exceto os atores) e passe seus apontamentos técnicos trabalhando na elaboração de um plano de ação para o ensaio do dia seguinte.

RESUMO

Assista às reações do público ao espetáculo, ao mesmo tempo que você observa os atores.

Observe quando a plateia está inquieta.

Não se apegue a uma resposta emocional das reações deles.

Esteja preparado para uma ampla gama de respostas diferentes dos atores para as primeiras apresentações públicas.

Equipe o ator com habilidades para receber o retorno sobre o seu trabalho de membros da audiência.

Peça-lhes para discutir todas as respostas negativas que não conseguem deixar para lá.

Faça apontamentos sobre seu trabalho de direção com cuidado.

Nunca passe um retorno na íntegra para os atores.

Depois de cada passada faça apontamentos técnicos e elabore um plano de ação para o ensaio do dia seguinte.

13.2 Apontamentos depois das apresentações

Quando os atores saem do palco eles podem estar muito vulneráveis. Você mesmo pode não estar estável e lúcido: você pode estar feliz com as coisas que funcionaram ou frustrado com o que não funcionou. É improvável que você tenha uma visão equilibrada, por isso não dê apontamentos imediatamente depois de uma apresentação. Em vez disso, agradeça aos atores pelo seu trabalho e organize uma sessão de apontamentos para o dia seguinte. Em seguida, passe um par de horas revisando sozinho e lentamente suas anotações, trabalhando em quais apontamentos você quer dar e como você quer fazer isso. Na sessão de apontamentos, certifique-se de dar espaço para os atores discutirem seus apontamentos. Separe a primeira meia hora para ouvir o retorno deles - incentivando-os a serem breves e concretos sobre quaisquer problemas que experimentaram.

Dar apontamentos depois de uma apresentação é muito diferente de dar apontamentos em uma sala de ensaio. Na sala de ensaios o ator tem o tempo e o espaço para ensaiar os seus apontamentos e para executar a cena relevante três ou quatro vezes. É muito mais difícil de dar um apontamento para uma apresentação pública, assim seus apontamentos têm de ser muito simples e específicos. É melhor dar um apontamento claro do que seis desfocados. Lembre-se, também, que se você der cinco apontamentos, sendo quatro deles claros e um não, que esse único apontamento obscuro pode destruir todos os apontamentos claros. Se você não está certo sobre como resolver um problema, não o mencione para os atores. Em vez disso, vá e assista ao espetáculo novamente e veja se você pode isolar a causa para descobrir como resolver o problema. Lembre-se também que um ator não pode manter um grande número de apontamentos em sua cabeça para uma apresentação – tente dar um máximo de cerca de dez para cada ator. Alguns podem demorar mais e outros menos: levará um tempo para que você aprenda o que cada um pode fazer.

Observe, como parte do desenvolvimento de seu próprio ofício, o quanto nós dependemos da precisão física dos atores para comunicar o que está acontecendo para o público. Se, por exemplo, o lugar onde um personagem está em pé é frio, esta informação irá ser registrada de maneira mais clara no que fazem fisicamente: eles vão se manter em movimento o tempo todo, bater os braços para se aquecer ou involuntariamente tremer. Se o frio é uma característica fixa de uma cena, você terá que lembrar constantemente o ator de continuar a trabalhar seu efeito em todo o seu corpo. Estou sempre surpreso sobre quão desiguais os atores podem ser quando se trata de atuar qual o tempo da peça ou uma temperatura que os afeta fisicamente. Às vezes, esses ingredientes são completamente visíveis e às vezes não são de forma alguma; muitas vezes, o ator não está ciente de como descontroladamente varia a maneira como eles demonstram estes ingredientes de ensaio para o ensaio, ou de apresentação para apresentação. Em alguns casos, certos atores simplesmente desconhecem que eles pararam de utilizar estes ingredientes físicos em absoluto. Construir as manifestações físicas da situação em que os personagens se encontram é essencial para o trabalho dos atores. No entanto, alerto que muitos apontamentos sobre o trabalho físico dos atores

também pode levar a um auto-policiamentedesfuncional; se isso acontecer, pare de dar comentários sobre essa área por um tempo.

Se um apontamento não funcionar, peça desculpas e sugira que o ator retorne para a escolha original. Se você der um apontamento e o ator disser "Mas eu estava fazendo isso", então você tem diferentes opções, dependendo da intensidade da reação do ator. Se a reação for muito forte, retire o apontamento e olhe novamente para o mesmo momento na noite seguinte para ver se você estava certo ou não, ou para ver se você pode pensar em uma maneira diferente de abordar o problema. Se a reação do ator for menos intensa, peça-lhe para fazer novamente uma segunda vez um pouco mais acentuadamente e, em seguida, diga que você vai ver esse ponto mais uma vez.

Se em uma sessão de apontamentos em grupo um ator começar a falar sobre sentimentos gerais de ansiedade sobre o processo geral da produção, então sugira que você terá uma conversa separada com ele assim que a sessão de apontamentos em grupo acabar. Você não quer que a ansiedade de uma pessoa passe a perturbar a confiança do grupo todo. Às vezes, o ator só quer garantias sobre o seu trabalho e você pode facilmente dar-lhe isso. Em outros momentos, o ator pode realmente estar em conflito sobre o processo, ou uma cena ou seu personagem. Se este for o caso, incentive-o a resumir a preocupação geral a um momento ou momentos específicos na ação da peça. Em seguida, pedir-lhes para resolver as suas preocupações, tomando medidas concretas pequenas ao longo do tempo. Evite dar falsa confiança. Não é um remédio duradouro a um problema.

Não dê notas imediatamente antes da apresentação. Se você ficar zanzando em torno dos camarins, pouco antes do espetáculo, dando apontamentos, os atores não terão nenhum tempo para digerir os comentários corretamente antes de entrar no palco. Seu apontamento será realizado grosseiramente ou se tornará o foco da atuação do ator, deslocando todos os outros apontamentos que você deu anteriormente.

RESUMO

Não dê apontamento imediatamente depois de um espetáculo. Faça os apontamentos no dia seguinte depois de ter tido tempo para digerir corretamente seus pensamentos.

Quando você der apontamento após uma apresentação procure ser sensível ao fato de que os atores estão de contracenar ao vivo em frente a uma plateia.

Não dê muitos apontamentos - um máximo de dez mais ou menos por ator.

Se você der um apontamento a um ator reivindique que ele estava fazendo, ou retire seu apontamento e olhe para o momento novamente, ou peça a ele para fazê-lo novamente de forma mais acentuada na próxima vez.

Se um ator sequestrar uma sessão de apontamentos com uma ansiedade geral sobre o espetáculo ou o processo como um todo, peça-lhe para continuar a conversa em separadamente com você.

Não dê apontamentos imediatamente antes da apresentação.

Estabeleça a forma como você vai dar apontamentos sobre o espetáculo depois da apresentação para a imprensa.

13.3 Os ensaios durante as suas primeiras apresentações públicas

Na maioria dos teatros você será capaz de trabalhar com o som e a iluminação pelo menos durante metade do dia nos dias de apresentação antes da apresentação para a imprensa. Durante estes ensaios, tente combinar um trabalho prático mais técnico sobre o espetáculo com uma sessão de apontamentos junto aos atores.

Separe a primeira meia hora do ensaio, de modo que os atores possam dar o retorno deles sobre a noite anterior e dizer o que eles gostariam que você olhasse atentamente como você fez após a primeira apresentação. Em seguida, passe o resto do dia trabalhando numa lista de metas concretas. Certifique-se que esta lista inclui os principais problemas que os atores trouxeram em sua sessão de apontamentos. Não apresse as coisas ou tente esmagar um número irrealista de coisas para se fazer em um dia. Isto levará a uma apresentação turva e significa que você pode precisar refazer as coisas mais tarde. É melhor trabalhar em uma ou duas coisas corretamente e lentamente do que arranhar em dez mudanças de uma forma fragmentária. Certifique-se de que o seu diretor de palco tenha uma lista das coisas que você quer olhar para que eles possam organizar o dia de forma eficiente para você.

Faça a sessão de apontamentos sobre a atuação no início ou no final do dia de trabalho. Faça isso no auditório ou foyer para que o palco possa ser usado por sua equipe criativa para qualquer trabalho técnico, como a afinação de luzes ou teste das decaixas sonoras. Esta sessão de apontamentos assegura que você mantenha a peça inteira “cozinando” e não apenas aqueles momentos que você vai ter trabalhado na peça durante o dia.

RESUMO

Combine o trabalho técnico prático com uma sessão de apontamentos com os atores.

Faça a sessão de apontamentos de atuação no início ou no final do dia longe do palco para que a sua equipe de criação possa usar o palco para trabalhar.

13.4 [Apresentação para a imprensa](#)

Coloque em sua cabeça que essa apresentação é antes de tudo sobre o gerenciamento do medo. O medo muda o ritmo de uma apresentação tornando-a mais lenta ou mais rápida, dependendo de como os atores gerenciam essa questão. O medo impede os atores de fazerem tarefas físicas - às vezes porque eles estão literalmente tremendo. Os atores contraem os músculos da garganta tornando suas vozes menos distintas e audíveis. Estas coisas, por sua vez, tornam os atores excessivamente conscientes, de forma que eles começam a se sentir como se estivessem nús e em pé no palco ao invés de serem personagens particulares em uma situação. Isso faz com que se comportem de uma forma pomposa e sem vida. Muito poucos atores passam pela noite de apresentação para a imprensa sem vestígios de um ou mais destes sintomas. No entanto, uma gestão cuidadosa do dia levando até a apresentação para a imprensa pode reduzir os problemas e, em alguns casos, erradicá-los.

Faça o dia da apresentação para a imprensa ser como qualquer outro dia de trabalho dos dias anteriores. Mantenha as mesmas horas, talvez começando uma hora mais tarde para que os atores estejam descansados. Trabalhe sobre os problemas concretos pendentes e faça uma sessão de apontamentos adequada. Reforce a atmosfera de normalidade, deixando que eles saibam que você estará observando o espetáculo e estabeleça um prazo para uma sessão de apontamentos no dia seguinte. Sua presença como diretor trabalhando na noite da apresentação para a imprensa ajudará a normalizar o dia. Lembre-lhes que a noite de apresentação para a imprensa não é o fim do processo e inspire-os com a idéia de que eles estão construindo o trabalho para o público da apresentação para a imprensa - para pessoas cujas vidas podem ser alteradas por assistirem a apresentação da noite.

A ideia de que os críticos estarão presentes pode levar os atores a quererem ser "impressionantes". Assim eles podem se afastar do que eles têm feito e começar a trabalhar de forma independente do resto do grupo. Antes da apresentação para a imprensa converse com os atores para trabalhar em conjunto e evitar vôos solos. Eu também desencorajaria a doação de cartões, presentes ou flores e pediria para adiar esta atividade até o final da apresentação. Isso não vai servir para todos os diretores, grupos ou cultura teatral, mas vale a pena discutir isso com os seus atores, para ver como ajudá-los a lidar melhor com a apresentação para a imprensa.

As críticas depois da apresentação para a imprensa terão um efeito sobre o que os atores fazem - eles lendo as críticas ou não. Os conteúdos das críticas sempre escoam para fora de alguma forma e tem um impacto sobre o trabalho não importa quão acostumados os atores podem reivindicar ser. Se as críticas forem boas, os atores podem se acomodar e o trabalho pode afrouxar. Se as críticas forem ruins, os atores podem perder seu coração e seu comprometimento. Você precisa responder de forma robusta para quaisquer desses problemas. Sente com eles e lhes transmita tranquilidade se eles perderem a paixão pelo trabalho. Se as críticas forem ruins, você terá de ver o trabalho com mais frequência e inspirá-los a continuar a desenvolver o

que estão fazendo; especialmente se as críticas tiverem um efeito prejudicial sobre a bilheteria.

Eu aconselho você a receber todas as críticas sobre o seu trabalho diretamente no seu próprio queixo. Se você for nocauteado por elas, sente-se com todas as críticas, leia-as com calma e veja se há algum mal-entendido consistente das suas intenções. Então veja se você pode dirigir o trabalho um pouco mais claramente para remover os mal-entendidos. Quando eu passei meus comentários sobre meu trabalho 'A Woman Killed With Kindness', eu percebi que a maioria dos críticos pensou que o chão estava coberto de areia, enquanto eu tinha objetivado pensar que era terra. Eu imediatamente fiz uma alteração no material que tinha colocado no chão. Eu não estou sugerindo que você se curve para os críticos - em vez disso, use o fato de que eles estão olhando para o seu trabalho com "outros olhos" para ver se eles podem ensinar a você alguma coisa sobre como fazer esse trabalho mais claro para audiências futuras.

Certifique-se de estabelecer a maneira pela qual você vai dar os apontamentos após a apresentação para a imprensa. Deixe os atores saberem quantas vezes você está planejando vir e discutir com eles esses apontamentos. Você poderia dar os apontamentos no final da tarde em uma sessão de duas horas ou você pode digitar os apontamentos e deixá-los no camarim para eles antes da apresentação seguinte.

RESUMO

Esteja ciente de que o medo pode distorcer o trabalho que você faz com os atores.

Planeje um dia de trabalho para a apresentação para a imprensa que ajude a aliviar esse medo.

Nunca se envolva com um crítico por causa do que escreveram.

Estabeleça como você vai dar os apontamentos depois da apresentação para a imprensa.

13.5 A temporada: após o dia da apresentação para a imprensa até a última noite da temporada.

Observe o seu espetáculo regularmente durante a temporada para que o trabalho permaneça com um alto padrão para todas as pessoas que vão assistir. Manter a qualidade do trabalho é um dos aspectos mais difíceis de dirigir. Concentre-se na tarefa, lembrando que o público que vê o trabalho no final da temporada pagou o mesmo dinheiro que aqueles que vieram no início e, portanto, têm o direito de esperar o mesmo padrão de trabalho.

Depois da apresentação para a imprensa uma parte de você vai querer ir embora, descansar e lavar as mãos do trabalho por um tempo - especialmente se ele tem sido um processo difícil ou se o trabalho for mal recebido. Em vez disso, visite o trabalho regularmente e olhe para as coisas que você pode fazer para melhorar ou desenvolver no trabalho. Veja suas visitas como um processo no qual você pode aprender mais sobre como dirigir. A melhor maneira de fazer isso é assistindo ao espetáculo logo após sua sessão de apontamentos. Estude cuidadosamente a relação entre a forma como você deu os apontamentos e como ele é (ou não é) realizado. Se o apontamento é feito claramente, lembre-se do que você disse para o ator - o seu tom de voz e as palavras e imagens que você usou. Da mesma forma, observe se o ator realizou um apontamento de forma imprecisa e pergunte a si mesmo: "Houve alguma coisa que eu disse que não estava claro?" Melhore como você faz os apontamentos em resposta às suas descobertas.

Lembre-se que qualquer espetáculo que você fizer vai se tornar frouxo, se você não ficar de olho nele. Como regra geral assista ao espetáculo uma vez por semana se ele tem uma temporada curta e uma vez quinzenalmente, se tiver uma temporada mais longa. Os atores, muitas vezes, querem que você fique longe para que eles possam "possuir o trabalho". Obviamente, diretores e atores precisam de algum espaço de respiro na sua relação de tempos em tempos, mas equilibre essa necessidade, com a finalidade de manter o trabalho claro. Lembre-se, também, que seu trabalho não é para agradar os atores; em vez disso, você está garantindo a clareza de seus trabalhos para o público.

Depois de ter visto a apresentação você pode marcar uma sessão de apontamentos de duas horas no dia seguinte ou você pode digitar seus apontamentos. Se você agendar uma sessão de apontamento, certifique-se de pedir a cada pessoa para falar brevemente sobre como o trabalho está se desenvolvendo ou que identifique problemas que estão tendo. Em seguida, dê seus apontamentos. Comparecer nas sessões de apontamentos depois da apresentação para a imprensa pode ser difícil para alguns atores por causa de outras obrigações de trabalho ou familiares; às vezes você não terá escolha a não ser digitar seus apontamentos. Coloque todos os apontamentos para os atores no mesmo documento e garanta que todos tenham uma cópia. Dessa forma, eles podem ler os apontamentos feitos para os outros atores além daqueles feitos para elese antecipar eventuais alterações. Deixe os atores saberem que os apontamentos estarão em seu camarim em um determinado

momento para que eles possam vir e digeri-los bem antes da apresentação começar. Tranquilize-os para que não façam apontamentos que não estiverem claros e dê-lhes o seu número para que eles possam ligar para você a checar sobre o significado de qualquer coisa que você pediu-lhes para fazer.

RESUMO

Observeo seu espetáculo regularmente, de modoque o padrãoo trabalhoseja mantido.

Afie suas habilidades para dar apontamentos assistindo otrabalho após uma sessão deapontamentos.

Assista ao espetáculouma vez por semanase a temporada for curtae uma vezquinzenalmente se a temporada for mais longa.

Aceite queos atoresnem semprequerem que você observeo trabalho regularmente.

Dê apontamentos em uma sessão de apontamentos oudigite-osedeixe-os noscamarinsdos atoresdepois do espetáculo.

13.6 Analise o seu trabalho quando a temporada acabar

A melhor maneira de desenvolver-se como um diretor é analisar seus erros. Quando uma produção termina o primeiro sentimento que você vai experimentar é de alívio. Você vai querer descansar antes de antecipar a próxima produção. Antes de fazer qualquer trabalho, leve uma hora ou mais para refletir sobre o que você acabou de fazer. Anote suas observações e certifique-se de se referir a elas um pouco antes de embarcar em seu próximo trabalho. Se você teve um problema com um ator, pensesobre o problema e como ele evoluiu. Olhe para trás em cada fase do processo, incluindo o da seleção de elenco, e localize qualquer coisa que você fez que contribuiu para o problema. Faça uma nota mental para evitar fazer a mesma coisa na próxima vez. Se você estava descontente com a cenografia, a iluminação, ouo som, trilheo caminho de volta e reveja os passos do processo em uma tentativa de ser específico sobre o que você poderia ter feito de forma diferente.Considere a relação entre a sua preparação e o resultado final. Pergunte a si mesmo se

you se preparou bem ou não e se you pode melhorar aspectos da sua preparação no próximo trabalho.

Tome nota de quaisquer déficits de habilidades e procure maneiras de preencher as lacunas em sua especialização. You poderia, por exemplo, participar de workshops ou cursos de aperfeiçoamento que cobrem suas áreas mais fracas. Em seguida, recarregue as baterias antes do início do próximo trabalho.

Desenvolva suas habilidades dessa forma, mas lembre-se que não há nenhuma solução definitiva, absoluta ou platônica para a realização de qualquer texto. Cada decisão de um diretor sobre a criação de uma peça envolve um ato de interpretação - em maior ou menor grau. Algumas dessas decisões são mais "legíveis" para uma plateia do que para outras, tais como a cor dos figurinos ou o período arquitetônico de um elemento particular da cenografia. Outras decisões podem ser mais sutis, tais como as escolhas sobre o que os personagens querem a todo o momento, ou a temperatura do ambiente em que estão parados. Todas as decisões que you faz se somam para dar ao público uma impressão sobre o que a peça é. You poderia cumprir rigorosamente todas as orientações do texto, impor o seu próprio conceito sobre a peça, ou mudar o local da ação para o futuro. Faça o que fizer - ou não - a sua assinatura vai estar lá na peça junto com a do escritor. Pode ser escrita levemente ou com ousadia, mas vai ser legível a todos que assistirem. Portanto, é importante que todas as escolhas que you fez, seja com os atores ou com sua equipe de criação, sejam cuidadosamente e finamente trabalhadas.

Também irá ajudarse you procurar produções ou artistas quer no seu campo ou fora, por quem you possa medir-se. E tinha 25 anos quando vi pela primeira vez o trabalho dos diretores russos Lev Dodine e Anatoli Vassiliev, e ainda assim eu ainda encontro-me dizendo que eu faço o trabalho que eu os vi fazer há 19 anos. E há outros artistas, fora de meu campo, tais como a dançarina e coreógrafa alemã Pina Bausch e a companhia polaca avant-garde Gardzienice, cuja visão egênio definiram um padrão impossívelmente alto para o que eu faço hoje.

Fim de jogo de Samuel Beckett

PARTE 4-CONTEXTO E FONTES

14. Capítulo - Como eu aprendi as habilidades que o livro descreve

(Tradução de Marilene Maia - Primeira revisão: Humberto Issao; segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

Esta parte do livro descreve como eu fiz para aprender as habilidades descritas e fornece um contexto para as tarefas abrangidas em todos os capítulos anteriores. Ele vai te dar uma idéia dos artistas e metodologias cujo pensamento e prática servem de base para este livro. Ele contém quatro etapas – Marcos na minha própria compreensão da arte do diretor:

14.1 - [Stanislavsky](#)

14.2 - [Lev Dodin ensina direção na Rússia](#)

14.3 - [Aulas particulares de direção no Reino Unido](#)

14.4 - [Investigação sobre a biologia das emoções](#)

14.1 Stanislavsky

Konstantin Stanislavsky nasceu na Rússia em 1863 e morreu em 1938. Embora tenha começado sua carreira como ator, ele eventualmente começou a dirigir suas próprias produções. Montou o Teatro de Arte de Moscou (TAM), em 1897, com o dramaturgo e produtor Nemirovich-Danchenko e escreveu vários livros sobre o fazer teatral, principalmente sobre a atuação. Durante sua vida, o trabalho de Stanislavsky influenciou o teatro em seu próprio país e no exterior, muito famoso na América onde seu trabalho inicial sobre a memória emotiva resultou em uma escola de atuação, chamada "O método". Seu trabalho posterior sobre as ações físicas influenciou as experiências dos seus contemporâneos (tais como Vsevolod Meyerhold) bem como o trabalho de praticantes da vanguarda (como Jerzy Grotowski) ao longo do século XX. A revolução liderada por Stanislavsky afetou tanto o teatro comercial ocidental quanto a vanguarda. Nenhum praticante desde então teve um impacto tão profundo e duradouro sobre a arte da direção.

O Legado de Stanislavsky tem sido muito incompreendido desde que surgiu no final do século XIX. Ele também tem sido reverenciado de uma maneira que intimida um questionamento saudável e crítico sobre alguns aspectos de sua prática. No entanto os escritos de Stanislavsky ainda delineiam um processo de trabalho extremamente útil e prático para pessoas que estão trabalhando no teatro agora – especialmente diretores.

Quando falamos de Stanislavsky em nossas salas de ensaio hoje, nós não falamos sempre estritamente sobre o trabalho que ele desenvolveu. Seus exercícios e idéias têm sido modificados, desafiados e atualizados ao longo do tempo, eles têm sido mastigados e experimentados por diferentes profissionais, de Augusto Boal no Brasil até Sam Kogan em Londres. Às vezes o que chega a nós é baseado nos escritos do próprio Stanislavsky; às vezes é a interpretação de Boal ou do Kogan sobre Stanislavsky. Pouco se tenta diferenciar entre as

duas fontes de nossa compreensão de Stanislavsky – uma situação que compreensivelmente leva à confusão.

Como resultado, muitas das ferramentas que os diretores usam nas salas de ensaio, como isolar as intenções dos personagens, ou construir suas biografias, tem pouca relação, em sua descrição e em sua terminologia, com a obra de Stanislavsky. Com efeito, em alguns casos, o que Stanislavsky ensinou e escreveu sobre, foi deturpado ou dado em um tom impreciso por erros de tradução. Por exemplo, nós usamos frequentemente a palavra "unidades" para falar sobre a maneira em que dividimos uma peça em pedaços pequenos e gerenciáveis. Stanislavsky usou a palavra russa "*kuski*", que se traduz como "pedaços", para descrever estas partes. A palavra "pedaços" implica uma consideração de uma pequena parte de um objeto inteiro, como uma estátua de vaso ou mármore da China. É um termo simples e fácil de entender. "Unidade" é uma maneira mais científica de descrever a mesma coisa, mas evoca uma imagem fria e clínica de objetos de metal sobre uma mesa de laboratório. Não nos dá uma imagem forte do todo, o organismo ao qual pertence a "unidade" ou a "peça". Sua frieza e intelectualismo podem ser desconcertantes para os atores. Até mesmo os sotaques dos professores que ensinaram primeiramente o trabalho de Stanislavsky no Ocidente causaram confusão. Você pode estar familiarizado com o termo Stanislavskiano "batidas", uma palavra que tem sido usado para descrever as subdivisões das unidades. No entanto, Stanislavsky nunca usou esta palavra. Em vez disso se referia a estas subdivisões como "contas" (como as contas que se unem para fazer um colar). A lenda diz que Richard Boleslavsky, que ensinou o sistema de Stanislavsky no American Laboratory Theatre em 1920, tinha um forte sotaque polonês e que seus alunos ouviam a palavra "batidas" e não "contas"¹¹. Parece que um dos termos mais amplamente utilizados de análise textual na tradição teatral ocidental se deve a um erro de pronúncia.

Não há uma única teoria ou sistema para o trabalho de Stanislavsky. Libertar-se de uma noção de que o trabalho de Stanislavsky é fixo, um sistema imóvel, vai ajudar você a usar o que ele tem para oferecer de forma mais eficaz. Seus métodos estavam sempre mudando porque ele teve que desenvolver e crescer em resposta aos problemas concretos que ele encontrou em sua vida de trabalho. Ele constantemente reinventava sua prática de trabalho e, às vezes, contradisse a si mesmo, rejeitando uma maneira de trabalhar em favor de outra. No entanto, em geral, sua obra se divide em duas partes. A primeira envolve o trabalho "de dentro para fora", usando as memórias emocionais da vida do ator para apoiar o mundo emocional do personagem. O segundo envolveu o trabalho "de fora para dentro", usando ações físicas como um meio de comunicar emoções e o personagem. Ele se moveu da pergunta "O que você sente?" para a pergunta "O que você está fazendo?" para seus atores. Achei seu trabalho posterior sobre ações físicas mais útil no meu trabalho do que seus trabalhos anteriores sobre a memória emotiva. Você logo deve ter notado que o processo que descrevo neste livro salienta o "fazer" e não o "sentir".

¹¹ Em inglês a palavra para batidas é "beats" e a palavra para contas é "beads". Nota do revisor.

Muitas pessoas pensam que os exercícios de um russo do século XIX só podem ser usados quando se estiver trabalhando em uma peça de teatro russa do século XIX. Isto não é verdade. Você pode usar as técnicas de Stanislavsky, independentemente do estilo, gênero de peça ou projeto que você está trabalhando. Eu tenho usado ele quando trabalho em peças de teatro gregas como 'Ifigênia em Áulis', peças novas, como de Kevin Elyot 'Forty Winks', atuações abstratas tais como 'Attempts on Her Life' de *Martin Crimp* ou de Samuel Beckett 'Footfallse' e até óperas. Lembre-se que Stanislavsky não só dirigiu peças de teatro realista. Também trabalhou em Shakespeare, Jean Racine e peças de teatro simbolistas como 'The Drama of Life' de *Knut Hamsun* e de Leonid Andreyev 'The Life of Man'. Seu trabalho continua a ser relevante sempre que você se encontra dirigindo uma peça que contém personagens que são membros da raça humana, independentemente do período de tempo que habitam ou do estilo da peça a que pertencem.

De longe, a melhor introdução ao trabalho de Stanislavsky é o livro de Jean Benedetti, 'Stanislavsky: An Introduction', publicado por Methuen em 1982. São apenas 80 páginas e estabelece as ferramentas e ideias de Stanislavsky com um desenvolvimento simples e claro. Stanislavsky escreveu três livros: 'A Construção da personagem', 'A criação de um papel' e 'A preparação do Ator'. Vale a pena ler todos, especialmente agora que eles foram republicados em 2008 em uma nova tradução, também por Benedetti. Nesta nova publicação pela Routledge, os dois primeiros volumes de Stanislavsky são combinados em um único livro, chamado 'O Trabalho do Ator'.

14.2 [Lev Dodin ensina direção na Rússia](#)

Meu primeiro contato prático com o legado de Stanislavsky foi em 1989, quando recebi o Winston Churchill Memorial Trust Fellowship para estudar a formação dos diretores na Europa Oriental. Passei um total de cinco meses na Polônia, Rússia, Geórgia e Lituânia, onde assisti produções e aulas de direção em todas as escolas de atuação e teatro. Todas as classes de direção eram lideradas por diretores que estavam em atividade. Foiem uma classe de direção de primeiro ano liderada por Lev Dodin, diretor artístico do teatro Maly, em São Petersburgo, que fui apresentada à disciplina quase científica do legado de Stanislavsky. Lev Dodin treinou com Boris Zon, que tinha estudado com Stanislavsky.

Dodin era um homem negro, com barba espessa e grossa. Quando ele entrou na sala todos os alunos ficaram ordenadamente em linha. Todos usavam meias pretas, sapatilhas de balé pretas e camisas pretas. Na Rússia, os estudantes de direção treinam por cinco anos; durante o primeiro ano eles estudam atuação, trabalhando suas escolhas através das etapas básicas do sistema de Stanislavsky. Neste dia em particular, os alunos estavam mostrando uma série de estudos, ou "études", como eles chamam, baseados em eventos que poderiam ter acontecido com eles em suas vidas cotidianas. Eles foram autorizados a usar mesas e cadeiras, mas todos os outros objetos que usavam eram imaginários. O primeiro aluno tinha escolhido para re-encenar uma inalação por conta de um forte resfriado. Na metade do exercício Dodin o parou.

"Que tipo de apartamento é?" perguntou Dodin

"Meu apartamento", respondeu o estudante.

"Um apartamento próprio?"

"Sim".

"Então por que está levando todos os objetos que você precisa para a inalação da cozinha para o quarto? Por que você não faz sua inalação na cozinha ou banheiro onde os objetos estão? Não há nenhuma lógica no que você está fazendo. Se você está doente, qual o sentido em fazer todos esses movimentos? Se você está realmente doente, faria da maneira mais curta e fácil."

"Agora eu me lembro porque eu fiz isso no quarto. Quando eu estava doente, havia alguém no banheiro e na cozinha."

"Se fosse esse o caso então você teria que demonstrar essas circunstâncias." Dodin fez uma pausa e então perguntou: "Por que você está fazendo uma inalação?"

"Para ficar melhor."

"O que você está sentindo?"

"Muito calor, uma dor de cabeça e dor de garganta."

"Mas que tipo de sensação que um homem que tem estes sintomas possui? Você é um azarado porque está falando com um especialista. Por dias eu tive um forte resfriado. Vamos tentar e entender que sensações você está tentando superar."

"Uma sensação de esforço".

"Claro que tem aquela sensação física, mas isso não é a coisa mais difícil e dolorosa. O que é mais doloroso e difícil é que você é quase uma outra pessoa. Você sente que você não é nada porque não pode levantar da sua cama e trabalhar. Você está suando, molhado, tomando pílulas. Por que você fez inalação afinal de contas? Você tem que ter algum tipo especial de psicologia para carregar as coisas devolta quando você esta doente. Se dependesse de mim eu pensaria: 'devo fazer isto ou devo sentar na cama e tomar os comprimidos?' Além disso, quando você cuspiu dentro da tigela, você fez como se estivesse num palco. Mas quando você cospe quando está realmente doente, você faz de forma diferente. Você fez como se estivesse atuando para uma plateia, para mostrar que estava em uma má condição física. Você, em vez disso, deve fazer a ação como se fosse na vida real. Além disso, o toque quente da toalha em seu rosto era impreciso. Não parece que o

afeta. No entanto, quando você faz isso nos seus olhos com água quente, sua pele queima. Nós não vimos isto."

O estudante permaneceu em silêncio. Em seguida, Dodin continuou: "O que tem nos seus pés?"

"Chinelos."

"O que mais está usando?"

O aluno descreveu detalhadamente as roupas dele e então Dodin começou a desafiá-lo sobre eles: "Mas você vai para uma cozinha fria, sem vestir algo quente. Você está suando. Você deve trocar de camisa porque você estaria completamente molhado. No presente estudo é presumível que se apresente alguns minutos de vida real que deve ocupar seu corpo inteiro do topo da sua cabeça até a ponta dos dedos dos pés. Uma das sensações mais desagradáveis de ter uma gripe é quando as pontas dos seus cabelos ficam molhadas. Quando digo isto não estou inventando algo. Estou tentando lembrar de algo que realmente aconteceu na minha vida. Isto é o que eu quero que você faça. Agora faça o exercício novamente."

O aluno desanimado começou a repetir o exercício. Ele sentou na cama e abraçou os joelhos no peito. Dodin parou imediatamente.

"Você já está errado. Pense um pouco. Você está com febre e, como você não é capaz de superar a febre, o corpo começa a relaxar. Você tem uma alta temperatura e por causa disso você não pode pensar claramente. Os pensamentos de seu cérebro que vão para seus membros, braços, pernas, pés, movem-se mais lentamente. Quando você está saudável, você não sente seu corpo, mas quando você está doente, você começa a sentir isso. Agora continue."

Neste ponto o aluno realmente começou a sofrer. Eu podia vê-lo corar e tentando revidar seu embaraço enquanto trabalhava. Dodin interrompeu: "não tenha pressa. Quando você está doente, você não tem pressa."

O aluno tentou ir mais devagar. Ele deitou-se sobre a cama e tentou dormir. Então ele abriu os olhos. Neste ponto Dodin interrompeu: "Está claro ou escuro na sala?"

"É dia."

"Está se sentindo confortável ou não? Tem que haver algum tipo de lógica no que está fazendo. No momento não está claro qual a hora do dia ou da noite. Esta circunstância vai afetar o que você faz. Lembre-se também que o tempo todo você está pensando em algo."

O aluno inicia o exercício novamente, pega um livro. Dodin o interrompe. "Ler um livro é a maneira mais convencional de iniciar um estudo."

Novamente, o estudante tinha que começar, mas novamente ele estava parado e observado por Dodin. Assim, continuou por cerca de uma hora.

Para começar eu achei o processo cruel. Enquanto ele continuava, eu percebia que era o único jeito de ensinar o nível de detalhamento que Dodin queria – interna e externamente. A precisão que ele exigiu de seu aluno foi inspiradora – não menos importante isso exigia um nível intenso de observação e concentração do próprio Dodin. Eu vi que ele podia ler pensamentos e ações com igual precisão. Invejei essa habilidade e tornou-se algo que eu pretendia desenvolver em meu próprio trabalho. Havia algo científico sobre sua insistência sobre a lógica da ação, e isto também tem ficado comigo como uma forma de análise e construção de cenas. Eu também percebi que seu interesse principal era o comportamento e não as palavras. Finalmente e mais importante, eu notei que nada do que ele disse foi vago – todos os seus apontamentos eram concretos e específicos. Esta foi a lição essencial que eu tirei de sua classe que era arrepiante, e se tornou um critério no meu trabalho com atores desde então. É o princípio orientador atrás das ferramentas e tarefas que este livro descreve.

14.3 Aulas particulares de direção no Reino Unido

Meu contato com o modo de trabalho descrito na seção anterior foi renovado dez anos mais tarde, quando comecei aulas particulares para melhorar a minha direção. Essas classes foram construídas em torno de meu horário profissional de direção. Eu tive dois professores: Tatiana Olear e Elen Bowman. Tatiana treinou como atriz com Lev Dodin no Instituto de Teatro Música e Cinema Estatal de Leningrado, e em seguida se apresentou com sua companhia por seis anos antes de sair para viver na Itália. Elen treinou como atriz na Royal Academy of Dramatic Art em Londres, depois como diretora por três anos sob o comando do emigrante russo Sam Kogan na Escola de Ciência de Teatro em Londres, antes de seguir uma carreira como diretora. Sam Kogan tinha treinado em GITIS Moscou, e (como Anatoli Vassiliev) sua professora foi Maria Knebel, que havia estudado com o próprio Stanislavsky.

Tatiana e Elen me ensinaram uma variação do sistema de Stanislavsky. O seu objetivo primordial era a busca de uma linguagem simples e eficaz para falar com o ator e se comunicar com o público. A principal diferença entre as duas mulheres foi o resultado da formação com Sam Kogan. Ele tinha trabalhado como enfermeiro psiquiátrico na Rússia e, por causa disso, ele tinha desenvolvido uma vertente singular de trabalho que implicava em uma análise mais profunda dos processos mentais acontecendo nas mentes dos atores e dos personagens.

Este livro contém muitos dos exercícios que essas mulheres me ensinaram. Devo muito às duas, como elas me mostraram como usar o trabalho de Stanislavsky de uma forma simples e clara em uma sala de ensaios. Elas também me forneceram ligações com Dodin, Kogan e, através deles, Stanislavsky. Elas fizeram com que eu me sentisse parte de uma cadeia de praticantes, com cada ferramenta experimentada e testada contra as culturas e tempos de cada um dos elos dessa cadeia.

14.4 Investigação sobre a biologia das emoções

O desenvolvimento final no meu entendimento de Stanislavsky ocorreu em 2003 quando eu estava estudando sua última obra em ações físicas como parte de uma bolsa da Fundação Nacional de Ciência, Tecnologia e Artes. Enquanto pesquisava Stanislavsky, me deparei com uma referência a um líder filósofo do século XIX, William James. Em 1884, James tinha escrito um ensaio chamado 'O que é uma emoção?' que aparentemente havia influenciado Stanislavsky em suas práticas posteriores. James fez uma observação crucial sobre as emoções: quando estamos em uma situação ameaçadora reagimos fisicamente primeiro e em seguida, tomamos ciência do significado dessa reação física. Para se fazer entender, ele usou o exemplo da resposta ao se encontrar um urso em uma floresta. Antes, James acreditava que se você visse um urso, você iria se sentir assustado e depois fugiria. James observou algo diferente. Ele notou que vemos o urso, e começamos a correr; só então percebemos que estamos com medo.

À primeira vista, esta é uma alteração minúscula. No entanto, para os profissionais de teatro, cujo negócio é a personificação exata e a transmissão das emoções humanas, é potencialmente enorme. Aqui está uma maneira de olhar as emoções que separa a resposta física da consciência e os processos mentais que seguem a este momento da tomada de consciência. Ele aponta para uma forma de trabalhar com as emoções através da recriação da sua forma física ou das circunstâncias. Eu podia ver como as observações de James puderam influenciar o trabalho de Stanislavsky em ações físicas na década de 1890, mas perguntava-me se elas se manteriam hoje e, por conseguinte, se seriam de uso concreto no teatro agora.

Essas perguntas levaram-me à obra de Antonio Damasio. Damásio é um neurocientista luso-americano que escreve sobre a consciência. Seu livro intitulado '*The Feeling of What Happens*' estuda as emoções como forma de compreensão da consciência. Eu descobri que as observações sobre as emoções humanas feitas por William James, mais de 100 anos atrás ainda não foram descartadas pela neurociência – embora com modernas técnicas de imagens cerebrais e o surgimento de uma imagem mais completa e mais complexa de como funcionam as emoções.

Damásio, como James, argumenta que uma emoção consiste principalmente de uma mudança visível no corpo. Esta mudança é legível em nossas expressões faciais, tom de voz, postura e até mesmo em nossos processos corporais internos. Há uma lacuna de cerca de meio segundo entre um estímulo (ver um urso na floresta) para se tornar uma emoção consciente (medo). Quando ficamos conscientes do que realmente está acontecendo, já corremos vários metros de distância do urso. A definição de uma emoção como uma mudança física e o intervalo de meio segundo entre estímulo e consciência da emoção, forneceram-me uma nova forma de trabalhar as emoções com atores. Eu comecei a testar essas idéias com atores em uma série de oficinas como parte da minha bolsa NESTA Fellowship.

Em nossos exercícios, a observação de James do reconhecimento posterior da emoção levantou-se para que fosse examinado por nós. Eu também percebi que os atores tendem a encenar uma versão um pouco mais discreta e de bom gosto das emoções no palco em comparação com o que realmente acontece na vida. Esta descoberta tornou-se um ponto crítico de referência em meu trabalho com os atores e alterei radicalmente a forma como eu dirijo as emoções. Comecei a identificar os gestos e as ações que estavam em convenções teatrais românticas e não eram fiéis à vida e comecei a eliminá-los do trabalho dos atores. Também foi decepcionante descobrir que há uma parte do cérebro que é dedicada ao reconhecimento de emoções em outras pessoas e que recolhemos informações sobre outras pessoas pela "leitura" de seus corpos. Se, quando representamos emoções no palco, perdemos algum detalhe físico vital para a expressão de uma emoção, então a emoção pode não ser legível para o público. Eu percebi que eles só podem ler o que está acontecendo *dentro de* alguém pelo que vêem no *exterior*.

Como resultado dessas descobertas, minha relação com o público mudou radicalmente. Já não era essencial para os atores sentirem as emoções; agora, o que importava era que o público as sentissem. O essencial era que os atores as projetassem precisamente com seus corpos. Eles podiam fazer isso por dentro, recordando a emoção (lembrando uma vez em suas vidas quando eles experimentaram a mesma coisa), ou do lado de fora, por uma reconstrução quase clínica do que o corpo faz quando uma emoção particular acontece. Essas descobertas cristalizaram meu entendimento sobre o interesse de Stanislavsky pelas ações físicas. Percebi que sua prática tinha sofrido alterações porque ele estava articulando algumas verdades fundamentais do corpo. A fisiologia das emoções substituíu a psicologia como ponto fundamental de referência para falar sobre – e trabalhar – a atuação.

GLOSSÁRIO

(Tradução e Primeira revisão: Humberto Issao; segunda revisão: Gabrielle Martin Távora e Humberto Issao)

As entradas em negrito são os termos que você vai encontrar primeiro quando você for da sala de ensaios para o teatro¹².

Atuais (Actuals): os adereços que serão usados no show em oposição a stand-ins (veja abaixo).

Afinidade (Affinity): as conexões subjetivas que atraem você a determinados elementos de uma peça ou um personagem em particular, pois se referem à sua própria vida ou como você olha para o mundo.

Audiência na cabeça (Audience Thinking): os pensamentos que os atores têm sobre o público que ficam no caminhodeles enquanto interpretam um personagem em uma situação.

Ensaio da Banda (Band call): É o tempo que o diretor e/ou compositor musical gasta com técnica de som, verificandose o som da música tocada ao vivo está bem equilibrada -estando a banda visível ou escondida em uma Sala da Banda (veja abaixo).

Sala anexa para a banda (Band room or box): uma sala acusticamente vedada em que a música tocada ao vivo éretransmitida para o teatro.

Iniciantes (Beginners): Cinco minutos antes do show começar.

Desenho de cena (Blocking): A disposição dos atores no palco para que a ação, eventos e os pontos chaves da história fiquem visíveis e focados.

Caderno de notas (The book): Uma cópia do texto em que o diretor de palco anota todas as deixas que os atores fazem e todas as entradas de iluminação e sonoplastia. O assistente de palco dá as deixas para a iluminação e a sonoplastia e para os operadores deste caderno de notas. Supostamente o caderno de notas nunca deixa o teatro.

A caixa (The box): A pequena sala à prova de som, estande ou área em que o assistente de palcosenta-se e dá as deixas do espetáculo.

Chamada ou chamada de ensaio (Call ou rehearsal call): O plano para o dia de ensaio. Na maioria dos grandes teatros este plano é elaborado em uma folha de papel A4 e postado no prédio no dia anterior aos ensaios que descreve. É também chamado de "folha de chamadas".

¹² Os termos originais foram mantidos em parênteses como no original uma vez que são termos de uso corrente no ambiente na qual a autora trabalha e nem sempre têm uma correspondência no ambiente de trabalho brasileiro.

Mudanças (Chengeover): O processo pelo qual um cenário é removido do teatro e outro é instalado, se duas ou mais peças são realizadas no repertório do teatro concomitantemente.

Memória emotiva (Emotional Memory): uma frase usada por Stanislavski para descrever a recordação de uma verdadeira emoção da vida de um ator que pode ser usada para apoiar ou articular o que um personagem sente na ação de uma peça.

Eventos (Events): Os momentos em um ato ou cena quando algo muda. A mudança é visível porque os personagens alteram o que eles estão fazendo.

Montagem de palco (Fit-up): O período em que o cenário é construído no palco do teatro.

Os cinco (The five): 10 minutos antes da apresentação.

Biombos (Flats): São telas autônomas que você pode mover ao redor da sala de ensaio para criar espaços diferentes. A palavra também poderia ser utilizada para se referir a telas usadas nos bastidores ou para os pedaços de madeira que se encaixam para fazer as paredes imaginárias de uma sala ou edifício.

Flies: A área acima do palco em que telas, elementos cênicos ou luzes podem entrar e sair de cena voando.

Levantando as luzes (Focus session): O processo pelo qual cada luz é pendurada no lugar correto nas varas de luz apontada na direção certa para o espetáculo. O diretor não precisa participar desse processo.

Gênero (Genre): O estilo em que a peça é escrita.

Entrada no teatro (Get-in): o tempo técnico alocado para a instalação do cenário, aparelhamento das luzes e preparação do som.

Saída do teatro (Get-out): O tempo técnico alocado para levar o cenário para fora do teatro e desmontar o som e as luzes.

Ground plan: O plano de como a cenografia se encaixará na planta do espaço teatral.

A metade (The half): Um termo da direção de palco usado para se referir aos 35 minutos antes do espetáculo começar.

A casa (The house): Outro nome para o público sentado no auditório.

Circunstâncias imediatas (Immediate circumstances): Os eventos que acontecem nas 24 horas ou equivalente que antecederam a ação de uma cena. Eles podem incluir o que aconteceu um par de minutos antes da ação ou os eventos da noite anterior. Eles têm um impacto direto sobre as ações e dão aos atores algo concreto para atuar.

Uma impressão (An impression): A informação que você deriva de uma leitura de uma fala ou de uma parte de uma peça que não contém fatos óbvios.

Intenções (Intentions): Um termo usado para descrever o que o personagem quer de quem.

Mesa de luz (Lighting desk): A mesa na qual a placa e a tela que programam e opera as luzes são colocadas. Em um ensaio técnico ela normalmente ficará temporariamente no auditório. Durante a temporada ela entra em uma cabine na qual o operador de iluminação faz a operação das luzes no espetáculo.

Marcação da Planta baixa (Mark-up): uma forma de demarcar a cenografia. A marcação da planta baixa se faz com uma série de linhas marcadas na chão da sala de ensaio com fita plástica que indica os limites da paisagem ou arquitetura que descreve o cenário.

Servidor de mídia (Media Server): A máquina que processa as imagens ao vivo ou gravadas. O servidor de mídia organiza ou trata as imagens para que elas possam parecer mais claras ou mais escuras do que o material original, e é capaz de transformar uma imagem colorida, em sépia ou preto e branco.

Meet-and-greet: É a somatória das pessoas envolvidas no processo de ensaio com todas as outras pessoas que trabalham para o teatro onde a produção está sendo encenada.

Apresentação da Maquete (Model Showing): A exibição da maquete acabada durante o processo de ensaio. Os principais objetivos da exibição da maquete são os de imprimir uma imagem clara dos lugares onde a ação da peça ocorrerá (a cenografia) na imaginação dos atores e de compartilhar as ideias da produção com toda a gente do teatro ou da companhia envolvidos para fazer a peça acontecer.

Trabalho de pintura (Paint job): O processo pelo qual o cenário é pintado.

Casa de pintura (Paint Shop): A sala onde os cenários são pintados (não onde as tintas são compradas).

Praticável Móvel (Pallet): Uma plataforma deslizante no qual um elemento cênico do cenário pode ser construído.

Sessão de afinação de luz (Plotting Session): O processo pelo qual o som e as luzes são misturados para criar os sons e os ambientes de luz para o espetáculo em si. O diretor precisa assistir a estas sessões. Elas acontecem no teatro sem os atores.

Luz aparente (Practical Light): As luzes do cenário que são visíveis para o público, como lustres, lâmpadas de ambientes ou abajures.

Apresentação para a imprensa (Press night): A noite quando os críticos vêm assistir ao trabalho.

Previews: As primeiras apresentações públicas antes da apresentação para a imprensa.

The quarter: 20 minutos antes da apresentação.

Tempo de silêncio (Quiet time): O tempo no teatro entregue ao sonoplasta ou músicos para que trabalhem nas peças.

Primeira Leitura Corrida (Read-through): O momento no início dos ensaios em que a peça é lida pelos atores pela primeira vez.

Rig: O processo pelo qual um elemento cênico aéreo é colocado.

Conjunto de varas (The Rig): A rede de barras onde as luzes são penduradas.

Set Back: Um termo usado durante ensaio técnico para que tudo fique pronto para começar de novo.

Linhas de visão (Sightline): As fronteiras 'invisíveis' que marcam a área do palco que cada membro do público pode ver.

Passagem de som (Sound check): O processo pelo qual são verificados pelos técnicos de som se todos os alto-falantes estão funcionando. O diretor não precisa assistir a esta sessão.

Mesa de som (Sound desk): Uma mesa ou placa onde o equipamento de som é colocado. Este equipamento muitas vezes fica no auditório para os ensaios técnicos e é então transferido para uma cabine, onde o operador de som senta durante as apresentações.

Pesos (Stage Weights): Pesos quadrados de metal sólido, com cerca de seis polegadas de largura, os quais são utilizados para ancorar as pernas de uma tábua independente ou fornecer lastro para qualquer objeto ou elemento cênico que precisa ser seguro ou ficar lá sem ninguém segurando.

Reservas (Stand-ins): Os adereços que estão sendo usados como se fossem os reais (Atuais (Actuals) - veja acima) que os atores vão usar no espetáculo.

Desmontagem (Strike): A palavra usada para descrever o processo de desmontar o cenário que está no teatro.

Tech or Techs: As abreviações para os ensaios técnicos

Ritmo (Tempo): A velocidade geral em que um personagem ou pessoa pensa e faz as coisas.

Evento gatilho (Trigger event): O evento antes do início da ação da peça que estabelece o movimento da ação.

Balço de branco (White balance): O processo de colocar um papel branco na frente da lente da câmara, a fim de equilibrar as cores ao usar vídeos ao vivo como parte da apresentação.

Modelo em cartão branco (White card model): Um esboço da maquete do projeto do cenário que é feito de cartão branco. Não é pintado e geralmente tem muito poucas informações sobre cor, textura ou detalhes arquitetônicos.

[A Oresteia de Aeschylus](#)

HUMBERTO ISSAO SUEYOSHI

Vertentes didáticas de uma cena liricizada

Volume 6

Lista da biblioteca digitalizada do pesquisador

&

Anexos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas, Linha de
Pesquisa Teoria e Prática do Teatro, da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para
obtenção do Título de Doutor em Artes, sob a orientação
da Profª Drª Sílvia Fernandes da Silva Telesi

SÃO PAULO

2017

Lista da biblioteca digitalizada do pesquisador

Títulos em Inglês		
1	ABRAMOVIC, Marina	https://www.dropbox.com/s/7pakhc9xy8xal7i/ABRAMOVIC%2C%20Marina?dl=0
2	AICHELE, K. Porter - Paul Klee, Poet Painter	https://www.dropbox.com/s/178wsg9s27b8/AICHELE%2C%20K.%20Porter%20-%20Paul%20Klee%2C%20Poet%20Painter?dl=0
3	ALBRIGHT, Ann Cooper - Choreographing Difference The body and identity in contemporary dance	https://www.dropbox.com/s/4mily64wx44qx0t/ALBRIGHT%2C%20Ann%20Cooper%20-%20Choreographing%20Difference%20The%20body%20and%20identity%20in%20contemporary%20dance?dl=0
4	ALBRIGHT, Ann Cooper - Engaging Bodies - The politics and Poetics of Corporeality	https://www.dropbox.com/s/q13buin1huxz03c/ALBRIGHT%2C%20Ann%20Cooper%20-%20Engaging%20Bodies%20-%20The%20politics%20and%20Poetics%20of%20Corporeality?dl=0
5	ALEXANDER, Bryant et al - Performance Theories in education - Power, pedagogy and the politics of identity	https://www.dropbox.com/s/vexkqx02a9p2ihk/ALEXANDER%2C%20Bryant%20et%20al%20-%20Performance%20Theories%20in%20education%20-%20Power%2C%20pedagogy%20and%20the%20politics%20of%20identity%20?dl=0
6	ALLAIN, Paul - The art of stillness The theatre practice of Tadashi Suzuki (2003.)	https://www.dropbox.com/s/qd3b16asw0akal/ALLAIN%2C%20Paul%20-%20The%20art%20of%20stillness%20The%20theatre%20practice%20of%20Tadashi%20Suzuki%20%282003.%29?dl=0
7	ALLEN, Michael - The truth about writing an essential handbook for novelists playwrights and screenwriters	https://www.dropbox.com/s/oledn8c77q47aq0/ALLEN%2C%20Michael%20-%20The%20truth%20about%20writing%20an%20essential%20handbook%20for%20novelists%20playwrights%20and%20screenwriters?dl=0
8	ALTER, Jean - A sociosemiotic theory of theatre-University of Pennsylvania Press (1990)	https://www.dropbox.com/s/dxnome9nch0o7ch/ALTER%2C%20Jean%20-%20A%20sociosemiotic%20theory%20of%20theatre-University%20of%20Pennsylvania%20Press%20%281990%29?dl=0
9	AMES, Raina S. - The High School Theatre Teacher's Survival Guide (2005)	https://www.dropbox.com/s/f2qfsvmah6cdlvg/AMES%2C%20Raina%20S.%20-%20The%20High%20School%20Theatre%20Teacher%27s%20Survival%20Guide%20%282005%29?dl=0
10	AMKPA, Awam - Theatre and postcolonial desires	https://www.dropbox.com/s/2ges548ajmsz9/AMKPA%2C%20Awam%20-%20Theatre%20and%20postcolonial%20desires?dl=0
11	ANDREACH, Robert - Len Jenkin's Theatre Wonder and Heart (2010)	https://www.dropbox.com/s/pqzed5ga4srlt39/ANDREACH%2C%20Robert%20-%20Len%20Jenkin%27s%20Theatre%20Wonder%20and%20Heart%20%282010%29?dl=0
12	ARAGAY, Mireia et al - British theatre of the 1990s Interviews with directors playwrights critics and academics	https://www.dropbox.com/s/vpzkehn1dcd7q7v/ARAGAY%2C%20Mireia%20et%20al%20-%20British%20theatre%20of%20the%201990s%20Interviews%20with%20directors%20playwrights%20critics%20and%20academics?dl=0
13	ARGYRIS, Chris and SCHÂN, Donald A. - Organizational learning a theory of action perspective (1978)	https://www.dropbox.com/s/78owf2kpdqg3esi/ARGYRIS%2C%20Chris%20and%20SCHÂN%2C%20Donald%20A.%20-%20Organizational%20learning%20a%20theory%20of%20action%20perspective%20%281978%29?dl=0
14	ARNOTT, Peter D. - Public and performance in the Greek-theatre	https://www.dropbox.com/s/94pf3zyqbbcbpbk/ARNOTT%2C%20Peter%20D.%20-%20Public%20and%20performance%20in%20the%20Greek-theatre?dl=0
15	ARONSON, Arnold - Looking into the abyss essays on scenography	https://www.dropbox.com/s/chliqjs4dbripuk/ARONSON%2C%20Arnold%20-%20Looking%20into%20the%20abyss%20essays%20on%20scenography?dl=0
16	ASTINTON, John - Actors and acting in Shakespeares time	https://www.dropbox.com/s/f6zqu0cizartq5/ASTINTON%2C%20John%20-%20Actors%20and%20acting%20in%20Shakespeares%20time?dl=0
17	ASTON, Elaine - Feminist Theatre Practice - a handbook	https://www.dropbox.com/s/zpmlr0okidb7eb/ASTON%2C%20Elaine%20-%20Feminist%20Theatre%20Practice%20-%20a%20handbook?dl=0
18	ASTON, Elaine - Feminist Views on the English Stage Women Playwrights, 1990-2000 (Cambridge Studies in Modern Theatre) (2003)	https://www.dropbox.com/s/elmh7a4p8q1nlpk/ASTON%2C%20Elaine%20-%20Feminist%20Views%20on%20the%20English%20Stage%20Women%20Playwrights%2C%201990-2000%28Cambridge%20Studies%20in%20

		Modern%20Theatre%29%20%282003%29?dl=0
19	ASTON, Elaine - Introduction to Feminism and Theatre (1994)	https://www.dropbox.com/s/4ikt14p7i54bq3k/ASTON%2C%20Elaine%20-%20Introduction%20to%20Feminism%20and%20Theatre%20%281994%29?dl=0
20	ASTON, Elaine and HARRIS, Geraldine - Feminist Futures Theatre, Performance, Theory (Performance Interventions) (2006)	https://www.dropbox.com/s/ancy31ki2hooxi0/ASTON%2C%20Elaine%20and%20HARRIS%2C%20Geraldine%20-%20Feminist%20Futures%20Theatre%2C%20Performance%2C%20Theory%20%28Performance%20Interventions%29%20%282006%29?dl=0
21	ASTON, Elaine and SAVONA, George - Theatre as sign-system a semiotics of text and performance	https://www.dropbox.com/s/2sglu4kv6n9c4qw/ASTON%2C%20Elaine%20and%20SAVONA%2C%20George%20-%20Theatre%20as%20sign-system%20a%20semiotics%20of%20text%20and%20performance?dl=0
22	AUSLANDER, Philip - From Acting to Performance Essays in Modernism and Postmodernism-Routledge (1997)	https://www.dropbox.com/s/4vmuzm7x8254hj6/AUSLANDER%2C%20Philip%20-%20From%20Acting%20to%20Performance%20Essays%20in%20Modernism%20and%20Postmodernism-Routledge%20%281997%29?dl=0
23	AUSLANDER, Philip - Liveness Performance in a mediatized culture	https://www.dropbox.com/s/9xeiv7ydlitxp26/AUSLANDER%2C%20Philip%20-%20Liveness%20Performance%20in%20a%20mediatized%20culture?dl=0
24	AUSLANDER, Philip - Liveness	https://www.dropbox.com/s/upiqpl60e6a57k0/AUSLANDER%2C%20Philip%20-%20Liveness?dl=0
25	AUSLANDER, Philip - The Performativity of Performance	https://www.dropbox.com/s/n3i9av3nfxkj51v/AUSLANDER%2C%20Philip%20-%20The%20Performativity%20of%20Performance?dl=0
26	AUSLANDER, Philip - Theory for performance studies	https://www.dropbox.com/s/s5eigs15fov3vwj/AUSLANDER%2C%20Philip%20-%20Theory%20for%20performance%20studies?dl=0
27	AUSLANDER, Philip - Theory Performance Studies a student's guide	https://www.dropbox.com/s/rd5dvvs3y5ng13h/AUSLANDER%2C%20Philip%20-%20Theory%20Performance%20Studies%20a%20student%20C2%B4s%20guide?dl=0
28	AUSLANDER, Philip (edited) - Performance Vol 1 - critical concepts in literary and cultural studies	https://www.dropbox.com/s/puenafibq7i6ds5/AUSLANDER%2C%20Philip%20%28edited%29%20-%20Performance%20Vol%201%20-%20critical%20concepts%20in%20literary%20and%20cultural%20studies?dl=0
29	BAINES, Roger et al - Staging and Performing Translation Text and Theatre Practice (2011)	https://www.dropbox.com/s/t8k51yreb456ee/BAINES%2C%20Roger%20et%20al%20-%20Staging%20and%20Performing%20Translation%20Text%20and%20Theatre%20Practice%20%282011%29?dl=0
30	BAKHTIN, Mikhail - Speech genres and other late essays	https://www.dropbox.com/s/lffe8rf39f995in/BAKHTIN%2C%20Mikhail%20-%20Speech%20genres%20and%20other%20late%20essays?dl=0
31	BALFOUR, Michael - Theatre in Prison Theory and Practice	https://www.dropbox.com/s/8l6s5bdr0f8i4o5/BALFOUR%2C%20Michael%20-%20Theatre%20in%20Prison%20Theory%20and%20Practice?dl=0
32	BALLET, Arthur - Playwrights for tomorrow a collection of plays, vol 4	https://www.dropbox.com/s/h3jsdextr2vhctwp/BALLET%2C%20Arthur%20-%20Playwrights%20for%20tomorrow%20a%20collection%20of%20plays%2C%20vol%204?dl=0
33	BALLET, Arthur - Playwrights for tomorrow a collection of plays, vol 5	https://www.dropbox.com/s/8dvm6smxachbqv/BALLET%2C%20Arthur%20-%20Playwrights%20for%20tomorrow%20a%20collection%20of%20plays%2C%20vol%205?dl=0
34	BALLET, Arthur - Playwrights for tomorrow a collection of plays, vol 6	https://www.dropbox.com/s/cx4znr9rztltlr/BALLET%2C%20Arthur%20-%20Playwrights%20for%20tomorrow%20a%20collection%20of%20plays%2C%20vol%206?dl=0
35	BANHAM, Martin - A History of Theatre in Africa (2004)	https://www.dropbox.com/s/v07n478vbmrcf3/BANHAM%2C%20Martin%20-%20A%20History%20of%20Theatre%20in%20Africa%20%282004%29?dl=0
36	BARNETT, David - Brecht in Practice Theatre, Theory and Performance	https://www.dropbox.com/s/k4lchy98iq0ihl/BARNETT%2C%20David%20-%20Brecht%20in%20Practice%20Theatre%2C%20Theory%20and%20Performance?dl=0
37	BARNETT, David and BRECHT, Bertolt - A history of the Berliner Ensemble (2015)	https://www.dropbox.com/s/6211rxzz6x398px/BARNETT%2C%20David%20and%20BRECHT%2C%20Bertolt%20-%20A%20history%20of%20the%20Berliner%20Ensemble%20%282015%29?dl=0
38	BARNETT, David et al - Brecht in Practice - Theatre, Theory and Performance (2015)	https://www.dropbox.com/s/7f9zhp5x9euei/BARNETT%2C%20David%20et%20al%20-%20Brecht%20in%20Practice%20-%20Theatre%2C%20Theory%20and%20Performance%20%282015%29?dl=0

3 9	BARRIENTOS, Jos, Luis Garcja - Como se comenta una obra de teatro	https://www.dropbox.com/s/xnppdmdiq7nviru/BARRIENTOS%2C%20Jos%2C%20Luis%20Garcja%20Como%20se%20comenta%20una%20obra%20de%20teatro?dl=0
4 0	BARTIW, Arthur - The director's voice - twenty one interviews	https://www.dropbox.com/s/881qp4l5yah5juz/BARTIW%2C%20Arthur%20-%20The%20director's%20voice%20-%20twenty%20one%20interviews?dl=0
4 1	BARTLETT, Mike - An intervention	https://www.dropbox.com/s/ansm58renfmmvvy/BARTLETT%2C%20Mike%20-%20An%20intervention?dl=0
4 2	BARTOW, Arthur (edited) - Training of the american actor	https://www.dropbox.com/s/r0qw4zv8iffzev8/BARTOW%2C%20Arthur%20-%20Training%20of%20the%20american%20actor?dl=0
4 3	BATTCOCK, Gregory & NICKAS, Robert (org) - The art of performance a critical anthology	https://www.dropbox.com/s/ksbkz98zen968mv/BATTCOCK%2C%20Gregory%20-%20NICKAS%2C%20Robert%20-%20The%20art%20of%20performance%20a%20critical%20anthology?dl=0
4 4	BAY-CHENG, Sarah et al (edited) - Mapping Intermediality in Performance	https://www.dropbox.com/s/4pkkr2vilmkk6pp/BAY-CHENG%2C%20Sarah%20et%20al%20-%20Mapping%20Intermediality%20in%20Performance?dl=0
4 5	BEHAN, Tom - Dario Fo Revolutionary Theatre	https://www.dropbox.com/s/7nr33yb2n2qbt9/BEHAN%2C%20Tom%20-%20Dario%20Fo%20Revolutionary%20Theatre?dl=0
4 6	BELL, John - Puppets masks and performing objects (2001)	https://www.dropbox.com/s/plc2w7eplm59dq/BELL%2C%20John%20-%20Puppets%20masks%20and%20performing%20objects%20-%202001%29?dl=0
4 7	BELL, John - Strings hands shadows a modern puppet history	https://www.dropbox.com/s/6bw2mk6fipqw5kn/BELL%2C%20John%20-%20Strings%20hands%20shadows%20a%20modern%20puppet%20history?dl=0
4 8	BENEDETTI, Jean - Stanislavski an introduction	https://www.dropbox.com/s/b1qp76ulio3m1q2/BENEDETTI%2C%20Jean%20-%20Stanislavski%20an%20introduction?dl=0
4 9	BENEDETTI, Jean - Stanislavski and the actor	https://www.dropbox.com/s/ew0r5zivi8q962v/BENEDETTI%2C%20Jean%20-%20Stanislavski%20and%20the%20actor?dl=0
5 0	BENEDETTO, Steve Di - The provocation of the Senses in Contemporary Theatre	https://www.dropbox.com/s/tiv1zui7zmbcmqwb/BENEDETTO%2C%20Steve%20Di%20-%20The%20provocation%20of%20the%20Senses%20in%20Contemporary%20Theatre?dl=0
5 1	BENJAMIN, Walter - Understanding Brecht (1998)	https://www.dropbox.com/s/nsaavdtsl8m07y4/BENJAMIN%2C%20Walter%20-%20Understanding%20Brecht%20-%201998%29?dl=0
5 2	BENTLEY, Eric - The theatre of cruelty in The theory of the modern stage	https://www.dropbox.com/s/03i8wz3nav4btr9/BENTLEY%2C%20Eric%20-%20The%20theatre%20of%20cruelty%20in%20The%20theory%20of%20the%20modern%20stage?dl=0
5 3	BERGAHUS, G• nter - Avant-garde performance live events and electronic technologies	https://www.dropbox.com/s/gog1ufdohrw9v3b/BERGAHUS%2C%20G•nter%20-%20Avant-garde%20performance%20live%20events%20and%20electronic%20technologies?dl=0
5 4	BERGHAUS, Gunter Berghaus - New approaches to theatre studies and performance analysis (2011)	https://www.dropbox.com/s/eqiwe0uria7o2of/BERGHAUS%2C%20Gunter%20Berghaus%20-%20New%20approaches%20to%20theatre%20studies%20and%20performance%20analysis%20-%202011%29?dl=0
5 5	BERMAN, Sabina - The Theatre of Sabina Berman The Agony of Exstasy and Other Plays	https://www.dropbox.com/s/5b4zsqkac7nyfa/BERMAN%2C%20Sabina%20-%20The%20Theatre%20of%20Sabina%20Berman%20The%20Agony%20of%20Exstasy%20and%20Other%20Plays?dl=0
5 6	BERNARDI, Philip - Improvisation starters a collection of 9000 improvisations situations for the theater	https://www.dropbox.com/s/frsbdnrm31945n1/BERNARDI%2C%20Philip%20-%20Improvisation%20starters%20a%20collection%20of%209000%20improvisations%20situations%20for%20the%20theater?dl=0
5 7	BESTOR, Sheri L.M. - On with the Show A guide for directors and actors	https://www.dropbox.com/s/pbqz6fzh2p0pkw/BESTOR%2C%20Sheri%20L.M.%20-%20On%20with%20the%20Show%20A%20guide%20for%20directors%20and%20actors?dl=0
5 8	BEUMERS, Birgit - Yury Lyubimov - thirty years at the Taganka theatre 1964-1994	https://www.dropbox.com/s/we9zr3gkx5rc5sz/BEUMERS%2C%20Birgit%20-%20Yury%20Lyubimov%20-%20thirty%20years%20at%20the%20Taganka%20theatre%201964-1994?dl=0
5 9	BEUYS, Joseph - What is art	https://www.dropbox.com/s/pu6ao0amzyctp5x/BEUYS%2C%20Joseph%20-%20What%20is%20art?dl=0

60	BHARUCHA, Rustom - Theatre and the world - performance and the politics of culture	https://www.dropbox.com/s/pu6ao0amzyctp5x/B/EUYS%2C%20Joseph%20-%20What%20is%20art?dl=0
61	BIAL, Henry (edited) - The performance studies reader	https://www.dropbox.com/s/ihu26prt5wlx8s2/BIAL%2C%20Henry%20%28Edited%29%20-%20The%20performance%20studies%20reader?dl=0
62	BICAT, Tina and BALDWIN, Chris (Edited) - Devised and Collaborative theatre	https://www.dropbox.com/s/d5e73c2uoqg3lon/BICAT%2C%20Tina%20and%20BALDWIN%2C%20Chris%20%28Edited%29%20-%20Devised%20and%20Collaborative%20theatre?dl=0
63	BIGSBY, Christopher - Contemporary American	https://www.dropbox.com/s/8dk1dq281wurgq/BIGSBY%2C%20Christopher%20-%20Contemporary%20American?dl=0
64	BILLINHAM, Peter - Radical Initiatives in interventionist and community drama	https://www.dropbox.com/s/ea4nn3whxpqv18/BILLINHAM%2C%20Peter%20-%20Radical%20Initiatives%20in%20interventionist%20and%20community%20drama?dl=0
65	BIRINGER, Johannes - Performance on the Edge Transformations of Culture	https://www.dropbox.com/s/1ames0qofr5ys/BIRINGER%2C%20Johannes%20-%20Performance%20on%20the%20Edge%20Transformations%20of%20Culture?dl=0
66	BIRINGER, Johannes - Theatre, theory, postmodernism	https://www.dropbox.com/s/u3yf72mp6rk6196/BIRINGER%2C%20Johannes%20-%20Theatre%2C%20theory%2C%20postmodernism?dl=0
67	BLANDFORD, Steve - Theatre and Performance in Small Nations (2013)	https://www.dropbox.com/s/farex468k2eevpl/BLANDFORD%2C%20Steve%20-%20Theatre%20and%20Performance%20in%20Small%20Nations%20%282013%29?dl=0
68	BLAU, Herbert - The Dubious Spectacle Extremities of Theatre	https://www.dropbox.com/s/9s45igh7mkrc0ku/BLAU%2C%20Herbert%20-%20The%20Dubious%20Spectacle%20Extremities%20of%20Theatre?dl=0
69	BLAU, Herbert - The Dubious Spetacle	https://www.dropbox.com/s/ky7djd26mqre7l/BLAU%2C%20Herbert%20-%20The%20Dubious%20Spetacle?dl=0
70	BLEEKER, Maaïke - Anatomy Live Performance and the Operating Theatre	https://www.dropbox.com/s/z03n520es9xl9p/BLEEKER%2C%20Maaïke%20-%20Anatomy%20Live%20Performance%20and%20the%20Operating%20Theatre?dl=0
71	BLEEKER, Maaïke - Visuality in the Theatre The Locus of Looking (2008)	https://www.dropbox.com/s/mz92pxifadvcvq/BLEEKER%2C%20Maaïke%20-%20Visuality%20in%20the%20Theatre%20The%20Locus%20of%20Looking%20%282008%29?dl=0
72	BLEEKER, Maaïke - Visuality in the Theatre the locus of looking	https://www.dropbox.com/s/xbodgg6i0ifn40h/BLEEKER%2C%20Maaïke%20-%20Visuality%20in%20the%20Theatre%20the%20locus%20of%20looking?dl=0
73	BOGART, Anne - An then, you act	https://www.dropbox.com/s/7i58wv6dvpoeog/BOGART%2C%20Anne%20-%20An%20then%2C%20you%20act?dl=0
74	BOGART, Anne - Conversations with Anne -twenty-four interviews	https://www.dropbox.com/s/rxbsv1t97nwp0/BOGART%2C%20Anne%20-%20Conversations%20with%20Anne%20-%20twenty-four%20interviews?dl=0
75	BOGART, Anne and LANDAU, Tina - The viewpoints book	https://www.dropbox.com/s/xe24obgm3f3hh3/BOGART%2C%20Anne%20and%20LANDAU%2C%20Tina%20-%20The%20viewpoints%20book?dl=0
76	BOGOSIAN, Eric-100 (monologues) -Theatre Communications Group (2014)	https://www.dropbox.com/s/v102i5r2myqu2i3/BOGOSIAN%2C%20Eric-100%20%28monologues%29%20-%20Theatre%20Communications%20Group%20%282014%29?dl=0
77	BONNEY, Jo (editor) - Extreme Exposure an anthology of solo performance texts from the twentieth century	https://www.dropbox.com/s/5leeevi2n2fkuc9/BOBNEY%2C%20Jo%20%28editor%29%20-%20Extreme%20Exposure%20an%20anthology%20of%20solo%20performance%20texts%20from%20the%20twentieth%20century?dl=0
78	BONO, Edward De - Lateral thinking	https://www.dropbox.com/s/5s55wiz4des9cd/BONO%2C%20Edward%20De%20-%20Lateral%20thinking?dl=0
79	BOOM, Richard - Cambridge Companion to David Hare	https://www.dropbox.com/s/5i2q0m577q1q11/BOOM%2C%20Richard%20-%20Cambridge%20Companion%20to%20David%20Hare?dl=0
80	BOON, Richard and PLASTOW, Jane - Theatre and empowerment Community Drama on the World Stage	https://www.dropbox.com/s/qaiwwee8tq7z02v/BOON%2C%20Richard%20and%20PLASTOW%2C%20Jane%20-%20Theatre%20and%20empowerment%20Community%20Drama%20on%20the%20World%20Stage?dl=0
81	BOON, Richard and PLASTOW, Jane - Theatre Matters performance on the World Stage	https://www.dropbox.com/s/xpqt0apunlr17b/BOON%2C%20Richard%20and%20PLASTOW%2C%20Jane%20-%20Theatre%20Matters%20performance%20on%20the%20World%20Stage?dl=0

8 2	BOON, Richard et al - Theatre Matters Performance and Culture on the World Stage (1999)	https://www.dropbox.com/s/lr4hov8o8xbsu20/BQON%2C%20Richard%20et%20al%20-%20Theatre%20Matters%20Performance%20and%20Culture%20on%20the%20World%20Stage%20%281999%29?dl=0
8 3	BOROWSKI, Mateusz and SUGIERA, Malgorzata - Fictional Realities Real Fictions - Introduction	https://www.dropbox.com/s/z1ztd7ofmkfabb/BOROWSKI%2C%20Mateusz%20and%20SUGIERA%2C%20Ma%2C%20Malgorzata%20-%20Fictional%20Realities%20%20Real%20Fictions%20-%20Introduction?dl=0
8 4	BOSTON, Jane (edited) - J. Clifford Turner Voice and speech in the theatre (2007)	https://www.dropbox.com/s/7vzmp0hql48y/BOSTON%2C%20Jane%20%28edited%29%20-%20J.%20Clifford%20Turner%20Voice%20and%20speech%20in%20the%20theatre%20%282007%29?dl=0
8 5	BOUISSAC, Paul_Bouissac - The Semiotics of Clowns and clowning	https://www.dropbox.com/s/38xtx03oyzz1mxn/BOUISSAC%2C%20Paul_Bouissac%20-%20The%20Semiotics%20of%20Clowns%20and%20clowning?dl=0
8 6	BRASK, Per and DINKGŽFE, Meyer - Performing Consciousness	https://www.dropbox.com/s/9h14ph29kp6zy/BRASK%2C%20Per%20and%20DINKG%2C%20Meyer%20-%20Performing%20Consciousness?dl=0
8 7	BRECHT, Bertolt - Poetry and Prose - Continuum (2006)	https://www.dropbox.com/s/piipiu3kxxvhwj3/BRISCHT%2C%20Bertolt%20-%20Poetry%20and%20Prose%20-%20Continuum%20%282006%29?dl=0
8 8	BREMSE, Martha and SANDERS, Lorna - Fifty contemporary choreographers	https://www.dropbox.com/s/xo804qt3ci87zon/BREMSE%2C%20Martha%20and%20SANDERS%2C%20Lorna%20-%20Fifty%20contemporary%20choreographers?dl=0
8 9	BRINE, Adrian and YORK, Michael - A Shakespearean actor prepares	https://www.dropbox.com/s/7k70il5ti6bk6xi/BRINE%2C%20Adrian%20and%20YORK%2C%20Michael%20-%20A%20Shakespearean%20actor%20prepares?dl=0
9 0	BROCKETT, Oscar G and FINDLAY, Robert - Century of innovation	https://www.dropbox.com/s/lllk5dc2qf63oxo/BROCKETT%2C%20Oscar%20G%20and%20FINDLAY%2C%20Robert%20-%20Century%20of%20innovation?dl=0
9 1	BRYER, Jackson R. and DAVISON, Richard A. - The actor's art conversations with contemporary american stage performers	https://www.dropbox.com/s/468h06ishszppii/BRISCHT%2C%20Jackson%20R.%20and%20DAVISON%2C%20Richard%20A.%20-%20The%20actor's%20art%20conversations%20with%20contemporary%20american%20stage%20performers?dl=0
9 2	BUCKWALTER, Melinda - Composing while dancing an improviser's companion	https://www.dropbox.com/s/rqgamv2qzun5dzd/BUCKWALTER%2C%20Melinda%20-%20Composing%20while%20dancing%20an%20improviser's%20companion?dl=0
9 3	BURROWS, Jonathan - A choreographer's handbook (2010)	https://www.dropbox.com/s/c78qfvg9wbp1zf/BURROWS%2C%20Jonathan%20-%20A%20choreographer's%20handbook%20%282010%29?dl=0
9 4	CADENA, Richard - Automated lighting The art and science of moving light in theatre, live performance and entertainment	https://www.dropbox.com/s/luas0yuz32fveg8/CADENA%2C%20Richard%20-%20Automated%20lighting%20The%20art%20and%20science%20of%20moving%20light%20in%20theatre%20live%20performance%20and%20entertainment?dl=0
9 5	CALAIS-GERMAIN, Blandine - Anatomy of Movement	https://www.dropbox.com/s/h45p6dxi5ix9unk/CAALAIS-GERMAIN%2C%20Blandine%20-%20Anatomy%20of%20Movement?dl=0
9 6	CANNING, Charlot - Feminist Theaters in the USA	https://www.dropbox.com/s/stsac274d1frryw/CANNING%2C%20Charlot%20-%20Feminist%20Theaters%20in%20the%20USA?dl=0
9 7	CARDULLO, Bert - Theories of the avant-garde theatre	https://www.dropbox.com/s/pmi0xfnbqkueku/CARDULLO%2C%20Bert%20-%20Theories%20of%20the%20avant-garde%20theatre?dl=0
9 8	CARDULLO, Bert and KNOPF, Robert - Theate of the Avant-Garde	https://www.dropbox.com/s/bz34xntx4auik/CARDULLO%2C%20Bert%20and%20KNOPF%2C%20Robert%20-%20Theate%20of%20the%20Avant-Garde?dl=0
9 9	CARTER, Judy - The Comedy Bible From Stand-up to Sitcom	https://www.dropbox.com/s/fq2zu4fxppqash6/CARTER%2C%20Judy%20-%20The%20Comedy%20Bible%20From%20Stand-up%20to%20Sitcom?dl=0
1 0 0	CASAREGOLA, Vincent - Theaters of War - America's Perceptions of World War II	https://www.dropbox.com/s/q6v0rq1442eb3bx/CASAREGOLA%2C%20Vincent%20-%20Theaters%20of%20War%20-%20America's%20Perceptions%20of%20World%20War%20II?dl=0
1 0 1	CASE, Sue-Ellen and ASTON, Elaine - Staging International Feminisms (Studies in International Performance)-Palgrave Macmillan (2007)	https://www.dropbox.com/s/ya6xwd58b6rd9j9/CASE%2C%20Sue-Ellen%20and%20ASTON%2C%20Elaine%20-%20Staging%20International%20Feminisms%20%28Studies%20in%20International%20Performance%29-Palgrave%20Macmillan%20%282007%29?dl=0

1 0 2	CASTAGNO, Paul C - New playwriting strategies (leve)	https://www.dropbox.com/s/eu5qrod7u0e4r0i/C%20ASTAGNO%2C%20Paul%2C%20-%20New%20playwriting%20strategies%20%28I%20eve%29?dl=0
1 0 3	CASTAGNO, Paul C - New playwriting strategies	https://www.dropbox.com/s/uu9pydtqw98w79n/C%20ASTAGNO%2C%20Paul%2C%20-%20New%20playwriting%20strategies?dl=0
1 0 4	CASTELLUCCI, Claudia et al - The Theatre of Societas Raffaello Sanzio	https://www.dropbox.com/s/j4vaqbtknxutxel/CA%20STELLUCCI%2C%20Claudia%20et%20al%20-%20The%20Theatre%20of%20Societas%20Raf%20aello%20Sanzio?dl=0
1 0 5	CAUSEY, Matthew - Theatre and Performance in Digital culture from simulation to embeddedness	https://www.dropbox.com/s/fz3bb27pkb2c9b3/C%20AUSEY%2C%20Matthew%20-%20Theatre%20and%20Performance%20in%20Digital%20culture%20from%20simulation%20to%20embeddedness?dl=0
1 0 6	CAVE, Richard - Ben Jonson and the Theatre Performance practice and theory	https://www.dropbox.com/s/u597q3eo3pdl5ae/C%20AVE%2C%20Richard%20-%20Ben%20Jonson%20and%20the%20Theatre%20Performance%20practice%20and%20theory?dl=0
1 0 7	CHADDERTON, David - Practical Drama The Secrets of theatre arts reveal	https://www.dropbox.com/s/plz1kv3guqahp8x/C%20HADDERTON%2C%20David%20-%20Practical%20Drama%20The%20Secrets%20of%20theatre%20arts%20reveal?dl=0
1 0 8	CHAFFEE, Judith and CRICK, Olly - The Routledge Companion to Commedia dell'Arte	https://www.dropbox.com/s/nsa3w37kit28e5n/C%20HAFFEE%2C%20Judith%20and%20CRICK%2C%20Olly%20-%20The%20Routledge%20Companion%20to%20Commedia%20dell%20Arte?dl=0
1 0 9	CHAIKIN, Joseph - The presence of the actor (B)	https://www.dropbox.com/s/54m328tmvw9wzo/C%20CHAIKIN%2C%20Joseph%20-%20The%20presence%20of%20the%20actor%20%28B%29?dl=0
1 1 0	CHAIKIN, Joseph - The presence of the actor	https://www.dropbox.com/s/hjvxs5grmqb2wz/C%20CHAIKIN%2C%20Joseph%20-%20The%20presence%20of%20the%20actor?dl=0
1 1 1	CHEKHOV, Michael - The Path of the Actor	https://www.dropbox.com/s/exr6vykioixv1/C%20CHEKHOV%2C%20Michael%20-%20The%20Path%20of%20the%20Actor?dl=0
1 1 2	CHEMERS, Michael Mark - Ghost Light An Introductory Handbook for dramaturgy	https://www.dropbox.com/s/wyvet13d9sefmpn/C%20HEMERS%2C%20Michael%20Mark%20-%20Ghost%20Light%20An%20Introductory%20Handbook%20for%20dramaturgy?dl=0
1 1 3	CHING, Francis D.k. - A visual dictionary of architecture	https://www.dropbox.com/s/o84e9jhw05v00q/C%20HING%2C%20Francis%20D.k.%20-%20A%20visual%20dictionary%20of%20architecture?dl=0
1 1 4	CHINNA, Stephen - Performance - recasting the political in theatre and beyond	https://www.dropbox.com/s/fp15dyemr13kla/CH%20INNA%2C%20Stephen%20-%20Performance%20-%20recasting%20the%20political%20in%20theatre%20and%20beyond?dl=0
1 1 5	CHION, Michel - The voice in cinema	https://www.dropbox.com/s/uo34wf8ae6pinwz/C%20HION%2C%20Michel%20-%20The%20voice%20in%20cinema?dl=0
1 1 6	CHRISTOFFERSEN, Erik Exe - The Actor's Way	https://www.dropbox.com/s/70orf65td90erf6/CH%20RISTOFFERSEN%2C%20Erik%20Exe%20-%20The%20Actor%20Way?dl=0
1 1 7	COCO FUSCO - Corpus Delecti - Performance Art of the Americas	https://www.dropbox.com/s/4dy0n87n2qr8sd5/C%20OCO%20FUSCO%20-%20Corpus%20Delecti%20-%20Performance%20Art%20of%20the%20Americas?dl=0
1 1 8	COHEN, Robert and HARROP, John - Creative play direction	https://www.dropbox.com/s/t52eap2ho29stcu/C%20OHEN%2C%20Robert%20and%20HARROP%2C%20John%20-%20Creative%20play%20direction?dl=0
1 1 9	COHEN-CRUZ - Jan - Street performance an international anthology	https://www.dropbox.com/s/zpz94dcq9ssk1d9/C%20OHEN-CRUZ%20-%20Jan%20-%20Street%20performance%20an%20international%20anthology?dl=0

1 2 0	COHN, Ruby - Anglo-american interplay in recent drama	https://www.dropbox.com/s/rk53zioncdnh21/COHN%2C%20Ruby%20-%20Ango-american%20interplay%20in%20recent%20drama?dl=0
1 2 1	COLE, Toby and CHINOY, Helen Krich - Directors on directing	https://www.dropbox.com/s/tlcmxf6s69mtf/COLE%2C%20Toby%20and%20CHINOY%2C%20Helen%20Krich%20-%20Directors%20on%20directing?dl=0
1 2 2	COLLERAN, Jeanne - Theatre and War Theatrical Responses since 1991 (2012)	https://www.dropbox.com/s/vrxzztqlxzkell/COLLERAN%2C%20Jeanne%20-%20Theatre%20and%20War%20Theatrical%20Responses%20since%201991%20-%20282012%209?dl=0
1 2 3	Contemporary Greek Theatre - 2012-Sarajevo	https://www.dropbox.com/s/2v54lmco4tclnag/Contemporary%20Greek%20Theatre%20-%202012-Sarajevo?dl=0
1 2 4	COUNSELL, Colin and WOLF, Laurie - Performance analysis	https://www.dropbox.com/s/6o01595eol6j7k5/COUNSELL%2C%20Colin%20and%20WOLF%2C%20Laurie%20-%20Performance%20analysis?dl=0
1 2 5	CRICK, Oily and RUDLIN, John - Commedia Dell 'arte A Handbook for T	https://www.dropbox.com/s/705lzzetvzrwwu/CRICK%2C%20Oily%20and%20RUDLIN%2C%20John%20-%20Commedia%20Dell%20-%2027arte%20A%20Handbook%20for%20T?dl=0
1 2 6	CRISAFULLI, Fabrizio - Active light issues of light in contemporary theatre	https://www.dropbox.com/s/dfonv9pw6672y1/CRISAFULLI%2C%20Fabrizio%20-%20Active%20light%20issues%20of%20light%20in%20contemporary%20theatre?dl=0
1 2 7	DACCARETT, Jimmy - Apuntes de direcciøn teatral	https://www.dropbox.com/s/9l2vzotqudhk03q/DACCARETT%2C%20Jimmy%20-%20Apuntes%20de%20direcciøn%20-%203B3n%20teatral?dl=0
1 2 8	DARLING, Linda et al - Collective improvisation in a teacher education community	https://www.dropbox.com/s/58sqoktdn85uhke/DARLING%2C%20Linda%20et%20al%20-%20Collective%20improvisation%20in%20a%20teacher%20education%20community?dl=0
1 2 9	DAVIES, Dave - Art as performance	https://www.dropbox.com/s/5v0k60v7f6o57lp/DAVIES%2C%20Dave%20-%20Art%20as%20performance?dl=0
1 3 0	DAVIS, Tracy C. - Actresses as working women their social identity in Victorian culture	https://www.dropbox.com/s/ikbzcurkxbci0m1/DAVIS%2C%20Tracy%20-%20-%20Actresses%20as%20working%20women%20their%20social%20identity%20in%20Victorian%20culture?dl=0
1 3 1	DEAN, Greg - Step by Step to Stand-Up Comedy	https://www.dropbox.com/s/50orpz4i6ibgctv/DEAN%2C%20Greg%20-%20-%20Step%20by%20Step%20to%20Stand-Up%20Comedy?dl=0
1 3 2	DEKOVEN, Lenore - Changing direction a practical approach to directing actors in film and theatre 2	https://www.dropbox.com/s/t56xr80hx93iz0r/DEKOVEN%2C%20Lenore%20-%20Changing%20direction%20a%20practical%20approach%20to%20directing%20actors%20in%20film%20and%20theatre%202?dl=0
1 3 3	DEKOVEN, Lenore - Changing direction a practical approach to directing actors in film and theatre	https://www.dropbox.com/s/5b7bq7u578t8z8i/DKOVEN%2C%20Lenore%20-%20Changing%20direction%20a%20practical%20approach%20to%20directing%20actors%20in%20film%20and%20theatre?dl=0
1 3 4	DELGADO, Maria M e REBELLATO, Dan (edited) - Contemporary european theatre directors	https://www.dropbox.com/s/qpumoihfq8mah/DELGADO%2C%20Maria%20M%20e%20REBELLATO%2C%20Dan%20-%2028edited%29%20-%20Contemporary%20european%20theatre%20directors?dl=0
1 3 5	DENZIN, Norman K. and LINCOLN, Yvonna S. - The SAGE Handbook of Qualitative Research (2005)	https://www.dropbox.com/s/390gad3s17lqn7/DENZIN%2C%20Norman%20K.%20and%20LINCOLN%2C%20Yvonna%20S.%20-%20The%20SAGE%20Handbook%20of%20Qualitative%20Research%20-%20282005%29?dl=0
1 3 6	DERRIDA, Jacques and TH• VENIN, Paule - The Secret Art of Antonin Artaud	https://www.dropbox.com/s/nz5wg9cy2bbw47s/DERRIDA%2C%20Jacques%20and%20TH%2C%2089VENIN%2C%20Paule%20-%20The%20Secret%20Art%20of%20Antonin%20Artaud?dl=0
1 3 7	DEWSBURY, John-David Charles - Theatre, an empty space A thought performance after Gilles Deleuze (2000)	https://www.dropbox.com/s/via0wb7akoq5hwa/DEWSBURY%2C%20John-David%20Charles%20-%20Theatre%2C%20an%20empty%20space%20A%20thought%20performance%20after%20Gilles%20Deleuze%20-%20282000%29?dl=0

1 3 8	DHARWADKER, Aparna - Theatres of Independence Drama, theory and urban performance in Öndia since 1974	https://www.dropbox.com/s/iavyx4ffbnl3a2e/DHARWADKER%2C%20Aparna%20-%20Theatres%20of%20Independence%20Drama%2C%20theory%20and%20urban%20performance%20in%20C3%8Dndia%20since%201974?dl=0
1 3 9	DIGGLES, Dan - Improv for actors	https://www.dropbox.com/s/1e3jo8k7rcf5uz1/DIGGLES%2C%20Dan%20-%20Improv%20for%20actors?dl=0
1 4 0	DOGSON, Elyse (ed) - Plays form the arab world	https://www.dropbox.com/s/5fxy68u9y3072q/DOGSON%2C%20Elyse%20%20ed%20-%20Plays%20form%20the%20arab%20world?dl=0
1 4 1	DONELLAN, Declan - The actor and the target	https://www.dropbox.com/s/f0nj3udv5gqrl5x/DONELLAN%2C%20Declan%20-%20The%20actor%20and%20the%20target?dl=0
1 4 2	DRAIN, Richard - 20th Century Theatre Sourcebook	https://www.dropbox.com/s/v1lp8d2krufwkoi/RAIN%2C%20Richard%20-%2020th%20Century%20Theatre%20Sourcebook?dl=0
1 4 3	DRAIN, Richard - Twentieth Century Theatre A Sourcebook (1995)	https://www.dropbox.com/s/2n8fs9bza3px5ap/DRAIN%2C%20Richard%20-%20Twentieth%20Century%20Theatre%20A%20Sourcebook%20%281995%29?dl=0
1 4 4	DUNDJEROVIC, Aleksandar Sasha - The theatricality of Robert Lepage	https://www.dropbox.com/s/huagzeczy9tl6x/DUNDJEROVIC%2C%20Aleksandar%20Sasha%20-%20The%20theatricality%20of%20Robert%20Lepage?dl=0
1 4 5	DUNNE, Will - The Dramatic Writer's Companion	https://www.dropbox.com/s/zyiw4jxr98is52r/DUNNE%2C%20Will%20-%20The%20Dramatic%20Writer%27s%20Companion?dl=0
1 4 6	EDDERSHAW, Margaret - Performing Brecht Forty years of british performances	https://www.dropbox.com/s/zbslxkukxfw9v/EDDERSHAW%2C%20Margaret%20-%20Performing%20Brecht%20Forty%20years%20of%20british%20performances?dl=0
1 4 7	EGGINTON, William - How the world became a stage - presence, theatricality, and tue questions of modernity	https://www.dropbox.com/s/7xxbqvq6ivddhn/EGGINTON%2C%20William%20-%20How%20the%20world%20became%20a%20stage%20-%20presence%2C%20theatricality%2C%20and%20tue%20questions%20of%20modernity?dl=0
1 4 8	ELAM, Keir - The semiotics of theatre and drama	https://www.dropbox.com/s/32216hr5fml8t/ELAM%2C%20Keir%20-%20The%20semiotics%20of%20theatre%20and%20drama?dl=0
1 4 9	ELSAN, Paul - Acting Characters 16 Simple Steps From Rehearsal to Performance (2011)	https://www.dropbox.com/s/4fmg98nq5c81fm/ELSAN%2C%20Paul%20-%20Acting%20Characters%2016%20Simple%20Steps%20From%20Rehearsal%20to%20Performance%20%282011%29?dl=0
1 5 0	ERVEN, Eugene Van - The Playful Revolution Theatre	https://www.dropbox.com/s/25tcvkl9dz8zpi/ERVEN%2C%20Eugene%20Van%20-%20The%20Playful%20Revolution%20Theatre?dl=0
1 5 1	ESSLIN, Martin - Pinter a study of his plays	https://www.dropbox.com/s/v6bu3stad73q1d/ESSLIN%2C%20Martin%20-%20Pinter%20a%20study%20of%20his%20plays?dl=0
1 5 2	ETCHELLS, Tim - Certain Fragments - Contemporary Performance and Forced Entertainment	https://www.dropbox.com/s/dl7d0lfevfdpxz3/ETCHELLS%2C%20Tim%20-%20Certain%20Fragments%20-%20Contemporary%20Performance%20and%20Forced%20Entertainment?dl=0
1 5 3	EVANS, Mark - Movement Training for the Modern Actor	https://www.dropbox.com/s/8ech46y5x3muble/EVANS%2C%20Mark%20-%20Movement%20Training%20for%20the%20Modern%20Actor?dl=0
1 5 4	FAHY, Thomas - Captive audience Prison and Captivity in Contemporary Theatre	https://www.dropbox.com/s/2lmu2b3l3pg2pam/FAHY%2C%20Thomas%20-%20Captive%20audience%20Prison%20and%20Captivity%20in%20Contemporary%20Theatre?dl=0
1 5 5	FAVA, Antonio - The comic mask in the commedia dell'arte actor training, improvisation, and the poetics of survival	https://www.dropbox.com/s/ivcm42gufe07z6kf/AVA%2C%20Antonio%20-%20The%20comic%20mask%20in%20the%20commedia%20dell%27arte%20actor%20training%2C%20improvisation%2C%20and%20the%20poetics%20of%20survival?dl=0

1 5 6	FISCHER, Tibor - Good to Be God	https://www.dropbox.com/s/nlq0vbnbw3ow8k/FISCHER%2C%20Tibor%20-%20Good%20to%20Be%20God?dl=0
1 5 7	FISCHER, Tibor - Under the frog	https://www.dropbox.com/s/bnu9uqdo5hcd18p/FISCHER%2C%20Tibor%20-%20Under%20the%20frog?dl=0
1 5 8	FISCHER-LICHTE, Erika et al - The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies-Routledge (2014)	https://www.dropbox.com/s/6b15uaak658qsn/FISCHER-LICHTE%2C%20Erika%20et%20al%20-%20The%20Routledge%20Introduction%20to%20Theatre%20and%20Performance%20Studies-Routledge%20%282014%29?dl=0
1 5 9	FISCHER-LICHTE, Erika - History of European Drama and Theatre	https://www.dropbox.com/s/5ew60r7417ah2n1/FISCHER-LICHTE%2C%20Erika%20-%20History%20of%20European%20Drama%20and%20Theatre?dl=0
1 6 0	FISCHER-LICHTE, Erika - Reality and fiction in contemporary theatre	https://www.dropbox.com/s/1q0uo8ds2iybqgf/FISCHER-LICHTE%2C%20Erika%20-%20Reality%20and%20fiction%20in%20contemporary%20theatre?dl=0
1 6 1	FISCHER-LICHTE, Erika - The Show and the Gaze of Theatre A European Perspective Studies in Theatre History and Culture	https://www.dropbox.com/s/mtqrchr2ejopgle/FISCHER-LICHTE%2C%20Erika%20-%20The%20Show%20and%20the%20Gaze%20of%20Theatre%20A%20European%20Perspective%20Studies%20in%20Theatre%20History%20and%20Culture?dl=0
1 6 2	FISCHER-LICHTE, Erika - Theatre Sacrifice Ritual Exploring Forms of Political Theatre	https://www.dropbox.com/s/f62qnf7v4a6he2e/FISCHER-LICHTE%2C%20Erika%20-%20Theatre%20Sacrifice%20Ritual%20Exploring%20Forms%20of%20Political%20Theatre?dl=0
1 6 3	FISCHER-LICHTE, Erika - Theatre, Sacrifice, Ritual - Exploring forms of political theatre	https://www.dropbox.com/s/1zc6pe20ha0volr/FISCHER-LICHTE%2C%20Erika%20-%20Theatre%2C%20Sacrifice%2C%20Ritual%20-%20Exploring%20forms%20of%20political%20theatre?dl=0
1 6 4	FISCHER-LICHTE, Erika (ER) - Introduction contemporary theatre and drama in Europe	https://www.dropbox.com/s/1jwehq9vsh76suy/FISCHER-LICHTE%2C%20Erika%20%28ER%29%20-%20Introduction%20contemporary%20theatre%20and%20drama%20in%20Europe?dl=0
1 6 5	FISCHER-LICHTE, Erika (ER)- Reversing the hierarchy between text and performance	https://www.dropbox.com/s/sdkc541vo6i07kh/FISCHER-LICHTE%2C%20Erika%20%28ER%29-%20Reversing%20the%20hierarchy%20between%20text%20and%20performance?dl=0
1 6 6	FISCHER-LICHTE, Erika (NTQ 100) - Interweaving Cultures in Performance Different States of Being	https://www.dropbox.com/s/rs65foiapm1zk73/FISCHER-LICHTE%2C%20Erika%20%28NTQ%20100%29%20-%20Interweaving%20Cultures%20in%20Performance%20Different%20States%20of%20Being?dl=0
1 6 7	FISCHER-LICHTE, Erika (TRI) - Interweaving cultures in performance theatre in a	https://www.dropbox.com/s/h12wakr3mzhvhym/FISCHER-LICHTE%2C%20Erika%20%28TRI%29%20-%20Interweaving%20cultures%20in%20performance%20theatre%20in%20a?dl=0
1 6 8	FISCHER-LICHTE, Erika (TRI) - Reality and Fiction in Contemporary Theatre	https://www.dropbox.com/s/wd4e18r2ipnwtol/FISCHER-LICHTE%2C%20Erika%20%28TRI%29%20-%20Reality%20and%20Fiction%20in%20Contemporary%20Theatre?dl=0
1 6 9	FISCHER-LICHTE, Erika and WIHSTUTZ, Benjamin (editors)- Performance and the Politics of Space Theatre and Topology-Routledge (2012)	https://www.dropbox.com/s/1085tzgac5subi/FISCHER-LICHTE%2C%20Erika%20and%20WIHSTUTZ%2C%20Benjamin%20%28editors%29-%20Performance%20and%20the%20Politics%20of%20Space%20Theatre%20and%20Topology-Routledge%20%282012%29?dl=0
1 7 0	FISCHER-LICHTE, Erika et al - Dionysus resurrected performances of Euripides The Bacchae in a globalizing world-Wiley-Blackwell (2014)	https://www.dropbox.com/s/ddmp25p3uce84e4/FISCHER-LICHTE%2C%20Erika%20et%20al%20-%20Dionysus%20resurrected%20performances%20of%20Euripides%20The%20Bacchae%20in%20a%20globalizing%20world-Wiley-Blackwell%20%282014%29?dl=0
1 7 1	FLEISCHER, Mary - Embodied texts symbolist playwright-dancer collaborations	https://www.dropbox.com/s/0te7affms1nqt9e/FLFISCHER%2C%20Mary%20-%20Embodied%20texts%20symbolist%20playwright-dancer%20collaborations?dl=0

1 7 2	FLORM, Jonathan - Get the Callback - The Art of Audition for musical theatre	https://www.dropbox.com/s/x7p6xaizvqrcshr/FLORM%2C%20Jonathan%20-%20Get%20the%20Callback%20-%20The%20Art%20of%20Audition%20for%20musical%20theatre?dl=0
1 7 3	FOREMAN, Richard - The Manifestos and Essays	https://www.dropbox.com/s/k6848mvahc4q8v/FOREMAN%2C%20Richard%20-%20The%20Manifestos%20and%20Essays?dl=0
1 7 4	FORNES, Maria Irene - The conduct of life	https://www.dropbox.com/s/3tas0a35zxczk01/FORNES%2C%20Maria%20Irene%20-%20The%20conduct%20of%20life?dl=0
1 7 5	FORTIER, Mark - Theory theatre an introduction (2002)	https://www.dropbox.com/s/6f05idh5uipgb0/FORTIER%2C%20Mark%20-%20Theory%20theatre%20-%20an%20introduction%20%282002%29?dl=0
1 7 6	FRALEIGH, Sondra Horton and HANSTEIN, Penelope - Researching dance involving mode of inquiry	https://www.dropbox.com/s/05h0gg9q7ezd6xr/FRALEIGH%2C%20Sondra%20Horton%20and%20HANSTEIN%2C%20Penelope%20-%20Researching%20dance%20involving%20mode%20of%20inquiry?dl=0
1 7 7	FRANKO, Mark - Ritual and event interdisciplinary perspectives	https://www.dropbox.com/s/3d6kzdsbac66zh0/FRANKO%2C%20Mark%20-%20Ritual%20and%20event%20interdisciplinary%20perspectives?dl=0
1 7 8	FRANZMANN, Vivienne - Pests	https://www.dropbox.com/s/kh41salvqvkmfd/FRANZMANN%2C%20Vivienne%20-%20Pests?dl=0
1 7 9	FRAYN, Michael Frayn - Stage Directions Writing on Theatre, 1970-2008 (2009)	https://www.dropbox.com/s/igev1ph8rmez7z/FRAYN%2C%20Michael%20Frayn%20-%20Stage%20Directions%20Writing%20on%20Theatre%2C%201970-2008%20%282009%29?dl=0
1 8 0	FREY, James N. - How to write a damn good novel II	https://www.dropbox.com/s/em3bp3cucf9isf5/FREY%2C%20James%20N.%20-%20How%20to%20write%20a%20damn%20good%20novel%20II?dl=0
1 8 1	FRIEDMAN, Ken, SMITH, Owen & SAWCHYN, Lauren (org) - The fluxus performance workbook	https://www.dropbox.com/s/07a7qjp4sfzh6l/FRIEDMAN%2C%20Ken%2C%20SMITH%2C%20Owen%20&%20SAWCHYN%2C%20Lauren%20-%20The%20fluxus%20performance%20workbook?dl=0
1 8 2	FROST, Anthony and YARROW, Ralph (auth.) - Improvisation in Drama (1989)	https://www.dropbox.com/s/2tha36qxw2ore/FROST%2C%20Anthony%20and%20YARROW%2C%20Ralph%20-%20Auth.%20-%20Improvisation%20in%20Drama%20%281989%29?dl=0
1 8 3	FUCHS, Elinor - The death of character perspectives on theater after modernism (1996)	https://www.dropbox.com/s/w20fu06iqgro0r5/FUCHS%2C%20Elinor%20-%20The%20death%20of%20character%20perspectives%20on%20theater%20after%20modernism%20%281996%29?dl=0
1 8 4	GENETTE, Gerard - Fiction e Diction	https://www.dropbox.com/s/w28vgdg44q97uuo/GENETTE%2C%20Gerard%20-%20Fiction%20e%20Diction?dl=0
1 8 5	GENETTE, Gerard - Lenguaje Poetico Poetica Del Language	https://www.dropbox.com/s/a8f9w1z7m52cl/GENETTE%2C%20Gerard%20-%20Lenguaje%20Poetico%20Poetica%20Del%20Language?dl=0
1 8 6	GENETTE, Gerard - Narrative Discourse An Essay in method	https://www.dropbox.com/s/7fwqx2sui514utt/GENETTE%2C%20Gerard%20-%20Narrative%20Discourse%20An%20Essay%20in%20method?dl=0
1 8 7	GENETTE, Gerard - Paratexts Thresholds of interpretation	https://www.dropbox.com/s/zch9jh5zphgrq5o/GENETTE%2C%20Gerard%20-%20Paratexts%20Thresholds%20of%20interpretation?dl=0
1 8 8	GENETTE, Gerard - The Architext an Introduction	https://www.dropbox.com/s/uuarhe8wk298cb1/GENETTE%2C%20Gerard%20-%20The%20Architext%20an%20Introduction?dl=0
1 8 9	GEORGE, David - Flash and Crash Days Brazilian Theater in the Post-Dictatorship Period (1999)	https://www.dropbox.com/s/6ao3wpic7qf925h/GEORGE%2C%20David%20-%20Flash%20and%20Crash%20Days%20Brazilian%20Theater%20in%20the%20Post-Dictatorship%20Period%20%281999%29?dl=0

1 9 0	GIANNACHI, Gabriella - The politics of new media theatre (2006)	https://www.dropbox.com/s/9sdzwmq7pajmlf/GIANNACHI%2C%20Gabriella%20-%20The%20politics%20of%20new%20media%20theatre%20%282006%29?dl=0
1 9 1	GIANNACHI, Gabriella - Virtual Theatres An Introduction	https://www.dropbox.com/s/xk9phs0r9eufs13/GIANNACHI%2C%20Gabriella%20-%20Virtual%20Theatres%20An%20Introduction?dl=0
1 9 2	GIBSON, James J. - The ecological approach to visual perception	https://www.dropbox.com/s/alak1a05dc6x2ez/GIBSON%2C%20James%20J.%20-%20The%20ecological%20approach%20to%20visual%20perception?dl=0
1 9 3	GIBSON, Rex - Teaching Shakespeare	https://www.dropbox.com/s/5cznean5lhb2in/GIBSON%2C%20Rex%20-%20Teaching%20Shakespeare?dl=0
1 9 4	GàMEZ-PENA, Guillermo - Dangerous Border Crossers (2000)	https://www.dropbox.com/s/r2hxrbbjpdqof9t/G%3C%93MEZ-PENA%2C%20Guillermo%20-%20Dangerous%20Border%20Crossers%20%282000%29?dl=0
1 9 5	GàMEZ-PENA, Guillermo - Ethno-Techno Writings on Performance, Activism and Pedagogy (2005)	https://www.dropbox.com/s/lmfamqlbueuvvf0/G%3C%93MEZ-PENA%2C%20Guillermo%20-%20Ethno-Techno%20Writings%20on%20Performance%2C%20Activism%20and%20Pedagogy%20%282005%29?dl=0
1 9 6	GàMEZ-PENA, Guillermo and SIFUENTES, Roberto - Exercises for rebel artists radical performance pedagogy	https://www.dropbox.com/s/vxmo9lkqme1ogp/G%3C%93MEZ-PENA%2C%20Guillermo%20and%20SIFUENTES%2C%20Roberto%20-%20Exercises%20for%20rebel%20artists%20radical%20performance%20pedagogy?dl=0
1 9 7	GOODALL, Jane - Stage presence	https://www.dropbox.com/s/fmq5b8j394r8wz2/GOODALL%2C%20Jane%20-%20Stage%20presence?dl=0
1 9 8	GOODMAN, Lizbeth - Contemporary feminist theatres - To each her own	https://www.dropbox.com/s/v1pi4fp91c8qme/fGOODMAN%2C%20Lizbeth%20-%20Contemporary%20feminist%20theatres%20-%20To%20each%20her%20own?dl=0
1 9 9	GOODMAN, Lizbeth and GAY, Jane - The routledge reader in politics and performance	https://www.dropbox.com/s/kr8voubz039fh40/GOODMAN%2C%20Lizbeth%20and%20GAY%2C%20Jane%20-%20The%20routledge%20reader%20in%20politics%20and%20performance?dl=0
2 0 0	GOODMAN, Lizbeth and GAY, Jane - The Routledge reader in gender and performance	https://www.dropbox.com/s/7l2feql66zc51no/GOODMAN%2C%20Lizbeth%20and%20GAY%2C%20Jane%20-%20The%20Routledge%20reader%20in%20gender%20and%20performance?dl=0
2 0 1	GOODMAN, Lizbeth with GAY, Jane - The Routledge Reader in Politics and Performance	https://www.dropbox.com/s/5y7q494nub6i6nd/GOODMAN%2C%20Lizbeth%20with%20GAY%2C%20Jane%20-%20The%20Routledge%20Reader%20in%20Politics%20and%20Performance?dl=0
2 0 2	GORDON, Mel - Stanislavsky in America an actor's workbook	https://www.dropbox.com/s/480itmlpw3vel1/GORDON%2C%20Mel%20-%20Stanislavsky%20in%20America%20an%20actor%27s%20workbook?dl=0
2 0 3	GOTTLIEB, Vera - Anton Chekhov at the Moscow Art Theatre	https://www.dropbox.com/s/qwfq58ufmxbk74b/GOTTLIEB%2C%20Vera%20-%20Anton%20Chekhov%20at%20the%20Moscow%20Art%20Theatre?dl=0
2 0 4	GOUD, Marty - Nineteenth Century Theatre and the Imperial encounter	https://www.dropbox.com/s/a1sqvuvu3dmban/GOUD%2C%20Marty%20-%20Nineteenth%20Century%20Theatre%20and%20the%20Imperial%20encounter?dl=0
2 0 5	GOUGH, Richard - On America Performance Research 3	https://www.dropbox.com/s/aga3h0qph3ir9q8t/GOUGH%2C%20Richard%20-%20On%20America%20Performance%20Research%203?dl=0
2 0 6	GOVAN, Emma et al - Making a performance - devising histories and contemporary practices	https://www.dropbox.com/s/oted90gludw91v/GOVAN%2C%20Emma%20et%20al%20-%20Making%20a%20performance%20-%20devising%20histories%20and%20contemporary%20practices?dl=0
2 0 7	GOVAN, Emma et al - Making a Performance Devising Histories and Contemporary Practices (2007)	https://www.dropbox.com/s/o65mwswho4089f9/GOVAN%2C%20Emma%20et%20al%20-%20Making%20a%20Performance%20Devising%20Histories%20and%20Contemporary%20Practices%20%282007%29?dl=0

208	GREIG, No%l - Playwriting a practical guide	https://www.dropbox.com/s/ley4od2zh3q24v/GREIG%2C%20No%2C3%ABl%20-%20Playwriting%20a%20practical%20guide?dl=0
209	GREIG, No%l - Young people new theatre - A practical guide to an intercultural process (2008)	https://www.dropbox.com/s/ak09vfe9my0a5xo/GREIG%2C%20No%2C3%ABl%20-%20Young%20people%20new%20theatre%20-%20A%20practical%20guide%20to%20an%20intercultural%20process%20282008%29?dl=0
210	GRIFFITHS, Trevor - The theatre guide	https://www.dropbox.com/s/wlcixda36qhy379/GRIFFITHS%2C%20Trevor%20-%20The%20theatre%20guide?dl=0
211	GRITZNER, Karoline - Eroticism and Death in theatre and performance	https://www.dropbox.com/s/gafglio8hxn0qp/GRITZNER%2C%20Karoline%20-%20Eroticism%20and%20Death%20in%20theatre%20and%20performance?dl=0
212	GROVE, Robin et al - Thinking in four dimensions	https://www.dropbox.com/s/ut4iclrslfd2020/GROVE%2C%20Robin%20et%20al%20-%20Thinking%20in%20four%20dimensions?dl=0
213	HAGEB TM LLING, Heide - Interactive Dramaturgies	https://www.dropbox.com/s/l171yten5ntlt5/HAGEB%2C%20Heide%20-%20Interactive%20Dramaturgies?dl=0
214	HAGEN, Uta - Respect for Acting	https://www.dropbox.com/s/23ia3is60ynrpv/HAGEN%2C%20Uta%20-%20Respect%20for%20Acting?dl=0
215	HALLENSLEBEN, Markus - Performative body spaces corporal topographies in literature, theatre, dance and the visual arts	https://www.dropbox.com/s/4trhnc1s919qom/HALLENSLEBEN%2C%20Markus%20-%20Performative%20body%20spaces%20corporal%20topographies%20in%20literature%20-%20theatre%20and%20dance%20and%20the%20visual%20arts?dl=0
216	HALPERN, Charna et al - Truth in comedy - the manual of improvisation	https://www.dropbox.com/s/du71ghpych44mkx/HALPERN%2C%20Charna%20et%20al%20-%20Truth%20in%20comedy%20-%20the%20manual%20of%20improvisation?dl=0
217	HALPRIN, Lawrence - The RSVP cycles	https://www.dropbox.com/s/b2un8cxm84sq/HALPRIN%2C%20Lawrence%20-%20The%20RSVP%20cycles?dl=0
218	HAMILTON, Clayton - The Theory of the Theatre, and Other Principles of Dramatic Criticism (2010)	https://www.dropbox.com/s/1hsvfx30tw139r/HAMILTON%2C%20Clayton%20-%20The%20Theory%20of%20the%20Theatre%20-%20and%20Other%20Principles%20of%20Dramatic%20Criticism%20282010%29?dl=0
219	HANSEN, Pil and CALLISSON, Darcey (eds.) - Dance Dramaturgy Modes of Agency, Awareness and Engagement(2015)	https://www.dropbox.com/s/a6fszliadlnbk14/HANSEN%2C%20Pil%20and%20CALLISSON%2C%20Darcey%20eds.%29%20-%20Dance%20Dramaturgy%20Modes%20of%20Agency%20-%20Awareness%20and%20Engagement%282015%29?dl=0
220	HARE, David - Plays 3	https://www.dropbox.com/s/26f1mdk0iq0oyud/HARE%2C%20David%20-%20Plays%203?dl=0
221	HARER, John B. - The Alexander Technique Resource Book	https://www.dropbox.com/s/5as86jwoxg717q7/HARER%2C%20John%20B.%20-%20The%20Alexander%20Technique%20Resource%20Book?dl=0
222	HARIDY, Michael - Theatre Today - Read and watch what's happening in the theatre today with access to more than 2000 videos	https://www.dropbox.com/s/zpcz4x9kaftu17/HARIDY%2C%20Michael%20-%20Theatre%20Today%20-%20Read%20and%20watch%20what%20C%20B4s%20happening%20in%20the%20theatre%20today%20with%20access%20to%20more%20than%202000%20videos?dl=0
223	HARROP, John - Acting	https://www.dropbox.com/s/0s2xuxb0tkvfcml/HARROP%2C%20John%20-%20Acting?dl=0
224	HARTLEY, Jennifer S. and BOND, Edward - Applied Theatre A Journey-Trentham Books (2012)	https://www.dropbox.com/s/ft5n3o8fulwixf/HARTLEY%2C%20Jennifer%20S.%20and%20BOND%2C%20Edward%20-%20Applied%20Theatre%20A%20Journey-Trentham%20Books%20282012%29?dl=0

2 2 5	HAY, Samuel A. - African-American Theatre An Historical and critical analysis	https://www.dropbox.com/s/vs7ae05xecdfxye/HAY%2C%20Samuel%20A.%20-%20African-American%20Theatre%20An%20Historical%20and%20critical%20analysis?dl=0
2 2 6	HEDDON, Deirdre and MILLING, Jane - Devising performance - a critical history	https://www.dropbox.com/s/kh682zwau7iaxw5/HEDDON%2C%20Deirdre%20and%20MILLING%2C%20Jane%20-%20Devising%20performance%20-%20a%20critical%20history?dl=0
2 2 7	HELITZER, Mel and SHATZ, Mark - Comedy Writing Secrets, 2nd Edition-Writer's Digest Books (2005)	https://www.dropbox.com/s/gkov4zsw4b7itt2/HELITZER%2C%20Mel%20and%20SHATZ%2C%20Mark%20-%20Comedy%20Writing%20Secrets%2C%202nd%20Edition-Writer%27s%20Digest%20Books%20%282005%29?dl=0
2 2 8	HELITZER, Melvin - Comedy Writing Secrets How to to think funny, write funny, act funny and get paid for it	https://www.dropbox.com/s/kqccckcegfxy2c/HELITZER%2C%20Melvin%20-%20Comedy%20Writing%20Secrets%20How%20to%20to%20think%20funny%2C%20write%20funny%2C%20act%20funny%20and%20get%20paid%20for%20it?dl=0
2 2 9	HILL, Leslie and PARIS, Helen - The guerilla guide to performance art	https://www.dropbox.com/s/77joddvq8rt5uo/HILL%2C%20Leslie%20and%20PARIS%2C%20Helen%20-%20The%20guerilla%20guide%20to%20performance%20art?dl=0
2 3 0	HILTON, Julian (auth.) - Performance (1987)	https://www.dropbox.com/s/e0a6wd32wexv8ab/HILTON%2C%20Julian%20%28auth.%29%20-%20Performance%20%281987%29?dl=0
2 3 1	HILTON, Julian (eds.) - New Directions in Theatre (1993)	https://www.dropbox.com/s/wtcum62berj4bu5/HILTON%2C%20Julian%20%28eds.%29%20-%20New%20Directions%20in%20Theatre%20%281993%29?dl=0
2 3 2	HODGE, Alison - Actor training	https://www.dropbox.com/s/dimgd4x7r2u3gv5/HODGE%2C%20Alison%20-%20Actor%20training?dl=0
2 3 3	HODGE, Francis - Play directing analysis comunication and style	https://www.dropbox.com/s/fw51hgrz52ud4q9/HODGE%2C%20Francis%20-%20Play%20directing%20analysis%20comunication%20and%20style?dl=0
2 3 4	HOLDAR, Magdalena - Scenography in action space time and movement in theatre productions by Ingmar Bergman	https://www.dropbox.com/s/zpsfm1wcz5roei8/HOLDAR%2C%20Magdalena%20-%20Scenography%20in%20action%20space%20time%20and%20movement%20in%20theatre%20productions%20by%20Ingmar%20Bergman?dl=0
2 3 5	HOLLOWAY, John - Illustrated Theatre Production Guide (second edition)	https://www.dropbox.com/s/bcx1khlc8ok67k/HOLLOWAY%2C%20John%20-%20Illustrated%20Theatre%20Production%20Guide%20%28second%20edition%29?dl=0
2 3 6	HORNBACK, Robert - The english clown tradition from the middle ages to Shakespeare	https://www.dropbox.com/s/phopp4ofquekuh/HORNBACK%2C%20Robert%20-%20The%20english%20clown%20tradition%20from%20the%20middle%20ages%20to%20Shakespeare?dl=0
2 3 7	HORNBROOK, David - On the subject of drama	https://www.dropbox.com/s/zbwf3ucde1clqpa/HORNBROOK%2C%20David%20-%20On%20the%20subject%20of%20drama?dl=0
2 3 8	HOUSER, Frank and REICH, Russel - Notes on Directing	https://www.dropbox.com/s/46v4m9vek8jucl1/HOUSER%2C%20Frank%20and%20REICH%2C%20Russel%20-%20Notes%20on%20Directing?dl=0
2 3 9	INNES, Christopher and SHEVTSOVA, Maria - The Cambridge Introduction to Theatre Directing	https://www.dropbox.com/s/c71f1zvwv9v6685/INNES%2C%20Christopher%20and%20SHEVTSOVA%2C%20Maria%20-%20The%20Cambridge%20Introduction%20to%20Theatre%20Directing?dl=0
2 4 0	JACKSON, Shannon - Professing Performance Theatre in academy from philology to performativity	https://www.dropbox.com/s/af9ka8ok1jtxzer/JACKSON%2C%20Shannon%20-%20Professing%20Performance%20Theatre%20in%20academy%20from%20philology%20to%20performativity?dl=0
2 4 1	JACKSON, Shannon - Professing performance Theatre in the Academy from Philology to Performativity	https://www.dropbox.com/s/svb3un5ivckm630/JACKSON%2C%20Shannon%20-%20Professing%20performance%20Theatre%20in%20the%20Academy%20from%20Philology%20to%20Performativity?dl=0

2 4 2	JACKSON, Shannon - Social Works performing art, supporting publics	https://www.dropbox.com/s/hlkximudnb2vkrv/JACKSON%2C%20Shannon%20-%20Social%20Works%20performing%20art%20C%20supporting%20publics?dl=0
2 4 3	JANKO, Richard - Aristotle on Comedy Towards a Reconstruction of Poetics II	https://www.dropbox.com/s/bd35coz0c5jir8s/JANKO%2C%20Richard%20-%20Aristotle%20on%20Comedy%20Towards%20a%20Reconstruction%20of%20Poetics%20II?dl=0
2 4 4	JEFREY, Hatcher - The art and craft of playwrighting	https://www.dropbox.com/s/6rnwk7y4lwwbhow/JOHNSON%2C%20Mark%20-%20The%20body%20in%20the%20mind%20-%20the%20bodily%20bais%20of%20mcaning%2C%20imagination%20and%20reason?dl=0
2 4 5	JOHNSON, Mark - The body in the mind - the bodily bais of mcaning, imagination and reason	https://www.dropbox.com/s/50z1stktu1klrp/JOHNSTONE%2C%20Keith%20-%20Impro%20for%20Storytellers?dl=0
2 4 6	JOHNSTONE, Keith - Impro for Storytellers	https://www.dropbox.com/s/kyauizigmkh69g/JOHNSTONE%2C%20Keith%20-%20Impro%20improvisation%20and%20the%20theatre?dl=0
2 4 7	JOHNSTONE, Keith - Impro improvisation and the theatre	https://www.dropbox.com/s/dpp89k30djt2/JONES%2C%20Amelia%20%26%20STEPHENSON%2C%20Andrew%20%28orq%29%20-%20Performing%20the%20body?dl=0
2 4 8	JONES, Amelia & STEPHENSON, Andrew (org) - Performing the body	https://www.dropbox.com/s/1a4v5n6jeyws/JONES%2C%20David%20Richard%20-%20Great%20Directors%20at%20Work%20Stanislavsky%20Brecht%20Kazan%20and%20Brook?dl=0
2 4 9	JONES, David Richard - Great Directors at Work Stanislavsky Brecht Kazan and Brook	https://www.dropbox.com/s/vzmkrscm3lexdq/JONES%2C%20Robert%20Ed%20-%20The%20Dramatic%20Imagination%20Reflections%20and%20Speculations%20on%20the%20Art%20of%20the%20Theatre%20%282004%29?dl=0
2 5 0	JONES, Robert Ed - The Dramatic Imagination Reflections and Speculations on the Art of the Theatre (2004)	https://www.dropbox.com/s/8eynv1afsfpg/JONES%2C%20Robert%20Ed%20-%20The%20Dramatic%20Imagination?dl=0
2 5 1	JONES, Robert Ed, - The Dramatic Imagination	https://www.dropbox.com/s/65ofjvk1f2zuzz/JR%2C%20W.%20Reginald%20Rampone%20-%20Sexuality%20in%20the%20Age%20of%20Shakespeare?dl=0
2 5 2	JR, W. Reginald Rampone - Sexuality in the Age of Shkespeare	https://www.dropbox.com/s/plewhk5mg6x2v5/JULY%2C%20Miranda%20-%20No%20one%20belongs%20here%20more%20than%20you?dl=0
2 5 3	JULY, Miranda - No one belongs here more than you	https://www.dropbox.com/s/n0eo66gsx8tcv9/KALH%2C%20Jonathan%20-%20Beckett%20in%20Performance?dl=0
2 5 4	KALH, Jonathan - Beckett in Performance	https://www.dropbox.com/s/pqa18ththzubsax/KALTENBRUNNER%2C%20Thomas%20-%20Contact%20improvisation?dl=0
2 5 5	KALTENBRUNNER, Thomas - Contact improvisation	https://www.dropbox.com/s/9r3iz1p5mli3fch/KATTWINKEL%2C%20Susan%20-%20Audience%20Participation%20Essays%20on%20Inclusion%20in%20Performance%20%282003%29?dl=0
2 5 6	KATTWINKEL, Susan - Audience Participation Essays on Inclusion in Performance (2003)	https://www.dropbox.com/s/ce2096vf3iellmaz/KAYE%2C%20Deena%20and%20LEBRECHT%2C%20James%20-%20Sound%20and%20Music%20for%20the%20Theatre%2C%20Third%20Edition%20%282009%29?dl=0
2 5 7	KAYE, Deena and LEBRECHT, James - Sound and Music for the Theatre, Third Edition (2009)	https://www.dropbox.com/s/n1kvtwys198davn/KAYE%2C%20Nick%20-%20Site%20Specific%20Art%20-%20Performance%20place%20and%20documentation%20?dl=0
2 5 8	KAYE, Nick - Site Specific Art - Performance place and documentation	https://www.dropbox.com/s/715357c3e2ziv3p/KAYE%2C%20Nick%28auth.%29%20-%20Postmodernism%20and%20Performance%20%281994%29?dl=0
2 5 9	KAYE, Nick(auth.) - Postmodernism and Performance (1994)	

2 6 0	KEITH, Bryant et al - Performance theories in education power, pedagogy, and the politics of identity	https://www.dropbox.com/s/vsr13s9hb4sms1t/KETH%2C%20Bryant%20et%20al%20-%20Performance%20theories%20in%20educati%20on%20power%2C%20pedagogy%2C%20and%20the%20politics%20of%20identity?dl=0
2 6 1	KELLEHER, Joe and RIDOUT, Nicholas - Contemporary Theatres in Europe A Critical Companion	https://www.dropbox.com/s/1nctamu5p6gwofw/KELLEHER%2C%20Joe%20and%20RIDOUT%2C%20Nicholas%20-%20Contemporary%20Theatres%20in%20Euro%20pe%20A%20Critical%20Companion?dl=0
2 6 2	KEMP, Theresa D. - Women in the Age of Shakespeare	https://www.dropbox.com/s/8z98z1x2qka839f/KEMP%2C%20Theresa%20D.%20-%20Women%20in%20the%20Age%20of%20Shakespeare?dl=0
2 6 3	KEMPE, Andy and NICHOLSON, Helen - Learning to teach drama 11-18	https://www.dropbox.com/s/9rc9z8iffr30kx/KEMPE%2C%20Andy%20and%20NICHOLSON%2C%20Helen%20-%20Learning%20to%20teach%20drama%2011-18?dl=0
2 6 4	KENRICK, John - Musical theatre A history continuum (2010)	https://www.dropbox.com/s/dtjhl01dm1k2lh/KENRICK%2C%20John%20-%20Musical%20theatre%20A%20history%20co%20ntinuum%20%282010%29?dl=0
2 6 5	KERRICK, John - Musical Theatre - A History	https://www.dropbox.com/s/krsdslx4z0cqv/KERRICK%2C%20John%20-%20Musical%20Theatre%20-%20A%20History?dl=0
2 6 6	KERSHAW, Baz - The politics of performance radical theatre as cultural intervention	https://www.dropbox.com/s/esz36m5td5se02h/KERSHAW%2C%20Baz%20-%20The%20politics%20of%20performance%20radical%20theatre%20as%20cultural%20interv%20ention?dl=0
2 6 7	KERSHAW, Baz - Theatre ecology environments and performance events	https://www.dropbox.com/s/x6l0a6q2hvu2z54/KERSHAW%2C%20Baz%20-%20Theatre%20ecology%20environments%20and%20performance%20events?dl=0
2 6 8	KERSHAW, Baz and NICHOLSON, Helen - Research Methods in Theatre and Performance	https://www.dropbox.com/s/oen55ldwt3vs7f/KERSHAW%2C%20Baz%20and%20NICHOLSON%2C%20Helen%20-%20Research%20Methods%20in%20Theatre%20and%20Performance?dl=0
2 6 9	KIRBY, Michael - A Formalist Theatre	https://www.dropbox.com/s/2ketov0z5wurex/KIRBY%2C%20Michael%20-%20A%20Formalist%20Theatre?dl=0
2 7 0	KIRBY, Michael - The art of time essays on avant-garde	https://www.dropbox.com/s/ha8veimlmi3zv4b/KIRBY%2C%20Michael%20-%20The%20art%20of%20time%20essays%20on%20avant-garde?dl=0
2 7 1	KIRKWOOD, Lucy -It felt empty when the heart went at first but it is alright now	https://www.dropbox.com/s/m36yb3n3bypdhp/KIRKWOOD%2C%20Lucy%20-%20It%20felt%20empty%20when%20the%20heart%20went%20at%20first%20but%20it%20is%20alright%20now?dl=0
2 7 2	KLEBER, Pia and VISSER, Colin (Edited) - Re-interpreting Brecht	https://www.dropbox.com/s/trbb1604febaud/KLEBER%2C%20Pia%20and%20VISSER%2C%20Colin%20-%28Edited%29%20-%20Re-interpreting%20Brecht?dl=0
2 7 3	KLEBERG, Lars (auth.) - Theatre as Action Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics(1993)	https://www.dropbox.com/s/blwkh253d2vfpv/KLEBERG%2C%20Lars%20-%28auth.%29%20-%20Theatre%20as%20Action%20Soviet%20Russian%20Avant-Garde%20Aesthetics%281993%29?dl=0
2 7 4	KLEE, Paul - Pedagogical Sketchbook	https://www.dropbox.com/s/nxfkzk0uzfpmode/KLEE%2C%20Paul%20-%20Pedagogical%20Sketchbook?dl=0
2 7 5	KLETT, Elizabeth - Cross-Gender Shakespeare and English National Identity	https://www.dropbox.com/s/r1oi1f4ag7s4j8/KLETT%2C%20Elizabeth%20-%20Cross-Gender%20Shakespeare%20and%20English%20National%20Identity?dl=0
2 7 6	KOHOE, Vincent J-R - The technique of the professional make-up artist	https://www.dropbox.com/s/tv5h8m9k33xth5i/KOHOE%2C%20Vincent%20J-R%20-%20The%20technique%20of%20the%20professional%20make-up%20artist?dl=0
2 7 7	KOLIN, Phillip - Contemporary african american women playwrights	https://www.dropbox.com/s/wnhkpwfir871qlc/KOLIN%2C%20Phillip%20-%20Contemporary%20african%20american%20women%20playwrights?dl=0

2 7 8	KONIJIN, Elly A. - Acting Emotions	https://www.dropbox.com/s/ch5uimzbd7zhx8r/KONIJIN%2C%20Elly%20A.%20-%20Acting%20Emotions?dl=0
2 7 9	KOPPETT, Kat - Training to Imagine Practical Improvisational Theatre Techniques to Enhance Creativity, Teamwork, Leadership, and Learning (2001)	https://www.dropbox.com/s/gkv717fo0sv4cyc/KOPPETT%2C%20Kat%20-%20Training%20to%20Imagine%20Practical%20Improvisational%20Theatre%20Techniques%20to%20Enhance%20Creativity%2C%20Teamwork%2C%20Leadership%2C%20and%20Learning%20%282001%29?dl=0
2 8 0	KOSUTH, Joseph - Art after philosophy and after	https://www.dropbox.com/s/8s5kx5f7df3bjdp/KOSUTH%2C%20Joseph%20-%20Art%20after%20philosophy%20and%20after?dl=0
2 8 1	KRASNER, David (edited) - A companion to twentieth-century american drama	https://www.dropbox.com/s/5j56828xt93ze7h/KRASNER%2C%20David%20and%20edited%29%20-%20A%20companion%20to%20twentieth-century%20american%20drama?dl=0
2 8 2	KRASNER, David and SALTZ, David Z. - Staging Philosophy Intersections of Theater Performance And Philosophy Theater Theory Text Performance 2006	https://www.dropbox.com/s/jbuicovo10q5qws/KRASNER%2C%20David%20and%20SALTZ%2C%20David%20Z.%20-%20Staging%20Philosophy%20Intersections%20of%20Theater%20Performance%20And%20Philosophy%20Theater%20Theory%20Text%20Performance%202006?dl=0
2 8 3	KUHNS, David F. - German Expressionist Theatre the actor and the stage	https://www.dropbox.com/s/c2l15r2ddzwy1p/KUHNS%2C%20David%20F.%20-%20German%20Expressionist%20Theatre%20the%20actor%20and%20the%20stage?dl=0
2 8 4	KUSHNER, Tony - Angels in America	https://www.dropbox.com/s/aws6n79omt72rqy/KUSHNER%2C%20Tony%20-%20Angels%20in%20America?dl=0
2 8 5	KWON, Miwon - One place after another	https://www.dropbox.com/s/o0dtlu5yijmbnk/KWON%2C%20Miwon%20-%20One%20place%20after%20another?dl=0
2 8 6	LAKOFF, George and JOHNSON, Mark - Philosophy in the Flesh	https://www.dropbox.com/s/qgm6tqlqvoeq80v/LAKOFF%2C%20George%20and%20JOHNSON%2C%20Mark%20-%20Philosophy%20in%20the%20Flesh?dl=0
2 8 7	LAMB, Charles - Howard Barker's Theatre of Seduction	https://www.dropbox.com/s/g3rq1qbbmfw98p4/LAMB%2C%20Charles%20-%20Howard%20Barker%27s%20Theatre%20of%20Seduction?dl=0
2 8 8	LANDY, Robert J. and MONTGOMERY, David T. - Theatre for change education, social action and therapy	https://www.dropbox.com/s/1gupqn6kasgdb5q/LANDY%2C%20Robert%20J.%20and%20MONTGOMERY%2C%20David%20T.%20-%20Theatre%20for%20change%20education%2C%20social%20action%20and%20therapy?dl=0
2 8 9	LAWSON, John Howard - Theory and technique of playwriting and screenwriting book	https://www.dropbox.com/s/8mbb25shijy0wdw/LAWSON%2C%20John%20Howard%20-%20Theory%20and%20technique%20of%20playwriting%20and%20screenwriting%20book?dl=0
2 9 0	LAZARUS, Joan - Signs of Change(2012)	https://www.dropbox.com/s/q14b1159hh8ir2/LAZARUS%2C%20Joan%20-%20Signs%20of%20Change%282012%29?dl=0
2 9 1	LAZZARI, Margaret R - The Practical Handbook for the emerging artist	https://www.dropbox.com/s/2uf5ozraigm9iti/LAZZARI%2C%20Margaret%20R%20-%20The%20Practical%20Handbook%20for%20the%20emerging%20artist?dl=0
2 9 2	LEACH, Robert - Makers of Modern Theatre An Introduction	https://www.dropbox.com/s/l8ndnmob64q7pbs/LEACH%2C%20Robert%20-%20Makers%20of%20Modern%20Theatre%20An%20Introduction?dl=0
2 9 3	LEACH, Robert - Revolutionary theatre	https://www.dropbox.com/s/e9pdzwp79dxb7iu/LEACH%2C%20Robert%20-%20Revolutionary%20theatre?dl=0
2 9 4	LEACH, Robert - Theatre Studies the basics	https://www.dropbox.com/s/t4oz3b2dv60m3uw/LEACH%2C%20Robert%20-%20Theatre%20Studies%20the%20basics?dl=0

2 9 5	LECOQ, Jacques - Theatre of Movement and Gesture (2006)	https://www.dropbox.com/s/mq08vyn0bdkdpgq/LECOQ%2C%20Jacques%20-%20Theatre%20of%20Movement%20and%20Gesture%20%282006%29?dl=0
2 9 6	LECOQ, Jacques et al - The moving body teaching creative theatre	https://www.dropbox.com/s/t6vzmu1vrimnso/L ECOQ%2C%20Jacques%20et%20al%20-%20The%20moving%20body%20teaching%20creative%20theatre?dl=0
2 9 7	LEE, Josephine - Performing Asian America - Race and Ethnicity on the Contemporary Stage	https://www.dropbox.com/s/qppxzrokrdb27t/LEE%2C%20Josephine%20-%20Performing%20Asian%20America%20-%20Race%20and%20Ethnicity%20on%20the%20Contemporary%20Stage?dl=0
2 9 8	LEPECKI, Andre - Exhausting dance performance and the politics of moviment	https://www.dropbox.com/s/xpout03pm6litv/LEPECKI%2C%20Andre%20-%20Exhausting%20dance%20performance%20and%20the%20politics%20of%20moviment?dl=0
2 9 9	LESSAC, Arthur - The use and training of the human voice - A bio-dynamic approach to vocal life (1996)	https://www.dropbox.com/s/a0fm129k3qbrmw/L ESSAC%2C%20Arthur%20-%20The%20use%20and%20training%20of%20the%20human%20voice%20-%20A%20bio-dynamic%20approach%20to%20vocal%20life%20%281996%29?dl=0
3 0 0	LESSING, G. E. - Hamburg Dramaturgy	https://www.dropbox.com/s/dwrvtvqfnti7b7/LESSING%2C%20G.%20E.%20-%20Hamburg%20Dramaturgy?dl=0
3 0 1	LEVITT, Steve D. - Freakonomics	https://www.dropbox.com/s/2z5g9xxai0pitsv/LEVITT%2C%20Steve%20D.%20-%20Freakonomics?dl=0
3 0 2	LEWIS, Martin - Teaching Drama and Theatre in the Secondary School Classroom Projects for an Integrated Curriculum (2005)	https://www.dropbox.com/s/4ko6evhcv814hv/L EWIS%2C%20Martin%20-%20Teaching%20Drama%20and%20Theatre%20in%20the%20Secondary%20School%20%20Classroom%20Projects%20for%20an%20Integrated%20Curriculum%20%282005%29?dl=0
3 0 3	LEWIS, Martin - Teaching Drama and Theatre in the Secondary School	https://www.dropbox.com/s/7wpstuzz2c57mbh/L EWIS%2C%20Martin%20-%20Teaching%20Drama%20and%20Theatre%20in%20the%20Secondary%20School?dl=0
3 0 4	LIEPE-LEVINSON, Katherine - Strip Show Performances of Gender and Desire	https://www.dropbox.com/s/ee3gwmzy6fdmtv0/L IEPE-LEVINSON%2C%20Katherine%20-%20Strip%20Show%20Performances%20of%20Gender%20and%20Desire.pdf?dl=0
3 0 5	LIMON, Jerzy - The chemistry of the theatre Performativity of time (2010)	https://www.dropbox.com/s/quq0924ghwv78t4/L IMON%2C%20Jerzy%20-%20The%20chemistry%20of%20the%20theatre%20Performativity%20of%20time%20%282010%29.pdf?dl=0
3 0 6	LIMON, John - Stand-up Comedy in Theory, or, Abjection in America	https://www.dropbox.com/s/9g28uqyrthkwy4f/L IMON%2C%20John%20-%20Stand-up%20Comedy%20in%20Theory%2C%20or%2C%20Abjection%20in%20America.pdf?dl=0
3 0 7	LIPMAN, Doug - Improving Your Storytelling - Beyond the basics for all who tell stories is work or play	https://www.dropbox.com/s/pi2q385sp5ay5ym/L IPMAN%2C%20Doug%20-%20Improving%20Your%20Storytelling%20-%20Beyond%20the%20basics%20for%20all%20who%20tell%20stories%20is%20work%20or%20play.pdf?dl=0
3 0 8	LOEWITH, Jason - The director's voice vol 2 - twenty interviews	https://www.dropbox.com/s/bzb9hy3uvqov1fw/L OEWITH%2C%20Jason%20-%20The%20director%20s%20voice%20vol%202%20-%20twenty%20interviews.pdf?dl=0
3 0 9	LOUI, Annie - The physical actor - exercises for actions and awareness	https://www.dropbox.com/s/0cn39u6zblz3l4a/LOUI%2C%20Annie%20-%20The%20physical%20actor%20-%20exercises%20for%20actions%20and%20awareness.pdf?dl=0
3 1 0	LOVITTS, Barbara E. - Making the Implicit Explicit Creating Performance Expectations for the Dissertation (2007)	https://www.dropbox.com/s/1p1ofiyfa0srr1c/LOVITTS%2C%20Barbara%20E.%20-%20Making%20the%20Implicit%20Explicit%20Creating%20Performance%20Expectations%20for%20the%20Dissertation%20%282007%29.pdf?dl=0
3 1 1	LOWENTHAL, Cynthia - Performing Identities on the Restoration Stage	https://www.dropbox.com/s/ka0082tu0ahq0rs/L OWENTHAL%2C%20Cynthia%20-%20Performing%20Identities%20on%20the%20Restoration%20Stage.pdf?dl=0

3 1 2	LOXLEY, James - Performativity (2007)	https://www.dropbox.com/s/4h3zu7ys18eqfp6/L_OXLEY%2C%20James%20-%20Performativity%20%282007%29.pdf?dl=0
3 1 3	LUCKHURST, Mary - Dramaturgy a revolution in theatre	https://www.dropbox.com/s/r6szr4au1kn49bb/L_UCKHURST%2C%20Mary%20-%20Dramaturgy%20a%20revolution%20in%20theatre.pdf?dl=0
3 1 4	MACKINTOSH, Iain - Architecture, Actor and Audience	https://www.dropbox.com/s/weqferuqkzifmzz/MACKINTOSH%2C%20Iain%20-%20Architecture%2C%20Actor%20and%20Audience.pdf?dl=0
3 1 5	Madga Romanska's Dramaturgy Handbook for Emerson	https://www.dropbox.com/s/p9ukikd6blmq9pv/Madga%20Romanska%27s%20Dramaturgy%20Handbook%20for%20Emerson.pdf?dl=0
3 1 6	MADHAVAN, Arya - Kudiattam Theatre and the Actor's Consciousness	https://www.dropbox.com/s/4jqmk87ded7oo7I/MADHAVAN%2C%20Arya%20-%20Kudiattam%20Theatre%20and%20the%20Actor%27s%20Consciousness.pdf?dl=0
3 1 7	MADISON, D. Soyini - Acts of activism human rights as radical performance	https://www.dropbox.com/s/374ya4of8scc6ux/MADISON%2C%20D.%20Soyini%20-%20Acts%20of%20activism%20human%20rights%20as%20radical%20performance.pdf?dl=0
3 1 8	MADOFF, Steven Henry - Art School propositions for the 21st century (2009)	https://www.dropbox.com/s/8vnb6skvzbsre5I/MADOFF%2C%20Steven%20Henry%20-%20Art%20School%20propositions%20for%20the%2021st%20century%20%282009%29.pdf?dl=0
3 1 9	MAGUIRE, Matthew (performer americano) - Pêa (play)	https://www.dropbox.com/s/eoh69a6wmgb26w8/MAGUIRE%2C%20Matthew%20%28performer%20americano%29%20-%20Pêa%2C%20A7a%20%28play%29.pdf?dl=0
3 2 0	MALAEV-BABEL, Andrei - The Vakhtangov Sourcebook	https://www.dropbox.com/s/wb35j13on09zomI/MALAEV-BABEL%2C%20Andrei%20-%20The%20Vakhtangov%20Sourcebook.pdf?dl=0
3 2 1	MALTICKM, Paul - Art In Its Time Theories and Practices of Modern Aesthetics	https://www.dropbox.com/s/d7g4wn0v6q6plI/MALTICKM%2C%20Paul%20-%20Art%20in%20Its%20Time%20Theories%20and%20Practices%20of%20Modern%20Aesthetics.pdf?dl=0
3 2 2	MAMET, David - True and false heresy and common sense for the actor	https://www.dropbox.com/s/cpuccx3h5gq05veI/MAMET%2C%20David%20-%20True%20and%20false%20heresy%20and%20common%20sense%20for%20the%20actor.pdf?dl=0
3 2 3	MANNA, Anthony (auth.), Joanne Kilgour Dowdy, Sarah Kaplan (eds.) - Teaching Drama in the Classroom A Toolbox for Teachers Sense Publishers (2011)	https://www.dropbox.com/s/hjq24mofuizsc90/MANNA%2C%20Anthony%20%28auth.%29%20%20Joanne%20Kilgour%20Dowdy%2C%20Sarah%20Kaplan%20%28eds.%29%20-%20Teaching%20Drama%20in%20the%20Classroom%20A%20Toolbox%20for%20Teachers%20Sense%20Publishers%20%282011%29.pdf?dl=0
3 2 4	MARGULIES, Donald - Collected stories	https://www.dropbox.com/s/k5jxhzemo57cvplI/MARGULIES%2C%20Donald%20-%20Collected%20stories.PDF?dl=0
3 2 5	MARSHALL, C. W. - The Stagecraft and Performance of Roman Comedy	https://www.dropbox.com/s/pih5zf8s8d7eb18I/MARSHALL%2C%20C.%20W.%20-%20The%20Stagecraft%20and%20Performance%20of%20Roman%20Comedy.pdf?dl=0
3 2 6	MARTIM, Carol and BIAL, Henry - Brecht Sourcebook 2000	https://www.dropbox.com/s/0bvmuaihz2t60opI/MARTIM%2C%20Carol%20and%20BIAL%2C%20Henry%20-%20Brecht%20Sourcebook%202000.pdf?dl=0
3 2 7	MARTIN, Carol - A sourcebook of feminist theatre and performance on and beyond the stage (1996)	https://www.dropbox.com/s/rhfn4cdwbhm363wI/MARTIN%2C%20Carol%20-%20A%20sourcebook%20of%20feminist%20theatre%20and%20performance%20on%20and%20beyond%20the%20stage%20%281996%29.pdf?dl=0
3 2 8	MARTIN, Carol - Dramaturgy of the real on the world stage	https://www.dropbox.com/s/9byfhwng1i9af2xI/MARTIN%2C%20Carol%20-%20Dramaturgy%20of%20the%20real%20on%20the%20world%20stage.pdf?dl=0
3 2 9	MARTIN, Carol - Theatre of the Real (Palgrave Macmillan - 2012)	https://www.dropbox.com/s/qvzwcdv132818I/MARTIN%2C%20Carol%20-%20Theatre%20of%20the%20Real%20%28Palgrave%20Macmillan%20-%202012%29.pdf?dl=0

3 3 0	MARTIN, John - The intercultural performance handbook	https://www.dropbox.com/s/swfah7lc5ilojg/MA%20RTIN%2C%20John%20-%20The%20Intercultural%20Performance%20Handbook.pdf?dl=0
3 3 1	MASON, Bim - Street Theatre and Other Out Door Performance	https://www.dropbox.com/s/mldqz04w4brb2d8/MASON%2C%20Bim%20-%20Street%20Theatre%20and%20Other%20Outdoor%20Performance.pdf?dl=0
3 3 2	MASON, Bim - Street Theatre and Other Outdoor Performance (1992)	https://www.dropbox.com/s/9v0l420dkl61whu/MASON%2C%20Bim%20-%20Street%20Theatre%20and%20Other%20Outdoor%20Performance%20%281992%29.pdf?dl=0
3 3 3	MATTHEWS, John- Anatomy of Performance Training	https://www.dropbox.com/s/pkb4qrvuimea03t/MATTHEWS%2C%20John%20-%20Anatomy%20of%20Performance%20Training.pdf?dl=0
3 3 4	MCCARTHY, Gerry - The Theatres of Moliere	https://www.dropbox.com/s/1izkoq7lho7nin4/MCARTHY%2C%20Gerry%20-%20The%20Theatres%20of%20Moliere.pdf?dl=0
3 3 5	MCCAW, Dick - Bakhtin and Theatre dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski	https://www.dropbox.com/s/akp4m8dfdsprs1j/MCCAW%2C%20Dick%20-%20Bakhtin%20and%20Theatre%20Dialogues%20with%20Stanislavsky%2C%20Meyerhold%20and%20Grotowski.pdf?dl=0
3 3 6	McCONACHIE, Bruce - Engaging audiences -A cognitive approach to spectating in the theatre	https://www.dropbox.com/s/z18eggm3hm8srp9/McCONACHIE%2C%20Bruce%20-%20Engaging%20audiences%20-%20A%20cognitive%20approach%20to%20spectating%20in%20the%20theatre.pdf?dl=0
3 3 7	MCCONACHIE, Bruce and HART, F. Elizabeth Hart - Performance and Cognition (2007)	https://www.dropbox.com/s/ap4mc85l73au6i/MCCONACHIE%2C%20Bruce%20and%20HART%2C%20F.%20Elizabeth%20Hart%20-%20Performance%20and%20Cognition%20%282007%29.pdf?dl=0
3 3 8	MCCULLOUGH, Christopher (eds.) - Theatre Praxis - Teaching Drama Through Practice (1998)	https://www.dropbox.com/s/aacdsi73eqd96i2/MCCULLOUGH%2C%20Christopher%20%28eds.%29%20-%20Theatre%20Praxis%20-%20Teaching%20Drama%20Through%20Practice%20%281998%29.pdf?dl=0
3 3 9	MCKENZIE, Jon - Perform or Else - From discipline to performance	https://www.dropbox.com/s/aqckwee1e3oq2u8/MCKENZIE%2C%20Jon%20-%20Perform%20or%20Else%20-%20From%20discipline%20to%20performance.pdf?dl=0
3 4 0	MCKENZIE, Jon et al - Contesting Performance global sites of research	https://www.dropbox.com/s/vt0z2cpirfc96/MCKENZIE%2C%20Jon%20et%20al%20-%20Contesting%20Performance%20global%20sites%20of%20research.pdf?dl=0
3 4 1	MCKINNIE, Michael - City Stages theatre and urban space in a global city	https://www.dropbox.com/s/3vdq2cfyqy6u6uk/MCKINNIE%2C%20Michael%20-%20City%20Stages%20theatre%20and%20Urban%20space%20in%20a%20global%20city.pdf?dl=0
3 4 2	MCLAUGHLIN, William I. - Human evolution in the age of the intelligent machine	https://www.dropbox.com/s/xp2siy1s4wyhi6o/MCLAUGHLIN%2C%20William%20I.%20-%20Human%20evolution%20in%20the%20age%20of%20the%20intelligent%20machine.pdf?dl=0
3 4 3	MEISNER, Sanford - On Acting	https://www.dropbox.com/s/xlu7vs4l33kp6/MEISNER%2C%20Sanford%20-%20On%20Acting.pdf?dl=0
3 4 4	MELROSE, Susan - A Semiotics of the Dramatic Text	https://www.dropbox.com/s/skxgmun6i6ifph7/MELROSE%2C%20Susan%20-%20A%20Semiotics%20of%20the%20Dramatic%20Text.pdf?dl=0
3 4 5	MENDRINOS, James - The Complete Idiot's Guide to Comedy	https://www.dropbox.com/s/8r7vp5pu88rcud/MENDRINOS%2C%20James%20-%20The%20Complete%20Idiot%27s%20Guide%20to%20Comedy.pdf?dl=0
3 4 6	MENON, Jisha - The Performance of Nationalism_ India, Pakistan, and the Memory of Partition (2013)	https://www.dropbox.com/s/qvcd9aj85u24o1/MENON%2C%20Jisha%20-%20The%20Performance%20of%20Nationalism%20India%2C%20Pakistan%2C%20and%20the%20Memory%20of%20Partition%20%282013%29.pdf?dl=0
3 4 7	MERLIN, Bella - The complete Stanislavsky toolkit revised edition	https://www.dropbox.com/s/3i2i64fndy67icr/MERLIN%2C%20Bella%20-%20The%20complete%20Stanislavsky%20toolkit%20revised%20edition.pdf?dl=0

3 4 8	MERLIN, Bella and KIRILLOV, Andrei (Edited) - The path of the actor Michael Chekhov	https://www.dropbox.com/s/md5e46b9vsntq9/MERLIN%2C%20Bella%20and%20KIRILLOV%2C%20Andrei%20%28Edited%29%20-%20The%20path%20of%20the%20actor%20Michael%20Chekhov.pdf?dl=0
3 4 9	MEYER-DINKGRAFE, Daniel - Who's Who in Contemporary World Theatre (2000)	https://www.dropbox.com/s/soa3ala0ndbz1sw/MYER-DINKGRAFE%2C%20Daniel%20-%20Who%27s%20Who%20in%20Contemporary%20World%20Theatre%20%282000%29.pdf?dl=0
3 5 0	MINORS, Helen Julia - How Performance Thinks	https://www.dropbox.com/s/axx5lj9lufxrm1/MINORS%2C%20Helen%20Julia%20-%20How%20%20Performance%20Thinks.pdf?dl=0
3 5 1	MISCH, David - Funny the book Everything you always wanted to know about comedy (2012)	https://www.dropbox.com/s/im8mfiws25heeig/MISCH%2C%20David%20-%20Funny%20the%20book%20Everything%20you%20always%20wanted%20to%20know%20about%20comedy%20%282012%29.pdf?dl=0
3 5 2	MITCHELL, John Dietrich - Theatre the search for style	https://www.dropbox.com/s/im8mfiws25heeig/MISCH%2C%20David%20-%20Funny%20the%20book%20Everything%20you%20always%20wanted%20to%20know%20about%20comedy%20%282012%29.pdf?dl=0
3 5 3 3	MITCHELL, Katie - The Director's Craft A Handbook for the Theatre (2008)	https://www.dropbox.com/s/8jxf6kispatoxk/MITCHELL%2C%20Katie%20-%20The%20Director%27s%20Craft%20A%20Handbook%20for%20the%20Theatre%20%282008%29.pdf?dl=0
3 5 4	MITCHELL, Katie - The director's craft a handbook for the theatre (paginado)	https://www.dropbox.com/s/cw5rdrur8zu43j9/MITCHELL%2C%20Katie%20-%20The%20Director%27s%20craft%20a%20handbook%20for%20the%20theatre%20%28paginado%29.pdf?dl=0
3 5 5	MITCHELL, Katie - The Director's craft a handbook for the theatre	https://www.dropbox.com/s/8zzexbmtba90beg/MITCHELL%2C%20Katie%20-%20The%20Director%27s%20craft%20a%20handbook%20for%20the%20theatre.pdf?dl=0
3 5 6	MITTER, Shomit - Systems of rehearsal -Stanislavski, Brecht, Grotowski and Brook - 2	https://www.dropbox.com/s/n0quciw0pu415x/MITTER%2C%20Shomit%20-%20Systems%20of%20rehearsal%20-%20Stanislavski%2C%20Brecht%2C%20Grotowski%20and%20Brook%20-%202.pdf?dl=0
3 5 7	MITTER, Shomit - Systems of rehearsal -Stanislavski, Brecht, Grotowski and Brook	https://www.dropbox.com/s/577hcmdbujv59k/MITTER%2C%20Shomit%20-%20Systems%20of%20rehearsal%20-%20Stanislavski%2C%20Brecht%2C%20Grotowski%20and%20Brook.pdf?dl=0
3 5 8	MITTER, Shomit & SHEVTSOVA, Maria - Fifty Key Theatre Directors	https://www.dropbox.com/s/vqd3ekx9lwzbdde/MITTER%2C%20Shomit%20%26%20SHEVTSOVA%2C%20Maria%20-%20Fifty%20Key%20Theatre%20Directors.pdf?dl=0
3 5 9	MOLLOY, Rhona Justice - Theatre History Studies (2008)	https://www.dropbox.com/s/vpih8trh8oz2w78/MOLLOY%2C%20Rhona%20Justice%20-%20Theatre%20History%20Studies%20%282008%29.pdf?dl=0
3 6 0	MONTANO, Linda M, (Compiled) Performance artists talking in the eighties	https://www.dropbox.com/s/iwbov01htm0a1e7/MONTANO%2C%20Linda%20M%2C%20%28Compiled%29%20Performance%20artists%20talking%20in%20the%20eighties.pdf?dl=0
3 6 1	MOODY, James - The business of theatrical design	https://www.dropbox.com/s/f2gqf2h87st4g6x/MOODY%2C%20James%20-%20The%20business%20of%20theatrical%20design.pdf?dl=0
3 6 2	MOORE, Sonia - The Stanislavski system in class training an actor	https://www.dropbox.com/s/iiwlxzzxftzk4v2/MOORE%2C%20Sonia%20-%20The%20Stanislavski%20system%20in%20class%20training%20an%20actor.pdf?dl=0
3 6 3	MORAN, àscar and ARCHABALA, Isabel - Stretching Exercises Encyclopedia	https://www.dropbox.com/s/n1i5v4k6v335t8/MORAN%2C%20C3%93scar%20and%20ARCHABALA%2C%20Isabel%20-%20Stretching%20Exercises%20Encyclopedia.pdf?dl=0
3 6 4	MORGENROTH, Joyce - Speaking of Dance twelve contemporary choreographers on their craft	https://www.dropbox.com/s/qufzugo7oylm84b/MORGENROTH%2C%20Joyce%20-%20Speaking%20of%20Dance%20twelve%20contemporary%20choreographers%20on%20their%20craft.pdf?dl=0
3 6 5	MOROWITZ, Charles - Recycling Shakespeare (1991)	https://www.dropbox.com/s/sddknvpwa43absd/MOROWITZ%2C%20Charles%20-%20Recycling%20Shakespeare%20%281991%29.pdf?dl=0

3 6 6	MORRIS, Linda A. - Gender play in Mark Twain	https://www.dropbox.com/s/h4kaqae9c2xpt4i/MORRIS%2C%20Linda%20A.%20-%20Gender%20play%20in%20Mark%20Twain.pdf?dl=0
3 6 7	MUDFORD, Peter - Making Theatre from text to performance	https://www.dropbox.com/s/h42dfmowdpftrr/MUDFORD%2C%20Peter%20-%20Making%20Theatre%20from%20text%20to%20performance.pdf?dl=0
3 6 8	MUNI, Bharata - Natyashastra	https://www.dropbox.com/s/yhpfvqpfvntxt8/MUNI%2C%20Bharata%20-%20Natyashastra.pdf?dl=0
3 6 9	MURRAY, Simon and KEEFE, Jhon - Physical Theatres	https://www.dropbox.com/s/nw4rr3ch1d6yo1a/MURRAY%2C%20Simon%20and%20KEEFE%2C%20Jhon%20-%20Physical%20Theatres.pdf?dl=0
3 7 0	MURRAY, Timothy(org) - Mimesis, masochism, e mime	https://www.dropbox.com/s/p30vzgo52xn0f5z/MURRAY%2C%20Timothy%28org%29%20-%20Mimesis%2C%20masochism%2C%20e%20mime.pdf?dl=0
3 7 1	NATIONAL THEATRE CONNECTIONS - Plays for young people	https://www.dropbox.com/s/2li2a4f8tzbvbk2/NATIONAL%20THEATRE%20CONNECTIONS%20-%20Plays%20for%20young%20people.pdf?dl=0
3 7 2	NEIPRIS, Janet - To be a playwright	https://www.dropbox.com/s/97eqm7dn1rozi3/NEIPRIS%2C%20Janet%20-%20To%20be%20a%20playwright.pdf?dl=0
3 7 3	NICHOLSON, Helen - Applied Drama the Gift of Theatre-Palgrave Macmillan (2005)	https://www.dropbox.com/s/x4ziqnrhwcrfe28/NICHOLSON%2C%20Helen%20-%20Applied%20Drama%20the%20Gift%20of%20Theatre-Palgrave%20Macmillan%20%282005%29.pdf?dl=0
3 7 4	NOE, Alva - Action in Perception	https://www.dropbox.com/s/1c9fqiezf9d9ht/NOE%2C%20Alva%20-%20Action%20in%20Perception.pdf?dl=0
3 7 5	NOE, Alva - Is the Visual World	https://www.dropbox.com/s/0x32uivtr8xu76/NOE%2C%20Alva%20-%20Is%20the%20Visual%20World.PDF?dl=0
3 7 6	NOE, Alva -Varieties of presence	https://www.dropbox.com/s/lkneil4kd4r8v5/NOE%2C%20Alva%20-%20Varieties%20of%20presence.pdf?dl=0
3 7 7	NUNEZ, Nichos and FITZSIMONS, Ronan - Anthropocosmic Theatre Rite and dynamics of theatre	https://www.dropbox.com/s/3mdfb52xy2lrnm/NUNEZ%2C%20Nichos%20and%20FITZSIMONS%2C%20Ronan%20-%20Anthropocosmic%20Theatre%20Rite%20and%20dynamics%20of%20theatre.pdf?dl=0
3 7 8	O'BRIEN, Nick and SUTTON, Annie - Theatre in Practice A Student's Handbook (2012)	https://www.dropbox.com/s/55433u5bmg9tqa/O'BRIEN%2C%20Nick%20and%20SUTTON%2C%20Annie%20-%20Theatre%20in%20Practice%20A%20Student%27s%20Handbook%20%282012%29.pdf?dl=0
3 7 9	O'BRIEN, Nick - Stanislavski in practice (B)	https://www.dropbox.com/s/pde5jh23mnc1rc4/O'BRIEN%2C%20Nick%20-%20Stanislavski%20in%20practice%20%28B%29.pdf?dl=0
3 8 0	O'BRIEN, Nick - Stanislavski in practice	https://www.dropbox.com/s/l5ph05shd9r5rf/O'BRIEN%2C%20Nick%20-%20Stanislavski%20in%20practice.pdf?dl=0
3 8 1	ODDEY, Alison - Devising Theatre A Practical and Theoretical Handbook	https://www.dropbox.com/s/15pbfdbs678ftv/ODDEY%2C%20Alison%20-%20Devising%20Theatre%20A%20Practical%20and%20Theoretical%20Handbook.pdf?dl=0
3 8 2	ODDEY, Alison - Devising Theatre	https://www.dropbox.com/s/x1h4s0ftau5ix04/ODDEY%2C%20Alison%20-%20Devising%20Theatre.pdf?dl=0
3 8 3	ODDEY, Alison and WHITE, Christine - The potentials of spaces - The theory and practice of scenography and performance	https://www.dropbox.com/s/rxbsb2kujkmcw58/ODDEY%2C%20Alison%20and%20WHITE%2C%20Christine%20-%20The%20potentials%20of%20spaces%20-%20The%20theory%20and%20practice%20of%20scenography%20and%20performance.pdf?dl=0

		20scenography%20and%20performance.pdf?dl=0
3 8 4	OESMANN, Astrid - Staging History Brechts Social Concepts of Ideology	https://www.dropbox.com/s/er5qhdika0mz34s/OESMANN%2C%20Astrid%20-%20Staging%20History%20Brecht%20Social%20Concepts%20of%20Ideology.pdf?dl=0
3 8 5	OSNES, Beth - Acting an internacional encyclopedia	https://www.dropbox.com/s/xqnip4pcexr62vy/O SNES%2C%20Beth%20-%20Acting%20an%20internacional%20encyclo pedia.pdf?dl=0
3 8 6	OSNES, Beth - The Shadow Puppet Theatre of Malaysia A Study of Wayang Kulit with Performance Scripts and Puppet Designs (2010)	https://www.dropbox.com/s/5lvfr3z57htfri8/OSN ES%2C%20Beth%20-%20The%20Shadow%20Puppet%20Theatre%20of%20Malaysia%20A%20Study%20of%20Way ang%20Kulit%20with%20Performance%20Scrip ts%20and%20Puppet%20Designs%20%282010 %29.pdf?dl=0
3 8 7	OZIEBLO, Barbara and GLASPELL, Susan and TREADWELL, Sophie - American Modernist Women Dramatists(2008)	https://www.dropbox.com/s/rwtc7tbssd9i83/OZIEBLO%2C%20Barbara%20and%20GLASPELL %2C%20Susan%20and%20TREADWELL%2C %20Sophie%20-%20American%20Modernist%20Women%20Dr amatists%282008%29.pdf?dl=0
3 8 8	OZIEBLO, Barbara and HERNANDO-REAL, Noelia (eds.) - Performing Gender Violence Plays by Contemporary American Women Dramatists(2012)	https://www.dropbox.com/s/lfxm5t4zdwv/OZIEBLO%2C%20Barbara%20and%20HERNAND O-REAL%2C%20Noelia%20%28eds.%29%20-%20Performing%20Gender%20Violence%20Pl ays%20by%20Contemporary%20American%20 Women%20Dramatists%282012%29.pdf?dl=0
3 8 9	PANET, Brigid - Essential Acting A Practical Handbook for actors, teachers and directors	https://www.dropbox.com/s/4tj2c4u7eyv05/PAN ET%2C%20Brigid%20-%20Essential%20Acting%20A%20Practical%20 Handbook%20for%20actors%2C%20teachers% 20and%20directors.pdf?dl=0
3 9 0	PARKER, Alan Michael and WILLHARDT, Mark - The Routledge Anthology of Cross-Gendered verse	https://www.dropbox.com/s/vw6wxw1mr9wqpcv/PARKER%2C%20Alan%20Michael%20and%20 WILLHARDT%2C%20Mark%20-%20The%20Routledge%20Anthology%20of%20 Cross-Gendered%20verse.pdf?dl=0
3 9 1	PARKER, Andrew and KOSOFKY, Eve - Performativity and performance	https://www.dropbox.com/s/gpun95utz6swlo/PARKER%2C%20Andrew%20and%20KOSOFSK Y%2C%20Eve%20-%20Performativity%20and%20performance.p df?dl=0
3 9 2	PARKS, Suzan-Lori - Essays on the Plays and Other Works (2010)	https://www.dropbox.com/s/y38qvhwet2a3chk/P ARKS%2C%20Suzan-Lori%20-%20Essays%20on%20the%20Plays%20and%20 Other%20Works%20%282010%29.pdf?dl=0
3 9 3	PARKS, Suzan-Lori - Father comes home from the wars. Parts 1, 2 & 3 (2015)	https://www.dropbox.com/s/at4xchvewrv6st9/PAR KS%2C%20Suzan-Lori%20-%20Father%20comes%20home%20from%20th e%20wars.%20Parts%201%2C%202%20%26% 203%20%282015%29.pdf?dl=0
3 9 4	PATTERSON, Michael - Strategies of political theatre	https://www.dropbox.com/s/5yh2d0evqz29fuk/P ATTERSON%2C%20Michael%20-%20Strategies%20of%20political%20theatre.pdf ?dl=0
3 9 5	PAVIS, Patrice - Theatre at the Crossroads of Culture	https://www.dropbox.com/s/5v8d4d9pkims95j/P AVIS%2C%20Patrice%20-%20Theatre%20at%20the%20Crossroads%20o f%20Culture.pdf?dl=0
3 9 6	PEACOCK, Louise - Serious Play Modern Clown Performance	https://www.dropbox.com/s/v2xopix1l0m7lut/PE ACOCK%2C%20Louise%20-%20Serious%20Play%20Modern%20Clown%20 Performance.pdf?dl=0
3 9 7	PEARSON, Mike - Theatre Archaeology (2001)	https://www.dropbox.com/s/v2xopix1l0m7lut/PE ACOCK%2C%20Louise%20-%20Serious%20Play%20Modern%20Clown%20 Performance.pdf?dl=0
3 9 8	PEARSON, Mike and SHANKS, Michael - Theatre archaeology (2001)	https://www.dropbox.com/s/930gbp14iww6ha2/P EARSON%2C%20Mike%20and%20SHANKS% 2C%20Michael%20-%20Theatre%20archaeology%20%282001%29. pdf?dl=0
3 9 9	PELLETIER, Louise - Architecture in Words Theatre, language and the sensuous space of architecture	https://www.dropbox.com/s/hmwoda4kledqim/P ELLETIER%2C%20Louise%20-%20Architecture%20in%20Words%20Theatre% 2C%20language%20and%20the%20sensuous %20space%20of%20Architecture.pdf?dl=0
4 0 0	PHELAN, Peggy - Unmarked The Politics of Performan	https://www.dropbox.com/s/5cy4jvqn89gaku6/P HELAN%2C%20Peggy%20-%20Unmarked%20The%20Politics%20of%20P erforman.pdf?dl=0

4 0 1	PHILLIPS, Melanie et al - Dramatica A New Theory of Story (2004)	https://www.dropbox.com/s/1sxceupn0ipsa64/P%20HILLIPS%2C%20Melanie%20et%20al%20-%20Dramatica%20A%20New%20Theory%20of%20Story%20%282004%29.pdf?dl=0
4 0 2	PICKERING, Kenneth - How to Study Modern Drama (1988)	https://www.dropbox.com/s/o1wowbee1us0qv3/PICKERING%2C%20Kenneth%20-%20How%20to%20Study%20Modern%20Drama%20%281988%29.pdf?dl=0
4 0 3	PICKERING, Kenneth - Key Concepts in drama and Performance	https://www.dropbox.com/s/coefz312b9n80la/PICKERING%2C%20Kenneth%20-%20Key%20Concepts%20in%20drama%20and%20Performance.pdf?dl=0
4 0 4	PITCHES, Jonathan - Science and the Stanislavsky tradition of acting	https://www.dropbox.com/s/xfcijs74hf918t0/PITCHES%2C%20Jonathan%20-%20Science%20and%20the%20Stanislavsky%20tradition%20of%20acting.pdf?dl=0
4 0 5	PLUNKA, Gene A. - Holocaust Drama The Theater of Atrocity	https://www.dropbox.com/s/dlkbe9ox9xz7wva/PLUNKA%2C%20Gene%20A.%20-%20Holocaust%20Drama%20The%20Theater%20of%20Atrocity.pdf?dl=0
4 0 6	POOKE, Grant and NEWALL, Diana - Art History - The Basics	https://www.dropbox.com/s/2fbd12c9770tk4f/POOKE%2C%20Grant%20and%20NEWALL%2C%20Diana%20-%20Art%20History%20-%20The%20Basics.pdf?dl=0
4 0 7	POSTMAN & WEINGARTNER - Teaching as a subversive activity	https://www.dropbox.com/s/ehl36vht9xx37bh/POSTMAN%20%26%20WEINGARTNER%20-%20Teaching%20as%20a%20subversive%20activity.pdf?dl=0
4 0 8	POSTMAN, Neil; WEINGARTNER, Charles - Teaching as a subversive activity	https://www.dropbox.com/s/xkht0clpv3knrfc/POSTMAN%2C%20Neil%20%26%20WEINGARTNER%2C%20Charles%20-%20Teaching%20as%20a%20subversive%20activity.pdf?dl=0
4 0 9	POTTER, Nicole - Movement for Actors	https://www.dropbox.com/s/bj0v87d02s9dhus/POTTER%2C%20Nicole%20-%20Movement%20for%20Actors.pdf?dl=0
4 1 0	POWER, Cormac - Presence in Play A Critique of Theories of presence in the theatre	https://www.dropbox.com/s/5qb5k883kocz6s0/POWER%2C%20Cormac%20-%20Presence%20in%20Play%20A%20Critique%20of%20Theories%20of%20presence%20in%20the%20theatre.pdf?dl=0
4 1 1	PRENDERGAST, Monica e SAXTON, Juliana - Applied Theatre International Case Studies and Challenges for Practice-Intellect Ltd (2010)	https://www.dropbox.com/s/6739uow2ak0xny0/PRENDERGAST%2C%20Monica%20e%20SAXTON%2C%20Juliana%20-%20Applied%20Theatre%20International%20Case%20Studies%20and%20Challenges%20for%20Practice-Intellect%20Ltd%20%282010%29.pdf?dl=0
4 1 2	PRENTKI, Tim, PRESTON, Sheila and BALFOUR, Michael - Applied Theatre Development-Bloomsbury Methuen Drama (2015)	https://www.dropbox.com/s/vlhesw5v4uim3/PRENTKI%2C%20Tim%2C%20PRESTON%2C%20Sheila%20and%20BALFOUR%2C%20Michael%20-%20Applied%20Theatre%20Development-Bloomsbury%20Methuen%20Drama%20%282015%29.pdf?dl=0
4 1 3	PREST, Julia - Theatre under Louis XIV Cross-Casting and the performance of gender in drama ballet and opera	https://www.dropbox.com/s/koxf9n5odx66wrf/PREST%2C%20Julia%20-%20Theatre%20under%20Louis%20XIV%20Cross-Casting%20and%20the%20performance%20of%20gender%20in%20drama%20ballet%20and%20opera.pdf?dl=0
4 1 4	PRICE, John S. - The triune brain, Escalation De-escalation strategies, and mood disorders	https://www.dropbox.com/s/64wukyiy5bl77d/PRICE%2C%20John%20S.%20-%20The%20triune%20brain%2C%20Escalation%20De-escalation%20strategies%2C%20and%20mood%20disorders.pdf?dl=0
4 1 5	PUCHNER, Martin - Against theatre creative destructions on the modernist stage - Palgrave Macmillan (2006)	https://www.dropbox.com/s/98dasiyvsqtoiv/PUCHNER%2C%20Martin%20-%20Against%20theatre%20creative%20destructions%20on%20the%20modernist%20stage%20-%20Palgrave%20Macmillan%20%282006%29.pdf?dl=0
4 1 6	PUCHNER, Martin - Stage Fright Modernism, Anti-Theatricality, and Drama	https://www.dropbox.com/s/v4zgesjezatokd5/PUCHNER%2C%20Martin%20-%20Stage%20Fright%20Modernism%2C%20Anti-Theatricality%2C%20and%20Drama.pdf?dl=0

4 1 7	PUGA, Ana Elena - Memory allegory and testimony in South American Theater	https://www.dropbox.com/s/rouzeedzibr4kg6/PUGA%2C%20Ana%20Elena%20-%20Memory%20allegory%20and%20testimony%20in%20South%20American%20Theater.pdf?dl=0
4 1 8	RAVENHILL, Mark - Plays 3 Shoot get treasure repeat, over there, a life in three acts, ten plagues, ghost story, the experiment	https://www.dropbox.com/s/fprofa8dtq6dqb/RAVENHILL%2C%20Mark%20-%20Plays%203%20Shoot%20get%20treasure%20repeat%2C%20over%20there%2C%20a%20life%20in%20three%20acts%2C%20ten%20plagues%2C%20ghost%20story%2C%20the%20experiment.pdf?dl=0
4 1 9	READ, Alan - Theatre, Intimacy and Engagement The Last Human Venue (2008)	https://www.dropbox.com/s/lq1r3bw21r4nzp/READ%2C%20Alan%20-%20Theatre%2C%20Intimacy%20and%20Engagement%20The%20Last%20Human%20Venue%20%282008%29.pdf?dl=0
4 2 0	REASON, Matthew - The young audience Exploring and enhancing children's experiences of theatre (2010)	https://www.dropbox.com/s/78dkp0ke3w1e45/REASON%2C%20Matthew%20-%20The%20young%20audience%20Exploring%20and%20enhancing%20children%20s%20experiences%20of%20theatre%20%282010%29.pdf?dl=0
4 2 1	RICHARDSON, Laurel - New writing practices in qualitative research	https://www.dropbox.com/s/ab2qq1d65kpuwgp/RICHARDSON%2C%20Laurel%20-%20New%20writing%20practices%20in%20qualitative%20research.pdf?dl=0
4 2 2	RIDOUT, Nicholas - Stage Fright, Animals, and Other Theatrical Problems (2006)	https://www.dropbox.com/s/bnc21blcrxydhi/RIDOUT%2C%20Nicholas%20-%20Stage%20Fright%2C%20Animals%2C%20and%20Other%20Theatrical%20Problems%20%282006%29.pdf?dl=0
4 2 3	RIDOUT, Nicholas - Stage fright, animals, and other theatrical problems	https://www.dropbox.com/s/szbbajesvf0338/RIDOUT%2C%20Nicholas%20-%20Stage%20fright%2C%20animals%2C%20and%20other%20theatrical%20problems.pdf?dl=0
4 2 4	RIMER, J. Thomas (Translated by) - The way of acting - the theatre writings of Tadashi Suzuki (1986)	https://www.dropbox.com/s/ly3bftue3r3s8ip/RIMER%2C%20J.%20Thomas%20%28Translated%20by%29%20-%20The%20way%20of%20acting%20-%20the%20theatre%20writings%20of%20Tadashi%20Suzuki%20%281986%29.pdf?dl=0
4 2 5	RIMER, J. Thomas (Translated by) - The way of acting - the theatre writings of Tadashi Suzuki	https://www.dropbox.com/s/l4i8dlym3cqn1n/RIMER%2C%20J.%20Thomas%20%28Translate%20by%29%20-%20The%20way%20of%20acting%20-%20the%20theatre%20writings%20of%20Tadashi%20Suzuki.PDF?dl=0
4 2 6	RODOSAVLJEVIC, Duska (auth.) - Theatre Making Interplay Between Text and Performance in the 21st Century(2013)	https://www.dropbox.com/s/e8ywplox3e0bpe7/RODOSAVLJEVIC%2C%20Duska%20-%20Theatre%20Making%20Interplay%20Between%20Text%20and%20Performance%20in%20the%2021st%20Century%282013%29.pdf?dl=0
4 2 7	ROLLYSON, Carl E. (Editor) - Notable Playwrights - Magill's choice	https://www.dropbox.com/s/buetx0n9cbaw8tb/ROLLYSON%2C%20Carl%20E.%20%28Editor%29%20-%20Notable%20Playwrights%20-%20Magill%2C%20B4s%20Choice.pdf?dl=0
4 2 8	ROMANSKA, Magda - The Routledge Companion to Dramaturgy (2014)	https://www.dropbox.com/s/idxatck8cxha0dw/ROMANSKA%2C%20Magda%20-%20The%20Routledge%20Companion%20to%20Dramaturgy%20%282014%29.pdf?dl=0
4 2 9	ROMANSKA, Magda and CIOFFI, Kathleen - The Post-traumatic theatre of Grotowski and Kantor	https://www.dropbox.com/s/9nb65t6g2s2qwd/RROMANSKA%2C%20Magda%20and%20CIOFFI%2C%20Kathleen%20-%20The%20Post-traumatic%20theatre%20of%20Grotowski%20and%20Kantor.pdf?dl=0
4 3 0	ROZIK, Eli - The Roots of Theatre Rethinking Ritual and Other Theories of Origin (2002)	https://www.dropbox.com/s/cc952h09pkz2jr/ROZIK%2C%20Eli%20-%20The%20Roots%20of%20Theatre%20Rethinking%20Ritual%20and%20Other%20Theories%20of%20Origin%20%282002%29.pdf?dl=0
4 3 1	RUBIN, Don - The world encyclopedia of contemporary theatre - Vol 1 Europe (B)	https://www.dropbox.com/s/pmsk3bmymo2c879/RUBIN%2C%20Don%20-%20The%20world%20encyclopedia%20of%20contemporary%20theatre%20-%20Vol%201%20Europe%20%28B%29.pdf?dl=0
4 3 2	RUBIN, Don - The world encyclopedia of contemporary theatre - Vol 1 Europe	https://www.dropbox.com/s/lq4yvm0o7lqv5s0/RUBIN%2C%20Don%20-%20The%20world%20encyclopedia%20of%20contemporary%20theatre%20-%20Vol%201%20Europe.pdf?dl=0
4 3 3	RUBIN, Don - The world encyclopedia of contemporary theatre - Vol 2 America	https://www.dropbox.com/s/6utgmh4amhq6fo0/RUBIN%2C%20Don%20-%20The%20world%20encyclopedia%20of%20contemporary%20theatre%20-%20Vol%202%20America.pdf?dl=0

4 3 4	RUBIN, Don - The world encyclopedia of contemporary theatre - Vol 4 Arab World	https://www.dropbox.com/s/heserp7kex7azmp/RUBIN%2C%20Don%20-%20The%20world%20encyclopedia%20of%20contemporary%20theatre%20-%20Vol%204%20Arab%20World.pdf?dl=0
4 3 5	RUBIN, Don - The world encyclopedia of contemporary theatre - Vol 5 Asia-Pacific	https://www.dropbox.com/s/q4w8xwpsdt6w8ei/RUBIN%2C%20Don%20-%20The%20world%20encyclopedia%20of%20contemporary%20theatre%20-%20Vol%205%20Asia-Pacific.pdf?dl=0
4 3 6	RUBIN, Leon and SEDANA, I. Nyoman - Performance in Bali	https://www.dropbox.com/s/wltxs9bm2lp4i37/RUBIN%2C%20Leon%20and%20SEDANA%2C%20I.%20Nyoman%20-%20Performance%20in%20Bali.pdf?dl=0
4 3 7	RUDLIN, John - Commedia Dell'Arte An Actor's Handbook	https://www.dropbox.com/s/ict8eviikma91ls/RUDLIN%2C%20John%20-%20Commedia%20Dell'Arte%20An%20Actor%27s%20Handbook.pdf?dl=0
4 3 8	RUDNICKI, Stefan - The actor's book of classical monologues	https://www.dropbox.com/s/ssx9d6ajozukl9/RUDNICKI%2C%20Stefan%20-%20The%20actor%27s%20book%20of%20classical%20monologues.pdf?dl=0
4 3 9	RUHL, Sarah - In the next room or the vibrator play	https://www.dropbox.com/s/88jz4fsiv4868i5/RUHL%2C%20Sarah%20-%20In%20the%20next%20room%20or%20the%20vibrator%20play.pdf?dl=0
4 4 0	SAINER, Arthur - The radical theatre notebook	https://www.dropbox.com/s/h2i6ik8suhde31n/SAINER%2C%20Arthur%20-%20The%20radical%20theatre%20notebook.pdf?dl=0
4 4 1	SAMMLER, Bronislaw J. and HARVEY, Don (Eds.)-Technical Design Solutions for Theatre (2002)	https://www.dropbox.com/s/toy9twz53rm2w3u/SAMMLER%2C%20Bronislaw%20J.%20and%20HARVEY%2C%20Don%20%28Eds.%29-Technical%20Design%20Solutions%20for%20Theatre%20%282002%29.pdf?dl=0
4 4 2	SANDFORD, Mariellen - Happenings and other acts	https://www.dropbox.com/s/5r27i3dgg6itrot/SANDFORD%2C%20Mariellen%20-%20Happenings%20and%20other%20acts.pdf?dl=0
4 4 3	SAVRAN, David - Breaking the rules - The Wooster Group	https://www.dropbox.com/s/9rim4lq4cf8x4bv/SAVRAN%2C%20David%20-%20Breaking%20the%20rules%20-%20The%20Wooster%20Group.PDF?dl=0
4 4 4	SCARUFFI, Piero - Multi-Track Evolution of Mind	https://www.dropbox.com/s/i0sefi9c1bsq0m/SCARUFFI%2C%20Piero%20-%20Multi-Track%20Evolution%20of%20Mind.pdf?dl=0
4 4 5	SCHECHNER, Richard - The future of ritual writings on culture and performance (1995)	https://www.dropbox.com/s/r6n3azorlrhmric/SCHECHNER%2C%20Richard%20-%20The%20future%20of%20ritual%20writings%20on%20culture%20and%20performance%20%281995%29.pdf?dl=0
4 4 6	SCHECHNER, Richard - Performance Theory	https://www.dropbox.com/s/q4v6n8ucrkxmido/SCHECHNER%2C%20Richard%20-%20Performance%20Theory.pdf?dl=0
4 4 7	SCHECHNER, Richard - Teaching Performance Studies	https://www.dropbox.com/s/twkbwbpqjdqdg/SCHECHNER%2C%20Richard%20-%20Teaching%20Performance%20Studies.pdf?dl=0
4 4 8	SCHNEIDER, Rebecca - The explicit body in performance (1997)	https://www.dropbox.com/s/9ldvww3kpb93lym/SCHNEIDER%2C%20Rebecca%20-%20The%20explicit%20body%20in%20performance%20%281997%29.pdf?dl=0
4 4 9	SCHNEIDER, Rebecca and CODY, Gabrielle - Re-Direction A Theoretical and Practical Guide	https://www.dropbox.com/s/xinbu3mby1fgwn/SCHNEIDER%2C%20Rebecca%20and%20CODY%2C%20Gabrielle%20-%20Re-Direction%20A%20Theoretical%20and%20Practical%20Guide.pdf?dl=0
4 5 0	SCHÖN, Donald A. - The Reflective Practitioner How Professionals Think In Action (1984)	https://www.dropbox.com/s/rtpv2pwl88onxyz/SCHECHNER%2C%20Donald%20A.%20-%20The%20Reflective%20Practitioner%20How%20Professionals%20Think%20In%20Action%20%281984%29.pdf?dl=0
4 5 1	SCHONMANN, Shifra - Key Concepts in Theatredrama Education	https://www.dropbox.com/s/7dkb16tqz0cxzy/SCHONMANN%2C%20Shifra%20-%20Key%20Concepts%20in%20Theatredrama%20Education.pdf?dl=0

4 5 2	SCHREIBER, Terry and BARBER, Mary Beth - Acting Advanced techniques for the actor, director and teacher	https://www.dropbox.com/s/roa92ekwbp54ufs/SCHREIBER%2C%20Terry%20and%20BARBER%2C%20Mary%20Beth%20-%20Acting%20Advanced%20techniques%20for%20the%20actor%2C%20director%20and%20teacher.pdf?dl=0
4 5 3	SCOTT, Armstrong Gordon - Theatre and Consciousness - the anature of bio-evolutionary complexity in the arts	https://www.dropbox.com/s/pef2skluch9s69u/SCOTT%2C%20Armstrong%20Gordon%20-%20Theatre%20and%20Consciousness%20-%20the%20anature%20of%20bio-evolutionary%20complexity%20in%20the%20arts.pdf?dl=0
4 5 4	SEGDWICK, Eve Kosofsky - Touching Feeling Affect, Pedagogy, Performativity (2002)	https://www.dropbox.com/s/zv87q3964edyn2/SEGDWICK%2C%20Eve%20Kosofsky%20-%20Touching%20Feeling%20-%20Affect%2C%20Pedagogy%2C%20Performativity%20-%20282002%29.pdf?dl=0
4 5 5	SELL, Mike - Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism	https://www.dropbox.com/s/h4s99c7xc3skdc2/SELL%2C%20Mike%20-%20Avant-Garde%20Performance%20and%20the%20Limits%20of%20Criticism.pdf?dl=0
4 5 6	SENELICK, Laurence - Theatre Arts on Acting-Routledge (2008)	https://www.dropbox.com/s/paigaypaieyzmeq/SENELICK%2C%20Laurence%20-%20Theatre%20Arts%20on%20Acting-Routledge%20-%20282008%29.pdf?dl=0
4 5 7	SHEPHERD, Simon and WALLIS, Mick - Drama Theatre Performance	https://www.dropbox.com/s/a07qcc81hn103qw/SHEPHERD%2C%20Simon%20and%20WALLIS%2C%20Mick%20-%20Drama%20Theatre%20Performance.pdf?dl=0
4 5 8	SHIMKO, Robert B. and FREEMAN, Sara - Public Theatres and Theatre Publics	https://www.dropbox.com/s/nh9o6crbqrlzpk/SHIMKO%2C%20Robert%20B.%20and%20FREEMAN%2C%20Sara%20-%20Public%20Theatres%20and%20Theatre%20Publics.pdf?dl=0
4 5 9	SIDIROPOULOU, Avra (auth.) - Authoring Performance The Director in Contemporary Theatre (2011)	https://www.dropbox.com/s/52lwa3xazsvfmx/SIDIROPOULOU%2C%20Avra%20-%20auth.%29-%20-%20Authoring%20Performance%20The%20Director%20in%20Contemporary%20Theatre%20-%20282011%29.pdf?dl=0
4 6 0	SILVERBERG, Larry - The Sanford Meisner Approach - workbook four playing the part	https://www.dropbox.com/s/p89ndyvk13096qm/SILVERBERG%2C%20Larry%20-%20The%20Sanford%20Meisner%20Approach%20-%20workbook%20four%20playing%20the%20part.PDF?dl=0
4 6 1	SILVERBERG, Larry - The Sanford Meisner Approach - workbook one an actor's workbook	https://www.dropbox.com/s/hv2bt7f9kz3c6lc/SILVERBERG%2C%20Larry%20-%20The%20Sanford%20Meisner%20Approach%20-%20workbook%20one%20an%20actor%20B4s%20workbook.PDF?dl=0
4 6 2	SILVERBERG, Larry - The Sanford Meisner Approach - workbook three talking the text	https://www.dropbox.com/s/togevchiw1it7vp/SILVERBERG%2C%20Larry%20-%20The%20Sanford%20Meisner%20Approach%20-%20workbook%20three%20talking%20the%20text.PDF?dl=0
4 6 3	SILVERBERG, Larry - The Sanford Meisner Approach - workbook two emotional freedom	https://www.dropbox.com/s/15hcrvmem901t61/SILVERBERG%2C%20Larry%20-%20The%20Sanford%20Meisner%20Approach%20-%20workbook%20two%20emotional%20freedom.PDF?dl=0
4 6 4	SIMON, Eli - Masking Unmasked - four approaches to basic acting	https://www.dropbox.com/s/u10yppv94gs0se/SIMON%2C%20Eli%20-%20Masking%20Unmasked%20-%20four%20approaches%20to%20basic%20acting.pdf?dl=0
4 6 5	SIMON, Eli - The Art of Clowning	https://www.dropbox.com/s/d6w2vpy2zh1zh6l/SIMON%2C%20Eli%20-%20The%20Art%20of%20Clowning.pdf?dl=0
4 6 6	SLAIGHT, Craig and SHARRAR, Jack (Edited) - Great Scenes and Monologues for Children ages 7-14	https://www.dropbox.com/s/3o6u6l1rr2v7cl/SLAIGHT%2C%20Craig%20and%20SHARRAR%2C%20Jack%20-%208Edited%29%20-%20Great%20Scenes%20and%20Monologues%20for%20Children%20ages%207-14.pdf?dl=0
4 6 7	SMILEY, Sam - Playwriting the structure of action	https://www.dropbox.com/s/2a49241nsrz20z6/SMILEY%2C%20Sam%20-%20Playwriting%20the%20structure%20of%20action.pdf?dl=0
4 6 8	SMITH, Barry and DIXON, Steve - Digital performance A history of new media in theater, dance, performance art, and installation (2007)	https://www.dropbox.com/s/dnnw3isvghad2uh/SMITH%2C%20Barry%20and%20DIXON%2C%20Steve%20-%20Digital%20performance%20A%20history%20of%20new%20media%20in%20theater%2C%20

		dance%2C%20performance%20art%2C%20a nd%20installation%20%282007%29.pdf?dl=0
4 6 9	SMITH, Marisa (ed) - Timothy Mason ten plays for children	https://www.dropbox.com/s/bzl9fir46ofwlg/SMITH%2C%20Marisa%20%28ed%29%20-%20Timothy%20Mason%20ten%20plays%20for%20children.pdf?dl=0
4 7 0	SNYDER-YOUNG, Dani (auth.) - Theatre of Good Intentions Challenges and Hopes for Theatre and Social Change(2013)	https://www.dropbox.com/s/q3eokeco0luairb/SNYDER-YOUNG%2C%20Dani%20%28auth.%29%20-%20Theatre%20of%20Good%20Intentions%20Challenges%20and%20Hopes%20for%20Theatre%20and%20Social%20Change%282013%29.pdf?dl=0
4 7 1	SOTO-MORETTINI, Donna - The Philosophical Actor A Practical Meditation for Practicing Theatre Artists (2010)	https://www.dropbox.com/s/e6giqz7ii381uxv/SOTO-MORETTINI%2C%20Donna%20-%20The%20Philosophical%20Actor%20%20A%20Practical%20Meditation%20for%20Practicing%20Theatre%20Artists%20%282010%29.pdf?dl=0
4 7 2	SPARKES, Andrew C. - Autoethnography and narratives of self	https://www.dropbox.com/s/10013e75tschbbc/SPARKES%2C%20Andrew%20C.%20-%20Autoethnography%20and%20narratives%20of%20self.pdf?dl=0
4 7 3	SPATZ, Ben - What a Body Can Do (2015)	https://www.dropbox.com/s/h5awzbapdkaseks/SPATZ%2C%20Ben%20-%20What%20a%20Body%20Can%20Do%20%282015%29.pdf?dl=0
4 7 4	SPENCER, Stuart - The Playwright's Guidebook	https://www.dropbox.com/s/0vncipcw1xah8k3/SPENCER%2C%20Stuart%20-%20The%20Playwright%27s%20Guidebook.pdf?dl=0
4 7 5	SPRING, Jenny Moussa - Unexpected Art	https://www.dropbox.com/s/25v1acl5kedyrlz/SPRING%2C%20Jenny%20Moussa%20-%20Unexpected%20Art.pdf?dl=0
4 7 6	STEPHENS, John Russell - The profession of the Playwriting	https://www.dropbox.com/s/l0k2srd61yrjmf0/STEPHENS%2C%20John%20Russell%20-%20The%20profession%20of%20the%20Playwriting.pdf?dl=0
4 7 7	STERN, Tiffany - Rehearsal from Shakespeare to Sheridan (2008)	https://www.dropbox.com/s/imt0lmg03hf0cw7/STERN%2C%20Tiffany%20-%20Rehearsal%20from%20Shakespeare%20to%20Sheridan%20%282008%29.pdf?dl=0
4 7 8	STERN, Tom - Philosophy an theatre	https://www.dropbox.com/s/z1dmnk84e60bvcx/STERN%2C%20Tom%20-%20Philosophy%20an%20theatre.pdf?dl=0
4 7 9	STEVE, Martin - Born standing up - A comic's life	https://www.dropbox.com/s/ob2jodeblxrxosa/STEVE%2C%20Martin%20-%20Born%20standing%20up%20-%20A%20comic%27s%20life.pdf?dl=0
4 8 0	STOTT, Andrew - Comedy (The New Critical Idiom)	https://www.dropbox.com/s/22f5a6eqyvw0747/STOTT%2C%20Andrew%20-%20Comedy%20%28The%20New%20Critical%20Idiom%29.pdf?dl=0
4 8 1	STRONG, Judith (edited) - Theatre buildings a design guide	https://www.dropbox.com/s/mdzbd1e90xc931r/STRONG%2C%20Judith%20%28edited%29%20-%20Theatre%20buildings%20a%20design%20guide.pdf?dl=0
4 8 2	Student Playwrights Project	https://www.dropbox.com/s/vizulce14xl0y8j/Student%20Playwrights%20Project.pdf?dl=0
4 8 3	SUGG, Katherine - Gender and Allegory in Transamerican fiction and performance	https://www.dropbox.com/s/24od5arhc1pw7vz/SUGG%2C%20Katherine%20-%20Gender%20and%20Allegory%20in%20Transamerican%20fiction%20and%20performance.pdf?dl=0
4 8 4	SURFACE, Mary Hall - short scenes and monologues for middle school actors	https://www.dropbox.com/s/d0wnigifpq9o0rw/SURFACE%2C%20Mary%20Hall%20-%20short%20scenes%20and%20monologues%20for%20middle%20school%20actors.pdf?dl=0
4 8 5	SUVIN, Darko - To Brecht and beyond Soundings in modern dramaturgy (1984)	https://www.dropbox.com/s/4a1ti7v12dqi8a1/SUVIN%2C%20Darko%20-%20To%20Brecht%20and%20beyond%20Soundings%20in%20modern%20dramaturgy%20%281984%29.pdf?dl=0

4 8 6	SWALE, Jessica - Drama games for classrooms and workshops	https://www.dropbox.com/s/21f45i6ci5lvpj8/SWALE%2C%20Jessica%20-%20Drama%20games%20for%20classrooms%20and%20workshops.pdf?dl=0
4 8 7	TAYLOR, Philip - The drama classroom action, reflection, transformation	https://www.dropbox.com/s/kozc5daamzr4nv/TAYLOR%2C%20Philip%20-%20The%20drama%20classroom%20action%2C%20reflection%2C%20transformation.pdf?dl=0
4 8 8	TAYLOR, Yana - Doctors of Presence Tadashi Suzuki's Training Method in Sydney Contemporary Performance	https://www.dropbox.com/s/7tv0buz1fcngla2/TAYLOR%2C%20Yana%20-%20Doctors%20of%20Presence%20Tadashi%20Suzuki%27s%20Training%20Method%20in%20Sydney%20Contemporary%20Performance.pdf?dl=0
4 8 9	Teaching Playwriting in Schools	https://www.dropbox.com/s/dgkhchcoecly5qq/Teaching%20Playwriting%20in%20Schools.pdf?dl=0
4 9 0	THARP, Twyla and REITER, Mark - The Creative Habit Learn It and Use It for Life (2006)	https://www.dropbox.com/s/df1jp4k51ea3il/THARP%2C%20Twyla%20and%20REITER%2C%20Mark%20-%20The%20Creative%20Habit%20Learn%20It%20and%20Use%20It%20for%20Life%20%282006%29.pdf?dl=0
4 9 1	THARP, Twyla and REITER, Mark - The Creative Habit Learn It and Use It for Life (B 2006)	https://www.dropbox.com/s/4szn9110rpoarm2/THARP%2C%20Twyla%20and%20REITER%2C%20Mark%20-%20The%20Creative%20Habit%20Learn%20It%20and%20Use%20It%20for%20Life%20%28B%202006%29.pdf?dl=0
4 9 2	THELEN, Lawrence - The show makers great directors of the musical theatre	https://www.dropbox.com/s/7wzb75i9fz2wvf/THELEN%2C%20Lawrence%20-%20The%20show%20makers%20great%20directors%20of%20the%20musical%20theatre.pdf?dl=0
4 9 3	THIONGÖ, Ngugi wa - Decolonising the mind	https://www.dropbox.com/s/4p9wmoak69bbs17/THIONG%C2%B4O%2C%20Ngugi%20-%20Decolonising%20the%20mind.pdf?dl=0
4 9 4	THOMAS, James - Script Analysis for Actors, Directors, and Designers, Fourth Edition-Focal Press (2009)	https://www.dropbox.com/s/an3subh3048nkn/THOMPSON%2C%20James%20-%20Applied%20Theatre%20Bewilderment%20and%20Beyond%20%28Stage%20and%20Screen%20Studies%2C%20V.%205%29%20%282003%29.pdf?dl=0
4 9 5	THOMPSON, James - Applied Theatre Bewilderment and Beyond (Stage and Screen Studies, V. 5) (2003)	https://www.dropbox.com/s/hnefc1wkhndt8w/THOMPSON%2C%20James%20-%20Performance%20Affects%20Applied%20Theatre%20and%20the%20end%20of%20effect.pdf?dl=0
4 9 6	THOMPSON, James - Performance Affects Applied Theatre and the end of effect	https://www.dropbox.com/s/hnefc1wkhndt8w/THOMPSON%2C%20James%20-%20Performance%20Affects%20Applied%20Theatre%20and%20the%20end%20of%20effect.pdf?dl=0
4 9 7	THOMSON, Peter and SACKS, Glendyr - The Cambridge Companion to Brecht (2007)	https://www.dropbox.com/s/woginafen70svm/THOMPSON%2C%20Peter%20and%20SACKS%2C%20Glendyr%20-%20The%20Cambridge%20Companion%20to%20Brecht%20%282007%29.pdf?dl=0
4 9 8	THORNE, Jack - Fanny and Faggot	https://www.dropbox.com/s/6cz7nmtiqwr4w4k/THORNE%2C%20Jack%20-%20Fanny%20and%20Faggot.PDF?dl=0
4 9 9	TISDALL, Caroline - Joseph Beuys Coyote	https://www.dropbox.com/s/96zz22y7o6vlm0d/TISDALL%2C%20Caroline%20-%20Joseph%20Beuys%20Coyote.pdf?dl=0
5 0 0	TIWARI, Reena - Space Body Ritual Performativity in the City (2010)	https://www.dropbox.com/s/1li0y5gabsvubv6/TIWARI%2C%20Reena%20-%20Space%20Body%20Ritual%20Performativity%20in%20the%20City%20%282010%29.pdf?dl=0
5 0 1	TORNQVIST, Egil - Transposing Drama Studies in Representation	https://www.dropbox.com/s/87a1iugrzlcs3vh/TORNQVIST%2C%20Egil%20-%20Transposing%20Drama%20Studies%20in%20Representation.pdf?dl=0
5 0 2	TRENCS• NYI, Katalin and COCHRANE, Bernadette - New Dramaturgy International Perspectives on Theory and Practice (2014)	https://www.dropbox.com/s/474elphet11pmef/TRENCS%C3%89NYI%2C%20Katalin%20and%20COCHRANE%2C%20Bernadette%20-%20New%20Dramaturgy%20International%20Perspectives%20on%20Theory%20and%20Practice%20%282014%29.pdf?dl=0

5 0 3	TURK, Edward Baron - Frech theatre today	https://www.dropbox.com/s/qfci766wbsiff/TURK%2C%20Edward%20Baron%20-%20Frech%20theatre%20today.pdf?dl=0
5 0 4	TURNER, Cathy - Dramaturgy and Architecture Theatre, Utopia and the Built Environment (2015)	https://www.dropbox.com/s/0fw6wv5liik5pn/TURNER%2C%20Cathy%20-%20Dramaturgy%20and%20Architecture%20Theatre%2C%20Utopia%20and%20the%20Built%20Environment%20282015%29.pdf?dl=0
5 0 5	TURNER, Cathy and BEHRNDT, Synne K. - Dramaturgy and performance (2008.)	https://www.dropbox.com/s/ix8u1c1r6b02vn8/TURNER%2C%20Cathy%20and%20BEHRNDT%2C%20Synne%20K.%20-%20Dramaturgy%20and%20performance%20%282008.%29.pdf?dl=0
5 0 6	TURNER, J. Clifford - Voice and speech in the theatre	https://www.dropbox.com/s/hvdw3szxyna825e/TURNER%2C%20J.%20Clifford%20-%20Voice%20and%20speech%20in%20the%20theatre.pdf?dl=0
5 0 7	TURNER, Victor - Anthropology of performance	https://www.dropbox.com/s/lcom2evwxntw9tt/TURNER%2C%20Victor%20-%20Anthropology%20of%20performance.pdf?dl=0
5 0 8	TURNER, Victor and BRUNER, Edward - The Anthropologist of experience	https://www.dropbox.com/s/tqgwhvkte27yu1/TURNER%2C%20Victor%20and%20BRUNER%2C%20Edward%20-%20The%20Anthropologist%20of%20experience.pdf?dl=0
5 0 9	TURNER, Victor Witter - The ritual process structure anti-structure	https://www.dropbox.com/s/kxi8vv6aime8nv5/TURNER%2C%20Victor%20Witter%20-%20The%20Ritual%20process%20structure%20anti-structure.pdf?dl=0
5 1 0	UNWIN, Stephen - The complete Brecht Toolkit	https://www.dropbox.com/s/357dzwc6nekdzy/UNWIN%2C%20Stephen%20-%20The%20complete%20Brecht%20Toolkit.pdf?dl=0
5 1 1	VARLEY, Julia - Notes From An Odin Actress Stones of Water (2010)	https://www.dropbox.com/s/xmguk47bif2mf08/VARLEY%2C%20Julia%20-%20Notes%20From%20An%20Odin%20Actress%20Stones%20of%20Water%20%282010%29.pdf?dl=0
5 1 2	VETTRAINO, Elinor and LINDS, Warren (eds.) - Playing in a House of Mirrors Applied Theatre as Reflective Practice-SensePublishers (2015)	https://www.dropbox.com/s/d7frinmoyqz1qs/VETTRAINO%2C%20Elinor%20and%20LINDS%2C%20Warren%20-%20Playing%20in%20a%20House%20of%20Mirrors%20Applied%20Theatre%20as%20Reflective%20Practice-SensePublishers%20%282015%29.pdf?dl=0
5 1 3	VORHAUS, John - The comic toolbox - how to be funny if you re not	https://www.dropbox.com/s/146u7iqmvsctvsz/VORHAUS%2C%20John%20-%20The%20comic%20toolbox%20-%20how%20to%20be%20funny%20if%20you%20re%20not.pdf?dl=0
5 1 4	WALFORD, Rex and DOLLEY, Colin - The one-act play companion - A guide to plays, playwrights and performance	https://www.dropbox.com/s/9pzassq3l30vq2w/WALFORD%2C%20Rex%20and%20DOLLEY%2C%20Colin%20-%20The%20one-act%20play%20companion%20-%20A%20guide%20to%20plays%20as%20playwrights%20and%20performance.pdf?dl=0
5 1 5	WALTHER, Suzanne K. - The Dance Theatre Kurt Jooss (1997)	https://www.dropbox.com/s/s49f82vi5wcc076/WALTHER%2C%20Suzanne%20K.%20-%20The%20Dance%20Theatre%20Kurt%20Jooss%20%281997%29.pdf?dl=0
5 1 6	WARR, Tracey - The artist s body	https://www.dropbox.com/s/17g6872b6rcng8x/WARR%2C%20Tracey%20-%20The%20artist%20s%20body.pdf?dl=0
5 1 7	WATER, Manon Van de - Moscow Theatres for Young People	https://www.dropbox.com/s/13cfh2533s0itev/WATER%2C%20Manon%20Van%20de%20-%20Moscow%20Theatres%20for%20Young%20People.pdf?dl=0
5 1 8	WATSON, Ian - Performer Training - developments across cultures	https://www.dropbox.com/s/apn81n00fv3v6p4/WATSON%2C%20Ian%20-%20Performer%20Training%20-%20developments%20across%20cultures.pdf?dl=0
5 1 9	WAXBERG, Charles S. - The actors script	https://www.dropbox.com/s/3fnkw1wpjitz6gg/WAXBERG%2C%20Charles%20S.%20-%20The%20actors%20script.pdf?dl=0
5 2 0	WEBER, Anne Nicholson - Upstaged Making Theatre in the Media Age (2005)	https://www.dropbox.com/s/865b0b9yulr7v8vW/WEBER%2C%20Anne%20Nicholson%20-%20Upstaged%20Making%20Theatre%20in%20the%20Media%20Age%20%282005%29.pdf?dl=0

5 2 1	WEBER, Samuel - Theatricality as Medium	https://www.dropbox.com/s/oiz8tgcgrqrb9k/WEBER%2C%20Samuel%20-%20Theatricality%20as%20Medium.pdf?dl=0
5 2 2	WELLMAN, Mac - "Theatre of Good Intentions." Symposium on New Writing for the Theatre. Minneapolis, February 1984	https://www.dropbox.com/s/rvzbhgh2dits1i/WELLMAN%2C%20Mac%20-%20E2%80%9CTheatre%20of%20Good%20Intentions.%E2%80%9D%20Symposium%20on%20New%20Writing%20for%20the%20Theatre.%20Minneapolis%2C%20February%201984.pdf?dl=0
5 2 3	WELLMAN, Mac - A Murder of Crows	https://www.dropbox.com/s/x88eliwnm0id3ok/WELLMAN%2C%20Mac%20-%20A%20Murder%20of%20Crows.pdf?dl=0
5 2 4	WELLMAN, Mac - Cellophane Plays (2001)	https://www.dropbox.com/s/1htsd317syhfdy/WELLMAN%2C%20Mac%20-%20Cellophane%20Plays%20%282001%29.pdf?dl=0
5 2 5	WELLMAN, Mac - Speculations Manifesto	https://www.dropbox.com/s/7pb3zbsj1auv62r/WELLMAN%2C%20Mac%20-%20Speculations%20Manifesto.pdf?dl=0
5 2 6	WELLMAN, Mac - The Lesser Magoo	https://www.dropbox.com/s/u0otcf0ngnwofni/WELLMAN%2C%20Mac%20-%20The%20Lesser%20Magoo.pdf?dl=0
5 2 7	WELLMAN, Mac and LEE, Young Jean - New Downtown Now An Anthology Of New Theater From Downtown New York (2006)	https://www.dropbox.com/s/muhbg057k6ownfe/WELLMAN%2C%20Mac%20and%20LEE%2C%20Young%20Jean%20-%20New%20Downtown%20Now%20An%20Anthology%20Of%20New%20Theater%20From%20Downtown%20New%20York%20%282006%29.pdf?dl=0
5 2 8	WESTLEY, Hannah - The Body as Medium and Metaphor	https://www.dropbox.com/s/poolwndmmgknuoy/WESTLEY%2C%20Hannah%20-%20The%20Body%20as%20Medium%20and%20Metaphor.pdf?dl=0
5 2 9	WETMORE JR, Kevin J. and SMITH-HOWARD, Alycia - Suzan Lori Parks A Casebook (2007)	https://www.dropbox.com/s/hkd61h393lihrx3/WETMORE%20JR%2C%20Kevin%20J.%20and%20SMITH-HOWARD%2C%20Alycia%20-%20Suzan%20Lori%20Parks%20A%20Casebook%20%282007%29.pdf?dl=0
5 3 0	WHITE, John J. - Bertolt Brecht's Dramatic Theory(2004)	https://www.dropbox.com/s/ym03mwr8zsv7qg9/WHITE%2C%20John%20J.%20-%20Bertolt%20Brecht%27s%20Dramatic%20Theory%282004%29.pdf?dl=0
5 3 1	WHITE, Martin - Renaissance drama in action	https://www.dropbox.com/s/ppamwklisav5jix/WHITE%2C%20Martin%20-%20Renaissance%20drama%20in%20action.pdf?dl=0
5 3 2	WHYMAN, Rose - The Stanislavsky system of Acting legacy and influence in modern performance	https://www.dropbox.com/s/jif96to7jsrobk/WHYMAN%2C%20Rose%20-%20The%20Stanislavsky%20system%20of%20Acting%20legacy%20and%20influence%20in%20modern%20performance.pdf?dl=0
5 3 3	WICKHAM, Glynne - A history of the theatre	https://www.dropbox.com/s/xvd6ozmbncxl9a/WICKHAM%2C%20Glynne%20-%20A%20History%20of%20the%20Theatre.pdf?dl=0
5 3 4	WILES, David - Theatre and citizenship - The history of a practice (2011)	https://www.dropbox.com/s/110cl48ldrb6bi/WILES%2C%20David%20-%20Theatre%20and%20citizenship%20-%20The%20History%20of%20a%20Practice%20%282011%29.pdf?dl=0
5 3 5	WILLETT, John (edited and translated) - Brecht on theatre the development of an aesthete-Methuen (1964.)	https://www.dropbox.com/s/m44pearlw57rel0/WILLETT%2C%20John%20%28edited%20and%20translated%29%20-%20Brecht%27on%20theatre%20the%20development%20of%20an%20aesthete-Methuen%20%281964.%29.pdf?dl=0
5 3 6	WILLIAMS, David - Collaborative Theatre the Theatre du Soleil soucerbook(1999)	https://www.dropbox.com/s/xoufo0lq9fo3qf7/WILLIAMS%2C%20David%20-%20Collaborative%20Theatre%20the%20Theatre%20du%20Soleil%20Soucerbook%281999%29.pdf?dl=0
5 3 7	WILMER, Stephen - National theatres in a changing Europe	https://www.dropbox.com/s/tjp4z8lqf43knh/WILMER%2C%20Stephen%20-%20National%20Theatres%20in%20a%20Changing%20Europe.pdf?dl=0

5 3 8	WILSON, August - Radio Golf	https://www.dropbox.com/s/dgk18wcyov2aa2i/WILSON%2C%20August%20-%20Radio%20Golf.pdf?dl=0
5 3 9	WOOD, David and GRANT, Janet - Theatre for children guide to writing, adapting, directing, and acting (1999)	https://www.dropbox.com/s/d8pq2b7ix6kgsu/WOOD%2C%20David%20and%20GRANT%2C%20Janet%20-%20Theatre%20for%20children%20guide%20to%20writing%2C%20adapting%2C%20directing%2C%20and%20acting%20%281999%29.pdf?dl=0
5 4 0	WOOSTER, Roger - Contemporary Theatre in education	https://www.dropbox.com/s/cvims3i84qc51hg/WOOSTER%2C%20Roger%20-%20Contemporary%20Theatre%20in%20Education.pdf?dl=0
5 4 1	YAKIN, Moni and BROADMAN, Muriel - Creating a character a physical approach to acting	https://www.dropbox.com/s/ir2thd9vphxvvp/YAKIN%2C%20Moni%20and%20BROADMAN%2C%20Muriel%20-%20Creating%20a%20character%20a%20physical%20approach%20to%20acting.pdf?dl=0
5 4 2	YASUO, Yuasa - Overcoming Modernity Synchronicity	https://www.dropbox.com/s/yqyaw8vm56bi87/YASUO%2C%20Yuasa%20-%20Overcoming%20Modernity%20Synchronicity.pdf?dl=0
5 4 3	YASUO, Yuasa - The body toward an Eastern Mind-Body Theory	https://www.dropbox.com/s/e9brqns5apskhv5/YASUO%2C%20Yuasa%20-%20The%20body%20toward%20an%20Eastern%20Mind-Body%20Theory.pdf?dl=0
5 4 4	ZARHY-LEVO, Yael - The Making of Theatrical Reputations - studies from the modern London Theatre	https://www.dropbox.com/s/ppqs1w5i69j5i4v/ZARHY-LEVO%2C%20Yael%20-%20The%20Making%20of%20Theatrical%20Reputations%20-%20studies%20from%20the%20modern%20London%20Theatre.pdf?dl=0
5 4 5	ZARRILLI, Phillip B. - Acting Re(Considered) A theoretical and practical guide	https://www.dropbox.com/s/qofe92ptd4ulegp/ZARRILLI%2C%20Phillip%20B.%20-%20Acting%20Re(Considered)%29%20A%20theoretical%20and%20practical%20guide.pdf?dl=0
5 4 6	ZARRILLI, Phillip B. et al - Theatre histories an introduction	https://www.dropbox.com/s/u2Int3k5up8xnm1/ZARRILLI%2C%20Phillip%20B.%20et%20al%20-%20Theatre%20histories%20an%20introduction.pdf?dl=0
5 4 7	ZEAMI - Fushikaden	https://www.dropbox.com/s/4svqav0nrsvt0a/ZEAMI%20-%20Fushikaden.pdf?dl=0
5 4 8	ZIPES, Jack - Speaking Out - storytelling and creative drama for children	https://www.dropbox.com/s/4bpab8i21k85tr7/ZIPES%2C%20Jack%20-%20Speaking%20Out%20-%20storytelling%20and%20creative%20drama%20for%20children.pdf?dl=0
5 4 9	ZUBER, O. - The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama (1980)	https://www.dropbox.com/s/sqplf97ymqanqv/ZUBER%2C%20O.%20-%20The%20Languages%20of%20Theatre.%20Problems%20in%20the%20Translation%20and%20Transposition%20of%20Drama%20%281980%29.pdf?dl=0

Títulos de Crítica e Teoria		
1	ABEL, Leonel - Metateatro	https://www.dropbox.com/s/mi5uxwfe0bg7ifh/ABEL%2C%20Leonel%20-%20Metateatro.pdf?dl=0
2	ALICE, Tania - Performance.ensaio desmontando os clássicos	https://www.dropbox.com/s/nldi2511eonzoq6/ALICE%2C%20Tania%20-%20Performance.ensaio%20desmontando%20os%20cl%C3%A1ssicos.pdf?dl=0
3	ALVIM, Roberto - Dramáticas do transumano	https://www.dropbox.com/s/kdaa8exqas19ci/ALVIM%2C%20Roberto%20-%20Dram%C3%A1ticas%20do%20transumano.pdf?dl=0
4	ANDRADE, Milton e BELTRAME, Valmor Nini (org) - Políticas Teatrais territoriais de passagem	https://www.dropbox.com/s/ukxvu0nc27oby17/ANDRADE%2C%20Milton%20e%20BELTRAME%2C%20Valmor%20Nini%20%28org%29%20-%20Pol%C3%A9ticas%20Teatrais%20territ%C3%B3rias%20de%20passagem.pdf?dl=0
5	APPIA, Adolphe - A obra de arte viva	https://www.dropbox.com/s/ci0civdcf0kmd8v/APPIA%2C%20Adolphe%20-%20A%20obra%20de%20arte%20viva.pdf?dl=0
6	ARANTES, Urias Corrêa - Artaud teatro e cultura	https://www.dropbox.com/s/eaq7wuulihz7h/ARANTES%2C%20Urias%20Corr%C3%Aa%20-%20Artaud%20teatro%20e%20cultura.pdf?dl=0
7	ARTAUD, Antonin - A arte e a morte	https://www.dropbox.com/s/f7q28exin6q4z0/ARTAUD%2C%20Antonin%20-%20A%20arte%20e%20a%20morte.pdf?dl=0

8	ARTAUD, Antonin - Em plena noite ou O Bluff surrealista	https://www.dropbox.com/s/v0x0u7n25xpwx8t/A%20RTAUD%20Antonin%20-%20Em%20plena%20noite%20ou%20O%20Bluff%20surrealista.pdf?dl=0
9	ARTAUD, Antonin - Linguagem e vida	https://www.dropbox.com/s/atezcovmxlvae7/A%20RTAUD%20Antonin%20-%20Linguagem%20e%20vida.pdf?dl=0
10	ARTAUD, Antonin - Manifestos	https://www.dropbox.com/s/qlqhtn3b1zqlm5x/A%20RTAUD%20Antonin%20-%20Manifestos.pdf?dl=0
11	ARTAUD, Antonin - O pesa-nervos	https://www.dropbox.com/s/l8vecghqycjotns/AR%20TAUD%20Antonin%20-%20O%20pesa-nervos.pdf?dl=0
12	ARTAUD, Antonin - O teatro e seu duplo	https://www.dropbox.com/s/pixisdxiqinea8nu/AR%20TAUD%20Antonin%20-%20O%20teatro%20e%20seu%20duplo.pdf?dl=0
13	ARTAUD, Antonin - Textos curtos	https://www.dropbox.com/s/6ifmcd7eiwiw58w/A%20RTAUD%20Antonin%20-%20Textos%20curtos.pdf?dl=0
14	ARTAUD, Antonin - Van Gogh suicidado pela sociedade	https://www.dropbox.com/s/3tm8ouh4z19rca6/A%20RTAUD%20Antonin%20-%20Van%20Gogh%20suicidado%20pela%20sociedade.pdf?dl=0
15	AZEVEDO, Elizabeth r. et al - Jorge Andrade re leituras - vol I	https://www.dropbox.com/s/aii4m4ur1qw4i8c/AZ%20EVEDO%20Elizabeth%20r.%20et%20al%20-%20Jorge%20Andrade%20re%20leituras%20-%20vol%20I.pdf?dl=0
16	BAIOCCHI, Maura e PANNEK, Wolfgang - Taanteatro teatro coreogr fico de tensões	https://www.dropbox.com/s/rf34r17h0p1uae9/B%20AIOCCHI%20Maura%20e%20PANNEK%20-%20Wolfgang%20-%20Taanteatro%20teatro%20coreogr%20fco%20de%20tensoes.pdf?dl=0
17	BALDWIN, Jane - Teatro a redescoberta do estilo e outros ensaios Michel Saint-Denis	https://www.dropbox.com/s/h9mr9c12rbih94h/B%20ALDWIN%20Jane%20-%20Teatro%20a%20redescoberta%20do%20estilo%20e%20outros%20ensaios%20Michel%20Saint-Denis.pdf?dl=0
18	BARBA, Eugênio - A canoa de papel	https://www.dropbox.com/s/e9cufudmkxw9bto/B%20ARBA%20Eug%20-%20A%20canoa%20de%20papel.pdf?dl=0
19	BARBA, Eugênio - Al,m das ilhas flutuantes	https://www.dropbox.com/s/c3e31ku7h90tcv/B%20ARBA%20Eug%20-%20Al,m%20das%20ilhas%20flutuantes.pdf?dl=0
20	BARBA, Eugenio et al - A arte secreta do ator	https://www.dropbox.com/s/uxzkb3xdo9sklos/B%20ARBA%20Eugenio%20et%20al%20-%20A%20arte%20secreta%20do%20ator.pdf?dl=0
21	BARDET, Marie - A filosofia da dança um encontro entre dança e filosofia	https://www.dropbox.com/s/dpcl8x7xv7pp2u/B%20ARDET%20Marie%20-%20A%20filosofia%20da%20dan%20e%20um%20encontro%20entre%20dan%20e%20filosofia.pdf?dl=0
22	BARTHES, Roland - Escritos sobre teatro	https://www.dropbox.com/s/uiupzhmypsdc3z/B%20ARTHES%20Roland%20-%20Escritos%20sobre%20teatro.pdf?dl=0
23	BELL, Jerome - Que morram os artistas	https://www.dropbox.com/s/aoi06tpwnpublo/B%20ELL%20Jerome%20-%20Que%20morram%20os%20artistas.pdf?dl=0
24	BENTLEY, Eric - A experiênciã Viva do teatro	https://www.dropbox.com/s/ao0tg4hib1bqmbi/B%20ENTLEY%20Eric%20-%20A%20experiencia%20Viva%20do%20teatro.pdf?dl=0
25	BENTLEY, Eric - O teatro engajado	https://www.dropbox.com/s/lugicmtiws4hzyv/B%20ENTLEY%20Eric%20-%20O%20teatro%20engajado.pdf?dl=0
26	BERGSON, Henri - O Riso	https://www.dropbox.com/s/sfobdm82htpi5ht/B%20RGSON%20Henri%20-%20O%20Riso.pdf?dl=0
27	BIÇO, Armindo - Etnocenologia e a cena baiana	https://www.dropbox.com/s/v5894i9zwzr2fi/B%20I%C3%83O%20Armindo%20-%20Etnocenologia%20e%20a%20cena%20baiana.pdf?dl=0
28	BIÇO, Armindo - Teatro de cordel e formaç/Êo para a cena	https://www.dropbox.com/s/sz9o5pwqdbqh1bz/B%20I%C3%83O%20Armindo%20-%20Teatro%20de%20cordel%20e%20forma%C3%A7%C3%A3o%20para%20a%20cena.pdf?dl=0
29	BOAL, Augusto - 200 jogos para atores e nao atores	https://www.dropbox.com/s/xpn3dmgsn11b9yp/B%20OAL%20Augusto%20-%20200%20jogos%20para%20atores%20e%20nao%20atores.pdf?dl=0
30	BOAL, Augusto - A Est,tica do Oprimido	https://www.dropbox.com/s/5pwfyip31dihcy/BO%20AL%20Augusto%20-%20A%20Est,tica%20do%20Oprimido.pdf?dl=0
31	BOAL, Augusto - O arco-íris do desejo	https://www.dropbox.com/s/8iafowi7ktp6ab9/BO%20AL%20Augusto%20-%20O%20arco-iris%20do%20desejo.pdf?dl=0

32	BOAL, Augusto - O teatro como arte marcial	https://www.dropbox.com/s/xexzjxmazukc4m/B%20O%20teatro%20como%20arte%20marcial.pdf?dl=0
33	BOAL, Augusto - Teatro do oprimido e outras po,ticas pol;ticas	https://www.dropbox.com/s/28t869mizdu8eyi/B%20Teatro%20do%20oprimido%20e%20outras%20po%20C3%A9ticas%20pol%20C3%ADticas.pdf?dl=0
34	BOAL, Augusto - Teatro legislativo	https://www.dropbox.com/s/sf8wb9hovr0mvuz/B%20Teatro%20legislativo.pdf?dl=0
35	BORIE, Monique et al - Est,tica Teatral - textos de PlatÆo a Brecht	https://www.dropbox.com/s/u19wawi8om8k97a/BORIE%20Monique%20et%20a%20-%20Est%20C3%A9tica%20Teatral%20-%20textos%20de%20Plat%20C3%A3o%20a%20Brecht.pdf?dl=0
36	BORNHEIM, Gerd A - O sentido e a m scara	https://www.dropbox.com/s/t49rv2ok22ujvxt/BO%20RNHEIM%20Gerd%20A%20-%20O%20sentido%20e%20a%20m%20scara.pdf?dl=0
37	BORNHEIM, Gerd Albert - O sentido e a m scara	https://www.dropbox.com/s/9hqhq3kth5a2ir9/BO%20RNHEIM%20Gerd%20Albert%20-%20O%20sentido%20e%20a%20m%20scara.pdf?dl=0
38	BOSCHI, Ronaldo - Teatro e jogo do poder	https://www.dropbox.com/s/t22qce4vf8fn37/BO%20SCHI%20Ronaldo%20-%20Teatro%20e%20o%20jogo%20do%20poder.pdf?dl=0
39	BRECHT, Bertold - Teatro Dial,tico	https://www.dropbox.com/s/2hbzvoj0itxys9/BRE%20CHT%20Bertold%20-%20Teatro%20Dial%20C3%A9tico.pdf?dl=0
40	BRECHT, Bertolt - Estudos sobre teatro	https://www.dropbox.com/s/ml4mxmqoqx3il69/BRE%20CHT%20Bertolt%20-%20Estudos%20sobre%20teatro.pdf?dl=0
41	BROOK, Peter - A porta aberta (As artimanhas do t,dio)	https://www.dropbox.com/s/qv9urlccc2ra7yq/BR%20OOK%20Peter%20-%20A%20porta%20aberta%20(As%20artim%20anhas%20do%20t%20d%20C3%A9dio%20e%20o%20teatro).pdf?dl=0
42	BROOK, Peter - A porta aberta	https://www.dropbox.com/s/swb8w912u990ps9/BROOK%20Peter%20-%20A%20porta%20aberta.pdf?dl=0
43	BROOK, Peter - Considera#ões sobre o teatro contemporfneo	https://www.dropbox.com/s/xaf0d1e401fxqzt/BR%20OOK%20Peter%20-%20Considera%20C3%A7%20C3%B5es%20sobre%20o%20teatro%20contempor%20C3%A2neo.pdf?dl=0
44	BROOK, Peter - O diabo e o aborrecimento conversas sobre teatro	https://www.dropbox.com/s/r8kaue4dighk9u9/BROOK%20Peter%20-%20O%20diabo%20e%20o%20aborrecimento%20conversas%20sobre%20teatro.pdf?dl=0
45	BRŠGGER, Ricardo - A cidade como palco	https://www.dropbox.com/s/40pydpe2r4k6801/BR%20R%20GGER%20Ricardo%20-%20A%20cidade%20como%20palco.pdf?dl=0
46	BRUSTEIN, Robert - O teatro de protesto	https://www.dropbox.com/s/v4at1m84zqk8y/B%20RUSTEIN%20Robert%20-%20O%20teatro%20de%20protesto.pdf?dl=0
47	BULIK, Linda - Comunica#Æo e teatro por uma semi#tica do Odin Teatret	https://www.dropbox.com/s/o22n3edwug7cig1/B%20ULIK%20Linda%20-%20Comunica%20C3%A7%20C3%A3o%20e%20teatro%20por%20uma%20semi%20tica%20do%20Odin%20Teatret.pdf?dl=0
48	CABALLERO, Ileana Di,guez - Cen rios Liminares	https://www.dropbox.com/s/883ofu3puwh0la/CABALLERO%20Ileana%20Di%20guez%20-%20Cen%20rios%20Liminares.pdf?dl=0
49	CARLSON, Marvin - Performance uma introdu#Æo cr;tica	https://www.dropbox.com/s/3ckciesgtwu65ce/CARLSON%20Marvin%20-%20Performance%20uma%20introdu%20C3%A7%20C3%A3o%20cr%20C3%ADtica.pdf?dl=0
50	CARLSON, Marvin - Teorias do teatro	https://www.dropbox.com/s/dd41twgzlyzvg4f/CARLSON%20Marvin%20-%20Teorias%20do%20teatro.pdf?dl=0
51	CARVALHO, S,rgio (org) - O teatro e a cidade	https://www.dropbox.com/s/qk3kkm7sc6ie5m/CARVALHO%20S%20S%20C3%A9rgio%20-%20O%20teatro%20e%20a%20cidade.pdf?dl=0
52	CARY, Luz e RAMOS, Joaquim Jos, Moura - Teatro e Vanguarda	https://www.dropbox.com/s/xd54u7iu7lbos8/CARY%20Luz%20e%20RAMOS%20C3%A9rgio%20-%20Teatro%20e%20Vanguarda.pdf?dl=0
53	CAVALIERE, Arlete - O inspetor Geral de Gøgol-Meyerhold	https://www.dropbox.com/s/x37www5krwcwqk2/CAVALIERE%20Arlete%20-%20O%20inspetor%20G%20eral%20de%20G%20gol-Meyerhold.pdf?dl=0
54	COELHO, Teixeira - Em cena, o sentido semiologia do teatro	https://www.dropbox.com/s/akon4x3ag2ih0pt/COELHO%20Teixeira%20-%20Em%20cena%20o%20sentido%20semiologia%20do%20teatro.pdf?dl=0
55	COELHO, Teixeira - Uma outra cena	https://www.dropbox.com/s/bb8cdcmymnlq2t2/COELHO%20Teixeira%20-%20Uma%20outra%20cena.PDF?dl=0

56	COHEN, Renato - Performance anos 90	https://www.dropbox.com/s/mpbqtqwiswyq1vp/C%20COHEN%2C%20Renato%20-%20Performance%20anos%2090.pdf?dl=0
57	COHEN, Renato - Performance como Linguagem	https://www.dropbox.com/s/i7vncuf603a5uqt/COHEN%2C%20Renato%20-%20Performance%20como%20Linguagem.pdf?dl=0
58	COHEN, Renato - programa de aula	https://www.dropbox.com/s/7vyhxy78w2n8p5m/COHEN%2C%20Renato%20-%20programa%20de%20aula.pdf?dl=0
59	COHEN, Renato - Work in progress na cena contemporânea	https://www.dropbox.com/s/5gmjhphto4xhbhx/C%20COHEN%2C%20Renato%20-%20Work%20in%20progress%20na%20cena%20contempor%C3%A2nea.pdf?dl=0
60	COSTA, Jos, da - Des-continuidades do presente	https://www.dropbox.com/s/n8mvhxeghowr8d/COSTA%2C%20Jos%20da%20-%20Des-continuidades%20do%20presente.pdf?dl=0
61	CRAIG, E. Gordon - Da arte do Teatro	https://www.dropbox.com/s/v35gz37p6tiwtb/CRAIG%2C%20E.%20Gordon%20-%20Da%20arte%20do%20Teatro.pdf?dl=0
62	CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Celia - teatro de rua	https://www.dropbox.com/s/exnrl9peiozqose/CRUCIANI%2C%20Fabrizio%20e%20FALLETTI%2C%20Celia%20-%20teatro%20de%20rua.pdf?dl=0
63	D'ALVA, Roberta Estrela - Teatro Hip-hop	https://www.dropbox.com/s/9chd1qns1x69okm/D%2C%20B4ALVA%2C%20Roberta%20Estrela%20-%20Teatro%20Hip-hop.pdf?dl=0
64	DELEUZE, Gilles - Sobre o teatro	https://www.dropbox.com/s/9tdcieve7brb6oc/DELEUZE%2C%20Gilles%20-%20Sobre%20o%20teatro.pdf?dl=0
65	DIAZ, Enrique et al - Na companhia dos atores	https://www.dropbox.com/s/ucta3x12i24zpra/DIAZ%2C%20Enrique%20et%20al%20-%20Na%20companhia%20dos%20atores.pdf?dl=0
66	DIDEROT, Denis - Discurso sobre a poesia dramática - prefácio de L. F. Franklin de Matos	https://www.dropbox.com/s/ul9yvy4tp56tt1o/DIDEROT%2C%20Denis%20-%20Discurso%20sobre%20a%20poesia%20dram%C3%A1tica%20-%20pref%C3%A1cio%20de%20L.%20F.%20Franklin%20de%20Matos.pdf?dl=0
67	DORT, Bernard - Leitura de Brecht	https://www.dropbox.com/s/ayllrvxa3xxr62f/DORT%2C%20Bernard%20-%20Leitura%20de%20Brecht.pdf?dl=0
68	DORT, Bernard - O teatro e sua realidade	https://www.dropbox.com/s/yx6q7ae6udtu2vb/DORT%2C%20Bernard%20-%20O%20teatro%20e%20sua%20realidade.pdf?dl=0
69	DUVIGNAUD, Jean - Sociologia do comediante	https://www.dropbox.com/s/90cte2vfkuxk9j/DUVIGNAUD%2C%20Jean%20-%20Sociologia%20do%20comediante.pdf?dl=0
70	ESSLIN, Martin - Artaud	https://www.dropbox.com/s/xldt5ga18u3hnuc/ESSLIN%2C%20Martin%20-%20Artaud.pdf?dl=0
71	ESSLIN, Martin - Brecht dos males o menor um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões	https://www.dropbox.com/s/4bf1d53fodj16e/ESSLIN%2C%20Martin%20-%20Brecht%20dos%20males%20o%20menor%20um%20estudo%20cr%C3%A1tico%20do%20homem%20e%20suas%20obras%20e%20suas%20opini%C3%B5es.pdf?dl=0
72	ESSLIN, Martin - O teatro do Absurdo	https://www.dropbox.com/s/5201d1xnthiaqrw/ESSLIN%2C%20Martin%20-%20O%20teatro%20do%20Absurdo.pdf?dl=0
73	ESSLIN, Martin - Uma anatomia do drama	https://www.dropbox.com/s/telo2knrfwfo0n/ESSLIN%2C%20Martin%20-%20Uma%20anatomia%20do%20drama.pdf?dl=0
74	FABIÇO, Eleonora - Ações	https://www.dropbox.com/s/qrapdxi5hnxhfi/FABIÇO%2C%20Eleonora%20-%20Ações%20-%20Ações.pdf?dl=0
75	FABIÇO, Eleonora - Actions	https://www.dropbox.com/s/yezvr09v6noff8/FABIÇO%2C%20Eleonora%20-%20Actions.pdf?dl=0
76	FARIA, João Roberto - O teatro na estante	https://www.dropbox.com/s/n38goiqk7x2wfo/FARIA%2C%20João%20Roberto%20-%20O%20teatro%20na%20estante.pdf?dl=0
77	FARIAS JR, Manoel Moacir R. - Beckett Silêncios	https://www.dropbox.com/s/y57z0hossa1mr5i/FARIAS%2C%20JR%2C%20Manoel%20Moacir%20R.%20-%20Beckett%20Sil%C3%Aêncios.pdf?dl=0
78	FERAL, Josette - A escola	https://www.dropbox.com/s/d3n6qs4fov0dnhk/FERAL%2C%20Josette%20-%20A%20escola.pdf?dl=0
79	FERAL, Josette - Além dos limites	https://www.dropbox.com/s/4dfl2aw9a1pinov/FERAL%2C%20Josette%20-%20Além%20dos%20limites.pdf?dl=0
80	FERAL, Josette - Você disse training	https://www.dropbox.com/s/ph2r71dy6bhnmd/FERAL%2C%20Josette%20-%20Você%20disse%20training.pdf?dl=0
81	FERNANDES, Sílvia - Memória e Invenção - Gerald Thomas em cena	https://www.dropbox.com/s/f7v3ps4a8sac9ii/FERNANDES%2C%20S%C3%ADlvia%20-%20Mem%C3%B3ria%20e%20Inven%C3%A7%C3%A3o- Gerald Thomas em cena

104	GUINSBURG, J et al - Dicionário do teatro brasileiro	https://www.dropbox.com/s/8iwlq39f5fuo6l/GUINSBURG%2C%20J%20et%20al%20-%20Dicion%C3%A1rio%20do%20teatro%20brasileiro.pdf?dl=0
105	GUINSBURG, J et al - Semiologia do teatro	https://www.dropbox.com/s/ldpr9fnuvwoz1f1/GUINSBURG%2C%20J%20et%20al%20-%20Semiologia%20do%20teatro.pdf?dl=0
106	GUINSBURG, Jacø - Stanislavski, Mierhold e cia (baixa resolução)	https://www.dropbox.com/s/kqux1ekavwgjrv/GUINSBURG%2C%20Jac%C3%B3%20-%20Stanislavski%20e%20Mierhold%20e%20cia%20%28baixa%20resolu%C3%A7%C3%A3o%29.pdf?dl=0
107	GUINSBURG, Jacø - Stanislavski, Mierhold e cia	https://www.dropbox.com/s/zvqxez8r6lzn3k/GUINSBURG%2C%20Jac%C3%B3%20-%20Stanislavski%20e%20Mierhold%20e%20cia.pdf?dl=0
108	HELIODORA, Barbara - O teatro explicado aos meus filhos	https://www.dropbox.com/s/7fm82vs72zjmn7q/HELIODORA%2C%20Barbara%20-%20O%20teatro%20explicado%20aos%20meus%20filhos.PDF?dl=0
109	HILMAN, David - Conhecimento visceral	https://www.dropbox.com/s/tacaf9t19ljbixz/HILMAN%2C%20David%20-%20Conhecimento%20visceral.pdf?dl=0
110	HUBERT, Marie-Claude - As grandes teorias do teatro	https://www.dropbox.com/s/bqbbpjedxa1m7iw/HUBERT%2C%20Marie-Claude%20-%20As%20grandes%20teorias%20do%20teatro.pdf?dl=0
111	ICLE, Gilberto - O ator como xamã	https://www.dropbox.com/s/64kv1qivk25akh/ICLE%2C%20Gilberto%20-%20O%20ator%20como%20xam%C3%A3.pdf?dl=0
112	INGARDEN, R et al - O signo teatral	https://www.dropbox.com/s/isqiydi1u43yohs/INGARDEN%2C%20R%20et%20al%20-%20O%20signo%20teatral.pdf?dl=0
113	JANVIER, Ludovic - Beckett	https://www.dropbox.com/s/u3onpam278x0lqv/JANVIER%2C%20Ludovic%20-%20Beckett.pdf?dl=0
114	JARRY, Alfred - Alguns textos teóricos de 1896	https://www.dropbox.com/s/wqg6v6kzbhw0uu4/JARRY%2C%20Alfred%20-%20Alguns%20textos%20te%C3%B3ricos%20de%201896.pdf?dl=0
115	JUNIOR, Redondo - O teatro e a sua estética volume 1	https://www.dropbox.com/s/n94ympddiayf5q/JUNIOR%2C%20Redondo%20-%20O%20teatro%20e%20a%20sua%20est%C3%A9tica%20volume%201.pdf?dl=0
116	JUNIOR, Redondo - O teatro e a sua estética volume 2	https://www.dropbox.com/s/zl2zhtant9efrra/JUNIOR%2C%20Redondo%20-%20O%20teatro%20e%20a%20sua%20est%C3%A9tica%20volume%202.pdf?dl=0
117	KIRBY, Michael - Performance nãe-semiótica (Trad. Tati Toledo e Humberto Issao)	https://www.dropbox.com/s/qtegmz25qc11gm/KIRBY%2C%20Michael%20-%20Performance%20n%C3%A3o-semiótica%20e%20Trad.%20Tati%20Toledo%20e%20Humberto%20Issao%29.pdf?dl=0
118	KLEIST, Heinrich Von - Sobre o teatro de marionetes	https://www.dropbox.com/s/f71ub0c1f1e14f/KLEIST%2C%20Heinrich%20Von%20-%20Sobre%20o%20teatro%20de%20marionetes.pdf?dl=0
119	KLEIST, Heinrich Von - Teatro de marionetes	https://www.dropbox.com/s/bdvbf8qs3n3l69f/KLEIST%2C%20Heinrich%20Von%20-%20Teatro%20de%20marionetes.pdf?dl=0
120	KOTT, Jan - Shakespeare nosso contemporâneo	https://www.dropbox.com/s/dl1hzgkz7zqidf/KOTT%2C%20Jan%20-%20Shakespeare%20nosso%20contempor%C3%A2neo.pdf?dl=0
121	KOUDELA, Ingrid (org) - Heiner Müller o espanto no teatro	https://www.dropbox.com/s/94fdpc66m9iarb/KOUDELA%2C%20Ingrid%20e%20Heiner%20M%C3%BCller%20o%20espanto%20no%20teatro.pdf?dl=0
122	KOUDELA, Ingrid Dormien - Brecht na pós-modernidade	https://www.dropbox.com/s/3d3iw0hckhkk6ei/KOUDELA%2C%20Ingrid%20Dormien%20-%20Brecht%20na%20p%C3%B3s-modernidade.pdf?dl=0
123	LACERDA, Cláudio - Pesquisa trilogia da arquitetura desconstrutivista	https://www.dropbox.com/s/civ2el8r7e7tbhx/LACERDA%2C%20Cl%C3%A1udio%20-%20Pesquisa%20trilogia%20da%20arquitetura%20desconstrutivista.pdf?dl=0
124	LACERDA, Cláudio - Representações de masculinidade na dança e no esporte	https://www.dropbox.com/s/cvms7h8xsmxak4/LACERDA%2C%20Cl%C3%A1udio%20-%20Representa%C3%A7%C3%B5es%20de%20masculinidade%20na%20dan%C3%A7a%20e%20no%20esporte.pdf?dl=0
125	LEAL, Dodi - Pedagogia e estética do teatro do oprimido	https://www.dropbox.com/s/g1qte07p5hshsm/LEAL%2C%20Dodi%20-%20Pedagogia%20e%20est%C3%A9tica%20do%20teatro%20do%20oprimido.pdf?dl=0
126	LEBEL, Jean-Jacques - Happening	https://www.dropbox.com/s/h1cxqfwgk2ka/LEBEL%2C%20Jean-Jacques%20-%20Happening.pdf?dl=0

147	MENDES, Oswaldo - Bendito Maldito uma biografia de Plínio Marcos	https://www.dropbox.com/s/s8h956nipo98dd/MENDES%2C%20Oswaldo%20-%20Bendito%20Maldito%20uma%20biografia%20de%20Pl%C3%ADnio%20Marcos.pdf?dl=0
148	METZLER, Marta - O teatro da natureza história e id,ias	https://www.dropbox.com/s/ug44ihz3q7s7ve/METZLER%2C%20Marta%20-%20O%20teatro%20da%20natureza%20hist%C3%B3ria%20e%20id%C3%A9ias.pdf?dl=0
149	MILAR• . Sebastião - Batalha da quimera	https://www.dropbox.com/s/40dak052ihpc37m/MILAR%2C%89.%20Sebastião%20-%20Batalha%20da%20quimera.pdf?dl=0
150	MIRALLES, Alberto - Novos rumos do teatro	https://www.dropbox.com/s/ivv38ji1rstp5w/MIRALLES%2C%20Alberto%20-%20Novos%20rumos%20do%20teatro.PDF?dl=0
151	MORENO, J L - O teatro da espontaneidade	https://www.dropbox.com/s/50clzdxfdhdupe/MORENO%2C%20J%20L%20-%20O%20teatro%20da%20espontaneidade.pdf?dl=0
152	MOSTAEO, et al - Sobre Performatividade	https://www.dropbox.com/s/s2tjpteg9db9q6/MOSTA%C3%87O%2C%20et%20al%20-%20Sobre%20Performatividade.pdf?dl=0
153	MŠLLER, Heiner - Guerra sem batalha	https://www.dropbox.com/s/wahb9uuni8oews8/M%C3%9C%20LLER%2C%20Heiner%20-%20Guerra%20sem%20batalha.pdf?dl=0
154	NAVAS, C ssia et al - Ensaios em cena	https://www.dropbox.com/s/g3xcfy9vrs7shpb/NAVAS%2C%20C%C3%A1ssia%20et%20al%20-%20Ensaios%20em%20cena.pdf?dl=0
155	NETTO, Modesto Carone - Met fora e montagem - um estudo sobre a poesia de Georg Trakl	https://www.dropbox.com/s/p5k9msequipiz1ln/NETTO%2C%20Modesto%20Carone%20-%20Met%20fora%20e%20montagem%20-%20um%20estudo%20sobre%20a%20poesia%20de%20Georg%20Trakl.PDF?dl=0
156	NIJINSKI - Cadernos	https://www.dropbox.com/s/wl2fz93ym4500v4/NIJINSKI%20-%20Cadernos.pdf?dl=0
157	NUNES, Alexandre Silva - Ator, sator, satori labor e torpor na arte de personificar	https://www.dropbox.com/s/uvrtl4wzfvrc8a/NUNES%2C%20Alexandre%20Silva%20-%20Ator%2C%20sator%2C%20satori%20labor%20e%20torpor%20na%20arte%20de%20personificar.pdf?dl=0
158	ORTEGA Y GASSET, Jos, - A ideia do teatro	https://www.dropbox.com/s/rzcfywlrvlopzeb/ORTEGA%20Y%20GASSET%2C%20Jos%20-%20A%20ideia%20do%20teatro.pdf?dl=0
159	ORTEGA Y GASSET, Jos, - A id,ia do teatro	https://www.dropbox.com/s/dfdpq24ww3bnc4z/ORTEGA%20Y%20GASSET%2C%20Jos%20-%20A%20id%20%C3%A9ia%20do%20teatro.pdf?dl=0
160	OSTERMEIER, Thomas - Para que serve o teatro	https://www.dropbox.com/s/o862gobijpm6unz/OSTERMEIER%2C%20Thomas%20-%20Para%20que%20serve%20o%20teatro.pdf?dl=0
161	PARDO, Ana Lécia - A teatralidade do humano	https://www.dropbox.com/s/8gmc31f7nezavs7/PARDO%2C%20Ana%20L%C3%ACia%20-%20A%20teatralidade%20do%20humano.pdf?dl=0
162	PAVIS, Patrice - A an lise dos espet culos	https://www.dropbox.com/s/3p4ohkxexu58fxu/PAVIS%2C%20Patrice%20-%20A%20an%20%C3%A1lise%20dos%20espet%C3%A1culos.pdf?dl=0
163	PAVIS, Patrice - A encenação contemporânea (baixa resolução)	https://www.dropbox.com/s/12q15d8f72cmrbl/PAVIS%2C%20Patrice%20-%20A%20encena%C3%A7%C3%A3o%20contempor%C3%A2nea%20-%20baixa%20resolu%C3%A7%C3%A3o%29.pdf?dl=0
164	PAVIS, Patrice - A encenação contemporânea	https://www.dropbox.com/s/tn1i2zmne4isdyv/PAVIS%2C%20Patrice%20-%20A%20encena%C3%A7%C3%A3o%20contempor%C3%A2nea.PDF?dl=0
165	PAVIS, Patrice - Dicionário de teatro	https://www.dropbox.com/s/d71l4v0m9oy92r/PAVIS%2C%20Patrice%20-%20Dicion%C3%A1rio%20de%20teatro.pdf?dl=0
166	PAVIS, Patrice - O teatro no cruzamento de culturas	https://www.dropbox.com/s/2mqg6vczhoi8a74/PAVIS%2C%20Patrice%20-%20O%20teatro%20no%20cruzamento%20de%20culturas.pdf?dl=0
167	PEIXOTO, Fernando - O que , teatro	https://www.dropbox.com/s/ooq4vmthh84dav/PIACENTINI%2C%20Ney%20e%20F%C3%81VARIA%2C%20Paulo%20-%20O%20que%20%C3%A9%20teatro.pdf?dl=0
168	PIACENTINI, Ney e FúVARI, Paulo (org.) - Stanislavski revivido	https://www.dropbox.com/s/ooq4vmthh84dav/PIACENTINI%2C%20Ney%20e%20F%C3%81VARIA%2C%20Paulo%20-%20O%20que%20%C3%A9%20teatro.pdf?dl=0
169	PICON-VALLIN, B,atrice - A arte do teatro	https://www.dropbox.com/s/la2cih0eo3mvpqs/PICON-VALLIN%2C%20B%C3%A9atrice%20-%20A%20arte%20do%20teatro.pdf?dl=0

170	PICON-VALLIN, Beatrice - A cena em ensaios	https://www.dropbox.com/s/67jnmlej6x7rpb/PICON-VALLIN%2C%20Beatrice%20-%20A%20cena%20em%20ensaios.PDF?dl=0
171	PROPP, Vladimir - Comicidade e riso	https://www.dropbox.com/s/cvwnllbt3kiwvx/PROPP%2C%20Vladimir%20-%20Comicidade%20e%20riso.pdf?dl=0
172	RABÒLLO, Roberto Sanch - Teatro educacao - uma experiência com jovens cegos	https://www.dropbox.com/s/db11dtsztp6k5c/RAB%2C%20Roberto%20Sanch%20-%20Teatro%20Educacao%20-%20uma%20experi%2C%20A%20cia%20com%20jovens%20cegos.pdf?dl=0
173	RANCI�RE, Jacques - O espectador emancipado	https://www.dropbox.com/s/r2l8xf3hvtbzyz/RANCI%2C%20Jacques%20-%20O%20espectador%20emancipado.pdf?dl=0
174	RAPOZO, Paulo et al (org) - A terra do não lugar di logos entre antropologia e performance	https://www.dropbox.com/s/itt6sizo2lesgai/RAP%2C%20Paulo%20et%20al%20-%20A%20terra%20do%20n%20-%20lugar%20di%20logos%20entre%20antropologia%20e%20performance.pdf?dl=0
175	ROSENFELD, Anatol - O teatro ,pico	https://www.dropbox.com/s/kmhbg3b8c537k29/ROSENFELD%2C%20Anatol%20-%20O%20teatro%20-%20C%20A%20pico.pdf?dl=0
176	ROSENFELD, Anatol - Prismas do teatro	https://www.dropbox.com/s/7sisibo2hmtux5r/ROSENFELD%2C%20Anatol%20-%20Prismas%20do%20teatro.pdf?dl=0
177	ROSENFELD, Anatol (registradas por Neusa Martins) - A arte do teatro aulas de Anatol Rosenfeld 1968	https://www.dropbox.com/s/hq1yf6ggqv3h1R/ROSENFELD%2C%20Anatol%20-%2028registradas%20por%20Neusa%20Martins%29%20-%20A%20arte%20do%20teatro%20-%20aulas%20de%20Anatol%20Rosenfeld%201968.pdf?dl=0
178	ROUBINE, Jean Jacques - Introdução ...s grandes teorias do teatro	https://www.dropbox.com/s/qbai72endar339b/ROUBINE%2C%20Jean%20Jacques%20-%20Introdu%2C%20A%20o%20-%20C%20A%20o%20-%20grandes%20teorias%20do%20teatro.pdf?dl=0
179	RYNGAERT, Jean-Pierre - Introdução ... analise do teatro	https://www.dropbox.com/s/2jxque7638inym/R/RYNGAERT%2C%20Jean-Pierre%20-%20Introdu%2C%20A%20-%20-%20C%20A%20-%20analise%20do%20teatro.pdf?dl=0
180	RYNGAERT, Jean-Pierre - Jogar, representar	https://www.dropbox.com/s/4aw72hu9yh96dc/R/RYNGAERT%2C%20Jean-Pierre%20-%20Jogar%2C%20representar.pdf?dl=0
181	RYNGAERT, Jean-Pierre - Ler o teatro contemporâneo	https://www.dropbox.com/s/wsvan9tkyhbfc8/R/RYNGAERT%2C%20Jean-Pierre%20-%20Ler%20o%20teatro%20-%20contempor%2C%20A%20neo.pdf?dl=0
182	RYNGAERT, Jean-Pierre - O jogo dramático no meio escolar	https://www.dropbox.com/s/bgdqi1qf9rpdwmn/R/RYNGAERT%2C%20Jean-Pierre%20-%20O%20jogo%20dram%2C%20A%20tico%20no%20-%20meio%20escolar.pdf?dl=0
183	SARRAZAC, Jean-Pierre - A invenção da teatralidade	https://www.dropbox.com/s/pluz592zhcc4oi/SAARRAZAC%2C%20Jean-Pierre%20-%20A%20inven%2C%20A%20-%20-%20da%20teatralidade.pdf?dl=0
184	SARRAZAC, Jean-Pierre - A oficina de escrita dramática	https://www.dropbox.com/s/5nf5et0vtqg3dpu/SAARRAZAC%2C%20Jean-Pierre%20-%20A%20oficina%20de%20escrita%20dram%2C%20A%20tica.pdf?dl=0
185	SARRAZAC, Jean-Pierre - O Futuro do Drama	https://www.dropbox.com/s/nzh2wo6arx8qiti/SAARRAZAC%2C%20Jean-Pierre%20-%20O%20Futuro%20do%20Drama.pdf?dl=0
186	SARRAZAC, Jean-Pierre (Org) - Léxico do drama moderno e contemporâneo	https://www.dropbox.com/s/Bq4a05frxwtkhl/SAARRAZAC%2C%20Jean-Pierre%20-%20Org%29%20-%20L%2C%20A%20-%20-%20drama%20moderno%20e%20contempor%2C%20A%20neo.PDF?dl=0
187	SCHECHNER, Richard - O que , performance	https://www.dropbox.com/s/zexf40hskoc0x7w/S/CHECHNER%2C%20Richard%20-%20O%20que%20-%20-%20performance.pdf?dl=0
188	SCHECHNER, Richard - Pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral	https://www.dropbox.com/s/9qv700r13opsamp/SCHECHNER%2C%20Richard%20-%20Pontos%20de%20contato%20entre%20o%20-%20pensamento%20antropol%2C%20B%20ico%20-%20-%20teatral.pdf?dl=0
189	SHUBA, Simone - Stanislavski em processo um mês no campo - turgu�niev	https://www.dropbox.com/s/yplcn2rq70i6j39/SHUBA%2C%20Simone%20-%20Stanislavski%20em%20processo%20um%20-%20m%2C%20A%20-%20-%20campo%20-%20-%20turgu%2C%20A%20niev.pdf?dl=0
190	SILVA, Armando S,rgio da- Oficina do teatro ao te-ato (grande)	https://www.dropbox.com/s/9ikql8yviupzli/SILVA%2C%20Armando%20S%2C%20A%20rgio%20da-%20Oficina%20do%20teatro%20ao%20te-ato%20-%20-%20grande%29.pdf?dl=0
191	SILVA, Armando S,rgio da- Oficina do teatro ao te-ato	https://www.dropbox.com/s/eivymqbehihek5/SILVA%2C%20Armando%20S%2C%20A%20rgio%20da-%20Oficina%20do%20teatro%20ao%20te-ato.pdf?dl=0

19 2	SILVA, Ermínia - Circo-teatro	https://www.dropbox.com/s/4k65bn5ihkios01/SILVA%2C%20Erm%C3%ADnia%20-%20Circo-teatro.pdf?dl=0
19 3	SMALL, Daniele Avila - O crítico ignorante uma negociação teórica meio complicada	https://www.dropbox.com/s/5ky325hckx8n0t3/SMALL%2C%20Daniele%20Avila%20-%20O%20cr%C3%ADtico%20ignorante%20um%20negocia%C3%A7%C3%A3o%20te%C3%B3rica%20meio%20complicada.pdf?dl=0
19 4	SZONDI, Peter - Ensaio sobre o trágico	https://www.dropbox.com/s/h9ka7f6aw08l6te/SZONDI%2C%20Peter%20-%20Ensaio%20sobre%20o%20tr%C3%A1gico.pdf?dl=0
19 5	SZONDI, Peter - Teoria do Drama Burguês, século XVIII	https://www.dropbox.com/s/wu1ckqo1xcob2fk/SZONDI%2C%20Peter%20-%20Teoria%20do%20Drama%20Burgu%C3%AAs%20s%C3%A9culo%20XVIII.pdf?dl=0
19 6	SZONDI, Peter - Teoria do drama moderno (1880 - 1950)	https://www.dropbox.com/s/lwptal9fn9uib5/SZONDI%2C%20Peter%20-%20Teoria%20do%20drama%20moderno%20-%201880%20-%201950%20.pdf?dl=0
19 7	TAVARES, Joana Ribeiro da Silva - Klaus Vianna do coreógrafo ao diretor	https://www.dropbox.com/s/zkqlnsz80q2mdiz/TAVARES%2C%20Joana%20Ribeiro%20da%20Silva%20-%20Klaus%20Vianna%20do%20core%C3%B3grafo%20ao%20diretor.pdf?dl=0
19 8	TAYLOR, Diana - O arquivo e o repertório	https://www.dropbox.com/s/shu7l7putzwis3/TAYLOR%2C%20Diana%20-%20O%20arquivo%20e%20o%20repert%C3%B3rio.pdf?dl=0
19 9	TEIXEIRA, Ubiratan - Dicionário de teatro	https://www.dropbox.com/s/lksf8s8hkcwaue/TEIXEIRA%2C%20Ubiratan%20-%20Dicion%C3%A1rio%20de%20teatro.pdf?dl=0
20 0	THOMASSEAU, Jea-Marie - O melodrama	https://www.dropbox.com/s/9cfboz5fzpd9aup/THOMASSEAU%2C%20Jea-Marie%20-%20O%20melodrama.PDF?dl=0
20 1	TOUCHARD, Pierre-Aim, - Dioniso e O amador de teatro	https://www.dropbox.com/s/h83dn1d8w0czv6i/TOUCHARD%2C%20Pierre-Aim%C3%A9%20-%20Dioniso%20e%20O%20amador%20de%20teatro.pdf?dl=0
20 2	TURLE, Licko e TRINDADE, Jussara - Teatro (s) de rua do Brasil a luta pelo espaço público	https://www.dropbox.com/s/xdakyvowb1onp2p5/TURLE%2C%20Licko%20e%20TRINDADE%2C%20Jussara%20-%20Teatro%20de%20rua%20do%20Brasil%20a%20luta%20pelo%20espa%C3%A7o%20p%C3%BAblico.pdf?dl=0
20 3	TURNER, Victor - O Processo Ritual	https://www.dropbox.com/s/hqg7557i5ecvnbk/TURNER%2C%20Victor%20-%20O%20Processo%20Ritual.pdf?dl=0
20 4	UBERSFELD, Anne - Para ler o teatro	https://www.dropbox.com/s/y8lrds2hi3cki4p/UBERSFELD%2C%20Anne%20-%20Para%20ler%20o%20teatro.pdf?dl=0
20 5	VELLOZO, Marila e GUARATO, Ravael (org) - Dança e política estudos e práticas	https://www.dropbox.com/s/muopw3mo7indak9/VELLOZO%2C%20Marila%20e%20GUARATO%2C%20Ravael%20-%20Dan%C3%A7a%20e%20pol%C3%ADtica%20estudos%20e%20pr%C3%A1ticas.pdf?dl=0
20 6	VIEIRA, Paulo - Plínio Marcos, a flor e o mal	https://www.dropbox.com/s/lzvnvki9cextm3/VIEIRA%2C%20Paulo%20-%20Pl%C3%ADnio%20Marcos%2C%20a%20flor%20e%20o%20mal.pdf?dl=0
20 7	VIRMAUX, Alain - Artaud e o teatro	https://www.dropbox.com/s/qu8vlaio5igucpf/VIRMAUX%2C%20Alain%20-%20Artaud%20e%20o%20teatro.pdf?dl=0
20 8	WILLIAMS, Raymond - Drama em cena	https://www.dropbox.com/s/6hkkvp3cbw0btvt/WILLIAMS%2C%20Raymond%20-%20Drama%20em%20cena.pdf?dl=0
20 9	WILLIAMS, Raymond - Tragédia Moderna	https://www.dropbox.com/s/8avnkzqo2bbmbik/WILLIAMS%2C%20Raymond%20-%20Trag%C3%A9dia%20Moderna.pdf?dl=0
21 0	WIRTH, Andrzej - Do di logo ao discurso	https://www.dropbox.com/s/ukulvxfz3kyvdlin/WIRTH%2C%20Andrzej%20-%20Do%20di%20logo%20ao%20discurso.pdf?dl=0
21 1	WITKIEWICZ, Stanislas - Repertório para um teatro atual - A mãe e o processo do espetáculo anulado	https://www.dropbox.com/s/wca80v3qbxkvv8/WITKIEWICZ%2C%20Stanislas%20-%20Repert%C3%B3rio%20para%20um%20teatro%20atual%20-%20A%20m%C3%A3e%20e%20o%20processo%20do%20espet%C3%A1culo%20anulado.pdf?dl=0
21 2	ZUMTHOR, Paul - Performance, recepção, leitura	https://www.dropbox.com/s/feviuspsqz1x93/ZUMTHOR%2C%20Paul%20-%20Performance%2C%20recep%C3%A7%C3%A3o%2C%20leitura.pdf?dl=0

Títulos de Direção/Encenação		
1	ABREU, Luis Alberto de & NICOLETE, Adilia - Processo Colaborativo	https://www.dropbox.com/s/mi5uxwfe0bq7f7h/ABEL%2C%20Leonel%20-%20Metateatro.pdf?dl=0
2	ANTOINE, Andr. - Di logos sobre a encenação	https://www.dropbox.com/s/qlwr5r0rp3w6i/ANTOINE%2C%20Andr%2C%20A9%20-%20Di%2C%20A1logos%20sobre%20a%20encena%2C%20A7%2C%20A3o.pdf?dl=0
3	BARBA, Eugenio - A terra de cinzas e diamantes	https://www.dropbox.com/s/rowok3chqzwxr/BARBA%2C%20Eugenio%20-%20A%20terra%20de%20cinzas%20e%20diamantes.pdf?dl=0
4	BARBA, Eugenio - Queimar a casa - origens de um diretor	https://www.dropbox.com/s/yfvi76bjtz8op7/BARBA%2C%20Eugenio%20-%20Queimar%20a%20casa%20-%20origens%20de%20um%20diretor.pdf?dl=0
5	BOGART, Anne - A preparação do diretor	https://www.dropbox.com/s/2p2d6srh0n8pwev/BOGART%2C%20Anne%20-%20A%20prepara%2C%20A7%2C%20A3o%20do%20diretor.pdf?dl=0
6	BRECHT, Bertolt - Di rio de trabalho vol I	https://www.dropbox.com/s/chsanqlbd8ghss/BRECHT%2C%20Bertolt%20-%20Di%2C%20A1rio%20de%20trabalho%20vol%20I.pdf?dl=0
7	BRECHT, Bertolt - Estudos sobre teatro	https://www.dropbox.com/s/pomersen6wkim5f/BRECHT%2C%20Bertolt%20-%20Estudos%20sobre%20teatro.pdf?dl=0
8	BROOK, Peter - O Teatro e seu espaço	https://www.dropbox.com/s/oqgib1s8xqizrb/BROOK%2C%20Peter%20-%20O%20Teatro%20e%20seu%20espa%2C%20A7o.pdf?dl=0
9	BROOK, Peter - Ponto de mudança	https://www.dropbox.com/s/aucl3j26fjfpv2/BROOK%2C%20Peter%20-%20Ponto%20de%20mudanca.pdf?dl=0
10	BUENAVENTURA & VIDAL - Notas para um método de criação coletiva	https://www.dropbox.com/s/dqywbwy48ot9a98/BUENAVENTURA%20e%20VIDAL%20-%20Notas%20para%20um%20m%20C%20A9todo%20de%20cria%2C%20A7%2C%20A3o%20coletiva.pdf?dl=0
11	HERITAGE, Paul & DELGADO, Maria - Di logos no Palco	https://www.dropbox.com/s/1n3cw34qkrkhz/HERITAGE%2C%20Paul%20e%20DELGADO%2C%20Maria%20-%20Di%2C%20A1logos%20no%20Palco.PDF?dl=0
12	KANTOR, Tadeusz - O teatro da Morte	https://www.dropbox.com/s/05g49gpiik0wc44/KANTOR%2C%20Tadeusz%20-%20O%20teatro%20da%20Morte.pdf?dl=0
13	MALINA, Judith - Di rio de Judith Malina o Living Theatre em Minas Gerais	https://www.dropbox.com/s/on3nsw2duai96i/MALINA%20e%20Judith%20-%20Di%2C%20A1rio%20de%20Judith%20Malina%20o%20Living%20Theatre%20em%20Minas%20Gerais.pdf?dl=0
14	MICHALSKI, Yan - Apostila de análise de texto	https://www.dropbox.com/s/rj75o1bg3njik3/MICHALSKI%2C%20Yan%20-%20Apostila%20de%20an%2C%20A1lise%20de%20texto.pdf?dl=0
15	PAIVA, Sônia - Encenação percurso pela criação planejamento e produção teatral	https://www.dropbox.com/s/7qii6cnw3149sf/PAIVA%2C%20S%2C%20B%20-%20Encena%2C%20A7%2C%20A3o%20percurso%20pela%20cria%2C%20A7%2C%20A3o%20planejamento%20e%20produ%2C%20A7%2C%20A3o%20teatral.pdf?dl=0
16	PICON-VALLIN, B. atrice - Meirhold	https://www.dropbox.com/s/n08xrpv5z5k49os/PICON-VALLIN%2C%20B%20-%20Atrice%20-%20Meirhold.pdf?dl=0
17	PISCATOR, Erwin - O teatro político	https://www.dropbox.com/s/i270yv8upyukpv0/PISCATOR%2C%20Erwin%20-%20O%20teatro%20pol%2C%20A7tico.pdf?dl=0
18	ROUBINE, Jean Jacques - A linguagem da encenação teatral - 1982	https://www.dropbox.com/s/vv982h6x08jxzn/ROUBINE%2C%20Jean%20Jacques%20-%20A%20linguagem%20da%20encena%2C%20A7%2C%20A3o%20teatral%20-%201982.pdf?dl=0
19	ROUBINE, Jean Jacques - A linguagem da encenação teatral - 1998	https://www.dropbox.com/s/9yiovf6qf4bpmx/ROUBINE%2C%20Jean%20Jacques%20-%20A%20linguagem%20da%20encena%2C%20A7%2C%20A3o%20teatral%20-%201998.pdf?dl=0
20	SCHINO, Mirella - Alquimistas do palco	https://www.dropbox.com/s/wfh8xc5ux9k278b/SCHINO%2C%20Mirella%20-%20Alquimistas%20do%20palco.pdf?dl=0
21	THAIS, Maria - Na cena do Dr Dapertutto	https://www.dropbox.com/s/e2p0q99o00xchui/THAIS%2C%20Maria%20-%20Na%20cena%20do%20Dr%20Dapertutto.pdf?dl=0
22	TOSCANO - Biotônico Fontoura para a dramaturgia dos nossos processos colaborativos	https://www.dropbox.com/s/naf8vn3nfi1ntyk/TOSCANO%20-%20Biotonico%20Fontoura%20para%20a%20dramaturgia%20dos%20nossos%20processos%20colaborativos.pdf?dl=0

21	SOUZA, Marcio - Curso de Dramaturgia	https://www.dropbox.com/s/k0hbrbee3bsvh2u/SOUZA%2C%20Marcio%20-%20Curso%20de%20Dramaturgia.pdf?dl=0
----	--------------------------------------	---

Títulos de Elementos da Cena		
1	AMALFI, Marcello - A macro harmonia da música do teatro	https://www.dropbox.com/s/mi5uxwfe0bg7f7h/A BEL%2C%20Leonel%20-%20Metateatro.pdf?dl=0
2	AVELAR, Romuno - O avesso da cena notas sobre produção e gestão cultural.pdf	https://www.dropbox.com/s/wtqaisf04mkkfe6/AVELAR%2C%20Romuno%20-%20O%20avesso%20da%20cena%20notas%20sobre%20produ%C3%A7%C3%A3o%20e%20gest%C3%A3o%20cultural.pdf?dl=0
3	CABRAL, Pedro Moreira & CORREIA, Jos, Álvaro - Iluminação Manual do formador.pdf	https://www.dropbox.com/s/h9b8qbszm9hgif8/CABRAL%2C%20Pedro%20Moreira%20%26%20CORREIA%2C%20Jos%20-%20Ilumina%C3%A7%C3%A3o%20Manual%20do%20formador.pdf?dl=0
4	CABRAL, Pedro Moreira & CORREIA, Jos, Álvaro - Iluminação Manual do formando.pdf	https://www.dropbox.com/s/bt5330htg3kk953/CABRAL%2C%20Pedro%20Moreira%20%26%20CORREIA%2C%20Jos%20-%20Ilumina%C3%A7%C3%A3o%20Manual%20do%20formando.pdf?dl=0
5	CAMARGO, Roberto Gil - A sonoplastia no teatro.pdf	https://www.dropbox.com/s/h8lztbtvrvw143/CAMARGO%2C%20Roberto%20Gil%20-%20A%20sonoplastia%20no%20teatro.pdf?dl=0
6	CAMARGO, Roberto Gill - Função estética da luz.pdf	https://www.dropbox.com/s/njo0o1e5emwgr0/CAMARGO%2C%20Roberto%20Gil%20-%20Fun%C3%A7%C3%A3o%20est%C3%A9tica%20da%20luz.pdf?dl=0
7	CESNIK, F bio de S - Guia do Incentivo ... Cultura.pdf	https://www.dropbox.com/s/7tku42vw6ickk6i/CE SNIK%2C%20F%20-%20Guia%20do%20Incentivo%20%C3%A0%20Cultura.pdf?dl=0
8	CHION, Michel - A audiovisão som e imagem no cinema.pdf	https://www.dropbox.com/s/p86g0hxgsxhznwq/CHION%2C%20Michel%20-%20A%20audiovis%C3%A3o%20som%20e%20imagem%20no%20cinema.pdf?dl=0
9	COHEN, Miriam Aby - Cenografia brasileira Século XXI diálogos possíveis entre a prática e o ensino.pdf	https://www.dropbox.com/s/v8njvc4ua6f34r/COHEN%2C%20Miriam%20-%20Cenografia%20brasileira%20S%C3%A9culo%20XXI%20di%C3%A1logos%20poss%C3%Aíveis%20entre%20a%20pr%C3%A1tica%20e%20o%20ensino.pdf?dl=0
10	Curso de iluminação cênica - CAM.pdf	https://www.dropbox.com/s/6o974rkhe8isqh/Curso%20de%20Ilumina%C3%A7%C3%A3o%20c%C3%A9nica%20-%20CAM.pdf?dl=0
11	GARCIA, Clovis - A evolução do espaço.pdf	https://www.dropbox.com/s/yk52wh8tlvhab1/GARCIA%2C%20Clovis%20-%20A%20evolu%C3%A7%C3%A3o%20do%20espa%C3%A7o.pdf?dl=0
12	HOWARD, Pamela - O que é cenografia.pdf	https://www.dropbox.com/s/qtlkgaijv8mena7/HOWARD%2C%20Pamela%20-%20O%20que%20%C3%A9%20cenografia.pdf?dl=0
13	MANTOVANI, Anna - Cenografia.pdf	https://www.dropbox.com/s/8218xzwtsden1h3/MANTOVANI%2C%20Anna%20-%20Cenografia.pdf?dl=0
14	OCHOA, Manoel João - Campos de luz contaminadas luminosas no teatro paulistano.pdf	https://www.dropbox.com/s/zpxn81w1fbl7k1/OCHOA%2C%20Manoel%20Jo%C3%A3o%20-%20Campos%20de%20luz%20contaminadas%20luminosas%20no%20teatro%20paulistano.pdf?dl=0
15	PEREZ, Valmir - Dicas de Iluminação Cênica.pdf	https://www.dropbox.com/s/kemudk6dbcn0k8f/PEREZ%2C%20Valmir%20-%20Dicas%20de%20Ilumina%C3%A7%C3%A3o%20cênica.pdf?dl=0
16	RATTO, Gianni - Antitratado de cenografia.pdf	https://www.dropbox.com/s/zbb2mkm7umrw07x/RATTO%2C%20Gianni%20-%20Antitratado%20de%20cenografia.pdf?dl=0
17	SERRONI, J. C. - Cenografia brasileira notas de um cenógrafo.pdf	https://www.dropbox.com/s/h1k84r3uzcnqscz/SERRONI%2C%20J.%20-%20Cenografia%20brasileira%20notas%20de%20um%20cen%C3%B3grafo.pdf?dl=0

Títulos de História		
1	ARAÚJO, Antônio et al - Próximo ato teatro de grupo	https://www.dropbox.com/s/mi5uxwfe0bg7f7h/A BEL%2C%20Leonel%20-%20Metateatro.pdf?dl=0

2	ARAÉJO, Nelson de - História do teatro	https://www.dropbox.com/s/qmiq9gq1deseao/ARA%C3%A9JO%20Nelson%20de%20-%20Hist%C3%B3ria%20do%20teatro.pdf?dl=0
3	ARP, Robert - 1001 ideias que mudaram nossa forma de pensar	https://www.dropbox.com/s/vwsz1agq128cucl/AAD6ZD245HROY9SEHxVnrEda?dl=0
4	BAIOCCHI, Maura - Butoh dança veredas d'alma	https://www.dropbox.com/s/rs5gm1gypluvw1/BAIOCCHI%20Maura%20-%20Butoh%20dan%C3%A7a%20veredas%20d%C2%B4alma.pdf?dl=0
5	BANES, Sally - Greenwich Village 1963 avant-garde, performance e o corpo efervescente	https://www.dropbox.com/s/t7ma8czj742mtro/BANES%20Sally%20-%20Greenwich%20Village%201963%20avant-garde%20performance%20e%20o%20corp%20efervescente.pdf?dl=0
6	BARDI, Lina Bo - Teatro Oficina	https://www.dropbox.com/s/8pemeug711nqb5f/BARDI%20Lina%20Bo%20-%20Teatro%20Oficina.pdf?dl=0
7	BARNI, Roberta - Flaminio Scala A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte	https://www.dropbox.com/s/r76wvufufusx67w/BARNI%20Roberta%20-%20Flaminio%20Scala%20A%20loucura%20de%20Isabella%20e%20outras%20com%C3%A9dias%20da%20commedia%20dell%20C2%B4arte.pdf?dl=0
8	BERRETTINI, Célia - O teatro ontem e hoje	https://www.dropbox.com/s/mh22j2davsma1v/BERRETTINI%20C%C3%A9lia%20-%20O%20teatro%20ontem%20e%20hoje.pdf?dl=0
9	BERTHOLD, Margot - História Mundial do Teatro	https://www.dropbox.com/s/ayb8aio88qwf8a6/BERTHOLD%20Margot%20-%20Hist%C3%B3ria%20Mundial%20do%20Teatro.pdf?dl=0
10	BOCCANERA JÉNIOR, Sílio - O teatro na Bahia - da colônia a república (1800-1923)	https://www.dropbox.com/s/ig0i8tim1ysqz/BQCCANERA%20J%C3%A9NIOR%20Sílio%20-%20O%20teatro%20na%20Bahia%20-%20da%20col%C3%B4nia%20a%20rep%C3%BAblica%201800-1923.pdf?dl=0
11	BOLOGNESI, Mario Fernando - Palhaços	https://www.dropbox.com/s/zqgqf9n1g0eg0l/BOLOGNESI%20Mario%20Fernando%20-%20Palha%C3%A7os.PDF?dl=0
12	BURNS, Edward McNall et al - História da civilização ocidental Vol 1	https://www.dropbox.com/s/q705vds7n7cj91f/BURNS%20Edward%20McNall%20et%20al%20-%20Hist%C3%B3ria%20da%20civiliza%C3%A7%C3%A3o%20ocidental%20Vol%201.pdf?dl=0
13	BURNS, Edward McNall et al - História da civilização ocidental Vol 2	https://www.dropbox.com/s/w7adurupq3qyeqx/BURNS%20Edward%20McNall%20et%20al%20-%20Hist%C3%B3ria%20da%20civiliza%C3%A7%C3%A3o%20ocidental%20Vol%202.pdf?dl=0
14	CAFEZEIRO, Edwaldo e GHADIELHA, Carmen - história do teatro brasileiro	https://www.dropbox.com/s/r8259th0nwe3/C/AFEZEIRO%20Edwaldo%20e%20GHADIELHA%20Carmen%20-%20hist%C3%B3ria%20do%20teatro%20brasil.pdf?dl=0
15	CARVALHO, Enio - História e formação do ator	https://www.dropbox.com/s/blewahw5rt4tc4o/CARVALHO%20Enio%20-%20Hist%C3%B3ria%20e%20forma%C3%A7%C3%A3o%20do%20ator.pdf?dl=0
16	CASTRO, Alice Viveiros de - O elogio da bobagem	https://www.dropbox.com/s/c5jghpn2nigqsnw/C/ASTRO%20Alice%20Viveiros%20de%20-%20O%20elogio%20da%20bobagem.pdf?dl=0
17	CASTRO, Ruy - O Anjo Pornográfico	https://www.dropbox.com/s/x6tiq7ekhf5gqc/CASTRO%20Ruy%20-%20O%20Anjo%20Pornogr%C3%A1fico.pdf?dl=0
18	CHARTIER, Roger - A história ou a leitura do tempo	https://www.dropbox.com/s/qhqlti7hkn0ze58/CHARTIER%20Roger%20-%20A%20história%20ou%20a%20leitura%20do%20tempo.pdf?dl=0
19	COSTA, Jos, da - Teatro contemporâneo no Brasil	https://www.dropbox.com/s/qcwhp1facxkvmqk/C/OSTA%20Jos%20da%20-%20Teatro%20contempor%C3%A2neo%20no%20Brasil.pdf?dl=0
20	COSTA, Selda Vale e AZANCOTH, Ediney - Amazônia em cena 1969-2000	https://www.dropbox.com/s/9zrqhgcj348x6iu/C/OSTA%20Selda%20Vale%20e%20AZANCOTH%20Ediney%20-%20Amaz%C3%B4nia%20em%20cena%201969-2000.pdf?dl=0
21	COSTA, Selda Vale e AZANCOTH, Ediney - Cenário de memórias movimento teatral em Manaus 1944-1968	https://www.dropbox.com/s/wrv03k1htnclb28/C/OSTA%20Selda%20Vale%20e%20AZANCOTH%20Ediney%20-%20Cen%C3%A1rio%20de%20mem%C3%B3rias%20movimento%20teatral%20em%20Manaus%201944-1968.pdf?dl=0
22	DURANT, Will - A história da filosofia	https://www.dropbox.com/s/kc7ocdytpt4ri6/DURANT%20Will%20-%20A%20história%20da%20filosofia.pdf?dl=0
23	DWNER, Alan S (org) - O teatro norte-americano de hoje - 1969	https://www.dropbox.com/s/s4164b6q0lv3br/DWNER%20Alan%20S%20-%20O%20teatro%20norte-americano%20de%20hoje.pdf?dl=0

		americano%20de%20hoje%20-%201969.pdf?dl=0
2 4	ELLMERICH, Luis - Histøria da dança	https://www.dropbox.com/s/f681ni22xum6h71/ELLMERICH%2C%20Luis%20-%20Hist%C3%B3ria%20da%20dan%C3%A7a.pdf?dl=0
2 5	FARIA, JoÆo Roberto (dir) - Histøria do teatro brasileiro I	https://www.dropbox.com/s/r8z7ehwhpmq8igd/FARIA%2C%20Jo%C3%A3o%20Roberto%20%28dir%29%20-%20Hist%C3%B3ria%20do%20teatro%20brasileiro%20I.pdf?dl=0
2 6	FARIA, JoÆo Roberto (dir) - Histøria do teatro brasileiro II	https://www.dropbox.com/s/6a9ht5m7x84a0yx/FARIA%2C%20Jo%C3%A3o%20Roberto%20%28dir%29%20-%20Hist%C3%B3ria%20do%20teatro%20brasileiro%20II.pdf?dl=0
2 7	FARO, Antonio Jos, - Pequena histøria da dança	https://www.dropbox.com/s/f1lc81ga7gmkn/FARO%2C%20Antonio%20Jos%C3%A9%20-%20Pequena%20hist%C3%B3ria%20da%20dan%C3%A7a.pdf?dl=0
2 8	FAUSTO, Boris - Histøria do brasil (at, 1993)	https://www.dropbox.com/s/bgck5ahphsi7b1/FAUSTO%2C%20Boris%20-%20Hist%C3%B3ria%20do%20brasil%20%28at%C3%A9%201993%29.pdf?dl=0
2 9	FAUSTO, Boris - Histøria do brasil (complemento 1993-2010)	https://www.dropbox.com/s/prd1q8xd9trae6/FAUSTO%2C%20Boris%20-%20Hist%C3%B3ria%20do%20brasil%20%28complemento%201993-2010%29.pdf?dl=0
3 0	FAUSTO, Boris - Histøria do brasil	https://www.dropbox.com/s/u6vsn3ifqvepe6e/FAUSTO%2C%20Boris%20-%20Hist%C3%B3ria%20do%20brasil.pdf?dl=0
3 1	FERNANDES, Sílvia - Grupos Teatrais anos 70	https://www.dropbox.com/s/11udqhhmyo6p58n/FERNANDES%2C%20S%C3%ADlvia%20-%20Grupos%20Teatrais%20anos%2070.pdf?dl=0
3 2	FERNANDES, Sílvia e AUDIO, Roberto (orgs) - Teatro da Vertigem BR3	https://www.dropbox.com/s/wl8r1zr5evldtq/FERNANDES%2C%20S%C3%ADlvia%20e%20AUDIO%2C%20Roberto%20%28orgs%29%20-%20Teatro%20da%20Vertigem%20BR3.pdf?dl=0
3 3	FIGUEIREDO, Ricardo de Carvalho - Teatro de Grupo a colaboracao e a interdisciplinaridade nos coletivos	https://www.dropbox.com/s/s89719hgd6m6co0v/FIGUEIREDO%2C%20Ricardo%20de%20Carvalho%20-%20Teatro%20de%20Grupo%20a%20colaboracao%20e%20a%20interdisciplinaridade%20nos%20coletivos.pdf?dl=0
3 4	FILHO, Hermilo Borba - Histøria do Espet culo	https://www.dropbox.com/s/xkbhg679ieip58c/FILHO%2C%20Hermilo%20Borba%20-%20Hist%C3%B3ria%20do%20Espet%C3%A1culo.pdf?dl=0
3 5	FRAGA, Eudinyr - Qorpo-Santo surrealismo ou absurdo	https://www.dropbox.com/s/2a1m5q23n9hd9rt/FRAGA%2C%20Eudinyr%20-%20Qorpo-Santo%20surrealismo%20ou%20absurdo.pdf?dl=0
3 6	GARCIA, Silvana - As trombetas de Jericø	https://www.dropbox.com/s/2r6d4oeh1u4fv8e/GARCIA%2C%20Silvana%20-%20As%20trombetas%20de%20Jeric%C3%B3.pdf?dl=0
3 7	GARCIA, Silvana - Teatro da militfncia	https://www.dropbox.com/s/74kxpeva3gad7dm/GARCIA%2C%20Silvana%20-%20Teatro%20da%20milit%C3%A2ncia.pdf?dl=0
3 8	GILBERT, Martin - A History of the Twentieth Century (2014)	https://www.dropbox.com/s/exr6bq4u4zblqbl/GILBERT%2C%20Martin%20-%20A%20History%20of%20the%20Twentieth%20Century%20%282014%29.pdf?dl=0
3 9	GILBERT, Martin - The Routledge Atlas of American History (2005)	https://www.dropbox.com/s/2991nqg24hyb6kl/GILBERT%2C%20Martin%20-%20The%20Routledge%20Atlas%20of%20American%20History%20%282005%29.pdf?dl=0
4 0	GUINSBURG, J - Stanislavski e o teatro de arte de Moscou	https://www.dropbox.com/s/cqpwa3fzyn54rv5/GUINSBURG%2C%20J%20-%20Stanislavski%20e%20o%20teatro%20de%20arte%20de%20Moscou.pdf?dl=0
4 1	HELIODORA, Barbara- Falando de Shakespeare	https://www.dropbox.com/s/hvtp2vx7nz2043/HELIODORA%2C%20Barbara-%20Falando%20de%20Shakespeare.pdf?dl=0
4 2	Histøria da CivilizaçÆo Ocidental 01- Edward McNall Burns - pesquisa	https://www.dropbox.com/s/52mq8nlrll6fstx/Hist%C3%B3ria%20da%20Civiliza%C3%A7%C3%A3o%20Ocidental%2001-%20Edward%20McNall%20Burns%20-%20pesquisa.pdf?dl=0
4 3	Histøria da CivilizaçÆo Ocidental 01- Edward McNall Burns	https://www.dropbox.com/s/26424qi1p384mi9/Hist%C3%B3ria%20da%20Civiliza%C3%A7%C3%A3o%20Ocidental%2001-%20Edward%20McNall%20Burns.pdf?dl=0
4 4	Histøria da CivilizaçÆo Ocidental 02- Edward McNall Burns	https://www.dropbox.com/s/bucqs6fnwag1h/Hist%C3%B3ria%20da%20Civiliza%C3%A7%C3%A3o%20Ocidental%2002-%20Edward%20McNall%20Burns.pdf?dl=0

4 5	História Geral da Civilização Brasileira- Tomo I- A • época Colonial 01- S,rgio B. Holanda	https://www.dropbox.com/s/z576v2ilby1k0a/Hist%C3%B3ria%20Geral%20da%20Civiliza%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira-%20Tomo%20I-%20S%C3%A9rio%20B.%20Holanda.pdf?dl=0
4 6	História Geral da Civilização Brasileira- Tomo I- A • época Colonial 02- S,rgio B. Holanda	https://www.dropbox.com/s/wc8hvfivm9oh2y/Hist%C3%B3ria%20Geral%20da%20Civiliza%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira-%20Tomo%20I-%20S%C3%A9rio%20B.%20Holanda.pdf?dl=0
4 7	História Geral da Civilização Brasileira- Tomo II- O Brasil Monárquico 03- S,rgio B. Holanda	https://www.dropbox.com/s/vdmf09hna60s/Hist%C3%B3ria%20Geral%20da%20Civiliza%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira-%20Tomo%20II-%20O%20Brasil%20Mon%C3%A1rquico%2003-%20S%C3%A9rio%20B.%20Holanda.pdf?dl=0
4 8	História Geral da Civilização Brasileira- Tomo II- O Brasil Monárquico 05- S,rgio B. Holanda	https://www.dropbox.com/s/35fh4rmftr3n/Hist%C3%B3ria%20Geral%20da%20Civiliza%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira-%20Tomo%20II-%20O%20Brasil%20Mon%C3%A1rquico%2005-%20S%C3%A9rio%20B.%20Holanda.pdf?dl=0
4 9	História Geral da Civilização Brasileira- Tomo II- O Brasil Monárquico 06- S,rgio B. Holanda	https://www.dropbox.com/s/9x6vq0ez7cd5dd/Hist%C3%B3ria%20Geral%20da%20Civiliza%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira-%20Tomo%20II-%20O%20Brasil%20Mon%C3%A1rquico%2006-%20S%C3%A9rio%20B.%20Holanda.pdf?dl=0
5 0	História Geral da Civilização Brasileira- Tomo II- O Brasil Monárquico 07- S,rgio B. Holanda	https://www.dropbox.com/s/uuidm20fz7uc4/Hist%C3%B3ria%20Geral%20da%20Civiliza%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira-%20Tomo%20II-%20O%20Brasil%20Mon%C3%A1rquico%2007-%20S%C3%A9rio%20B.%20Holanda.pdf?dl=0
5 1	História Geral da Civilização Brasileira- Tomo III- O Brasil Republicano 08- Boris Fausto	https://www.dropbox.com/s/4m40ilwldhs3/Hist%C3%B3ria%20Geral%20da%20Civiliza%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira-%20Tomo%20III-%20O%20Brasil%20Republicano%2008-%20Boris%20Fausto.pdf?dl=0
5 2	História Geral da Civilização Brasileira- Tomo III- O Brasil Republicano 09- Boris Fausto	https://www.dropbox.com/s/15msompug1hujo/Hist%C3%B3ria%20Geral%20da%20Civiliza%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira-%20Tomo%20III-%20O%20Brasil%20Republicano%2009-%20Boris%20Fausto.pdf?dl=0
5 3	História Geral da Civilização Brasileira- Tomo III- O Brasil Republicano 10- Boris Fausto	https://www.dropbox.com/s/p07eq5l67vuu9d4/Hist%C3%B3ria%20Geral%20da%20Civiliza%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira-%20Tomo%20III-%20O%20Brasil%20Republicano%2010-%20Boris%20Fausto.pdf?dl=0
5 4	História Geral da Civilização Brasileira- Tomo III- O Brasil Republicano 11- Boris Fausto	https://www.dropbox.com/s/zisbx2h4bfreqq/Hist%C3%B3ria%20Geral%20da%20Civiliza%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira-%20Tomo%20III-%20O%20Brasil%20Republicano%2011-%20Boris%20Fausto.pdf?dl=0
5 5	Historia Geral e do Brasil Volume I - VICENTINO, Cláudio e DORIGO, Gianpaolo	https://www.dropbox.com/s/vmouiaifsla2qmr/Historia%20Geral%20e%20do%20Brasil%20Volume%20I-%20VICENTINO%2C%20DORIGO%2C%20Gianpaolo.pdf?dl=0
5 6	KENNY, Anthony - Historia concisa da filosofia	https://www.dropbox.com/s/p3b8hkrbfnmtm/KENNY%2C%20Anthony%20-%20Historia%20concisa%20da%20filosofia.pdf?dl=0
5 7	MAGALDI, Sábato - Panorama do teatro brasileiro	https://www.dropbox.com/s/zl9oikv9wvx37bn/MAGALDI%2C%20S%C3%A1bato%20-%20Panorama%20do%20teatro%20brasileiro.pdf?dl=0
5 8	MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza - Cem anos de teatro em SP	https://www.dropbox.com/s/3uizucmm0q6iox3/MAGALDI%2C%20S%C3%A1bato%20e%20VARGAS%2C%20Maria%20Thereza%20-%20Cem%20anos%20de%20teatro%20em%20SP.pdf?dl=0
5 9	MASCARELLO, F. (org) - Historia do cinema mundial	https://www.dropbox.com/s/58w6iczedefz00s/MASCARELLO%2C%20F.%20-%20Historia%20do%20cinema%20mundial.pdf?dl=0
6 0	MOLINARI, Cesare - História do Teatro (baixa resolução)	https://www.dropbox.com/s/oilqo6xslilt2e/MOLINARI%2C%20Cesare%20-%20Hist%C3%B3ria%20do%20Teatro%20-%20baixa%20resolu%C3%A7%C3%A3o%29.pdf?dl=0
6 1	MOLINARI, Cesare - História do Teatro	https://www.dropbox.com/s/xd5tqi68vqchbq5/MOLINARI%2C%20Cesare%20-%20Hist%C3%B3ria%20do%20Teatro.pdf?dl=0
6 2	MOURA, Clovis - Historia do Negro Brasileiro (1992)	https://www.dropbox.com/s/3urql3bc0e8k6mt/MOURA%2C%20Clovis%20-%20Historia%20do%20Negro%20Brasileiro%20-%201992%29.pdf?dl=0
6 3	MOUSSINAC, Lúcia - História do teatro das origens aos nossos dias	https://www.dropbox.com/s/fc3k1twf4cnmrok/MOISSINAC%2C%20L%C3%A9cia%20-%20Hist%C3%B3ria%20do%20teatro%20das%20origens%20aos%20nossos%20dias.pdf?dl=0

64	NETO, Ign cio Dotto e COSTA, Marta Moraes da - Entreatos teatro em Curitiba de 1981 a 1995	https://www.dropbox.com/s/3v377apy5nsjvww/NETO%2C%20Ign%2C%20A%20cio%20Dotto%20e%20COSTA%2C%20Marta%20Moraes%20da%20-%20Entreatos%20teatro%20em%20Curitiba%20de%201981%20a%201995.pdf?dl=0
65	PEIXOTO, Fernando - Teatro Oficina trajetória de uma rebeldia cultural	https://www.dropbox.com/s/xzbqflvq0fvi/PEIXOTO%2C%20Fernando%20-%20Teatro%20Oficina%20trajet%C3%B3ria%20de%20uma%20rebel%C3%A7%C3%A3o%20cultural.pdf?dl=0
66	PRADO, D,cio de Almeida - História concisa do teatro brasileiro	https://www.dropbox.com/s/c274szhnwqtpng/PRAADO%2C%20D%2C%20A%20cio%20de%20Almeida%20-%20Hist%C3%B3ria%20concisa%20do%20teatro%20brasileiro.pdf?dl=0
67	PRADO, D,cio de Almeida - O teatro brasileiro moderno	https://www.dropbox.com/s/urdl1n34kstiol9/PRAADO%2C%20D%2C%20A%20cio%20de%20Almeida%20-%20O%20teatro%20brasileiro%20moderno.pdf?dl=0
68	PRADO, D,cio de almeida - Teatro brasileiro moderno	https://www.dropbox.com/s/oxbxoqsqvan4uer/PRAADO%2C%20D%2C%20A%20cio%20de%20Almeida%20-%20Teatro%20brasileiro%20moderno.pdf?dl=0
69	RIOS, Jefferson Del - O teatro de Victor Garcia a vida sempre em jogo	https://www.dropbox.com/s/9u816itwav3ucu2/RIOS%2C%20Jefferson%20-%20O%20teatro%20de%20Victor%20Garcia%20a%20vida%20sempre%20em%20jogo.pdf?dl=0
70	ROMANO, Lécia - O teatro do corpo manifesto teatro fisico	https://www.dropbox.com/s/vlxtu4rj35fku/ROMANO%2C%20L%2C%20A%20cia%20-%20O%20teatro%20do%20corpo%20manifesto%20teatro%20fisico.pdf?dl=0
71	Su, Nelson de - Diversidade um guia para o teatro dos anos 90	https://www.dropbox.com/s/n32awdmloj8cy3/SU%2C%20Nelson%20-%20Diversidade%20um%20guia%20para%20o%20teatro%20dos%20anos%2090.pdf?dl=0
72	SADOUL, G - História do cinema mundial Volume I - Das origens a nossos dias	https://www.dropbox.com/s/dkxwc9dw6ssv8lp/SADOUL%2C%20G%20-%20Hist%C3%B3ria%20do%20cinema%20mundial%20Volume%20I%20-%20Das%20origens%20a%20nossos%20dias.pdf?dl=0
73	SANTOS, João Caetano dos - Reflexões dramáticas	https://www.dropbox.com/s/97r51038xd8pe11/SANTOS%2C%20Jo%C3%A3o%20Caetano%20dos%20-%20Reflex%C3%B5es%20dram%C3%A1ticas.pdf?dl=0
74	SILMAN, Naomi (org) - Lume teatro 25 anos	https://www.dropbox.com/sh/sta85pl4fqp04m/ABivdxvZc6ML2U-UkuesrOya?dl=0
75	SILVA, Armando Sérgio - Uma oficina de atores - a escola dramática de Alfredo Mesquita	https://www.dropbox.com/s/vc6kxpr3e9onzu/SILVA%2C%20Armando%20-%20Uma%20oficina%20de%20atores%20-%20A%20escola%20dram%C3%A1tica%20de%20Alfredo%20Mesquita.pdf?dl=0
76	SILVA, Erminia - Circo-teatro Benjamim de Oliveira e a Teatralidade Circense	https://www.dropbox.com/s/17tgdtkk18k8/SILVA%2C%20Erminia%20-%20Circo-teatro%20Benjamim%20de%20Oliveira%20e%20a%20Teatralidade%20Circense.pdf?dl=0
77	SILVA, Erminia e ABREU, Luís Alberto de - Respeito vel Público... o circo em cena	https://www.dropbox.com/s/q4o3y3x7nmc0fi/SILVA%2C%20Erminia%20e%20ABREU%2C%20Lu%C3%ADs%20Alberto%20de%20-%20Respeito%20vel%20P%C3%BAblico...%20o%20circo%20em%20cena.pdf?dl=0
78	SNT - Depoimentos II	https://www.dropbox.com/s/kegvungqjfv3fme/SNT%20-%20Depoimentos%20II.pdf?dl=0
79	SOUZA, Mrcio - O palco verde	https://www.dropbox.com/s/pekffo3k3qrm4dw/SOUZA%2C%20M%C3%A9rcio%20-%20O%20palco%20verde.pdf?dl=0
80	SUCHER, Bernd C - O teatro das décadas de oitenta e noventa	https://www.dropbox.com/s/k62nmz9a9stu5vr/SUCHER%2C%20Bernd%20-%20O%20teatro%20das%20d%C3%A9cadas%20de%20oitenta%20e%20noventa.pdf?dl=0
81	SUZUKI, Eico - N° teatro clássico japonês	https://www.dropbox.com/s/6itaxmd8pue24jh/SUZUKI%2C%20Eico%20-%20N%C3%B3 teatro%20cl%C3%A1ssico%20japon%C3%AAs.pdf?dl=0
82	VARGAS, Maria Thereza (org) - Circo espetáculo de periferia	https://www.dropbox.com/s/hi02003x9rf2yz3/VARGAS%2C%20Maria%20Thereza%20-%20Circo%20espet%C3%A1culo%20de%20periferia.pdf?dl=0
83	VARGAS, Maria Thereza et al - Cronologia das artes em São Paulo 1975-1995	https://www.dropbox.com/s/2cor7e2b3c0dp3/VARGAS%2C%20Maria%20Thereza%20et%20al%20-%20Cronologia%20das%20artes%20em%20S%C3%A3o%20Paulo%201975-1995.pdf?dl=0

Títulos de Interpretação		
1	ADLER, Stella - Técnica da representação teatral	https://www.dropbox.com/s/mi5uxwfe0bq7f7h/A%20BEL%20Leonel%20-%20Metateatro.pdf?dl=0
2	ALSCHITZ, Jurij - 40 questões para um papel	https://www.dropbox.com/s/ego30t5766vw7xd/A%20ALSCHITZ%20C%20Jurij%20-%2040%20quest%C3%B5es%20para%20um%20papel.pdf?dl=0
3	ASLAN, Odette - O ator no século XX	https://www.dropbox.com/s/o8xusm109tiz4dg/A%20ASLAN%20C%20Odette%20-%20O%20ator%20no%20s%C3%A9culo%20XX.pdf?dl=0
4	BANU, Georges (org) - Ryszard Cieslak ator-símbolo dos anos sessenta	https://www.dropbox.com/s/bb9mx5dx9k28fmw/BANU%20C%20Georges%20-%20Ryszard%20Cieslak%20ator-%20s%C3%ADmbolo%20dos%20anos%20sessenta.pdf?dl=0
5	BLUMENTHAL, Eileen - Joseph Chaikin uma teoria aberta de representação	https://www.dropbox.com/s/i0sts6w7m8jbwue/BLUMENTHAL%20C%20Eileen%20-%20Joseph%20Chaikin%20uma%20teoria%20aberta%20de%20representa%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
6	BOAL, Augusto - 200 exercícios e jogos	https://www.dropbox.com/s/cfphgh5mkd32da/BOAL%20C%20Augusto%20-%20200%20exerc%C3%ADcios%20e%20jogos.pdf?dl=0
7	BONFITTO, Matteo - Entre o ator e o performer	https://www.dropbox.com/s/51zhn3y8o6m6807/BONFITTO%20C%20Matteo%20-%20Entre%20o%20ator%20e%20o%20performer.pdf?dl=0
8	BONFITTO, Matteo - O ator compositor	https://www.dropbox.com/s/xd8xgz6qk76vcy/BONFITTO%20C%20Matteo%20-%20O%20ator%20compositor.pdf?dl=0
9	BURNIER, Lujs Otávio - A arte de ator da técnica ... representação	https://www.dropbox.com/s/y2it906s5gdc/BU%20RNIER%20C%20Lu%C3%ADs%20Ot%C3%A1vio%20-%20A%20arte%20de%20ator%20da%20t%C3%A9cnica%20e%20a%20arte%20de%20representa%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
10	CHEKHOV, Michael - Para o ator	https://www.dropbox.com/s/qeww42pw6sezdla/CHEKHOV%20C%20Michael%20-%20Para%20o%20ator.pdf?dl=0
11	CONCILIO, Vicente - Instrução e criação em jogos teatrais	https://www.dropbox.com/s/kcyvelrpx1minn7/CONCILIO%20C%20Vicente%20-%20Instru%C3%A7%C3%A3o%20e%20cria%C3%A7%C3%A3o%20em%20jogos%20teatrais.pdf?dl=0
12	CONRADO, Aldomar (org)- O teatro de Meyerhold 2	https://www.dropbox.com/s/d8998vjdsgqhf/CONRADO%20C%20Aldomar%20-%20O%20teatro%20de%20Meyerhold%202.PDF?dl=0
13	CONRADO, Aldomar (org)- O teatro de Meyerhold	https://www.dropbox.com/s/wwg9t5f5piq71ue/CONRADO%20C%20Aldomar%20-%20O%20teatro%20de%20Meyerhold.pdf?dl=0
14	COPEAU, Jacques - Apelos	https://www.dropbox.com/s/mvecepgwdz76mio/COPEAU%20C%20Jacques%20-%20Apelos.pdf?dl=0
15	FERNANDES, Sílvia e MEICHES, Mauro - Sobre o trabalho do ator	https://www.dropbox.com/s/o6wwdz071kbvq4/FERNANDES%20C%20S%C3%ADlvia%20e%20MEICHES%20C%20Mauro%20-%20Sobre%20o%20trabalho%20do%20ator.pdf?dl=0
16	FERRACINI, Renato - A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator	https://www.dropbox.com/sh/kdp751kqumvlen/AAB0Q1qTF50z1piqwiQgLCsa?dl=0
17	FERRACINI, Renato - Café, com queijo corpos em criação	https://www.dropbox.com/s/wxft2057nehks4/FERRACINI%20C%20Renato%20-%20Caf%C3%A9%20com%20queijo%20e%20corpos%20em%20cria%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
18	FLASZEN, Ludwik - Grotowski e companhia origens e legado	https://www.dropbox.com/s/z65thka17e409aw/FLASZEN%20C%20Ludwik%20-%20Grotowski%20e%20companhia%20origens%20e%20legado.pdf?dl=0
19	FO, Dario - Manual mínimo do ator	https://www.dropbox.com/s/8is8al80ig9ecqs/FO%20C%20Dario%20-%20Manual%20m%C3%ADnimo%20do%20ator.pdf?dl=0
20	GALIZIA, Luiz Roberto - Os processos criativos de Robert Wilson	https://www.dropbox.com/s/ur0ie5h5uxkar1o/GALIZIA%20C%20Luiz%20Roberto%20-%20Os%20processos%20criativos%20de%20Robert%20Wilson.pdf?dl=0
21	GROTOWSKI, Jerzy - Em busca de um teatro pobre	https://www.dropbox.com/s/pdttagbki2qf3z/GR%20TOWSKI%20C%20Jerzy%20-%20Em%20busca%20de%20um%20teatro%20pobre.pdf?dl=0
22	GROTOWSKI, Jerzy - O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969	https://www.dropbox.com/s/xktou0rh56wwub/GROTOWSKI%20C%20Jerzy%20-%20O%20teatro%20Laborat%C3%B3rio%20de%20Jerzy%20Grotowski%201959-1969.PDF?dl=0

2 3	GROTOWSKI, Jerzy - Para um teatro pobre	<a href="https://www.dropbox.com/s/xs6z7j63rqfng7/GR
OTOWSKI%2C%20Jerzy%20-
%20Para%20um%20teatro%20pobre.pdf?dl=0">https://www.dropbox.com/s/xs6z7j63rqfng7/GR OTOWSKI%2C%20Jerzy%20- %20Para%20um%20teatro%20pobre.pdf?dl=0
2 4	HAGEN, Uta e FRANKEL, Haskel - T,cnica para o ator	<a href="https://www.dropbox.com/s/0iaivfo2wocq9b/HA
GEN%2C%20Uta%20e%20FRANKEL%2C%20
Haskel%20-
%20T%C3%A9cnica%20para%20o%20ator.pdf
?dl=0">https://www.dropbox.com/s/0iaivfo2wocq9b/HA GEN%2C%20Uta%20e%20FRANKEL%2C%20 Haskel%20- %20T%C3%A9cnica%20para%20o%20ator.pdf ?dl=0
2 5	JANUZELLI, Antonio Jan“ - A aprendizagem do ator	<a href="https://www.dropbox.com/s/e4uc0elt8tsqdwj/JA
NUZELLI%2C%20Antonio%20Jan%2C%20B4%2
0-
%20A%20aprendizagem%20do%20ator.pdf?dl=0">https://www.dropbox.com/s/e4uc0elt8tsqdwj/JA NUZELLI%2C%20Antonio%20Jan%2C%20B4%2 0- %20A%20aprendizagem%20do%20ator.pdf?dl=0
2 6	JOUVERT, Louis - O comediante desencarnado reflexões de um ator itinerante	<a href="https://www.dropbox.com/s/ald9vk8d2kwza2m/J
OUVERT%2C%20Louis%20-
%20O%20comediante%20desencarnado%20ref
lex%C3%B5es%20de%20um%20ator%20itiner
ante.pdf?dl=0">https://www.dropbox.com/s/ald9vk8d2kwza2m/J OUVERT%2C%20Louis%20- %20O%20comediante%20desencarnado%20ref lex%C3%B5es%20de%20um%20ator%20itiner ante.pdf?dl=0
2 7	KNEBEL, Maria - An lise-açÆo pr ticas e ideias teatrais de Stanisl vski	<a href="https://www.dropbox.com/s/qccgb7lb2whv02d/K
NEBEL%2C%20Maria%20-
%20An%C3%A1lise-
a%C3%A7%C3%A3o%20pr%C3%A1ticas%20e
%20ideias%20teatrais%20de%20Stanisl%C3%
A1vski.pdf?dl=0">https://www.dropbox.com/s/qccgb7lb2whv02d/K NEBEL%2C%20Maria%20- %20An%C3%A1lise- a%C3%A7%C3%A3o%20pr%C3%A1ticas%20e %20ideias%20teatrais%20de%20Stanisl%C3% A1vski.pdf?dl=0
2 8	KN• BEL, Maria - O Último Stanislavski	<a href="https://www.dropbox.com/s/x5u5vhuugkuz9xi/K
N%C3%89BEL%2C%20Maria%20-
%20O%20%C3%BAltimo%20Stanislavski.doc?
dl=0">https://www.dropbox.com/s/x5u5vhuugkuz9xi/K N%C3%89BEL%2C%20Maria%20- %20O%20%C3%BAltimo%20Stanislavski.doc? dl=0
2 9	KN• BEL, Maria - O Último Stanislavski	<a href="https://www.dropbox.com/s/2xygg2dz8b24rfb/K
N%C3%89BEL%2C%20Maria%20-
%20O%20%C3%BAltimo%20Stanislavski.pdf?d
l=0">https://www.dropbox.com/s/2xygg2dz8b24rfb/K N%C3%89BEL%2C%20Maria%20- %20O%20%C3%BAltimo%20Stanislavski.pdf?d l=0
3 0	KOUDELA, Ingrid - Jogos teatrais	<a href="https://www.dropbox.com/s/h11pfw2i9iqb61/KO
UDELA%2C%20Ingrid%20-
%20Jogos%20teatrais.pdf?dl=0">https://www.dropbox.com/s/h11pfw2i9iqb61/KO UDELA%2C%20Ingrid%20- %20Jogos%20teatrais.pdf?dl=0
3 1	KUSHI, Michio - O livro do DO-IN	<a href="https://www.dropbox.com/s/hhiuvulmwm3n3l/K
USHI%2C%20Michio%20-
%20O%20livro%20do%20DO-IN.pdf?dl=0">https://www.dropbox.com/s/hhiuvulmwm3n3l/K USHI%2C%20Michio%20- %20O%20livro%20do%20DO-IN.pdf?dl=0
3 2	KUSNET, Eugênio - IniciaçÆo ... arte dram tica	<a href="https://www.dropbox.com/s/oxoka4otrziyax/KU
SNET%2C%20Eug%C3%AAnio%20-
%20Inicia%C3%A7%C3%A3o%20%C3%A0%20-
arte%20dram%C3%A1tica.pdf?dl=0">https://www.dropbox.com/s/oxoka4otrziyax/KU SNET%2C%20Eug%C3%AAnio%20- %20Inicia%C3%A7%C3%A3o%20%C3%A0%20- arte%20dram%C3%A1tica.pdf?dl=0
3 3	KUSNET, Eugênio - O ator e o m,todo	<a href="https://www.dropbox.com/s/35wh9dkrcou609b/K
USNET%2C%20Eug%C3%AAnio%20-
%20O%20ator%20e%20o%20m%C3%A9todo.
PDF?dl=0">https://www.dropbox.com/s/35wh9dkrcou609b/K USNET%2C%20Eug%C3%AAnio%20- %20O%20ator%20e%20o%20m%C3%A9todo. PDF?dl=0
3 4	LASSALLEE, Jacques e RIVIERE, Jean-Loup - Conversas sobre a formaçÆo do ator	<a href="https://www.dropbox.com/s/ihdo4cdsspvbq0/LA
SSALLEE%2C%20Jacques%20e%20RIVIERE
%2C%20Jean-Loup%20-
%20Conversas%20sobre%20a%20forma%C3%
A7%C3%A3o%20do%20ator.pdf?dl=0">https://www.dropbox.com/s/ihdo4cdsspvbq0/LA SSALLEE%2C%20Jacques%20e%20RIVIERE %2C%20Jean-Loup%20- %20Conversas%20sobre%20a%20forma%C3% A7%C3%A3o%20do%20ator.pdf?dl=0
3 5	LECOQ, Jacques - O corpo po,tico uma pedagogia da criaçÆo teatral	<a href="https://www.dropbox.com/s/d381ezpwnj2kdnz/L
ECOQ%2C%20Jacques%20-
%20O%20corpo%20po%C3%A9tico%20uma%
20pedagogia%20da%20cria%C3%A7%C3%A3
o%20teatral.pdf?dl=0">https://www.dropbox.com/s/d381ezpwnj2kdnz/L ECOQ%2C%20Jacques%20- %20O%20corpo%20po%C3%A9tico%20uma% 20pedagogia%20da%20cria%C3%A7%C3%A3 o%20teatral.pdf?dl=0
3 6	LEWIS, Robert - M,todo ou loucura	<a href="https://www.dropbox.com/s/hoyunbzcqvw0rp/L
EWIS%2C%20Robert%20-
%20M%C3%A9todo%20ou%20loucura.pdf?dl=0">https://www.dropbox.com/s/hoyunbzcqvw0rp/L EWIS%2C%20Robert%20- %20M%C3%A9todo%20ou%20loucura.pdf?dl=0
3 7	MEYERHOLD, Vs,volod - Do teatro	<a href="https://www.dropbox.com/s/sbsbf1c46rnf88/ME
YERHOLD%2C%20Vs%C3%A9volod%20-
%20Do%20teatro.pdf?dl=0">https://www.dropbox.com/s/sbsbf1c46rnf88/ME YERHOLD%2C%20Vs%C3%A9volod%20- %20Do%20teatro.pdf?dl=0
3 8	MILAR• , SebastiÆo - Hierofania o teatro segundo Antunes Filho (baixa resoluçÆo)	<a href="https://www.dropbox.com/s/fj6aki7mw61q8tw/MI
LAR%C3%89%2C%20Sebasti%C3%A3o%20-
%20Hierofania%20o%20teatro%20segundo%20
Antunes%20Filho%20%20baixa%20resolu%C3%
A7%C3%A3o%20%29.pdf?dl=0">https://www.dropbox.com/s/fj6aki7mw61q8tw/MI LAR%C3%89%2C%20Sebasti%C3%A3o%20- %20Hierofania%20o%20teatro%20segundo%20 Antunes%20Filho%20%20baixa%20resolu%C3% A7%C3%A3o%20%29.pdf?dl=0
3 9	MILAR• , SebastiÆo - Hierofania o teatro segundo Antunes Filho	<a href="https://www.dropbox.com/s/0ilxks5bgi3ox3/MIL
AR%C3%89%2C%20Sebasti%C3%A3o%20-
%20Hierofania%20o%20teatro%20segundo%20
Antunes%20Filho.pdf?dl=0">https://www.dropbox.com/s/0ilxks5bgi3ox3/MIL AR%C3%89%2C%20Sebasti%C3%A3o%20- %20Hierofania%20o%20teatro%20segundo%20 Antunes%20Filho.pdf?dl=0
4 0	OIDA, Yoshi - Artimanhas do Ator	<a href="https://www.dropbox.com/s/2i6srysnwncpt6m/OI
DA%2C%20Yoshi%20-
%20Artimanhas%20do%20Ator.pdf?dl=0">https://www.dropbox.com/s/2i6srysnwncpt6m/OI DA%2C%20Yoshi%20- %20Artimanhas%20do%20Ator.pdf?dl=0
4 1	OIDA, Yoshi - O ator invisível	<a href="https://www.dropbox.com/s/7ok7xqhpkc1r9lv/OI
DA%2C%20Yoshi%20-
%20O%20ator%20invisível.pdf?dl=0">https://www.dropbox.com/s/7ok7xqhpkc1r9lv/OI DA%2C%20Yoshi%20- %20O%20ator%20invisível.pdf?dl=0
4 2	OIDA, Yoshi - Um ator errante	<a href="https://www.dropbox.com/s/0jcss026uvnyvwa/O
IDA%2C%20Yoshi%20-
%20Um%20ator%20errante.pdf?dl=0">https://www.dropbox.com/s/0jcss026uvnyvwa/O IDA%2C%20Yoshi%20- %20Um%20ator%20errante.pdf?dl=0
4 3	OLIVIER, Laurence - Ser ator	<a href="https://www.dropbox.com/s/2vy5pow3wy6e10k/
OLIVIER%2C%20Laurence%20-
%20Ser%20ator.pdf?dl=0">https://www.dropbox.com/s/2vy5pow3wy6e10k/ OLIVIER%2C%20Laurence%20- %20Ser%20ator.pdf?dl=0
4 4	RINALDI, Miriam - O ator do Teatro da Vertigem o processo de criaçÆo de Apocalipse 1,11	<a href="https://www.dropbox.com/sh/45pqakpd8xyvp8s/
AAaMsExYpqxSD9Y-iNkt0Fa?dl=0">https://www.dropbox.com/sh/45pqakpd8xyvp8s/ AAaMsExYpqxSD9Y-iNkt0Fa?dl=0
4 5	RIPELLINO, Angelo Maria - O truque e a alma	<a href="https://www.dropbox.com/s/559n09t5mik6d7r/RI
PELLINO%2C%20Angelo%20Maria%20-
%20O%20truque%20e%20a%20alma.pdf?dl=0">https://www.dropbox.com/s/559n09t5mik6d7r/RI PELLINO%2C%20Angelo%20Maria%20- %20O%20truque%20e%20a%20alma.pdf?dl=0

4 6	ROUBINE, Jean Jacques - A arte do ator	https://www.dropbox.com/s/ilups5ravh2u40s/ROUBINE%2C%20Jean%20Jacques%20-%20A%20arte%20do%20ator.pdf?dl=0
4 7	SLOWIAK, James e CUESTA, Jairo - Jerzy Grotowski	https://www.dropbox.com/s/d5fo2mqrn57atp/SLOWIAK%2C%20James%20e%20CUESTA%2C%20Jairo%20-%20Jerzy%20Grotowski.pdf?dl=0
4 8	SOUZA, Naum Alves de - Naum Alves de Souza	https://www.dropbox.com/s/iov6cb9oup45su1/SOUZA%2C%20Naum%20Alves%20de%20-%20Naum%20Alves%20de%20Souza.pdf?dl=0
4 9	SPOLIN, Viola - Improvisação para o teatro	https://www.dropbox.com/s/n51wzdueeylclit/SPOLIN%2C%20Viola%20-%20Improvisação%20para%20o%20teatro.pdf?dl=0
5 0	SPOLIN, Viola - Jogos teatrais - o fichário de Viola Spolin - manual	https://www.dropbox.com/s/q3945tl1h2715lp/SPOLIN%2C%20Viola%20-%20Jogos%20teatrais%20-%20o%20fichário%20de%20Viola%20-%20Spolin.pdf?dl=0
5 1	SPOLIN, Viola - Jogos teatrais - o fichário de Viola Spolin	https://www.dropbox.com/s/o3zf4q813qdy9mo/SPOLIN%2C%20Viola%20-%20Jogos%20teatrais%20-%20o%20fichário%20de%20Viola%20-%20Spolin.pdf?dl=0
5 2	SPOLIN, Viola - Jogos teatrais na sala de aula um manual para o professor	https://www.dropbox.com/s/x06hszt4tdb6ajo/SPOLIN%2C%20Viola%20-%20Jogos%20teatrais%20na%20sala%20de%20aula%20um%20manual%20para%20o%20professor.pdf?dl=0
5 3	SPOLIN, Viola - O jogo teatral no livro do diretor	https://www.dropbox.com/s/pzds1q7baq6qun/SPOLIN%2C%20Viola%20-%20O%20jogo%20teatral%20no%20livro%20do%20diretor.pdf?dl=0
5 4	STANISLAVSKI, Constantin - A construção da personagem	https://www.dropbox.com/s/t8ipiaql5rc3t60/STANISLAVSKI%2C%20Constantin%20-%20A%20construção%20da%20personagem.pdf?dl=0
5 5	STANISLAVSKI, Constantin - A criação de um papel	https://www.dropbox.com/s/5xxajhegkqap3ea/STANISLAVSKI%2C%20Constantin%20-%20A%20criação%20de%20um%20papel.pdf?dl=0
5 6	STANISLAVSKI, Constantin - A preparação do ator	https://www.dropbox.com/s/lazeeoeln3zzp7/STANISLAVSKI%2C%20Constantin%20-%20A%20preparação%20do%20ator.pdf?dl=0
5 7	STANISLAVSKI, Constantin - Manual do ator	https://www.dropbox.com/s/ztx3qcdt8zhpec/STANISLAVSKI%2C%20Constantin%20-%20Manual%20do%20ator.pdf?dl=0
5 8	STANISLAVSKI, Constantin - Minha vida na arte	https://www.dropbox.com/s/v09oo0q4tvo46mi/STANISLAVSKI%2C%20Constantin%20-%20Minha%20vida%20na%20arte.pdf?dl=0
5 9	STOKLOS, Denise - Teatro essencial	https://www.dropbox.com/s/xx0uptrd1ld4qso/STOKLOS%2C%20Denise%20-%20Teatro%20essencial.pdf?dl=0
6 0	STRASSBERG, Lee - Um sonho de paixão	https://www.dropbox.com/s/myj52tq4eo1l2ct/STRASSBERG%2C%20Lee%20-%20Um%20sonho%20de%20paixão.pdf?dl=0
6 1	TOPORKOV, Vassili - Stanislavski ensaia - memórias	https://www.dropbox.com/s/mij2c1qi9zmfqge/TOPORKOV%2C%20Vassili%20-%20Stanislavski%20ensaia%20-%20memórias.pdf?dl=0
6 2	VARLEY, Julia - Pedras d'água bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret (Baixa resolução)	https://www.dropbox.com/s/khioz1h05048qtz/AVARLEY%2C%20Julia%20-%20Pedras%20d%20água%20bloco%20de%20notas%20de%20uma%20atriz%20do%20Odin%20Teatret%20-%20Baixa%20resolução.pdf?dl=0
6 3	VARLEY, Julia - Pedras d'água bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret	https://www.dropbox.com/s/p6oou31hy0dp4ke/AVARLEY%2C%20Julia%20-%20Pedras%20d%20água%20bloco%20de%20notas%20de%20uma%20atriz%20do%20Odin%20Teatret.pdf?dl=0

Títulos de Corpo/Voz		
1	ALEIXO, Fernando - Corporeidade da voz - voz do ator	https://www.dropbox.com/s/mi5uxwfe0bq7f7h/ABEL%2C%20Leonel%20-%20Metateatro.pdf?dl=0
2	ALMEIDA, Miguel Vale de (org) - Corpo Presente	https://www.dropbox.com/s/baaop62d2acs10/ALMEIDA%2C%20Miguel%20Vale%20de%20-%20Corpo%20Presente.pdf?dl=0
3	ANTUNES, Arnaldo - As trilhas de um corpo	https://www.dropbox.com/s/psplr45zma3o4b/ANTUNES%2C%20Arnaldo%20-%20As%20trilhas%20de%20um%20corpo.pdf?dl=0
4	Atlas de Antomia Humana - Sobotta - Vol1 e Vol2	https://www.dropbox.com/s/57itmqg9ivnl3ku/Atlas%20de%20Antomia%20Humana%20-%20Sobotta%20-%20Vol1%20e%20Vol2.pdf?dl=0

5	AZEVEDO, S ^{nia} Machado de - O papel do corpo no corpo do ator	https://www.dropbox.com/s/igeg4qnoe3h2let/AZEVEDO%2C%20S%C3%B4nia%20Machado%20de%20-%20O%20papel%20do%20corpo%20no%20corpo%20do%20ator.pdf?dl=0
6	BERGE, Yvonne - Viver o seu corpo	https://www.dropbox.com/s/6mphi85803ncc4/BERGE%2C%20Yvonne%20-%20Viver%20o%20seu%20corpo.pdf?dl=0
7	BERTAZZO, Ivaldo - Cidad ^{Æo} corpo	https://www.dropbox.com/s/6ptq33sfapew530/BERTAZZO%2C%20Ivaldo%20-%20Cidad%C3%A3o%20corpo.pdf?dl=0
8	BERTAZZO, Ivaldo - Espaço e corpo guia de reeduca ^{Æo} do movimento	https://www.dropbox.com/s/yjc48bo3v5b2ayu/BERTAZZO%2C%20Ivaldo%20-%20Espa%C3%A7o%20e%20corpo%20guia%20de%20reeduca%C3%A7%C3%A3o%20do%20movimento.pdf?dl=0
9	BERTAZZO, Ivaldo - Gesto orientado reeduca ^{Æo} do movimento	https://www.dropbox.com/s/akdorvgibie4i/BERTAZZO%2C%20Ivaldo%20-%20Gesto%20orientado%20reeduca%C3%A7%C3%A3o%20do%20movimento.pdf?dl=0
10	BEUTTENM ^{LLER} , Glorinha e LAPORT, Nelly - Express ^{Æo} vocal e express ^{Æo} corporal	https://www.dropbox.com/s/ahfal7ewelc90la/BEUTTENM%2C%20Glorinha%20e%20LAPORT%2C%20Nelly%20-%20Express%C3%A3o%20vocal%20e%20express%C3%A3o%20corporal.pdf?dl=0
11	BREIGHEL-M ^{LLER} , Gunna - Eutonia e Relaxamento	https://www.dropbox.com/s/izj3emxo9gsnej/BREIGHEL-M%2C%20Gunn%20-%20Eutonia%20e%20Relaxamento.pdf?dl=0
12	BRETON, David Le - A sociologia do Corpo	https://www.dropbox.com/s/xnviz5xo243v5xq/BRETON%2C%20David%20Le%20-%20A%20sociologia%20do%20Corpo.pdf?dl=0
13	CAMPAGNION, Philippe - Respr-A ^{Æo} a respira ^{Æo} para uma vida saud vel	https://www.dropbox.com/s/yjiqlw784vn8r1v/CAMPAGNION%2C%20Philippe%20-%20Respr-A%C3%A7%C3%A3o%20a%20respira%C3%A7%C3%A3o%20para%20uma%20vida%20saud%C3%A1vel.pdf?dl=0
14	CAMPO, Giuliano e MOLIK, Zygmunt - Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik	https://www.dropbox.com/s/shzyqepovvolcu0i/AAwdlS8qEdWJ7lpB2o8nu4Ja?dl=0
15	CHION, Michel - A audiovis ^{Æo} som e imagem no cinema	https://www.dropbox.com/s/bvvz2c1vs0qv8/CHION%2C%20Michel%20-%20A%20audiovis%C3%A3o%20som%20e%20imagem%20no%20cinema.pdf?dl=0
16	COELHO, Helena Wohl - T ^{cnica} vocal para coros	https://www.dropbox.com/s/dyspac95e1lth5u/COELHO%2C%20Helena%20Wohl%20-%20T%C3%A9cnica%20vocal%20para%20coros.pdf?dl=0
17	CUNNINGHAM, Merce - O dan ^{arino} e a dan ^a	https://www.dropbox.com/s/4232qm1p9d324bm/CUNNINGHAM%2C%20Merce%20-%20O%20dan%C3%A7arino%20e%20a%20dan%C3%A7a.pdf?dl=0
18	DAVINI, Silvia Adriana - Novas vocalidades em performance in VIS 2006 n2	https://www.dropbox.com/s/9817auufflkzqeki/DAVINI%2C%20Silvia%20Adriana%20-%20Novas%20vocalidades%20em%20performance%20in%20VIS%202006%20n2.pdf?dl=0
19	FELDENKRAIS, Moshe - Consci ^{ncia} pelo movimento	https://www.dropbox.com/s/9817auufflkzqeki/FELDENKRAIS%2C%20Moshe%20-%20Consci%C3%Aâcia%20pelo%20movimento.pdf?dl=0
20	FERNANDES, Ciane - O Corpo em movimento o sistema Laban Bartenieff na forma ^{Æo} e pesquisa em artes c ^{nicas}	https://www.dropbox.com/s/ubjkkv4bhciq155/FERNANDES%2C%20Ciane%20-%20O%20Corpo%20em%20movimento%20o%20sistema%20Laban%20Bartenieff%20na%20forma%C3%A7%C3%A3o%20e%20pesquisa%20em%20artes%20c%C3%A1nicas.pdf?dl=0
21	FERREIRA, Leslie Piccolotto (Org) - Trabalhando a voz	https://www.dropbox.com/s/4ue4d6iid2a7uay/FERREIRA%2C%20Leslie%20Piccolotto%20-%20Trabalhando%20a%20voz.pdf?dl=0
22	FIADDEIRO, Jo ^{Æo} - Composi ^{Æo} em tempo real	https://www.dropbox.com/s/7qftfp2yztot7ix/FIADDEIRO%2C%20Jo%C3%A3o%20-%20Composi%C3%A7%C3%A3o%20em%20tempo%20real.pdf?dl=0
23	FORTUNA, Marlene - A performance da oralidade teatral	https://www.dropbox.com/s/euij0aw4s6xsof4/FORTUNA%2C%20Marlene%20-%20A%20performance%20da%20oralidade%20teatral.pdf?dl=0
24	GAINZA, Violeta Hemsy de - Conversas com Gerda Alexander	https://www.dropbox.com/s/ljixs5nsq83qi2/GAINZA%2C%20Violeta%20Hemsy%20de%20-%20Conversas%20com%20Gerda%20Alexander.pdf?dl=0
25	GAYOTTO, Lucia Helena - Voz Partitura da a ^{Æo}	https://www.dropbox.com/s/roni7s8y451kryl/GAYOTTO%2C%20Lucia%20Helena%20-%20Voz%20Partitura%20da%20a%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
26	GELB, Michael - A aprendizagem do corpo - Introdu ^{Æo} ... t ^{cnica} de Alexander	https://www.dropbox.com/s/zm4i62tsufot1v/GELB%2C%20Michael%20-%20A%20aprendizagem%20do%20corpo%20-%20Introdu%C3%A7%C3%A3o%20%C3%A0%20t%C3%A9cnica%20de%20Alexander.pdf?dl=0

2 7	GIL, Jos, - Movimento total o corpo e a dança	https://www.dropbox.com/s/vci0nku9uwpw2c/GIL%20Jos%20-%20Movimento%20total%20o%20corpo%20e%20a%20dan%C3%A7a.pdf?dl=0
2 8	GRANDO, Mônica Andr,a - Gesto Vocal a comunicação verbal e sua gestualidade no teatro físico	https://www.dropbox.com/s/0l2lex7r5izympa/GRANDO%20M%C3%B4nica%20Andr%C3%A7a%20-%20Gesto%20Vocal%20a%20comunicação%20verbal%20e%20sua%20gestualidade%20no%20teatro%20f%C3%ADsico.pdf?dl=0
2 9	GUBERFAIN, Jane Celeste(org) - Voz em cena Vol. I	https://www.dropbox.com/s/zcv21pey3roryws/GUBERFAIN%20Jane%20Celeste%20org%29%20-%20Voz%20em%20cena%20Vol.%20I.pdf?dl=0
3 0	KATZ, Helena - Um dois três a dança , o pensamento do corpo	https://www.dropbox.com/s/re7i9101z4kfps5/KATZ%20Helena%20-%20Um%20dois%20tr%C3%AAs%20a%20dan%C3%A7a%20o%20pensamento%20do%20corpo.pdf?dl=0
3 1	LABAN, Rudolf - Domínio do movimento	https://www.dropbox.com/s/p450ja9rbivegck/LABAN%20Rudolf%20-%20Dom%C3%ADnio%20do%20movimento.PDF?dl=0
3 2	LELOUP, Jean-Yves - O corpo e seus símbolos - uma antropologia essencial	https://www.dropbox.com/s/wx9we9uan21x1qf/LILOUP%20Jean-Yves%20-%20O%20corpo%20e%20seus%20s%C3%ADmbolos%20-%20uma%20antropologia%20essencial%20.pdf?dl=0
3 3	LEPECKI - Desfazendo a fantasia do sujeito dançante	https://www.dropbox.com/s/n60yvvzjme31688d/LEPECKI%20-%20Desfazendo%20a%20fantasia%20do%20sujeto%20dan%C3%A7ante.pdf?dl=0
3 5	LEPECKI, Andr, - Coreopolítica e coreopolícia	https://www.dropbox.com/s/zeddf40u67qek64/LEPECKI%20Andr%C3%A7a%20-%20Coreopol%C3%ADtica%20e%20coreopol%C3%ADcia.pdf?dl=0
3 6	LIGNELLI, C,sar - sons e(m) Cena parâmetros do som	https://www.dropbox.com/s/kfui34od8smoq0/LIGNELLI%20C%C3%A7a%20-%20sons%20e%20m%29%20Cena%20par%C3%A2metros%20do%20som.pdf?dl=0
3 7	LOUPPE - Corpos Híbridos	https://www.dropbox.com/s/9mwzv316a3q9pmu/LOUPPE%20-%20Corpos%20H%C3%ADbridos.pdf?dl=0
3 8	MCARDLE, William D. - Fisiologia do Exercício - quinta edição	https://www.dropbox.com/s/vfysab8e8b9rfqt/MCARDLE%20William%20D.%20-%20Fisiologia%20do%20Exerc%C3%ADcio%20-%20quinta%20edi%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
3 9	MUNDIM, Ana Carolina (Org) - Dramaturgia do corpo-espço e territorialidade	https://www.dropbox.com/s/jxdb011hu71e8y/MUNDIM%20Ana%20Carolina%20-%20Org%29%20-%20Dramaturgia%20do%20corpo-esp%C3%A7o%20e%20territorialidade.pdf?dl=0
4 0	NEIRA, Marcos Garcia & UVINHA, Ricardo Ricci - Cultura Corporal	https://www.dropbox.com/s/nk3bm23cvqxh3rk/NEIRA%20Marcos%20Garcia%20e%20UVINHA%20Ricardo%20Ricci%20-%20Cultura%20Corporal.pdf?dl=0
4 1	NEVES, Neide - Klaus Vianna estudos para uma dramaturgia corporal	https://www.dropbox.com/s/9bxtau9u6xea0mk/NEVES%20Neide%20-%20Klaus%20Vianna%20estudos%20para%20uma%20dramaturgia%20corporal.pdf?dl=0
4 2	OHNO, Kazuo - Treino e(m) poema (baixa res)	https://www.dropbox.com/s/gpydklmuns121dn/OHNO%20Kazuo%20-%20Treino%20e%20m%29%20poema%20-%20baixa%20res%29.pdf?dl=0
4 3	OHNO, Kazuo - Treino e(m) poema	https://www.dropbox.com/s/asre28fwnpgz0z/OHNO%20Kazuo%20-%20Treino%20e%20m%29%20poema.pdf?dl=0
4 4	PERRONE, Hugo C,sar - Eutonia arte e pensamento	https://www.dropbox.com/s/2oasingq0y8z4tw/PERRONE%20Hugo%20C%C3%A7a%20-%20Eutonia%20arte%20e%20pensamento.pdf?dl=0
4 5	PICCOLOTTO, Leslie - Técnicas de improvisação e comunicação oral	https://www.dropbox.com/s/qu5jwgkdaga482/PICCOLOTTO%20Leslie%20-%20T%C3%A9cnicas%20de%20improvisação%20e%20comunicação%20oral.pdf?dl=0
4 6	QUINTEIRO, Eudisia Acuña - Estética da voz - uma voz para o ator	https://www.dropbox.com/s/by2xpmayls29g9/QUINTEIRO%20Eudisia%20Acuña%20-%20Estética%20da%20voz%20-%20uma%20voz%20para%20o%20ator.pdf?dl=0
4 7	QUINTERO, Eudisia Acuña - Estética da voz	https://www.dropbox.com/s/vs8yeuge6g8zww/QUINTERO%20Eudisia%20Acuña%20-%20Estética%20da%20voz.pdf?dl=0
4 8	SALDANHA, Suzana - Angel Vianna sistema ou método	https://www.dropbox.com/s/s0iox3ss9hit9h/SALDANHA%20Suzana%20-%20

		%20Angel%20Vianna%20sistema%20ou%20m%C3%A9todo.pdf?dl=0
49	SCHAFER, R. Murray - A afinação do mundo	https://www.dropbox.com/s/d88px4tqeyhi49/SCHAFER%2C%20R.%20Murray%20-%20A%20afina%C3%A7%C3%A3o%20do%20mundo.pdf?dl=0
50	SCHAFER, Murray - O ouvido pensante	https://www.dropbox.com/s/ty7n14d36qx29u5/SCHAFER%2C%20Murray%20-%20O%20ouvido%20pensante.pdf?dl=0
51	SOUCHARD, E Ph - Respiração	https://www.dropbox.com/s/xsgmrjtmzwao6i0/SOUCARD%2C%20E%20Ph%20-%20Respira%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
52	SOUCHARD, E. - O diafragma	https://www.dropbox.com/s/bet1uh2mr2nk4od/SOUCARD%2C%20E.%20-%20O%20diafragma.pdf?dl=0
53	TRATEMBERG, Lívio - Música de cena	https://www.dropbox.com/sh/nfi7p7i9p8aijbw/AA-CYQzpH6z6ZBwPK14rV_Ota?dl=0
54	VARGENS, Meran - A voz articulada pelo coraço	https://www.dropbox.com/s/7xp7twse3i4vzfy/VARGENS%2C%20Meran%20-%20A%20voz%20articulada%20pelo%20cora%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
55	VIANNA, Klaus - A dança	https://www.dropbox.com/s/f2qgmzameiamit3/VIANNA%2C%20Klaus%20-%20A%20dan%C3%A7a.pdf?dl=0
56	WEIL, Pierre e TOMPAKOW, Roland - O Corpo Fala	https://www.dropbox.com/s/709ohma659cxvzd/WEIL%2C%20Pierre%20e%20TOMPAKOW%2C%20Roland%20-%20O%20Corpo%20Fala.pdf?dl=0
57	WERBECK-SVĚRDSTRÖM, Valborg - A escola do desvendar da voz um caminho para a redenção na arte do canto	https://www.dropbox.com/s/zr17p42asx2s18/WE-RBECK-SV%C3%84RDSTR%C3%86M%2C%20Valborg%20-%20A%20escola%20do%20desvendar%20da%20voz%20um%20caminho%20para%20a%20reden%C3%A7%C3%A3o%20na%20arte%20do%20canto.pdf?dl=0
58	WINKLER, Anne-Marie & BRIEGHEL-MÜLLER, Gunna - Pedagogia e terapia em eutonia	https://www.dropbox.com/s/qb71yphwbdqwgss/WINKLER%2C%20Anne-Marie%20e%20BRIEGHEL-M%C3%9CULLER%2C%20Gunna%20-%20Pedagogia%20e%20terapia%20em%20eutonia.pdf?dl=0
59	WISNIK, Jos, Miguel - O som e o sentido uma outra história das músicas	https://www.dropbox.com/sh/c7btvjq0ij33cng/AA-BLQthF_MV14GRmj-gA_sZa?dl=0
60	ZUMTHOR, Paul - A letra e a voz (2)	https://www.dropbox.com/s/7f6vz1d8tcc6qvb/ZUMTHOR%2C%20Paul%20-%20A%20letra%20e%20a%20voz%20-%2028%29.pdf?dl=0
61	ZUMTHOR, Paul - A letra e a voz	https://www.dropbox.com/s/n9wi6bp9oyzpaq5/ZUMTHOR%2C%20Paul%20-%20A%20letra%20e%20a%20voz.pdf?dl=0

Título de Teatro de Formas Animadas		
1	AMARAL, Ana Maria - O ator e seus duplos mscaras, bonecos, objetos	https://www.dropbox.com/s/mi5uxwfe0bq7f7h/ABEL%2C%20Leonel%20-%20Metateatro.pdf?dl=0
2	AMARAL, Ana maria - Teatro de animação	https://www.dropbox.com/s/lq2cik3icve7kv/AMARAL%2C%20Ana%20maria%20-%20Teatro%20de%20anima%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
3	AMARAL, Ana Maria - Teatro de formas animadas	https://www.dropbox.com/s/897uvqbgioovyyk/AMARAL%2C%20Ana%20maria%20-%20Teatro%20de%20formas%20animadas.PDF?dl=0
4	BELTRAME, Valmor (org) - Teatro de sombras técnica e linguagem	https://www.dropbox.com/s/jh44d91yev4d9x9/BELTRAME%2C%20Valmor%20-%20Teatro%20de%20sombras%20-%20t%C3%A9cnica%20e%20linguagem.pdf?dl=0
5	SITCHIN, Henrique - A possibilidade do novo no teatro de animação	https://www.dropbox.com/s/185lk0gk3u3z84h/SITCHIN%2C%20Henrique%20-%20A%20possibilidade%20do%20novo%20no%20teatro%20de%20anima%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0

Títulos de Pedagogia do Teatro		
1	BARON, Dan - Alfabetização cultural	https://www.dropbox.com/s/mi5uxwfe0bq7f7h/ABEL%2C%20Leonel%20-%20Metateatro.pdf?dl=0
2	BRITO, Teca Alencar - Koellreutter educador o humano como objetivo da educação musical	https://www.dropbox.com/s/moxvln7c43yhmq/BRITO%2C%20Teca%20Alencar%20-%20Koellreutter%20educador%20o%20humano

		%20como%20objetivo%20da%20educa%C3%A7%C3%A3o%20musical.pdf?dl=0
3	CABRAL, Beatriz ¶ngela Vieira - Drama como m,todo de ensino	https://www.dropbox.com/s/aafigvx2621pum/CABRAL%2C%20Beatriz%20C%82ngela%20Vieira%20-%20Drama%20como%20m%C3%A9todo%20de%20ensino.pdf?dl=0
4	CARREIRA, Andr, et al - Metodologia de pesquisa em artes c³nicas	https://www.dropbox.com/s/dwibwicztodinjv/CARREIRA%2C%20Andr%C3%A9%20et%20al%20-%20Metodologia%20de%20pesquisa%20em%20artes%20c%C3%AAnicas.pdf?dl=0
5	CAVASSIN, Juliana - Perspectivas para o teatro na Educaç£o	https://www.dropbox.com/s/753q24v563n8mtu/CAVASSIN%2C%20Juliana%20-%20Perspectivas%20para%20o%20teatro%20na%20Educa%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
6	CHACRA, Sandra - Natureza e sentido da improvisaç£o teatral	https://www.dropbox.com/s/8qcin4qivslvqgc/CHACRA%2C%20Sandra%20-%20Natureza%20e%20sentido%20da%20improvisa%C3%A7%C3%A3o%20teatral.pdf?dl=0
7	COURTNEY, Richard - Jogo teatro e pensamento	https://www.dropbox.com/s/qk87p26wz8nqi1b/COURTNEY%2C%20Richard%20-%20Jogo%20teatro%20e%20pensamento.pdf?dl=0
8	COUTINHO, Marina Henriques - A favela como palco e personagem	https://www.dropbox.com/s/prb3dbv522zotod/COUTINHO%2C%20Marina%20Henriques%20-%20A%20favela%20como%20palco%20e%20pessoa%20personagem.pdf?dl=0
9	DESGRANGES, Flvio - A invers£o da olhadela alteraç£ões no ato do espectador teatral	https://www.dropbox.com/s/e1fikuclvatrh/DESGRANGES%2C%20Fl%C3%A1vio%20-%20A%20invers%C3%A3o%20da%20olhadela%20altera%C3%A7%C3%B5es%20no%20ato%20do%20espectador%20teatral.PDF?dl=0
10	DESGRANGES, Flvio - A pedagogia do espectador	https://www.dropbox.com/s/qg871ajlmuteo4z/DESGRANGES%2C%20Fl%C3%A1vio%20-%20A%20pedagogia%20do%20espectador.PDF?dl=0
11	DESGRANGES, Flvio - A pedagogia do teatro - provocaç£o e dialogismo	https://www.dropbox.com/s/zkb1ppis2fq7uj1/DESGRANGES%2C%20Fl%C3%A1vio%20-%20A%20Pedagogia%20do%20Teatro%20-%20Provoca%C3%A7%C3%A3o%20e%20Dialogismo.PDF?dl=0
12	FERREIRA, Paula T B M & SILVA, E M A - Ator no palco ator na vida	https://www.dropbox.com/s/w5g1a6nv47qekv/FERREIRA%2C%20Paula%20T%20B%20M%20-%26%20SILVA%2C%20E%20M%20A%20-%20A%20ator%20no%20palco%20e%20ator%20na%20vida.pdf?dl=0
13	FERREIRA, Tajs - A escola no teatro e o teatro na escola	https://www.dropbox.com/s/mrtqg3mq47w9vbc/FERREIRA%2C%20Tajs%20-%20A%20escola%20no%20teatro%20e%20o%20teatro%20na%20escola.PDF?dl=0
14	JAPIASSU, Ricardo - Metodologia do ensino de teatro	https://www.dropbox.com/s/aupdkesqoiz43xq/JAPIASSU%2C%20Ricardo%20-%20Metodologia%20do%20ensino%20de%20teatro.pdf?dl=0
15	Jogos teatrais - Protocolos Turma de 2003 - Prof Flvio Desgranges	https://www.dropbox.com/s/n8p3zzp5lrmkeq/Jogos%20teatrais%20-%20Protocolos%20Turma%20de%202003%20-%20Prof%20Fl%C3%A1vio%20Desgranges.pdf?dl=0
16	KISHIMOTO, Tizuko Morchida - O jogo e a educaç£o infantil	https://www.dropbox.com/s/edeumg9w4mmegm/KISHIMOTO%2C%20Tizuko%20Morchida%20-%20O%20jogo%20e%20a%20educa%C3%A7%C3%A3o%20infantil.pdf?dl=0
17	KOUDELA, Ingrid & SANTANA, Ar£o - Abordagens metodologicas do teatro na educaç£o	https://www.dropbox.com/s/r2hbzhxhdfy097x/KOUDELA%2C%20Ingrid%20-%26%20SANTANA%2C%20Ar%C3%A3o%20-%20Abordagens%20metodologicas%20do%20teatro%20na%20educa%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
18	KOUDELA, Ingrid Dormien - A ida ao teatro	https://www.dropbox.com/s/8yvm7cg1qll9ul/KOUDELA%2C%20Ingrid%20Dormien%20-%20A%20ida%20ao%20teatro.pdf?dl=0
19	KOUDELA, Ingrid Dormien - Brecht e o jogo teatral infantil	https://www.dropbox.com/s/ita671865usd47q/KOUDELA%2C%20Ingrid%20Dormien%20-%20Brecht%20e%20o%20jogo%20teatral%20infantil.pdf?dl=0
20	KOUDELA, Ingrid Dormien - Brecht um jogo de aprendizabem	https://www.dropbox.com/s/ozil4kyktr0bv54/KOUDELA%2C%20Ingrid%20Dormien%20-%20Brecht%20um%20jogo%20de%20aprendizabem.pdf?dl=0
21	KOUDELA, Ingrid Dormien e ALMEIRDA JR, Jos, Simões de - I,xico de Pedagogia do teatro	https://www.dropbox.com/s/311zev6ria3s1eq/KOUDELA%2C%20Ingrid%20Dormien%20e%20ALMEIRDA%20JR%20-%20Jos%20-%20Sim%C3%B5es%20de%20-%20I%C3%A9xico%20de%20Pedagogia%20do%20teatro.pdf?dl=0
22	LIGI• RO, Zeca. Teatro a partir da Comunidade	https://www.dropbox.com/s/qa4rbng8l35wvcl/LIGI%2C%20RO%20-%20Zeca%20-%20Teatro%20a%20partir%20da%20Comunidade.pdf?dl=0

2 3	MACHADO, Irley et al - Teatro ensino teoria e pr tica	https://www.dropbox.com/s/vk7t67u1cwc68vc/MACHADO%2C%20Irley%20et%20al%20-%20Teatro%20ensino%20teoria%20e%20pr%C3%A1tica.pdf?dl=0
2 4	MACHADO, Mariana Marcondes - A po,tica do brincar	https://www.dropbox.com/s/edshunpi80l32w/MACHADO%2C%20Mariana%20Marcondes%20-%20A%20po%C3%A9tica%20do%20brincar.pdf?dl=0
2 5	MAROLA, Caroline A. G. - O teatro na EducaçÆo Formal	https://www.dropbox.com/s/1kea0egrcavt2tx/MAROLA%2C%20Caroline%20A.%20G.%20-%20O%20teatro%20na%20Educa%C3%A7%C3%A3o%20Formal.pdf?dl=0
2 6	MARTINS, Marcos Bulhães - EncenaçÆo em jogo	https://www.dropbox.com/s/x0yz640felbz6i0/MARTINS%2C%20Marcos%20Bulh%C3%B5es%20-%20Encena%C3%A7%C3%A3o%20em%20jog o.pdf?dl=0
2 7	MERISO, Paulo et CAMPOS, Vilma - Teatro ensino, teoria e pr tica vol2	https://www.dropbox.com/s/kg6hx1a3ntzl7st/MERISO%2C%20Paulo%20et%20CAMPOS%2C%20Vilma%20-%20Teatro%20ensino%2C%20teoria%20e%20pr%C3%A1tica%20vol2.PDF?dl=0
2 8	NOGUEIRA, Marcia Pompeo - Teatro com meninos e meninas de rua	https://www.dropbox.com/s/vq452dixp95xewa/NOGUEIRA%2C%20Marcia%20Pompeo%20-%20Teatro%20com%20meninos%20e%20meninas%20de%20rua.PDF?dl=0
2 9	PCN - livro01	https://www.dropbox.com/s/1wcl3223oppil1d/PCN%20-%20livro01.pdf?dl=0
3 0	PCN - livro06	https://www.dropbox.com/s/t7bniviipamtse/PCN%20-%20livro06.pdf?dl=0
3 1	PUPO, Maria Lécia de Souza - No reino da desigualdade teatro infantil em SP nos anos 70	https://www.dropbox.com/s/aufhlw3frm8tmul/PUPO%2C%20Maria%20L%C3%B4cia%20de%20Souza%20-%20No%20reino%20da%20desigualdade%20teatro%20infantil%20em%20SP%20nos%20anos%2070.pdf?dl=0
3 2	PUPO, Maria Lécia de Souza - Para alimentar o desejo de teatro	https://www.dropbox.com/s/ksb4ol9u9ou5kol/PUPO%2C%20Maria%20L%C3%B4cia%20de%20Souza%20-%20Para%20alimentar%20o%20desejo%20de%20teatro.pdf?dl=0
3 3	PUPO, Maria Lécia de Souza Barros - Entre o Atlntico e o Mediterrâneo uma aventura teatral	https://www.dropbox.com/s/81pught8s7l4sie/PUPO%2C%20Maria%20L%C3%B4cia%20de%20Souza%20Barros%20-%20Entre%20o%20Atl%C3%Aântico%20e%20o%20Mediterr%C3%Aneo%20uma%20aventura%20teatral.PDF?dl=0
3 4	PUPO, Maria Lucia de Souza barros - Para desembaraçar os fios	https://www.dropbox.com/s/v57729nimpkb1ri/PUPO%2C%20Maria%20Lucia%20de%20Souza%20Barros%20-%20Para%20desembara%C3%A7ar%20os%20fios.pdf?dl=0
3 5	RETONDAR, Jeferson Jos, Moebus - Teoria do jogo a dimensÆo lédica da existência humana	https://www.dropbox.com/s/q12q1ygc2viagg0/R TONDAR%2C%20Jeferson%20Jos%20e%20Moebus%20-%20Teoria%20do%20jogo%20a%20dimens%C3%A3o%20l%C3%BAdica%20da%20exist%C3%Aâcia%20humana.pdf?dl=0
3 6	SANTANA, ArÆo Paranagua de - A experiencia estetica com fundamento da preparacao docente	https://www.dropbox.com/s/60zxsq5tievrc6k/SANTANA%2C%20Ar%C3%A3o%20Paranagua%20de%20-%20A%20experiencia%20estetica%20com%20fundamento%20da%20preparacao%20docente.pdf?dl=0
3 7	SANTANA, ArÆo Paranagua de - A Pratica extensionista na formacao de professores de teatro	https://www.dropbox.com/s/rx31pqt50v992is/SANTANA%2C%20Ar%C3%A3o%20Paranagua%20de%20-%20A%20Pratica%20extensionista%20na%20formacao%20de%20professores%20de%20teatro.pdf?dl=0
3 8	SANTANA, ArÆo Paranagua de - Experiência e conhecimento em teatro	https://www.dropbox.com/s/aqyvisi0675u0j/SANTANA%2C%20Ar%C3%A3o%20Paranagua%20de%20-%20Experi%C3%Aâcia%20e%20conheciment o%20em%20teatro.pdf?dl=0
3 9	SANTANA, ArÆo Paranagua de - Teatro e formaçÆo de professores	https://www.dropbox.com/s/wfu1f6qke1dg3iuf/SANTANA%2C%20Ar%C3%A3o%20Paranagua%20de%20-%20Teatro%20e%20forma%C3%A7%C3%A3o%20de%20professores.pdf?dl=0
4 0	SLADE, Peter - O jogo dram tico infantil	https://www.dropbox.com/s/bz47rczkau176vb/SLADE%2C%20Peter%20-%20O%20jogo%20dram%C3%A1tico%20infantil.pdf?dl=0
4 1	SNT - Teatro na educaçÆo subsídios para seu estudo	https://www.dropbox.com/s/5nzawikqwd21q8/SNT%20-%20Teatro%20na%20educa%C3%A7%C3%A3o%20subs%C3%ADdios%20para%20seu%20estudo.pdf?dl=0

4 2	SOUZA, Elaine Cristina Rodrigues de - Interdisciplinaridade entre teatro e letramento na educação infantil	https://www.dropbox.com/s/wis8nri4quglafk/SOUZA%2C%20Elaine%20Cristina%20Rodrigues%20de%20-%20Interdisciplinaridade%20entre%20teatro%20e%20letramento%20na%20educa%C3%A7%C3%A3o%20infantil.pdf?dl=0
4 3	SOUZA, Luiz Fernando - Um palco para o conto de fadas	https://www.dropbox.com/s/l8wnhsp6py9db8/SOUZA%2C%20Luiz%20Fernando%20-%20Um%20palco%20para%20o%20conto%20de%20fadas.pdf?dl=0
4 4	TELLES, Narciso - Pedagogia do teatro e o teatro de rua	https://www.dropbox.com/s/5k6j4g8kco8ztte/TELLES%2C%20Narciso%20-%20Pedagogia%20do%20teatro%20e%20o%20teatro%20de%20rua2.pdf?dl=0
4 5	TELLES, Narciso (org) - Pedagogia do teatro práticas contemporâneas na sala de aula	https://www.dropbox.com/s/9xilucqhnab6wr2/TELLES%2C%20Narciso%20%20org%29%20-%20Pedagogia%20do%20teatro%20pr%C3%A1ticas%20contempor%C3%A2neas%20na%20sala%20de%20aula.pdf?dl=0
4 6	TELLES, Narciso (org) - Pesquisa em artes cênicas textos e temas	https://www.dropbox.com/s/twxpw4eoa5egos/TELLES%2C%20Narciso%20%20org%29%20-%20Pesquisa%20em%20artes%20c%C3%A2nicas%20textos%20e%20temas.PDF?dl=0
4 7	TELLES, Narciso e CARNEIRO, Ana (org) - Teatro de rua olhares e perspectivas	https://www.dropbox.com/s/3it93hp7wbsolh/TELLES%2C%20Narciso%20e%20CARNEIRO%2C%20Ana%20%20org%29%20-%20Teatro%20de%20rua%20olhares%20e%20perspectivas.pdf?dl=0
4 8	TELLES, Narciso e FLORENTINO, Adilson (org) - Cartografias do ensino do teatro	https://www.dropbox.com/s/3hxe5tpq57mpl/TELLES%2C%20Narciso%20e%20FLORENTINO%2C%20Adilson%20%20org%29%20-%20Cartografias%20do%20ensino%20do%20teatro.pdf?dl=0

Títulos de Pedagogia e Didática		
1	100 Classroom Organizing Tricks _ Scholastic	https://www.dropbox.com/s/mi5uxwfe0bq7f7h/ABEL%2C%20Leonel%20-%20Metateatro.pdf?dl=0
2	ABREU, M. Célia e MASETTO, Marcos T. - O professor universitário em aula prática e princípios teóricos	https://www.dropbox.com/s/501kriucckh0k2s/ABREU%2C%20M.%20C%C3%A9lia%20e%20MASETTO%2C%20Marcos%20T.%20-%20O%20professor%20universit%C3%A1rio%20em%20aula%20pr%C3%A1tica%20e%20princ%C3%ADpios%20te%C3%B3ricos.pdf?dl=0
3	ALLEN, David - A arte de fazer acontecer	https://www.dropbox.com/s/9nzm2Bapan1x09b/ALLEN%2C%20David%20-%20A%20arte%20de%20fazer%20acontecer.pdf?dl=0
4	ALLEN, David - A arte de fazer acontecer2	https://www.dropbox.com/s/7f9uxa7fc5okzi/ALLEN%2C%20David%20-%20A%20arte%20de%20fazer%20acontecer2.pdf?dl=0
5	ALVES, Rubem - Conversa com quem gosta de ensinar	https://www.dropbox.com/s/3aco3bxi9i4s5bt/ALVES%2C%20Rubem%20-%20Conversa%20com%20quem%20gosta%20de%20ensinar.pdf?dl=0
6	ALVES, Rubem - O desejo de ensinar	https://www.dropbox.com/s/vm0ymn2ipvssora/ALVES%2C%20Rubem%20-%20O%20desejo%20de%20ensinar.pdf?dl=0
7	ALVES, Rubem - Por uma educação romântica	https://www.dropbox.com/s/aku4qzu066v7sa/ALVES%2C%20Rubem%20-%20Por%20uma%20educa%C3%A7%C3%A3o%20rom%C3%A2ntica.pdf?dl=0
8	ANTUNES, Sandra Isabel Valente - Arte e Interface	https://www.dropbox.com/s/4oir7sqvzah7vvh/ANTUNES%2C%20Sandra%20Isabel%20Valente%20-%20Arte%20e%20Interface.pdf?dl=0
9	BAGNO, Marcos - Preconceito linguístico o que , como se faz	https://www.dropbox.com/s/nkuob3irvg7mmx2/BAGNO%2C%20Marcos%20-%20Preconceito%20lingu%C3%ADstico%20o%20que%20%C3%A9%20como%20se%20faz.pdf?dl=0
1 0	BARBE-GAL, Françoise - Como falar de arte com as crianças	https://www.dropbox.com/s/5518h8ysdqm2bdi/BARBE-GAL%2C%20Fran%C3%A7oise%20-%20Como%20falar%20de%20arte%20com%20as%20crian%C3%A7as.pdf?dl=0
1 1	BARBIER, Ren, - A Pesquisa-Arte - 2	https://www.dropbox.com/s/k6uhopkv3x86nw0/BARBIER%2C%20Ren%C3%A9%20-%20A%20Pesquisa-Arte%20-%202.pdf?dl=0
1 2	BARBIER, Ren, - A Pesquisa-Arte	https://www.dropbox.com/s/tzvddee1ysdhh5ki/BARBIER%2C%20Ren%C3%A9%20-%20A%20Pesquisa-Arte%20-%20.pdf?dl=0
1 3	BARBOSA, Ana Mae - A imagem no ensino da arte	https://www.dropbox.com/s/117nt9vp41w1138/BARBOSA%2C%20Ana%20Mae%20-%20A%20imagem%20no%20ensino%20da%20arte.PDF?dl=0
1 4	BARBOSA, Ana Mae - Arte Educação Contemporâneas - Consonâncias Internacionais	https://www.dropbox.com/s/bftq1iwhhnr3ji/BARBOSA%2C%20Ana%20Mae%20-%20Arte%20Educa%C3%A7%C3%A3o%20Co

		ntempor%C3%A2neas%20-%20Consonancias%20Internacionais.PDF?dl=0
15	BARBOSA, Ana Mae - Arte-Educação e leitura no subsolo	https://www.dropbox.com/s/i8i40a6g5kyva22/BARBOSA%2C%20Ana%20Mae%20-%20Arte-Educa%C3%A7%C3%A3o%20leitura%20no%20subsolo.pdf?dl=0
16	BARBOSA, Ana Mae - John Dewey e o ensino da arte no Brasil	https://www.dropbox.com/s/khyw3b2dlxcyq87/BARBOSA%2C%20Ana%20Mae%20-%20John%20Dewey%20e%20o%20ensino%20da%20arte%20no%20Brasil.pdf?dl=0
17	BARBOSA, Ana Mae (Org.) - Ensino da arte - memória e história	https://www.dropbox.com/s/itjnu7fyqcdml/BARBOSA%2C%20Ana%20Mae%20%20Org.%29%20-%20Ensino%20da%20arte%20-%20mem%C3%B3ria%20e%20hist%C3%B3ria.pdf?dl=0
18	BAUER, Martin W. e GASKELL, George - Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som	https://www.dropbox.com/s/ksl7qtqfoc8h8d6/BAUER%2C%20Martin%20W.%20e%20GASKELL%2C%20George%20-%20Pesquisa%20qualitativa%20com%20texto%20e%20imagem%20e%20som.pdf?dl=0
19	BECKER, Fernando - A epistemologia do professor o cotidiano da escola	https://www.dropbox.com/s/mxfv3wneqov00k5/BECKER%2C%20Fernando%20-%20A%20epistemologia%20do%20professor%20o%20cotidiano%20da%20escola.pdf?dl=0
20	BECKER, Fernando - A origem do conhecimento e a aprendizagem escolar	https://www.dropbox.com/s/uk1qyb5b2stftr/BECKER%2C%20Fernando%20-%20A%20origem%20do%20conhecimento%20e%20a%20aprendizagem%20escolar.pdf?dl=0
21	BECKER, Fernando - Educação e construção do conhecimento	https://www.dropbox.com/s/k05si529c3s6k/B ECKER%2C%20Fernando%20-%20Educa%C3%A7%C3%A3o%20do%20constru%C3%A7%C3%A3o%20do%20conhecimento.pdf?dl=0
22	BERBEL, Neusi Aparecida - Metodologia do ensino superior realidade e significado	https://www.dropbox.com/s/rd9xtx0umbdbqgt/BERBEL%2C%20Neusi%20Aparecida%20-%20Metodologia%20do%20ensino%20superior%20realidade%20e%20significado.pdf?dl=0
23	BERBEL, Neusi Aparecida Navas et al - Avaliação da aprendizagem no ensino superior um retrato em cinco dimensões	https://www.dropbox.com/s/ceqip50fgrzctd/BERBEL%2C%20Neusi%20Aparecida%20Navas%20et%20al%20-%20Avalia%C3%A7%C3%A3o%20da%20aprendizagem%20no%20ensino%20superior%20um%20retrato%20em%20cinco%20dimens%C3%B5es.pdf?dl=0
24	BERBEL, Neusi Aparecida Navas et al- Avaliação da aprendizagem no ensino superior	https://www.dropbox.com/s/6in9ohiist144x7/BERBEL%2C%20Neusi%20Aparecida%20Navas%20et%20al%20-%20Avalia%C3%A7%C3%A3o%20da%20aprendizagem%20no%20ensino%20superior.pdf?dl=0
25	BICUDO, Maria Aparecida Viggiani & JUNIOR, Celestino Alves da Silva - Formação do educador e avaliação educacional	https://www.dropbox.com/s/poe8nptqu3kdda/BICUDO%2C%20Maria%20Aparecida%20Viggiani%20e%20JUNIOR%2C%20Celestino%20Alves%20da%20Silva%20-%20Forma%C3%A7%C3%A3o%20do%20educador%20e%20avalia%C3%A7%C3%A3o%20educacional.PDF?dl=0
26	BOAVENTURA, Edivaldo - Como ordenar as ideias	https://www.dropbox.com/s/ltsri4lwy30d2o/BOAVENTURA%2C%20Edivaldo%20-%20Como%20ordenar%20as%20ideias%20e%20A9ias.PDF?dl=0
27	BONDIA, Jorge Larrosa - Notas sobre a experiência e o saber de experiência IN Revista brasileira	https://www.dropbox.com/s/lzed24sa2vnl8y/BOONDIA%2C%20Jorge%20Larrosa%20-%20Notas%20sobre%20a%20experiencia%20e%20o%20saber%20de%20experiencia%20IN%20Revista%20brasileira.pdf?dl=0
28	BONO, Edward de - O pensamento criativo como adquiri-lo e desenvolv-lo	https://www.dropbox.com/s/scnmmsmz1d9oug/BONO%2C%20Edward%20de%20-%20O%20pensamento%20criativo%20como%20adquiri-lo%20e%20desenvolv%C3%AA-lo.pdf?dl=0
29	BOOTH, W et al - A arte da pesquisa	https://www.dropbox.com/s/wd1klme5ki78tm3/BOOTH%2C%20W%20et%20al%20-%20A%20arte%20da%20pesquisa.pdf?dl=0
30	BOURDIEU, Pierre - As regras da arte genese e estrutura do campo literário	https://www.dropbox.com/s/uk9l2edbw6jzdpj/BOURDIEU%2C%20Pierre%20-%20As%20regras%20da%20arte%20genese%20e%20estrutura%20do%20campo%20literario.pdf?dl=0
31	BOURDIEU, Pierre - Esboço de auto-análise	https://www.dropbox.com/s/r0gmjrb1h3cial/BOURDIEU%2C%20Pierre%20-%20Esboço%20de%20auto-an%C3%A1lise.PDF?dl=0
32	BOURDIEU, Pierre - Escritos da Educação	https://www.dropbox.com/s/td1tk3e417qp33/B OURDIEU%2C%20Pierre%20-%20Escritos%20da%20Educa%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
33	BOURDIEU, Pierre - Lições da Aula	https://www.dropbox.com/s/rwrw3sevn2h1qt/B OURDIEU%2C%20Pierre%20-%20Li%C3%A7%C3%B5es%20da%20Aula.pdf?dl=0

3 4	BOURDIEU, Pierre - O campo científico - 2	https://www.dropbox.com/s/1etzy86fwsca05s/BOURDIEU%2C%20Pierre%20-%20O%20campo%20cientifico%20-%202.pdf?dl=0
3 5	BOURDIEU, Pierre - O campo científico	https://www.dropbox.com/s/kwfgzt5wqx0i64x/Bourdieu%2C%20Pierre%20-%20O%20campo%20cientifico%20-%202.pdf?dl=0
3 6	BOURDIEU, Pierre - Os usos sociais da ciência	https://www.dropbox.com/s/0lujv651xabqc29/Bourdieu%2C%20Pierre%20-%20Os%20usos%20sociais%20da%20ciencia.pdf?dl=0
3 7	BRANDÃO, Carlos Rodrigues - O que é Educação	https://www.dropbox.com/s/d9wscrt06leh14/BRANDAO%2C%20Carlos%20Rodrigues%20-%20O%20que%20e%20Educacao%20-%207.pdf?dl=0
3 8	BUZIN, Tony - Mapas mentais	https://www.dropbox.com/s/i6ej689cpm5w38v/BUZIN%2C%20Tony%20-%20Mapas%20mentais.pdf?dl=0
3 9	CANAU, Vera Maria (org.) - Didática, currículo e saberes escolares	https://www.dropbox.com/s/f4bqiatmjb4tgd/CANAU%2C%20Vera%20Maria%20-%20Didatica%20-%20Curriculo%20-%20Saberes%20escolares.pdf?dl=0
4 0	CARVALHO, José Murilo - Cidadania no Brasil	https://www.dropbox.com/s/q9fa3w7pqp6ifu/CARVALHO%2C%20Jose%20Murilo%20-%20Cidadania%20no%20Brasil.pdf?dl=0
4 1	CAZNOK, Yara Borges - Música entre o audível e o visível	https://www.dropbox.com/s/qide8p62k76kyp/CASNOK%2C%20Yara%20Borges%20-%20Musica%20entre%20o%20audivel%20-%203.pdf?dl=0
4 2	CHATIER, Roger (org.) - Práticas da leitura	https://www.dropbox.com/s/t64ph4bqcnvany/CCHATIER%2C%20Roger%20-%20Praticas%20da%20leitura.pdf?dl=0
4 3	CHAUÖ, Marilena - Escritos sobre a universidade	https://www.dropbox.com/s/2xz0p9y79wokm/CHAUO%2C%20Marilena%20-%20Escritos%20sobre%20a%20universidade.pdf?dl=0
4 4	CONTRERAS, Jos, - A autonomia de professores	https://www.dropbox.com/s/rfbrmevdrw1s1/CONTRERAS%2C%20Jos%20-%20A%20autonomia%20de%20professores.pdf?dl=0
4 5	CORTELAZZO, Iolanda Bueno de Camargo - Docência em ambientes de aprendizagem online	https://www.dropbox.com/s/sqns826v1m5to/CORTELAZZO%2C%20Iolanda%20Bueno%20de%20Camargo%20-%20Docencia%20em%20ambientes%20de%20aprendizagem%20online.pdf?dl=0
4 6	CUNHA, Maria Isabel da - Trajetórias e lugares de formação da docência universitária da perspectiva individual ao espaço institucional	https://www.dropbox.com/s/bl8fpxn0l0s9ae/CUNHA%2C%20Maria%20Isabel%20-%20Trajetorias%20e%20lugares%20de%20formacao%20-%207.pdf?dl=0
4 7	DAICHENDT, G. James - Artist Teacher	https://www.dropbox.com/s/6x4s7yvwouqswca/DAICHENDT%2C%20G.%20James%20-%20Artist%20Teacher.pdf?dl=0
4 8	DAVIES, Ivor K. - O planejamento de currículos e seus objetivos	https://www.dropbox.com/s/lm22faxq5e73qae/DAVIES%2C%20Ivor%20K.%20-%20O%20planejamento%20de%20curriculos%20-%202.pdf?dl=0
4 9	DELVAL, Juan - Aprender a aprender	https://www.dropbox.com/s/nxxyu0i8ynxw41/DDELVAL%2C%20Juan%20-%20Aprender%20a%20aprender.pdf?dl=0
5 0	DELVAL, Juan - Aprender na vida e aprender na escola	https://www.dropbox.com/s/2md71zqfvcxhpg1/DDELVAL%2C%20Juan%20-%20Aprender%20na%20vida%20e%20na%20escola.pdf?dl=0
5 1	DEWEY, John - Experiência e educação	https://www.dropbox.com/s/l3i53a43pa4xs36/DEWEY%2C%20John%20-%20Experiencia%20e%20educacao%20-%203.pdf?dl=0
5 2	DOHME, Vania - Atividades lúdicas na educação	https://www.dropbox.com/s/06e0xre364i1a8e/DOHME%2C%20Vania%20-%20Atividades%20ludicas%20na%20educacao%20-%203.pdf?dl=0
5 3	ENRICONE, D,lcia et al - Planejamento de ensino e avaliação	https://www.dropbox.com/s/9ghxjndpzbj0fhp/ENRICONE%2C%20D.%20-%20Planejamento%20de%20ensino%20e%20avaliacao%20-%203.pdf?dl=0
5 4	FAZENDA, Ivani - Avaliação e interdisciplinaridade	https://www.dropbox.com/s/avbi1se5lk3h4s/FAZENDA%2C%20Ivani%20-%20Avaliacao%20e%20interdisciplinaridade.pdf?dl=0
5 5	FAZENDA, Ivani - Formação de professores - dimensão interdisciplinar	https://www.dropbox.com/s/jseiv7vp224ziv6/FAZENDA%2C%20Ivani%20-%20Formacao%20de%20professores%20-%202.pdf?dl=0

		%20dimens%C3%A3o%20interdisciplinar.pdf?dl=0
56	FAZENDA, Ivani - Interdisciplinaridade e transdisciplinaridade na formação de professores	https://www.dropbox.com/s/kwkb0q7thwq20m/FAZENDA%2C%20Ivani%20-%20Interdisciplinaridade%20e%20transdisciplinaridade%20na%20forma%C3%A7%C3%A3o%20de%20professores.pdf?dl=0
57	FAZENDA, Ivani - O que é interdisciplinaridade	https://www.dropbox.com/s/jud712vzhvbj5/FAZENDA%2C%20Ivani%20-%20O%20que%20e%20interdisciplinaridade.pdf?dl=0
58	FAZENDA, Ivani (org) - Metodologia da pesquisa educacional	https://www.dropbox.com/s/15v6wbr8co4i2ce/FAZENDA%2C%20Ivani%20%20org%29%20-%20Metodologia%20da%20pesquisa%20educacional.pdf?dl=0
59	FAZENDA, Ivani Catarina Arantes - Interdisciplinaridade histórica, teoria e pesquisa	https://www.dropbox.com/s/v0l2ciltmqaywki/FAZENDA%2C%20Ivani%20Catarina%20Arantes%20-%20Interdisciplinaridade%20hist%C3%B3rica%20-%20teoria%20e%20pesquisa.pdf?dl=0
60	FLICK, Uwe - Qualidade na pesquisa qualitativa	https://www.dropbox.com/s/0atz71htvefr45d/FLICK%2C%20Uwe%20-%20Qualidade%20na%20pesquisa%20qualitativa.PDF?dl=0
61	FUSARI, M.F.deR. e FERRAZ, M.H.C.deT. - Arte na educação escolar	https://www.dropbox.com/s/43r2wschcp9n1v/FUSARI%2C%20M.F.deR.%20e%20FERRAZ%2C%20M.H.C.deT.%20-%20Arte%20na%20educa%C3%A7%C3%A3o%20escolar.PDF?dl=0
62	GARCIA, Maria Manuela Alves - A didática no ensino superior	https://www.dropbox.com/s/8ytwg0coakww0ya/GARCIA%2C%20Maria%20Manuela%20Alves%20-%20A%20did%C3%A1tica%20no%20ensino%20superior.pdf?dl=0
63	GHIRALDELLI, Paulo - O que é Pedagogia	https://www.dropbox.com/s/lzitecyosduhln/GHIRALDELLI%2C%20Paulo%20-%20O%20que%20e%20C3%A9%20Pedagogia.pdf?dl=0
64	GIBBS, Graham - Análise de dados qualitativos	https://www.dropbox.com/s/5oi9v1r7end9hiv/GIBBS%2C%20Graham%20-%20An%C3%A1lise%20de%20dados%20qualitativos.PDF?dl=0
65	GIL, Antonio Carlos - Como elaborar projetos de pesquisa	https://www.dropbox.com/s/tivzfozcynepmje/GIL%2C%20Antonio%20Carlos%20-%20Como%20elaborar%20projetos%20de%20pesquisa.pdf?dl=0
66	GIL, Antônio Carlos - Didática do Ensino Superior	https://www.dropbox.com/s/14haqirx0x7fpg/GIL%2C%20Ant%C3%B4nio%20Carlos%20-%20Did%C3%A1tica%20do%20Ensino%20Superior.pdf?dl=0
67	GIL, Antonio Carlos - Metodologia do ensino superior	https://www.dropbox.com/s/0cx54kize4hvim/GIL%2C%20Antonio%20Carlos%20-%20Metodologia%20do%20ensino%20superior.pdf?dl=0
68	GIL, Antonio Carlos - Métodos e técnicas de pesquisa social	https://www.dropbox.com/s/3t92t7xpui8kni/GIL%2C%20Antonio%20Carlos%20-%20M%C3%A9todos%20e%20t%C3%A9cnicas%20de%20pesquisa%20social.pdf?dl=0
69	GLADWELL, Malcom - O Ponto Da Virada	https://www.dropbox.com/s/4s9l2xtezi2obov/GLADWELL%2C%20Malcom%20-%20O%20Ponto%20Da%20Virada.pdf?dl=0
70	GOMES, Vera Miranda - Prática psicomotora na pré-escola	https://www.dropbox.com/s/29w5ki3xn92ionr/GOMES%2C%20Vera%20Miranda%20-%20Pr%C3%A1tica%20psicomotora%20na%20pr%C3%A9-escola.pdf?dl=0
71	GUSBERTI, Tomoe Daniela Hamanaka et al - Questionário de avaliação docente pelo discente análise da capacidade de avaliação	https://www.dropbox.com/s/bxherawdih5ncn1/GUSBERTI%2C%20Tomoe%20Daniela%20Hamanaka%20et%20al%20-%20Question%C3%A1rio%20de%20avalia%C3%A7%C3%A3o%20docente%20pelo%20discente%20an%C3%A1lise%20da%20capacidade%20de%20avalia%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
72	HERNANDEZ, Fernando & VENTURA, Montserrat - A organização do currículo por projetos de trabalho	https://www.dropbox.com/s/l626xel3ppgi6xy/HERNANDEZ%2C%20Fernando%20e%20VENTURA%2C%20Montserrat%20-%20A%20organiza%C3%A7%C3%A3o%20do%20curr%C3%A9culo%20por%20projetos%20de%20trabalho.pdf?dl=0
73	HOFFMANN, Jussara - Avaliação mito e desafio uma perspectiva construtivista	https://www.dropbox.com/s/oailiasl31tfr/HOFFMANN%2C%20Jussara%20-%20Avalia%C3%A7%C3%A3o%20mito%20e%20desafio%20uma%20perspectiva%20construtivista.pdf?dl=0
74	How Performing in Theater Can Help Build Empathy in Students	https://www.dropbox.com/s/jurq3242gghzuyhr/How%20Performing%20in%20Theater%20Can%20Help%20Build%20Empathy%20in%20Students.pdf?dl=0
75	How to make a good teacher _ The Economist	https://www.dropbox.com/s/1no0knombhoo126/How%20to%20make%20a%20good%20teacher%20-%20The%20Economist.pdf?dl=0

7 6	KEMP, Jerrold E. - Planejamento de ensino um plano para desenvolvimento de unidades e cursos	https://www.dropbox.com/s/03r8pvebm3pdpqk/KEMP%2C%20Jerrold%20E.%20-%20Planejamento%20de%20ensino%20um%20plano%20para%20desenvolvimento%20de%20unidades%20e%20cursos.pdf?dl=0
7 7	LARROSA, Jorge - A operação de ensino	https://www.dropbox.com/s/12zvpskms9r99c/LARROSA%2C%20Jorge%20-%20A%20opera%C3%A7%C3%A3o%20de%20ensino.pdf?dl=0
7 8	LARROSA, Jorge - O ensino e a escrita acadêmica	https://www.dropbox.com/s/xai9vqluca8o0h7/LARROSA%2C%20Jorge%20-%20O%20ensino%20e%20a%20escrita%20acad%C3%AAmica.pdf?dl=0
7 9	LARROSA, Jorge - Pedagogia Profana	https://www.dropbox.com/s/xai9vqluca8o0h7/LARROSA%2C%20Jorge%20-%20O%20ensino%20e%20a%20escrita%20acad%C3%AAmica.pdf?dl=0
8 0	LAVILLE e DIONNE - A Constru�o do Saber	https://www.dropbox.com/s/zd147vdtogh57h/LAVILLE%20e%20DIONNE%20-%20A%20Constru%C3%A7%C3%A3o%20do%20Saber.pdf?dl=0
8 1	LOPES, Maria Immacolata Vassallo - Pesquisa em comunica�o	https://www.dropbox.com/s/r1vw188vs0nvuh/LOPES%2C%20Maria%20Immacolata%20Vassallo%20-%20Pesquisa%20em%20comunica%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
8 2	LOPES, Maria Immacolata Vassallo(org) - Epistemologia da comunica�o	https://www.dropbox.com/s/325nh77qv873vou/LOPES%2C%20Maria%20Immacolata%20Vassallo%20-%20Epistemologia%20da%20comunica%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
8 3	MACHADO, Marina Marcondes - A poética do brincar	https://www.dropbox.com/s/4x71wz51lf8mjc8/MACHADO%2C%20Marina%20Marcondes%20-%20A%20po%C3%A9tica%20do%20brincar.pdf?dl=0
8 4	MAGER, Robert F. - A formula�o de objetivos de ensino	https://www.dropbox.com/s/jamroxjnh7liq/MAGER%2C%20Robert%20F.%20-%20A%20formula%C3%A7%C3%A3o%20de%20objetivos%20de%20ensino.pdf?dl=0
8 5	MANACORDA, Mario Alighiero - História da educa�o da Antiguidade aos nossos dias	https://www.dropbox.com/s/sz517pkbuxf32nv/MANACORDA%2C%20Mario%20Alighiero%20-%20Hist%C3%B3ria%20da%20educa%C3%A7%C3%A3o%20da%20Antiguidade%20aos%20nossos%20dias.pdf?dl=0
8 6	MASINI, Elcie F. Salzano e MOREIRA, Marco Antonio e colaboradores - Aprendizagem significativa condi�es para ocorrência e lacunas que levam a comprometimentos	https://www.dropbox.com/s/7vo4zmie1nbhk9/MASINI%2C%20Elcie%20F.%20Salzano%20e%20MOREIRA%2C%20Marco%20Antonio%20e%20colaboradores%20-%20Aprendizagem%20significativa%20condi%C3%A7%C3%B5es%20para%20ocorr%C3%Aancia%20e%20lacunas%20que%20levam%20a%20comprometimentos.PDF?dl=0
8 7	MATUICHUK, Miraldo e SILVA, Maclovio Corrêa da - Avalia�o do docente pelo discente na melhoria do desempenho institucional UTFPR SIAVI	https://www.dropbox.com/s/oovvquid6pm2h53/MATUICHUK%2C%20Miraldo%20e%20SILVA%20-%20Maclovio%20Corr%C3%Aa%20da%20-%20Avalia%C3%A7%C3%A3o%20do%20docente%20pelo%20discente%20na%20melhoria%20do%20desempenho%20institucional%20UTFPR%20SIAVI.pdf?dl=0
8 8	MEIO, Alfredo Alves de Oliveira e SIMÕES, Vânia das Graças Rocha - Análise da avalia�o do docente pelo discente segundo características do professor	https://www.dropbox.com/s/ievaw14fys5isld/MEIO%2C%20Alfredo%20Alves%20de%20Oliveira%20e%20SIMES%2C%20V%C3%A2nia%20das%20Gra%C3%A7as%20Rocha%20-%20An%C3%A1lise%20da%20avalia%C3%A7%C3%A3o%20do%20docente%20pelo%20discente%20segundo%20caracter%C3%ADsticas%20do%20professor.pdf?dl=0
8 9	MENEGOLLA, Maximiliano e SANT�ANNA, Ilza Martins - Porque planejar como planejar currículo na sala de aula	https://www.dropbox.com/s/x7t6u2dxeprvc8/MENEGOLLA%2C%20Maximiliano%20e%20SANTANNA%2C%20Ilza%20Martins%20-%20Porque%20planejar%20como%20planejar%20curr%C3%ADculo%20%C3%A1rea%20de%20aula.pdf?dl=0
9 0	MINAYO, Maria Cecília de Souza(org) - Pesquisa social, teoria método e criatividade	https://www.dropbox.com/s/bk9bba0i2v68n0/MLNAYO%2C%20Maria%20Cec%C3%ADlia%20de%20Souza%20e%20org%20-%20Pesquisa%20social%20teoria%20m%C3%A9todo%20e%20criatividade.pdf?dl=0
9 1	MIZUKAMI, Maria da Graça Nicoletti - Ensino As abordagens do processo	https://www.dropbox.com/s/6ix8x54i140p08/MIZUKAMI%2C%20Maria%20da%20Gra%C3%A7a%20Nicoletti%20-%20Ensino%20As%20abordagens%20do%20processo.pdf?dl=0
9 2	MORAN, Jos, Manuel et al - Novas tecnologias e media�o pedagógica	https://www.dropbox.com/s/2plujijvoh8ek6/MORAN%2C%20Jos%20e%20Manuel%20et%20al%20-%20Novas%20tecnologias%20e%20media%C3%A7%C3%A3o%20pedag%C3%B3gica.doc?dl=0

93	MOREIRA, Antonio Flavio Barbosa - Currículo Políticas e práticas	https://www.dropbox.com/s/vxl2v82z388zrln/MOREIRA%2C%20Antonio%20Flavio%20Barbosa%20-%20Curr%C3%ADculo%20Pol%C3%ADticas%20e%20pr%C3%A1ticas.pdf?dl=0
94	MORESI - Metodologia Pesquisa	https://www.dropbox.com/s/moxqsuu1rl02gy/MORESI%20-%20Metodologia%20Pesquisa.pdf?dl=0
95	MORIN, Andr�e e GADOUA, Gilles e POTVIN, Gérard - Saber c�incia ação	https://www.dropbox.com/s/ms8sjcrzshb8h6x/MORIN%2C%20Andr�e%20e%20GADOUA%2C%20Gilles%20e%20POTVIN%2C%20G�rard%20-%20Saber%20ci�ncia%20a��o%20e%20C3%A7%20C3%A3o.pdf?dl=0
96	N� RICCI, Im�deo Giuseppe - Introdução ... didática geral de física da escola	https://www.dropbox.com/s/m9p2rwnmms4imn8/N�RICCI%2C%20Im�deo%20Giuseppe%20-%20Introdu��o%20�tica%20geral%20de%20f�sica%20da%20escola.pdf?dl=0
97	N� RICCI, Im�deo Giuseppe - Metodologia do ensino uma introdução	https://www.dropbox.com/s/cfmlqraajfx45c/N�RICCI%2C%20Im�deo%20Giuseppe%20-%20Metodologia%20do%20ensino%20uma%20introdu��o%20�tica%20e%20C3%A3o.pdf?dl=0
98	Nobel de Física ensina 4 passos para aprender 'tudo o que você quiser'	https://www.dropbox.com/s/vod7cxo2552a088/Nobel%20de%20F�sica%20ensina%204%20passos%20para%20aprender%20o%20que%20voc�%20qu�iser%20-%20pdf?dl=0
99	OLIVEIRA, Maria Rita Neto Sales (org.) - Didática ruptura, compromisso e pesquisa	https://www.dropbox.com/s/hvdwchuzjv1crb0/OLIVEIRA%2C%20Maria%20Rita%20Neto%20Sales%20-%20Did�tica%20ruptura%20e%20compromisso%20e%20pesquisa.pdf?dl=0
100	OLIVEIRA, Vera Barros de et al - O brincar e a criança do nascimento aos seis anos	https://www.dropbox.com/s/9pu2hhcrrvqt10z/OLIVEIRA%2C%20Vera%20Barros%20de%20et%20al%20-%20O%20brincar%20e%20a%20crian�a%20do%20nascimento%20aos%20seis%20anos.pdf?dl=0
101	ONT�RIA A., LUQUE, A. DE ET G�MEZ, J.P.R. - Aprender com mapas mentais uma estratégia para pensar e estudar	https://www.dropbox.com/s/8ia3efllqfn66wp/ONT�RIA%20A.,%20LUQUE,%20A.%20DE%20ET%20G�MEZ,%20J.P.R.%20-%20Aprender%20com%20mapas%20mentais%20uma%20estrat�gia%20para%20pensar%20e%20estudar.PDF?dl=0
102	OTTONI, Paulo - Visão Performativa da linguagem	https://www.dropbox.com/s/1fphqbjrg2e8ew/OTTONI%2C%20Paulo%20-%20Vis�o%20Performativa%20da%20linguagem.pdf?dl=0
103	OWEN, Harrison - Coffee break produtivo, a tecnologia do espaço aberto	https://www.dropbox.com/s/0um4vi9wiwv5ez/OWEN%2C%20Harrison%20-%20Coffee%20break%20produtivo%20a%20tecnologia%20do%20espa�o%20aberto.pdf?dl=0
104	PARANAGUÁ, Ar�o N. - Os saberes escolares...	https://www.dropbox.com/s/mukn0bl58witp3k/PARANAGU�%2C%20Ar�o%20N.%20-%20Os%20saberes%20escolares....pdf?dl=0
105	PASSOS, Eduardo et al (org) - Pistas do método da cartografia	https://www.dropbox.com/s/150svl1x94ylht/PASSOS%2C%20Eduardo%20et%20al%20-%20Pistas%20do%20m�todo%20da%20cartografia.pdf?dl=0
106	PERRENOUD, Philippe - 10 novas competências para ensinar	https://www.dropbox.com/s/qhs5gqti1m1ohnc/PERRENOUD%2C%20Philippe%20-%2010%20novas%20compet�ncias%20para%20ensinar.pdf?dl=0
107	PERRENOUD, Philippe. Construir as competências desde a escola	https://www.dropbox.com/s/k665x5ca7p46s8p/PERRENOUD%2C%20Philippe.%20Construir%20as%20compet�ncias%20desde%20a%20escola.pdf?dl=0
108	PHILIPPI JR, Arlindo e NETO, Antônio J. Silva (Editores) - Interdisciplinaridade em ciência, tecnologia e inovação (Parte I)	https://www.dropbox.com/s/3hyujoe0vdqshi9/PHILIPPI%20JR,%20Arlindo%20e%20NETO,%20Ant�nio%20J.%20Silva%20-%20Interdisciplinaridade%20em%20ci�ncia%20e%20tecnologia%20e%20inova��o%20(Parte%20I).pdf?dl=0
109	PIMENTA, Selma Garrido e ANASTASIOU, L�a das Graças Camargos - Docência no ensino superior	https://www.dropbox.com/s/sd8kl8usc7k2lti/PIMENTA%2C%20Selma%20Garrido%20e%20ANASTASIOU%2C%20L�a%20das%20Gra�as%20Camargos%20-%20Doc�ncia%20no%20ensino%20superior.pdf?dl=0

1 1 0	POSTMAN, Neil - O fim da educação	https://www.dropbox.com/s/oryrvc9ftc517bz/POSTMAN%2C%20Neil%20-%20O%20fim%20da%20educa%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
1 1 1	POSTMAN, Neil - Tecnopólio a rendição da cultura ... tecnologia	https://www.dropbox.com/s/uudqz71q2ecv7xb/POSTMAN%2C%20Neil%20-%20Tecnop%C3%B3lio%20a%20rendi%C3%A7%C3%A3o%20da%20cultura%20C3%A0%20tecnologia.pdf?dl=0
1 1 2	PVAIANI, Jayme e BOTOM•, Sílvia Paulo - Interdisciplinaridade disfunções conceituais e enganos acadêmicos	https://www.dropbox.com/s/ixhony7lpfimt/PVAIANI%2C%20Jayme%20e%20BOTOM%2C%20S%C3%ADlvio%20Paulo%20-%20Interdisciplinaridade%20disfun%C3%A7%C3%B5es%20conceituais%20e%20enganos%20acad%C3%AAmicos.pdf?dl=0
1 1 3	ROMANELLI, Otávia Oliveira - História da Educação no Brasil	https://www.dropbox.com/s/up0mpaflf53lis/ROMANELLI%2C%20Ot%C3%ADa%20Oliveira%20-%20Hist%C3%B3ria%20da%20Educa%C3%A7%C3%A3o%20no%20Brasil.pdf?dl=0
1 1 4	ROSA, Sanny S. da - Construtivismo e mudança	https://www.dropbox.com/s/dnztwalg67rh0pz/ROSA%2C%20Sanny%20S.%20da%20-%20Construtivismo%20e%20mudan%C3%A7a.pdf?dl=0
1 1 5	SAITO, Cecília - Afeto e Percepção	https://www.dropbox.com/s/6n51vkrokl24jv/SAITO%2C%20Cec%C3%ADlia%20-%20A%C3%A7%C3%A3o%20e%20Percep%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
1 1 6	SANTAELLA, Lucia - Comunicação e pesquisa	https://www.dropbox.com/s/rprkddmqxk4klz/SAINTAELLA%2C%20Lucia%20-%20Comunica%C3%A7%C3%A3o%20e%20pesquisa.pdf?dl=0
1 1 7	SANTAELLA, Lúcia - Teoria Geral dos Signos	https://www.dropbox.com/s/im8mjlqernrg4im/SAINTAELLA%2C%20L%C3%BAcia%20-%20Teoria%20Geral%20dos%20Signos.pdf?dl=0
1 1 8	SCHLEMMER, Eliane Schlemmer ET NETO, Antonio Simão - Construção Rede de Significações	https://www.dropbox.com/s/38ywg0p6vzzfye5/SCHLEMMER%2C%20Eliane%20Schlemmer%20ET%20NETO%2C%20Antonio%20Sim%C3%A3o%20-%20Constru%C3%A7%C3%A3o%20Rede%20de%20Significa%C3%A7%C3%B5es.pdf?dl=0
1 1 9	SEKEFF, Maria de Lourdes et ZAMPRONHA, Edson - Arte e Cultura V estudos interdisciplinares	https://www.dropbox.com/s/clpcyb54y9xt3/SEKEFF%2C%20Maria%20de%20Lourdes%20et%20ZAMPRONHA%2C%20Edson%20-%20Arte%20e%20Cultura%20V%20estudos%20interdisciplinares.PDF?dl=0
1 2 0	SEVERINO, Antônio Joaquim - Metodologia do trabalho científico	https://www.dropbox.com/s/ickcm4xlv2356o/SEVERINO%2C%20Ant%C3%B4nio%20Joaquim%20-%20Metodologia%20do%20trabalho%20cient%C3%ADfico.pdf?dl=0
1 2 1	SILVA, Everson, ARAÚJO, Clarissa martins - A formação de professores para o ensino de arte	https://www.dropbox.com/s/umdroqcg9a14es5/SILVA%2C%20Everson%2C%20ARA%C3%AJO%2C%20Clarissa%20martins%20-%20A%20forma%C3%A7%C3%A3o%20de%20professores%20para%20o%20ensino%20de%20arte.pdf?dl=0
1 2 2	SILVA, Tomaz Tadeu da - Documentos de identidade uma introdução ...s teorias do currículo	https://www.dropbox.com/s/nagtbe82xp3wet6/SILVA%2C%20Tomaz%20Tadeu%20da%20-%20Documentos%20de%20identidade%20uma%20introdu%C3%A7%C3%A3o%20C3%A0s%20teorias%20do%20curr%C3%ADculo.pdf?dl=0
1 2 3	SOTO, Ucy et al - Linguagem, educação e virtualidade	https://www.dropbox.com/s/ixsfr9asyorp4uc/SOTO%2C%20Ucy%20et%20al%20-%20Linguagem%2C%20educa%C3%A7%C3%A3o%20e%20virtualidade.pdf?dl=0
1 2 4	SOUZA, Rodrigo Rodrigues de e CHISSOLUCOMBE, Ircílio - Instrumentos de avaliação docente	https://www.dropbox.com/s/ducm1h9mpaziuf/SOUZA%2C%20Rodrigo%20Rodrigues%20de%20e%20CHISSOLUCOMBE%2C%20Irc%C3%ADlio%20-%20Instrumentos%20de%20avalia%C3%A7%C3%A3o%20docente.pdf?dl=0
1 2 5	SVINICKI, Marilla e MCKEACHIE, Wilbert J. - Dicas de ensino	https://www.dropbox.com/s/q0tyvk4d33gdzt/SVINICKI%2C%20Marilla%20e%20MCKEACHIE%2C%20Wilbert%20J.%20-%20Dicas%20de%20ensino.pdf?dl=0
1 2 6	TARDIFF, Maurice - saberes docentes e formação profissional	https://www.dropbox.com/s/0vqzi3ndcl9ael/TARDIFF%2C%20Maurice%20-%20saberes%20docentes%20e%20forma%C3%A7%C3%A3o%20profissional.PDF?dl=0

1 2 7	THIOLLENT, Michel - Controle do conhecimento e metodologia da extens ^{ão}	https://www.dropbox.com/s/h89gpkvtcup87j/THIOLLENT%2C%20Michel%20-%20Controle%20do%20conhecimento%20e%20metodologia%20da%20extens%C3%A3o.pdf?dl=0
1 2 8	THIOLLENT, Michel - Metodologia da Pesquisa-A ^{ntiga}	https://www.dropbox.com/s/6pf1ol38lh5hpmw/THIOLLENT%2C%20Michel%20-%20Metodologia%20da%20Pesquisa-A%C3%A7%C3%A3o.PDF?dl=0
1 2 9	THIOLLENT, Michel - Pesquisa A ^{ntiga}	https://www.dropbox.com/s/2dyv54p38g5p0ae/THIOLLENT%2C%20Michel%20-%20Pesquisa%20A%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
1 3 0	THIOLLENT, Michel J.M. - Cr ^{ítica} metodol ^{ógica} , investiga ^{ção} social e enquete oper ^{ária}	https://www.dropbox.com/s/c9d3zrdsx4er1s5/THIOLLENT%2C%20Michel%20J.M.%20-%20Cr%C3%ADtica%20metodol%C3%B3gica%20-%20investiga%C3%A7%C3%A3o%20social%20e%20enquete%20oper%C3%A1ria.pdf?dl=0
1 3 1	TOM ^{ás} S, Lia - Ouvir o l ^í ngos	https://www.dropbox.com/s/6zyidodjw03290g/TOM%C3%A1S%2C%20Lia%20-%20Ouvir%20o%20%C3%B3s.PDF?dl=0
1 3 2	TOZONI-REIS - A pesquisa científica em andamento	https://www.dropbox.com/s/ixok3bc1ot8r1na/TOZONI-REIS%20-%20A%20pesquisa%20cient%C3%ADfica%20em%20andamento.pdf?dl=0
1 3 3	TRIPP, David -Pesquisa A ^{ntiga}	https://www.dropbox.com/s/kluivm0gi5h9ap2/TRIPP%2C%20David%20-%20Pesquisa%20A%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
1 3 4	VERSIANI, Daniela - Autoetnografias	https://www.dropbox.com/s/15m7mu4o8u9c7d/VERSIANI%2C%20Daniela%20-%20Autoetnografias.pdf?dl=0
1 3 5	WHITAKER, Jo ^{ão} - Uma revolu ^{ção} geracional	https://www.dropbox.com/s/k6wlkxf4v0hle/WHITAKER%2C%20Jo%C3%A3o%20-%20Uma%20revolu%C3%A7%C3%A3o%20geracional.pdf?dl=0
1 3 6	WINNICOTT, D.W. - O brincar e a realidade	https://www.dropbox.com/s/xrftgagp5g3ia5k/WINNICOTT%2C%20D.W.%20-%20O%20brincar%20e%20a%20realidade.pdf?dl=0
1 3 7	ZAGURI, Tania - O Professor Refem	https://www.dropbox.com/s/yimj8r6zqn1beca/ZAGURI%2C%20Tania%20-%20O%20Professor%20Refem.rtf?dl=0
1 3 8	ZAMBONI, Silvio - A pesquisa em arte um paralelo entre arte e ci ^{ência}	https://www.dropbox.com/s/50ist5e7lzm49h/ZAMBONI%2C%20Silvio%20-%20A%20pesquisa%20em%20arte%20um%20paralelo%20entre%20arte%20e%20ci%C3%Aancia.pdf?dl=0

Títulos de Teoria da Arte		
1	ADORNO, Theodor - Notas de Literatura I	https://www.dropbox.com/s/i65ijmvapqsc9ke/ADORNO%2C%20Theodor%20-%20Notas%20de%20Literatura%20I.pdf?dl=0
2	ADORNO, Theodor - Prismas	https://www.dropbox.com/s/r1jsbqoo4pt7miz/ADORNO%2C%20Theodor%20-%20Prismas.pdf?dl=0
3	AGAMBEN, Giorgio - Arqueologia da obra de arte	https://www.dropbox.com/s/2mcvz05pi78k9qk/AGAMBEN%2C%20Giorgio%20-%20Arqueologia%20da%20obra%20de%20arte.pdf?dl=0
4	ALVAREZ, A - A voz do escritor	https://www.dropbox.com/s/ngg6shl7quxco3f/ALVAREZ%2C%20A%20-%20A%20voz%20do%20escritor.pdf?dl=0
5	ALVAREZ, A - Noite	https://www.dropbox.com/s/1saoi33oowoogak/ALVAREZ%2C%20A%20-%20Noite.pdf?dl=0
6	ALVAREZ, A - O Deus selvagem - um estudo do suic ^{ídio}	https://www.dropbox.com/s/cmewm9qucvnidli/ALVAREZ%2C%20A%20-%20O%20Deus%20selvagem%20-%20um%20estudo%20do%20suic%C3%ADdio.pdf?dl=0
7	ANDERSON, Perry - As origens da p ^{ós} -modernidade	https://www.dropbox.com/s/adi5wolrh8weu5b/ANDERSON%2C%20Perry%20-%20As%20origens%20da%20p%C3%B3s-modernidade.pdf?dl=0
8	ANDREY, Maria Am ^{élia} - Para compreender a ci ^{ência}	https://www.dropbox.com/s/nyxsnhr00zqwoy/ANDREY%2C%20Maria%20Am%C3%A1lia%20-%20Para%20compreender%20a%20ci%C3%Aancia.pdf?dl=0

9	ARCHER, Michael - Arte Contemporânea uma história concisa	https://www.dropbox.com/s/0ogq1056fznrzod/ARCHER%2C%20Michael%20-%20Arte%20Contempor%C3%A2nea%20uma%20hist%C3%B3ria%20concnica.PDF?dl=0
10	ARNHEIM, Rudolf - Arte e Percepção Visual	https://www.dropbox.com/s/w22uvl4x48s6pn5/ARNHEIM%2C%20Rudolf%20-%20Arte%20e%20Percepcao%20Visual.pdf?dl=0
11	ARNHEIM, Rudolf - El pensamiento visual	https://www.dropbox.com/s/2n96bj48b519wbq/ARNHEIM%2C%20Rudolf%20-%20El%20pensamiento%20visual.pdf?dl=0
12	ARRUDA, Carmen Lucia Rodrigues - Professor-Pesquisador-Artista complemento ou contradição?	https://www.dropbox.com/s/p1iic2xldxrrz/ARRUDA%2C%20Carmen%20Lucia%20Rodrigues%20-%20Professor-Pesquisador-Artista%20complemento%20ou%20contradi%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
13	As entrevistas da Paris Review vol 1	https://www.dropbox.com/s/virchmk2ob1eyem/As%20entrevistas%20da%20Paris%20Review%20vol%201.pdf?dl=0
14	As entrevistas da Paris Review vol 2	https://www.dropbox.com/s/f6fd613pu1nykq/As%20entrevistas%20da%20Paris%20Review%20vol%202.pdf?dl=0
15	AZEREDO, Jos, Carlos - A língua e seus recursos expressivos in Gramática Houaiss da língua portuguesa	https://www.dropbox.com/s/selfk6qb5b3dmeq0/AZEREDO%2C%20Jos%20Carlos%20-%20A%20l%C3%AAdgua%20e%20seus%20recursos%20expressivos%20in%20Gram%C3%A1tica%20Houaiss%20da%20l%C3%BAgua%20portuguesa.pdf?dl=0
16	BADIOU, Alain - Pequeno manual de inestética	https://www.dropbox.com/s/ial4p0b3xo927p9/BADIOU%2C%20Alain%20-%20Pequeno%20manual%20de%20inest%C3%A9tica.pdf?dl=0
17	BAKHTIN, Michael - Estética Criação Verbal	https://www.dropbox.com/s/4483fmowvzelxle/BAKHTIN%2C%20Michael%20-%20Estetica%20Criacao%20Verbal.pdf?dl=0
18	BAKHTIN, Michael ou VOLOSHINOV, Valentin - Discurso na vida e Discurso na arte	https://www.dropbox.com/s/nh7p3sas4tb2bev/BAKHTIN%2C%20Michael%20ou%20VOLOSHINOV%2C%20Valentin%20-%20Discurso%20na%20vida%20e%20Discurso%20na%20arte.pdf?dl=0
19	BAKHTIN, Mikhail - A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento O contexto de Francois Rabelais 3ª ed 1996	https://www.dropbox.com/s/dx5554txlh3q4fb/BAKHTIN%2C%20Mikhail%20-%20A%20Cultura%20Popular%20na%20Idade%20M%C3%A9dia%20e%20no%20Renascimento%20O%20contexto%20de%20Francois%20Rabelais%203%C2%AA%20ed%201996.pdf?dl=0
20	BALAKIAN, Anna - O simbolismo	https://www.dropbox.com/s/i2cz2q6jbzlh9z/BALAKIAN%2C%20Anna%20-%20O%20simbolismo.pdf?dl=0
21	BANFI, Antonio - Filosofia da arte	https://www.dropbox.com/s/7itcnpx5037azn/BANFI%2C%20Antonio%20-%20Filosofia%20da%20arte.pdf?dl=0
22	BARRET, Terry - A Crítica da Arte (3ª ed)	https://www.dropbox.com/s/297arxa3t266ism/BARRET%2C%20Terry%20-%20A%20Cr%C3%AAdtica%20da%20Arte%20-%20283%C2%AA%20ed%29.pdf?dl=0
23	BASBAUM, Ricardo - Artista-etc	https://www.dropbox.com/s/9vxo42b51do0ebk/BASBAUM%2C%20Ricardo%20-%20Artista-etc.pdf?dl=0
24	BASBAUM, Ricardo - um artista-etc - blog bienal	https://www.dropbox.com/s/9vxo42b51do0ebk/BASBAUM%2C%20Ricardo%20-%20Artista-etc.pdf?dl=0
25	BATCHELOR, David - Minimalismo (Movimentos da Arte Moderna)	https://www.dropbox.com/s/p2483oicq7l6cp/BATCHELOR%2C%20David%20-%20Minimalismo%20-%28Movimentos%20da%20Arte%20Moderna%29.pdf?dl=0
26	BATTCKOCK, Gregory - A nova arte	https://www.dropbox.com/s/pgcgo68v74fqbd/BATTCKOCK%2C%20Gregory%20-%20A%20nova%20arte.pdf?dl=0
27	BAXANDALL, Michael - O olhar renascente	https://www.dropbox.com/s/i6nrvlmsopjia/BAXANDALL%2C%20Michael%20-%20O%20olhar%20renascente.pdf?dl=0
28	BAYER, Raymond - História da estética	https://www.dropbox.com/s/o7bcez5w0czdu32/BAYER%2C%20Raymond%20-%20Hist%C3%B3ria%20da%20est%C3%A9tica.pdf?dl=0
29	BECKETT, Samuel - Proust	https://www.dropbox.com/s/d1aee74nvvhznqz/BECKETT%2C%20Samuel%20-%20Proust.pdf?dl=0
30	BEHR, Shulamith - Expressionismo (Movimentos da Arte Moderna)	https://www.dropbox.com/s/hb47cc6io19vp/BEHR%2C%20Shulamith%20-%20Expressionismo%20-%28Movimentos%20da%20Arte%20Moderna%29.pdf?dl=0
31	BENJAMIN, Walter - Escritos sobre mito e linguagem	https://www.dropbox.com/s/ed1hdu9shbdxwg/BENJAMIN%2C%20Walter%20-%20Escritos%20sobre%20mito%20e%20linguagem.pdf?dl=0
32	BENJAMIN, Walter - Magia e Técnica, Arte e política	https://www.dropbox.com/s/icpyum33stxayti/BENJAMIN%2C%20Walter%20-%20Magia%20e%20T%C3%A9cnica%20-%20Arte%20e%20pol%C3%AAdtica.pdf?dl=0

33	BENSE, Max - Pequena est,tica	https://www.dropbox.com/s/in0kh5145vw4ew0/BENSE%2C%20Max%20-%20Pequena%20est%2C%20A9tica.pdf?dl=0
34	BETTING, Hans - O fim da história da arte	https://www.dropbox.com/s/tnsab5rxqkrmzn/BETTING%2C%20Hans%20-%20O%20fim%20da%20hist%2C%20B3ria%20da%20arte.pdf?dl=0
35	BEY, Hakim - Sabotagem Art,tica	https://www.dropbox.com/s/loaff8otqg04a9hr/BEY%2C%20Hakim%20-%20Sabotagem%20Art%2C%20ADstica.pdf?dl=0
36	BEY, Hakim - TAZ	https://www.dropbox.com/s/27gg65xqjhcajwn/BEY%2C%20Hakim%20-%20TAZ.pdf?dl=0
37	BEY, Hakim - Terrorismo Po,tico	https://www.dropbox.com/s/lb52wvfw1e10okm/BEY%2C%20Hakim%20-%20Terrorismo%20Po%2C%20A9tico.pdf?dl=0
38	BLOOM, Harold - Como e por que ler	https://www.dropbox.com/s/ba0c4zsv05q7xq/BLOOM%2C%20Harold%20-%20Como%20e%20por%20que%20ler.pdf?dl=0
39	BORGES, Jorge Luis - Esse ofício do verso	https://www.dropbox.com/s/1w8dza24qn9incx/BORGES%2C%20Jorge%20Luis%20-%20Esse%20of%2C%20ADcio%20do%20verso.pdf?dl=0
40	BOURDIEU, Pierre - Coisas Ditas	https://www.dropbox.com/s/gfvr9u8xwvhqcf/BOURDIEU%2C%20Pierre%20-%20Coisas%20Ditas.pdf?dl=0
41	BOURDIEU, Pierre - Lias da aula	https://www.dropbox.com/s/59cbsfp6cz417d1/BOURDIEU%2C%20Pierre%20-%20Li%2C%20A7%2C%20B5es%20da%20aula.pdf?dl=0
42	BOURDIEU, Pierre - Razões Pr ticas	https://www.dropbox.com/s/96bbfoaeiwevtvn/BOURDIEU%2C%20Pierre%20-%20Raz%2C%20B5es%20Pr%2C%20A1ticas.pdf?dl=0
43	BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain - O amor pela arte os museus de arte na Europa e seu público	https://www.dropbox.com/s/hi73svv9ervps9a/BOURDIEU%2C%20Pierre%20%26%20DARBEL%2C%20Alain%20-%20O%20amor%20pela%20arte%20os%20museus%20de%20arte%20na%20Europa%20e%20seu%20p%2C%20BAblico.pdf?dl=0
44	BOURRIAUD, Nicolas - Est,tica Relacional	https://www.dropbox.com/s/dpd3xuvvbyvnykdj/BOURRIAUD%2C%20Nicolas%20-%20Est%2C%20A9tica%20Relacional.pdf?dl=0
45	BOURRIAUD, Nicolas - Formas de vida	https://www.dropbox.com/s/exha0zyv1af639d/BOURRIAUD%2C%20Nicolas%20-%20Formas%20de%20vida.pdf?dl=0
46	BOURRIAUD, Nicolas - Ps-Produção	https://www.dropbox.com/s/dxz58q6yuemg5cr/BOURRIAUD%2C%20Nicolas%20-%20P%2C%20B3s-Produ%2C%20A7%2C%20A3o.pdf?dl=0
47	BRADLEY, Fiona - Surrealismo (Movimentos da Arte moderna)	https://www.dropbox.com/s/qecitdo9asw7zs/BRADLEY%2C%20Fiona%20-%20Surrealismo%20%28Movimentos%20da%20Arte%20moderna%29.pdf?dl=0
48	BRETON, Andr - Manifesto do surrealismo	https://www.dropbox.com/s/rqh0zdo9dcca24v/BRETON%2C%20Andr%2C%20A9%20-%20Manifesto%20do%20surrealismo.pdf?dl=0
49	BRETON, Andr - Manifestos do surrealismo	https://www.dropbox.com/s/qlvk7yhkpbvlyr/BRETON%2C%20Andr%2C%20A9%20-%20Manifestos%20do%20surrealismo.pdf?dl=0
50	BRITO, Ronaldo - A expericia crítica	https://www.dropbox.com/s/v5sl64wn0k2yqo0/BRITO%2C%20Ronaldo%20-%20A%20experi%2C%20Aancia%20cr%2C%20ADtica.pdf?dl=0
51	BRITO, Ronaldo - O moderno e o contemporâneo	https://www.dropbox.com/s/va700khza07uq0n/BRITO%2C%20Ronaldo%20-%20O%20moderno%20e%20o%20contempor%2C%20A2neo.pdf?dl=0
52	BUCKINX, Boudewijn - O pequeno pomo ou a história da música do pós-modernismo	https://www.dropbox.com/s/740fortir011rpd/BUCKINX%2C%20Boudewijn%20-%20O%20pequeno%20pomo%20ou%20a%20hist%2C%20B3ria%20da%20m%2C%20BAsica%20do%20p%2C%20B3s-modernismo.pdf?dl=0
53	BURGER, Peter - Teoria Da Vanguarda - I	https://www.dropbox.com/s/h3zcvv9vgm616q/BURGER%2C%20Peter%20-%20Teoria%20Da%20Vanguarda%20-%20I.pdf?dl=0
54	BÜRGER, Peter - Teoria da Vanguarda	https://www.dropbox.com/s/um3cevg9rq6pbcv/BURGER%2C%20Peter%20-%20Teoria%20da%20Vanguarda.pdf?dl=0
55	BUSSAB, Vera Sílvia Raad - Biologicamente cultural	https://www.dropbox.com/s/93q5fmxh9g0xh/BUSSAB%2C%20Vera%20S%2C%20ADlvia%20Raad%20-%20Biologicamente%20cultural.pdf?dl=0
56	CAGE, John - De segunda a um ano 2	https://www.dropbox.com/s/ljahriqnbkzt7y6/CAGE%2C%20John%20-%20De%20segunda%20a%20um%20ano%202.pdf?dl=0
57	CAGE, John - De segunda a um ano	https://www.dropbox.com/s/ni31i0fxnidl6/CAGE%2C%20John%20-%20De%20segunda%20a%20um%20ano.pdf?dl=0

58	CALDAS, Felipe - Professor - Pesquisador - Artista Uma profiss ^o ou um terrível engano	https://www.dropbox.com/s/he9r5v53882vnrp/CALDAS%2C%20Felipe%20-%20Professor%20-%20E2%80%9320Pesquisador%20-%20E2%80%9320Artista%20Uma%20profiss%C3%A3o%20ou%20um%20terr%C3%Advel%20engano.pdf?dl=0
59	CALVINO, Ítalo - Seis propostas para o próximo mil ^o - Italo Calvino	https://www.dropbox.com/s/bz2u8you8nkww/CALVINO%2C%20%C3%8Dtalo%20-%20Seis%20propostas%20para%20o%20pr%C3%B3ximo%20mil%C3%AAnio%20-%20Italo%20Calvino.pdf?dl=0
60	CAMPOS, Haroldo e Augusto & PIGNATARI, D ^o - Mallarm,	https://www.dropbox.com/s/bkzonzdmfjk366r/CAMPOS%2C%20Haroldo%20e%20Augusto%20-%20PIGNATARI%2C%20D%C3%A9cio%20-%20Mallarm%C3%A9.pdf?dl=0
61	CAMPOS, Haroldo e Augusto et PIGNATARI, D ^o - Teoria da poesia concreta	https://www.dropbox.com/s/phteitnmcjhp27i/CAMPOS%2C%20Haroldo%20e%20Augusto%20et%20PIGNATARI%2C%20D%C3%A9cio%20-%20Teoria%20da%20poesia%20concreta.pdf?dl=0
62	CAMPOS, Haroldo(org) - Ideograma lógica poesia e linguagem	https://www.dropbox.com/s/rmrhfwfgerw9vti/CAMPOS%2C%20Haroldo%20-%20org%29%20-%20Ideograma%20l%C3%B3gica%20poesia%20e%20linguagem.pdf?dl=0
63	CARCHIA, Gianni e D'ANGELO, Paolo - Dicionário de estética	https://www.dropbox.com/s/8cap2dufaynb6v/CARCHIA%2C%20Gianni%20e%20D'ANGELO%2C%20Paolo%20-%20Dicion%C3%A1rio%20de%20est%C3%A9tica.pdf?dl=0
64	CAUQUELIN, Anne - A inven ^o da paisagem	https://www.dropbox.com/s/7136316edf5dax/CAUQUELIN%2C%20Anne%20-%20A%20inven%C3%A7%C3%A3o%20da%20paisagem.pdf?dl=0
65	CAUQUELIN, Anne - Arte contemporânea - uma introdu ^o - 1	https://www.dropbox.com/s/mxcz2xirecv6w3s/CAUQUELIN%2C%20Anne%20-%20Arte%20contempor%C3%A2nea%20-%20uma%20introdu%C3%A7%C3%A3o%20-%201.pdf?dl=0
66	CAUQUELIN, Anne - Arte contemporânea - uma introdu ^o	https://www.dropbox.com/s/4bbsakon19kv21x/CAUQUELIN%2C%20Anne%20-%20Arte%20contempor%C3%A2nea%20-%20uma%20introdu%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
67	CAUQUELIN, Anne - Frequentar os incorporais	https://www.dropbox.com/s/1qiiphsifdi3cd2/CAUQUELIN%2C%20Anne%20-%20Frequentar%20os%20incorporais.pdf?dl=0
68	CAUQUELIN, Anne - Teorias da arte - 1	https://www.dropbox.com/s/r0m1wbap9liyo5v/CAUQUELIN%2C%20Anne%20-%20Teorias%20da%20arte%20-%201.pdf?dl=0 https://www.dropbox.com/s/3qzomv8mwq092h6/CERTEAU%2C%20Michel%20-%20-%20A%20inven%C3%A7%C3%A3o%20do%20cotidiano.pdf?dl=0
69	CERTEAU, Michel de - A inven ^o do cotidiano	https://www.dropbox.com/s/3qzomv8mwq092h6/CERTEAU%2C%20Michel%20-%20-%20A%20inven%C3%A7%C3%A3o%20do%20cotidiano.pdf?dl=0
70	CERTEAU, Michel de - A Escrita da história	https://www.dropbox.com/s/80s5uf996i7qvvt/CERTEAU%2C%20Michel%20-%20-%20A%20Escrita%20da%20hist%C3%B3ria.pdf?dl=0
71	CHALHUB, Samira - A Metalinguagem	https://www.dropbox.com/s/cetbgb21p1j4fd/CHALHUB%2C%20Samira%20-%20A%20Metalinguagem.pdf?dl=0
72	CHALHUB, Samira - Fun ^o es da linguagem	https://www.dropbox.com/s/abkddkku7o7578r/CHALHUB%2C%20Samira%20-%20Fun%C3%A7%C3%B5es%20da%20linguagem.pdf?dl=0
73	CHION, Michel - O roteiro de cinema	https://www.dropbox.com/s/kfw6w3hd06c541w/CHION%2C%20Michel%20-%20O%20roteiro%20de%20cinema.pdf?dl=0
74	CLARK, Lygia, PEDROSA, M ^o , GULLAR, Ferreira - Lygia Clark	https://www.dropbox.com/s/u9ljinmdhad0q0h/CLARK%2C%20Lygia%20-%20PEDROSA%2C%20M%C3%A1rio%20-%20GULLAR%2C%20Ferreira%20-%20Lygia%20Clark.pdf?dl=0
75	COELHO, Marcelo - Crítica Cultural Teoria e Prática	https://www.dropbox.com/s/ieajmrk03eak6kp/COELHO%2C%20Marcelo%20-%20Cr%C3%ADtica%20Cultural%20Teoria%20e%20Pr%C3%A1tica.pdf?dl=0
76	COELHO, Teixeira - A Cultura e Seu Contr ^o	https://www.dropbox.com/s/ihaps67639jckh/COELHO%2C%20Teixeira%20-%20A%20Cultura%20e%20Seu%20Contr%C3%A1rio.pdf?dl=0
77	COELHO, Teixeira - O que , a ^o cultural	https://www.dropbox.com/s/nmsjko2e0l0xn4m/COELHO%2C%20Teixeira%20-%20O%20que%20%C3%A9%20a%20C%C3%A7%C3%A3o%20cultural.pdf?dl=0
78	COELHO, Teixeira - O que , indústria cultural	https://www.dropbox.com/s/22hxc8q409x2o1c/COELHO%2C%20Teixeira%20-%20O%20que%20%C3%A9%20a%20indústria%20cultural.pdf?dl=0

79	COLI, Jorge - O que , arte	https://www.dropbox.com/s/6x7el580u7eobyb/COLI%2C%20Jorge%20-%20O%20que%20C3%A9%20arte.pdf?dl=0
80	COMPARATO, Doc - Da criação ao Roteiro	https://www.dropbox.com/s/mogduf3739wnv7/COMPARATO%2C%20Doc%20-%20Da%20cria%20C3%A7%20C3%A3o%20ao%20Roteiro.pdf?dl=0
81	COSTA, Cristina - Questões de arte, a natureza do belo, da percepção e do prazer est�tico	https://www.dropbox.com/s/qmbuijvpeqlbz5zk/COSTA%2C%20Cristina%20-%20Quest%2C%20B5es%20de%20arte%2C%20a%20natureza%20do%20belo%2C%20da%20percep%2C%20A7%20C3%A3o%20e%20do%20prazer%20est%2C%20A9tico.pdf?dl=0
82	COSTA, Flávio Moreira da - Os melhores contos fantásticos	https://www.dropbox.com/s/pzkxe24b3z99ow6/COSTA%2C%20Fl�vio%20Moreira%20da%20-%20Os%20melhores%20contos%20fant�sticos.pdf?dl=0
83	COSTA, Rogério da - A cultura digital	https://www.dropbox.com/s/4iz8pmov9ietw6z/COSTA%2C%20Rog�rio%20-%20A%20cultura%20digital.pdf?dl=0
84	CRARY, Jonathan - 24-7 capitalismo tardio e os fins do sono	https://www.dropbox.com/s/zzaq2uxbi2tt28dv/CRARY%2C%20Jonathan%20-%2024-7%20capitalismo%20tardio%20e%20os%20fins%20do%20sono.pdf?dl=0
85	CRIMP, Douglas - Sobre as ruínas do museu	https://www.dropbox.com/s/cpijc6ge8g8p6vo/CRIMP%2C%20Douglas%20-%20Sobre%20as%20ru�nas%20do%20museu.pdf?dl=0
86	CULLER, Jonathan - Teoria-literária uma introdução	https://www.dropbox.com/s/qgvmsg4toi56z0/CULLER%2C%20Jonathan%20-%20Teoria-liter�ria%20uma%20introdu��o%20C3%A7%20C3%A3o.pdf?dl=0
87	DANTO, Arthur C. - Após o fim da arte	https://www.dropbox.com/s/gmsbbp0q067clp/DANTO%2C%20Arthur%20-%20Ap�s%20o%20fim%20da%20arte.pdf?dl=0
88	DESPENTES, Virginie - Teoria King Kong (baixa resol��o)	https://www.dropbox.com/s/125x0r6qropkzau/DESPENTES%2C%20Virginie%20-%20Teoria%20King%20Kong%20-%20Baixa%20resol��o.pdf?dl=0
89	DESPENTES, Virginie - Teoria King Kong	https://www.dropbox.com/s/84451mh78ce7pww/DESPENTES%2C%20Virginie%20-%20Teoria%20King%20Kong.pdf?dl=0
90	DEWEY, John - Arte como experiência	https://www.dropbox.com/s/z785g2arw92yz4f/DEWEY%2C%20John%20-%20Arte%20como%20experi�ncia%20C3%A7%20C3%A3o.pdf?dl=0
91	DEWEY, John - Experiência e educação	https://www.dropbox.com/s/zwy6to73hxi3302/DEWEY%2C%20John%20-%20Experi�ncia%20e%20educa��o%20C3%A7%20C3%A3o.pdf?dl=0
92	DIDEROT, - Coleção - Os Pensadores - 1979	https://www.dropbox.com/s/im2aos5omypxgtp/DIDEROT%2C%20-%20Cole��o%20C3%A7%20C3%A3o%20-%20Os%20Pensadores%20-%201979.pdf?dl=0
93	DIDI-HUBERMAN, Georges - O que vemos, o que nos olha	https://www.dropbox.com/s/1gru75rikh8eupx/DIDI-HUBERMAN%2C%20Georges%20-%20O%20que%20vemos%20e%20o%20que%20nos%20olha.pdf?dl=0
94	DIDI-HUBERMAN, Georges - Sobrevivência dos vaga-lumes	https://www.dropbox.com/s/r72wm17ald0jfrq/DIDI-HUBERMAN%2C%20Georges%20-%20Sobreviv�ncia%20dos%20vaga-lumes.pdf?dl=0
95	DOMINGUES, Diana - Ciberultura, criação e interatividade	https://www.dropbox.com/s/9mdl3nmcnwn17s/DOMINGUES%2C%20Diana%20-%20Ciberultura%20C3%A7%20C3%A3o%20e%20interatividade.pdf?dl=0
96	DOMINGUES, Diana (org) - A arte no século XXI a humanização das tecnologias	https://www.dropbox.com/s/3k5ir4r5azxqat4/DOMINGUES%2C%20Diana%20-%20A%20arte%20no%20s�culo%20XXI%20a%20humaniza��o%20das%20tecnologias.pdf?dl=0
97	DOMINGUES, Diana (org) - Arte e vida no século XXI	https://www.dropbox.com/s/r2s67oqdfvtyv5/DOMINGUES%2C%20Diana%20-%20Arte%20e%20vida%20no%20s�culo%20XXI.pdf?dl=0
98	DONALD, James et al (org) - Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras	https://www.dropbox.com/s/a01n514a5w7o84l/DONALD%2C%20James%20et%20al%20-%20Pedagogia%20dos%20monstros%20-%20Os%20prazeres%20e%20os%20perigos%20da%20confus�o%20de%20fronteiras.pdf?dl=0
99	DORFLES, Gillo - O devir das artes	https://www.dropbox.com/s/qv3zeg97cpmqz3s/DORFLES%2C%20Gillo%20-%20O%20devir%20das%20artes.pdf?dl=0
100	EHRENZWEIG, Anton - A ordem oculta na arte	https://www.dropbox.com/s/lftaewp621d4sua/EHRENZWEIG%2C%20Anton%20-%20A%20ordem%20oculta%20na%20arte.pdf?dl=0

101	FABBRINI, Ricardo - A fruição nos novos museus	https://www.dropbox.com/s/t7xmpb906qt3f5u/FABBRINI%2C%20Ricardo%20-%20a%20frui%C3%A7%C3%A3o%20nos%20novos%20museus.pdf?dl=0
102	FABRIS, Annateresa - Sophie Calle	https://www.dropbox.com/s/izrcq5j7zw7bqny/FABRIS%2C%20Annateresa%20-%20Sophie%20Calle.pdf?dl=0
103	FAGUET, • mile - A arte de ler	https://www.dropbox.com/s/pgqhamplnqz1h2/FAGUET%2C%20%C3%89mile%20-%20A%20arte%20de%20ler.pdf?dl=0
104	FARTHING, Stephen - Tudo sobre arte	https://www.dropbox.com/s/94m4vdtfgb9ce6/FARTHING%2C%20Stephen%20-%20Tudo%20sobre%20arte.pdf?dl=0
105	FuVERO, Leonor Lopes - Coesão e coerência textuais	https://www.dropbox.com/s/8qnwpcjh4c26wx/F%2C%81VERO%2C%20Leonor%20Lopes%20-%20Coes%C3%A3o%20e%20Coer%C3%Aancia%20textuais.pdf?dl=0
106	FAVERO, Sandra Maria Correia - As inquietações do artista-professor	https://www.dropbox.com/s/664y9hpoh16pgx5/FAVERO%2C%20Sandra%20Maria%20Correia%20-%20As%20inquieta%C3%A7%C3%B5es%20do%20artista-professor.pdf?dl=0
107	FERRARA, Lucr,cia D'Alessio - A estratégia dos signos	https://www.dropbox.com/s/crbf168yd0eik5z/FERRARA%2C%20Lucr,cia%20D'Alessio%20-%20A%20estrat%C3%A9gia%20dos%20signos.pdf?dl=0
108	FERRARA, Lucrecia D'Alessio - Leitura sem palavras	https://www.dropbox.com/s/kl6ybgpiittccn/FERRARA%2C%20Lucrecia%20D'Alessio%20-%20Leitura%20sem%20palavras.pdf?dl=0
109	FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org) - Escritos de artistas 60-70	https://www.dropbox.com/s/1x3714qaxuvs949/FERREIRA%2C%20Gloria%20e%20COTRIM%2C%20Cecilia%20-%20Escritos%20de%20artistas%2060-70.pdf?dl=0
110	FERREIRA, Norma Sandra de Almeida - As pesquisas denominadas Estado da arte	https://www.dropbox.com/s/ck4dlm65qni41rq/FERREIRA%2C%20Norma%20Sandra%20de%20Almeida%20-%20As%20pesquisas%20denominadas%20Estado%20da%20arte.pdf?dl=0
111	FIGUEIREDO, Luciano (org) - Lygia Clark e H,lio Oiticica - cartas	https://www.dropbox.com/s/f7nzt0ksoyqby5z/FFIGUEIREDO%2C%20Luciano%20-%20Lygia%20Clark%20e%20H,lio%20Oiticica%20-%20cartas.pdf?dl=0
112	FIORIN, Jos, Luiz e BARROS, Diana Luz Pessoa (org) - Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin	https://www.dropbox.com/s/bdf6dv2bqvqvxx/FIORIN%2C%20Jos%20e%20BARROS%2C%20Diana%20Luz%20Pessoa%20-%20Dialogismo%20e%20polifonia%20e%20intertextualidade%20em%20torno%20de%20Bakhtin.pdf?dl=0
113	FIORIN, Jos, Luiz e SAVIOLI, Francisco Platão - Lições de texto - leitura e redação	https://www.dropbox.com/s/o8dls964efa6ir1/FIORIN%2C%20Jos%20e%20SAVIOLI%2C%20Francisco%20Plat%C3%A3o%20-%20Li%C3%A7%C3%B5es%20de%20texto%20-%20leitura%20e%20reda%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
114	FOSTER, Hal - O Retorno do Real	https://www.dropbox.com/s/wmj43ptsbx4s1n/FOSTER%2C%20Hal%20-%20O%20Retorno%20do%20Real.pdf?dl=0
115	FOSTER, Hal - Recodificações	https://www.dropbox.com/s/rd3kisdapefdxi4/FOSTER%2C%20Hal%20-%20Recodifica%C3%A7%C3%B5es.pdf?dl=0
116	FRESQUET, Adriana - Cinema e educação	https://www.dropbox.com/s/4419epbs2ticr3h/FRESQUET%2C%20Adriana%20-%20Cinema%20e%20educa%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
117	FRYE, Northrop - Anatomia da crítica	https://www.dropbox.com/s/3q82fb06hzpqaib/FRYE%2C%20Northrop%20-%20Anatomia%20da%20cr%C3%ADtica.pdf?dl=0
118	GADAMER, hans-Gerog - Verdade e m,todo I	https://www.dropbox.com/s/6wk5wop0g3sec1m/GADAMER%2C%20hans-Gerog%20-%20Verdade%20e%20m,todo%20I.pdf?dl=0
119	GADAMER, hans-Gerog - Verdade e m,todo II	https://www.dropbox.com/s/8ww0viu1za7xhfp/GADAMER%2C%20hans-Gerog%20-%20Verdade%20e%20m,todo%20II.pdf?dl=0
120	GARDNER, James - Cultura ou lixo	https://www.dropbox.com/s/wfm4i4blr0eezxu/GARDNER%2C%20James%20-%20Cultura%20ou%20lixo.pdf?dl=0
121	GIELEN, Pascal - Criatividade e outros fundamentalismos	https://www.dropbox.com/s/lacrn48wn2qllar/GIELEN%2C%20Pascal%20-%20Criatividade%20e%20outros%20fundamentalismos.pdf?dl=0

12 2	GOMBRICH, E.H. - Arte e ilusÆo	https://www.dropbox.com/s/74md7ctfhd04a54/GOMBRICH%2C%20E.H.%20-%20Arte%20e%20ilus%C3%A3o.pdf?dl=0
12 3	GREIMAS, A J e COURT• S J - Dicion rio de semiçtica	https://www.dropbox.com/s/h71uomin5sddde/GREIMAS%2C%20A.J.%20e%20COURT%20-%20Dicion%C3%A1rio%20de%20semi%C3%B3tica.pdf?dl=0
12 4	GUINSBERG - Allen - Uivo de allen	https://www.dropbox.com/s/pod4me68fi4spsx/GUINSBERG%20-%20Allen%20-%20Uivo%20de%20allen.pdf?dl=0
12 5	GUINSBURG, J e BARBOSA, Ana Mae (Org) - O pçs-modernismo	https://www.dropbox.com/s/xhfs44ksqsd7h/GUINSBURG%2C%20J.%20e%20BARBOSA%20-%20Ana%20Mae%20e%20Org%20-%20O%20p%C3%B3s-modernismo.pdf?dl=0
12 6	GULLAR, Ferreira - ArgumentaÆo contra a morte da arte	https://www.dropbox.com/s/eq2fb1foi20k25/GULLAR%2C%20Ferreira%20-%20Argumenta%C3%A7%C3%A3o%20contra%20a%20morte%20da%20arte.pdf?dl=0
12 7	GULLAR, Ferreira - Etapas da arte contemporfnea - do cubismo ao neoconcretismo	https://www.dropbox.com/s/e9tkfn35ty8har2/GULLAR%2C%20Ferreira%20-%20Etapas%20da%20arte%20contempor%C3%A2nea%20-%20do%20cubismo%20ao%20neoconcretismo.pdf?dl=0
12 8	GULLAR, Ferreira - Vanguarda e Subdesenvolvimento	https://www.dropbox.com/s/1hn25cidy4s3h6c/GULLAR%2C%20Ferreira%20-%20Vanguarda%20e%20Subdesenvolvimento.pdf?dl=0
12 9	HARRISON, Charles - Modernismo (Movimentos da Arte Moderna)	https://www.dropbox.com/s/s9og3movk0qtqv/HARRISON%2C%20Charles%20-%20Modernismo%20e%20Movimentos%20da%20Arte%20Moderna%29.pdf?dl=0
13 0	HEARTNEY, Eleanor - Pçs-modernismo (Movimentos da Arte Moderna)	https://www.dropbox.com/s/6y5wexci17yztr/HEARTNEY%2C%20Eleonor%20-%20P%C3%B3s-modernismo%20e%20Movimentos%20da%20Arte%20Moderna%29.pdf?dl=0
13 1	HEINICH, Nathalie - A sociologia da arte	https://www.dropbox.com/s/wi4k9fi750huk2/HENICH%2C%20Nathalie%20-%20A%20sociologia%20da%20arte.pdf?dl=0
13 2	HOLLANDA, Diana de - O homem dos patos	https://www.dropbox.com/s/09m8z9gvhsbfhk/HOLLANDA%2C%20Diana%20de%20-%20O%20homem%20dos%20patos.pdf?dl=0
13 3	HONNETH, Axel - Luta por reconhecimento	https://www.dropbox.com/s/aa9ph115ur61te8/HONNETH%2C%20Axel%20-%20Luta%20por%20reconhecimento.pdf?dl=0
13 4	HUISMAN. Denis - A est,tica	https://www.dropbox.com/s/f3q00bdq11mi8p1/HUISMAN.%20Denis%20-%20A%20est%C3%A9tica.pdf?dl=0
13 5	HUIZINGA, Johan - Homo Ludens	https://www.dropbox.com/s/r69wskznmiruqr/HUIZINGA%2C%20Johan%20-%20Homo%20Ludens.pdf?dl=0
13 6	HUMPHREYS, Richard - Futurismo (Movimentos da Arte Moderna)	https://www.dropbox.com/s/ja6yapepn573jct/HUMPHREYS%2C%20Richard%20-%20Futurismo%20e%20Movimentos%20da%20Arte%20Moderna%29.pdf?dl=0
13 7	HUTCHEON, Linda - Po,tica do pçs-modernismo	https://www.dropbox.com/s/hvyus0u7adfhdkh/HUTCHEON%2C%20Linda%20-%20Po%C3%A9tica%20do%20p%C3%B3s-modernismo.pdf?dl=0
13 8	HUTCHEON, Linda - Uma teoria da parçdia	https://www.dropbox.com/s/btv3udq89l7emho/HUTCHEON%2C%20Linda%20-%20Uma%20teoria%20da%20par%C3%B3dia.pdf?dl=0
13 9	HUYGUE, Ren, - Sentido e destino da arte I	https://www.dropbox.com/s/i2f0o18d1udmu0/HUYGUE%2C%20Ren%20-%20Sentido%20e%20destino%20da%20arte%20I.pdf?dl=0
14 0	HUYGUE, Ren, - Sentido e destino da arte II	https://www.dropbox.com/s/fo3abl35cvaigq/HUYGUE%2C%20Ren%20-%20Sentido%20e%20destino%20da%20arte%20II.pdf?dl=0
14 1	HUYSEN, Andreas - Mapeando o pçs-moderno	https://www.dropbox.com/s/ujsqm6smv0amruk/HUYSEN%2C%20Andreas%20-%20Mapeando%20o%20p%C3%B3s-moderno.pdf?dl=0
14 2	IBRI, Ivo Assad - Kçsmos NoŠtçs	https://www.dropbox.com/s/2um61vmclhto76h/IBRI%2C%20Ivo%20Assad%20-%20K%C3%B3smos%20No%C3%A8%C3%B3s.pdf?dl=0
14 3	ISER, Wolfgang - O ato da leitura	https://www.dropbox.com/s/idekxkuj1jhw26/ISER%2C%20Wolfgang%20-%20O%20ato%20da%20leitura.pdf?dl=0
14 4	JAMESON, Fredric - A virada cultural reflexões sobre o pçs-modernismo	https://www.dropbox.com/s/gpm1g0vim1175nm/JAMESON%2C%20Fredric%20-%20A%20virada%20cultural%20reflex%C3%B5es%20sobre%20o%20p%C3%B3s-modernismo.pdf?dl=0

145	JAUSS, Robert Hans - A história da literatura como provocação e teoria literária	https://www.dropbox.com/s/t18olvn7t9e750m/JAUSS%2C%20Robert%20Hans%20-%20A%20hist%C3%B3ria%20da%20literatura%20como%20provoca%C3%A7%C3%A3o%20%C3%A0%20teoria%20liter%C3%A1ria.pdf?dl=0
146	JENKINS, Henry - Cultura da Convergência	https://www.dropbox.com/s/a1qib1o7e7mbspr/JENKINS%2C%20Henry%20-%20Cultura%20da%20Converg%C3%Aancia.pdf?dl=0
147	JEUDY, Henri-Pierre - O corpo como objeto de arte	https://www.dropbox.com/s/7qit2c15ybt1tw/JEUDY%2C%20Henri-Pierre%20-%20O%20corpo%20como%20objeto%20de%20arte.pdf?dl=0
148	JIMENEZ, Marc - O que , estética	https://www.dropbox.com/s/qi5muv8rwcucqud/JIMENEZ%2C%20Marc%20-%20O%20que%20%C3%A9%20est%C3%A9tica.pdf?dl=0
149	JOUBE, Vicent - A leitura	https://www.dropbox.com/s/3p789gkhuv4q08p/JOUBE%2C%20Vicent%20-%20A%20leitura.pdf?dl=0
150	KANDINSKY, Wassily - Do espiritual na arte e na pintura em particular	https://www.dropbox.com/s/p7pd4y6r5coenn/KANDINSKY%2C%20Wassily%20-%20Do%20espiritual%20na%20arte%20e%20na%20pintura%20em%20particular.pdf?dl=0
151	KANDINSKY, Wassily - Do espiritual na arte	https://www.dropbox.com/s/ako33maqu4plwg/KANDINSKY%2C%20Wassily%20-%20Do%20espiritual%20na%20arte.pdf?dl=0
152	KAPROW, Allan - A educação do artista	https://www.dropbox.com/s/5u81r9y7lwxrr/KAPROW%2C%20Allan%20-%20A%20educa%C3%A7%C3%A3o%20do%20artista.pdf?dl=0
153	KAPROW, Allan - A educação do artista	https://www.dropbox.com/s/tl1divdak0fgbyy/KAPROW%2C%20Allan%20-%20A%20educa%C3%A7%C3%A3o%20do%20artista.pdf?dl=0
154	KAVAFIS, Konstantinos - Reflexões sobre poesia e ,tica (Recorte)	https://www.dropbox.com/s/nqrk853395y0w9y/KAVAFIS%2C%20Konstantinos%20-%20Reflex%C3%B5es%20sobre%20poesia%20e%20%C3%A9tica%20%28Recorte%29.pdf?dl=0
155	KRAUSS, Rosalind E. - Caminhos da escultura moderna - 2	https://www.dropbox.com/s/hvrh9nj6070tw94/KRAUSS%2C%20Rosalind%20E.%20-%20Caminhos%20da%20escultura%20moderna.pdf?dl=0
156	KRAUSS, Rosalind E. - Caminhos da escultura moderna	https://www.dropbox.com/s/v23ow82biufe670/KRAUSS%2C%20Rosalind%20E.%20-%20Caminhos%20da%20escultura%20moderna.pdf?dl=0
157	KRISTEVA, Julia - História da Linguagem	https://www.dropbox.com/s/7qskd0b8nlwszif/KRISTEVA%2C%20Julia%20-%20Hist%C3%B3ria%20da%20Linguagem.pdf?dl=0
158	KUNDERA, Milan - A arte do romance (incompleto)	https://www.dropbox.com/s/kytabfysprn9yr5/KUNDERA%2C%20Milan%20-%20A%20arte%20do%20romance%20%28incompleto%29.pdf?dl=0
159	KUNSCH, Margarida Maria e FERNANDES, Francisco Assis M. - Comunicação, democracia e cultura	https://www.dropbox.com/s/f4by0reba34frn5/KUNSCH%2C%20Margarida%20Maria%20e%20FERNANDES%2C%20Francisco%20Assis%20M.%20-%20Comunica%C3%A7%C3%A3o%20e%20democracia%20e%20cultura.pdf?dl=0
160	LAKOFF, George e JOHNSON, Mark - Metáforas da vida cotidiana (pag 54 at, a página 75)	https://www.dropbox.com/s/28qxnwi31pskdah/LAKOFF%2C%20George%20e%20JOHNSON%2C%20Mark%20-%20Met%C3%A1foras%20da%20vida%20cotidiana%20%28pag%2054%20at%20a%20p%C3%A1gina%2075%29.pdf?dl=0
161	LANGER, Susanne K - Filosofia em nova chave	https://www.dropbox.com/s/85i5fu8gvt8ctd3/LANGER%2C%20Susanne%20K%20-%20Filosofia%20em%20nova%20chave.pdf?dl=0
162	LANGER, Susanne K - Sentimento e forma	https://www.dropbox.com/s/4tzk8agoikzznt9/LANGER%2C%20Susanne%20K%20-%20Sentimento%20e%20forma.pdf?dl=0
163	LEMINSKI, Paulo - Ensaios e anseios críticos	https://www.dropbox.com/s/751pubtrxy9rr5/LEMINSKI%2C%20Paulo%20-%20Ensaios%20e%20anseios%20cr%C3%ADticos.pdf?dl=0
164	LIMA, Luiz Costa (Org) - A literatura e o leitor textos de estética da recepção - 2 ed revisada e ampliada	https://www.dropbox.com/s/e296modnris7jrq/LIMA%2C%20Luiz%20Costa%20-%20A%20literatura%20e%20o%20leitor%20textos%20de%20est%C3%A9tica%20da%20recep%C3%A7%C3%A3o%20-%202020ed%20revisada%20e%20ampliada.pdf?dl=0
165	LIMA, Luiz Costa - Teoria da literatura em suas fontes v.1	https://www.dropbox.com/s/bq4wz97tjo9xr6h/LIMA%2C%20Luiz%20Costa%20-%20Teoria%20da%20literatura%20em%20suas%20fontes%20v.1.pdf?dl=0

166	LIMA, Luiz Costa - Teoria da literatura em suas fontes v.2	https://www.dropbox.com/s/uh4tnknwnf6xmjl/LIMA%2C%20Luiz%20Costa%20-%20Teoria%20da%20literatura%20em%20suas%20fontes%20v.2.pdf?dl=0
167	LOWELD, V. et BRITAIN, W.L. - Desenvolvimento da capacidade criadora	https://www.dropbox.com/s/ov4f9eniyelczx/LOWELD%2C%20V.%20et%20BRITAIN%2C%20W.L.%20-%20Desenvolvimento%20da%20capacidade%20criadora.PDF?dl=0
168	LUDD, Ned (org.) - Urgência das Ruas	https://www.dropbox.com/s/r46pfik0ecemft/LUDD%2C%20Ned%20-%20Org.%29%20-%20Urg%C3%Aancia%20das%20Ruas.pdf?dl=0
169	LYOTARD, Jean-François - Lições sobre a analítica do sublime	https://www.dropbox.com/s/q3a3f04kzn5i3cu/LYOTARD%2C%20Jean-Fran%C3%A7ois%20-%20Li%C3%A7%C3%B5es%20sobre%20a%20anal%C3%ADtica%20do%20sublime.pdf?dl=0
170	MACHADO, Arlindo - a ilusão especular, introdução ... fotografia	https://www.dropbox.com/s/pvtluig14x3xsj3/MACHADO%2C%20Arlindo%20-%20a%20ilus%C3%A3o%20despecular%2C%20introdu%C3%A7%C3%A3o%20-%20-%20fotografia.pdf?dl=0
171	MACHADO, Arlindo - Arte e mídia	https://www.dropbox.com/s/5fd7dwj0icqzaer/MACHADO%2C%20Arlindo%20-%20Arte%20e%20m%C3%ADdia.pdf?dl=0
172	MAFFESOLI, Michel - Elogio da Razão Sensível	https://www.dropbox.com/s/tl4wnkv9kvbqu5/MAFFESOLI%2C%20Michel%20-%20Elogio%20da%20Raz%C3%A3o%20Sens%C3%ADvel.pdf?dl=0
173	MAIAKOVSKI, Vladimir - Poética como fazer versos	https://www.dropbox.com/s/ckodniqocmqid3/MAIAKOVSKI%2C%20Vladimir%20-%20Po%C3%A9tica%20como%20fazer%20versos.pdf?dl=0
174	MAIAKOVSKI, Vladimir - Poética como fazer versos	https://www.dropbox.com/s/7lv94iek5mnazdj/MAIAKOVSKI%2C%20Vladimir%20-%20Po%C3%A9tica%20como%20fazer%20versos.pdf?dl=0
175	MALPAS, James - Realismo (Movimentos da Arte Moderna)	https://www.dropbox.com/s/akz8s66warqd3mm/MALPAS%2C%20James%20-%20Realismo%20-%20Movimentos%20da%20Arte%20Moderna%29.pdf?dl=0
176	MARQUEZ, Gabriel Garcia - Como contar um conto	https://www.dropbox.com/s/s7quk5avmyyjd4/MARQUEZ%2C%20Gabriel%20-%20Como%20contar%20um%20conto.pdf?dl=0
177	MARTINS, Jose Batista dal Farra - O artista-pesquisador-pedagogo	https://www.dropbox.com/s/zer1tql8s2rbzsm/MARTINS%2C%20Jose%20Batista%20dal%20Farra%20-%20O%20artista-pesquisador-pedagogo.pdf?dl=0
178	MARTINS, Marcos Francisco e VARANI, Adriana - Professor e pesquisador considerações sobre a problemática relação entre ensino e pesquisa	https://www.dropbox.com/s/qt2vi7k3hpmcdi5/MARTINS%2C%20Marcos%20Francisco%20e%20VARANI%2C%20Adriana%20-%20Professor%20e%20pesquisador%20considera%C3%A7%C3%B5es%20sobre%20a%20problema%C3%A1tica%20rela%C3%A7%C3%A3o%20entre%20ensino%20e%20pesquisa.pdf?dl=0
179	MASSAUD, Moisés - A criação literária POESIA	https://www.dropbox.com/s/9vdi8xhsy9dnu0/MASSAUD%2C%20Mois%C3%A9s%20-%20A%20cria%C3%A7%C3%A3o%20liter%C3%A1ria%20POESIA.pdf?dl=0
180	MATTELART, Armand e Michèle - História das teorias da comunicação	https://www.dropbox.com/s/gnz01hzm82nb3s6/MATTELART%2C%20Armand%20e%20Mich%C3%A8le%20-%20Hist%C3%B3ria%20das%20teorias%20da%20comunica%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
181	MAY, Rollo - A coragem de criar	https://www.dropbox.com/s/2f5mhut7z9mp9/MAY%2C%20Rollo%20-%20A%20coragem%20de%20criar.pdf?dl=0
182	MEIHY, Jos, Carlos Sebe B. et HOLANDA, Fabjola - História Oral como fazer como pensar	https://www.dropbox.com/s/61a6ea347q8xvq4/MEIHY%2C%20Jos%20-%20Carlos%20Sebe%20B.%20et%20HOLANDA%2C%20Fab%20-%20Hist%C3%B3ria%20Oral%20como%20fazer%20como%20pensar.PDF?dl=0
183	MEIHY, Jos, Carlos Sebe B. et RIBEIRO, Suzana L. Salgado - Guia prático de história oral	https://www.dropbox.com/s/doo718r5kiymxc1/MEIHY%2C%20Jos%20-%20Carlos%20Sebe%20B.%20et%20RIBEIRO%2C%20Suzana%20-%20L.%20-%20Salgado%20-%20Guia%20pr%C3%A1tico%20de%20hist%C3%B3ria%20oral.PDF?dl=0
184	Memórias do Presente - entrevistas publifolha	https://www.dropbox.com/s/jeiqd4ouor3fzjm/Me%20m%C3%B3rias%20do%20Presente%20-%20Entrevistas%20publifolha.pdf?dl=0
185	MICHELI, Mario - As vanguardas artísticas	https://www.dropbox.com/s/rfzwwh0vcs0bau/MICHELI%2C%20Mario%20-%20As%20vanguardas%20art%C3%ADsticas.pdf?dl=0
186	MILLET, Catherine - A arte Contemporânea	https://www.dropbox.com/s/cdm2ti7nh01zyw9m/MILLET%2C%20Catherine%20-%20A%20arte%20Contempor%C3%A2nea.pdf?dl=0

187	MOLES, Abraham - Teoria da informação e percepção estética	https://www.dropbox.com/s/gh811pop420l6z/MOLES%2C%20Abraham%20-%20Teoria%20da%20informa%C3%A7%C3%A3o%20e%20percep%C3%A7%C3%A3o%20est%C3%A9tica.pdf?dl=0
188	MORIN, Edgar - Introdução ao pensamento complexo	https://www.dropbox.com/s/kwu8x47q5rrft59/MORIN%2C%20Edgar%20-%20Introdu%C3%A7%C3%A3o%20ao%20pensamento%20complexo.pdf?dl=0
189	NETTO, J. Teixeira Coelho - Por uma teoria da informação estética	https://www.dropbox.com/s/torvxhie3sx8p/NETTO%2C%20J.%20Teixeira%20Coelho%20-%20Por%20uma%20teoria%20da%20informa%C3%A7%C3%A3o%20est%C3%A9tica.pdf?dl=0
190	NOBRE, Marcos - A teoria crítica	https://www.dropbox.com/s/fkozi01qo3i0ou/NOBRE%2C%20Marcos%20-%20A%20teoria%20cr%C3%ADtica.pdf?dl=0
191	N TM RTH, Winfried - Panorama da semiótica	https://www.dropbox.com/s/nb5ip5vvnaj9cna/N%2C%20Winfried%20-%20Panorama%20da%20semi%C3%B3tica.pdf?dl=0
192	ONO, Yoko - Grapefruit - O Livro de Instruções e Desenhos de Yoko Ono	https://www.dropbox.com/s/z87sdw4k7roxr23/ONO%2C%20Yoko%20-%20Grapefruit%20-%20O%20Livro%20de%20Instru%C3%A7%C3%95es%20e%20Desenhos%20de%20Yoko%20Ono.pdf?dl=0
193	ORTEGA Y GASSET, Jos, - A desumanização da arte	https://www.dropbox.com/s/fab5is06p9qr1r4/ORTEGA%20Y%20GASSET%2C%20Jos%20-%20A%20desumaniza%C3%A7%C3%A3o%20da%20arte.pdf?dl=0
194	Os escritores - As históricas entrevistas da Paris Review	https://www.dropbox.com/s/pkq42is6z41u1p/Os%20escritores%20-%20As%20hist%C3%B3ricas%20entrevistas%20da%20Paris%20Review.PDF?dl=0
195	Os escritores - As históricas entrevistas da Paris Review2	https://www.dropbox.com/s/thdiw20ahp6g8e/Os%20escritores%20-%20As%20hist%C3%B3ricas%20entrevistas%20da%20Paris%20Review2.pdf?dl=0
196	OSORIO, Luiz Camillo - Razões da crítica	https://www.dropbox.com/s/nvd6sxw3mp6sx7/OSORIO%2C%20Luiz%20Camillo%20-%20Raz%C3%B5es%20da%20cr%C3%ADtica.pdf?dl=0
197	OSTROWER, Fayga - Criatividade e processos de criação	https://www.dropbox.com/s/265e142ww9bmca/OSTROWER%2C%20Fayga%20-%20Criatividade%20e%20processos%20de%20cria%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
198	OZENFANT & JEANNERET - Depois do Cubismo	https://www.dropbox.com/s/kme3uut1jpx9h36/OZENFANT%20e%20JEANNERET%20-%20Depois%20do%20Cubismo.pdf?dl=0
199	PAGLIA, Camille - O impacto do ensino da arte (ou da falta dele) na percepção do mundo _ Fronteiras do Pensamento	https://www.dropbox.com/s/exxjukpf3oyx4yi/PAGLIA%2C%20Camille%20-%20O%20impacto%20do%20ensino%20da%20arte%20e%20a%20falta%20dele%20na%20percep%C3%A7%C3%A3o%20do%20mundo%20-%20Fronteiras%20do%20Pensamento.pdf?dl=0
200	PALHARES, Taisa Helena Pascale - Aura o valor de culta da obra de arte in Aura a crise da arte em Walter Benjamin	https://www.dropbox.com/s/vbu9rf2s267fcxv/PALHARES%2C%20Taisa%20Helena%20Pascale%20-%20Aura%20o%20valor%20de%20cultura%20da%20obra%20e%20a%20crise%20da%20arte%20em%20Walter%20Benjamin.pdf?dl=0
201	PALLAMIN, Vera - Aspectos da relação entre o estético e o político em Rancière	https://www.dropbox.com/s/b4qkm6pn1x7e70/PALLAMIN%2C%20Vera%20-%20Aspectos%20da%20rela%C3%A7%C3%A3o%20entre%20o%20est%C3%A9tico%20e%20o%20pol%C3%ADtico%20em%20Ranciere.pdf?dl=0
202	PAREYSON, Luigi - Estética - Teoria da Formatividade	https://www.dropbox.com/s/e958n2uv3ol5tqc/PAREYSON%2C%20Luigi%20-%20Est%C3%A9tica%20-%20Teoria%20da%20Formatividade.pdf?dl=0
203	PAREYSON, Luigi - Os problemas da estética	https://www.dropbox.com/s/0tpdqdy6lmp0k9/PAREYSON%2C%20Luigi%20-%20Os%20problemas%20da%20est%C3%A9tica.pdf?dl=0
204	PARODE, Fábio Pezzi e OLIVEIRA, Lizete Dias de (org) - Semiótica e culturas da comunicação	https://www.dropbox.com/s/yp03xvfq4w0nmb0/PARODE%2C%20F%C3%A1bio%20Pezzi%20e%20OLIVEIRA%2C%20Lizete%20Dias%20de%20-%20Semi%C3%B3tica%20e%20culturas%20da%20comunica%C3%A7%C3%A3o.pdf?dl=0
205	PASSOS, Eduardo et al (org) - Pistas do método da cartografia	https://www.dropbox.com/s/knqpxq712q29o6e/PASSOS%2C%20Eduardo%20et%20al%20-%20Pistas%20do%20m%C3%A9todo%20da%20cartografia.pdf?dl=0
206	PAZ, Ermelinda A. - 500 canções brasileiras	https://www.dropbox.com/s/nu0kbrmbm6dtm4d/PAZ%2C%20Ermelinda%20A.%20-%20500%20can%C3%A7%C3%B5es%20brasileiras.PDF?dl=0

22 9	SEBEOK, Thomas A e ECO, Umberto (org) - O signo de tr's Dupin, Holmes, Pierce - at, a p gina 58	https://www.dropbox.com/s/qnhieyatsxxla/SEBEOK%2C%20Thomas%20A%20e%20ECO%2C%20Umberto%20%28org%29%20-%20O%20signo%20de%20tr's%20C%3%AAs%20DuPin%2C%20Holmes%2C%20Pierce%20%20-%20at%20a%20p%20C%3%A1gina%2058.pdf?dl=0
23 0	SOARES, Anglica - G'neros Liter rios	https://www.dropbox.com/s/t98brjty1d5zym/SOARES%2C%20Ang%2C%3%A9lica%20-%20G%2C%3AAneros%20Liter%2C%3%A1rios.pdf?dl=0
23 1	SONTAG, Susan - A Doença como Met fora	https://www.dropbox.com/s/nz0zld037168lp/SONTAG%2C%20Susan%20-%20A%20Doen%2C%3%Aa%20como%20Met%2C%3%A1fora.pdf?dl=0
23 2	SONTAG, Susan - A vontade radical	https://www.dropbox.com/s/nsgw2auvo3yp7fz/SONTAG%2C%20Susan%20-%20A%20vontade%20radical.pdf?dl=0
23 3	SONTAG, Susan - Contra a Interpretaç'eo (ensaios selecionados)	https://www.dropbox.com/s/v80e0qcdvind00/SONTAG%2C%20Susan%20-%20Contra%20a%20Interpreta%2C%3%A7%2C%3%A3o%20%28ensaios%20selecionados%29.pdf?dl=0
23 4	SOURIAU, • tienne - A correspond'ncia das artes	https://www.dropbox.com/s/9jrm53ksvu239bl/SOURIAU%2C%20%2C%3%89tienne%20-%20A%20correspond%2C%3AAncia%20das%20artes.pdf?dl=0
23 5	SOUZA, Rodolfo Coelho - Estudo n.2	https://www.dropbox.com/s/2rbzqfew4akiq/SOUZA%2C%20Rodolfo%20Coelho%20-%20Estudo%20n.2.PDF?dl=0
23 6	STAIGER, Emil - Conceitos fundamentais da po,tica	https://www.dropbox.com/s/tm2h6kmmvfhf1x/STAIGER%2C%20Emil%20-%20Conceitos%20fundamentais%20da%20po%2C%3%A9tica.pdf?dl=0
23 7	STANGOS, Nikos - Conceitos da Arte Moderna	https://www.dropbox.com/s/d6etmli0iamhy/STANGOS%2C%20Nikos%20-%20Conceitos%20da%20Arte%20Moderna.PDF?dl=0
23 8	STANGOS, Nikos (org)- Conceitos da arte moderna	https://www.dropbox.com/s/4g484sab10hjm/STANGOS%2C%20Nikos%20%28org%29-%20Conceitos%20da%20arte%20moderna.pdf?dl=0
23 9	SUASSUNA, Ariano - Iniciaç'eo ... est,tica	https://www.dropbox.com/s/hutrzcq9eqf4ykw/SUASSUNA%2C%20Ariano%20-%20Inicia%2C%3%A7%2C%3%A3o%20%2C%3%A0%20est%2C%3%A9tica.pdf?dl=0
24 0	SUSSEKIND, Flora - A imaginaç'eo monol'gica	https://www.dropbox.com/s/1uvyindv5qpudu8/SUSSEKIND%2C%20Flora%20-%20A%20imagina%2C%3%A7%2C%3%A3o%20monol%2C%3%B3gica.pdf?dl=0
24 1	TARKOVSKI, Andrei - Di rios 1970-1986	https://www.dropbox.com/s/cv46d6a3isfnbs/TARKOVSKI%2C%20Andrei%20-%20Di%2C%3%A1rios%201970-1986.pdf?dl=0
24 2	TODOROV, Tvetan - O Jardim Imperfeito (Completo)	https://www.dropbox.com/s/b8k69ntmhk6ufkn/TODOROV%2C%20Tvetan%20-%20O%20Jardim%20Imperfeito%20%28Completo%29.pdf?dl=0
24 3	TODOROV, Tzvetan - O esp'rito das luzes	https://www.dropbox.com/s/bzaqxhbps0nou65/TODOROV%2C%20Tzvetan%20-%20O%20esp%2C%3ADrito%20das%20luzes.PDF?dl=0
24 4	TOLEDO, Dion'sio de Oliveira (org)- Teoria da literatura formalistas russos	https://www.dropbox.com/s/5vgdghlydh6v49c/TOLEDO%2C%20Dion%2C%3ADsio%20de%20Oliveira%20%28org%29-%20Teoria%20da%20literatura%20formalistas%20russos.pdf?dl=0
24 5	TZARA, Tristan - Sete manifestos dada (editora hiena, 1987)	https://www.dropbox.com/s/sddfvarg0bq1v5/TZARA%2C%20Tristan%20-%20Sete%20manifestos%20dada%20%28editora%20hiena%2C%201987%29.pdf?dl=0
24 6	VALCpRCEL, Amelia - tica contra Est,tica	https://www.dropbox.com/s/hcepylb5uus6zd5/VALC%2C%3A81RCEL%2C%20Amelia%20-%20%2C%3%89tica%20contra%20Est%2C%3%A9tica.pdf?dl=0
24 7	VASCONCELOS, Edmilson Vit'ria de - As po,ticas pedag'gicas do artista-professor	https://www.dropbox.com/s/sh8cuiwvwnm9cf/VASCONCELOS%2C%20Edmilson%20Vit%2C%3AB3ria%20de%20-%20As%20po%2C%3%A9ticas%20pedag%2C%3AB3gicas%20do%20artista-professor.pdf?dl=0
24 8	VEIGA, C. H. A. et al - Horizontes do professor-pesquisador	https://www.dropbox.com/s/k8l2cac5m55xc2g/VEIGA%2C%20C.%20H.%20A.%20et%20al%20-%20Horizontes%20do%20professor-pesquisador.pdf?dl=0
24 9	VELHO, Gilberto (org) - Arte e Sociedade	https://www.dropbox.com/s/74wwgxnr4o36ti/VELHO%2C%20Gilberto%20%28org%29%20-%20Arte%20e%20Sociedade.pdf?dl=0
25 0	VELHO, Gilberto (org) - Sociologia da arte vol I	https://www.dropbox.com/s/ybvip7pupshkv8/VELHO%2C%20Gilberto%20%28org%29%20-%20Sociologia%20da%20arte%20vol%20I.pdf?dl=0

25 1	VELHO, Gilberto (org) - Sociologia da arte vol II	https://www.dropbox.com/s/vtwh9v7ln57lxqk/VELHO%2C%20Gilberto%20%28org%29%20-%20Sociologia%20da%20arte%20vol%20II.pdf?dl=0
25 2	VELHO, Gilberto (org) - Sociologia da arte vol III	https://www.dropbox.com/s/3c6aga1to40cp9w/VELHO%2C%20Gilberto%20%28org%29%20-%20Sociologia%20da%20arte%20vol%20III.pdf?dl=0
25 3	VELHO, Gilberto (org) - Sociologia da arte vol IV	https://www.dropbox.com/s/yspvznzo42iulv/VELHO%2C%20Gilberto%20%28org%29%20-%20Sociologia%20da%20arte%20vol%20IV.pdf?dl=0
25 4	VIEIRA, Jorge de Albuquerque - I - Teoria do conhecimento e arte	https://www.dropbox.com/s/pdqi843ibrfvqg/VIEIRA%2C%20Jorge%20de%20Albuquerque%20-%20I%20-%20Teoria%20do%20conhecimento%20e%20arte.pdf?dl=0
25 5	VIEIRA, Jorge de Albuquerque - II - Ciência	https://www.dropbox.com/s/nhh9477t1azaqu/VIEIRA%2C%20Jorge%20de%20Albuquerque%20-%20II%20-%20Ci%C3%A7%C3%A7%C3%A7%C3%A7.pdf?dl=0
25 6	VIEIRA, Jorge de Albuquerque - III - Ontologia	https://www.dropbox.com/s/3xza9z9l2le0eyu/VIEIRA%2C%20Jorge%20de%20Albuquerque%20-%20III%20-%20Ontologia.pdf?dl=0
25 7	WAGNER, Richard - La Obra de Arte Del Futuro	https://www.dropbox.com/s/a5sa1m8gbx50aro/WAGNER%2C%20Richard%20-%20La%20Obra%20de%20Arte%20Del%20Futuro.pdf?dl=0
25 8	WELLEK, Ren, - Conceitos de crítica	https://www.dropbox.com/s/dwvpeiv2bicuws/WELLEK%2C%20Ren%20-%20Conceitos%20de%20cr%C3%ADtica.pdf?dl=0
25 9	WELLEK, Ren, e WARREN, Austin - Teoria da literatura	https://www.dropbox.com/s/505ihpmtzq079ra/WELLEK%2C%20Ren%20-%20e%20WARREN%2C%20Austin%20-%20Teoria%20da%20literatura.pdf?dl=0
26 0	WU, Chin-Tao - Privatização da cultura	https://www.dropbox.com/s/dn3okspi9ipfbrt/WU%2C%20Chin-Tao%20-%20Privatiza%C3%A7%C3%A7%C3%A7%C3%A7.pdf?dl=0
26 1	ZAMBONI, Sílvia - A Pesquisa em Arte	https://www.dropbox.com/s/704zyrlezdbkse1/ZAMBONI%2C%20S%C3%ADlvio%20-%20A%20Pesquisa%20em%20Arte.pdf?dl=0
26 2	ZULAR, Roberto (org) - Criação em processo ensaios de crítica genética	https://www.dropbox.com/s/0zzjkn7no9zz3jh/ZULAR%2C%20Roberto%20%28org%29%20-%20Cria%C3%A7%C3%A7%C3%A7%C3%A7.pdf?dl=0

Apêndice

Tabelas comparativa da forma dramática e a forma épica do teatro segundo ROSENFELD (1994, p 149) BRANDÃO (in BRECHT, 1978, p. 16) e BORNHEIM (1992, p. 139-140):

Brecht por Gerd Bornheim		Brecht por Fiamma Pais Brandão		Brecht por Anatol Rosenfeld	
Forma dramática do teatro	Forma épica do teatro	Forma dramática do teatro	Forma épica do teatro	Forma dramática do teatro	Forma épica do teatro
O Palco "corporifica" uma ação	Relata a ação	A cena "personifica" um acontecimento	Narra-o	Atuando	Narrando
Envolve o espectador numa ação	Torna o espectador um observador	Envolve o espectador na ação e	Faz dele testemunha, mas	Envolve o espectador numa ação cênica	Torna o espectador um observador

Consome sua atividade	Desperta a sua atividade	consome-lhe a atividade	desperta-lhe a atividade	Gasta-lhe a atividade	Desperta a sua atividade
Torna possível os seus sentimentos	Força-o a tomar decisões	proporciona-lhe sentimentos	força-o a tomar decisões	Possibilita-lhes emoções	Força-o a tomar decisões
Proporciona-lhes emoções vivências	Proporciona-lhe conhecimentos	Leva-o a viver uma experiência	Concepção do mundo proporciona-lhe visão do mundo	Vivências	Concepção do mundo
O espectador é transportado para dentro de uma ação	Ele é contraposto a ela	o espectador é transferido para dentro da ação	é colocado diante da ação	O espectador é colocado dentro de algo(identificação)	É posto em face de algo
Trata-se de suggestionar	Trabalha-se com argumentos	é trabalhado com sugestões	é trabalhado com argumentos	Sugestão	Argumento

Os sentimentos são conservados	São impelidos a atos de conhecimentoEles são levados até o reconhecimento	os sentimentos permanecem os mesmos	são impelidos para uma conscientização	Os sentimentos são conservados	São impelidos a atos de conhecimento
				O espectador identifica-se, convive	O espectador permanece em face de, escuta
Pressupõe-se o homem como já conhecido	O homem é objeto de investigação	parte-se do princípio que o homem é conhecido	o homem é objeto de análise	O homem é pressuposto como conhecido	O homem é objeto de pesquisa
O homem é imutável	O homem é mutável e agente de mutações	o homem é imutável	o homem é susceptível de ser modificado e de modificar	O homem imutável	O homem mutável que vive mudando
Tensão em relação ao desfecho	Tensão em relação ao desenvolvimento	tensão no enlace da ação	tensão no decurso da ação	Tensão visando ao desfecho	Tensão visando ao desenvolvimento

Cada cena liga-se à outra	Cada cena para si	uma cena em função da outra	cada cena em função de si mesma	Uma cena pela outra	Cada cena por si
Os acontecimentos decorrem linearmente	decorrem em curvas	os acontecimentos decorrem linearmente	decorrem em curva	Crescimento(organi smo)	Montagem
a natureza não dá saltos	dá saltos	natura non facit saltuos (tudo na natureza é gradativo)	facit saltus (nem tudo é gradativo)	Acontecer linear	Em curvas
				Necessidade Evolutiva	Saltos
o mundo tal como ele é	o mundo tal como se transforma	o mundo, como é	o mundo, como será		

O homem como deve ser	O que é imperativo que ele faça	o homem é obrigado	o homem deve	O homem como ser fixo	O homem como processo
seus impulsos	Seus motivos de movimento	suas inclinações	seus motivos		
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento	o pensamento determina o ser	o ser social determina o pensamento	O pensar determina o ser	O ser social determina o pensar
Sentimento	Razão			Emoção	Raciocínio

A função docente

Pimenta e Anastasiou (2011, p 188) propõem que entre as funções dos professores está a capacidade para que “aprendam a ensinar de modo diferente de como foram ensinados por seus antigos mestres” e essa proposta moveu a pesquisa a questionar como os contextos foram apresentados e como poderiam ser apresentados de formas alternativas o que gerou as linhas do tempo tal qual serão apresentadas mais a frente.

A mesma questão moveu também a necessidade de soluções diferenciadas na abordagem dos conteúdos de interpretação, direção e dramaturgia que resultaram nas traduções dos livros inclusos nesse trabalho e que serão discutidos no [capítulo 3](#).

A necessidade de possibilitar uma visão crítica, histórica e contextualizada do fazer teatral aos estudantes motivou o questionamento de como apresentar a história teatral, seus acontecimentos e onde eles se encontravam em contraste com a história da arte e com a história da sociedade.