

BERNADETE ALVES

**A construção da práxis do encenador  
na interseção entre estéticas e realidades**

**Versão original**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Cênicas, da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

*Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro*

*Linha de Pesquisa: Texto e Cena*

*Orientadora: Profa. Dra. Sílvia Fernandes da Silva Telesi*

São Paulo

2023

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

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

---

Alves, Bernadete

A construção da práxis do encenador na interseção entre estéticas e realidades / Bernadete Alves; orientador, Sílvia Fernandes da Silva Telesi. - São Paulo, 2023.

181 p.

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

Bibliografia

Versão original

1. Encenação. 2. Marcio Abreu. 3. Milo Rau. 4. Processo criativo. 5. Teatro contemporâneo. I. da Silva Telesi, Sílvia Fernandes. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: ALVES, Bernadete

Título: **A construção da práxis do encenador na interseção entre estéticas e realidades**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Cênicas, da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em:    /    /

### BANCA EXAMINADORA

Prof.(a) Dr.(a) \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof.(a) Dr.(a) \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof.(a) Dr.(a) \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

*Ao professor e amigo Marcio Aurelio, que me apresentou o universo da direção teatral.*

## AGRADECIMENTOS

À querida orientadora Silvia Fernandes, por ter acreditado no projeto, pelo incentivo à pesquisa, pelas leituras minuciosas e pelas sugestões assertivas; atitudes essenciais para a realização deste estudo.

À Verônica Fabrini, pela leitura atenta e colaboração no Exame de Qualificação.

À Carminha Gongora, pela amizade, pelos contatos e materiais sobre Milo Rau.

Ao *International Institute of Political Murder*, pela autorização ao acesso dos vídeos dos espetáculos e das palestras realizados por Milo Rau.

Ao meu amigo Nils Haarmann, pela entrevista, pelos artigos e pela mediação com a *Schaubühne*, para a aquisição dos vídeos das encenações de Milo Rau.

Ao Igor de Almeida, pelo material disponibilizado no curso sobre Milo Rau.

Ao querido Marcio Abreu, pelo afeto, pelo entusiasmo, pelo desnudamento durante as longas conversas e pelo acesso ao arquivo da *companhia brasileira de teatro*.

À minha amiga Maria Tendlau, pelo apoio e incentivo durante a pesquisa.

Ao meu amigo Rafael Truffault, pelo crédito no projeto, pelas conversas intermináveis e pelos momentos de descontração durante a feitura deste trabalho.

*Artista e obra se fazem simultaneamente, numa inesgotável heterogênesse. É através da criação que o artista enfrenta o mal-estar da morte de seu atual eu, causada pela pressão de eus larvares que agitam-se em seu corpo.*

Suely Rolnik

ALVES, B. **A construção da práxis do encenador na interseção entre estéticas e realidades**. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

## RESUMO

A dissertação pretende ser uma ferramenta informativa sobre os mecanismos de construção da direção teatral, com recorte em dois encenadores, Marcio Abreu e Milo Rau, atuantes no Brasil e na Europa nas duas primeiras décadas do século XXI. A análise dos processos criativos dos diretores contempla sua formação teatral, as influências que sofreram e seu pensamento artístico, além das práticas de ensaio, dos procedimentos para escritura de textos e das estratégias para a estruturação da teatralidade.

Palavras-chave: Encenação. Marcio Abreu. Milo Rau. Processo criativo. Teatro Contemporâneo.

ALVES, B. **The construction of the director's praxis at the intersection between aesthetics and realities.** 2023. Dissertation (Master in Performing Arts) - School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2023.

## **ABSTRACT**

The dissertation intends to be an informative tool on the construction mechanisms of theatrical direction, focusing on two directors, Marcio Abreu and Milo Rau, active in Brazil and Europe in the first two decades of the 21st century. The analysis of the directors' creative processes contemplates their theatrical training, the influences they suffered and their artistic thinking, in addition to rehearsal practices, procedures for writing texts and strategies for structuring theatricality.

Keywords: Staging. Marcio Abreu. Milo Rau. Creative process. Contemporary Theatre.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 - Contêineres locados na praça em Viena
- Figura 2 - Público analisando transeuntes da Avenida Paulista
- Figura 3 - Logotipo da companhia brasileira de teatro
- Figura 4 - Ensaio-performance do espetáculo *Nós* no Galpão Cine Horto
- Figura 5 - Caderno de direção de Marcio Abreu
- Figura 6 - Procedimento para investigação da temática da encenação
- Figura 7 - Cena do espetáculo *SEM PALAVRAS*
- Figura 8 - Cena musical do espetáculo *Vida*
- Figura 9 - Cena do espetáculo *Isso te interessa?*
- Figura 10 - Cena do espetáculo *PRETO*
- Figura 11 - Cena do espetáculo *Porque não vivemos?*
- Figura 12 - Cena inicial do espetáculo *SEM PALAVRAS*
- Figura 13 - Cena: Uma mulher em casa
- Figura 14 - Cena: Uma pessoa acordando de um pesadelo
- Figura 15 - Cena: Amar alguém do mesmo sexo
- Figura 16 - Cena: Uma festa de despedida
- Figura 17 - Logotipo do Instituto Internacional de Assassinato Político
- Figura 18 - Organograma das vanguardas artísticas
- Figura 19 - Organograma do IIPM
- Figura 20 - Manifesto *UNST*
- Figura 21 - Cenário construído a partir de testemunhos sobre a rádio original
- Figura 22 - Cena do espetáculo *The Dark Age*
- Figura 23 - Civis atuando (advogado, jurados e plateia)
- Figura 24 - Sobreposição do corpo tecnológico ao corpo real
- Figura 25 - Capítulo I: A solidão dos vivos
- Figura 26 - Cena gravada ao vivo e reproduzida em tempo real
- Figura 27 - Manifesto *Ghent*

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 MARCIO ABREU: O TEATRO DAS PERMEABILIDADES</b> .....	18
<b>1.1 Percurso artístico</b> .....	18
1.1.1 companhia brasileira de teatro.....	32
<b>1.2 Pensamento artístico</b> .....	37
<b>1.3 Práticas de ensaio</b> .....	40
1.3.1 Ensaio-performance.....	40
1.3.2 Textualidades.....	44
<b>1.4 Estruturação cênica</b> .....	51
<b>1.5 SEM PALAVRAS: a tessitura de palavras e imagens</b> .....	57
<b>2 MILO RAU: O TEATRO DAS ESTÓRIAS</b> .....	70
<b>2.1 Percurso artístico</b> .....	70
2.1.1 Instituto Internacional de Assassinato Político .....	74
<b>2.2 Pensamento artístico</b> .....	78
<b>2.3 Práticas de ensaio</b> .....	86
2.3.1 Reenactment.....	87
2.3.2 Pluralidade interpretativa.....	91
2.3.3 Dramaturgia.....	93
<b>2.4 Estruturação cênica</b> .....	96
<b>2.5 A Repetição. História(s) do Teatro (I): a disrupção do olhar</b> .....	101
<b>2.6 Manifesto Ghent</b> .....	108
<b>CONCLUSÃO</b> .....	112
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	118
<b>ANEXO A</b> - Textualidade da encenação <i>SEM PALAVRAS</i> .....	125
<b>ANEXO B</b> - Manifesto UNST.....	162
<b>ANEXO C</b> - Texto da encenação <i>A Repetição. História(s) do Teatro (I)</i> .....	166

## INTRODUÇÃO

As primeiras inquietações que geraram este projeto surgiram durante a vigência da bolsa de estudos para encenadores concedida a artistas latino-americanos pelo *International Theater Institut* (ITI)<sup>1</sup>, em associação com o Instituto Goethe de Munique. A permanência na cidade de Berlim para o cumprimento da residência artística em direção teatral, entre os anos de 2005 e 2007, me proporcionou a possibilidade de atuar como diretora assistente de encenadores como Volker Hesse, no *Maxim Gorki Theater*, e Frank Castorf, na *Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz*, além de acompanhar ensaios de Thomas Ostermeier, no teatro *Schaubühne*, e de Robert Wilson, no teatro *Berliner Ensemble*.

Para além da participação nos processos criativos a residência favoreceu a realização de uma pesquisa sobre encenadores modernos e pós-modernos, efetuada nos arquivos do *Institut für Theaterwissenschaft* da *Frei Universität Berlin* (Instituto de Estudos Teatrais da Universidade Livre de Berlim) e nos acervos fílmicos da *Akademie der Kunst* (Academia de Arte). Nesta ocasião, cadernos de direção e gravações de ensaios conduzidos por Bertolt Brecht, Max Reinhardt, Peter Stein, Heiner Müller, Heiner Goebbels, Michael Thalheimer, entre outros, foram exaustivamente analisados, com o objetivo de apreender condutas distintas para a produção cênica.

Entretanto, foi em uma caminhada sem destino pela cidade que me deparei com um enorme conjunto de contêineres locados próximo a Praça Rosa Luxemburgo, no ano de 2005. Ao redor da construção de madeira e metal se encontrava um contingente significativo de policiais observando a população constituída por pessoas que bradavam palavras de ordem, ao lado de outras paralisadas, sem compreenderem muito bem o que ocorria no local. Tratava-se de *Ausländer Raus!* ou *Foreigners Out!* (*Estrangeiro Fora!* - 2000), um reality-show artístico-político que mesclava teatro, intervenção, instalação, mídia digital e performance, organizado pelo diretor de cinema e de teatro Christoph Schlingensief (1960-2010).

Admirador dos happenings propostos por Allan Kaprow, após a primeira versão do programa Big Brother em território austríaco-alemão (2000), o diretor enclausurou,

---

<sup>1</sup> Instituto Internacional do Teatro é uma organização dedicada à promoção de intercâmbios entre artistas dedicados às artes cênicas contemporâneas. Fundado em Praga, em 1948, por profissionais do teatro, da dança e da UNESCO, atualmente o ITI mantém sua sede em Paris e parcerias com diversas instituições ligadas a arte e cultura ao redor do mundo.

na cidade de Viena, um grupo multicultural que residia ilegalmente no país. Infelizmente, não foi possível acompanhar o evento suíço. Por este motivo, o ponto de vista aqui descrito se refere à versão apresentada na capital alemã, onde presenciamos o desenrolar do acontecimento cênico.

Para entender *Ausländer Raus!* é preciso levar em conta o contexto alemão do período. A rápida recuperação econômica e a reconstrução das devastadas cidades alemãs, após a II Guerra Mundial, desenhou um cenário em que postos de trabalho se mostraram superiores à oferta de mão de obra. Diante disso, entre os anos de 1960 e 1970, países como Itália, Grécia, Portugal, Iugoslávia, Espanha e Turquia enviaram centenas de indivíduos sem qualificação profissional para participar do programa de trabalhadores convidados (*gastarbeiterprogramm*), que prometia estudo profissionalizante aos imigrantes, durante a permanência de no máximo dois anos na Alemanha, porém em 1964 o programa foi interrompido pelo alto custo e alguns participantes retornaram para seus países de origem, enquanto que os mais desvalidos economicamente permaneceram em terras germânicas.

No entanto, a partir do início dos anos 70, com a estagnação econômica mundial provocada pela alta do petróleo, o desemprego assolou a Europa e esses imigrantes, sem formação técnica ou acadêmica, perderam seus empregos. Destituídos de condições financeiras para retornar a seus países foram obrigados a submeter-se a extensas jornadas de trabalho, sem nenhum tipo de proteção, manipulando metais pesados ou na construção civil. Após a queda do Muro de Berlim, em 1989, a escassez de trabalho na Alemanha Oriental disparou uma onda de ódio e perseguição aos imigrantes, que foram culpabilizados por ocuparem os postos de trabalhos que deveriam ser destinados aos alemães.

Esse cenário xenofóbico se tornou o pano de fundo para a performance-instalação *Ausländer Raus!* Um grupo multicultural de imigrantes foi convidado a permanecer, durante uma semana, em um contêiner sob a vigilância de câmeras por 24 horas. As tensões decorridas da convivência entre distintas culturas eram transmitidas em tempo real pela internet. Ao final do dia, a sociedade interagia com a performance telefonando para um número previamente informado e escolhendo quem deveria ser eliminado. Por serem todos os participantes imigrantes ilegais, o escolhido era retirado do espaço, colocado em uma limusine, conduzido até uma das fronteiras alemãs e deportado. Ao vitorioso do jogo cênico-midiático seria concedida a cidadania alemã, garantindo o direito de permanecer, estudar e trabalhar no país.

O evento provocou protestos de extremistas, que diariamente compareciam à frente dos contêineres bradando palavras de ordem como "*Das Deutschland gehört von Deutscher*" (a Alemanha pertence aos alemães), enquanto pacifistas, moderados e internautas descobriram na internet uma ferramenta para atacar diretamente o sistema de imigração europeia.

Figura 1 - Contêineres locados na praça em Viena



Fonte: site [spiegel.de](http://spiegel.de) Geschichte

Nesta época já havíamos acompanhando algumas edições do Big Brother Brasil, por isso nos surpreendeu como a estrutura associada à indústria do entretenimento havia se tornado dispositivo ético, artístico e político de maneira distanciada do engajamento dos anos de 1960. A mescla de conteúdos público e privado e o protagonismo da realidade na cena me conduziu, pela primeira vez, ao questionamento: Como são construídos esses espetáculos?

Retornando ao Brasil, a convite do Instituto Goethe São Paulo acompanhamos parte do processo de criação de *Chácara Paraíso* (2007), espetáculo-instalação conduzido pela provocação: "Será que a polícia pode simular o crime? Será que artistas podem representar a polícia?"<sup>2</sup>. O título refere-se ao local onde se encontra o maior centro de formação de soldados da Polícia Militar da América Latina, no bairro de Pirituba, em São Paulo. No complexo, mais de 2000 soldados aprendem marchas, abordagens e ataques diariamente. Para que os policiais ensaiem simulações de

<sup>2</sup> Texto extraído do programa do espetáculo.

ocorrências, existe no local uma favela cenográfica, que simula as condições mais próximas da realidade dos militares em treinamento.

Realizado nas dependências do SESC Paulista, o trabalho foi criado e dirigido por Lola Arias e Stefan Kaegi, do Rimini Protokoll, e performado por servidores, ex-colaboradores e familiares de soldados da Polícia Militar de São Paulo, selecionados por meio de anúncio no jornal interno da Chácara Paraíso. A partir desse processo seletivo, dezesseis militares foram convidados a atuar no espetáculo. Entre eles estavam investigadores, psicólogos, adestradores de cães, bombeiros, viúvas e seus filhos, músicos da banda militar, atiradores de elite para abordagem em favelas e atendentes do serviço de emergência 190. Portanto, eram membros comuns da sociedade que, por possuírem conhecimento e experiência em um campo específico da vida, são denominados pelo Rimini Protokoll "especialistas do cotidiano".<sup>3</sup> Destituídos de suas fardas, os militares-especialistas narravam episódios de bravura, derrota e frustração no exercício de suas funções.

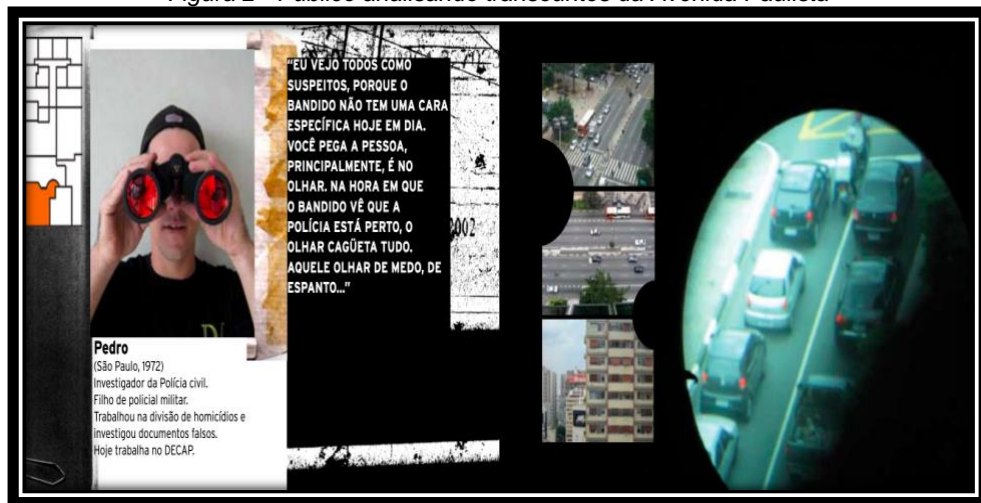
Diferentemente do costume da época, em que o espetáculo se iniciava quando a plateia se encontrava no espaço da representação, neste caso a ação autobiográfica e ficcional começava quando o público adentrava o elevador para acessar o piso onde se encontrava a instalação-cênica. Ficção e realidade se mesclavam em uma atmosfera de apreensão e curiosidade quando o público era convidado a entrar no compartimento e o "ascensorista", um bombeiro à paisana, lhe dava as boas-vindas.

Em outra sala do prédio do SESC investigadores ofereciam binóculos de visão noturna e, locados em frente a uma janela com visibilidade para a Avenida Paulista, o público era ensinado a reconhecer transeuntes com atitudes consideradas suspeitas pelos policiais. Ainda que o espetáculo utilizasse procedimentos questionáveis, imaginário e realidade eram friccionados em cenas que colocavam face a face pessoas comuns e militares instaurando um campo de alteridade em relação a uma das categorias mais temidas pela população brasileira.

---

<sup>3</sup> Os participantes de suas encenações não dispõem de formação técnica e, na maioria das vezes, também não apresentam nenhuma familiaridade com o universo das artes. Membros comuns da sociedade são acolhidos pelo coletivo, por possuírem abundante conhecimento e experiência em um campo específico da vida e, por isto, são denominados "especialistas do cotidiano".

Figura 2 - Público analisando transeuntes da Avenida Paulista



Fonte: Programa do espetáculo

As propostas cênicas descritas me afetaram consideravelmente. A partir dessas experiências, passei a investigar as teorias performativas de Erika Fischer-Lichte e Josette Féral para iluminar minha percepção sobre essa cena, que parecia inaugurar novos paradigmas para um profissional dedicado à direção teatral. Esses trabalhos apontavam que a aplicação de treinamentos psicofísicos ou as imersões em situações específicas, bastante comuns às práticas de encenação, não pareciam oportunas para a condução do trabalho do ator. Da mesma forma, a concepção de um projeto de encenação prévio aos ensaios parecia desencaixada de um teatro aberto à imprevisibilidade do acontecimento e pautado na presença de corpos “reais”, representantes de determinados estratos sociais.

O “real” se manifesta como ponto de partida e ponto de chegada de vários processos de encenação e se torna matriz de uma série de trabalhos cênicos. A diluição de fronteiras entre atuantes profissionais e não profissionais, a dramaturgia construída durante o processo, o depoimento pessoal como substituto da narrativa pré-elaborada, o personagem convertido em figura e o ator em performer são alguns dos mecanismos que funcionam como suporte dos discursos extraídos da realidade.

O jogo com o real se tornou uma prática difundida do novo teatro - na maioria das vezes não mais como provocação política direta, mas como tematização teatral do teatro e, assim, do papel da ética nele. (LEHMANN, 2007, p. 168)

No entanto, é preciso destacar que o teatro contemporâneo não pretende a repetição de episódios reais, mas cria *simulacros de realidade* ao reorganizar fatos em formato espetacular. Assim, como observa Hal Foster, ao afirmar que “não é

possível uma ilusão perfeita e, mesmo se fosse possível, não responderia à questão do real, o qual antes ou depois, nunca deixará de nos enganar. Isto acontece porque o real não pode ser representado". (2001, p. 145)

Sugestionada por essa "irrupção do real" surgiu uma nova geração de construtores da cena com o propósito de revitalizar o diálogo com a sociedade. Como observa Nicolas Bourriaud, uma evidente preocupação democrática anima essa geração de artistas, "pois a arte não transcende as preocupações do cotidiano: ela nos põe diante da realidade através de uma relação singular com o mundo, através de uma ficção". (2009, p. 79)

A partir desse período, problemáticas sociais e culturais de difícil aceitação se notabilizam nos palcos como ficções humanizadas, que tem como pretensão evidenciar indivíduos em estado de perigo frente às agruras do mundo atual. O fazer teatral se transforma, tanto do ponto de vista formal quanto conceitual. Ao estetizar temas pungentes na sociedade o teatro conduz o espectador a experimentar o lugar do outro, a alargar seus limites e a refletir sobre comportamentos éticos.

Aceitando que, em geral, as teorias e as práticas de direção teatral do século passado não se coadunam às necessidades dos tempos correntes, este trabalho se pergunta: como determinados encenadores estão organizando e conduzindo seus trabalhos na atualidade? Para responder a essa questão, esta dissertação pretende analisar o *modus operandi de dois encenadores contemporâneos durante seus processos criativos*.

Para delimitar o campo da pesquisa foram escolhidos dois construtores da cena - um encenador nacional e um internacional - que apresentam o que se considera estéticas autênticas. As condutas de trabalho de Marcio Abreu e Milo Rau, ainda que à primeira vista desenhem práticas díspares, demonstram sua adesão a um *teatro de pesquisa* que acena para processos abertos de criação, orientados pela ficcionalização de temas indigestos na sociedade. Além do mais, ambos associam a função de dramaturgo e encenador, caracterizando-se pela dramaturgia produzida em processo e pelo uso da tecnologia como ferramenta narrativa.

No intuito de *entender* quais são os *pontos de convergência* no trabalho dos dois diretores pretende-se examinar o modo de produzir de Márcio Abreu e Milo Rau. Sustentado pelo diálogo entre arte e sociedade, o trabalho dos dois artistas não se configura como vetor de alteridade apenas pela contextualização na tessitura social,



mas sobretudo por se posicionar como uma ação artística pautada pela ética, estética e historicidade. Portanto, Abreu e Rau serão tomados como guias desta investigação.

Considerando que o processo de trabalho se encontra intrinsecamente ligado à materialidade compartilhada com o público, a dissertação ***A construção da práxis do encenador na interseção entre estéticas e realidades*** pretende ser uma ferramenta informativa sobre os mecanismos de construção dos espetáculos dos dois encenadores nas primeiras décadas do século XXI. Na verdade, o processo de criação teatral contemporâneo nesse período recente ainda é pouco explorado. É o que constata Josette Féral, ao afirmar que

Há um campo em que as pesquisas são, se não inexistentes, ao menos rudimentares, e ele diz respeito à produção do teatro mesmo. Como se faz uma criação? O que se passa durante os ensaios? O que determina as escolhas do encenador? As do ator? Poucos pesquisadores escolheram esse campo de exploração. (2015, p. 15)

O objetivo do presente trabalho é exatamente responder a essas perguntas em relação aos processos criativos de Marcio Abreu e Milo Rau. Apresentado em dois capítulos, a primeira parte de cada seção abordará os percursos artísticos que fundamentaram as estéticas singulares do teatro dos dois diretores. Em seguida, explicitará os modos de escolha dos temas dos espetáculos, as influências teóricas e práticas que orientam os processos de criação, os procedimentos de ensaio e os mecanismos utilizados para a estruturação das materialidades cênicas.

Diante do grande número de criações dos dois diretores foi selecionado um espetáculo de cada um deles para ser analisado de forma mais detida. Assim, serão enfocados os processos construtivos das encenações *SEM PALAVRAS*, de Márcio Abreu, na quinta parte do primeiro capítulo, e *A Repetição. História(s) do Teatro (I)*, de Milo Rau, na quinta parte do segundo capítulo, e a conclusão será dedicada a uma análise comparativa dos processos dos dois encenadores, com apontamento das semelhanças e diferenças.

# 1 MARCIO ABREU: O TEATRO DAS PERMEABILIDADES

## 1.1 PERCURSO ARTÍSTICO

Ator, diretor, dramaturgo, professor e curador, Marcio Abreu desponta como um dos criadores mais instigantes da cena teatral nacional e internacional, nos últimos vinte anos. A inovação da linguagem teatral proposta pela companhia brasileira de teatro, a qual fundou e em que atua como diretor-dramaturgo, rendeu aos seus espetáculos diversos prêmios e o reconhecimento de público e crítica.<sup>4</sup>

Natural do Rio de Janeiro, nascido em onze de dezembro de 1970, influenciado pela mãe professora, aos 5 anos de idade foi apresentado à arte literária pelo clássico infanto-juvenil *Os patins de prata* (1876), da norte-americana Mary Dodge (1831-1905). A imersão no universo holandês por meio de suas cidades, museus e objetos de guerra, fascinou o iniciante leitor, que anos mais tarde herda do pai a obra completa de Monteiro Lobato (1882-1948).

Aos 16 anos se muda com a família para Curitiba e durante o período escolar, no tradicional Colégio Bom Jesus,<sup>5</sup> é apresentado pelo professor de religião, ao existencialismo de Albert Camus (1913-1960) e de Jean-Paul Sartre (1905-1980). Ainda nos primórdios da adolescência fascina-se com a prosa lógica inserida em situação incoerente na obra de Franz Kafka (1883-1924). No âmbito literário, o encantamento com o realismo fantástico o direcionou a escritores como Jorge Luís Borges (1899-1986) e Julio Cortázar (1914-1984). A escrita imagética do segundo se tornou uma "obsessão literária", em razão de que "com Cortázar comecei a apreciar as artes plásticas, o surrealismo e a ouvir jazz" (ABREU, 2017). Também aprecia a literatura de Clarice Lispector (1920-1977) e William Faulkner (1897-1962). No que se refere à dramaturgia, a predileção tende para Samuel Beckett (1906-1989), Anton Tchekhov (1860-1904), "que se mostrou uma descoberta tão fascinante quanto foi a de Cortázar", somados ao subversivo dramaturgo carioca, porque inevitavelmente "não há como escapar de Nelson Rodrigues, ele é o nosso clássico". (ABREU, 2017)

---

<sup>4</sup> Prêmio da I Mostra de Teatro da Fundação Cultural de Curitiba, Troféu Galha Azul, Prêmio Shell de Teatro, Prêmio Bravo, Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), Prêmio Questão de Crítica, Prêmio Cesgranrio de Teatro e Prêmio APTR (Associação de Produtores de Teatro) e o título de Personalidade Teatral do ano de 2012, concedido pelo Jornal Folha de São Paulo.

<sup>5</sup> Tradicional instituição de ensino privada e coordenada pelos Freis Franciscanos tem como missão capacitar os alunos para realizarem novas leituras da realidade.

Os ares paranaenses trouxeram referências artísticas e atitudinais que se concretizaram em um divisor de águas na formação da sensibilidade e intelectualidade do futuro criador. O antagonismo geográfico entre as cidades o introduziu a padrões de consumo da arte antes desconhecidos: "o Rio é uma cidade horizontal, com grande campo de visão porque tem o mar, mas também tem as montanhas. Essa monumentalidade da cidade tem uma certa exacerbação. Isso se imprime também na vida das pessoas". Enquanto que a arquitetura curitibana foi "planejada para ser uma rede intercambiante" entre os habitantes de "uma cidade muito mais vertical" e "menos solar", o que beneficia a intimidade nas relações. (ABREU, 2017)

A malha cultural que intermedia as manifestações artísticas sofre um abalo profundo com a crise financeira, que afetou instituições estaduais e federais curitibanas no final dos anos de 1980. Pesquisadores afirmam que "inúmeros espetáculos têm suas apresentações canceladas por falta de público. Muitos artistas começam a deixar a cidade em busca de novas possibilidades profissionais." (NETO; COSTA, 2000, p. 127). A recessão monetária provocou um esmorecimento na vida cultural curitibana ao mesmo tempo que favoreceu o florescimento de uma geração de jovens artistas dedicados à *arte marginal*. Diferentemente dos artistas subvencionados, os emergentes criadores produziam, com diminutos recursos, uma arte vigorosa e radical em palcos improvisados em bares e boates ou em teatros com minúsculas salas de espetáculos.<sup>6</sup>

A célebre frase "Curitiba não tem mar, mas tem bar!" favoreceu a socialização de Marcio Abreu com o novo contexto urbano-cultural.<sup>7</sup> Nos espaços *undergrounds* conviviam harmonicamente distintas modalidades artísticas, apartadas das regras mercadológicas. Em um cenário misto de cerveja e arte, os contos de Dalton Trevisan (1925) foram apresentados ao artista no Bar do Cardoso.<sup>8</sup> No extinto Café Poesia desfrutou da obra do curitibano Paulo Leminski (1944-1989), a qual aproximadamente uma década depois inspirou o espetáculo *Vida* (2010), quando Marcio já havia se estabelecido como diretor da companhia brasileira de teatro. Porém, a admiração pela obra do poeta nasceu na adolescência: "Leminski é um marco. Aos 16 anos me

---

<sup>6</sup> Arte marginal é um termo utilizado pela geração de 1960 e que reapareceu nos anos 80 para designar um tipo de arte não produzida com base nos parâmetros tradicionais da época. Poetas, pintores, cantores marginais negavam as grandes gravadoras, editoras, galerias e museus e passaram a produzir e vender seus próprios materiais de maneira independente, enquanto artistas do universo do espetáculo passaram a produzir obras menores que eram apresentadas em espaços alternativos.

<sup>7</sup> Frase eternizada pelo poeta curitibano Paulo Leminski sobre a vida boêmia curitibana.

<sup>8</sup> Nos anos de 1990 era uma referência para os artistas alternativos, poetas e boêmios das mais diversas tribos da cidade.

deparei com as biografias que ele escreveu para a série *Vida*. A primeira que li foi a do Trotski". (ABREU apud JUNIOR)

No Teatro Universitário de Curitiba (TUC) Abreu assistia a espetáculos que exploravam a zona limítrofe entre o teatro e a dança. O Teatro de Bolso, localizado no centro da Praça Rui Barbosa, fascinava-o porque "tinha um grupo chamado 'Podrão', que era uma galera mais ligada ao movimento punk da cidade, tinha músicos, poetas, já com essa perspectiva de encontro entre linguagens, de fricção entre linguagens" (ABREU, 2017). O eclético Teatro Treze de Maio operava como um chamariz para artistas e consumidores da arte marginal.

O novo teatro dá início a intensa programação. De segunda a segunda, são apresentados espetáculos de teatro, dança, *jazz*, música sertaneja, música erudita, *rock* e *happenings*, às segundas-feiras, comandados pelo poeta Paulo Leminski. Ao mesmo tempo, o saguão é utilizado para exposições de artes plásticas e de fotografia. (NETO; COSTA, 2000, p. 71)

No âmbito das manifestações artístico-políticas, a contracultura auxiliou na formação do imaginário poético, comportamental e estético dessa geração. O devir da construção de um mundo socialmente mais justo e anticapitalista, sustentado pela filosofia *do it yourself* (faça você mesmo), convocava os jovens a desenvolver expressões autorais, as quais eram apreciadas nos festivais musicais, organizados pelo pub Espaço Cultural 92 Graus e pelo Hangar Bar. A fascinação emergia da espetacularidade sustentada na simplicidade dos palcos das bandas *punk-rock*, das performances corporais dos cantores, da emissão vocal de maneira rápida e contundente, dos figurinos não convencionais e das letras das músicas publicadas em *fanzines* produzidos manualmente e com desenhos primitivos.

Na instância da arte profissional, a sensibilização se verticalizou na apreciação de espetáculos de teatro, dança, dança-teatro, ópera e música orquestral no Centro Cultural Teatro Guaíra.<sup>9</sup> O espaço acolhia renomadas montagens geralmente produzidas no eixo Rio-São Paulo, e também as agraciadas com celebridades locais, como Fátima Ortiz, Lala Schneider, Enéas Lour, Renato Perré, Hugo Mengarelli, Nena Inoue, Luís Melo, Edson Bueno, Marcelo Marchioro, entre diversas outras.

O Guaíra, no seu auge, produzindo muitas coisas, realmente como um centro produtor. O que também era importante porque a gente via muita coisa.

---

<sup>9</sup> Instituição mantida pelo Governo do Estado do Paraná, considerada um dos maiores complexos artísticos da América Latina, possui auditórios para teatro, dança e espetáculos musicais. O Centro Cultural mantém a Orquestra Sinfônica do Paraná, a Companhia de Dança Balé Teatro Guaíra e o Teatro de Comédia do Paraná.

Também estava começando o Festival de Curitiba. Tinha o Festival de Música Antiga, que era uma das coisas mais extraordinárias que teve em Curitiba, que tomava a cidade inteira. A Bienal de Fotografia... tinha muita coisa na cidade que fazia esses atravessamentos. (ABREU, 2017)

Imerso na pulsante atmosfera da cidade, o jovem Abreu retoma a relação com o teatro, iniciada no Rio de Janeiro, onde havia atuado em pequenas histórias no colégio e assistido a diversos espetáculos para o público adulto. Consciente da atração que o universo cênico exercia sobre seus sentidos, mas ainda sem a pretensão de se tornar um profissional da área, após assistir "O Marinheiro" (1915) - um dos poucos textos teatrais de Fernando Pessoa -, ingressou no curso Teatro Laboratório Lusco-Fusco, no SESC da Esquina, voltado à iniciação e vivência teatral.

Surgido no ano de 1986, o grupo amador, formado por adolescentes entre 13 e 16 anos, em um curtíssimo espaço de tempo ganhou notoriedade estadual, em virtude da radicalidade e da ousadia evidenciadas nos espetáculos.

O Lusco-Fusco tinha essa aura de ser o *the place to be*, o lugar onde todo mundo queria tá, mas era um *the place to be underground*. Era uma coisa inovadora, revolucionária, inquietante, era um centro de ebulição. [...] Para você conseguir um ingresso para assistir o Lusco-Fusco era no tapa. Ele ia entrar com uma peça em cartaz, as pessoas ficavam sabendo... e era assim, um fim de semana, cinco apresentações no máximo, e filas ao redor do quarteirão para assistir. Era o que tinha de mais inquietante no teatro na cidade, e que era lindo visualmente, e com dramaturgias muito singulares. (ABREU, 2021b)

A linguagem trabalhada pelo grupo, avessa à dos espetáculos em cartaz no Teatro Guaíra, rapidamente atraiu jovens e pesquisadores, que asseguram que "entre 1986 e 1988, a companhia é sinônimo de experimentação e criatividade na cena teatral curitibana" (NETO; COSTA, 2000, p. 100). O trabalho do grupo também impactou profissionais, como pode ser percebido na afirmação do respeitado diretor Marcelo Marchioro (1952-2014) a um jornal local: "o teatro curitibano, enquanto criação artística, na verdade está capenga. [...] Daí que, ironicamente, quem vem sobressaindo mais é o teatro amador, como é o caso do grupo Lusco-fusco, por exemplo". (1997 apud NETO; COSTA, 2000, p. 142-3)

O êxito alcançado pelo grupo juvenil era atribuído à pesquisa de linguagem conduzida pelo diretor Luís Carlos Teixeira da Silva, o qual imprimia no trabalho o aprendizado absorvido do encenador paulista Antônio Carlos Kraide, que entre 1970

a 1983, foi um nome coligado à transgressão da cena teatral curitibana.<sup>10</sup> O ator Luís Melo, ao lembrar o início de sua carreira, relata:

Eu morria de vontade de fazer um espetáculo do tipo que o gênio dos espetáculos, que era o Antônio Carlos Kraide, fazia. Na época havia os atores "caretas" e os "loucos". Os "loucos" eram todos do grupo do Kraide, eram os que ousavam, que faziam coisas novas. [...] Sem dúvida, o Kraide foi um marco divisório. [...] Ele propunha a loucura, as pessoas entravam nessa loucura e faziam coisas extremamente criativas. (1997 apud NETO, 2000, p. 166-71)

O curso ministrado por Luís Carlos T. da Silva, que em ocasiões anteriores coparticipou da formação de Guilherme Weber, Letícia Sabatella e Felipe Hirsch, consolida-se como o primeiro ensino formal de teatro da carreira de Marcio Abreu. A busca incessante pela investigação cênica, que se tornou uma rubrica da companhia brasileira de teatro, germinou nas atividades do curso, o qual tinha como missão a promoção do exercício cênico legitimado pela subjetividade dos adolescentes.

Nós procuramos despertar um caminho de descoberta da linguagem teatral absolutamente original para cada um deles. Eu acho isso interessante, porque estamos fazendo um investimento no que vai ser uma linguagem futura. Se essa criança continuar trabalhando com teatro futuramente, ela vai ter realmente algo muito pessoal para expressar. (SILVA, 1996 apud NETO, 2000, p. 138)

Paralelamente ao curso de iniciação, Luís Carlos T. da Silva mantinha ensaios regulares com o grupo. Sem convite prévio, mas fascinado pelo aprendizado obtido nas aulas e pelo processo de pesquisa relatado pelos amigos Sabrina Rosa e Marcelo Munhoz, que já integravam o grupo, o jovem Abreu se tornou frequentador assíduo do SESC da Esquina, em particular, dos ensaios do Lusco-Fusco: "eu era muito presente ali. Eu sou um pouco obsessivo, então eu entrei ali e eu fiquei ali, fazendo tudo, bebendo tudo". (ABREU, 2021b)

Ao final do curso de iniciação a turma encenou o espetáculo *Um elefantinho incomoda muita gente*, de Oscar von Pfuhl (1903-1986)<sup>11</sup>, no qual Marcio Abreu, em sua única aproximação com o teatro infantil, dividiu o palco com os atores permanentes do grupo, entre eles Guilherme Weber. O desempenho como ator e o

<sup>10</sup> Em virtude da contribuição à inovação e empenho para o desenvolvimento do teatro curitibano, em 15 de dezembro de 1988 foi inaugurado o Auditório Antônio Carlos Kraide, situado no Centro Cultural Portão.

<sup>11</sup> Médico e dramaturgo santista foi casado com Gilberta Autran Von Pfuhl, irmã de Paulo Autran. Oscar se destacou nos anos de 1960 pela qualidade e inovação da dramaturgia para teatro infantil no Brasil. Além da referida peça, também escreveu o texto "A Árvore que Andava", que foi encenado em 1960, no Teatro Oficina, sob direção de Plínio Marcos, "Tatá, um tamanduá apaixonado" (1972); "A bomba do Chico Simão" (1962); "Dom Chicote Mula Manca" (1969), encenada em 1971, com participação de Regina Duarte.

interesse pelas variáveis da prática teatral rendeu-lhe o convite para integrar definitivamente o grupo. Inserido no processo de montagem da peça *Büchner, uma evocação cênica* (1987), de Wolfram Mehring, estratégias de interpretação e direção foram absorvidas por Abreu durante o processo criativo do espetáculo.

Enquanto que no início dos anos de 1990 os diretores teatrais se posicionavam com supremacia absoluta frente à sua equipe, concedendo aos demais artistas envolvidos no processo somente a incumbência de executar as suas demandas, Luís Carlos T. da Silva, apesar de ser o mentor do grupo, propunha um trabalho laboratorial, acolhedor e agregador.

A escolha dos textos partia geralmente de uma pesquisa minha, de um interesse meu, mas que vinha numa linha que naturalmente era a proposta do grupo. Tudo era muito estudado, muito pensado, muito discutido pelo grupo, para ver até que ponto a proposta interessava a todos. Às vezes optávamos por uma montagem que não era exatamente aquela que eu havia proposto no primeiro momento, exatamente para haver um consenso maior. (SILVA, 1996 apud NETO, 2000, p. 127)

Assim, a escuta dos anseios dos adolescentes foi consolidada como metodologia para a subjetivação dos materiais compilados por eles, que "estavam sempre pesquisando, trazendo livros, assistindo coisas" e eram permanentemente desafiados a ampliar seu universo reflexivo e artístico. (SILVA, 1996 apud NETO, 2000, p. 129)

O Luís era uma figura também neste sentido muito obsessivo, era uma pessoa que dava muitas referências pra gente, de Filosofia, de Literatura, de Psicologia. [...] Então foi um momento que eu também comecei a me interessar e receber muitas referências de música, de música clássica... (ABREU, 2021b)

Vivenciar trocas de informações entre os integrantes e produzir espetáculos ampliando as referências estéticas dos envolvidos imprimiu em Abreu o prazer pelo trabalho investigativo em coletividade, estratégia de criação que se transformou em pilar organizacional de suas produções. Outro traço que Marcio Abreu herdou da experiência com o Lusco-Fusco se refere à metodologia de ensaio, que instaura um campo de pesquisa orientado para um resultado criativo fundamentado no que Luís Carlos T. da Silva classificava como desvio de "algo mecânico", que compreende um distanciamento "daquilo que é pura repetição" de formas e padrões teatrais. (SILVA, 1996 apud NETO, 2000, p. 132)

Avesso à abordagem psicológica, Luís Carlos estimula os adolescentes a se aproximarem das temáticas do texto e das ações dos personagens por intermédio de *quadros cênicos*. O procedimento que estimula a subjetividade do intérprete para traduzir cenicamente o seu ponto de vista sobre o material textual ou temático da peça, se assemelhava ao improvisado utilizado por Pina Bausch, no *Tanztheater Wuppertal*, e pelo conceito de *workshop* condutor dos processos colaborativos, implementado pelo encenador Antônio Araújo, do Teatro da Vertigem.

Os quadros cênicos aperfeiçoados pelo Lusco-Fusco, compreendiam a apresentação de pequenas cenas individuais, em que o próprio intérprete era responsável pela concepção textual, espacial, sonora e visual. A visão de mundo dos jovens sobre a obra manejava as instâncias da montagem de maneira homogênea. Operando com mecanismos performativos, de forma a instaurar uma sintonia entre os elementos do espetáculo, os quadros cênicos conduziam a um exercício que pode ser compreendido como um processo de criação que "era feito de uma maneira realmente integrada: texto, atuação, criação geral, criação plástica, tudo isso estava junto, nascia junto". (SILVA, 1996 apud NETO, 2000, p. 132)

Isto me formou profundamente, eu passei anos trabalhando em pequenas obras: escrevendo, fazendo tudo. [...] Nos quadros cênicos também tinha essa lógica que você poderia acessar estruturas textuais que não fossem necessariamente textos de teatro. Qualquer matéria textual poderia ser incorporada em uma experiência dramática. Então isso também pra mim é uma semente importante, na minha experiência do Lusco-Fusco. Essa noção de muito aprendizado, porque foi aí que eu comecei a lidar com tudo, eu sei fazer tudo, desde varrer palco até fazer luz, porque eu já fiz tudo isso. (ABREU, 2021b)

A maneira genuína como o diretor selecionava e organizava os materiais exibidos nos quadros cênicos transformou o Lusco-Fusco em um grupo proeminente no cenário teatral do Paraná, o que acarretou a ampliação da oferta de cursos de iniciação, das viagens para a participação em festivais e mostras de teatro amador e da criação de novos espetáculos com o grupo. Desgastado pelo excesso de atividades, o diretor decide se dedicar somente ao teatro infantil, causando a dissolução do grupo e nomeando Marcio Abreu como professor de iniciação teatral, no curso ministrado no SESC da Esquina. A experiência adquirida no convívio com o Lusco-Fusco viabilizou método e procedimentos que garantiram ao ainda jovem artista iniciar sua trajetória como professor e coordenador de processos criativos.



Com a desagregação do grupo, a maior parte dos adolescentes substituiu o teatro pelo estudo para as provas vestibulares. Marcio Abreu, impactado pela ludicidade e visualidade dos espetáculos do Festival Internacional de Teatro de Bonecos e pelas visitas ao ateliê da Companhia Manoel Kobachuk<sup>12</sup> aproxima-se de trabalhos que exigem modulação e precisão vocal, os quais a posteriori passaram a ser pontos fulcrais de seu trabalho: "eu fiz muitas vozes para peças de teatro de bonecos, gravações" e também "eu fiz peças do Brecht na Rádio Educativa do Paraná" (ABREU, 2021b). Enquanto se experimentava em distintas modalidades para o trabalho do ator, Sabrina Rosa, que atuava como assistente de direção no Lusco-Fusco, o convida para retornar aos palcos, como ator na montagem de "O Rinoceronte", de Eugène Ionesco (1909-1994).

No período, Abreu conciliava as atividades de intérprete com o bacharelado em Direito na Universidade Federal do Paraná, onde, na companhia do amigo Marcelo Munhoz, que cursava Jornalismo na mesma instituição, desafiava-se na escrita de singelos textos teatrais. Impulsionados pela manutenção do exercício da criação no Lusco-Fusco, Abreu, Sabrina Rosa, Marcelo Munhoz e Elenize Dezgeniski juntaram-se a outros egressos do grupo para fundar, em 1990, o Grupo Resistência de Teatro. No coletivo formado somente por atores, entretanto, não havia um membro encarregado da direção, e por isso decidiram rodiziar a função.

O primeiro espetáculo, *O suicídio como prova de caráter*, de Humberto de Almeida, foi dirigido pelo marionetista e diretor de teatro de animação Evaldo Barros, enquanto que a segunda montagem, *Fala comigo doce como a chuva*, de Tennessee Williams (1911-1983), ficou a cargo do ex. companheiro do Lusco-Fusco e também ator do Resistência, Davi Mafra. Porém, Abreu não se limitou às realizações do grupo: "neste período do Resistência eu fiz muita performance, eu fiz espetáculo de dança, como intérprete, como performer e com artistas da dança". (ABREU, 2021b)

Neste período, dedicando-se inteiramente à arte interpretativa, vivencia uma impactante experiência em sua jornada formativa. À convite da diretora do Festival Internacional de Londrina (FILO), Nitis Jacon, o diretor Eugenio Barba (1936) aporta na cidade para compartilhar fundamentos da *International School of Theatre Anthropology* - ISTA. A Escola Internacional de Antropologia Teatral foi fundada por

---

<sup>12</sup> O paranaense Manoel Kobachuk é um dos artistas mais longevos e respeitados do teatro de bonecos brasileiro. A companhia possui um acervo com incontáveis bonecos, cartazes de peças, vídeos e livros sobre a arte bonequeira. A visitação de seu ateliê figura nos guias turísticos da cidade de Curitiba.

Barba em 1979, na cidade de Holstebro, Dinamarca, após atuação do diretor italiano como assistente de direção de Jerzy Grotowski (1933-1999). No esteio dos caminhos da antropologia cultural,<sup>13</sup> a antropologia teatral se estabelece na esfera da ciência do teatro (*theaterwissenschaft*), propondo-se a abranger o "estudo do comportamento do homem, no nível biológico e sociocultural, em uma situação de representação". (BARBA, 1991, p. 189)

Paralelo ao festival, entre os dias 11 e 21 de agosto de 1994, ocorreu a 8ª Sessão da ISTA em solo londrinense. O evento contou com um quadro interdisciplinar de colaboradores da escola, subdivididos em artistas da área do espetáculo, antropólogos, sociólogos, neurolinguistas e pesquisadores dos mais diferentes campos do saber. Conceitos, procedimentos e demonstrações pautados na antropologia teatral foram exibidos em um workshop privado, em palestras públicas e na apresentação do espetáculo *Orô de Otelo - Uma cerimônia para Otelo*, dirigido pelo próprio Barba e performado pelo bailarino brasileiro Augusto Omolú, acompanhado por três músicos de ascendência africana.

O ponto capital da antropologia teatral, que se consolida no treinamento expressivo do corpo do atuante, estimulou o novato ator a empreender um estudo teórico sobre os exercícios psicofísicos que conduzem o sistema corpóreo a um "nível onde o ator engaja sua própria energia segundo um comportamento extracotidiano, modelando a sua 'presença' em face do espectador" (BARBA, 1991, p. 196). Entretanto, a execução do treinamento expressivo ocorreu somente no ano de 2010, na seção da ISTA na cidade de Porto Alegre. Durante um mês, um público diminuto teve a oportunidade de realizar a prática energética, que *não diferencia a razão da ação*, ao mesmo tempo em que *associa a corporeidade à estética*.

Durante o workshop também aconteceram demonstrações e discussões das pesquisas desenvolvidas pelos colaboradores do *Odin Teatret* e apresentações de espetáculos dirigidos por Barba. A vivência contribuiu para a aquisição de metodologia e procedimentos que se convertem em organicidade, prontidão e composição no trabalho do ator: "isso me marcou profundamente. Eu já era leitor do Eugenio Barba, mas o treinamento foi importante para mim, eu entrei em contato com muita coisa. Eu fiquei muito embebido" (ABREU, 2021b). Ávido por compartilhar o aprendizado com os colegas do grupo, o processo de criação do terceiro espetáculo do Grupo

---

<sup>13</sup> Ciência que se designa ao estudo do ser humano em todas as dimensões: culturais, étnicas, religiosas, econômicas, sociais, etc.

Resistência firmou-se sobre parâmetros modelares da ISTA. Após os próprios membros do grupo reformarem um educandário abandonado em um bosque, distante do centro, iniciou-se a ritualização de exercícios orientados para a fisicalidade do ator, os quais culminaram no espetáculo *Paredes de Vento* (1995).

Este [processo] é um marco. Porque é um marco? É um marco ético, político e estético para mim, fundante. Porque o Grupo Resistência se converteu numa espécie de escola. O processo de *Paredes de Vento* demorou sei lá, mais de um ano, dois anos, e também coincide com a ocupação de espaço. É claro que eu estava super influenciado por essa experiência de teatro antropológico e eu ficava lá 12h trabalhando, criando dispositivos. Foi quando eu fui também me colocando na função de dirigir de modo mais determinado. (ABREU, 2021b)

Detentor de um conhecimento diferenciado dentro do grupo, Abreu liderou parte do processo e, pela primeira vez, além de assumir a função de ator, assinou, junto com Marcelo Munhoz, a direção e a dramaturgia do espetáculo, que também contou com a colaboração da atriz do grupo Jô Martinez. O espetáculo *Paredes de Vento* teve longa jornada e ganhou diversos prêmios em festivais paranaenses e nacionais, consolidando o grupo na cena experimental curitibana e atraindo a atenção dos profissionais do teatro. O modelo organizacional da equipe mereceu comentário da renomada atriz e diretora Fátima Ortiz: "o Grupo Resistência, aqui de Curitiba, está vivendo um processo assim... Todos são jovens, conversam sobre tudo, e no final das contas, uma pessoa assina o figurino, outra assina o cenário, alguém vai assinar o texto, mas o processo é coletivo". (apud 1996 NETO, 2000, p. 10)

Em virtude da participação de *Paredes de Vento* na 15ª Edição do Festival de Teatro de São José do Rio Preto<sup>14</sup>, ocorrido em 1995, Abreu estabelece com Fernando Peixoto (1937-2012) um dos vínculos mais prósperos que tivera, até então, com diretores profissionais de teatro. Em participação posterior no II Floripa Teatro – Festival de Teatro Isnard Azevedo, o espetáculo recebeu inúmeros prêmios. Fernando Peixoto integrava a comissão julgadora, o que intensificou a amizade entre ambos e finalizou com o aceite de Peixoto para ministrar oficina aos membros do Grupo Resistência, em sua sede curitibana.

A convivência com o experiente diretor e tradutor se converteu em episódios singulares do período semiprofissional de Marcio Abreu. Envolvido com a primeira publicação da obra de Koltès (1948-1989) no território nacional, Fernando Peixoto

---

<sup>14</sup> Fundado em 1969 com o objetivo de fortalecer a produção amadora nacional, a partir dos anos de 2001 se associa ao SESC e passa a ser denominado Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto - FIT.

introduziu Abreu na dramaturgia francesa contemporânea ao apresentá-lo com o livro *Teatro de Bernard-Marie Koltès* (1995). A respeito das *personas marginais* que externam múltiplas facetas de personalidade, contrapondo-se à unicidade psicológica ou dualidade dialética, o iniciante diretor confessa: "eu fiquei louco com o Koltès e consegui os direitos autorais do "Roberto Zucco"" (ABREU, 2021). Infelizmente, a concessão dos direitos de montagem obtida pelo Grupo Resistência não garantia exclusividade, ao contrário da aquisição feita pela diretora alemã, residente em Salvador, Neli Franco, que os obteve e prontamente encenou o texto.

Ao final dos anos de 1998, Abreu foi incentivado por Fernando Peixoto a ingressar em um projeto inovador para o ensino das artes cênicas. A Escola Internacional de Teatro da América Latina e do Caribe (EITALC) nasceu durante o III Encontro de Dramaturgos, na *Casa de las Américas*, no ano de 1987, em Havana, Cuba.<sup>15</sup> Pautada na educação informal, defendendo uma pedagogia modular e não sequencial, a metodologia ofertava aos "artistas-aprendizes" intercâmbios com renomados encenadores latino-americanos, europeus e americanos. Os "artistas-aprendizes" viajavam para o país do grupo de teatro anfitrião e permaneciam, por um mês, em contato com a comunidade e a cultura circundantes dos coletivos. À vista disto, a convivência os aproximava das problemáticas econômicas, sociais, culturais e procedimentos investigativos adotados pelos grupos.

O organograma da EITALC contava com a direção de Osvaldo Dragún (1929-1999), a vice-direção de Ileana Diéguez (1961) e o conselho técnico integrado por Fernando Peixoto.

Em novembro do ano 89 nasce a primeira oficina da EITALC. [...] A primeira oficina teve mais ou menos 100 participantes. 100 participantes que chegaram de muitos países e eles só tinham que chegar. Eles chegavam à Cuba e eles tinham um mês para trabalhar tranquilamente com a comida garantida, o alojamento, o hotel, garantido, e só tinham que trabalhar com os melhores mestres do mundo, da América Latina. Na primeira ocasião foi com Santiago Garcia, da La Candelaria; Rosa Luisa Marques e Antonio Martorell, de Porto Rico; Miguel Rubio e Teresa Ralli do Yuyachkani; Andrés Pérez, que é menos conhecido porque morreu jovem, porém grande artista chileno, criador de Gran Circo Teatro, que trabalhou muito tempo com Ariane Mnouchkine, uma figura muito forte do teatro popular de rua, no Chile. (DIÉGUEZ, 2021)

---

<sup>15</sup> A Casa das Américas é uma organização fundada em Cuba em 1959 para promover o intercâmbio da cultura cubana com a de outros países da América Latina.

A segunda edição da escola aconteceu no Brasil. A oficina coordenada por Antunes Filho (1929-2019) se desenvolveu através do convívio com o Grupo Macunaíma, na sede do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), localizado no SESC Consolação, em São Paulo. Os "artistas-aprendizes" participantes desta oficina tiveram a oportunidade de "se aproximar daquelas técnicas, daquele fazer do CPT e do Antunes. Viver a rotina diária daquela experiência. Viver aquele ambiente. Viver na cidade. Se relacionar com a cidade e com aquela estrutura". (ABREU, 2021b)

Durante os dezessete anos de atuação da EITALC contribuíram com o seu projeto artístico-pedagógico diretores como Adhemar Bianchi do *Teatro Catalinas Sur* (Argentina); João das Neves mediando a vivência com os índios Guaranis<sup>16</sup>, na fronteira tríplice entre Brasil, Argentina e Paraguai<sup>17</sup>; Arístides Vargas e María del Rosario "Charo" Francés, do Grupo de *Teatro Malayerba* (Equador); Eugenio Barba e Peter Schumann, respectivamente do *Odin Teatret* (Dinamarca) e do *Bread & Puppet Theatre* (EUA). E, no ano de 2004 a escola finaliza suas atividades com módulos coordenados pelos irmãos Rolf e Heidi Abderhalden, do *Mapa Teatro* (Colômbia) e com o encenador Emilio García Wehbi, do grupo *O Periférico de Objetos* (Argentina).

Dentre as várias oficinas em contextos específicos, Abreu destaca a ocorrida na Nicarágua, que "talvez tenha sido para mim a experiência mais radical, porque foi uma circunstância muito singular" (ABREU, 2020). O módulo foi marcado pela oferta de ações múltiplas coordenadas pela porto-riquenha Rosa Luísa Marques, pesquisadora do Teatro do Oprimido.<sup>18</sup> Para dar conta dos pressupostos transformadores da realidade e explicitar, pela via da ludicidade, os desequilíbrios morais e éticos existentes na relação entre oprimido e opressor, propostos por Augusto Boal (1931-2009), os "artistas-aprendizes" vivenciaram na cidade de Manágua uma forma expandida da antropologia teatral. Na contramão do treinamento expressivo em corpos profissionais, a experiência nicaraguense garantiu o exercício do que Eugenio Barba chama de "Terceiro Teatro", que se reconhece como uma via

---

<sup>16</sup> Uma das mais representativas etnias indígenas das Américas, tendo, como territórios tradicionais, uma ampla região da América do Sul que abrange os territórios nacionais da Bolívia, Paraguai, Argentina, Uruguai e a porção centro-meridional do território brasileiro.

<sup>17</sup> A Tríplice Fronteira entre Argentina, Brasil e Paraguai é a principal fronteira da América do Sul em termos de população, circulação de pessoas e relações internacionais.

<sup>18</sup> Trabalhou com Augusto Boal em diversos países latino-americanos e fez parte da equipe da Fábrica de Teatro Popular. Projeto elaborado em 1986 para os Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs), criados na gestão de Leonel Brizola, destinado à formação de educadores de diversas modalidades artísticas que atuavam nas periferias cariocas em contextos socioculturais diversos.

de ação artístico-cultural-política apartada do "teatro institucional" e do "teatro de vanguarda".

O Terceiro Teatro vive à margem, com frequência fora dos grandes centros e das capitais da cultura, ou em suas periferias: um teatro de pessoas que se definem atores, diretores, homens de teatro, quase sempre sem terem passado por escolas tradicionais de formação ou pelo tradicional aprendizado teatral, e que, portanto, não são ao menos reconhecidos como profissionais. (BARBA, 1991, p. 143)

Diferentemente de outros módulos em que os participantes acompanhavam o trabalho de famosos diretores teatrais, neste caso, os "artistas-aprendizes" estiveram sob a tutela do *Movimento de Expressão Campesina Artística e Teatral* (MECATE).<sup>19</sup> Fundada em 1980, pela diretora de teatro Nidia Bustos (1952), a organização congrega aproximadamente 80 grupos de teatro e música, que se relacionam com a linguagem teatral com o objetivo de alfabetizar, problematizar questões públicas e privadas dos membros da comunidade e difundir a cultura rural.

Tinha uma casa em Manágua que era a sede deste movimento camponês, que tinha representantes de todas as regiões do país e que se reuniam lá em Manágua, e ali era um centro. Essa casa, esse casarão, estava em ruínas. Então a gente se hospedou lá quinze dias, mais ou menos, e ajudava a construir a casa, a reformar a casa, doava uma parte do seu dia pra isso e vivia a rotina dos camponeses, que era acordar às 4 da manhã, fazer a comida, comer aquela comida com a mão, viver aquela história e tinha aula. (ABREU, 2021b)

O convívio direto com os camponeses proporcionou contato com uma tradição que remonta à passagem da Idade Média para o Renascimento, o *Canta História*, que "é uma espécie de tradição narrativa, pictórica, musical. Uma performance sempre com uma espécie de tela pintada e que tem uma lógica dos cantos, da movimentação das danças e das histórias contadas" (ABREU, 2021b). Também as aulas com os mestres populares geravam exercícios estruturados a partir da sobreposição da palavra, imagem e som. Singulares materiais cênicos foram criados durante a vivência com os membros do MECATE, o que possibilitou uma turnê pelo país. Transportados em ônibus escolares, os "artistas-aprendizes" se hospedaram em casas localizadas

---

<sup>19</sup> Movimento artístico que nasceu durante a revolução sandinista. Desde o final do século XIX, após a Independência, a Nicarágua se encontrava sob intervenção dos Estados Unidos, que tentavam definir o rumo da política econômica do país. Em 1920, Augusto Cesar Sandino e lideranças armadas tentaram expulsar os americanos da Nicarágua, entretanto, o líder foi assassinado por Anastasio Somoza Garcia, o qual a partir de 1936 instaurando uma das mais longas ditaduras conhecidas na América Latina. Em 1979, a Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN) com o apoio popular e do clero, invadiu o Palácio Nacional de Manágua e destituiu o ditador Somoza. Por 11 anos a FSLN conseguiu manter-se no poder, o que ficou conhecido como Revolução Nicaraguense ou Revolução Sandinista, assim chamada, em homenagem a Augusto Cesar Sandino.

nas montanhas e apresentaram suas criações para as diferentes comunidades camponesas nicaraguenses.

Neste módulo, também ocorreram as oficinas do teatro político produzido com o auxílio dos bonecos gigantes do *Bread and Puppet Theater*. Espetáculos formatados para as ruas ou para espaços alternativos foram criados e apresentados a partir dos intercâmbios entre os membros do grupo americano, docentes e discentes da EITALC e grupos de teatro locais. O compartilhamento de saberes e as trocas culturais se davam de maneira orgânica, uma vez que a coletividade teatral envolvida com as atividades em Manágua tinha como hospedaria a casa-sede do MECATE.

Neste ambiente informal e não hierarquizado, Abreu conviveu com o líder e ex-ministro da cultura da revolução sandinista, Ernesto Cardenal (1925-2020), que posteriormente se tornou poeta e sacerdote defensor da Teologia da Libertação; com Elka (1935-2021) e Peter Schumann (1934), fundadores do *Bread and Puppet Theater*; com Andrés Pérez (1951-2002), do *Gran Circo Teatro* e um dos diretores mais celebrados da segunda metade do século passado no Chile; com o ator, dramaturgo e diretor colombiano Santiago Garcia (1928-2020), de *La Candelaria*.

Concomitantemente às viagens para a participação nas oficinas formativas da EITALC, onde a estrutura modular permitia a periodicidade sazonal, Marcio Abreu frequentava o curso de advocacia, realizava recorrentes viagens à Argentina e dirigiu individualmente o espetáculo *Adeus, Robinson!* A primeira montagem da peça radiofônica de Julio Cortázar no território brasileiro contou com a tradução e a adaptação para o palco feitas pelos integrantes do Grupo Resistência de Teatro. Ironicamente, após transmutar a literatura fantástica de seu autor predileto para o tridimensionalismo da caixa preta, Abreu deixa o grupo por desgaste emocional e dissenso estético, e se reaproxima dos antigos companheiros do grupo Lusco-Fusco, Felipe Hirsch e Guilherme Weber, que no ano de 1993 constituíram a Sutil Companhia de Teatro. A adesão à companhia, onde participou da equipe de produção e do elenco do espetáculo *A vida é cheia de som e fúria* (2000), deveu-se ao apreço de Abreu à experimentação da linguagem teatral, como relata Sílvia Fernandes.

As primeiras produções da companhia já funcionavam como ensaio para a proposta de investigação de peças de memória, em que o diretor usa experiências de fragmentação de tempo na condução meticulosa do ritmo do espetáculo, com recurso a técnicas cinematográficas e de estranhamento na dramaturgia e na atuação, além do emprego quase abusivo da intertextualidade. (2010, p. 18)

A aspiração em se manter pesquisando a linguagem cênica através de processos coletivos derivou na inscrição de um edital para montagem de um dos textos de Koltès. Neste contexto, sem muito planejamento, surge a companhia brasileira de teatro.<sup>20</sup>

Eu e a Fernanda Farah íamos montar *Solidão nos campos de algodão*. A gente estava lá na Nicarágua quando recebi um telefonema e alguém disse: "seu projeto foi aprovado, precisa de um nome de grupo ou de companhia". Como era eu e a Fernanda Farah os únicos brasileiros, naquela época que a gente percorreu as comunidades, eles chamavam a gente de companhia brasileira. Aí a gente falou: "companhia brasileira"!... e ficou. Mas eu nunca tive assim a ideia de ter um grupo ou uma companhia, tudo foi acontecendo organicamente. (ABREU, 2021b)

Figura 3 - Logotipo da companhia brasileira de teatro



Fonte: arquivo da companhia brasileira de teatro

### 1.1.1 companhia brasileira de teatro

Sediada em um antigo casarão no Largo da Ordem, centro histórico de Curitiba, a *companhia brasileira de teatro*, encontra-se sob a direção artística de Marcio Abreu, desde a sua fundação, nos anos 2000. A sede abriga um arquivo, uma sala para reuniões e um espaço para preparar os espetáculos, apesar de muitas vezes as deliberações e até ensaios serem realizados em espaços geográficos dispares, devido a Nadja Naira, Cassia Damasceno e Giovana Soar residirem em Curitiba, ao passo que o encenador mora no Rio de Janeiro e o produtor José Maria em São Paulo.

<sup>20</sup> A grafia original do nome da companhia é com letras minúsculas.



Desenvolvendo uma pesquisa de linguagem "voltada sobretudo para novas formas de escrita e para a criação contemporânea"<sup>21</sup>, a *companhia* mantém permanentes articulações com outros coletivos, com artistas independentes, com pesquisadores e pensadores da atualidade. Diferente do modelo heterogêneo latino-americano de teatro de grupo, que mantém um quadro estável de integrantes com interesses estéticos ou ideológicos comuns, a *companhia* se reconhece como um *coletivo artístico*. Apesar de não raro o termo ser utilizado como sinônimo de "grupo de teatro" ou ainda de "teatro de grupo", Verônica Veloso salienta características básicas do coletivo:

É uma possibilidade de experimentar com um amontoado de gente, que não substitui a vivência em grupo, mas nos convida a explorar outros modos de estar junto. Seu modo de formatação é por meio de "empreitadas", escolhe-se um foco de interesse, um local para ocupar, ou tema agregador de grupos e artistas "avulsos" e num tempo pré-estabelecido desenvolve-se o trabalho. O Coletivo sobrevive o tempo que dura a empreitada, tem hora de começar e de acabar. (...) Trata-se, portanto de uma estrutura mais fluida. Se o grupo fosse um casamento, o coletivo seria um namoro, um convite a enlacs mais temporários, sujeitos a repetições e reorganizações de tempos em tempos. (VELOSO, 2008, p. 3)

Os coletivos, formatados para os espetáculos de Marcio Abreu, na *companhia*, subsistem somente durante a produção e a apresentação das obras e são constituídos por artistas ímpares.

a) **NÚCLEO ESTRUTURAL**: representado por um círculo restrito de pessoas que deliberam os rumos da *companhia* e atuam como convidados em outros coletivos ou em produções autônomas. Presença constante nas fichas da *companhia*, mas por serem multiartistas revezam-se em diferentes atributos do teatro, a depender das demandas do espetáculo. Compõem este nicho Marcio Abreu (encenador-dramaturgo), Nadja Naira (atriz, diretora, iluminadora e coordenadora técnica), Giovana Soar (atriz, diretora, tradutora e produtora), Cassia Damasceno (atriz e produtora) e José Maria (diretor de produção).

b) **COLABORADORES**: artistas identificados com a pesquisa desenvolvida pela *companhia* e que desde 2004 são presenças recorrentes nas encenações

---

<sup>21</sup> Informação retirada do site da companhia brasileira de teatro.

dirigidas por Marcio Abreu: Ranieri Gonzalez, Rodrigo Ferrarini, Rodrigo Bolzan, Renata Sorrah, Edson Rocha e o músico Felipe Storino.

c) PARTICIPANTES: artistas com participação única ou esparsa nos espetáculos. Estão incluídos neste rol de atores a técnicos com aptidões específicas, para suprir necessidades específicas em determinado espetáculo. Nesta circunstância se encontra a mineira Grace Passô, os paulistas Danilo Grangheia e Irmãs Brasil, o cenógrafo mineiro Marcelo Alvarenga e o catarinense Fernando Marés.

A diversidade agregativa de interessados em promover trocas culturais e artísticas permite a Abreu afirmar que a *companhia* "não é um grupo fixo de atores, mas é uma ideia, um centro de atravessamentos e de atividades" (ABREU, 2017). Inclinação para atuar com o viés artístico-pedagógico, no sentido de estar sempre aberta para intercâmbios de saberes, a adjetivação brasileira vai além da identificação com o território nacional para também significar um espaço de acolhimento de artistas das diversas regiões do país. A ação mais radical sucedeu no espetáculo *Krum* (2015), do autor israelense Hanoch Levin (1943-1999), composto por trinta e cinco artistas das mais diversas regiões do país, compondo uma equipe culturalmente polifônica, com representantes das cidades do Rio de Janeiro, de Curitiba, de São Paulo, de Belo Horizonte e de Florianópolis.

Distintos modos de fazer e pensar o teatro, a disponibilidade de agenda e o afeiçoamento dos convidados à temática investigada, tornam-se a chave de acesso para participar dos espetáculos. A constante reconfiguração das equipes estimula a pulsão criadora e impede o engessamento do *modus operandi* do encenador.

É o que mantém meu vigor. (...) Nunca pensei em nada além de criar minhas obras junto com meus parceiros, antigos e novos. Não fiz estratégia. Atuo na dimensão do coletivo, que é a perspectiva do teatro e sua maior revolução. (ABREU, 2016a, p. 3)

Ao investir em um formato aberto e incomum de agrupamento no teatro, Marcio Abreu promove fissuras no *establishment* e sublinha que a contestação política reside também na institucionalização de outras formas de constituir o fazer sensível (LEHMANN, 2003, p. 9). Responsável pela direção de quase a totalidade das produções da *companhia brasileira de teatro* Abreu também coordena traduções e adaptações de textos internacionais consagrados, porém desconhecidos nacionalmente. No rol dos autores introduzidos pela *companhia* na seara teatral

nacional se encontram os franceses Phillipe Minyana (*Suíte 1* - 2004), Jean-Luc Lagarce (*Apenas o fim do mundo* - 2006), Noëlle Renaude (*Isto te interessa?* - 2011) e Joël Pommerat (*Esta Criança* - 2012); o russo Ivan Viripaev (*Oxigênio* - 2010); e o israelense Hanoch Levin (*Krum* - 2015).

Como parte do processo de pesquisa, atividades realizadas fora da sala de ensaio são denominadas *Paralelas* e tem como objetivo compartilhar saberes teóricos e práticos com leigos, pesquisadores, artistas ou apenas interessados em teatro. As atividades *Paralelas* sob a direção de Marcio Abreu se apresentam como:

a) LEITURAS DRAMÁTICAS: atividades integrantes do processo de estudo dos textos traduzidos e adaptados pelos componentes da *companhia*. O projeto *LÊ LEMINSKI* (2009) contou com a leitura "de textos de James Joyce, Beckett, Petrônio, John Lennon, entre outros", material que posteriormente embasou o espetáculo *Vida* (2010)<sup>22</sup>. Em virtude da montagem de *Apenas o fim do mundo*, de Jean-Luc Lagarce foi realizada a *Semana Lagarce* (2006), onde outras duas obras inéditas do autor foram apresentadas pela primeira vez ao público brasileiro.

b) PUBLICAÇÕES: no intuito de difundir a dramaturgia brasileira, criada no imbricamento com a sala de ensaio, e perenizar a obra para além da efemeridade da cena encontram-se editados os textos dos espetáculos: *Apenas o fim do mundo*, pelo Consulado Geral da França em SP e pela Imprensa Oficial do Estado de SP (2006); *Vida*, publicado em francês pela Maison Antoine Vitez (2012) e pela Revista ENSAIA nº1 (2015); *Nômades* (2015), *Maré* (2016), *PROJETO BRASIL* (2016), *Krum* (2016) e *PRETO* (2019) pela Editora Cobogó; e as produções com o Grupo Galpão: *NÓS* (2018) e *OUTROS* (2020), pela Editora Javali.

c) OFICINAS e WORKSHOPS: visam praticar junto aos participantes procedimentos de dramaturgia e direção empregados pelo encenador durante o processo de criação de uma obra. Como exemplo, pode-se citar o *Projeto Logo Ali* (2014) realizado no SESC Ipiranga (SP); O ciclo de oficinas que complementou os estudos para *PRETO* (2018) e os cursos realizados online durante os dois anos de

---

<sup>22</sup> Informação retirada do site da companhia brasileira de teatro.

reclusão por motivo da pandemia *Dramaturgia do Hoje e do Amanhã* (2020) e *Dramaturgia, Performance e Processos Criativos no Teatro Contemporâneo* (2021).

d) GRUPOS DE ESTUDOS: ações interdisciplinares que tem como objetivo a sobreposição de teoria e prática. Em 2004 o encenador coordenou, com o ator Luís Melo, o *grupo de estudos de Tchekhov*, o que no ano posterior resultou no espetáculo *Daqui a Duzentos Anos*. Atualmente o encenador compartilha estudos e prática sobre performance e arte contemporânea com a performer Eleonora Fabião.

e) INTERCÂMBIOS: ações artísticas realizadas com o intuito de se deixar permear por técnicas, estéticas e refletir coletivamente sobre o teatro na atualidade. Dentre as frutíferas trocas destacam-se as realizadas no *Fórum Teatral França Brasil* com a Cia. os Fofos Encenam (SP), com o *Théâtre de La Tentative, Distracts, nous Vaincrons* e *Compagnie Jakart/Mugiscué* ocorrido na *Maison de La Poésie*, em Paris; e *Troca-troca* com a companhia *quatroloscincos* (MG). No evento *Acto I, II, III* compartilhou com o Grupo Espanca!, o Grupo XIX de Teatro e o Grupo Magiluth. Das trocas com a *Compagnie Jackart/Mugiscué* e com o CDN de Limoges resultou o espetáculo intercultural *Nus, Ferozes e Antropófagos* (2014).

f) RESIDÊNCIAS: comportam contatos da equipe criativa com a diversidade artística e cultural nacional e internacional. O espetáculo *PROJETO BRASIL* (2016) foi gestado a partir dos atravessamentos produzidos no decorrer das estadias da equipe nas cinco regiões do país. Enquanto *RESIDÊNCIA PRETO* (2017) compartilhou a criação com a equipe do Teatro Hellerau, Alemanha. O projeto *SEM PALAVRAS* (2021), criado durante a pandemia, realizou ensaios individuais e coletivos em diferentes cidades brasileiras e dialogou virtualmente com o público, por meio de aberturas de processos transmitidas pelas plataformas do SESC São Paulo.

g) OUTROS: ações expandidas como a *Opera Illustrata* (2003), evento didático com trechos operísticos; abertura do Festival de Teatro de Curitiba (2006/2009) com a apresentação da Orquestra Sinfônica do Paraná; a performance Taubira (2013), apresentada no Festival de Cenas curtas do Galpão Cine Horto, utilizando texto de Christiane Taubira, que reaparece na dramaturgia de *PROJETO BRASIL* (2016).

## 1.2 PENSAMENTO ARTÍSTICO

A palavra inglesa *happening* - traduzida para o português como *acontecimento* - foi introduzida no campo artístico no final dos anos de 1950, por Allan Kaprow (1927-2006), para designar experimentos sem estrutura linear, amalgamadores das artes visuais e das artes cênicas e que permitiam a participação dos espectadores. Pavis amplia as características do termo.

Forma de atividade que não usa texto ou programa prefixado (no máximo um roteiro ou um "modo de usar") e que propõe aquilo que ora se chama *acontecimento* (George BRECHT), ora *ação* (BEUYS), procedimento, movimento, *performance*, ou seja, uma atividade proposta e realizada pelos artistas e participantes, utilizando o acaso, o imprevisto e o aleatório, sem vontade de imitar uma ação exterior, de contar uma história, de produzir um significado, usando tanto as artes e técnicas imagináveis quanto a realidade circundante. (2005, p. 191)

No início do século XXI, o advento de princípios da performance nas artes cênicas reforçou a ideia de acontecimento ao reformular o intercâmbio entre aquele que representa e aquele que observa. A relação outrora sustentada somente pela passividade do espectador expande-se com a inclusão da subjetividade, concedendo-lhe o poder de agir juntamente com o performer. Participando como atuante ou decodificando signos emitidos pela encenação, o acontecimento na atualidade se afirma como "a representação teatral, considerada não no aspecto ficcional de sua fábula, mas em sua realidade de prática artística que dá origem a uma troca entre ator e espectador". (PAVIS, 2005, p. 6)

Ainda que o teatro contemporâneo tenha quebrado as muralhas entre palco e plateia, conviver é conduta basilar do teatro. Desde os ritos ditirâmicos, passando pelas tragédias e comédias gregas, até a atualidade, a especificidade da linguagem se estabelece na coexistência de corpos habitando a mesma temporalidade e territorialidade.

O convívio implica o encontro de dois ou mais homens, vivos, em pessoa, em um centro territorial, encontro de presenças no espaço e coexistência limitada - não extensa - em tempo de compartilhar um rito de sociabilidade em que se distribuem e se alternam dois papéis: os do remetente que diz - verbalmente e não verbalmente - um texto e o do receptor que o escuta com atenção. (DUBATTI, 2003, p. 13)

Grotowski ratifica que, para a efetivação do ato teatral, torna-se "essencial o encontro aqui e agora com o outro" (2001, p. 206). Também para Dubatti, alocados

no mesmo tempo-espaço, atuantes e observantes desfrutam de *experiências* coletivizadas, visto que "ao conviver com os outros, sentimos, pensamos, nos emocionamos, nos afetamos, nos comunicamos e lembramos de outras coisas, de maneira diferente do que se estivéssemos sozinhos" (DUBATTI, 2020, p. 47). Assim, torna-se evidente que conviver ativa o senso de alteridade ao permitir aflorar, tanto no afetante quanto no afetado, percepções sobre si, sobre o outro e sobre maneiras de estar no mundo.

Em uma investigação teatral conviver favorece o surgimento de vínculos, os quais se auto fortalecem na medida que os sujeitos, sem perder a individualidade, estabelecem relações interpessoais com seres, animados e inanimados, produzindo atravessamentos e escutas. O processo teatral alicerçado na percepção não descarta a razão, apenas busca produzir experiências em que a sensibilidade opera como vetor condutor da criação. Instituído processos orientados por conviver *para afetar e ser afetado* gera fluxos de permeabilidades a partir da fricção entre os elementos constituintes do sistema cênico: textualidade, gestualidade, espacialidade, sonoridade, visualidade e tecnologia. No processo conduzido por permeabilidades o inesperado assume o protagonismo, norteador inclusive o encenador no momento da formulação de procedimentos, no modo de aplicá-los, na seleção das materialidades e na estruturação da encenação.

Dialogando com as definições apresentadas, a poética de Márcio Abreu se constrói a partir da ideia de que "o teatro é um acontecimento que implica campos de convivência" (ABREU, 2021a). Desta maneira, a afirmativa indica a constituição de um teatro permeável, que a partir da situação de convívio tece "blocos de sensações" capazes de exacerbar as vivências cotidianas e tecer experiências intraduzíveis pelas palavras, as quais se conectam com camadas do inconsciente.

Investigações voltadas a "novas perspectivas de humanização e de desenvolvimento de linguagem" legitimam que cada início de processo se torne um enigma a ser desvendado, sem que a priori haja nenhuma expectativa sobre os desdobramentos da pesquisa (ABREU, 2017). Acreditando que "a arte tem compromisso com o desconhecido, o imponderável, o risco, o abismo", o teatro permeável encontra similitudes com o conceito de experimentalismo, característico da arte marginal, apreciada por Abreu no final dos anos de 1980. (ABREU apud VASQUES; CUNHA, 2016, p. 3)

*Experimental* pressupõe que a arte aceita fazer tentativas, até mesmo errar, visando à pesquisa do que ainda não existe ou a uma verdade oculta. Fazem-se tentativas nas escolhas dos textos inéditos ou considerados "difíceis", na interpretação dos atores, na situação de recepção do público. (PAVIS, 2005, p. 389)

Devido ao panorama volátil explanado acima, que torna os processos multiformes, este trabalho opta por analisar marcos constantes do fazer teatral do encenador: ensaio, textualidade e estruturação cênica.

## 1.3 PRÁTICAS DE ENSAIO

### 1.3.1 ENSAIO-PERFORMANCE

Sem prévia concepção do espetáculo ou dos procedimentos a serem utilizados, os ensaios de Márcio Abreu são planejados na esteira de uma pesquisa laboratorial, em que o artista se encontra em um ambiente favorável à pesquisa. No entanto, a priori não tem conhecimento sobre o resultado que advirá da manipulação dos materiais. Assim os encontros práticos se tornam verdadeiros oásis criativos, onde a liberdade expressiva e a subjetividade são exploradas com veemência e sempre em movimento. Defendendo que "o movimento gera pensamento", quando a montagem parte de uma dramaturgia previamente escrita a leitura e análise do texto transcorrem como uma atividade que rememora a prática da ação-física stanislavskiana (ABREU, 2020). Para Abreu, é importante ler e discutir o texto sempre em deslocamento, não na tentativa de evitar a vivência de aspectos psicológicos da situação, mas para desviar das separações entre corpo e mente ou razão e emoção.

O processo de criação proposto por Marcio Abreu pode ser entendido como uma atualização do processo colaborativo no que diz respeito ao trabalho coletivo e à inclusão do espectador na cena. Entretanto, metodologicamente os dois processos operam em bases opostas. Enquanto que o *workshop*, como aplicado pelo Teatro da Vertigem, é reconhecidamente o dispositivo central para o processo, possibilitando que o ator desenvolva *fora da sala de ensaio* uma "quase cena", com "um ou mais dias de preparação" (ARAÚJO, 2011, p. 35), nos ensaios de Abreu o *workshop* se efetiva no decorrer dos encontros e se configura na exposição individual ou coletiva de materiais que traduzam os sentidos ou as sensações que o tema produz na equipe. Nadja Naira esclarece que nos workshops: "a gente vai fazendo uma espécie de improviso orientado e cada um vai escrevendo uma coisa. Por exemplo, escreve discurso, imagens, lugares e vai colocando uma frase, vai colocando uma foto e vai tentando cercar os assuntos". (NAIRA, 2021)

Desejando deslocar a elaboração cênica da regência da racionalidade para fomentar vivências originárias na fricção com o outro, o espetáculo nasce, desenvolve-se e se estrutura a partir das experimentações realizadas durante os encontros.

A sala de ensaio para a gente é um caderno de trabalho mesmo, é o lugar onde a gente monta, onde a gente constrói. A gente não existiria sem a sala



de ensaio. Então a sala de ensaio para a gente é lugar onde já tem figurino, já começa a entrar elemento de cenografia, já começa a entrar luz". (NAIRA, 2021)

Formatado como um *ensaio-performance*, cada encontro se torna único porque circunscreve o aqui e agora do convívio. Um dia de trabalho não se caracteriza como a consequência do dia anterior e tampouco tem a pretensão de produzir material para ser lapidado no próximo encontro. Os ensaios funcionam como ateliês livres, como happenings, onde o que está em jogo é o exercício da arte teatral.

A peça vai existir em algum momento, mas os ensaios são em si, eles são experiências em si, que tem um aspecto desvinculado da necessidade de produzir efeitos, efetividades, produtividades, resultados para algo, mas também eles acabam gerando matéria que evidentemente vão compor essa experiência outra que pode ser uma peça, uma performance ou um espetáculo, que vai permanecer ao longo do tempo. (ABREU, 2020)

Modos de convivência diferenciados transformam os ensaios em territórios propícios para o exercício de permeabilidades. Eventualmente, um membro da equipe, incluindo o encenador, propõe uma cena ou lê um poema ou exhibe um trecho de um filme, sem que o material tenha correspondência com o objeto de estudo. Em um processo que valoriza a criação em coletividade instaurar *espaços de escuta*, mesmo que desconectados da temática trabalhada, torna-se extremamente oportuno para jogar luz às individualidades. Pressupondo que alguma decorrência do trabalho tenha motivado o compartilhamento de tal material, o *espaço de escuta* abre um flanco para que o encenador observe qualidades, desejos pessoais, estilos de representação e seja permeado por inclinações estéticas dos parceiros.

A técnica da improvisação, nos ensaios se expande a todos os elementos da cena, acontecendo entre atuantes, entre visualidades (cenário, figurino e iluminação e vídeo), entre atuantes e visualidade e sonoridade, entre atuante e espacialidade, e somente entre sonoridade e visualidades. Na práxis em uma improvisação entre um atuante e a iluminação, por exemplo, o objetivo principal nunca será o de iluminar o ator ou provocá-lo por meio de cores ou intensidades da luz. O que se coloca em primeiro plano é o *tensionamento* entre fisicalidades e luminosidade, na perspectiva de amalgamar as materialidades a ponto de produzir discursos imagéticos passíveis de leitura pelo encenador.

Outra característica do *ensaio-performance* recai na alternância entre presença e afastamento de Marcio Abreu durante o processo criativo. As interrupções de

acompanhamento abrem *espaços de respiro* que revigoram a criação tanto da equipe como do diretor. O processo do espetáculo *NÓS* (2016), em parceria com o Grupo Galpão, transcorreu na dualidade entre convivência e distanciamento, partindo da premissa que o desejo do grupo era o de "criar uma peça essencialmente política".

A dimensão política considerou a possibilidade de investigar as individualidades dentro de uma instituição de teatro de grupo, como o Galpão. Influenciado por temas como comunidade e individualidade levantados por Rancière no livro *O ódio à Democracia* (2014) Abreu iniciou o processo criativo abrindo um *campo de escuta* relacionado às questões:

- a) o que nós poderíamos fazer juntos?
- b) o que pode ser uma dimensão política na arte para nós agora?

Jogando luz ao conceito de política como ferramenta para a organização do bem coletivo, o trabalho se iniciou pela sistematização de um vocabulário corporal comum ao Grupo Galpão. Experimentações híbridas entre teatro e performance voltadas à presença do ator, à musicalidade da fala e seu endereçamento ao público foram realizadas na primeira quinzena de trabalho. Após esse período, para ratificar os traços da figura em detrimento da psicologia do personagem, e assim eliminar do processo qualquer resquício representacional, os atuentes foram convidados a produzir materiais artísticos em resposta à questão: "de que maneira respondemos ou reagimos ao mundo como ele nos chega hoje?"<sup>23</sup>

Para o cumprimento da tarefa foi colocada somente uma diretriz: não queira dizer nada, simplesmente diga! Sobre as devolutivas no programa da peça lê-se: "na ocasião, os atores do grupo se entregaram a exercícios solo, cujo objetivo era contemplar os desejos para um projeto coletivo". O material revelou temas que se tornaram a base discursiva da peça: o dentro e o fora, o público e o privado, o coletivo e o indivíduo, a possibilidade da coexistência entre os diferentes, a tolerância."<sup>24</sup> Após duas semanas de trabalho os *ensaios-performances* ocorreram na presença do público. A partir da necessidade de investigar a dramaturgia textual e cênica do espetáculo e a inter-relação entre performers e público, quatro aberturas foram realizadas na própria sala de ensaio do Grupo Galpão.

---

<sup>23</sup> Informação retirada do programa do espetáculo *NÓS* apresentado no SESC Consolação - São Paulo.

<sup>24</sup> Idem.

Os *ensaios-performance* na presença do público ocorrem em qualquer momento do processo e inumeráveis vezes. Por ser uma obra construída a partir da permeabilidade dos elementos do teatro, as decisões relativas à sequência das cenas ou às intenções do atuantes não são realizadas racionalmente.

Por este motivo, o compartilhamento com o público carrega a intencionalidade de estudar a gradação da afetação que o atuante pode causar no espectador e vice-versa, assim como experimentar diferentes sequências das cenas para observar as potências do discurso produzido pela encenação.

Durante quatro noites o Grupo Galpão compartilhou com o público os materiais descobertos na sala de ensaio. Visando experimentar possibilidades para o discurso cênico Abreu prepara quatro roteiros de cenas diferentes e os entrega aos atores poucas horas antes de cada abertura. Em um campo totalmente experimental, durante os ensaios, Abreu, assim como fazia Kantor, se posiciona na área cênica, entre a equipe, para ser permeado pela decorrência do aqui e agora, recortando e colando enxertos de cenas no imediato da exposição.

*Figura 4 - Ensaio-performance do espetáculo NÓS no Galpão Cine Horto*



*Fonte: arquivo da companhia brasileira de teatro*

Posteriormente às permeabilidades dos *ensaios-performances públicos*, Abreu se desconectou do grupo por um longo período para sedimentar as experiências e escrever, em parceria com o ator Eduardo Moreira, a textualidade do espetáculo *NÓS*. A pausa no processo criativo opera como procedimento ordenador das manifestações emocionais e racionais para o encenador. As interrupções articulam meios para que a sedimentação do material criado ocorra através do equilíbrio entre a sensibilidade e

a logicidade, visando formatar em escrita as permeabilidades vivenciadas em circunstâncias de convívio com a equipe e com o público. Afastamentos são recorrentes, mas não significam abdicação do processo de criação.

Em *Krum* pensamos o processo em três etapas, com intervalos entre elas. As pausas, os períodos de distanciamento, associados a períodos de ensaios radicalmente intensos e concentrados, fazem decantar o trabalho realizado, apuram a sensibilidade e o senso crítico e estimulam as ações em zonas de risco. (ABREU, 2015)

### 1.3.2 TEXTUALIDADES

No site da *companhia brasileira de teatro* consta que a "pesquisa é voltada sobretudo para novas formas de escrita e para a criação contemporânea", o que significa trabalhar com textos que transgridam a lógica do drama e expressem o mundo através de estruturas fragmentadas, elípticas e intertextuais. Dentro desta perspectiva, os materiais textuais que norteiam as encenações se dividem em obras de autores mundialmente consagrados e não encenadas no Brasil e *textualidades* produzidas por Marcio Abreu, algumas em colaboração com a atriz e iluminadora Nadja Naira e a também atriz e tradutora Giovana Soar.

Neste capítulo, a opção pela diferenciação entre as palavras texto e textualidade deve-se à natureza dos materiais. A palavra *texto* será reservada para as escritas preexistentes ao processo de montagem e que permitem ao leitor apreender o conteúdo durante a leitura da obra. Enquanto que *textualidade* designará escrituras produzidas por Marcio Abreu como resultante da *permeabilidade dos acontecimentos da sala de ensaio* e que somente na imbricação com os demais elementos cênicos adquire a potência de discurso.

A convergência entre os textos *Suíte 1* de Phillipe Minyana, *Apenas o fim do mundo* de Jean-Luc Lagarce, *Oxigênio* de Ivan Viripaev, *Esta Criança* de Joël Pommerat, *Krum* de Hanoch Levin, *Isto te interessa?* de Noëlle Renaude e *Porque não vivemos?* adaptado da peça *Platonov* de Tchekhov e as *textualidades* de Marcio Abreu se localiza na negação das regras dramáticas, que orientam a *peça bem feita*. Textos enigmáticos, concebidos como *obras abertas*, com alto grau metafórico e estruturas ortográficas não normativas, que produzem discursos polifônicos e polissêmicos agrupados em blocos de diálogos ou monólogos repletos de metáforas,

neologismos e licenças poéticas, são elementos modelares para a escrita do encenador-dramaturgo Marcio Abreu.

Vale ressaltar diferenças entre a caracterização do dramaturgo-encenador e do encenador-dramaturgo. No primeiro caso há a fusão do dramaturgo com o diretor, no que se refere a produzir o texto fora das circunstâncias de ensaio, jogando luz às convenções da escrita teatral e assumindo a direção do espetáculo com o intuito de traduzir fidedignamente suas ideias para o palco. Já o encenador-dramaturgo se assemelha ao "escritor de palco", expressão naturalizada no início do século XXI designando "um artista que trabalha a partir do palco, e não a partir de um texto que se quer 'montar', e até de um projeto não verbal já 'cenarizado' que se quer 'realizar'" (PAVIS, 2019, p. 96). O termo surge pela primeira vez no ensaio *Escritores de palco*, escritos por Bruno Tackels.<sup>25</sup>

Os escritores de palco baralham e perturbam a lei dos géneros e das categorias. Despedindo-se da hierarquia dos géneros (que, justamente, traduz a hegemonia do texto prescritivo), o teatro escrito a partir do palco já não se preocupa com a defesa de um território puro. Pelo contrário, ele está permanentemente aberto às contribuições das outras formas artísticas, plásticas, visuais, musicais, coreográficas e tecnológicas. No fundo, defende o princípio de que todo e qualquer elemento significativo pode ter lugar no trabalho do palco. Acolhe as artes plásticas e as imagens filmadas como um verdadeiro agente de jogo teatral. Abre-se às formas híbridas (ainda balbuciantes) que misturam e põem em confronto corpos que falam e corpos que dançam. Acolhe todas as formas de música, do rock aos *lieder*, passando pelo canto, pela ópera e pelas músicas electrónicas. (TACKELS, 2011, p. 3)

Nessa vertente se localizam as *textualidades* como uma espécie de escrita em que a palavra não é produzida para ser a regente da encenação, mas para operar em horizontalidade com os demais elementos do sistema teatral.

O texto é um aspecto muito importante, mas não é tudo. Há um campo complexo de articulação de linguagem que, bem entendido, pode incluir a palavra, mas que leva em consideração, muitas vezes sem hierarquia, todos os outros elementos que compõem a obra. (ABREU, 2016a, p. 4-5)

O incômodo com o poder que a palavra adquiriu nas sociedades ocidentais, em especial nos regimes autoritários contemporâneos, em que o emissor usurpa os sentidos da oralidade afim de persuadir o receptor com inverdades, faz com que as textualidades investiguem outras formas de inscrição da língua, se distanciando dos padrões eurocêntricos.

---

<sup>25</sup> Bruno Tackels é professor do Departamento de Artes do Espetáculo, na Universidade de Rennes 2, França.

O teatro não é uma coisa, o teatro é muita coisa. O teatro que está dado é o teatro modelado pelos colonizadores. Por isso a gente tem de descolonizar também a palavra. Teatro não existe no singular, teatro é uma palavra que se declina no plural. Teatro é tão amplo o quando a gente for capaz de fazer ele acontecer no arcabouço de histórias, na renovação das linguagens e ressignificação da vida. Poucas coisas são mais políticas do que o teatro. A dimensão política da arte não está em falar de política, mas em como articular as linguagens. Não importa o assunto, a questão é como a gente ocupa e move as linguagens e as ocupa." (ABREU, 2021c)

Diferentes dos textos produzidos longe do processo criativo, as *textualidades* compreendem o conjunto de palavras escritas a partir e para as imagens produzidas no decorrer dos ensaios-performances. Das fricções entre os elementos cênicos emerge quantidade substancial de propostas imagéticas, as quais são registradas na memória corporal e afetiva dos atuantes, em vídeos e nas anotações de Abreu.

Figura 5 - Caderno de direção de Marcio Abreu

Projeto Brasil

Yport, normandia, 3 de janeiro de 2014

Começo ontem a leitura de Os Sectores  
de Euclides da Cunha. Descrição vertiginosa  
da natureza, da geologia e da topografia.  
Lindas construções literárias. Os planaltos,  
os rios, o deserto, as montanhas.

anotei no fim do livro, a lápis:

- construir 1 ponte (E. da Cunha era engenheiro) pensei num grupo de pessoas e o objetivo de construir 1 ponte.
- descrição geográfica e topográfica.

Pensei em escrever 1 longa descrição de 1 país inventado.

A aprendei do velho que vi em Brasília no catetinho. Alguém que fala em fluxo, misturando todos os assuntos, fala de tudo, uma espécie de resumo da história do país numa fala singular. Reflete de personalidade - o homem nômade de Tchekhov e de universalidade e sentido histórico.

Fonte: arquivo da companhia brasileira de teatro

Escrever para imagens armazenadas no subconsciente ou despontadas através de exercícios não subordina a palavra à cena ou vice-versa, mas imputa interdependência entre ambas, a ponto do verbo se tornar incompreensível deslocado da cena e a imagem permanecer enfraquecida na ausência da enunciação. O estratagema pode remeter ao conceito de "frase-imagem" como definido por Jacques Rancière.

Por frase-imagem entendo a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é, pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem. No esquema representativo, a parte que cabia ao texto era o encadeamento ideal das ações, a parte da imagem, a de um suplemento de presença que lhe conferia carne e consistência. A frase-imagem subverte essa lógica. (RANCIÈRE, 2012, p. 56)

Criar palavras para imagens produzidas através das inscrições dos corpos no espaço em estado cênico, considerando movimentos, fluxos, ritmos, luzes, sons, palavras e espacialidade, requer de Marcio Abreu habilidade e familiaridade com estratégias e procedimentos não habituais aos dramaturgos teatrais. Neste sentido, o processo de escrita das *textualidades* reaviva experiências juvenis de Abreu com o teatro-dança, ao aproximá-lo do modus operandi dos responsáveis pela dramaturgia de um espetáculo de dança.

Qual a tarefa principal do dramaturgo na dança? Seu olhar dirige-se principalmente ao não verbal e ao movimento e não às ações dramáticas e às personagens. O dramaturgo empenha-se em ler o movimento, em fazê-lo ver e levá-lo a narrar uma história. O legível, o visível e o narrável não são, pois, nem garantidos nem indispensáveis. [...] A dramaturgia consiste em produzir, e mais tarde para os espectadores, em ressaltar a composição dos ritmos, das tensões, das mudanças de posições e de atitudes. Essa dramaturgia não está em busca de significados, ela estabelece princípios formais, uma "lógica da sensação" (Deleuze), uma estrutura da composição. (PAVIS, 2019, p. 209-10)

Distantes de carregar a responsabilidade de ilustrar a cena ou estimular os atores, as *textualidades* seguem caminhos díspares. Algumas guardam "proximidade" com o texto teatral convencional, no sentido de que são organizadas em cenas e por meio de diálogos. Entretanto, a completude do(s) discurso(s) somente aflora quando incorporada à encenação. Essa peculiaridade dos escritos de Abreu ocorre desde o primeiro espetáculo da *companhia brasileira*, uma adaptação da obra *A volta ao dia em 80 mundos* (1967), de Julio Cortázar, que versada para o teatro passou a se chamar *Volta ao Dia em Oitenta Mundos* (2004). Duas mulheres

desconhecidas vivenciam situações cotidianas em um apartamento também por elas desconhecido. A cena *Queda de luz* contextualiza o leitor sobre o tema, mas requer outros elementos cênicos para garantir sentidos plurais.

**Margrit:** Onde é a luz?

**Ana:** Que luz?

**Margrit:** A luz, onde é a caixa de luz?

**Ana:** Sei tanto quanto você.

**Margrit:** Você é a... Ana, né?

**Ana:** Isso. Deve ter um interruptor em algum lugar, eu detesto ficar no escuro!

**Margrit:** Pode ser que eu tenha uma vela na minha bolsa!

**Ana:** Vela na bolsa! Seu nome é... Margrit, né?

**Margrit:** É.

**Ana:** Você sempre carrega velas na bolsa?

**Margrit:** Carrego, porque eu tenho claustrofobia. No escuro eu perco o ar.

**Ana:** Ah... É Margrit né, o teu nome?

**Margrit:** É. Interessante... A tua voz...

**Ana:** É que às vezes eu canto. [...]

Outra característica dos escritos que circundam os espetáculos da *companhia brasileira*, assim como a pequena produção de textos de gabinete (escritos quase sempre por encomenda, como é o caso de *Maré*)<sup>26</sup> possuem como incumbência se manifestar contra o sentido literal da palavra no teatro. O modelo escritural de Julio Cortazár, sobreposto ao de Samuel Beckett, explode em uma escrita que remete à radicalidade do "poema-objeto" concretista de Haroldo de Campos. Pleiteando a relação sensorial, desconstrói a convenção do verso tradicional para explorar a sonoridade e a visualidade produzidas pela ordenação livre das palavras no papel.

Assim como *Esperando Godot* adquire o status trágico através de uma oralidade simétrica e repetitiva, que tem como pano de fundo a II Guerra Mundial, a *textualidade* do espetáculo *Maré* carrega implicitamente a brutalidade do massacre ocorrido em 2013 no complexo de favelas do Rio de Janeiro. Na escrita de Abreu, relembrando ingênuos jogos infantis populares, a recorrência de determinadas palavras efetua camadas de subjetivação, provocando reflexões sobre a banalidade da vida em espaços de guerrilhas urbanas.

homem mulher cor flor fruta  
um dó lá si já  
á bê cê dê e efe gê  
com gê  
tempo

<sup>26</sup> Textualidade produzida, em 2015, para o Grupo Espanca! e que, posteriormente, em 2021, durante o período pandêmico recebeu uma versão radiofônica, dirigida por Marcio Abreu, para o *Projeto Ficções Itaú Cultural*. Áudio disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/podcasts/ficcoes-itaucultural/ficcoes-itaucultural-ouca-peca-mare>.



foi  
 geraldo  
 gustavo  
 gilmar  
 voce é café com leite  
 merda  
 geralda  
 gustava  
 não vale  
 vale  
 não vale  
 vale [...]

(ABREU, 2016, p. 25-6)

A escolha minuciosa dos vocábulos e a cautela na ordenação das palavras objetivam produzir uma "performance da oralidade" que induz à invenção de *línguas* e *linguagens*, que têm como vetor comunicacional distintos modos de operar a palavra no teatro. Propiciar experiência acionando o campo auditivo do espectador se circunscreve em um projeto que ultrapassa o desejo de comunicação pela denotação da palavra. (MARTINS, 2003, p. 65)

[...] ouvir não é apenas o ato fisiológico, acionado pelo mecanismo do corpo físico. ouvir apresenta seus mistérios. ouvir é também ver. há intersecções entre os sentidos. e complementações. a escuta tem sido uma espécie de obsessão na minha vida e no meu trabalho. penso nisso diariamente. assim como penso em presenças. ouvir é também estar. [...] (ABREU, 2016, p. 353)

A enunciação focada na rítmica e na métrica favorece a desconexão com o realismo psicológico e aproxima o teatro de um campo performativo já preconizado no *Teatro e seu Duplo*, especificamente, no Segundo Manifesto do Teatro da Crueldade, quando Artaud prenunciou que "[...] as palavras serão tomadas em um sentido encantatório, verdadeiramente mágico - por sua forma, suas emanações sensíveis e já não apenas por seu sentido" (ARTAUD, 2006, p. 146).

No caso do espetáculo *PROJETO BRASIL* a residência itinerante pelas cinco regiões brasileiras elucidou um Brasil que não se encontra nos livros. No retorno à metrópole um questionamento afligia o encenador Mario Abreu: "como trazer tanta vivência para a sala de ensaio"? Dentre diversos procedimentos utilizados durante todo o processo de levantamento de material para o espetáculo, descrevemos o procedimento que denominamos como *performance da memória*, utilizado para reativar percepções, sentimentos e sensações decorridos quando da estada em Manaus e na Floresta Amazônica.

O exercício consistiu em cada integrante da equipe escrever, em uma folha de papel sulfite, durante três minutos, reminiscências do local. Ao término da redação, as folhas foram depositadas, aleatoriamente, no solo. Surgiram palavras como índio, pajé, queimado, chá, cultura, multidão, entre centenas de outras.

Figura 6 - Procedimento para investigação da temática da encenação



Fonte: arquivo da companhia brasileira de teatro

A intuição conduziu a associação livre e palavras colocadas lado a lado geraram insights, que orientaram a formação de frases. Posteriormente, as frases foram agrupadas em blocos, originando trechos do texto da encenação. Dentre os excertos levados à cena na sua forma original, encontra-se o *Discurso 6*.

Ai, Neide Caveirão /  
 Titia Mirian /  
 Sr. Antônio Polaco /  
 Oi, Miséria real /  
 Fora vocês, amigos /  
 104 índios morto caiu na calçada /  
 Ai, brasileiro /  
 Estava enfiado nos continente invadido /  
 Chefe mortinho, tadinho /  
 Travessias lágrimas daí /  
 Entre ficção /  
 Realidade /  
 O sangue sangrento subiu enjoado / [...]  
 (ABREU, 2016, p. 64)

## 1.4 ESTRUTURAÇÃO CÊNICA

Para representar o mundo pela via do teatro se faz necessário estabelecer parâmetros que evidenciem *sobre o que se narra* e qual a *maneira de narrar* os fatos para o público. Para balizar a construção dos discursos e a estruturação cênica, Abreu usa a dramaturgia em sua acepção contemporânea, assim definida por Patrice Pavis.

*Dramaturgia* designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e a *representação* da *fábula*, a escolha do espaço cênico, a *montagem*, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. Em resumo, a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico e de acordo com qual temporalidade. (PAVIS, 2005, p. 113-4)

A composição ocorre nas últimas duas semanas antes da estreia e com a equipe locada no espaço cênico que abrigará o espetáculo. Nesse momento, uma nova modalidade do *ensaio-performance* se instaura, tendo em vista que imagens, textualidades, sonoridades e visualidades, oriundas dos ensaios, são tensionadas à estrutura e infraestrutura ofertada pela caixa preta do teatro. Na mesma vertente da indissociabilidade entre processo de criação e resultado final, Abreu observa que pensa "a encenação dramaturgicamente" (ABREU, 2021a). Na opinião de Nadja Naira, trata-se de edições, montagens e desmontagens concretas.

A gente tem uma coisa muito incrível que acontece na companhia. A gente tem um modo de produzir que é realmente muito especial [...] que é ficar 10 dias dentro do teatro ensaiando de manhã, de tarde e de noite. Montando e desmontando de manhã, de tarde e de noite. [...] Então é um trabalho que nos permite estar lá muito tempo, pesquisando com as coisas, com os objetos. É uma concretude muito grande no nosso trabalho final. (NAIRA, 2021)

Sobre o primeiro *ensaio-performance* aberto do espetáculo *SEM PALAVRAS*, ocorrido no SESC Ipiranga (SP), quando verdadeiramente a intenção era a de pesquisar a conversão das partes em um todo, é importante registrar o comentário de Márcio Abreu à equipe:

Eu estou louco pra ver essa imagem inicial deles entrando, essa fila deles, assim, esse início. [...] Esse momento de uma peça começar a acontecer é tão complexo, é difícil as coisas se articularem [risos] muito doido... Toda hora parece que não vai existir. [...] Tá tudo em movimento, tudo começando a aparecer. O importante é que a gente percorra essa estrutura com o maior engajamento possível, em relação às questões que a gente tem trabalhado, com alegria, com disposição, com escuta, coletivamente, pra tentar entender

essa estrutura, juntos, pela primeira vez... Tá tudo começando a materializar. (TRAVESSIAS, 2021)

Elementos encontrados por acaso nas salas de ensaio são reconfigurados nos projetos cenográficos. O espaço cênico de *SEM PALAVRAS* reflete a aridez de uma sala de ensaio de paredes claras, iluminada pela luz natural e mobilhada apenas com seis bancos de estrutura de alumínio e acento cor caqui. Os elementos e a atmosfera do ambiente ressurgem no piso de linóleo branco, no aparador de madeira e no múltiplo-uso plástico branco, quase sempre iluminados pela cor branca.

Figura 7 - Cena do espetáculo SEM PALAVRAS



Fonte: arquivo da companhia brasileira de teatro

De todos os elementos que constituem os espetáculos de Marcio Abreu a sonoridade apresenta um grau de complexidade maior. Por ser mais um aliado à expansão do campo da escuta, investiga diferentes prismas da esfera sonora. Silêncios, pausas e sons são elementos fundantes para um teatro que enseja negar a reprodução rítmica e a métrica cotidiana, com o desejo de transformar a fala em um elemento de linguagem. Momentos de pausas, com total ausência de som, sucedidos por música instrumental, são artifícios promovedores de suspensões poéticas, que afetam diretamente a sensibilidade do espectador.

No âmbito do verbo, operar com a palavra de maneira livre e inusitada antepõe a criação de uma *palavra-som* em detrimento de uma *palavra-sentido*, ou seja, atribui valor secundário ao significado da palavra e prioriza a comunicação pela via da musicalidade. Fluxos contínuos de pensamentos, melodias desconstruídas e frases enunciadas em velocidade nada habitual não se destinam a comunicar ideias

preconcebidas, mas a impregnar o sistema auditivo do espectador com sons diferentes dos normalmente absorvidos pelos ouvidos em espetáculos teatrais. A *palavra-som* abre vertentes para a "performance da oralidade", como nota Leda Maria Martins, explicitando que o enunciativo "não é apenas uma representação mimética de um sentido possível, veiculado pela performance, mas também institui e instaura a própria performance". (MARTINS, 2003, p. 65)

Nas encenações de Márcio Abreu, as trilhas sonoras na maioria das vezes são responsáveis por cenas memoráveis, as quais se toram emblemas de seu trabalho. A inserção de hits clássicos e pops consagrados inscritos nas imagens operam como textos musicados que elucidam a narrativa da cena. Exemplo significativo da potência da música como texto dramático ocorre na cena denominada *Discurso 11*, no espetáculo *PROJETO BRASIL*, quando a música "Um índio", na voz de Maria Bethânia, é traduzida para a linguagem de libras pela atriz Giovana Soar, após a atriz pintar o próprio rosto de vermelho em protesto à violência aos índios brasileiros.

A música executada ao vivo também exerce presença marcante nas encenações. Instrumentistas de gêneros e quantidades diferentes são implementados nas encenações. Em *Vida*, *NÓS* e *OUTROS* os próprios atores se responsabilizaram pela execução musical. Em *Oxigênio* há a mescla entre músicos profissionais e o ator Rodrigo Bolzan e em *PROJETO BRASIL* as intervenções ao vivo estiveram à cargo somente de uma banda musical. Já em *PRETO* e *SEM PALAVRAS* os efeitos sonoros foram assinados e executados ao vivo por Felipe Storino. As intervenções musicais fracionam cenas causando rupturas na narrativa, já desconstruída pelo contrassenso entre imagem e textualidade cênica.

Figura 8 - Cena musical do espetáculo *Vida*



Fonte: arquivo da companhia brasileira de teatro

Com a característica de operar como um elemento dramaturgico, os projetos de luz de Nadja Naira tentam criar climas frios ou quentes que dialoguem com a pulsação rítmica das cenas. Blackouts frequentes dinamizam o espetáculo assinalando algo importante na cena ou pontuando a transição das imagens. A artista revela que a definição da luz depende indubitavelmente do jogo de acertos e erros que ocorre na arquitetura da sala de espetáculo: "eu nunca tenho um mapa definitivo, cada lugar tem um mapa diferente. [...] Para chegar a isso, só testando, a gente tem que ir buscando, ir procurando. Você vai tentando, não tem muita regra. Luz é de subtração e de soma. (NAIRA, 2021)

A simetria da luz com variações de tons de branco favorece que o espectador seja permeado pela realização cênica, na medida em que a intensidade luminosa do palco não difere radicalmente da luz da plateia. Mesmo que a sala de espetáculo se encontre praticamente às escuras, a claridade proveniente do palco inunda a plateia, criando elos de conexão entre aqueles que agem e aqueles que observam.

Eu fico sempre tentando fazer essa junção entre o que é espaço da cena e o que o espaço do teatro para que o público não se sinta separado, não se sinta distante, não esteja longe, mas que ele tenha uma luminosidade semelhante, parecida, em que a plateia também é lugar da cena. Não tem essa divisão, não tem esse fosso entre a plateia e a cena. (NAIRA, 2021)

*Figura 9: Cena do espetáculo Isso te interessa?*



*Fonte: arquivo da companhia brasileira de teatro*

A tecnologia se alinha à iluminação e à cenografia como mais uma ferramenta construtiva da encenação. Microfones utilizados apenas como dinamizadores das vozes dos atores, em momentos em que se desejava sublinhar informações no

espetáculo *Volta ao dia...*, passaram a integrar a cena em *Vida* e chegaram a *PROJETO bRASIL* e *PRETO* como objetos cenográficos.

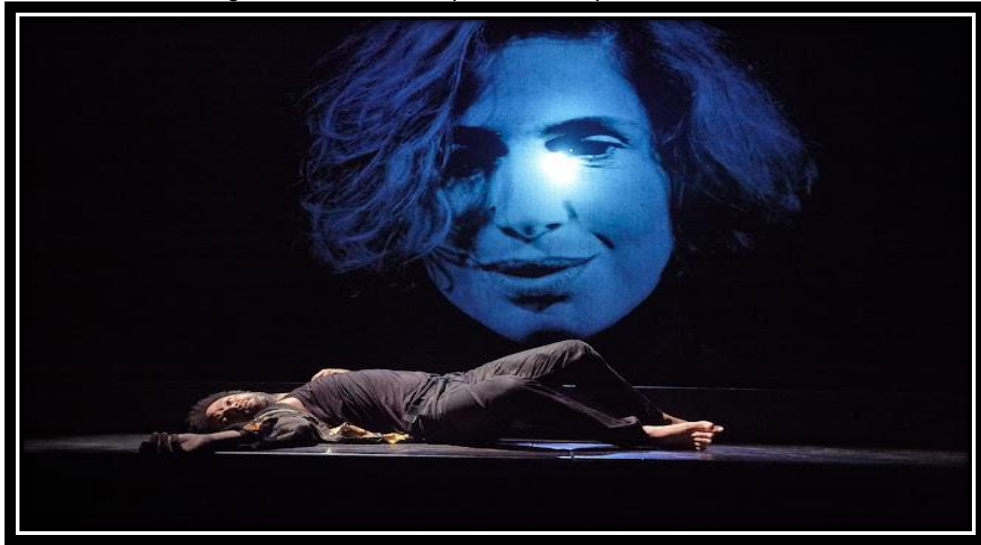
Figura 10 - Cena do espetáculo *PRETO*



Fonte: arquivo da companhia brasileira de teatro

A interface do teatro com diferentes linhagens artísticas se completa com a aproximação com o audiovisual, lançando imagens pré-gravadas em cena, que ora operam como narradoras, ora como protagonistas e ora como objeto cenográfico. Projeções fazem parte das composições de Abreu desde as primeiras direções. Nos espetáculos *Volta ao dia...* e *Vida* vídeos somente com imagens dialogavam com a narrativa desenvolvida no palco. O mesmo procedimento ressurgiu como alter-ego das atrizes Cassia Damasceno e Grace Passô no espetáculo *PRETO*. Na encenação *Porque não vivemos?* a dimensão das projeções, frente aos corpos reais dos atores, conduz à leitura de que as figuras possuem determinação e autocontrole suficientes para ressignificar as próprias vidas. Entretanto, a inoperância de ações dos personagens os afunda na imobilidade tchekhoviana.

*Figura 11 - Cena do espetáculo Porque não vivemos?*



*Fonte: arquivo da companhia brasileira de teatro*

As encenações de Marcio Abreu orquestram ao mesmo tempo dramaturgia e encenação em uma maneira particular de construir e manejar a performatividade. Em última instância, tem como objetivo investigar a linguagem teatral visando conquistar o campo sensório do espectador.



## 1.5 SEM PALAVRAS: A TESSITURA DE PALAVRA E IMAGENS

Entre idas e vindas ao continente europeu, no ano de 2014 a *companhia brasileira de teatro* realizou um intercâmbio franco-brasileiro com os coletivos *Jakart Mugiscué* e *Centre Dramatique National du Limousin*. A partilha de saberes em vivências artístico-culturais, oficinas de criação e compartilhamentos estéticos-teóricos resultou na direção a três mãos do espetáculo *Nus, Ferozes e Antropófagos*.<sup>27</sup>

A tríade de encenadores, composta por Thomas Quillardet, Pierre Pradinas e Marcio Abreu, objetivava criar meios para trocas entre culturas distintas para, segundo Quillardet, "desvendar e entender não só os países nos quais as duas companhias vivem [mas] o encontro em geral: com o outro, com a diferença, com outra língua e, também o encontro consigo mesmo".<sup>28</sup>

Revisitar o país a partir do olhar do outro, defrontar-se com modos operandi franceses e experimentar a criação intermediada por uma língua estrangeira iluminou aspectos nacionais que não se faziam relevantes no imaginário de Abreu. Imbuído pelo desejo de "se dar o tempo de perceber como que o país influencia o nosso trabalho como artista e dar uma resposta, fazer um gesto artístico, a partir desse olhar sobre o país", o Brasil se tornou objeto de estudo do encenador. (ABREU, 2017)

Eu comecei a olhar para o Brasil de outra maneira. Foi aí que nasceu o *PROJETO bRASIL*. Evidentemente fazer uma peça chamada *Projeto bRASIL* não era fazer uma peça sobre o Brasil, mas ao articular um campo que não é do sobre, mas é banhado pela experiência de diversos artistas que pararam juntos para olhar o Brasil, para se investigar e se perguntar a respeito do país, trocar informações, estudos, leituras e convivências com outros, ampliando a rede, e aí sim criar uma peça, uma dramaturgia, juntos. (ABREU, 2020)

O ponta pé inicial para a concretização do estudo que geraria a trilogia que abrigou os espetáculos *PROJETO bRASIL*, *PRETO* e *SEM PALAVRAS* nasceu de uma provocação do cenógrafo Hélio Eichbauer: "você vão fazer uma peça chamada projeto Brasil, já tem o título, mas não tem nada! Vocês pensaram no século XIX?" (Apud ABREU, 2020). O caudal de descoberta a partir do estudo sobre o período revelou a impossibilidade de retratar o Brasil em apenas um espetáculo. Entretanto, a inquietação derivada da sociedade construída a partir do sangue de negros e

---

<sup>27</sup> O nome do espetáculo é referenciado na obra *Nus, Ferozes e Antropófagos: verdadeira história de um país de selvagens nus, ferozes e canibais, situado no Novo Mundo chamado América*. A narrativa foi escrita pelo explorador alemão Hans Staden (1547-1549), após combater contra invasores franceses e se tornar prisioneiro dos índios Tupinambás, por aproximadamente nove meses.

<sup>28</sup> Informação retirada do site da companhia brasileira de teatro.

indígenas se tornou pensamento obsessivo e, assim, o desejo de jogar luz em temas como racismo e extermínio de minorias fez com que antes do início da pesquisa para *PROJETO bRASIL* surgissem esboços colocados em prática somente no espetáculo *PRETO* e, alguns anos depois, em *SEM PALAVRAS*.

A turnê da *companhia brasileira de teatro*, que durante dois anos percorreu as cinco regiões brasileiras, para apresentação de parte do repertório e realização de oficinas, seminários e leituras, afigurou-se como situação ideal para a aproximação e absorção de um Brasil que não está estampado nas páginas dos livros. A residência artística itinerante propiciou contato direto com costumes e línguas distintas, conversas com artistas regionais profissionais e amadores, contemplação da arte clássica e artesanal, debates com públicos diversos, andanças pelas ruas, conversas com desconhecidos, observação de peculiaridades locais, etc.

Sem a pretensão de encenar os problemas vigentes no Brasil, a trilogia se apresenta como um compêndio criado a partir da *reverberação* que as situações vivenciadas causaram na equipe. Ainda que apresente temas reconhecíveis na esfera real, signos e significantes instauram um mundo desviante do referencial. O "fenômeno de despragmatização da linguagem" ocorre em espetáculos teatrais que, mesmo aludindo a temas e situações reais, são ficções capazes de criar "outro mundo possível dentro do mundo" e, assim, distanciar-se das estéticas naturalistas e realistas. (DUBATTI, 2002, p. 52)

O espetáculo *SEM PALAVRAS* é plural. É alteridade. É verdade. É ousadia. É Brasil. É clamor. É poesia. É descolonização. É porrada nos olhos. É antropofagia. É repúdio ao preconceito. É vislumbre de um país melhor. É busca de igualdade. É língua brasileira. É celebração do amor. Mas antes de tudo é manifestação da linguagem teatral contemporânea, em termos discursivo e estético.

Concebida como uma celebração da palavra por meio de imagens, a encenação com estrondoso apelo visual hibridiza dança, teatro, show e performance para trazer à tona temas indigestos na sociedade brasileira. Textualidade assinada por Marcio Abreu e dramaturgia elaborada em compartilhamento com Nadja Naira, a encenação tem suas raízes no livro *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia* (2019), do filósofo e escritor feminista Paul Preciado (1970) e em publicações da jornalista e escritora gaúcha Eliane Brum (1966).

Da escrita do espanhol transgênero permaneceu a alusão de um apartamento em que diferentes *figuras* transitam entre as fronteiras impostas às suas identidades

e aos seus corpos dissidentes do sistema heteronormativo.<sup>29</sup> Enquanto que dos artigos publicados pela ativista, essencialmente no jornal *El País* e revistas europeias e americanas, transparece a crítica ao sistema liberal, que empurra para o cadafalso minorias étnicas, raciais, sexuais e de gênero. Assim como o momento histórico foi fator determinante para a concepção dos espetáculos anteriores, as propostas fascistas de um governo que corteja a morte e estigmatiza brasileiros orientaram as escolhas para a temática da última peça da trilogia.

Com grande influência da teoria *queer*,<sup>30</sup> que entre tantos pesquisadores encontra relevância nos livros da filósofa Judith Butler (1956),<sup>31</sup> a encenação tem como ponto de partida questionar comportamentos e normas sociais vigentes e descentralizar as relações de poder, que tem como princípio excluir corpos e desejos diferentes dos estratificados pela supremacia masculina e branca. Ao poetizar temas em evidência no campo social nacional, o espetáculo se torna ferramenta crítico-poética contra o obscurantismo imposto pela visão de mundo homofóbica, higienista, machista, misógina e racista, inculcada no governo Jair Bolsonaro.

A crítica à época atual aparece metaforizada no nome da encenação. Literalmente o título sugere um espetáculo que dispensa o verbo. Porém, contraditoriamente ao título, *SEM PALAVRAS* é o espetáculo em que a palavra se faz mais presente e potente do que em qualquer outra realização do encenador. Idealizado como uma resposta artística aos dessentidos das palavras proferidas pelos governantes brasileiros na atualidade, que criam universos paralelos à realidade, ou como diria Baudrillard, fomentam uma "sociedade hiper-real" produtora contínua de "simulacros" (fake news), direcionando ao retrocesso um país que há poucas décadas flertava com o futuro. (2014, p. 17)

*SEM PALAVRAS* surge quando as palavras não dão mais conta, quando elas são insuficientes para refletir os acontecimentos em sua velocidade desmedida, quando já não são mais ouvidas, quando necessitam de renovação, quando reivindicam sua dimensão política e poética, quando querem reverberar não como lugar de poder, mas como corpo íntegro e permeável na sociedade, quando querem ativar a escuta e conviver com outras palavras, com outros corpos. Quando se fazem corpo.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Heteronormativo é um termo empregado para descrever situações nas quais orientações sexuais diferentes da heterossexual são marginalizadas, ignoradas ou perseguidas por práticas sociais, crenças religiosas ou políticas.

<sup>30</sup> No século XXI, o termo passou a ser empregado para descrever um amplo espectro de identidades sexuais e políticas que excedem o entendimento de gênero sexual para além do binarismo masculino e feminino.

<sup>31</sup> Professora do departamento de retórica e literatura comparada da Universidade da Califórnia, em Berkeley e da European Graduate School, na Suíça. Atualmente a professora é considerada uma das principais teóricas e pesquisadora de gênero e da cultura *queer*.

<sup>32</sup> Informação retirada do site da companhia brasileira de teatro.

Em um processo atípico para a *companhia*, por causa do isolamento imposto pela pandemia da Covid 19, que impediu o convívio da equipe para o desencadeamento de permeabilidades, a quase totalidade dos encontros transcorreram virtualmente e alguns encontros presenciais, entre o encenador e um atuante, foram realizados na capital e no interior de São Paulo e em Santa Rita do Sapucaí, Minas Gerais.

Eu procurei ter um momento individual com cada um, na primeira ocasião que a gente teve de se encontrar e disparar alguns dispositivos, pra sozinha, essa pessoa se mover e me dar algum elemento. Foi a partir desses elementos que cada uma e cada um me deu, que eu vi... às vezes era um gesto, como a Kenia, por exemplo, ficar de pé, e pronto. Aí eu fui escrevendo e desenvolvendo a partir de uma perspectiva muito sensível e da vontade de emular as questões que estavam me atravessando. (TRAVESSIAS, 2021)

Tendo como provocadora a pesquisadora e transfeminista Helena Vieira<sup>33</sup>, o espetáculo estreou em setembro de 2021 no *CDN Théâtre Dijon Bourgogne* (França) e em outubro do mesmo ano foi apresentado no *Künstlerhaus Mousonturm* (Alemanha) e chegou à terra *brasilis* no Festival Mirada, na cidade de Santos, São Paulo. A diversidade brasileira está refletida em um elenco multicultural e multigênero que abrange brancos, cisgêneros e heterossexuais atuando em uniformidade com corpos dissidentes: negros, amarelos, homossexuais, *queers* e travestis.

Integrado pelo ator e dançarino Fábio Osório, pelas performers paulistas Irmãs Brasil (Viní Ventanía Xtravaganza e Vitória Jovem Xtravaganza), pelo performer mineiro Rafael Bacelar, pelos atores curitibanos Giovana Soar e Kauê Persona e pelas atrizes e diretoras de movimento Kenia Dias e Key Sawao, o espetáculo idealizado como um livro que, ao ser folheado, traz imagens que inebriam os olhos do observador, apresenta, não necessariamente nessa ordem, prefácio, introdução e um conjunto de crônicas, subdivididas em três capítulos: sonhos, trajetos e explosões.

As breves narrativas, que acompanham os indivíduos que transitam em um apartamento vazio, às vezes se inter cruzam e outras se encerram em si próprias, sempre transbordando violências a que os corpos expostos sobre o palco estão sujeitos nas sociedades contemporânea, em especial, na brasileira.

Precisamos fazer, agir, porque estamos cansados e sem ter o que dizer. Mas para quem a voz sempre foi negada, existem muitas palavras a serem

---

<sup>33</sup> Bacharel e Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina, a escritora foi colunista da Revista *Fórum* e colaboradora na Revista *Galileu*, *Cadernos Globo*, Revista *Cult* e Blog "Agora É que São Elas", da *Folha de S. Paulo*.

faladas. Nesse elenco não são atores que interpretam, são corpos negados, que falam de diferentes campos sociais. (ABREU, 2021b)

*SEM PALAVRAS* transforma a tradicional caixa preta em um espaço pop *sampleado* de fragmentos de crônicas individuais, onde corpos se expressam livremente, transitando entre teatro, performance, música, dança e artes visuais, para apresentar um cosmos que ora é regido pela palavra, ora por textos não verbais e às vezes pela sobreposição de ambos. O resultado da polifonia e polissemia é a renovação da linguagem teatral e a descoberta de novas maneiras de enunciar dentro da própria língua portuguesa.

O quadro introdutório da encenação revela a potência das múltiplas linguagens como agente comunicacional. Paredes pretas, palco banhado de luz branca e 300 metros de plástico também branco disposto no chão - como se uma nuvem tivesse descido do céu para acalentar corpos atravessados pela violência - recebem a nudez da travesti Vitória Jovem Xtravaganza. A fisicalidade, que dualiza masculino e feminino, surge com cabelos rosa, maquiagem forte e sapatos de salto alto, deslocando-se sincopadamente pelo espaço enquanto executa rigorosa partitura gestual e vocal. A "imagem-enigma" inebria o olhar do espectador, por se apresentar como "algo que rompe, enfim, com o horizonte do provável, interrompendo toda organização performativa, todo contexto dominável por um convencionalismo". (FABBRINI, 2016, p. 242)

Figura 12 - Cena inicial do espetáculo *SEM PALAVRAS*



Fonte: print do ensaio geral do espetáculo

O capítulo denominado *Sonhos*, como o índice de uma obra literária, oferta pistas sobre as temáticas que comporão a encenação. O conjunto formado por oito

figuras disparese se apresenta para a plateia através de fragmentos de crônicas individuais, as quais irrompem frente ao espectador de maneira desordenada, com movimentos frenéticos e breves relatos sobre consumo, gênero, raça, afeto, medo e sexualidade. De maneira inusitada, que não seria possível a um livro físico, o prefácio celebra o corpo humano com um *slam*<sup>34</sup> performado por Viní Ventanía Xtravaganza. A palavra autoriza e celebra o corpo negligenciado pela sociedade que o reconhece somente como "coisa" ou "objeto" destinado à morte.

Palavra-corpo. Corpo-memória. Corpo-livro. Voz-pensamento. Outro-livro. Anti-livro. Ante-livro. Livre do medo do livro, do peso-livro, do peso-morto, da coisa-morta. Coisa-coisa. Coisa-coisa. Coisa-carne. Vibra-carne. Vida-carne. Movimento-coisa. Coisa que coisa. A carne que carne. A vida que vida. Consciente- quente. Mente-ferve. Cabeça-corpo. Sabe-da- morte. Consciência-vida, sabida-morte.<sup>35</sup>

Blackout breve delimita intervenções sonoras e musicais produzidas ao vivo por Felipe Storino, que retornarão no decorrer da encenação, como estilhaços de ações, com frases curtas, impregnando o espaço e sinalizando ao espectador sobre os discursos subsequentes: "Nós viemos de um país em ruínas. Escapamos. Obstinação ou privilégio. Os dois. Ou sorte."; "Tem histórias que nunca foram contadas"; "Isso é um livro. Um edifício. Um corpo. Uma história."; "Organizar a raiva para reinventar a vida".<sup>36</sup>

No capítulo *Trajetos* os corpos dissidentes sobrepostos às palavras impactam o campo visual e auditivo do espectador provocando reflexões sobre diferentes graus de violência aos quais essas figuras estão expostas. A primeira imagem é a do ator e dançarino afrodescendente Fabio Osório, que para sobreviver conseguiu autorização estadual para ser a primeira vendedora de acarajé do sexo masculino da Bahia. O corpo preto, repudiado pela sociedade branca, irrompe em cena vestido em "roupa de crioula", popularmente conhecida no Brasil como a roupa trajada pelas baianas que vendem acarajé. O traje tipicamente confeccionado na cor branca que, dentro da linhagem do candomblé, significa pureza e respeito por se associar à divindade

---

<sup>34</sup> A modalidade que também é conhecida como "esporte da poesia falada" é um tipo de manifesto poético surgido nos anos de 1980, nos Estados Unidos, e que se tornou a maneira preferida dos jovens periféricos exporem suas reivindicações. Composto pela mistura de poesia, canto, fala e performance corporal, o gênero se tornou a linguagem das batalhas de rap ao redor do mundo.

<sup>35</sup> Trecho extraído do texto original do espetáculo. (O texto, na íntegra, encontra-se no Anexo A).

<sup>36</sup> Idem.

Oxalá,<sup>37</sup> ressurge no corpo de Osório totalmente preto, como uma crítica à recusa de cidadania a um corpo que mescla arte e gastronomia, que ocupa palcos nacionais e internacionais, que habita as ruas de Salvador, que se deixa atravessar pelos movimentos e é atravessado pelas imposições da branquitude e que se encontra no limiar entre o masculino e o feminino. Reverenciando os ancestrais através de movimentos inspirados nos orixás, as indignações da figura trazida por Osório exasperam a negação de igualdade social ao proferir as palavras:

Seu corpo preto a caminho do trabalho: 36 horas sim, 36 horas não, grana curta, quase sem férias, calor, sol na cara, vento fresco perto do mar. [...]  
Travessia do mar atlântico pelo povo preto escravizado  
Amontoado no porão de um navio negreiro  
Mar atlântico travessia e cemitério  
Você para e se pergunta: o mar é o mesmo pra todo mundo?  
E você se pergunta: o ar circula livremente?  
E você se pergunta: eu circulo livremente?<sup>38</sup>

A próxima imagem do imaginário apartamento vazio é o corpo desvalorizado pela sua extensa trajetória de vida, o corpo feminino idoso, o corpo carregado de histórias, de memórias, de vincos, de rugas e de saberes. A dança oriunda das práticas de movimentos orientais faz da dança-teatro de Key Sawao um dos momentos mais líricos do espetáculo. Como um pincel pintando o espaço, o corpo da bailarina traça a linha da vida em movimentos que remetem dos primeiros meses de vida à terceira idade. A performance coloca lado a lado a visão oriental, onde o corpo experiente é visto como repositório de sabedoria, versus o preconceito do capitalismo ocidental que o aparta da sociedade por considerá-lo improdutivo. A performance de Key Sawao, construída em um corpo dualizado pela cultura nipo-brasileira, explora a leveza, precisão, fluidez e agilidade da dança butô e provoca reflexão, ao colocar para a plateia o questionamento, que pode ser apreendido tanto no âmbito físico como no simbólico: "você vai se perguntar um dia, bem mais tarde, como fazer pra continuar de pé? Um gesto simples, mas nada evidente".<sup>39</sup>

A crônica que habita o corpo do performer Kauê Persona se baseia no episódio protagonizado pelo militar Wesley Soares Góes, provavelmente durante um surto psicótico, que após pintar o rosto de verde e amarelo, desferiu tiros de pistola para

---

<sup>37</sup> Um dos orixás mais importantes da cosmogonia afro-brasileira, andrógino, a entidade é associada às energias da criação natureza, o que corresponderia nos ritos católicos a Deus. No campo morfológico, a palavra deriva da expressão árabe *in shaa Allaah*, que significa "se Deus quiser".

<sup>38</sup> Trechos extraídos do texto original do espetáculo.

<sup>39</sup> Idem.

cima e veio a falecer depois, ao ser alvejado por policiais no Farol da Barra, na cidade de Salvador, Bahia. Na versão ficcional de Abreu o episódio cria uma hipótese sobre o que deve ocorrer na mente de um policial momentos antes de cometer um ato violento. O agente de segurança, opressor da sociedade e oprimido pelo sistema militar, surge vestindo camisa, calça, capacete e luvas de motoqueiro pretos, sob uma luz de cena baixa e som da guitarra altíssimo. Tranquilamente faz uma contagem regressiva de cinco a zero antes que a alusão a tiros exploda no ar. Sensualmente o corpo é despido e uma sunga vermelha surge em meio a movimentos que exploram lascivamente os quadris, enquanto a figura relata situações que a levaram à crise psicótica, como solidão, desespero, desejos por homens, nomes de pessoas assassinadas pela política, abandono, entre outras.

Giovana Soar aparece enrolada em um plástico branco, como se fosse um corpo-mercadoria embrulhado para e pelo consumo. A representatividade feminina, heterossexual e classe média alta decadente, aparece na persona de uma mulher que sacia sua solidão assistindo televisão, fazendo compras pela internet, tomando comprimidos com champanhe, etc. O corpo-mercadoria se violenta ao recusar enxergar os problemas sociais do país, orgulhando-se em afirmar que: "Eu nasci assim. Eu mereço. Eu tenho direito. Eu não tenho culpa. Eu não posso resolver todos os problemas do mundo". Esse mesmo corpo insensível à dor alheia só se condói quando a crise econômica atinge sua família: "Você não tem mais carro bicicleta periquito papagaio. [...] Você olha pra dentro (de você) e não vê nada".<sup>40</sup>

*Figura 13 - Cena: Uma mulher em casa*



*Fonte: arquivo da companhia brasileira de teatro*

<sup>40</sup> Idem.



A figura de Kenia Dias tenta se manter em pé após sofrer um acidente. O deslocamento entre a vida e a morte propõe a reflexão dos corpos humanos, principalmente frente à pandemia, quando uma alteração no modo de se colocar e perceber a vida instituiu os limites entre desistir ou persistir frente a situações adversas. O corpo como metáfora social, que constantemente é ameaçado, acidentado e espezinhado, tenta manter a espinha ereta a qualquer custo, na tentativa de se reorganizar e determinar novos horizontes para o futuro.

Após uma série de crônicas que metaforicamente revelam distintas situações violentas, o blackout se insere na encenação. Ao retornar a luz branca, o que se vê sobre o palco é como um *déjà vu* da primeira cena do livro-espetáculo. Como um flash fotográfico, os olhos do espectador são inundados com intervenções sonoras e musicais produzidas ao vivo e estilhaços de ações acompanhados de breves frases já ditas ou que serão mencionadas no decorrer da encenação. O pathos impregnado pelas vivências violentas descritas nas cenas anteriores dissipa-se no ar quando uma atmosfera festiva se instaura e figuras bailam livre e freneticamente pelo espaço, como se os corpos se deixassem embriagar de prazer pela música eletrônica. Uma voz em off, que agride os ouvidos da plateia, profere palavras de ordem, como se um levante de submissos estivesse sendo planejado.

você ouve isso o mundo treme em todas as direções  
 você grita a vida é maravilhosa nós esperamos vocês  
 nós somos muitos nós os caídos  
 os amantes de peito perfurado  
 vocês não estão sozinhos

Blackout. A crônica que se segue traduz o pesadelo da homofobia vivenciado por Rafael Bacelar em junho de 2013, durante as manifestações pelo Movimento Passe Livre (MPL), na cidade de Curitiba. O performer relata: "depois desse dia eu nunca mais me senti à vontade na rua e tive um grande trauma com policiais. Eu vejo policial, eu fico completamente desorientado, assim, não olho" (TRAVESSIAS, 2021). Dor e indignação são reconfigurados na partitura corporal, com movimentos precisos e intensos, como se o corpo agredido, física e moralmente pelos policiais, executasse uma *dança purgativa*, que pela radicalidade e pelo vigor energético dos movimentos expia do espectador indícios de preconceito contra o corpo masculino afeminado.

Figura 14 - Cena: Uma pessoa acordando de um pesadelo



Fonte: arquivo da companhia brasileira de teatro

Na sequência, o palco transborda e atinge a plateia com uma poesia complexa e peculiar, tensionando os princípios éticos e morais dos próprios espectadores. A desconsideração das travestis como gênero humano e o enquadramento no campo da aberração da natureza são suplantados pela reflexão que Viní Ventanía Xtravaganza fomenta. Na contramão do submundo agressivo, que paira no inconsciente nacional sobre a identidade transfeminina, a direção desenha uma cena ambígua, repleta de leveza e suavidade, assemelhada à delicadeza dos desenhos de Efe Godoy.<sup>41</sup> O corpo feminino aditado por um pênis traja, em um dos pés, uma bota branca, estilo sexy-cross, que o desequilibra durante todo o deslocamento, traduzindo a instabilidade da vida de indivíduos metamorfoseados.

Reflexões de cunho amoroso são triviais e devidamente legitimadas quando pertencentes à esfera masculina e feminina. Mas ao serem apresentadas a partir do prisma de um corpo duplo, em que ambas as matrizes transitam harmoniosamente, a discussão sobre afetividade, paixão e amor se torna algo "inquietante" e "assustador, justamente por *não* ser conhecido e familiar (FREUD, 2014, p. 331). A cena impulsionada pela "*poiesis* corporal", que permite "relacionar o corpo com sua história, com sua vida civil, com sua vida cotidiana", produz um tecido de empatia e alteridade na plateia, que se autoquestiona em relação aos conceitos e preconceitos arraigados na sociedade brasileira. (DUBATTI, 2020, p. 101)

<sup>41</sup> Artista visual, musicista e performer pertencente à nova geração de desenhistas e pintores mineiros, que se destaca no cenário nacional transgênero pelo hibridismo entre pintura e desenho, performance e música.

Eu nunca pensei que isso fosse me acontecer na vida  
 eu também nunca pensei que eu teria isso que eu tenho nos pés hoje  
 eu nunca pensei que eu teria uma bota branca  
 pra muitas pessoas isso é só um sapato  
 não é nada além disso, é um sapato  
 mas esse é um sapato que eu não poderia estar usando pelo simples fato de  
 eu ter o que eu tenho no meio das minhas pernas  
 isso é um sapato que não corresponde ao meu sexo é um problema  
 socialmente assim quando você se apaixonar por alguém do mesmo sexo e  
 amar alguém do mesmo sexo isso também é um problema socialmente  
 [...] amar eu realmente não sei se todo mundo que tá aqui hoje ou lá fora já  
 teve esse direito na vida, amar

é linda, a bota né?  
 é chocante  
 o amor também é chocante às vezes  
 a presença dela é chocante  
 o sexo é chocante  
 amar é chocante<sup>42</sup>

*Figura 15 - Cena: Amar alguém do mesmo sexo*



*Fonte: arquivo da companhia brasileira de teatro*

O amor como o único antídoto contra as dissidências é a tônica em *Explosões*, último capítulo do livro-espetáculo. Entre blackouts, o procedimento de *déjà vu* retorna ao palco com Key Sawao, ao microfone, novamente perguntando: "você vai se perguntar um dia, bem mais tarde, como fazer pra continuar de pé? Um gesto simples, mas nada evidente".<sup>43</sup> A resposta ao questionamento desemboca na evocação a tempos não neoliberais, quando corpos indiscriminadamente vislumbravam territórios de benevolência, que garantiriam aos indivíduos o direito de vivenciar seus desejos ao seu bel prazer.

<sup>42</sup> Trechos extraídos do texto original do espetáculo.

<sup>43</sup> Idem.

O palco se transforma em uma plataforma propícia para uma festa dançante. Música alta, flashes de luzes coloridas, efeitos estroboscópicos e corpos livres compõem uma balada catártica onde se estabelece simultaneamente um trânsito entre *thánatos* e *eros*. A expiação se debruça em um protesto a favor da morte de um sistema que segrega e exclui corpos em desalinho com o comportamento hegemônico, ao mesmo tempo clama por uma pulsão capaz de ressignificar os modos de viver e aceitar as diferenças de gênero, raça, sexo, religião, social, etc.

Em um tecido simbólico, a festa representa a ritualização do corpo em estado de "encruzilhada", que clama por respeito e transformação social. A estética aproximada do teatro-dança de Pina Bausch (1940-2009) toma de assalto a percepção do espectador através da associação sinestésica entre som, luz, música, cor e corpos em movimentos sincopados. A plasticidade promove uma espécie de catarse contemporânea, no espírito dos reivindicantes e dos espectadores, quando sobreposta ao clássico pop dos anos de 1980, *Sweet Dreams (Are Made Of This)* - Doces Sonhos (São Feitos Disso), na versão original da banda britânica *Eurythmics*.

Doces sonhos são feitos disso  
 Quem sou eu para discordar?  
 Eu viajo o mundo e os sete mares  
 Todo mundo está procurando alguma coisa  
 Alguns deles querem usar você  
 Alguns deles querem ser usados por você  
 Alguns deles querem abusar você  
 Alguns deles querem ser abusados  
 Doces sonhos são feitos disso  
 Quem sou eu para discordar?  
 Eu viajo o mundo e os sete mares  
 Todo mundo está procurando alguma coisa  
 Alguns deles querem usar você  
 Alguns deles querem ser usados por você  
 Alguns deles querem abusar você  
 Alguns deles querem ser abusados  
 Mover a cabeça, seguir em frente  
 Mantenha a cabeça, seguir em frente  
 Mover a cabeça, seguir em frente

Figura 16 - Cena: Uma festa de despedida



Fonte: arquivo da companhia brasileira de teatro

Como uma espiral no tempo, que transita em torno de uma mesma centralidade, a última crônica, que equivale ao prefácio da encenação, relata a criação de um acontecimento teatral destinado a se tornar um protesto social e um lugar de fala aos que estão com os direitos subtraídos.

Estar sem palavras [...]

A quem sempre foi impedida  
a fala

e recusada

a escuta,

dessas pessoas

borbulham palavras

em profusão. [...]

"nós viemos de um país em ruínas. escapamos. obstinação ou privilégio. os dois. ou sorte. antes de tudo.

antes de tudo.

é preciso que se diga.

tem histórias que nunca foram contadas.

aqui.

um edifício."

O espaço existe,

ele está aberto pra nós.

Existe um lugar onde é possível ser completamente diferente de tudo o que lhe permitiram imaginar até hoje.

## 2 MILO RAU: O TEATRO DAS ESTÓRIAS

### 2.1 PERCURSO ARTÍSTICO

Nascido em Berna, em 25 de janeiro de 1977, o suíço diretor de teatro e cinema, professor, produtor, interventor, jornalista e ensaísta Milo Rau é considerado a mais versátil e instigante revelação do mundo cênico da atualidade, por deter um olhar diferenciado sobre o fazer teatral e a função do teatro na sociedade. Com um portfólio amplo de criações que engloba engajamento político e estética, o *ativista*<sup>44</sup> expande os domínios das artes e inova a direção teatral, no início do século XXI.

Diferentemente das inquietações dos transgressores da cena teatral do século passado, o emergente diretor não tem como premissa teorizar sobre estilos, estética ou técnicas para atores, pelo contrário, a prioridade se encontra no desenvolvimento de ações artísticas que transitam em torno de questões éticas, humanitárias e identitárias. A maneira de operar com o teatro, tanto na teoria como na prática, garantiu ao artista multilinguagem um lugar privilegiado no olimpo das artes cênicas ocidental. Contemplado com mais de uma centena de prêmios conquistou a simpatia do público e, em especial, da crítica especializada, que o reverencia como o artista "mais influente", "mais premiado", "mais interessante", "mais polêmico", "mais escandaloso", "mais ambicioso", da segunda década do século XXI.<sup>45</sup>

O êxito que agora se desenha tem origem na adolescência. Familiarizado com os dogmas comunistas, por acompanhar o padrasto às reuniões do partido, desenvolveu, desde muito jovem, apreço pelas lutas de classes e pelos grandes líderes revolucionários. Neste período, a espetacularização do processo que terminou com o assassinato da esposa e do ditador Nicolae Ceaușescu (1918-1989) causou profundo impacto sensorial e visual no então adolescente. A transmissão televisiva, que possibilitou apreciar, em tempo real, a fuga, a captura e o julgamento do ditador, contribuiu proficuamente para o desenvolvimento da concepção artístico-política empregada no teatro de Milo Rau.

---

<sup>44</sup> O conceito das artes visuais que migrou para as artes cênicas denomina ativista, aquele que age politicamente por pautas sociais, geralmente utilizando meios diversos para mobilizar a sociedade, enquanto que o artista utiliza seus talentos artísticos para lutar contra a injustiça e a opressão. "O artista mescla o compromisso com a liberdade e a justiça por meio da caneta, da lente, do pincel, da voz, do corpo e da imaginação. O artista sabe que fazer uma observação crítica é sua obrigação." (JR. M. K. Asante. **It's Bigger Than Hip Hop: The Rise of the Post-Hip-Hop Generation**. Griffin, 2009, p. 236).

<sup>45</sup> Informação retirada do site do *NTGent* - The city theatre of the future.

O ponto de partida de todo esse trabalho foi um atordoamento de um garoto de 12 anos sentado na frente da TV, no Natal, no final dos anos 1980. Essa experiência quase mitológica, então, 18 anos depois, colocou a máquina de desejo teatral em movimento. (RAU, 2018, p. 23)<sup>46</sup>

Na fase escolar, a atuação da extinta União Soviética em virtude dos desmandos alemães, na II Guerra Mundial, gerou interesse pela língua e cultura russa, o que resultou na leitura de *Escritos de Juventude de Lenin* (1893)<sup>47</sup> e *Minha Vida* (1917).<sup>48</sup> Posteriormente, aos dezenove anos, motivado pelos conflitos políticos no leste mexicano e almejando "ser alguém que pudesse encontrar seu lugar no mundo mítico-político" (RAU, 2018, p. 12), viaja para a floresta Lacandón, com o objetivo de entrevistar integrantes do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN). A convivência com guerrilheiros indígenas, que reivindicavam a inclusão dos nativos nas decisões locais e o fim da submissão econômica do México aos Estados Unidos e ao Canadá, resultou na publicação do ensaio crítico *Langues et Langages de la Révolution*.<sup>49</sup>

Retornando à Europa, estuda sociologia, linguística, literatura alemã e românica. Durante a permanência acadêmica aguça o conhecimento sobre mecanismos ratificadores das desigualdades sociais com Pierre Bourdieu (1930-2002) e Tzvetan Todorov (1939-2017). O convívio com os mestres se torna fator fundamental para a construção da visão de mundo do encenador: "a única coisa que aprendi na escola e que depois na universidade continuei aprendendo foi que se deve ser crítico: inteligência significa analisar e desmontar narrativas existentes e versões imutáveis da realidade". (RAU, 2018, p. 13)

A experiência gerou o desejo de interferir no cotidiano ainda na fase universitária, quando coordenou diversas manifestações estudantis contra as regras impostas para a produção textual dos estudantes dos cursos de letras e literatura, da Universidade de Zurique. A liderança e a habilidade em planejar eventos deste tipo

---

<sup>46</sup> Tradução nossa. Todas as traduções constantes neste trabalho foram realizadas pela autora.

<sup>47</sup> Vladimir Lenin (1870-1924): revolucionário comunista e político introduziu o sistema socialista na antiga União Soviética, a qual passou a ser governada pelo Partido Comunista. Aos 22 anos escreveu a citada obra em dois volumes. A primeira parte apresenta a influência de Hegel sobre o sistema político-econômico-social de Marx, no que se refere ao materialismo histórico: corrente que estuda a relação entre a história e o acúmulo de material a partir das forças de trabalho. O segundo volume critica o pensamento de socialismo romântico ou utópico, desenvolvido por Saint-Simon, que desconsidera o desequilíbrio causado pela unilateralidade da superprodução e acredita na ascensão do socialismo sem que haja uma ruptura radical com a ordem vigente.

<sup>48</sup> Leon Trotsky (1879-1940): intelectual e revolucionário marxista. A autobiografia, escrita no exílio, relata a implantação do socialismo na antiga União Soviética.

<sup>49</sup> Línguas e Linguagens da revolução.

resultou no convite para a organização das primeiras manifestações antiglobalização em Zurique e Genebra.

Foi aqui que fiz minha estreia na direção. Fui responsável por imaginar os percursos: porque é que tal rua e não outra, em frente de que casa parar, qual discurso para qual lugar? Como você dá forma a uma reunião de 10.000 pessoas? (SOLIS, 2013, p. 21)

Aos 22 anos se muda para Berlim, onde se torna o mais jovem crítico de teatro estrangeiro da história do *Neue Zürcher Zeitung* (Novo Jornal de Zurique). Também completa seus estudos acadêmicos com a tese *Kunst, Theater, Wirklichkeit. Kleist's "Penthesilea" im Spiegel zeitgenössischer Ästhetik-Theorien* (Arte, Teatro, Realidade. A "Pentesileia" de Kleist à luz das teorias estéticas contemporâneas) e, simultaneamente, inicia a carreira de autor e diretor teatral.

As primeiras direções foram realizadas nos *Freies Theater* de Berlim, teatros independentes com capacidade de público e subsídios governamentais reduzidos, se comparados aos teatros federais, estaduais ou municipais. Nas pequenas salas ocupadas por iniciantes exibiu sua primeira direção fílmica, o pós-moderno *Paranoia Express* (2002), uma adaptação do romance *V* do americano Thomas Pynchon. Posteriormente, foram apresentados os espetáculos *Die Rainer Werner Fassbinder Show* (O show de Werner Fassbinder - 2003), *Tanz das Tourette* (Dança da Tourette - 2005), *Dämonen* (Demônios - 2005), *Amnesie* (Amnésia - 2005), *Bei Anruf Avantgarde* (Telefonando para a vanguarda - 2005), *Das höchste Glück* (A maior felicidade - 2006) e *Pornografia* (Pornografia - 2006).

Por aproximadamente cinco anos, Milo Rau manteve-se dividido entre o jornalismo e a arte. O trabalho como correspondente internacional no *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ) lhe permitia estar em contato com as mazelas do capitalismo nas sociedades menos abastadas, enquanto experimentava a direção teatral e cinematográfica. Neste período, o jovem artista concebia a arte somente como um veículo ideológico e não como uma expressão sensível.

Trabalhar como repórter fez com que um tipo de vício pela realidade se apossasse de mim. Eu queria ir aonde eu pudesse olhar as coisas, descrevê-las cara a cara e lutar contra elas. Então, comecei a viajar para a África, para a América do Sul e para a Rússia. [...] No início da minha carreira como diretor, no final dos anos 90, eu era basicamente um ativista puro". (RAU, 2018, p. 33)



As produções realizadas entre 2000 e 2006 assemelhavam-se a manifestações ou protestos políticos pacíficos. Por esse motivo, os trabalhos foram recebidos com pouco entusiasmo, inclusive pelos seus próprios companheiros de redação: "meus primeiros projetos teatrais eram frequentemente demolidos pelos críticos do NZZ." (apud RAMAER, 2014) Entretanto, a recepção desfavorável não o desestimulou ou provocou recuos. Mesmo sem o domínio da linguagem cênica e cinematográfica, observa-se que o diretor ambicionava voos futuros bem delineados.

Criar consciência, algo mais importante, mais necessário, mais decisivo, em última instância, mais verdadeiro do que a vida. Felizmente, minha formação de sociólogo me salvou desta diferenciação estéril entre realidade e arte, porque tudo o que é humano, de alguma maneira, é representado pelo reflexivo ou artístico e, para além da autoconsciência cultural ou individual, não há ser humano. (RAU, 2018, p. 62)

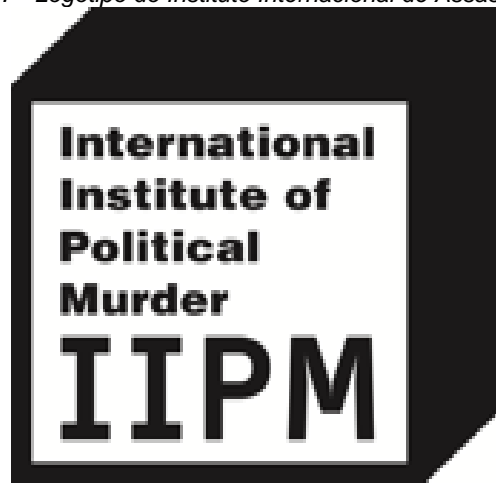
Na Alemanha do início dos anos 2000, a incursão do real dentro da ficção era uma constante e podia ser observada nos espetáculos *Ausländer Raus* (2000), de Christophe Schlingensief; *Der Idiot* (2002), de Frank Castorf; *Torero Portero* (2001), do Rimini Protokoll; *The Great Outdoors* (2001), do Gob Squad; e *Trust! Schließlich ist es Ihr Geld* (1998) do She She Pop. Imersa nessa efervescência de novas propostas, que colocavam em diálogo teatro e assuntos cotidianos, estava a série *Prater Trilogie*, dirigida por René Pollesch. Realizada no teatro *Volksbühne Prater* Berlin, foi um divisor de águas na carreira de Rau, especialmente em relação à tomada de consciência sobre a hibridação entre a subjetividade e a crítica social.

Os espetáculos apresentados durante os anos de 2004 e 2005 eram textos escritos e encenados no mesmo dia. Sempre que uma decisão política fosse imposta pelos governantes sem prévia consulta à sociedade alemã, os artistas residentes se reuniam e elaboravam uma espécie de espetáculo-protesto.

Como toda grande arte, esses atores falavam sobre mim, sobre o meu tempo. Foram pessoas que encontraram sua voz no palco, que estavam no êxtase dessa autodescoberta, que testaram esse novo tempo, confuso, neoliberal, que falavam de pessoas vivendo em abrigos de merda e com empregos de merda, de uma forma nada polida, nada tradicional, nada artificial. Tudo era experimentado no momento. Nenhum texto foi previamente decorado, mas tudo foi um acesso de raiva coletivo e o texto, quando esquecido, era completado pelos gritos da plateia. Era tão enérgico quanto redundante [...] Era o mais simples possível e nos levava à loucura. Que inteligência! (RAU, 2018, p. 138)

O desejo de uma ação que contemplasse o ativismo e a arte levou Milo Rau a responder a um edital para o cargo de diretor artístico do *Festspielhaus Hellerau*. O jovem artista submeteu uma proposta que contemplaria a criação de uma equipe interdisciplinar, formada por historiadores, artistas e cientistas com vias a reconstituir dois significativos atentados contra Hitler. A recusa do projeto o incentivou a investigar um sistema estético-sociológico validado por uma "nova forma de arte política, documental e esteticamente condensada".<sup>50</sup> Assim, nasce, em 2007, o *International Institute of Political Murder* (Instituto Internacional de Assassinato Político) - IIPM.

Figura 17 - Logotipo do Instituto Internacional de Assassinato Político



Fonte: site do IIPM

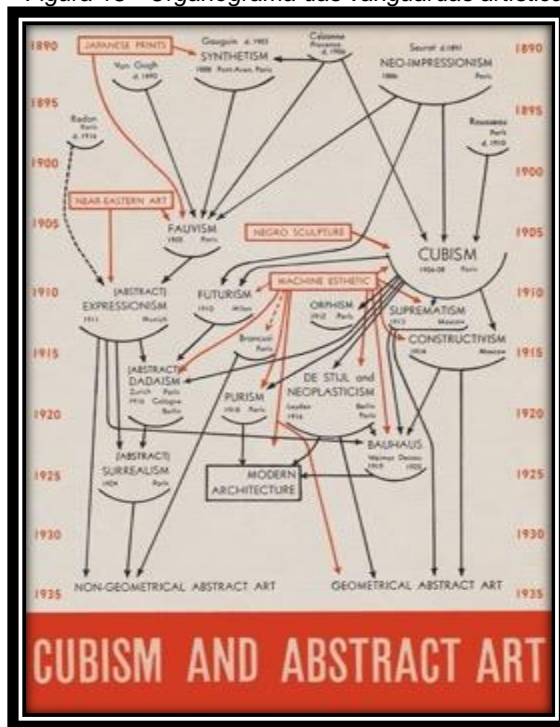
### 2.1.1 INSTITUTO INTERNACIONAL DE ASSASSINATO POLÍTICO

Sediado na Suíça e na Alemanha, as diretrizes empregadas nas produções do instituto foram dispostas em um quadro, inspirado na obra de Alfred H. Barr (1902-1991), para a inauguração do Museu de Arte Moderna de Nova York - MoMA (1929), onde o crítico e historiador de arte traça, de maneira bem-humorada, inimagináveis relações entre a arte vanguardista europeia. Visando trabalhar de maneira pluridisciplinar,<sup>51</sup> na estrutura do IIPM destaca-se a arte da mimese, a antropologia investigativa e o *reenactment*, temas que serão abordados no decorrer deste trabalho.

<sup>50</sup> Informação retirada do site do IIPM.

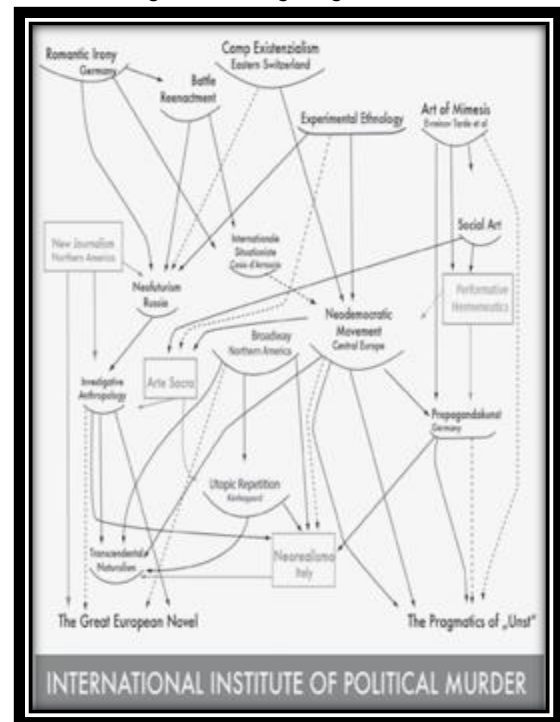
<sup>51</sup> O termo pluridisciplinar se refere à justaposição de diversas disciplinas situadas geralmente ao mesmo nível hierárquico e agrupadas de modo a fazer aparecer as relações existentes entre elas.

Figura 18 - Organograma das vanguardas artísticas



Fonte: site do MoMa

Figura 19 - Organograma do IIPM



Fonte: site do IIPM

O IIPM se reconhece como uma *produtora* de teatro e cinema, que atua dentro de uma "escultura social". O termo empregado por Joseph Beuys, visando desmistificar o artista como o único detentor da pulsão criadora, adquire outra conotação no trabalho Rau: "escultura social é fornecer um espaço aberto para os artistas com quem trabalho, onde eles são compelidos a assumir total responsabilidade pelo que fazem" (RAU, 2018, p. 16). Desincentivador da centralização do encenador em todas as instâncias do processo, responsabilidade, neste caso, refere-se à consciência dos participantes na criação de um evento que, algumas vezes, acarreta envolvimento jurídicos, em virtude dos espetáculos estarem pautados em fatos verídicos e envolverem estadistas opressores, testemunhas, vítimas e vitimados, assassinos, depoentes e participantes de crimes.

Chancelado como uma produtora independente, o IIPM se mantém com diminutos subsídios do governo e com a receita obtida das apresentações dos espetáculos, das exibições dos filmes, das intervenções culturais, das publicações de livros e dos direitos autorais das obras. Se por um lado o valor não é grande, a autogestão financeira do instituto concede mais liberdade de ação, por estar desobrigado a cumprir as rígidas contrapartidas impostas aos teatros subvencionados. Com um espaço de ação autônomo, o IIPM trouxe novo fôlego à carreira de Milo Rau, que, em 2009, publicou no NZZ o Manifesto *Was ist Unst?*

Figura 20 - Manifesto UNST



Fonte: site do IIPM

## UNST<sup>52</sup>

É uma palavra. É escrito como arte só que sem K: Unst [...] É a remanescência da realidade esquecida no conhecimento prévio da arte [...] Explora a história, a histeria, o engraçado e o real porque tudo isso é EXATAMENTE ISSO [...] Porque tudo isso é instável, e a instabilidade é a própria área do artista. [...] O artista oferece: uma repetição completamente literal do presente, passando pelo passado em direção ao futuro. (RAU, 2013, p. 163)

O documento, que aparenta ser um texto contínuo, em algumas partes organiza-se como um diálogo hipotético entre um professor e um aluno, mas com as indicações de perguntas e respostas suprimidas. *Unst* se assemelha à estrutura do livro *Diálogo sobre a encenação: um manual de direção teatral* (1984), que pode ser considerado uma conversa entre o autor Manfred Wekwerth e seu mestre Bertolt Brecht, em que o experiente diretor indica ao novato que sua função social é provocar a sociedade, trabalhar democraticamente, retirar os conteúdos da realidade e se afastar das tradições e dos preconceitos do teatro.

Em um plano subliminar, o manifesto se apresenta como uma alternativa para a arte, que em alemão é grafada como *Kunst*. A supressão da letra K sustenta, metaforicamente, a crítica ao exagero estético pós-moderno e aos valores financeiros das produções teatrais e cinematográficas europeias. O documento reclama a rememoração do princípio popular da arte e nega o privilégio aos discursos que realçam somente problemáticas da classe alta e média.

Apesar da obscuridade do manifesto dificultar a apreensão da totalidade de seu conteúdo e, por este motivo, ter sido rapidamente esquecido pela classe artística da época, reconhece-se como ponto nevrálgico do documento a referência à metodologia produtora da *Unst*: "uma repetição completamente literal do presente, passando pelo passado em direção ao futuro". A ideia de *repetição* como guia mestra da poética de Milo Rau aparece precocemente neste esboço de concepção estética-sociológica e,

<sup>52</sup> A grafia da palavra arte em alemão é *Kunst*. (O manifesto se encontra traduzido, na íntegra, no Anexo B).

anos mais tarde, solidifica-se na prática do *reenactment*.

Repetir a realidade se coloca como uma ação metodológica para a construção de um teatro que compreende o passado como condicionante efêmera e impalpável e, por isso, inapta à reprodução. Neste sentido, *Unst* apresenta um cenário de repetição, no sentido de *reelaborar* no presente situações passadas para refletir sobre o futuro, ou seja, ambiciona com precisão científica "coletar, copiar e exibir" os "detritos da memória" de uma sociedade para colocar o objeto de estudo frente ao público, não como uma obra museológica, mas a partir dos pressupostos éticos e estéticos do tempo presente. (RAU, 2018, p. 233)<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Sobre a repetição, é importante lembrar Lacan para quem, no campo simbólico, "repetição não é reprodução. [...] *Wiederholen* não é *Reproduzieren*" porque para reproduzir há a necessidade de acessar literalmente o passado, enquanto que, ao repetir, se *presentifica* o passado e o conduz a uma "relação com o real, em um novo horizonte". (1973, p. 52)

## 2.2 PENSAMENTO ARTÍSTICO

Referenciado no real, o realismo concede às artes a possibilidade de produzir conhecimento crítico sobre o mundo e reorganizar seus descaminhos. Retomando o caminho aberto pelo teatro moderno desde o naturalismo de André Antoine, a transformação da cena contemporânea não está somente vinculada à exploração sensorial, mas também à inserção de discursos do campo social nos espetáculos. O realismo contemporâneo procura reacender a relação encenação-espectador, pautando-se na interdisciplinaridade e estabelecendo inusitados paradigmas experimentais e estéticos, como relata Sílvia Fernandes.

É visível que uma parcela considerável das práticas cênicas de hoje, especialmente dos grupos de teatro, pauta-se [...] na investigação das realidades sociais do outro e na interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social. Desviando-se do domínio relativamente seguro da experimentação cênica e da dramaturgia engajada, esses coletivos teatrais invadem, cada vez mais, espaços de natureza política, antropológica, ética ou religiosa, aparentemente deixando em segundo plano tanto as exigências estéticas quanto o dogmatismo militante. (2010, p. 83)

Dentre tantas pesquisas que intencionam a criação poética por meio de subsídios retirados do plano real, o substrato incondicional do *artivismo* de Milo Rau é denominado pelo próprio encenador como *realismo global*.

O termo realismo global se refere à compreensão de que as sociedades e economias globalizadas devem enfrentar uma arte que discute e também pode trabalhar com essas realidades globais: "uma arte que está em pé de igualdade com a globalização". (RAU, 2018, p. 7)

Se o capital transita livremente entre os continentes, criando novas realidades através da sedução e unificação das sociedades, o *realismo global* não se abstém de dialogar com este mecanismo e produzir uma arte que *circule* livremente pelo planeta, assim como o faz a economia de mercado. Com o mesmo potencial com que o capitalismo globalizado se orienta pela unificação das sociedades, sobrepondo-se às necessidades regionais em busca de lucros mundiais, torna-se imprescindível que o teatro "possa falar sobre justiça em nível local. Pense globalmente, aja localmente, como as multinacionais vêm fazendo há décadas". (RAU, 2019, p. 138)

A ideia de uma globalização teatral surge como estratégia para o desenvolvimento de interfaces artísticas através de diálogos e trocas sobre questões universais. No âmbito efetivo da produção Patrice Pavis clarifica a ideia:

As coproduções internacionais constituem o exemplo mais eloquente do teatro globalizado. Este último se apresenta o mais das vezes como uma coprodução entre vários parceiros internacionais, quer seja por ocasião de um ou de vários festivais, ou ainda de um espetáculo suscetível de rodar em *tournee* pelos diferentes parceiros em outras estruturas que o convidem. [...] O teatro globalizado muda igualmente seus *métodos de trabalho* para o preparo da produção cênica. O encenador é doravante menos solicitado como artista em constante pesquisa do que como administrador encarregado da produção ou organizador de um dispositivo. (2019, p. 146)

Em termos estéticos, a encenação globalizada:

Renunciará facilmente aos cenários luxuosos, a uma interpretação "mediana" e facilmente decifrável. Ela busca, em compensação, a melhor maneira de contar uma história, com um jogo simples de atuação, luminoso, porém jamais redutível a uma fórmula repetível pelas mídias. (2019, p. 147)

O *realismo global* "territoriza" a arte contestadora ao desenvolver projetos que discutem problemas locais, porém de alcance global, na medida em que as temáticas por ele discutidas são de interesse universal, por afetar toda a humanidade. Em linhas gerais, o *realismo global* tem como meta "dar voz e poder político àqueles que não estão no centro das atenções". (RAU, 2018, p. 90)

Talvez, o que deva ser ressaltado nesta invocação para encenar temas relacionados à violação dos direitos humanos, perfazendo uma *nova acepção de teatro político*, seja que o *realismo global* não coloca o teatro como meio de conhecimento dos problemas mundiais. Pelo contrário, considera que a dissipação da informação, no mundo globalizado, atinge os habitantes dos cinco continentes quase que simultaneamente, tornando-os conscientes das circunstâncias sociais, políticas e econômicas ao redor do mundo. Por este motivo, o teatro contemporâneo se coloca no papel de provocador de experiências, que no caso de Rau, pretendem explicitar as engrenagens que envolvem as operações desumanas na atualidade.

Fazendo jus à frase principal do Manifesto *Unst*, que anseia *repetir* no presente ocorrências passadas para edificar um futuro sem hegemonias e hierarquias sociais, o *realismo global* reforça a conexão intrínseca entre sentimento estético e sentimento histórico, levantada por Walter Benjamin (1892-1940), indicando que o presente oferece a possibilidade de repensar o passado e melhorar o futuro (1985, p. 224). Somente no tempo real do presente os sujeitos podem rever e criticar o passado e, como consequência, assumir novas posturas para assegurar um futuro igualitário.

É neste contexto que se reelaboram os fatos ocorridos, retoma-se a memória histórica e se aplica a "fantasia social", que Milo Rau descreve como quando "a

pessoa se apropria dos discursos existentes, formata-os, radicaliza-os, acompanha-os de perto e coloca-os em um espaço, no qual, de repente, abrem-se novos significados para os assuntos". (RAU, 2018, p. 14)

A tríade - fato histórico, reconstituição e fantasia -, pretende fazer do teatro um veículo ativador de transformações coletivas, sem que, para isso, adentre o campo da *retórica política*, anseio que confere ao *realismo global* proximidade com o pensamento do dramaturgo e diretor Heiner Müller (1929-1995), que nos anos de 1980 já indicava que "a principal função política da arte hoje é mobilizar a fantasia". Instigar a imaginação do espectador, para que a plateia tenha condições de questionar o mundo de um ponto de vista diferente do que foi narrado pelas mídias, além de ser um ato revolucionário pela via da arte, mantém a função "social ou política" do teatro. (MÜLLER, 2003, p. 107-9)

Deste modo, o *realismo global* reforça o caráter de arte no campo expandido, que opera no híbrido entre economia, sociologia, geografia, política, artes cênicas, artes visuais, protesto e propaganda. Campos do conhecimento que justapostos reforçam "as relações do poético com o político", ao mesmo tempo que prenunciam uma "política estética" da arte para o século XXI. (RANCIÈRE, 2009, p. 26-7)

Desde o século XIX o realismo admite diferentes concepções teóricas e práticas que ativam novos sentidos para o estilo. Contudo, um traço se perpetua: a realidade como elemento basilar na criação. Em termos práticos, no âmbito do processo de trabalho, no teatro de Rau o realismo opera com a sobreposição de elementos modernos a pós-modernos. Da modernidade se resgata a ideologia da arte como ferramenta transformadora da sociedade, o trabalho coletivo e a narrativa clara e objetiva. Por outro lado, a aproximação com a pós-modernidade se faz notória na estética da fragmentação e nos procedimentos de trabalho.

Manuseando o real de maneira autêntica, o próprio artista se autodescreve como "um pós-moderno sem um *gestus* pós-moderno" (RAU, 2018, p. 20). Por ser de natureza polêmica, a afirmativa se esclarece pelo fato de o diretor ser filho da geração pop e da cultura de massa e, concomitantemente, reverenciador da filosofia e das tragédias gregas, de William Shakespeare (1564-1616), de Friedrich Schiller (1759-1805), de Karl Marx (1818-1883), de Charles Baudelaire (1821-1867), de Anton Tchekhov (1860-1904), de Nicolas Evreinov (1879-1953), de Roland Barthes (1915-



1980), de David Lynch (1946), de René Pollesch (1962), de Quentin Tarantino (1963), das "ações propagandistas" russa<sup>54</sup> e do neo-futurismo.<sup>55</sup>

O traço que se desenha a partir da acumulação de proposições de períodos históricos opostos, porém complementares, resulta em um viés diferenciado das manifestações realistas que se destinam à *reprodução* "da realidade psicológica e social do homem" (PAVIS, 2005, p. 327). Mostrando afinidade com as práticas do início do século XXI, que não mais pretendem ser uma "esponja do real" porque se propõem a investigá-lo "*in vitro*" (SARRAZAC, 2013, p. 59), fazendo do realismo um campo simbólico de teatralidades originárias do mundo real, a acepção de Milo Rau se enquadra dentro do rol que se nutre de aspectos verdadeiros, mas que não tem como pretensão transportar, fidedignamente, o real para os palcos.

A admiração pelos clássicos mundiais, somada ao desejo de retornar à relação da arte com a sociedade, instiga o artista a desenvolver projetos que apontam para "um novo realismo" (RAU, 2018, p. 37). O adjetivo *novo*, neste caso, deseja se distanciar da submissão e agenciamento da arte imputada ao realismo socialista<sup>56</sup>, ao mesmo tempo que sugere afinidade com o movimento *nouveau réalisme* (novo realismo) fundado por Pierre Restany (1930-2003), no final dos anos de 1960, o qual ficou conhecido como *pop arte francesa*.

Para conectar a esfera artística ao mundo, os *novos realistas* franceses<sup>57</sup> aderiram à técnica da *colagem*,<sup>58</sup> que utiliza objetos cotidianos nas obras de arte, e às ideias dadaístas, em especial o *ready-made* de Marcel Duchamp. A colagem operava como uma filosofia de criação que permite atribuir novos sentidos ao material, sem perder de vista a referência original. Afeitos a ressignificar a realidade e suggestionados pela teatralidade dos *happenings* de Allan Kaprow (1927-2006) e John

---

<sup>54</sup> A arte, seja ela a literatura, arte visual ou arte cênica, tinha a finalidade de propagar as ideias do partido comunista, por meio do realismo socialista. As obras deveriam passar uma mensagem clara e distanciar-se das metáforas e das subjetividades.

<sup>55</sup> Movimento de vanguarda das artes visuais iniciado no final do século XX nas artes, design e arquitetura. Tem como fundamento ser um desvio das ações pós-modernas ao acreditar na ideologia de um futuro melhor e celebrar a relação do moderno com o tecnológico.

<sup>56</sup> No auge do socialismo russo, o teatro, a literatura e as artes visuais produziam obras figurativas e descritivas, que eram utilizadas como instrumento de propaganda política pelo regime comunista, na antiga União Soviética. (Enciclopédia Itaú Cultural)

<sup>57</sup> A expressão "novo realismo" foi utilizada pela primeira vez pelo cubista Fernand Léger (1881-1955) para classificar obras produzidas com materiais industrializados. Integraram o movimento de 1960 os artistas plásticos: Yves Klein (1928-1962), Arman (1928-2005), Raymond Hains (1926-2005), Jean Tinguely (1925-1991), Niki de Saint-Phalle (1930-2002) e Christo (1935-2020).

<sup>58</sup> Termo introduzido pelos cubistas, e depois pelos futuristas e surrealistas para sistematizar uma prática artística: a aproximação através da colagem de dois elementos ou materiais heteróclitos, ou ainda de objetos artísticos e objetos reais. (PAVIS, 2005, p. 51)

Cage (1912-1992) e pela atitude performática de Jackson Pollock (1912-1956), os *novos realistas* nominavam suas produções como "ações-espetáculo".

Demonstrações cujo escopo é provocar a participação direta e espontânea do público, e integrá-lo no processo de conjunto da comunicação. A ação é um "trabalho", seu resultado, uma "obra" [...] O novo realismo terá pressentido e realizado essa dimensão humana e da participação coletiva estreitamente integrada no processo criativo. (RESTANY, 1979, p. 35)

Na prática teatral, o *novo realismo* de Rau encontra eco na obra do artista plástico e diretor Tadeusz Kantor (1915-1990). Um dos mais transgressores encenadores do século XX flertou com o real por meio dos happenings ao ar livre, da ressignificação da memória histórica, do trabalho com não-atores e da colagem como procedimento estruturante para "uma nova realidade autônoma" da psicologia e da submissão ao texto dramático (KANTOR, 2008, p. 42). No manifesto *Teatro Complexo* (1944) o diretor descreve como utilizar a técnica da colagem para a criação.

Ao lado do texto, colocam-se  
outros elementos:  
*objeto*  
*movimento*  
*som*  
sem intuito de ilustração recíproca,  
de explicação...  
a integração desses elementos  
se faz *espontaneamente*,  
segundo o princípio do "acaso",  
e não é explicável racionalmente [...]

Criar "um novo aproximar-se perceptivo do real" (RESTANY, 1979, P. 29) que resulte em uma "*expressão de realidade pela própria realidade*" (KANTOR, 2008, p. 192) é a intenção da proposta do teatro realista de Milo Rau, que tem como inspiração a frase do cineasta Jean-Luc Godard (1930-1971): "realismo não significa que algo é representado, mas que a própria representação é real". (Apud RAU, 2018, p. 35)

Esta é a chave conectora entre o mundo e o teatro para Milo Rau: apresentar a *realidade como ficção de uma maneira tão convincente* que possa ser percebida como uma "verdade artística" e não uma reapresentação da história (RAU, 2018, p. 158). Para criar o *efeito de realidade* Rau, assim como muitos artistas que

despontaram no cenário teatral nos últimos vinte anos, apoia-se em "uma das principais características" do teatro performativo: a explicitação dos modos de produção (FÉRAL, 2015, p. 130). A prioridade, agora, não é o desvelamento do sistema cênico, apesar deste dispositivo também fazer parte da apresentação, mas o ponto principal recai no comportamento antiteatral do atuante, que revela o estado de "presença extrema" sobre o palco (FÉRAL, 2015, p. 349), por meio da "transformação do ator em *performer*" (FÉRAL, 2015, p. 114). Estes atributos tornam o real sujeito e objeto da encenação. A verossimilhança da materialidade cênica resvala na hiper-realidade<sup>59</sup> e faz com que o espectador a perceba "muitas vezes, mais real do que jamais poderia ser na realidade". (RAU, 2018, p. 19)

Em entrevista a Sylvia Sasse, professora da Universidade de Berlim, sobre a peça *The Last Days of the Ceausescus*<sup>60</sup> (Os Últimos Dias dos Ceausescus - 2009/10), Rau confirma a intencionalidade evocação da *sensação* de verdade no material ficcional, objetivando a reprodução "da aura, não a repetição correta do evento". (RAU, 2018, p. 24)

SYLVIA SASSE: Então você está muito menos interessado no evento histórico em si do que na questão de como esse evento foi mostrado pela mídia? Como evento medial, como imagem, cenário de câmera, montagem, grito de guerra ou interpelação? O ponto de partida, então, é obter a mesma Aura provocada pela experiência mediada pela mídia. É isso mesmo?

MILO RAU: Exato. Quando escrevi a primeira versão para *Ceaușescu* queria evocar a minha experiência. Eu queria recriar este tele-tribunal, este evento mediado tão convincente e esmagadoramente real como me pareceu, na primeira vez, na minha infância. (2018, p. 23)

A repetição com ênfase na percepção ilusória se enquadra na categoria do que Pavis reconhece como *faction*: uma manifestação artística que faz a "mescla de *facts* e *fiction*", com raízes no teatro documental dos anos de 1920, mas que, ao invés de incluir na encenação documentos históricos, opta por ficcionalizar a história. O estudioso ainda afirma que, quando a *ficção-histórica* se apresenta com personagens bem delineados e uma narrativa objetiva, o hibridismo entre os gêneros pode ser "traduzido" como um ato "político, ético, mas também estético". (2019, p. 321-2)

<sup>59</sup> Estilo que retoma o realismo na arte contemporânea e que retrata o mundo cotidiano de maneira extremamente real, que muitas vezes também é associada a arte documental, pelo grau de precisão e detalhes encontrados nas obras.

<sup>60</sup> A ideia de teatro globalizado aparece também na nomenclatura dos projetos. Originalmente são nomeados em inglês, por ser a língua universal, e posteriormente traduzidos. Por este motivo, os nomes dos espetáculos, neste trabalho, estarão grafados na língua inglesa.

O desejo de produzir o *efeito* de "verdade artística" através da ficcionalização da história se opõe à classificação de teatro documental, que a maioria dos críticos e pesquisadores atribui ao trabalho de Milo Rau. Apesar de possuir semelhanças com o gênero, que ressurgiu no cenário teatral com intensidade no início do século vigente, o próprio encenador alerta: "se algumas pessoas me chamam de documentarista, isso é baseado em um mal-entendido". (2018, p. 14)

Todas as minhas peças são baseadas em pesquisas, em documentos, em depoimentos, em visitas a locais. Mas basicamente são ficções. O que não significa que não haja elementos historicamente garantidos nelas, por exemplo, parte de um discurso, um ou mais adereços, coisas assim ou parecidas. (RAU, 2019, p. 38)

No espetáculo *The Congo Tribunal* (O Tribunal do Congo - 2017), onde são exibidos trechos de filmes sobre mortos na África Central, as imagens não são partes fundantes da encenação. As inserções ganham sentido dentro do jogo cênico, agindo como camadas informativas da ficção, mas se retiradas não minimizam a apreensão do discurso do espetáculo. Ao contrário do documento, que possui valor histórico no mundo real e tem a função de jogar luz sobre o passado, o acréscimo de imagens reais no teatro de Rau opera como um ativador da imaginação que necessita, para a completude da cena, da leitura do espectador.

Outra diferenciação com o teatro documental diz respeito ao fato de que muitas imagens reais, projetadas durante as encenações, foram produzidas pela equipe de audiovisual do IIPM durante o período de imersão no país da ocorrência. Neste caso, a visualidade é real porque foi retirada do campo da realidade, mas não é um documento oficial ou tem qualquer valor histórico. Em contexto não cênico, as imagens pré-fabricadas, tornam-se apenas obras de arte visual.

Independente de também utilizar a realidade como matéria prima de suas produções, a desconexão de Rau com o teatro documental advém da descrença na possibilidade de rerepresentar a realidade. Por este motivo, o real opera como objeto de pesquisa para a criação de ficções *inspiradas* em acontecimentos reais. Portanto, neste caso, há um agenciamento poético operado pela *apropriação e ressignificação* da realidade, como salienta o pesquisador do teatro documental Marcelo Soler:

Mesmo quando o dramaturgo passou por uma situação análoga ou partiu de estudos históricos [...] existe um cuidado outro no uso das palavras, na própria construção textual, já que o almejado é a elaboração de um discurso de natureza artística. Inclusive, por isso, não podemos confundir o que é

nomeado de “obra a partir de fatos reais” com aquelas que apresentam documentos em sua própria constituição. (2008, p. 38)

E nesse sentido, Milo Rau reafirma:

Uma razão para as liberdades que parecem ser tomadas aqui em relação a uma verdade documentada é o fato de que, é claro, não há verdade consistente da história e da memória. Uma razão ainda mais importante é que o objetivo não é retratar o mundo como ele (aparentemente) é, mas criar um mundo no processo teatral que permite a imersão como se fosse real. (2018, p. 131)

Por outro lado, em alguma medida, pode-se dizer que há uma simbiose entre o teatro de Rau e a arte documental. Primeiro, porque as encenações têm o caráter de reacender discussões do passado na perspectiva de provocar o presente e mudar o futuro. Em certa medida, a proposta para o *novo realismo* de Rau, talvez não cumpra o desenho convencional atribuído ao teatro documental, que se debruça no documento como fator constitutivo da cena. Porém, a reconstituição de ocorrências relevantes que foram esquecidas ou mal interpretadas judicialmente em seu tempo histórico, tornam-se *documentos* ou *referências históricas*.

Este foi o caso da intervenção-protesto *City of Change*: um governo fictício, com ministros escolhidos por sorteio entre a população, reivindicou o direito a voto a estrangeiros moradores de uma pequena cidade no leste da Suíça. A massiva transmissão do evento pela mídia provocou espontâneos debates públicos, que culminaram na revogação da lei.

Assim, o panorama lançado revela que esta outra "maneira" de *documentar* o real se alinha com o slogan utilizado pelos artistas franceses, que relacionavam o *novo realismo* a uma ação que, no presente "identifica-se com o real, nele se insere, se integra. As intenções ou segundas intenções, os engajamentos ou as reservas vêm em seguida". (RESTANY, 1979, p. 240)

## 2.3 PRÁTICAS DE ENSAIO

O fazer teatral de Milo Rau é marcado por projetos que possuem configurações, tempo de execução e vida útil distintos. A preparação da intervenção *City of Change* estendeu-se por dois meses e a sua execução durou em média trinta minutos, enquanto que a reconstituição *The Congo Tribunal* durou quase dois anos e foi apresentada em uma jornada de mais de catorze horas, sendo que a cada dia se reconstituía um dia do julgamento. *Five Easy Pieces* (Cinco Peças Fáceis - 2016) foi realizada em aproximadamente seis meses e tem duração de um espetáculo convencional, uma hora e trinta minutos. Por sua vez, a encenação *The Moscow Trials* (Processos de Moscou - 2013) teve apenas uma apresentação, pois sua finalidade era a transposição do acontecimento cênico para a linguagem cinematográfica.

Na verdade, eu procuro criar para cada projeto um novo conceito, que sempre aponta em uma direção semelhante. Trata-se sempre de acontecimentos sócio-políticos importantes. [...] Eu sou um artista conceitual, sendo que para mim é importante sempre desenvolver um conceito que leve a ação para uma tensão, que extrapole a representação de algo ou a narrativa de algo. Não me interessa contar história, também não me interessa representar acontecimentos. Eu geralmente me refiro às coisas que aconteceram, mas criando um espaço onde elas são reconstituídas ou onde algo novo acontece com elas. (RAU apud HEDINGER, 2013, p. 1)

O fator predeterminante para disparar um projeto se encontra na emoção ou indignação que um "processo criminal", uma "imagem" ou um "problema" causou a ponto de ter sido globalmente televisionado e, por este motivo, "sua autenticidade não está mais em debate" (RAU, 2018, p. 18). O critério de escolha favorece o projeto, porque sendo de conhecimento geral existe grande quantidade de material humano e documental sobre o caso, além de infindáveis pontos de vista circundando os casos.

Para a participação no *Saarbrücker Poetik-dozentur für Dramatik*<sup>61</sup>, em virtude da homenagem ao conjunto da obra de Milo Rau, o encenador agrupou alguns de seus projetos em trilogias: Trilogia do Julgamento (*The Congo Tribunal*, *The Moscow Trials* e *The Zurich Trials*); Trilogia da Representação (*The Repetition. Histoire(s) du théâtre (I)*, *Five Easy Pieces* e *The Family*); Trilogia da Europa (*The Civil War*, *The Dark Age* e *Empire*); Trilogia dos Mitos Antigos (*Orestes in Mosul*, *The New Gospel* e

---

<sup>61</sup> Evento que ocorre anualmente, na cidade de *Saarbrücker*, a sudoeste da Alemanha. A cada ano um atuante na cena teatral contemporânea alemã é convidado a discorrer, durante três dias consecutivos, sobre o seu trabalho como encenador-dramaturgo.

*Antigone in the Amazon*); Trilogia da Reconstrução: (*The Last Days of the Ceausescus, Hate Radio e Breivik's Statemen*).

### 2.3.1 REENACTMENT

A prática se originou com a reprodução de narrativas medievais romanas. Ganhou fôlego no século XVII, com a recriação de batalhas militares inglesas e passou a ser uma ferramenta educacional e de entretenimento no século XIX. Migrou para o teatro, em 1920, no espetáculo *The Storming of the Winter Palace*<sup>62</sup> (A invasão do Palácio de Inverno), dirigido por Nikolai Evreinov, destinado a recriar a revolta de Petrogrado, na Revolução Russa de 1917.

Vale ressaltar que, neste trabalho, *reenactment* se associa a essa prática na cena contemporânea, cujo significado é *reconstituir*, no sentido de reelaborar ou reorganizar algo. Entendê-la como *reconstituição* se adequa melhor à função que exerce neste objeto de estudo, em detrimento de outras traduções viáveis, como refazer, recriar ou reconstruir; que podem conduzir o leitor ao entendimento de que algo será reerigido nos mesmos parâmetros do objeto anterior.

"Reconstituição" é um termo que entrou em crescente circulação nos círculos de arte, teatro e performance do final do século XX e início do século XXI. A prática de repetir ou refazer um evento, obra de arte ou ato precedente explodiu na arte baseada na performance ao lado do florescimento da reconstituição histórica e da "história viva" em vários museus de história, parques temáticos e sociedades de preservação. (SCHNEIDER, 2011, p. 2)

Apesar de, nas duas primeiras décadas do século corrente, artistas como Rimini Protokoll, Gob Squad, Lola Arias, Rabih Mroué, Roger Bernat e Janaina Leite terem recorrido ao *reenactment* como ferramenta criativa, há substancial diferença na funcionalidade da prática nos processos e, conseqüentemente, nas teatralidades geradas pelo uso do mesmo dispositivo. Para Milo Rau reconstituir é mais do que um recurso criativo, *é uma prática que se encaixa no âmago dos trabalhos realizados pelo Instituto Internacional de Assassinato Político.*

Pressupondo que se há assassinato há investigação e a *reconstituição* é a técnica mais utilizada pela criminalística, segundo José Lopes Zarzuela,<sup>63</sup> acredita-se

<sup>62</sup> Acontecimento teatral denominado "espetáculo de massa" que contou com mais de 10 mil civis.

<sup>63</sup> Professor Assistente do Departamento de Medicina Forense da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, autor do artigo "Reconstituição: aspectos técnicos e jurídicos". Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67162>>.

que o processo de trabalho do “reconstituidor” cênico apresenta *total identificação* com os procedimentos utilizados por policiais durante uma investigação criminal.

A reprodução simulada dos fatos, popularmente conhecida como reconstituição de crimes, é o processo de simular as circunstâncias e o ambiente onde alguma transgressão foi praticada por meio de evidências e depoimentos. Do ponto de vista técnico, a expressão "reconstituir" é incorreta, pois a prática busca apenas documentar, e não refazer, o ato criminoso. Na prática, é usada para verificar e determinar a mecânica e o modus operandi do criminoso, bem como esclarecer aspectos do crime, identificar possíveis agravantes ou até premeditação. [...] A simulação é realizada no mesmo local onde ocorreu o crime. [...] A participação da(s) vítima(s) e testemunha(s) é importante para construir uma visão externa dos fatos, podendo confirmar ou desbancar teorias formuladas pelos peritos envolvidos [...] A encenação do crime pode durar de três a cinco horas, e até dias. (SOBANSKI, 2018)

A partir do panorama descrito, conclui-se que o *reenactment*, no teatro de Milo Rau, passa a ser sinônimo de procedimento seminal do processo, operando como uma ferramenta que auxilia na articulação e na reativação do passado, nos primeiros passos do processo de trabalho. Definida a temática do projeto, uma pequena equipe, geralmente formada pelo encenador, um ou dois atores, uma produtora e um técnico de audiovisual, viaja para o país de origem do caso.

O primeiro passo é isso percorrer o passado por meio de pesquisas, viagens, conversas - através da "antropologia investigativa". Conversar com dezenas de atores e testemunhas até encontrar aquele que procuro, e todas as histórias que me contam serão mantidas. (RAU, 2019, p. 43)

A "antropologia investigativa" corresponde a uma espécie de escavação arqueológica em busca de informações. A atividade abarca a imersão do grupo de trabalho na cultura local para friccionar o conhecimento prévio ao seu ambiente cultural, político, econômico, geográfico e religioso. Não havendo sequência lógica no processo de trabalho, as fases se sobrepõem na proporção que os fatos vão chegando ao conhecimento da equipe. Por exemplo, se durante os ensaios surgir uma informação extremamente relevante, analisa-se o impacto da novidade no andamento do trabalho e pode-se recomençar o processo praticamente do ponto zero. Para o encenador, as pesquisas determinam o início de um projeto e, deste modo, o trabalho inicia efetivamente com a "antropologia investigativa", ação que se divide em duas etapas: a "investigação técnica" e a "investigação biológica".

A parte "técnica" se faz obrigatória a todos os projetos e compreende visitas ao local dos eventos, a arquivos de museus e bibliotecas, leituras de jornais locais e



análises de registros em áudio e imagem. Porém, apesar de ser uma fonte segura de informações, tem de se levar em consideração que aos registros oficiais não se pode atribuir cem por cento de veracidade, porque os mesmos contêm o ponto de vista de seus autores, o que ocorre tanto no material textual como no imagético, como reforça Schneider: "os registros de arquivo que os reconstituidores usam para encenar suas reconstituições são, como os eventos que eles reconstituem, não completos - não "acabados" no tempo". (2011, p. 90)

Ao passo que a "investigação biológica" consiste em encontrar e entrevistar agentes sociais envolvidos no conflito, seja direta ou indiretamente. Também se reconhece nesta operação um momento importante do processo: em razão do diretor considerar *encenação* todo o andamento da produção, a entrevista se torna o ponta pé inicial do processo investigativo.

A primeira atividade prática do trabalho se funda na reconstituição do fato pela via descritiva, por meio de entrevistas individuais e privadas. Na sala permanecem o entrevistado, o encenador e um equipamento de áudio e vídeo. Tudo o que ali ocorrer será registrado para posterior uso na encenação. Dependendo da localização do entrevistado - porque alguns não moram mais nas proximidades do local do episódio ou podem estar encarcerados, fator que exige o deslocamento da equipe para a realização das entrevistas - o encontro pode ocorrer em locais inusitados como prisões, alojamentos, florestas, etc.

Por intermédio do contato interpessoal entre entrevistado e entrevistador se obtém informações que possam ter sido suprimidas dos documentos formais, por serem consideradas irrelevantes na época. Porém, com o distanciamento histórico-temporal elas podem esclarecer dúvidas ou fornecer particularidades sobre o microcosmo do acontecimento.

A atividade que coloca entrevistado e entrevistador em pleno estado de performance, não possui um roteiro prévio. O diretor se coloca na posição de investigador-observador e "durante um breve período, a pessoa fica livre para narrar". A não interferência auxilia o entrevistado a atingir o que Marcel Proust (1871-1922) nomeia de "níveis da memória involuntária" (apud RAU, 2019, p. 64-5)<sup>64</sup>: estado psíquico capaz de transportar para o plano da consciência percepções ou frases

---

<sup>64</sup> A memória involuntária ou lembrança espontânea independe da vontade do sujeito e surge a partir de estímulos externos como uma situação, um odor, uma imagem, etc. Imprevisível de ser controlada, porque as informações se encontram nos níveis mais profundos do inconsciente.

ouvidas sobre o caso, que o tempo já esqueceu ou que, por motivo de segurança do entrevistado ou de uma testemunha, comumente não são trazidas a público.

No decorrer da dinâmica, o entrevistado reconstitui oralmente o passado, assumindo o controle da rememoração das histórias. As vivências e saberes retrocedem diante do diretor, sem que o mesmo tenha convicção se o que está sendo relatado pertence ao campo da realidade ou da fantasia do entrevistado. Como alerta Walter Benjamin: "o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes" (1985, p. 205). Este é o motivo pelo qual Milo Rau assegura que a encenação transcorre através de todo o processo, porque entre o que é narrado e o que é valorado pelo entrevistador existe um hiato de subjetivação, que pela natureza da operação já desloca os dados do âmbito do real para sedimentá-lo na ficção.

Ao término do período da "memória involuntária", o entrevistado é interpelado com questões abertas que o incentivam a fornecer detalhes ainda obscuros da narrativa. Em *The Congo Tribunal* as informações dos integrantes das milícias e trabalhadores das minas africanas se tornaram o mote da dramaturgia. Pontos suprimidos da história oficial vieram à tona a partir das provocações: "Como foi exatamente então?", "Quem bateu na porta quando a câmera estava desligada?", "Quando realmente a mina foi aberta?", "Quantos moradores fizeram parte do pelotão de fuzilamento?" (RAU, 2018, p. 81)

Entrevistar também opera como procedimento para a seleção da equipe de atuantes não profissionais que integrarão o projeto.

Nos meus projetos, tudo acontece mais ou menos em paralelo e se afeta, a verdade histórica muda com a verdade da luz ou com o cenário. Às vezes, enquanto faço pesquisas, encontro alguém [que] se torna importante para uma compreensão mais profunda da situação, e então ele se apresenta depois no palco. (RAU, 2019, p. 34-5)

Respeitando as particularidades de cada modelo de investigação observar-se que a "investigação técnica" pode fornecer menos detalhes ao processo, mas, por outro lado, exhibe precisão e confiabilidade histórica. Ao passo que a "investigação biológica", por pautar-se na via psíquica, - o que pressupõe a reativação de percepções e emoções de experiências desagradáveis, além de revelar a memória coletiva de determinada sociedade e meandros inimagináveis sobre o acontecido - converte-se na principal ferramenta para a reelaboração do fato traumático.

O trauma é tratado como um acontecimento que garante ao sujeito, e nesse registro psicologizante, o sujeito, por mais perturbado, retorna como testemunho, atestador, sobrevivente. Aqui se inclui, de fato, um sujeito traumático, e ele tem autoridade absoluta, pois não pode ser colocado em dúvida o trauma do outro, somente se pode acreditar nele, inclusive identificar-se com ele, ou não. (FOSTER, 2001, p. 172)

### 2.3.2 PLURALIDADE INTERPRETATIVA

Trabalhar com não-atores, apesar de se popularizar no teatro profissional, principalmente nos dois primeiros decênios do século XXI, é um padrão que, a despeito de ter se iniciado, a rigor, já nas apresentações de tragédias gregas, tem presença marcante na cena contemporânea. No caso de Milo Rau, embora exista um contingente considerável de não atores, a presença de profissionais ocorre regularmente nas encenações. Os atuantes se identificam em quatro categorias distintas, sendo que, a depender do espetáculo, pode-se encontrar todas as modalidades trabalhando juntas sobre o mesmo espaço cênico.

- a) **TESTEMUNHAS:** pessoas da comunidade que, em alguma instância, tiveram envolvimento com o caso. Quase sempre presenciaram os tribunais originais ou depuseram nos julgamentos ou tinham alguma proximidade com as vítimas. Quando escaladas para atuar nas encenações representam personagens secundários, que possuem relação direta com o testemunho apresentado. Há também os testemunhos dos totalmente implicados no caso, o que fez com que Milo Rau, para a pesquisa de *Hate Radio* (Rádio do Ódio - 2011), baseada nas transmissões da RTLM,<sup>65</sup> tivesse que conseguir uma permissão judicial para visitar Georges Ruggiu<sup>66</sup> e Valérie Bémériki<sup>67</sup> na prisão. Ambos cumprem prisão perpétua após confessarem indução ao genocídio em Ruanda. Dialogar com as testemunhas amplia a percepção da situação estudada, devido à explanação de um ponto de vista autêntico, que nem sempre coaduna com a narrativa oficial acerca do fato corrido no passado.

---

<sup>65</sup> A "Radio-Télévision Libre des Mille Collines (RTLM), amplamente ouvida pela população em geral, projetou propaganda de ódio contra o povo tutsis, os hutus moderados, os belgas e a missão das Nações Unidas. É considerada por muitos cidadãos ruandeses (uma visão também compartilhada e expressa pelo tribunal de crimes de guerra da ONU) como tendo desempenhado papel crucial na criação da atmosfera de hostilidade racial que permitiu que o genocídio ocorresse.

<sup>66</sup> Incitou os hutus a cometerem assassinatos ou ataques contra rebeldes tutsis, a quem chamou de "baratas".

<sup>67</sup> Divulgava nomes e endereços de tutsis alegando serem inimigos, o que resultou no assassinato deles por paramilitares Hutu, Incentivadora do uso de facões como arma instruiu os ouvintes a "não matar as baratas com uma bala - corte-as em pedaços com um facão".

- b) **ESPECIALISTAS DO COTIDIANO:** a mesma denominação utilizada pelo coletivo também suíço Rimini Protokoll reaparece no teatro de Milo Rau, para designar atuantes não familiarizados com as artes cênicas, mas com expertise em profissões fundamentais para o desenvolvimento da narrativa. Em *The Congo Tribunal*, sobre a guerra civil que matou mais de seis milhões de africanos, juristas e advogados atrimam com um padre que interpela sobre o acobertamento do extermínio negro pelas Nações Unidas; no *The Moscow Trials*, uma tribuna fictícia é criada para discutir a liberdade de expressão na Rússia, após a prisão das integrantes do grupo *Pussy Riot* por terem feito um show punk dentro de uma igreja ortodoxa. Um crítico de arte intercede pela liberdade da arte, um galerista defende o direito de expor obras criadas a partir de símbolos religiosos, enquanto um conservador alega heresia e brada por prisão perpétua para as cantoras.
- c) **LEIGOS:** voluntários que se disponibilizam a participar do evento cênico. Geralmente são ativistas ou não possuem ligação direta com o caso investigado, mas simpatizam com o ato artístico-político. Participam como figurantes em cenas de coro. Estes colaboradores atuam geralmente em eventos cênicos, que possuem apresentações esporádicas, que não acontecem com as mesmas pessoas ou necessitam de ensaios prévios. Exemplo deste estilo é a intervenção-protesto, de duração de aproximadamente vinte minutos, *General Assembly* (Assembleia Geral - 2017), quando aproximadamente uma centena de pessoas se dirigiram raivosamente em direção ao Parlamento Alemão. O mesmo estava previsto em *Antigone in the Amazon* (Antígona na Amazônia - 2020)<sup>68</sup> que previa um coro somente com integrantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST).<sup>69</sup> Há ainda um outro grupo de leigos, que não possui relação direta com o tema, mas produz significação simbólica pela sua *presença corpórea* na encenação. Nesta categoria se insere o elenco de *Five Easy Pieces*, com um grupo de crianças que narra as ações de um pedófilo, e em *The 120 Days of Sodom* (120 Dias de Sodoma - 2017) realizada com a companhia suíça *Theater Hora*, constituída por atores profissionais com Síndrome de Down, que apresentou

---

<sup>68</sup> Projeto iniciado em março de 2020 no estado do Pará e paralisado em função da pandemia.

<sup>69</sup> Movimento ativista político e social inspirado na doutrina filosófica marxista.

no Brasil, em 2014, o espetáculo *Disabled Theater*, sob a direção do coreógrafo francês Jérôme Bel.

- d) **ATORES PROFISSIONAIS:** personalidades do teatro europeu e do local da ocorrência, que são convidadas para interpretar figuras específicas. Normalmente os projetos contam, no máximo, com três atores experientes. Dentre tantos, destacam-se os consagrados Johan Leysen, que trabalhou com Jean-Luc Godard; François Ozon, ator principal em várias peças de Patrice Chéreau; os renomados atores da nova geração Karim Bel Kacem, Sébastien Foucault e Ursina Lardi; e para a encenação brasileira *Antigone in the Amazon* o protagonismo estaria a cargo da atriz profissional, performer e ativista indígena Kay Sara, que contracenaria com Zé Celso e Celso Frateschi.
- A necessidade de incorporar profissionais reconhecidos pelo público corresponde e favorece a ideia de teatro globalizado. Trabalhando com temas ácidos, o encenador se associa a personalidades das artes cênicas no intuito de atrair público, para difundir seus discursos humanitários e identitários.

### 2.3.3 DRAMATURGIA

Milo Rau retoma alguns princípios da tragédia grega como orientação para sua escrita. Aristóteles esclarece que toda arte é uma imitação, porém há "meios" e "maneiras" diferenciadas para se abordar a realidade (2004, p. 23). Dentro disto, a dramaturgia para o *novo realismo* proposto por Rau não se pauta nas razões provocadoras do evento, como nas tragédias gregas, mas em explicitar os *meios* que levaram o fato a um desfecho trágico. A massiva cobertura da mídia explicita a motivação e a consequência do evento com tamanha veemência, que cabe à encenação *ficcionalizar* o intervalo entre o início e o final do acontecimento.

Objetivando enfatizar discursos globais, dado que os temas são, quase todos, surgidos como resultado da globalização, Milo Rau tenta evidenciar o *terceiro setor*, que ainda possui pouca representação na dramaturgia existente. Assim, sua textualidade ilumina os problemas dos imigrantes, dos sobreviventes das guerras, das mulheres, dos desempregos, etc., e não se submete ao padrão clássico de causa e efeito. Por isso, pode ser mais apropriado encaixá-la no conceito de "dramaturgia-rapsódica", criado por Sarrazac, caracterizada por uma fusão textual. (2002, p. 74-5)

Entre monólogos, diálogos e apartes se estabelecem diferentes domínios da realidade, conduzida por uma "pulsão rapsódica", que não distingue o gênero dramático do épico ou do lírico, mas os "costura" em uma textualidade una. Assim a dramaturgia-rapsódica se sustenta em "procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridação, a colagem, a coralidade" (SARRAZAC, 2012, p. 152) objetivando produzir uma textualidade sustentada por "uma forma aberta", que insufla camadas de significação ao "drama-da-vida, que não tem começo e nem fim, e cujas partes se sucedem sem, necessariamente, se encadear" (SARRAZAC, 2017, p. 367). As fissuras causadas pela descontinuidade cronológica das situações proposta pela dramaturgia-rapsódica instauram um tempo-espaço distinto da temporalidade real, fazendo com que o público adentre à inteligência da encenação, tornando-a um jogo caleidoscópico solicitador de co-fabulação.

As pouquíssimas determinações para a cena, no texto de Rau lembram a estrutura da escrita do dramaturgo francês Bernard-Marie Koltès (1948-1989), no que diz respeito a sucessivos blocos monologais seguidos de diálogos rápidos e objetivos. Também rememora a poética imagética e ativa a coautoria do espectador, como propõe o "fragmento poético"<sup>70</sup> de Heiner Müller:

O fragmento torna-se produtor de conteúdo, abrindo-se à subjetividade do receptor, correspondendo ao que Müller chama de "espaços livres para a fantasia", em sua opinião uma tarefa primariamente política, uma vez que age contra clichês pré-fabricados e padrões produzidos pela mídia. O trabalho com o fragmento provoca também a colisão instantânea de tempos heterogêneos, possibilitando a revisão crítica do presente à luz do passado. (RÖHL, 2003, p. 34)

Inspirada na tragédia grega, a dramaturgia de Milo Rau parece desejar a recriação do efeito de catarse na contemporaneidade, nos termos da aquisição de conhecimento pela via do sensível. A narrativa que suscita terror e compaixão, por ser uma reorganização do material levantado nas entrevistas, nomeia as figuras<sup>71</sup> com o mesmo nome dos atuantes, é isenta de conflito e estruturada em cinco atos.

Concebendo uma escrita colaborativa, em virtude da heterogeneidade de experiências dos atuantes com o fazer teatral, - não atores desabituaados ao processo tendem a ter dificuldade em decorar o texto quando imersos na feitura da cena - o

<sup>70</sup> Texto dramático construído geralmente por meio de intertextualidade. Quase sempre sem ou com poucos diálogos, os monólogos também são conhecidos como "minidramas" ou "fragmento sintético".

<sup>71</sup> A figura designa um tipo de personagem sem que seja precisado de que traços particulares essa personagem se compõe. (PAVIS, 2005, p. 167)

processo de escrita também não respeita uma sequência lógica de atividades. O material gerado nas "investigações técnicas" e "biológicas" recebe uma roteirização por parte do encenador-dramaturgo, para efetivar o início dos ensaios.

Nas primeiras semanas, o que se opera é a *repetição* da situação da entrevista, onde atuante e diretor se encontram, privadamente, para improvisar recortes dos seus próprios depoimentos. A partir da materialidade gerada na sala de ensaio, o encenador-dramaturgo prepara a "*dramaturgie des jeweiligen Abends*" (RAU, 2019, p. 62). Por dramaturgia da respectiva noite podemos entender um fragmento de texto organizado a partir dos exercícios improvisados e que será experimentado fisicamente no próximo encontro, podendo ser alterado ou complementado pelo encenador.

## 2.4 ESTRUTURAÇÃO CÊNICA

Ativar o passado, por meio de entrevistas e improvisações, gera materiais cênico e textual, que justapostos desembocam no espetáculo. Neste trânsito de interdependência, a encenação vai se erigindo como na montagem de um quebra cabeça, onde o maior prazer provém de colocar as peças lado a lado, para ver surgir, diante do construtor, materialidades dantes inimagináveis.

Sobre o seu processo aberto, casual, que corre ao sabor do inesperado, Milo Rau argumenta: "quando os ensaios começam não tenho a menor ideia do que vai acontecer" (2018, p. 34), porque como "nunca frequentei uma escola de direção me pergunto: o que estou fazendo de verdade quando estou dirigindo?" (2019, p. 96). Diante da circunstância, a técnica da colagem, que tem como filosofia de trabalho superpor materiais para criar sentidos e percepções somente compreensíveis e decifráveis ao final da jornada acumulativa, encaixa-se perfeitamente como dispositivo de organização do teatro performativo de Milo Rau.

A colagem pode ser reconhecida em todas as instâncias da encenação. No teatro de Rau não se busca a uniformidade em nenhum dos quesitos componentes do espetáculo, mas se coletiviza e sublinha a diferença. Deste modo, os profissionais com vasta experiência interpretam paralelamente aos corpos ordinários, desprovidos de técnicas, sem que isto desabone esteticamente a encenação. Mesmo entre os atores experientes há indiscriminada fusão de estilos interpretativos, o que não é visto como problema pelo encenador, que os transforma em características específicas das figuras. Em virtude de os ensaios ocorrerem no país de origem do fato, naturalmente a pluralidade idiomática se faz presente e, ao ser absorvida, permite que nativos e convidados mantenham seus respectivos idiomas e dialetos nas apresentações.

Sonoramente, as atmosferas são operadas pela associação de música erudita a contemporânea. Muitas vezes, canções do estilo pop são trazidas pelos atores para compor suas improvisações e passam a fazer parte da encenação. Outras vezes as músicas são sugeridas pela equipe ou mesmo pelo diretor ou ainda compostas especificamente para o espetáculo. Em *Hate Radio* a sobreposição entre a música da banda Nirvana, com todos os componentes brancos e americanos, à música regional congolense, criou camadas críticas ao capitalismo colonizador.



Figura 21 - Cenário construído a partir de testemunhos sobre a rádio original



Fonte: Haus der Kulturen der Welt

Em termos espaciais, para os espetáculos produzidos para caixas pretas a inspiração dos cenários parte da série televisiva *Twin Peaks* (1990)<sup>72</sup>, dirigida por David Lynch. A atmosfera de um tempo perdido no passado envolve Rau, assim como o espaço de um "realismo estranhado", montado por "mobiliários exagerados, teatrais, excessivamente estetizados, construídos a partir de objetos do início dos anos 80". Para *The Dark Age* (A Idade das Trevas - 2015), onde atores da Alemanha, Bósnia, Rússia e Sérvia narram as consequências trágicas das recentes guerras para os países europeus periféricos, as indicações para o projeto cenográfico foram: "os espaços devem ser mesquinhos, burgueses, privados, banais, algo antiquado, mas com uma mudança de iluminação ou um efeito sonoro, eles devem ser capazes de se transformar em um espaço completamente 'legal' de consciência". (2018, p. 109)

Figura 22 - Cena do espetáculo *The Dark Age*



Fonte: Holland Festival

<sup>72</sup> Série de TV de grande sucesso devido ao enredo com personagens estranhos e excêntricos e tramas cheias de mistérios.

Há também a sobreposição judicial à ação ilegítima. São reconstituições em formato de tribunal, onde uma plenária é instalada para que a decisão judicial, que foi considerada injusta pela sociedade, possa ser discutida por civis. Em *The Moscow Trials* uma tribuna fictícia serviu de espaço, dentro de um museu, para reelaborar o julgamento realizado pela suprema corte russa, que aprisionou três cantoras feministas do grupo punk *Pussy Riot*, sem convocá-las para uma audiência, após a execução de uma música na catedral ortodoxa Cristo Salvador, solicitando à Virgem Maria que protegesse os russos dos desmandos de Vladimir Putin.<sup>73</sup> Para o julgamento fictício foram convidados artistas, políticos, líderes religiosos, advogados, juristas, alguns deles participantes do julgamento original. Mesmo sendo uma teatralização do real, as argumentações respeitaram, rigorosamente, a constituição russa. O veredito final da reconstituição absolveu as cantoras que, na vida real, foram condenadas a três anos de reclusão sob a alegação de vandalismo religioso.

Figura 23 - Civis atuando (advogado, jurados e plateia)



Fonte: sifa.sg

Nas reconstituições dos tribunais o *reenactment* opera como procedimento investigativo e também como produtor de teatralidade. A palavra teatralidade chega ao teatro através de Nicolas Evreinov, o mesmo que, em 1920, ao apresentar a reconstituição *The Storming of the Winter Palace*, elevou o *reenactment* ao status de arte. O objetivo do encenador em reconstituir os fatos se debruçava na reelaboração da história de maneira que aflorasse sua teatralidade: "estudar a história, sem apreciar

<sup>73</sup> Presidente da Rússia, além de ex-agente do KGB e chefe dos serviços secretos soviético e russo, KGB e FSB. Paíra sobre seu nome a desconfiança da responsabilidade pelos assassinatos de seus opositores.

a influência da disposição cênica que a atravessa, de parte a parte, equivale a não enxergar o bosque através das árvores". (EVREINOV, 1936, p. 121)

Na concepção do Evreinov reconstituir ultrapassou o entretenimento para se tornar sinônimo de um espetáculo com narrativa histórica, com visualidade não imitativa do real e com a participação maciça de não-atores, o que passou a ser conhecido como "espetáculo de massa".<sup>74</sup>

Pensando no ponto de chegada dos espetáculos-tribunais de Milo Rau observa-se que o encenador atualiza a proposta de Evreinov, mas sobrepõe à reconstituição uma atitude performativa valorizada por jogos interpretativos vivazes, correntes no aqui e agora, que conduzem o espectador a aceitar a encenação como "verdade artística". (RAU, 2018, p. 158)

A prática do *reenactment*, como estrutura espetacular, passa a ser documento crítico de um momento histórico perdido na memória social ou desconhecido pelas novas gerações. A reconexão com o passado, pela via do presente, visando uma reflexão futura, fortalece-se na medida em que "o desenrolar da ação e a experiência que ela traz, por parte do espectador, são bem mais importantes do que o resultado final obtido". (FÉRAL, 2015, p. 130)

A percepção política a partir da arte pode ser comprovada nos depoimentos de espectadores, gravados imediatamente após a reconstituição de *Os últimos dias de Ceausescus*. Uma jovem russa declara: "Foi muito interessante! Para mim em particular, porque eu era muito pequena na época. Eu nunca vi o vídeo na íntegra". Enquanto um rapaz traça uma relação direta do espetáculo com o presente: "Se nós não aceitarmos tudo o que deu errado naquela época, os erros que os *Ceausescus* cometeram com o seu povo, assim como a injustiça demonstrada para com eles... se não aceitarmos, nós não seremos capazes de mudar a situação."<sup>75</sup>

Mesmo operando como um simulacro assumido da realidade e estabelecendo um acordo tácito entre palco e plateia - "o que está sendo apreciado é uma ficção que simula a realidade, porém repleta de verdade" (RAU, 2018, p. 31) - esse teatro potencializa a reflexão e pode atuar como transformador do ponto de vista do espectador sobre si e sobre o mundo.

---

<sup>74</sup> Como o próprio nome sugere, eram espetáculos que contavam com a adesão de centena e, às vezes, milhares de habitantes das cidades onde eram montados. Entre os voluntários se encontravam: mulheres, estudantes, circenses, militares, bailarinos, comerciantes, etc.

<sup>75</sup> Trechos extraídos das entrevistas realizadas, pela equipe do IIPM, com o público após a única apresentação do espetáculo, que desde o início foi concebido para se tornar um material cinematográfico.

À reconstituição, apresentada como estrutura espetacular, é imputada a responsabilidade de retirar o documento histórico da opacidade do passado para revelá-lo na luz do presente por meio da arte. Prerrogativa esta que reforça o sentido do *reenactment*, pois "o verdadeiro espírito da reconstituição deve ser interpretar "artisticamente" e "criativamente" um ato, evento ou obra de arte precedente para torná-lo "original" novamente, não para replicá-lo ou repeti-lo "servilmente". (SCHNEIDER, 2011, p. 13)

Refletir sobre o emprego da reconstituição no teatro de Milo Rau nos induz a pensar que o *reenactment*, como estrutura espetacular, efetiva uma conexão entre as duas práticas, performance e encenação. Do teatro herda a dramaturgia escrita, a relação palco-plateia e a estetização não enrijecida como na pós-modernidade. Enquanto liga-se à performance pela "apresentação" ao invés da "representação", pela exterioridade da "persona" no lugar da interiorização do "personagem" e pela evidenciação do "processo" de construção da encenação, mais do que pelo desejo da obtenção de um "produto" final perfeitamente acabado. (PAVIS, 2019, p. 226)

Desta maneira, em alguma instância o *reenactment* no teatro de Milo Rau retoma a artificialidade da arte teatral como mecanismo de conhecimento e flexibilidade pela via sensível, suplantando as distinções entre improvisado e representação, personagem e figura, realidade e ficção, real e ilusão, artes cênicas e artes visuais, arte política e "política da estética". (RANCIÈRE, 2014, p. 63)

## 2.5 A REPETIÇÃO. HISTÓRIA(S) DO TEATRO (I): A DISRUPÇÃO DO OLHAR

*The Repetition. Histoire(s) du Théâtre (I)* em conjunto com *Five Easy Pieces* e *The Family* compõe o projeto "Trilogia da Representação" ou "Trilogia Belga". As três peças fazem parte de um estudo de Milo Rau sobre: como um crime pode ser reconstituído?<sup>76</sup> Pautada na "arte da mimese", que inter-relaciona "representação, presença e presente" (RAU, 2019, p. 39) para tornar a ficção convincente a ponto de ser apreendida como realidade, a recriação de acontecimentos violentos reafirma que, o terror e a compaixão fornecem caminhos para o conhecimento e a reflexibilidade sobre eventos traumáticos sociais. (ARISTÓTELES, 2004, p. 30)

Os espetáculos voltados à investigação da representação também se diferenciam dos demais trabalhos de Milo Rau por fazerem da tecnologia seu elemento constituinte. Nestas encenações, as plataformas midiáticas se encontram, hierarquicamente, no mesmo patamar de importância que o ator e vice-versa, configurando uma dependência bilateral para a estruturação da teatralidade. O estilo, sem denominação definitiva, vem sendo chamado de "teatro *high-tech*" (LEHMANN, 2007, p. 374), "teatro mediático" (CORNAGO, 2018, p. 179), "intermedialidade" (PAVIS, 2019, p. 195), "mediatização" (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 144) ou, pelo senso comum, teatro cinematográfico ou teatro tecnológico.

A relação do teatro com a sétima arte data do início do século XX, como registrado no livro *A Cena em Ensaios* (2008), da pesquisadora Béatrice Picon-Vallin. Apesar de vários diretores se valerem de recursos cinematográficos em seus espetáculos, como Erwin Piscator e Frank Castorf, entre outros, a hibridação entre as artes cênicas e o cinema se fortaleceu no início do século XXI, com a chegada aos palcos da nova geração de encenadores, os quais dialogam com os aparatos midiáticos de maneira genuína e autêntica. Entre os adeptos da tecnologia como constituinte das encenações estão o sul-africano William Kentridge, a inglesa Katie Mitchell, a alemã Susanne Kennedy, os brasileiros Christiane Jatahy e Rubens Velloso.

O procedimento pressupõe uma vertente do "teatro de imagem" diferenciada da composição que "visa produzir imagens cênicas, geralmente de uma grande beleza formal, em vez de dar a ouvir um texto ou de apresentar ações físicas 'em relevo.'"

---

<sup>76</sup> Informação retirada do site do IIPM.

(PAVIS, 2005, p. 383). A novidade expande o estilo ao integrar a tecnologia do audiovisual à cena, sem minimizar o sentido semântico da palavra. Assim, o "teatro de imagem contemporâneo" se orienta por um estilo em que a tecnologia "desempenha um grande papel nas próprias montagens", ou seja, câmeras de vídeo, vídeomaker, captação e edição ao vivo e projeção de imagens são partes "constitutivas" da encenação. (LEHMANN, 2007, p. 377)

Imersa neste universo, a narrativa em *The Repetition* - cujo nome já remete à ideia de *reenactment* - debruça-se sobre o assassinato, sem motivo crível, de um homossexual, em 2012, na região francófona da Valônia, na Bélgica. O pano de fundo do acontecimento revela a frustração e a desesperança de jovens desempregados na devastada cidade de Liège, outrora polo industrial do país e que, desde 2012, enfrenta a pobreza e a miséria. A motivação para o projeto se deveu a Ihsane Jarfi ter sido a primeira vítima de homofobia na Bélgica e, posteriormente, pela revolta da sociedade à perceptível inversão de valores do juiz, durante a execução do julgamento, o qual insinuou haver motivos para que a vítima fosse assassinada.

A atmosfera de desolação e incerteza que paira sobre a cidade estão transpostas na arquitetura cênica, composta apenas por algumas mesas e cadeiras e uma tela de projeção. Ao entrar na sala, o espaço aparenta ser um mundo nulo, um enquadramento da solidão, não com o colorido de Edward Hopper (1882-1967), mas com a monocromia do dinamarquês Vilhelm Hammershoi (1864-1916). Atores, sentados, observam a chegada do público como se o aguardassem há muito tempo para contar uma história. Seguindo a estruturação das tragédias gregas e shakespearianas, *The Repetition* se organiza em um prólogo, cinco capítulos e um epílogo. Apresentando três camadas distintas, o prólogo e o epílogo se destinam a ponderações referentes à arte de interpretar, enquanto os cinco capítulos se organizam a partir de um duplo *reenactment*: reconstituir um crime de homofobia a partir da *repetição* dos mecanismos utilizados na construção do próprio espetáculo.

A encenação se inicia convidando o espectador a entrar em um jogo performativo. A ênfase na não identificação ator-personagem aparece no prólogo, nas palavras do famoso ator belga Johan Leysen (1950), quando afirma a impossibilidade de "entrar no personagem" porque "atuar é como entregar uma pizza: não se trata do entregador. É sobre a pizza. Os melhores atores comunicam algo, entregam algo".<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Trecho extraído do texto original do espetáculo. (O texto, na íntegra, encontra-se no Anexo C).

O alerta de ficcionalidade do que será apresentado é ratificado, quando Leysen, após recitar o trecho do fantasma de *Hamlet* (1609), evidencia: "Isso é teatro! Um morto falando, um fantasma. Mas na vida real é claro que os mortos não falam, eles nem mesmo ouvem, eles estão apenas mortos".<sup>78</sup>

Aplicando uma linguagem distinta do prólogo e do epílogo, ambos sustentados pela oralidade, os cinco capítulos subsequentes convocam o sentido da visão, efetivando uma relação híbrida entre corpos reais e tecnologia. Intercambiando atores sobre o palco, com audiovisuais editados ao vivo e momentos puramente imagéticos (reprodução de fotografias e filmes pré-gravados) o *reenactment* do assassinato de Ihsane Jarfi se inicia com um letreiro eletrônico, idêntico ao das peças cinematográficas, onde se vê o nome do espetáculo sobreposto à imagem da cidade de Liège e os nomes dos atuentes.

Como um "signo de luz sobre o signo corporal" (FABBRINI, 2016, p. 25) a tela é inundada pelo close do rosto de Sébastien Foucault, - que, no campo de visão do público, sentado à direita do palco, em frente a uma câmera de vídeo, mescla sua biografia às informações obtidas durante a fase da "investigação técnica".<sup>79</sup> A frontalidade do rosto, na amplitude da tela, inebria o olhar do espectador, que assiste atento a comunicação que resulta direta, individualizada, a ponto de tecer na percepção uma relação dialética de intimidade com o atuante e de terror em relação às revelações sobre o assassinato.

*Figura 24 - Sobreposição do corpo tecnológico ao corpo real*



*Fonte: print da tela da gravação do espetáculo*

<sup>78</sup> Idem.

<sup>79</sup> A definição da expressão se encontra na página 88 deste trabalho.

A exploração do procedimento épico para a apresentação da narrativa e dos personagens que a integrarão radicaliza-se na autoapresentação dos não atores, quando a "investigação biológica"<sup>80</sup> é *repetida* na presença do espectador. Também em formato de close frontal, Fabian Leenders, desempregado, conta que era motorista de empilhadeira em uma das fábricas falidas da cidade e que agora ganha a vida fazendo bicos de DJ, e que no espetáculo atuará como um dos assassinos e operador de som ao vivo. A ex. podóloga e enfermeira Suzy Cocco, de 67 anos, que incrementa sua renda como cuidadora de cães e figurante de filmes, presenciou o julgamento real e desenhou em um caderno detalhes do tribunal; o que lhe rendeu o papel de mãe de Ihsane Jarfi na encenação.

No primeiro capítulo, que se passa no dia do aniversário da mãe da vítima, acompanha-se a imagem projetada de um casal nu, sobre a cama. A mulher fecha um livro e se senta na beirada da cama pensativa. O pai a olha preocupado. A mãe diz: "Ele não veio".<sup>81</sup> O homem telefona e ouve-se a gravação da caixa postal. O idoso acende um cigarro e ambos esperam. Ao vivo, no palco, o mesmo casal, vestido, está sentado, também esperando. Ao fundo uma cama vazia coberta por um lençol de seda azul. No canto esquerdo, o atuante que interpreta a vítima observa imóvel a espera angustiada dos pais.

*Figura 25 - Capítulo I: A solidão dos vivos*



*Fonte: print da tela da gravação do espetáculo*

Como uma galeria de quadros soltos no ar, induzindo o olhar a flunar entre as imagens, o espectador se torna um coautor da obra, ao completar livremente os

<sup>80</sup> A definição da expressão se encontra na página 89 deste trabalho.

<sup>81</sup> Trecho extraído do texto original do espetáculo.



espaços prenhes de preenchimento. A tensão entre tecnologia, corpos reais e objetos inanimados pratica uma contra imagem resistente a um "universo em que existe cada vez mais informação e cada vez menos sentido". (Baudrillard, 1991, p. 103)

O segundo exemplo se refere especificamente ao momento do crime. Novamente reverenciando a tragédia grega, que isenta a visão da plateia das ações violentas, nada se vê ao vivo sobre o massacre. Um carro adentra o palco e para em frente a um bar gay, três jovens solicitam informação sobre locais para a prática de sexo, Tom (nome civil do intérprete de Ihsane Jarfi) se propõe a levá-los até o estabelecimento. O desentendimento se instaura, dentro do carro, a partir do diálogo:

**Fabian:** Pelo menos vamos conseguir boquetes?

**Tom:** Sim, por meninas, rapazes, o que vocês quiserem.

**Fabian:** Gente? O que é você, algum tipo de bicha?

**Sara:** Saia daqui!

**Tom:** Que porra é essa? Este tipo está falando sério? O que? Você nunca chupou um pau grande?

**Sébastien:** Você quer chupar um grande pau? É isso? (*Sébastien acerta Tom primeiro e os outros o seguem*).<sup>82</sup>

A cena de tortura do jovem homossexual ocorre com a iluminação oriunda dos faróis do carro, sob uma torrencial chuva sobre o palco e dentro do porta-malas do veículo. Novamente a arte midiática eleva o olhar do espectador à categoria de *voyeur*. O fenômeno ontológico da disrupção do olhar amortece o raciocínio que, frente às opções ópticas, dualiza entre pressentir o que está acontecendo na escuridão da noite e se assustar com a crueldade das ações humanas. O amálgama entre terror e compaixão gera empatia pela vítima e impulsiona o espectador ao estado de alteridade, tornando-se capacitado a experimentar "sentimentos pela outra pessoa, especialmente em seu sofrimento, mesmo que não tenham causado essa dor". (HUTCHENS, 2009, p. 42)

---

<sup>82</sup> Trecho extraído do texto original do espetáculo.

Figura 26 - Cena gravada ao vivo e reproduzida em tempo real



Fonte: print da tela da gravação do espetáculo

Nos dois fragmentos a arte da mídia cumpre a função de "uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado" (RANCIÈRE, 2014, p. 103). A sobreposição da presença humana a imagem midiática desestabiliza o sistema cognitivo e coloca a visão em uma zona de oscilação entre o que está acontecendo, o que parece estar acontecendo e o que não está acontecendo. O amálgama impõe ao receptor "um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito". (RANCIÈRE, 2014, p. 92) A teatralidade obtida pela dualidade entre a materialidade física e a abstração imagética embriaga os sentidos ao acionar na psique humana o instinto escotofílico: uma espécie de *schaulust*<sup>83</sup> (FREUD, 1931, p. 79), que estimula o prazer que o olho tem em ver algo não familiar, não habitual, estranho: *unheimlich*.

Na linha oposta à defesa de Baudrillard, a respeito da contemporaneidade ser uma terra fértil para a produção de "simulacros", onde o empenho da mídia de massa se destina a "uma profusão de imagens nas quais não há nada a ser visto" (2014, p. 17), no "teatro de imagem" de Rau, as mídias tecnológicas, em um diálogo profícuo com corpos vivos, elaboram *camadas de significação*, fortalecendo a narrativa visual e, assim, ampliam "cada vez mais as fronteiras da representação", explicitando a "diluição do limite entre virtualidade e realidade". (LEHMANN, 2007, p. 368)

O teatro de alta performance tecnológica de Milo Rau, onde a "estética do filme e do videoclipe é integrada ao palco" (LEHMANN, p. 2007, p. 386), apesar de se valer

<sup>83</sup> O termo em alemão é composto pelas palavras: *schau*, que significa ver, e *lust* que designa desejo.

dos mesmos meios propagadores dos simulacros que infantilizam o olhar do espectador, mencionados por Baudrillard, redimensiona a poética do "drama da percepção" ao operar como um instrumento gerador de imagens endereçadas a "recuperar a potência da visão, reagindo à saturação de signos, que a tudo neutraliza, fatigando as retinas" (FABBRINI, 2016, p. 248). O teatro de imagens, que determina a estética dos cinco capítulos de *A Repetição. História(s) do Teatro (I)*, apresenta-se como uma teatralidade alicerçada no entendimento de que "uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e, portanto, nosso pensamento". (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216)

A transição dos capítulos para o epílogo acontece quando o assassinado Tom, após a cena da tortura, ergue-se do chão e, envolto em uma massa de fumaça, passeia na empilhadeira industrial dirigida por Fabian, como se estivesse retornando da companhia do Deus Hades.<sup>84</sup> Canta a música fúnebre *The Cold Song* (A canção fria), de Henry Purcell (1659-1695) e pergunta para a plateia: como terminar?

As questões referentes ao teatro, iniciadas no prólogo, retomam à cena. Milo Rau recoloca em discussão o tema do ator para, metaforicamente, anunciar a morte da representação, porque o que está em jogo é a ação de "entregar uma pizza" e não o virtuosismo do ator-entregador identificado com o personagem.

*Existe um ator.  
Há uma cadeira no centro do palco.  
Há um laço pendurado na cadeira.  
O ator sobe na cadeira.  
Ele coloca o laço em volta do pescoço.  
Ele diz que vai chutar a cadeira para longe.  
É a cena final.  
Ou alguém o salvará e ele sobreviverá.  
Ou o público não se move e ele morre.<sup>85</sup>*

Mais uma vez, inspirado por Shakespeare, que também fez uso do metateatro na peça *Hamlet* para criticar a representação renascentista, com influência medieval, o visionário Milo Rau, em *A Repetição. História(s) do Teatro (I)*, produz um *manifesto cênico* que clama por uma arte teatral que se circunscreva na tessitura temática, procedimental e estética de seu momento histórico.

<sup>84</sup> Na mitologia grega Hades é associado ao deus do mundo inferior, dos mortos.

<sup>85</sup> Trecho extraído do texto original do espetáculo.

## 2.6 MANIFESTO GHENT

A partir de 2018, a direção artística do National Theatre of Gent - NTGent, fundado em 1965, no noroeste da Bélgica, com o nome de The City of Theatre, encontra-se sob a responsabilidade de Milo Rau, que o rebatizou como NTGent - The City Theatre of the Future. Usufruindo de plena liberdade para reorganizar as atividades artísticas do NTGent, ato que o desobriga a cumprir as limitações impostas aos teatros subvencionados europeus, o encenador elaborou um conjunto com dez regras que efetivam a acepção estética-sociológica chamada de *realismo global*.

O *Manifesto Ghent* (2018) foi inspirado no Manifesto Dogma 95, dos cineastas dinamarqueses Thomas Vinterberg e Lars von Trier, e prega a criação de um cinema mais realista, menos comercial e desapegado do modelo industrial hollywoodiano. O maior representante desta filosofia é o filme *Dogville* (2003).

Tentando emparelhar o teatro aos modos de operar da arte contemporânea, o *Manifesto Ghent* desestabiliza os sistemas de produção e difusão teatral alemão e suíço, que ainda se sustenta no padrão do teatro burguês do final do século XIX. Formatadas a partir do modelo de repertório<sup>86</sup>, as casas de espetáculos devem produzir, em média, vinte encenações anuais, compreendendo períodos de ensaios entre quatro a oito semanas e meia. A brevidade da preparação das encenações impede processos de criação aprofundados ou com caráter voltado à pesquisa.

As equipes criativas e administrativas, especificamente, dos *Staatstheater* (teatros estaduais) ou dos *Bundestheater* (teatros federais) são constituídas por corpos artísticos estáveis, selecionados a partir de concursos públicos, com contratos de trabalho de quatro anos consecutivos, o que os impede de atuar para além dos espaços com os quais firmaram acordo trabalhista.

Ainda no escopo das adversidades, mesmo produções aclamadas pelo público e pela crítica tendem a se manter circunscritas em seu território original, devido ao teatro de repertório envolver técnicos e atores em produções simultâneas. Transitar nacional ou internacionalmente se torna uma dificuldade, na medida em que as turnês ausentam os profissionais do prédio teatral, impossibilitando que as apresentações das demais peças do repertório ocorram. Soma-se a isto o alto custo para a

---

<sup>86</sup> Diferente do sistema de temporada que o espetáculo permanece em cartaz por tempo (in)determinado; o teatro de repertório possui várias produções e a cada dia da semana um espetáculo diferente é apresentado.

locomoção dos amplos cenários, dos inúmeros figurinos e a extensa ficha técnica que envolve as produções do primeiro mundo.

No campo dramaturgico, adaptação ou releitura dos clássicos é uma dádiva concedida somente aos reverenciados encenadores. Comumente, os textos clássicos irrompem na sua literalidade nos espetáculos, cabendo à linguagem da encenação a radicalização e a atualização do conteúdo textual. Em relação à ausência de temáticas contemporâneas Milo Rau sugere um caminho para o futuro pós-pandêmico:

Não precisamos de 1.000 representações de Shakespeare, Tchekhov ou Camus, precisamos de novos clássicos globais. [...] Precisamos repensar profundamente a instituição do teatro, como Tchekhov, Camus ou Shakespeare fizeram para a época deles".<sup>87</sup>

O panorama descrito, ainda que superficial, possui a intenção de localizar o leitor sobre a estrutura do teatro europeu, principalmente o teatro alemão, onde Milo Rau atua intensamente nas últimas décadas. Colaborador artístico do teatro *Schaubühne*, em Berlim, desde 2017, foi a partir da experiência neste cultuado espaço teatral que ideias apresentadas no *Manifesto Ghent* se articularam.

Intentando assegurar "uma forma social, sustentável, coletiva e democrática de fazer teatro",<sup>88</sup> o *Manifesto Ghent* faz uso dos mesmos procedimentos da globalização, não para celebrá-la, mas para criticá-la a partir de seu próprio *modus operandi*, e assim, reivindicar uma "nova arte para uma nova sociedade".<sup>89</sup> O manifesto celebra o retorno à investigação, ao trabalho coletivizado, à relação da arte com a sociedade, ao acesso popularizado às artes cênicas e, acima de tudo, vislumbra a recolocação do teatro operando como um espectro luminoso nas sociedades e nas artes do século XXI.

---

<sup>87</sup> Informação retirada do site do IIPM.

<sup>88</sup> Informação retirada do site do NTGent.

<sup>89</sup> Idem.

*Figura 27 - Manifesto Ghent***PRIMEIRA**

Não se trata mais apenas de retratar o mundo. É sobre como mudar. O objetivo não é representar o real, mas tornar a própria representação real.

**SEGUNDA**

O teatro não é um produto, é um processo de produção. Pesquisas, seleção do elenco, ensaios e debates devem ser acessíveis ao público.

**TERCEIRA**

A autoria é inteiramente dos envolvidos nos ensaios e na performance, qualquer que seja sua função - e de mais ninguém.

**QUARTA**

A representação literal dos clássicos no palco é proibida. Se um texto-fonte - seja um livro, filme ou peça - for usado no início do projeto, ele pode fazer parte de, no máximo, 20% da encenação.

**QUINTA**

Ao menos um quarto do tempo de ensaio deve ocorrer fora do teatro. Um espaço de teatro é qualquer espaço no qual uma peça foi ensaiada ou encenada.

**SEXTA**

No mínimo, duas línguas diferentes devem ser faladas no palco em cada produção.

**SÉTIMA**

Dois dos atores não devem ser profissionais. Os animais não contam, mas são bem-vindos.

**OITAVA**

O volume total do cenário não deve ultrapassar 20 metros cúbicos, ou seja, deve caber em uma Van que possa ser conduzida por motorista com carteira de habilitação normal.

**NONA**

No mínimo, uma produção por temporada deve ser ensaiada ou realizada em uma zona de conflito ou de guerra, sem nenhuma infraestrutura cultural.

**DÉCIMA**

Cada produção deve ser apresentada em pelo menos dez locais e pelo menos em três países. Nenhuma produção pode ser retirada do repertório do NTGent antes que este número seja atingido.

O primeiro projeto desenhado sob o olhar do manifesto diz respeito à série História(s) do Teatro, que abará dez encenações pautadas no campo social, como uma forma de inscrever no universo das artes a história recente do mundo. Os espetáculos serão dirigidos por dez artistas de diferentes países e linguagens, coproduzidos e apresentados no *The City Theatre of the Future*.

O primeiro exemplar da série, e também o primeiro trabalho de Milo Rau como diretor artístico do *NTGent*, foi a encenação *A Repetição. História(s) do Teatro (I)*. O segundo episódio, nomeado de *Histoire(s) du Théâtre (II)*, sobre o maior ditador congolês e fundador do Ballet Nacional do Zaire, esteve sob a responsabilidade da coreógrafa congolense Faustin Linyekula, enquanto que *Liebestod El olor a sangre no se me quita de los ojos Juan Belmonte. Histoire(s) du Théâtre (III)*, dirigida por Angélica Liddell, baseia-se na ária final da ópera "Tristão e Isolda", de Richard Wagner, para investigar a relação de amor e morte, paixão e sangue, reconhecível tanto no exercício de um dos mais consagrados toureiros espanhóis como no trabalho da encenadora-performer.

Também sob o guarda-chuva das diretrizes do manifesto se iniciou, em 2019, no Estado do Pará, a produção da videoinstalação performática *Antígone na Amazônia*. Após imagens percorrerem o mundo exibindo a tensão entre a devastação das terras indígenas *versus* a força do capital do agronegócio brasileiro, Rau acionou o *reenactment* do massacre de Eldorado dos Carajás (1996), seguindo à risca as regras do *Manifesto Ghent*. O projeto visava apresentações no Brasil e na Europa, com parte dos atores ao vivo e parte participando através de procedimentos midiáticos. O elenco seria formado pela indígena Kay Sara (Antígone), o belga Arne De Tremerie (Hemón), o diretor José Celso Martinez Correa (Tirésias), a atriz negra Gracinha Donato (Ismene), a cineasta Célia Maracajá (Eurídice), o ator Celso Frateschi (Creonte) e o coro trágico seria formado por integrantes do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra).

## CONCLUSÃO

Em seu livro *Radicante* (2009), Nicolas Bourriaud reflete sobre a influência da globalização na produção artística contemporânea. Criadores com acentuado trânsito pelo mundo e em contato com estéticas e culturas distintas desenvolvem, inconscientemente, modos de pensar e produzir semelhantes, ainda que apresentem particularidades na manipulação da linguagem.

Marcio Abreu e Milo Rau, abordados nesse trabalho, são artistas que produzem em contextos opostos e, apesar disso, observamos que empregam **dispositivos comuns**, ainda que utilizem **procedimentos diferentes** para alcançar os mesmos objetivos.

A missão do trabalho de cada encenador aparece refletida no nome dos núcleos de que foram fundadores, além de atuarem como dramaturgos e diretores artísticos. Diferente do grupo de teatro, que prima pela constância dos integrantes, os dois encenadores optam por trabalhar com elencos mutáveis, sendo que a *companhia brasileira de teatro*, dirigida por Marcio Abreu, assemelha-se a uma coletividade de artistas brasileiros que aderem ao processo a partir da identificação com o tema. Já a produtora de Milo Rau, denominada de *Instituto Internacional de Assassinato Político*, por utilizar atores sociais na reconstituição de episódios relevantes, obrigatoriamente, necessita renovar sua equipe a cada nova investigação artística.

Além disso, a ideia de *projeto* percorre o trabalho de ambos os encenadores. No "teatro de projeto" a cada produção se redefine a pesquisa, a temática, a estética e, principalmente, os parceiros de atuação (LEHMANN, 2007, p. 343). Trabalhar sob a ótica do projeto destitui a encenação do status de obra acabada a ser testada no confronto com o público para concebê-la como mais *uma das atividades* do processo. Pois o *processo é o ponto central do trabalho e a encenação é, entre outras coisas, a acomodação das descobertas dos ensaios no espaço cênico*. Portanto, ensaiar em um projeto excede as práticas encerradas em salas de ensaios para abrir a pesquisa ao compartilhamento com outras pessoas durante workshops, oficinas, intercâmbios, palestras, mostras de processos, entrevistas e toda sorte de informação que possa verticalizar a exploração temática e estética.

Via de regra, o projeto necessita de mais do que um espetáculo para dar vazão ao vasto material levantado por determinada pesquisa como ocorreu com Marcio Abreu, no duo *Nós e Outros*, com o Grupo Galpão, e na trilogia *Projeto bRASIL*, que



engloba os espetáculos *Projeto BRASIL*, *PRETO* e *SEM PALAVRAS*, da mesma maneira que com Milo Rau na Trilogia da Europa (*The Civil War*, *The Dark Age* e *Empire*) e na Trilogia da Representação (*A Repetição. História(s) do teatro (I)*, *Cinco Peças Fáceis* e *A Família*).

Pode-se observar que o encenador que trabalha sob a ótica do projeto também atenta para a difusão da obra, para além da efemeridade da representação teatral. Assim, publicações de dramaturgias, exposições, documentários, performances, atos de resistência, intervenções e materiais em plataformas de streamings, são atividades recorrentes, que se encontram sob a direção artística dos condutores dos processos, como é o caso de Marcio Abreu e Milo Rau.

Diferente da organização do teatro de grupo, que mantém um núcleo fixo de artísticas, que os temas são escolhidos coletivamente e que a estética e a formatação dos espetáculos são aperfeiçoamentos dos trabalhos anteriores, o teatro de projeto requer que a cada produção se redefina a pesquisa, a temática, a estética e, principalmente, os parceiros de criação. A prática do elenco volátil e da estética autônoma, até o final do século passado, era procedimento típico dos diretores dedicados ao mundo do entretenimento, mas agora passa a ser normatizada no teatro de pesquisa e reverbera de maneiras distintas entre os dois encenadores.

Na *companhia brasileira*, Marcio Abreu opta pela descontinuidade da equipe criativa por acreditar que a renovação constante evita a sedimentação no modo de produzir do encenador, que para cada novo trabalho recria códigos éticos, procedimentais e estéticos para organizar e conduzir o trabalho. Quanto a Milo Rau, a própria natureza do trabalho o impede de manter uma equipe vitalícia, que se torna incompatível com o pressuposto de um processo que se edifica a partir de contribuições de cidadãos civis envolvidos com os fatos investigados e que "representam" a si próprios na encenação.

Uma das maiores semelhanças entre Marcio Abreu e Milo Rau é que encenar temas da vida dispara a engrenagem criativa de ambos os artistas. No caso dos diretores, observa-se que o mundo globalizado não institucionalizou somente o trânsito do capital, mas também abriu fronteiras para o reconhecimento e a discussão de problemas infiltrados nas sociedades ocidentais. Para eles, investigar a realidade significa analisar a cultura, que não se manifesta como uma aptidão inata do ser humano, mas é um conjunto de regras e hábitos *adquiridos* por meio de processos de aprendizagem. A partir desse pensamento semelhante, pode-se dizer que, para

ambos, trabalhar com o tecido social tem como objetivo *desconstruir narrativas e comportamentos engendrados pelas classes dominantes*, na perspectiva de garantir respeito aos direitos humanos e também representatividade a grupos minoritários.

A inspiração para encenar temas de tensão entre o homem e a sociedade pode ser atribuída à formação interdisciplinar dos encenadores, que concedem grau de importância semelhante para questões de cunho humanístico, social e estético.

No caso de Marcio Abreu, o contato com o teatro antropológico, em especial a vivência nicaraguense na Escola Internacional de Teatro da América Latina e do Caribe (EITALC), sensibilizou seu olhar para problemáticas locais e o instrumentalizou a fazer do teatro uma ferramenta estética e política para a discussão de seus temas prediletos. Em tempos de um Brasil sombrio pela ascensão do neoliberalismo econômico e de valores conservadores, os espetáculos são pautados em narrativas referentes ao capitalismo, ao consumo desenfreado, às desigualdades de gênero, ao racismo estrutural e a toda gama de assuntos voltados para as micropolíticas<sup>90</sup>, como exemplo citamos os espetáculos *Oxigênio* e *Preto*.

Quanto a Milo Rau, a experiência juvenil com integrantes do Exército Zapatista de Libertação Nacional fomentou nele a subversão da ordem para o florescimento de sociedades igualitárias em termos de direitos e deveres. A convivência universitária com Pierre Bourdieu embutiu no espírito do jovem estudante dois aspectos fundamentais em seu teatro: a indistinção entre arte e realidade, porque a encenação operando como um simulacro assumido da realidade "produz um efeito de crença", que impossibilita o espectador diferenciar criação e verdade (BOURDIEU, 1996, p. 48) e o conceito de *campo* onde o sociólogo defende que estudar um objeto ultrapassa a análise de documentos para englobar as influências sociais e econômicas que o circundam, motivo pela qual Milo Rau opta por investigar e desenvolver o processo criativo no local de origem do fato e com cidadãos envolvidos no episódio.

Adeptos de processos abertos em que decisões e estratégias se definem ao longo da jornada criativa, para Abreu e Rau, os planos de ensaios ou a concepção de espetáculo são inexistentes no início das atividades práticas. Herdeiros do processo colaborativo e do *devising* europeu, ambos os encenadores se posicionam no processo de maneira não hierárquica e com a perspectiva de provocar ideias, organizar pesquisas, desenvolver estratégias e estruturar as contribuições da equipe.

---

<sup>90</sup> O termo é empregado por Suely Rolnik como "uma forma de tentar mudar o mundo e as coordenadas dominantes".

Sem expectativa sobre o ponto de chegada os ensaios compreendem mergulhos criativos no desconhecido.

Marcio Abreu empresta da performance os princípios que regem os seus ensaios tornando cada encontro um laboratório de expressões sem que haja preocupação com a continuidade do processo ou com o material criado a priori. A improvisação centrada na experimentação pela experimentação permite que na fricção entre texto, corpo, espaço, luz, som e tecnologia, a equipe explore irrestritamente sua pulsão criativa e o encenador obtenha resultados cênicos inusitados e distanciados da estética realista.

Nesse sentido, o modelo de workshop de Abreu se mostra um procedimento interessante quando possibilita ao tema ser expresso por imagem, cor, palavra, movimento, espaço, vestimenta, audiovisual, sonoridade ou com mini cenas compostas por todos os elementos do teatro. Além disso, é comum que o encenador se afaste dos ensaios temporariamente. O afastamento dos ensaios, apesar de ser atípico no mundo da direção teatral, também é procedimento comum aos veteranos Robert Lepage e Frank Castorf, que, da mesma forma que Abreu, operam com *respiros reflexivos* que lhes permitem pensar sobre os caminhos e os descaminhos decorridos na criação.

No caso do teatro de Milo Rau a duração dos ensaios depende da complexidade do projeto. Alguns duram poucos encontros enquanto outros têm tempo indeterminado. Por não necessitar de regras rígidas, a improvisação é empregada para aproximar da linguagem teatral os atuantes sociais convidados a (re)apresentar suas versões dos fatos investigados. Uma espécie de *canovaccio* é utilizada como roteiro aberto à improvisação, que auxilia o preenchimento das lacunas, imprecisões e contradições surgidas nos relatos ou nas (re)apresentações do assunto pesquisado.

Partidários da escrita do texto a partir dos acontecimentos que os sensibilizam na sala de ensaio, os dois encenadores-dramaturgos organizam materiais verbais e não verbais, fragmentos textuais e improvisos, visando definir a dramaturgia textual e a criação dos discursos da encenação. A sobreposição das funções de dramaturgo e encenador é outra semelhança entre Marcio Abreu e Milo Rau, capaz de dinamizar o trabalho dos artistas. Porque, de modo diferente do dramaturgo convencional ou do dramaturgo colaborativo, que se responsabiliza somente pela estrutura narrativa do texto, o encenador-dramaturgo opera como um "escritor de palco" ou um articulador de dramaturgias, que no caso compreende a textual e a cênica. (PAVIS, 2019, p. 96)

Também é importante notar como a estética pop, envolvida com a cultura de massa, permeia o teatro dos dois encenadores, que celebram as mídias de comunicação como elemento importante nas artes cênicas. Não apenas no caso dos dois diretores, o aparato tecnológico se tornou quase obrigatório nos palcos contemporâneos e a *poética tecnológica* compartilha o espaço cênico com o mesmo grau de importância dos atuantes e dos demais elementos da cena.

O teatro produzido por Abreu, ainda que tenha como pressuposto o convívio entre corpos, não nega a tecnologia, mas a utiliza sem que sua intervenção seja determinante para o discurso das encenações. Em seu teatro, a tecnologia sublinha aspectos performativos da cena ao incorporar distorções sonoras, música produzida e mixada ao vivo, microfones, computadores, efeitos sonoros e amplificadores. Além disso, a imagem digital projetada em diferentes plataformas (tela, televisão, painéis, etc.) exerce funções múltiplas e ampliadoras do discurso cênico, ora complementando as textualidades, ora contradizendo a própria cena, ora reforçando o discurso dos atores e ora afetando a sensibilidade do espectador pela simples potência poética que uma imagem projetada em grandes dimensões pode provocar.

No teatro cinematográfico de Rau, a tecnologia assume a função de constituinte da cena, a tal ponto que sua ausência implicaria em desconstrução do discurso da encenação. Aparentando uma nova modalidade do "teatro de imagem",<sup>91</sup> imbrica teatro e cinema de maneira que equipamentos como câmeras de vídeo, datashow, computadores com software de edição, tela de projeção, *switcher* (mesa para organização das câmeras de vídeo) e artistas como videomakers, diretores de cinema e editores de vídeo, integram com propriedade e familiaridade as encenações de Rau.

Ao término deste estudo concluímos que as teatralidades singulares apresentadas nas encenações de Marcio Abreu e Milo Rau são de responsabilidade exclusiva dos diretores. A organização das teatralidades considera o acaso e a subjetividade dos encenadores na manipulação da polissemia de materiais levantados durante todas as atividades que perpassam o processo. Semelhante ao *editor* ou *montador* de cinema, os dois encenadores organizam um mosaico de informações, às vezes sobrepondo ou colocando lado a lado palavras, imagens, sonoridades, corpos luminosos, espacialidades, tecnologia, etc.

---

<sup>91</sup> Estilo de teatro cujo expoente foi Bob Wilson entre os anos de 1970 e 1980 e que Pavis caracteriza como um "tipo de encenação que visa produzir imagens cênicas, geralmente de uma grande beleza formal, em vez de dar a ouvir um texto ou de apresentar ações físicas "em relevo". (2005, p. 383)

Marcio Abreu e Milo Rau constroem discursos cênicos que ganham formato e afloram diante dos olhares dos espectadores, especialmente pela capacidade de produzir, selecionar, organizar e estruturar encenações *editando* materiais e *montando* discursos a partir de visões de mundo singulares, regidas pela ética, estética e política.

A respeito das modificações das práticas e das teorias da encenação durante esse século, nas últimas páginas do livro *A encenação contemporânea* Patrice Pavis coloca a seguinte indagação: "para onde vai a encenação?" (2013, p. 400). Quase dez anos depois da publicação do livro, a questão ainda parece pertinente.

Narrativas pautadas na realidade, o teatro associado as artes visuais, atores sociais atuando junto com profissionais, o fortalecimento do encenador-dramaturgo e do encenador-editor, talvez indiquem uma resposta à questão lançada, ao endereçar o teatro ao que o próprio estudioso francês chamou de "performise" (2013, p. 396). O termo pode ser traduzido como a unificação de dois conceitos valorosos para as artes contemporâneas: encenação (*mise en scène* em francês) e performance.

## BIBLIOGRAFIA

ABREU, Márcio. **MARÉ | PROJETO BRASIL**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2016.

\_\_\_\_\_. (2016a) **Caixa de Pont[o]: Jornal Brasileiro de Teatro**. Editora UFSC, nº 3, outono, 2016.

\_\_\_\_\_. A dramaturgia de Marcio Abreu e sua mais nova aposta nas artes cênicas. **Oi Futuro**, 2015. Disponível em: <<https://oifuturo.org.br/historias/a-dramaturgia-de-marcio-abreu-e-sua-mais-nova-aposta-nas-artes-cenicas/>>. Acesso em: 09 fev. 2022.

\_\_\_\_\_. (2021a). Entrevista concedida a Bernadeth Alves, em 21 mai. 2021. (não publicada)

\_\_\_\_\_. (2021b). Entrevista concedida a Bernadeth Alves, em 19 ago. 2021. (não publicada)

ANTUÑANO, José Gabriel López. **La escena del siglo XXI**. Madri: Asociación de Directores de Escena de España, 2016.

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ARISTÓTELES. **A Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARBA, Eugenio. I. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo: Editora HUCITEC - Editora Unicamp, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **El complot del Arte: ilusión y desilusión estéticas**. Editor digital: Ascheriit, ePub r1.1, 2014. Disponível em: <[https://www.academia.edu/4239020/Jean\\_Baudrillard.\\_El\\_complot\\_del\\_arte.\\_Ilusión\\_y\\_desilusión\\_estéticas](https://www.academia.edu/4239020/Jean_Baudrillard._El_complot_del_arte._Ilusión_y_desilusión_estéticas)>. Acesso em: 15 mar. 2021.

\_\_\_\_\_. **Simulacros e Simulações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLÄSKE, Stefan; CASELLA, Luanda; RAU, Milo; STAAL, Lara. **The Art of Resistance: On Theatre, Activism and Solidarity**. Berlin: Verbrecher Verlag, 2020.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A., 2009.

CORNADO, Óscar. O corpo invisível: teatro e tecnologias da imagem. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 2, n. 11, p. 177-189, 2018. DOI: 10.5965/1414573102112008177. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102112008177>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

CUNHA, Marco. O teatro expandido e a arte permeável de Marcio Abreu. **Questão de Crítica**. RJ, Vol. IX, no 67, mar. de 2016. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/author/marco-vasques-e-rubens-da-cunha/>>. Acesso em: 22 abr. 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** 3a ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 206-219, 30 nov. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>>. Acesso em: 24 jun. 2020.

DUBATTI, Jorge. **El Teatro Jeroglífico: herramientas de poética teatral**. Buenos Aires: Atuel, 2002.

\_\_\_\_\_. **El Convivio Teatral: Teoría y Práctica de Teatro Comparado**. Buenos Aires: Atuel, 2003.

\_\_\_\_\_. **Teatro y Territorialidad: Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado**. Barcelona: Editora Gedisa S.A., 2020.

EVREINOV, Nicolas. **El teatro en la vida**. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1936.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Imagem e enigma. **Viso. Cadernos de estética aplicada**, São Paulo, n. 19, p. 240-262, 2016. Disponível em: <[http://www.revistavisos.com.br/pdf/Viso\\_19\\_RicardoFabbrini.pdf](http://www.revistavisos.com.br/pdf/Viso_19_RicardoFabbrini.pdf)>. Acesso em: 20 jun. 2020.

FABIÃO, E.; ABREU, M. Troca de e-mails entre Marcio Abreu e Eleonora Fabião. **Sala Preta**, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 345-368, 2016. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v16i2p345-368. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/121844>>. Acesso em: 22 abr. 2021.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>>. Acesso em: 31 out. 2020.

\_\_\_\_\_. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

FISCHER-LICHTE., HORN, Christian., PFLUG, Isabel., WARSTAT, Matthias. **Inszenierung von Authentizität: Teatralität**. Francke, Tübingen und Basel, 2007.  
FOSTER, HAL. **El Retorno de lo Real: la vanguardia a finales de siglo**. Madrid: Akal, Ediciones, 2001.

FREUD, Sigmund. **Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos**. Volume XI (1910[1909]). Companhia Editora Nacional, 1931. Disponível em: <<https://www.cefas.com.br/obras/>>. Acesso em: 25 jun. 2020.

\_\_\_\_\_. O inquietante. in **Obras Completas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. 2a. ed, São Paulo: Perspectiva, 2010.

HEDINGER, Johannes M. **MOA - METHODS OF ART – Archive of Artists Interviews**. University of Cologne, Institut für Kunst&Kunsttheorie. Germany, 2013. Disponível em: <<http://methodsofart.net>>. Acesso em: 23 nov. 2020.

HUTCHENS, B. C. **Compreender Lévinas**. São Paulo: Vozes, 2009.

JUNIOR, Luiz Rebinski. Das páginas para os palcos. **Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná**. s/d. Disponível em: <<https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Perfil-do-Leitor-Marcio-Abreu#>>. Acesso em: 22 jun. 2021.

JÚNIOR, R. M. K. Asante. **It's Bigger Than Hip Hop: The Rise of the Post-Hip-Hop Generation**. Griffin, 2009.

KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KRÜGER, Cauê. **A arte do encontro: uma etnografia da companhia brasileira de teatro e do PROJETO bRASIL**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, tese de Doutorado 2017.

\_\_\_\_\_. Discursos Deslocados, Imagens Evocadas: Nova Dramaturgia e Performance em PROJETO bRASIL. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 20, n. 48, p. 38-67, fev, 2019. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/90091>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

LACAN, Jacques. Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. in **O inconsciente e a repetição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1973.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



\_\_\_\_\_. Teatro Pós-dramático, doze anos depois. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. p. 864, 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 26 jan. 2021.

\_\_\_\_\_. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. **Sala Preta**, [S. l.], v. 3, p. 9-19, 2003. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v3i0p9-19. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57114>>. Acesso em: 3 out. 2021.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>>. Acesso em: 8 abr. 2022.

MÜLLER, Heiner. **Heiner Müller: o espanto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NETO, Ignácio Dotto. **Contra Cena: o teatro em Curitiba contado por seus artistas**. Curitiba: Ed. do Autor, 2000.

\_\_\_\_\_.; COSTA, Marta Morais. **Entreatos: teatro em Curitiba de 1981 a 1995**. Curitiba: Ed. do Autor, 2000.

PAVIS, Patrice. **A análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. **A Encenação Contemporânea: origens, tendências e perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A Cena em Ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e Política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda, 2012.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

\_\_\_\_\_. **O ódio à Democracia**. 1a. ed. Boitempo Editorial: São Paulo, 2014.

RAU, Milo. **Das geschichtliche Gefühl: Wege zu einem globalen Realismus**. Berlin: Alexander Verlag, 2019.

\_\_\_\_\_. **Globaler Realismus | Global Realism**. Berlin: Verbrecher Verlag, 2018.

\_\_\_\_\_. **Lam Gods / The Ghent Altarpiece**. Berlin: Verbrecher Verlag, 2018.

\_\_\_\_\_. **Reality comes from Utopia.** The Art of Resistance: On Theatre, Activism and Solidarity. Berlin: Verbrecher Verlag, 2020.

\_\_\_\_\_. Theatre is a place of truth. in **Why Theatre?** Verbrecher Verlag, 2020.

RAU, Milo; BOSSART, Rolf (org.). **Die Enthüllung des Realen: Milo Rau und das International Institute of Political Murder.** Theater der Zeit, 2 jul. 2013.

RESTANY, Pierre. **Os novos realistas.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

RIMINI PROTOKOLL. **Experts of everyday. The theatre of Rimini Protokoll.** Berlin: Alexander Verlag, 2008.

RÖHL, Ruth. Heiner Müller na Pós-modernidade. in **Heiner Müller: o espanto no teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. **Concinnitas**, Revista do Instituto de Artes da Universidade do Rio de Janeiro, v. 1, n. 26, 2015. Disponível em: < <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20104/14402>>. Acesso em: 14 jan. 2023.

ROMAGNOLLI, Luciana. **Convívio e presença como dramaturgia: A dimensão da materialidade e do encontro nas criações da Companhia Brasileira de Teatro.** Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, dissertação de mestrado, 2013. 157p. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/JSSS-9EGMC8>>. Acesso em: 22 abr. 2021.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (org.). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **O futuro do drama: escrituras dramáticas contemporâneas.** Campo das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Poética do Drama Moderno: de Ibsen à Koltès.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

SARRAZAC, J.-P.; FERNANDES, S. A invenção da teatralidade. **Sala Preta**, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 56-70, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i1p56-70. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57531>>. Acesso em: 1 mar. 2021.

SCHNEIDER, Rebecca. **Performing remains: art and war in times of theatrical reenactment.** New York: Routledge, 2011.

SOBANSKI, Saulo. Como é feita a reconstituição de um crime? **Super Interessante**. 14 fev. 2020. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-e-feita-a-reconstituicao-de-um-crime>>. Acesso em: 12 mar. 2021.

SOLER, Marcelo. O espectador no teatro de não-ficção. **Sala Preta**, [S. l.], v. 8, p. 35-40, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57348>>. Acesso em: 5 out. 2020.

SOLIS, René. Milo Rau, l'histoire à la barre. **Libération**, 4 juillet 2013. Disponível em: <[https://www.liberation.fr/theatre/2013/07/04/milo-raul-histoire-a-la-barre\\_915997/](https://www.liberation.fr/theatre/2013/07/04/milo-raul-histoire-a-la-barre_915997/)>. Acesso em: 10 jan. 2021.

SOMVIELE, Charlotte De. La Reprise–Histoire(s) du théâtre (i)–Milo Rau/IIPM. **The Theatre Times**. 01. jun. 2018. Disponível em: <<https://thetheatretimes.com/la-reprise-histoires-du-theatre-i-milo-rau-iipm/>>. Acesso em: 16 abr. 2021.

TACKELS, Bruno. Escritores de palco: algumas observações para uma definição. **Sinais de Cena**, [S. l.], p. 68–74, 2011. DOI: 10.51427/cet.sdc.2011.0014. Disponível em: <<https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12824>>. Acesso em: 19 jun. 2022.

VASQUES, Marco; CUNHA, Rubens da. **Caixa de Pont[o]: Jornal Brasileiro de Teatro**. Editora UFSC, nº 3, outono, 2016.

VELOSO, Verônica Gonçalves. Grupo ou Coletivo - uma questão de tempo. In: **ANAIS ABRACE**, V Congresso da ABRACE, 2008, v. 9, n. 1, Campinas UNICAMP, 2008. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1435>>. Acesso em: 28 dez. 2021.

## SITES

### COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO.

Disponível em: <<http://www.companhiabrasileira.art.br/>>.

### INTERNATIONAL INSTITUTE OF POLITICAL MURDER - IIPM.

Disponível em: <<http://international-institute.de/about-iipm/>>.

### MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE SÃO PAULO - MITsp.

Disponível em: <<https://mitsp.org/2019/entrevista-milo-rau/>>.

### NATIONAL THEATRE OF GENT - NTGent.

Disponível em: <<https://www.ntgent.be/>>.

## VÍDEOS

ABREU, Marcio. Conversa com Marcio Abreu. O que move. Escola de Arte Dramática USP. **Youtube**, 08 out. 2020. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=jcHyZcssiMo&list=PLArjtp7zBRV2w200\\_gLoQSZvII-RQmzSG&index=6](https://www.youtube.com/watch?v=jcHyZcssiMo&list=PLArjtp7zBRV2w200_gLoQSZvII-RQmzSG&index=6)>.

\_\_\_\_\_. (2021c) Entrevista com Marcio Abreu. 2MAIS2CULT. [Vinícius Aguiar]: Marcio Abreu. São Paulo: (S.I.), 17 jun 2021. **Podcast**. Disponível em: <[https://www.instagram.com/tv/CQPvMQuHLqh/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/tv/CQPvMQuHLqh/?utm_medium=copy_link)>.

NAIRA, Nadja. DA IDÉIA À LUZ. Nadja Naira e a iluminação para a trilogia: PROJETO bRASIL, PRETO e SEM PALAVRAS. **Youtube**, 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/2EL5WKKc-Hw>>.

SALA TUSP #19: CIA BRASILEIRA DE TEATRO, com Marcio Abreu. Youtube. 24 nov. 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/BZX3Erdj3FA>>.

SCHOOL OF RESISTANCE. Can there be global art? Youtube. Disponível em: <<https://youtu.be/AEYicogwRVI>>.

TRAVESSIAS: documentário. Direção Clara Clavour e Marcio Abreu. **Youtube**, 20 set. 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/BW8Tbsf6FUA>>.

**ANEXO A**

**TEXTUALIDADE**

***SEM***

***PALAVRAS***

**MARCIO ABREU**

versão: outubro de 2021

## FICHA TÉCNICA

**Direção e Texto:** Marcio Abreu

**Dramaturgia:** Marcio Abreu e Nadja Naira

**Elenco:** Fábio Osório Monteiro, Giovana Soar, Kauê Persona, Kenia Dias, Key Sawao, Rafael Bacelar, Viní Ventanía Xtravaganza e Vitória Jovem Xtravaganza

**Direção de produção e administração:** José Maria e Cássia Damasceno

**Iluminação e assistência de direção:** Nadja Naira

**Direção Musical e Trilha Sonora Original:** Felipe Storino

**Direção de movimento:** Kenia Dias

**Cenografia:** Marcelo Alvarenga | Play Arquitetura

**Figurinos:** Luiz Cláudio Silva | Apartamento 03

**Vídeos:** Batman Zavareze

**Captação e edições das imagens:** João Oliveira

**Fotos:** Nana Moraes

**Documentário – direção e fotografia:** Clara Cavour

**Programação visual:** Pablito Kucarz

**Colaboração artística:** Aristeu Araújo, Cássia Damasceno, Clara Cavour, Grace Passô, Helena Vieira, José Maria e Rodrigo Bolzan

**Técnico de Luz, vídeo e transmissão:** Ricardo Barbosa

**Técnico de som:** Chico Santarosa

**Técnico de Palco:** Iuri Wander e Vitor Manuel

**Distribuição Internacional:** PLAN B – Creative Agency for Performing Arts

**Intérpretes Libras:** Jhonatas Narciso dos Reis Bezerra, Lorraine Mayer Germano, Jadson Abraão da Silva, Laura Silva Mello de Alcantara

**Audiodescrição:** Maria Thalita de Paula, Graciela Pozzobon da Costa

**Assessoria de Imprensa:** Canal Aberto – Márcia Marques

**Assistentes de comunicação:** Daniele Valério e Diogo Locci

**Coordenação de Produção RJ:** Miriam Juvino

**Produção Executiva RJ:** Miriam Juvino e Valéria Luna

**Assistente de produção RJ:** Ananias de Caldas

**Administração financeira RJ:** Valéria Luna

**Assessoria jurídica e contábil RJ:** COARTE | Lilian Santiago e Francisco Gomes

Uma produção da companhia brasileira de teatro - Em co-produção com Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main/GE, Théâtre Dijon Bourgogne – Centre Dramatique National/FR, A Gente Se Fala Produções Artísticas – Rio de Janeiro/BR

**Correalização:** Centro Cultural Oi Futuro

**Patrocínio:** Oi, Governo do Estado do Rio de Janeiro e Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa

## SEM PALAVRAS

*(Uma pessoa entra. Sapatos e cabelos rosas.)*

Uma cadela late, indócil, como se estivesse excitada ou em perigo, como se estivesse diante de uma grade prestes a ser aberta e pudesse escapar, late como se estivesse diante de uma porta fechada, detrás da qual supõe estar sua dona ou amiga, viva ou morta, late olhando pro escuro, como se percebesse algo que só ela vê, e que é indizível.

Uma cadela late, incansavelmente, como se estivesse excitada ou em perigo.

Vários cachorros latem, ferozmente. como se percebessem algo que só eles veem, e que é indizível.

*(Late incansavelmente olhando pro escuro. Sai. Ouvimos ainda os latidos.)*

<b>Sonhos - Antes de tudo</b>
-------------------------------

*(Uma pessoa olha pra fora. Algumas palavras atingem seu corpo.)*

Nós viemos de um país em ruínas. Escapamos. Obstinação ou privilégio. Os dois. Ou sorte.

Antes de tudo.

Antes de tudo.

É preciso que se diga.

Tem histórias que nunca foram contadas.

Aqui.

Um edifício.

Ou um livro.

Um corpo. Um livro.

Tem história escrita.

No corpo.

Edifício.

Livro.

Tem fala.

Movimento.

Fala.

Boca a boca.

Tem história.

Pensamento.

Ouvido que escuta.

Antes. Nós. Corpo. Movimento. Pensamento. Fala. História. Obstinação. Tudo. País. Ruínas. Livro.

Edifício. Privilégio. Sorte. Nunca.

Tem histórias que nunca foram contadas.

Que nós viemos de um país em ruínas, por exemplo. É preciso que se diga. E há quem não acredite.

Escuta.

*(Ouvimos um slam. Todes entram.)*

Palavra-corpo. Corpo-memória. Corpo-livro. Voz-pensamento. Outro-livro. Anti-livro. Ante-livro. Livre do medo do livro, do peso-livro, do peso-morto, da coisa-morta. Coisa- coisa. Coisa-coisa. Coisa-carne. Vibra-carne. Vida-carne. Movimento-coisa. Coisa que coisa. A carne que carne. A vida que vida. Consciente-quente. Mente-ferve. Cabeça- corpo. Sabe-da-morte. Consciência-vida. Sabida-morte.

*(Uma pessoa imóvel. Vive aquele instante em contagem regressiva.)*

5, 4, 3, 2, 1

*(Ouvimos tiros. Latidos.) (Um homem a caminho do trabalho.)*

Você está andando tranquilamente pela rua.

Você está na sua cidade e circula livremente.

*(Ouvimos latidos.) (Uma pessoa em casa.)*

Você está em casa e não tem nada pra fazer

Você olha pra fora e não vê nada

*(Uma pessoa tenta ficar de pé.)*

Eu to aqui ó

Eu não sumi viu

Eu to aqui ó

Eu to aqui

Eu existo

*(Uma pessoa acordando de um pesadelo.)*

Acorda acorda acorda

Você ouve

Acorda

Bem longe

Como se viesse de outro lugar

Você ouve

E não consegue reagir

Acorda acorda acorda

*(Ação ao reverso com variação de velocidades. Todes saem.)*



Você não reage  
 Você ouve  
 Acorda acorda acorda

Você não reage  
 E não sabe por que  
 Não é a primeira vez que isso acontece  
 Você não sabe por que  
 Você

(Uma pessoa)

E, antes ainda, haverá uma espécie de prefácio. Alguém outro fará um prefácio. Que vem antes dessa introdução. Como se começássemos uma espécie de livro.

Isso é um livro.

Um edifício.

Um corpo.

Uma história.

Alguém diz:

*(Uma pessoa e simultaneamente uma voz.)*

Organizar a raiva para reinventar a vida.

## Trajetos

*(Entra uma pessoa. Ela observa o espaço. Se desloca. Ela está num apartamento vazio.) (Um homem a caminho do trabalho. Observa a cidade, organiza seus pensamentos.)*

Você está andando tranquilamente pela rua.

Você está na sua cidade e circula livremente.

Você pensa: eu circulo livremente.

Faz calor.

Você está a caminho do trabalho.

Esses são os dias em que você trabalha.

Há dias em que você não trabalha.

É assim: 36 horas sim, 36 horas não.

Você está a caminho do trabalho.

Sol na cara.

Faz calor na sua cidade.

Faz calor nesse sul do mundo do lado de cá do atlântico onde você vive.

Você caminha, o mar ao longo do caminho.

Bate um vento fresco.  
 O ar circula, livremente.  
 Perto do mar.  
 Você vive numa cidade com mar.  
 Você pensa que não gostaria de viver numa cidade sem mar.  
 E você se diz: o mar é o mesmo pra todo mundo.  
 Eu me banho aqui e alguém se banha lá.  
 Do outro lado.  
 Esse mar banha meus pés e o pés dos meus ancestrais.  
 Do outro lado.  
 Um dia você quer atravessar esse mar.  
 Você nasceu na cidade onde você vive.  
 E onde viveram antes de você os seus pais.  
 Você não é infeliz por causa disso.  
 Você viaja pouco, mas não é infeliz.  
 Por causa disso.  
 Você nunca saiu do país.  
 A grana é curta, quase não tem férias.  
 E você pensa: eu quero viajar mais.  
 Um dia você quer atravessar esse e outros mares.  
 Você atravessa a cidade a caminho do trabalho.  
 E você viaja em seus pensamentos.  
 Seu corpo preto a caminho do trabalho: 36 horas sim, 36 horas não, grana curta, quase sem férias,  
 calor, sol na cara, vento fresco perto do mar.  
 Você atravessa a cidade e pensa em travessia.  
 E você pensa na palavra calunga.  
 Esse som calunga atravessa seu corpo  
 O vento batendo a caminho do trabalho.  
 Um significado da palavra calunga  
 Travessia do mar atlântico pelo povo preto escravizado  
 Amontoado no porão de um navio negreiro  
 Mar atlântico travessia e cemitério  
 Você para e se pergunta: o mar é o mesmo pra todo mundo?  
 E você se pergunta: o ar circula livremente?  
 E você se pergunta: eu circulo livremente?

*(Um homem a caminho do trabalho. Se paramenta para trabalhar. Dança no carnaval. Se paramenta  
 para cuidar de alguém.)*

Quando você chega no trabalho

Você entra no ambiente

O cheiro característico

O silêncio obrigatório

Na entrada o quadro de uma moça loira anos 50 olhar sensual dedo indicador nos lábios indicando silêncio

Shhhhh

Você gosta do seu trabalho

Mas detesta obedecer.

Isso te dá calafrios

Obedecer

Você não come carne porque detesta a obediência do gado em direção ao abate

Às vezes você se sente como o gado

Mas você respira e lembra que você ensina as pessoas a respirar:

as que pararam por acidente e as que nem chegaram a aprender

Você faz silêncio porque você cuida das pessoas

Não porque uma loira anos 50 idiota dedo indicador te manda calar

Esse é o seu trabalho

Você fala baixo

Você pensa baixo

Muitas vezes você prefere não pensar

Muitas vezes você prefere esquecer

Você cuida

Você ensina

Você age

Você começa a coreografia

Higieniza as mãos, água e sabão, punhos até os cotovelos, entre os dedos, por baixo das unhas, repete a operação, seca as mãos com toalhas descartáveis, veste as luvas cirúrgicas descartáveis, o jaleco branco, por cima dele a capa de isolamento verde ou azul tecido fino largo descartável, a máscara cirúrgica descartável, o *face shield*, luvas descartáveis para os sapatos.

Quando você muda de ambiente

Outro cheiro característico

Barulho dos equipamentos,

máquinas de respiração artificial,

tubos, frequências cardíacas.

Muitos barulhos que marcam

tempos Muitas máquinas.

Toda vez que você muda de ambiente você lembra que ganha pouco

Trabalha muito e ganha pouco

O barulho das máquinas te faz lembrar isso

Você não gosta muito das máquinas, mas às vezes se vê como uma delas

Seu caminho de casa pro trabalho: 36 horas sim, 36 horas não, sem viagem, quase sem férias, grana curta, corpo cansado.

Mas você gosta do que faz

O seu trabalho

Ensinar a respirar

Um corpo adulto que já respirava e desaprendeu por acidente

Um corpo de bebê que ainda não aprendeu a respirar aqui, fora do útero

"Em cada pessoa há dois que dançam: o direito e o esquerdo. Um dançarino - o direito, o outro - o esquerdo. Dois dançarinos de ar. Dois pulmões. O pulmão direito e o esquerdo. Em cada pessoa viva sobre a terra há dois que dançam - o pulmão direito e o esquerdo. Os pulmões dançam e você recebe o oxigênio. Se você pegar uma pá e bater no peito de uma pessoa na altura dos pulmões, as danças param. Os pulmões não dançam mais, o oxigênio não chega."

Você viu isso numa peça de teatro de um autor russo e uma companhia brasileira

Você dança dentro de você

Você esquece

Você viaja seus pensamentos

*(Dança no carnaval. Dança numa festa. Se transforma no caminho.)*

Você gosta de dançar

Você gosta de beijar

Você gosta de carnaval

Na sua cidade tem carnaval

No sul do mundo lado de cá do mar atlântico de onde você vem

Ruas cheias de gente e de brilho

O som grave fazendo a rua tremer

O corpo treme

Você beija muito

Você dança muito

Você canta

Você sua

O suor escorre pelo corpo e se mistura aos outros suores: o mesmo mar pra todo mundo

Você gosta de beber

Você bebe

Você delira

Você dança, sua, beija e bebe o seu delírio misturado aos outros delírios de muitas cores

Você entorpece seu corpo e sua mente com substâncias químicas

Você viaja, decola, voa e se dilui no ar

Você nunca saiu do seu país, mas você viaja

Você gosta disso

Você gosta de você  
Você gosta das pessoas  
Você gosta da vida

*(Um homem a caminho do trabalho dança com uma pessoa pequena. Pas-de-deux)*

Você respira  
E ensina a respirar  
Você repete essa operação várias vezes por dia  
Com crianças, com adultos  
Sem aparelhos, com aparelhos  
A cada nova pessoa você refaz a coreografia ao inverso  
Descarta tudo o que é descartável  
Recomeça tudo de novo  
Re higieniza as mãos,  
reveste cada peça de roupa,  
re passa por cada etapa,  
remonta,  
reconta,  
re limpa,  
re lava,  
renova,  
repara,  
relembra,  
repete,  
respira, e vai.  
Tudo de novo  
Várias vezes por dia  
Você descarta tudo o que é descartável  
Depois de 36 horas você volta pra casa  
Desenho da máscara marcado no rosto  
Um vinco no rosto  
Uma tatuagem  
Você lava e não sai  
Você não descarta seus pensamentos  
Quem você é  
Você não se esquece nunca de quem você é  
Você não descarta  
No caminho de casa pro trabalho  
Você lembra todos os dias  
Quem você é

Você tem a vida e a morte nas suas mãos

*(Uma pessoa num apartamento vazio.) (Escuro. Luz. Uma pessoa fala ao microfone)*

Você faz todos os dias o mesmo percurso. Você atravessa a sala lentamente, vai até a porta, se abaixa, você sabe se abaixar, você organiza os chinelos um a um, sempre do mesmo jeito, você não entra de sapatos em casa, os chinelos são pra isso. Lá fora não é aqui dentro. Você muda alguma coisa de lugar pro espaço respirar. Você esteve sempre aqui, esse apartamento é seu mundo. De tempos em tempos você levanta as almofadas do sofá. O apartamento respira. Um gesto simples, mas determinante. Tudo muda. Você senta em silêncio e observa.

*(Escuro. Luz.)*

Você faz todos os dias o mesmo percurso. Você atravessa a sala velozmente, faz um giro na porta, uma manobra arriscada, lá fora não é aqui dentro, você se sente o máximo com sua blusa sua vermelha, em cima do seu skate, na sala de casa. Você ri, sua juventude materializada ali, uma foto paralisada no tempo, o chão todo riscado pelas rodas do skate. Você transpira, faz calor aqui dentro. Você tira sua blusa. Um gesto simples. Tudo muda.

*(Escuro. Luz.)*

Você faz todos os dias o mesmo percurso. Você atravessa a sala engatinhando. Você vai ganhando confiança. Você é curiosa, tudo te interessa. Você descobre coisas novas a cada dia. Dentro e fora de você. Logo você titubeia, sorri, balança, se ergue, balança e quase cai, se põe de pé, finalmente, desequilibrada e pendendo pra frente você dá os primeiros passos, gargalha, abre os braços e anda pela primeira vez. Você continua andando porque esquece. E assim segue a vida. Você vai se perguntar um dia, bem mais tarde, como fazer pra continuar de pé? Um gesto simples mas nada evidente.

*(Escuro. Luz.) (Uma pessoa imóvel.)*

Você está a beira-mar tem um farol atrás de você a noite ele funciona aquela luz intermitente acende, apaga, acende, apaga localiza quem está perdido evita naufrágios você está a beira mar, mas não olha pra ele você olha pra cidade diante de você o sol nas suas costas faz calor você escorre pelas pernas molhando as meias dentro das botas o mar e o farol atrás de você

*(Escuro. Luz.)*

Você já viu esse mar em muitas ocasiões é a primeira vez que você o vê assim e está assim nervoso muito nervoso normalmente quando você o vê está calmo ou se acalma mas agora você está nervoso treme não de frio de nervoso você sua nas costas escorre pelas pernas seus dentes cerrados você olha fixo a cidade atrás de você o mar e o farol

*(Escuro. Luz.)*

Você percebe que as pessoas que passam começam a olhar na sua direção você está na beira, mas vira o centro das atenções as pessoas começam a te olhar e você gosta disso você se sente notado os pés molhados de suor dentro das botas fincados no chão eles começam a se aproximar você ouve seu nome ele chamam seu nome você ouve o barulho do mar você tem um fuzil nas mãos

Você já mergulhou nesse mar você gosta de nadar nada sempre que pode uma outra vida ali dentro você flutua e esquece quem é e a vida lá fora parece que aqui você pode ser outra pessoa quem você realmente é aqui flutua não faz calor o som não machuca os ouvidos não tem estouro é som de silêncio você desliza o corpo nu sem farda nada nas mãos

Você só sabe nadar porque foi jogado ali desde criança o mar é o mesmo pra todo mundo não cobra entrada não tem mensalidade seu sonho era nadar em piscina você não tem piscina sua casa não é sua você mal paga aluguel em dia salário de merda você chega estressado do trabalho você não dorme você trinca é o único jeito você cheira você trinca você apreende o bagulho nas batidas você tem sempre o bagulho você não dorme você trinca você mora longe na beira da beira da cidade

Você não gosta da beira você quer o centro você quer que olhem pra você no olho do furacão você adora tempestade você se preocupa com sua aparência você nada você malha você cultiva seus músculos e desaba sua angústia num saco de pancadas e da muitos socos todo dia muitos socos muitas braçadas muitos saltos parado no lugar sempre parado no lugar você olha no espelho e se admira

Você admira seu corpo musculoso sua barriga tanquinho você gosta da sua bunda arrebitada e seu pau evidente na sunga vermelha você adora vermelho sunga vermelha carro vermelho se fosse pra escolher era melhor ser bombeiro você gosta dos bombeiros em silencio ninguém pode saber você admira os corpos musculosos de outros homens, mas você tem ódio dessas bichas manja rola

Você brilha o olho se olhando no espelho você sua dando socos todo dia você toca cada dobra do seu corpo esculpido a força você treme pensando nos corpos musculosos você goza você tenta desviar seu pensamento você não consegue essa visão cola na sua retina corpos musculosos de homens vermelhos você não se permite você é macho e viado tem que morrer

Você diz isso e se alivia mas se sente estranho você sempre se sentiu estranho desde menino como um peixe fora d'água você nunca está bem dentro da sua própria pele é como se vestisse uma roupa apertada você tem vergonha de você dos seus gestos você não gesticula enquanto fala braços parados ao longo do corpo você fala pouco voz intencionalmente grave boca semicerrada

Você está exausto dentro da viatura você ouve a rádio evangélica a voz do pastor você pode comprar posição mas não o respeito você pode comprar pessoas mas não amigos você pode comprar relógio mas não o tempo casa mas não um lar cama mas não o sono remédio mas não saúde comida mas

não o apetite sangue mas não a vida você pode comprar algumas coisas na vida mas vida quem tem pra dar é só Jesus ele pagou o preço você desliga o rádio

Você está exausto olho vermelho você não aguenta o barulho é muito barulho voz de comando grito da tropa patrulha sirene tocando motor pastor pregando cabeça girando você zozinho não sabe onde está você olha pro mar ele te acalma e você lembra que o único lugar que não faz barulho é dentro dele e você entra no mar pra ficar quieto você fica quieto

Você tem muita dor nas costas sempre teve você não lembra de você sem dor começa o dia entrevado corpo curvado poucos movimentos até que se acostuma e vai você vai sem saber por que como boi indo pro abate você se acostuma a tudo você se acostuma à merda na medida em que vai pisando nela e você afunda na merda e de lá você lembra que viver dentro d'água é viver sem dor

Você não tem dor só nas costas tudo dói sua alma dói sua consciência seus ouvidos suas lembranças de menino sua juventude desperdiçada sua solidão sem remédio sua masturbação diária profusão de imagens na sua cabeça e a pergunta que sempre te fazem o fetiche a pergunta que não cala você já matou alguém que pergunta você já matou alguém e você pensa você está olhando mesmo pra mim

Você pensa em nomes os nomes não saem da sua cabeça como fantasmas numa casa vazia cada vida que morre assassinada deixa um nome que fica e forma multidão dentro da cabeça um tormento na cabeça as mãos sujas de sangue Dandara Ludmila Letícia Daniele Ágatha Kauê Kauã Miguel João Pedro Jenifer Asafe Matheus Yasmin João Roberto Bruna Ana Clara dentro da cabeça uma casa vazia

Você pergunta com o sangue de quem foram fabricados meus olhos com o sangue de quem você está a beira-mar tem um farol atrás de você a noite ele funciona aquela luz intermitente acende, apaga, acende, apaga localiza quem está perdido evita tragédias você treme você sua escorre pelas pernas molhando as meias dentro das botas o mar e o farol atrás de você

*(Escuro. Luz.)*

Você alterna lucidez e raiva você ouve seu nome eles gritam não se mexe mãos pro alto você está zozinho cabeça vazia barulho do mar sol nas suas costas quase sumindo você treme você atira grades bicicletas isopores no mar e pensa tem lixo no mar muito lixo no mar o sol quase sumindo 18:35 você conta cinco quatro três dois um

*(Escuro. Luz.)*

Você está no centro você conta regressivamente e atira pro alto descarrega seu fuzil você se alivia girando seu corpo músculos tesos olhar distante cabeça zozinha casa vazia você ouve os barulhos os gritos seu nome você olha pro mar atrás de você acende apaga acende apaga você ouve arma no chão arma no chão um som surdo tudo para de repente você vê tudo vermelho e não ouve mais nada



*(Escuro. Luz.) (Uma pessoa em casa.)*

Você está em casa e não tem nada pra fazer

Você olha pra fora e não vê nada

Você liga a televisão e fica diante dela

Você zapeia e não se fixa em nada

Você acaba num programa de culinária

Como sempre

Você fica assistindo receitas e sonhando com pratos

Você cozinha e fica feliz

Você fica muito feliz

Você posta fotos do prato que você preparou

Você exhibe pra todo mundo que sabe cozinhar

Você tem sempre uma taça de vinho na mão

Isso te dá poder

Você é sócia do clube do vinho

Você se diferencia

Você tem um ótimo aplicativo que entrega todo mês na sua casa uma variedade incrível de rótulos

Você abre uma ou mais garrafas toda noite

Você olha pra fora e não vê nada

Você conjectura sobre a humanidade enquanto zapeia por um noticiário internacional

Você emite breves opiniões no seu feed depois de compartilhar o aumento por dia do número de mortos no seu país

Um pouco antes você tinha postado uma foto de um prato de risoto de camarão com a

frase “um jantarzinho de terça-feira” fui eu quem fiz

Você tem sempre duas ou três garrafas de champanhe geladas para qualquer emergência

Você olha pra fora e não vê nada

Às vezes o tédio toma conta de você

Às vezes não

Frequentemente

Você sente tédio

Você tem direito ao tédio

Tem tempo pra isso

Você desenvolveu intolerância à lactose e a glúten

Como quase todo mundo

Você tem falta de vitamina D

Como quase todo mundo

Você é up to date

Inclusive nisso

Você não toma sol

Pra escapar do tédio você entra no mercado livre  
Você olha as novidades  
Você compra um kit de cuidados pra pele  
Você compra um porta-sapatos pra colocar no hall de entrada  
Uma planta nova pra dar vida ao apartamento  
Frigideiras e panelas antiaderentes  
Procura na seção sex-shop  
Plugs e outros brinquedinhos vibrantes  
Seu ovinho com oito modalidades de vibração é seu melhor amigo  
Você tem pensado em sexo online  
Mas ainda não tomou coragem  
Você usa aplicativos de encontro  
Mas só aparece traste  
Você não tem sorte  
Você tem pensado em sexo online  
Mas não tem coragem  
Você sonhou ser uma *camgirl*  
Isso te atrai  
Você gosta de dizer que isso te atrai  
Pega bem  
Você se sente ousada  
Fala abertamente sobre isso  
Vai ao café gourmet com as amigas  
E fala abertamente sobre isso  
Pega bem  
Mas você não tem coragem  
Nunca teve  
Você tem algum dinheiro  
Nenhuma coragem  
Você sai do mercado livre  
Você não está nem no mercado nem é livre  
Trocadilho ridículo você pensa  
Você acha que está ficando velha  
Mas você ainda se acha bem pra sua idade  
Você faz as unhas semanalmente  
Visitas regulares ao cabeleireiro  
Yoga pelo menos 1 vez por semana pega bem  
Um curso de cinema online mesmo sem paciência pega bem  
E dormir muito  
- Não conta comigo de manhã, um mau humor danado

Você não gosta de falar de manhã  
Você dorme de manhã  
Você toma vinho e pílulas a noite  
E zapea entre Netflix, Amazon prime e HBO  
Facebook, instagram, app de encontros, sites de sexo virtual, mercado livre  
Você olha pra fora e não vê nada  
Você está em casa e não tem nada pra fazer

Você passa seu cartão de crédito  
Aparece recusado  
Passa de novo  
De novo recusado  
Você se irrita e trata mal a vendedora  
Você não tem paciência  
Você tecla pra gerente da sua conta  
Ela diz que você estourou o limite  
Você se vê de repente desfalcada  
financeiramente Que absurdo  
Você não sabe por que  
Você não tem hábito de olhar extratos bancários  
Era só o que faltava  
você nem pensa nisso  
Você nunca pensou  
O que é seu sempre esteve guardado  
Sua família acumulou bens ao longo da vida  
Família é chato  
Mas você conta mesmo é com o dinheiro dela  
É menos chato do que não ter dinheiro  
equação básica  
você não olha extrato  
mas sabe matemática  
você não é burra  
Sua mãe é chata mas é rica  
Sua mãe é legal  
você é rica  
Você é legal  
vocês são todos legais  
Ricos e legais  
E felizes  
E tudo é colorido e fofo assim

você merece  
você não tem culpa  
Você pensa

- Eu nasci assim
- Eu mereço
- Eu tenho direito
- Eu não tenho culpa
- Eu não posso resolver todos os problemas do mundo
- Eu estou muito cansada
- Tanta violência e miséria nesse mundo
- A gente não tem sossego
- Ah gente! Vamos mudar de assunto!
- Uhuuuu!  
E você pesquisa resorts em lugares paradisíacos  
E você vê quantos pontos você acumulou no seu programa de milhagem
- Uhuuuu!  
E você precisa dar uma desconectada  
Está tudo muito estressante  
Então você abre uma daquelas garrafas de champanhe emergenciais  
Você engole suas pílulas coloridas  
E você relaxa  
Você dorme babando no sofá branco e fofo  
Você acorda e olha imediatamente o celular  
Você troca de celular todo ano  
Vale mais a pena lógico você está sempre up to date  
Você não perde o bonde  
Você recebe uma mensagem do banco  
E vê que sua conta está no vermelho  
Você adora vermelho  
Unhas vermelhas  
Batom vermelho  
Vestido vermelho  
Demora um pouco a se dar conta que a conta está no vermelho
- O que é isso?
- Você ri
- Ri mais um pouco  
Vai tomar uma ducha pra começar bem o dia  
Seu café da manhã com suco de laranja espremido na hora te espera

Você ri ainda mais

Você ri nervosamente

Você tem uma crise de riso

Riso nervoso

- Nervosa

Você está nervosa

- Muito nervosa

Você sai do chuveiro e liga pra gerente do banco

Ela confirma que você não tem mais um centavo

você percebe que seu café da manhã não será servido

Você não tem mais empregada doméstica

Você liga pra sua mãe e ela não te atende

Passa 1 semana e ela não te dá notícias

Você fala com o advogado da família e ele desconversa

A mesada não pinga mais

Mas sua mãe é rica

Você é rica

Você abre a última garrafa emergencial de *champagne*

Você vai precisar deixar o seu apartamento

Ele será vendido pra pagar dívidas da família

Você não tem pra onde ir

Você não tem nem mesmo a casa de campo ou de praia

Ambas já foram vendidas

Você não tem mais o apartamento que você tinha ganhado quando era adolescente

Ele foi vendido

Você não tem mais carro bicicleta periquito papagaio

Você não está mais em casa e não tem nada o que fazer

Você olha pra dentro (de você) e não vê nada

*(Duas travestis entram vestidas iguais, certa ironia. Elas invertem os papéis várias vezes.)*

Todo mundo que ama gato, cachorro, é idiota. Ao mesmo tempo, o que eu digo é bem bobo, porque quem gosta mesmo de gato e cachorro tem uma relação com eles que não é humana. Você não é humana, cachorra. Você é uma cachorra, sua cachorrone! A minha relação com você é uma relação animal, eu acho! A gente brinca juntas, dorme juntas, eu divido até a minha comida com você, mas toda vez que você acaba de comer na sua vasilha de plástico, tenta cavar o chão de cerâmica, querendo enterrar as sobras. Você caga e quer logo enterrar. Você adora meus sapatos, aliás se você estragar esse meu bem, eu acabo com você! Sua vadia! Não para de cheirar, de morder. É saudade da terra. Tem 3 tipos de animais: os familiares, os míticos, os de matilha. Quantos tipos de humanos a gente seria capaz de diferenciar?

*(Uma pessoa situação de rua)*

Você coça

Você acorda e não sabe onde está

A vista embaçada

A cabeça zonza

Apertada pra mijar

Calor e muito barulho

Você coça

Passa as unhas nas pernas

Suas unhas estão grandes

Estão sujas

Você estranha

Você não entende por que

Você coça

Você pensa em marcar manicure

Você continua coçando

Você está zonza e sente um cheiro ruim

Você precisa mijar

Você coça

Você olha pra lado e com a vista embaçada vê outras pessoas meio amontoadas ao seu lado

Você coça

Você vê um colchão encostado numa pilastra

Um pedaço de espelho

Sacos pretos de lixo acumulados Suas

malas sujas perto de você

Você coça as pernas vigorosamente

Você tem sangue nas unhas

Sangue nas pernas

Você sangra

Você tem as mãos sujas de sangue

Você tem as mãos sujas de sangue

Você pensa

Nós temos as mãos sujas de sangue

Você se diz baixinho nós temos as mãos sujas de sangue

Você grita

Nós temos as mãos sujas de sangue

Você tem a vista embaçada

Você abre bem os olhos e vê carros e ônibus passando bem perto de você

Fumaça de escapamento

Você tem gosto de petróleo na boca

Você sente fome e sede

Você não sabe onde está

Você grita

Você coça

Você fede

Você sangra

Você mijá

Você mijá

Você se mijá

Você mijá na roupa

Você mijá na rua

Você mijá demoradamente

Uma cachoeira de mijo quente

Escorrendo pelas pernas sangrando

Ensofando as meias e os sapatos

Um rio quente no asfalto

- Acorda

- Acorda

- Acorda

- Acorda!!!

Você tem as mãos sujas de sangue

Você está no escuro

Você não sabe onde está

É apertado

É úmido

Ratos gostam de lugares úmidos escuros e apertados

Você lembra da sua fobia de ratos

Você manda desratizar sua casa duas vezes por ano

Você não pode nem pensar em rato

Você ama Paris

Mas detesta ratos

Um dilema na sua vida

Você pensa em Paris e isso parece uma imagem distante

Apagada

Você não consegue definir os contornos da sua memória

Você se concentra e tenta lembrar dos detalhes

Mas você não consegue

Parece que você vê com outros olhos  
 Parece que você cheira com outro nariz  
 Ouve com outros ouvidos  
 Sente com outra pele  
 Você não se reconhece  
 Você se enrosca num canto  
 Apertado  
 Úmido  
 Você rói um pedaço de pão  
 Que tem agarrado nas unhas  
 Kiiii Kiiii Kiiii Kiiii  
 Você se assusta  
 você corre se esgueirando pelos cantos  
 E tenta achar uma saída

*(Duas travestis entram vestidas iguais, certa ironia. Fazem um remix.)*

Todo mundo, todo mundo, todo mundo que ama gato, cachorro, é idiota. Ao mesmo tempo, o que eu digo é bem bobo, porque quem gosta mesmo de gato e cachorro tem uma relação com eles que não é humana. Você não é humana, cachorra. Você é uma cachorra, sua cachorrone! A minha relação com você é uma relação animal, eu acho! A gente brinca juntas, dorme juntas, eu divido até a minha comida com você, mas toda vez que você acaba de comer na sua vasilha de plástico, tenta cavar o chão de cerâmica, querendo enterrar as sobras. Você caga, você caga, você quer logo enterrar. Você adora meus sapatos, aliás se você estragar esse meu bem, eu acabo com você! Sua vadia! Sua vadia! Não para de cheirar, de morder. É saudade da terra. Tem 3 tipos de animais familiares, os míticos, os de matilha. Quantos tipos de humanos a gente seria capaz de diferenciar?

*(Uma mulher acidentada. Ela tenta ficar em pé. Ela se dirige aos presentes fazendo uma descrição do coração, suas funções. Ela dá uma aula sobre o coração e a circulação sanguínea.)*

Eu tô aqui ó!  
 Eu não sumi  
 Eu tô aqui  
 Eu existo  
 Eu não sumi  
 Eu tô aqui  
 Eu não sumi  
 Eu existo  
 Eu tô aqui  
 Eu existo

Meus braços estão abertos, meus cotovelos se dobram, minhas mãos encostam no peito.



Coloca a mão no seu peito.

O coração é um músculo percussivo, digamos assim, é o nosso tambor interno.

E o mais interessante é que é entre uma batida e outra que as principais funções do corpo acontecem.

Ou seja, é na ressonância entre uma batida e outra que o efeito da emoção acontece no corpo.

Uma outra informação importante é que o coração é um músculo espiralado.

Ele não é duro, opaco, fechado em si.

Não, ele tem movimento, tem pensamento e ele pode espiralar e se expandir.

Coloquem as mãos na frente.

Mão direita passa por trás da mão esquerda, os dedos se enlaçam e... espiral em cima, espiral embaixo.

Ele abre, espreguiça e espirala. Não é incrível isso?

E o mais interessante é que o coração tem um sistema nervoso próprio, único, só dele, por isso, ele continua batendo, acontecendo fora do próprio corpo ao qual ele pertence. Basta colocá-lo em uma substância salina para ele continuar pulsando, vibrando.

E porque na substância salina?

Porque lá tem os íons.

E os íons são responsáveis por ativar a corrente elétrica do sistema nervoso do coração.

Não é incrível isso?

Ele continua batendo fora do próprio corpo. Isso é incrível.

E 90% do sistema nervoso do coração vai para o cérebro e

10% desce do cérebro pro coração e restante do corpo, ou seja, quem manda em quem?

A gente passa a vida aprendendo que é o cérebro que manda no corpo, mas não

É o coração que orchestra tudo isso aqui.

Uma outra informação importante é que de dentro do coração sai a artéria aorta.

Vamos nos lembrar que pelas artérias circula sangue arterial, com oxigênio.

E pelas veias circula sangue venoso, sem oxigênio.

A artéria aorta sai de dentro do coração e faz uma leve curva e desliza por trás dele.

Quando ela desliza por trás, ela desce mais ou menos pela região aqui da coluna,

e quando chega mais ou menos na altura do umbigo ela se divide em duas e desce pelas pernas e

quando chega na altura dos joelhos ela se divide em mais duas e escorre pelas botas, meias até os calcanhares e vira capilares.

Então, desce sangue arterial e sobe sangue venoso, desce sangue arterial e sobe sangue venoso o que é processado e transformado em sangue arterial com a ajuda de quem?

Dos grandes pulmões.

Toda vez que eu falo sobre o coração, que eu estudo o sistema cardiovascular me vem de uma maneira muito forte e intensa uma memória que vivi há 25 anos quando minha filha nasceu.

Quando eu ouvi pela primeira vez o som dela, a voz dela, eu senti meu peito se abrir.

Foi concreto. Eu senti mesmo uma flor se abrir no peito.

Não foi uma imagem fora do corpo, mas eu vivi aquela imagem da flor se abrindo no meu peito.

Aí eu chorei, ela veio pro meu colo, o pai dela nos abraçou... eu sei que parece cafona, piegas, mas eu senti mesmo essa flor se abrir.

Tem até a foto desse momento. Minha filha tá com a coluna toda arqueada as mãozinhas abertas e a boca aberta soltando o primeiro som da sua vida, respirando o primeiro ar.

Imagina, o bebê fica nove meses com o centro gravitacional voltado para o umbigo e quando nasce se abre inteiro e fica durante um ano aprendendo a ficar de pé.

Um ano.

A gente se esquece disso.

A gente fica um ano aprendendo a ficar de pé, durante um ano a gente aprende a sentar, engatinhar, cair, levantar, cair, levantar...durante um ano.

A gente se esquece que durante um ano somos investigadores profundos da relação do corpo com a gravidade.

A gente se esquece disso.

*(Ela cai.)*

O diafragma é esse músculo grande aqui que parece um guarda-chuva, um paraquedas.

E o coração está encostado nele.

Se a gente retira o coração do diafragma ele deixa uma leve marca no diafragma.

Mas, é uma marca da relação entre os músculos e não do peso de um músculo sobre o outro.

Essa é uma outra informação importante: nada pesa sobre nada. Tudo flutua.

Minha cabeça não está pesando na minha coluna, minha coluna não está pesando na minha bacia, minha bacia não está pesando nas minhas pernas.

Nada pesa sobre nada. Tudo flutua. Nada pesa sobre nada. Experimenta.

A cabeça flutua, coluna flutua... como o sistema solar.

A lua não está pressionando o planeta Terra, as 53 Luas de Saturno não estão empurrando Saturno.

Tudo flutua. Nada pesa sobre nada. Nada se apoia em nada.

Eu adoro imaginar meu corpo espalhado, por paisagens que eu já vi por paisagens que eu entendo ou paisagens que nunca vi, ou que já visitei, ou paisagens inventadas.

Eu sempre imagino meus pés, só os ossos correndo numa areia fofa, quente de alguma praia... imagino minha coluna toda esticada numa pedra quente de alguma cachoeira... imagino a minha bacia boiando numa marola de algum oceano profundo.

Adoro imaginar minha pele boiando num igarapé, adoro imaginar meus olhos espalhados, um no Monte Everest e o outro no Monte Roraima, cada um vendo uma paisagem diferente.

Eu sempre imagino meus ouvidos no espaço, onde não tem som, só o vácuo.... imagino sempre eu lavando meu coração numa água fresca, limpa de alguma roça e... imagino sempre os meus pulmões ali, na Amazônia, respirando aquele ar, aquela densidade, aquela beleza.

*(Ela cai.)*

Aí eu junto tudo e eu fico bem, fico muito bem, fico bem mesmo

*(Ela cai.)*

Isso é um corpo caído no chão.

Esse corpo pode está entorpecido de medicação,

pode está desmaiado,

pode ter desistido,

ou pode ter sido atingido por um projétil.

E se esse corpo foi atingido por um projétil?

E se esse projétil veio em direção ao crânio desse corpo, ele vai atravessar as três camadas de pele, invadir o sistema nervoso, estourar os ossos e invadir os miolos, o cérebro que vai explodir, esse corpo não vai ficar em pé, cai na hora, é morte instantânea.

Mas, se esse mesmo projétil vier em direção ao coração, ele vai atravessar as três camadas de pele, invadir as células nervosas, o sistema nervoso, estourar as veias e artérias, quebrar os ossos das costelas e invadir o coração, esse músculo espiralado que vai desespiralar, mas esse corpo tem ainda de 13 a 15 segundos para ficar de pé. De 13 a 15 segundos para ver as últimas imagens, de 13 a 15 segundos para ouvir os últimos sons, para sentir os últimos ares, de 13 a 15 segundos para se lembrar das últimas memórias... de 13 a 15 segundos para falar as últimas palavras... de 13 a 15 segundos para falar as últimas palavras.... falar as últimas palavras.... fora.... fora.....

falar as últimas palavras..... fora.... fora.....

FORAAAAA!!!!!!

*(Uma pessoa acordando de um pesadelo.)*

Acorda acorda acorda

Você ouve

Acorda

Bem longe

Como se viesse de outro lugar

Você ouve

E não consegue reagir

Acorda

Você não reage

Você ouve

Você não reage

E não sabe por que

Não é a primeira vez que isso acontece

Você não sabe por que

Você

Você não reage  
E não sabe por que  
Não é a primeira vez que isso acontece  
Você não sabe por que  
Você

Não reage  
Você se diz em silêncio  
Agachado ao lado da sua amiga  
Tremendo  
Esperando o pior

Você acabou de ser jogado no chão  
Golpe pelas costas  
Chutes na cabeça  
Vista embaçada  
Zunido no ouvido

Não reage  
Você tem medo de morrer  
Tremendo sem motivo  
Jogado num beco  
Uma cachorra late  
Acorda acorda acorda  
Parece um déjà vu  
Acorda acorda acorda  
Parece um déjà vu  
Acorda acorda acorda  
Parece um déjà vu  
Acorda acorda acorda  
Parece um déjà vu

Acorda acorda acorda  
A voz bem longe  
Você ouve tremendo  
Sem reagir  
Tá fazendo o que aqui maluco?  
Quer morrer viadinho?  
Tá caçando confusão bicha filha da puta?  
Quem manda aqui sou eu caralho!

Tu vai morrer!!!

Você ouve sem reagir

Tremendo

Escorre pelas pernas

Molha a meia-calça

Um rio quente no asfalto

Vista embaçada

Suor misturado com maquiagem

Escorre dentro do olho

Tudo se move ao seu redor

Você se move dentro de você

Diante de você muitas cores

Brilho embaçado

O chão tremendo sob seus pés

Tudo vibra e tudo brilha

Junto com você

Você ouve o grave do som bem perto

Como um golpe no peito

Faz você se deslocar você sorri

Você dança

Tremendo sem motivo

Suor escorrendo pelas pernas

Molhando as virilhas, as coxas, os pés

Dentro das botas

Você olha de cima salto 15

Você gira seu suor

Respinga nas pessoas bocas

Abertas alta tecnologia bate cabelo

Peruca intacta

Tá fazendo o que aqui querida?

Fechação viadinho?

Confusão e gritaria né bicha?

A senhora é dona da porra toda!

Tu arrasa!!!

Você gira sorrindo  
Você beija seu ombro  
Gargalha sua voz  
Grave como o som  
Você lacra

Você dança sem motivo  
Um som surdo na cabeça  
Você ouve  
Você treme pelas pernas  
Tudo escorre ao seu redor

Você ouve  
Acorda  
Bem longe  
Como se viesse de outro lugar  
E não sabe porque

Acorda acorda acorda  
Você ouve  
Não é a primeira vez que isso acontece  
Você se diz em silêncio  
Dentro de você  
Você é criança e se olha no espelho  
Toalha de banho molhada é cabelo  
Escova de cabelo microfone  
Mexe os lábios sem som  
Você é criança e rebola no espelho

Dentro de você tudo treme  
Você conhece o tremor desde criança  
O pensamento do tremor  
Não é sempre o do medo  
É também o que se opõe ao sistema

Você sabe desde criança  
Que a gente entende melhor o mundo  
Quando a gente treme  
Pois o mundo treme  
Em todas as direções

Você ouve isso o mundo treme em todas as direções  
Você grita a vida é maravilhosa nós esperamos vocês  
Nós somos muitos nós os caídos  
Os amantes de peito perfurado vocês não estão sozinhos

Você leu isso no livro do Paul B. Preciado  
Você se lembra  
Você lê enquanto bebe  
Você bebe enquanto se monta  
Você se monta junto com suas amigas

Todos os funks bits moods bombando  
1 minúsculo espelho moldura laranja disputado  
5 bichas glíter animadas peruca  
100 músculos tesos bundas dançantes agitadas prontas pra sair

Você desce a rua sorriso largo com sua amiga  
Você salto alto meia-calça brilhante coluna ereta  
Freada de carro mãos pro alto de costas viradas pro muro  
Arma apontada pra cabeça gritos de ordem uma cachorra late  
Mãos que apalpam teu sexo  
Te jogam no chão você não pode gritar  
Vasculham tua bolsa uma cachorra late  
Insultam você ancestralmente  
Tua beleza ofende  
Tua alegria é insuportável

Acorda viado não tem mãe desgraçado  
Tu merece morrer nojo do mundo  
Eu estouro teus miolos uma cachorra late  
Lixo da humanidade eu dou pros cachorros comerem  
Uma cachorra avança fazendo muito barulho ela te salva

Você ouve e não esquece  
Fica entranhado em você  
Pra sempre  
Violento como um trator  
Que te esmaga

Você ouve

Acorda bem longe  
 Como se viesse de outro lugar e não sabe por que  
 Você ouve isso o mundo treme em todas as direções  
 Você grita a vida é maravilhosa nós esperamos vocês  
 Nós somos muitos nós os caídos  
 Os amantes de peito perfurado  
 Vocês não estão sozinhos

Você olha diante de você  
 Uma multidão diante de você  
 Tudo treme diante de você  
 Eles esperam por você  
 Eles querem te ouvir falar

*(Uma pessoa lembra.)*

Eu vou falar para vocês um texto que eu já fiz antes, e eu vou falar ele decor  
 Talvez vocês não consigam entender agora  
 Mas não se assustem com uma pessoa sem calça  
 Todo mundo nasce sem calça  
 Vou colocar uma música que eu recebi dois dias atrás e que eu não consigo parar de ouvir

Eu sou assim  
 Às vezes, eu recebo umas coisas, e elas viram amuletos  
 Que eu não solto nunca mais  
 Por um tempo  
 Às vezes eu não solto nunca mais e às vezes eu solto e nunca mais pego  
 Assim como eu soltei a minha calça  
 Talvez eu nunca mais pegue ela de volta  
 Quem não me conhece vai descobrir um dia  
 Que eu sou um pouco assim  
 Eu nunca sei quando eu vou voltar pras coisas direito

Eu vou colocar uma música que eu recebi há uns dois dias  
 E assim como eu sou um pouco assim com as coisas  
 Essa música também está um pouco assim assim comigo também

Eu não falo inglês, então é isso,  
 Você não fala uma língua  
 Você não fala hebraico  
 Mas você escuta o canto hebraico das mulheres hebraicas



E você sente alguma coisa, alguma não sei  
Você não precisa saber tudo  
Mas alguma coisa você sente concretamente em você

A parte mais difícil que é vestir isso aqui  
Parece que não foi feita pra mim  
Sabe é sempre uma dificuldade  
Porque não entra no pé igual a um chinelo  
E aqui tá a marca de outra pessoa  
Porque foi usada por outra pessoa recentemente  
E esse é um problema que eu vou ter que lidar agora, essa pessoa está aqui,  
Vou ter que lidar com essa dificuldade

Mas também nada precisa ir até o fim  
É isso, nem tudo precisa ir até o fim  
Eu nunca entendi isso direito: por que as coisas precisam ir até o fim  
É uma possibilidade eu posso usar essa bota assim dessa vez  
Vamos deixar essa pessoa aqui  
Às vezes é bom manter alguém por perto  
Não se sentir sozinha

E eu vou botar de novo a música  
Eu não sei porque, mas desde criança eu tenho uma convicção,  
Uma vez é muito pouco  
Tem gente que acha brega ouvir música no *repeat*  
Eu amo  
Eu vou botar a música de novo

Já que eu não falo inglês  
Toda vez que eu recebo uma música em inglês  
Aí eu vou lá eu vou atrás  
Vou tentar entender o que ela está querendo dizer exatamente  
Mas é isso, eu posso sentir

Eu não sei todo mundo já sentiu isso que eu to sentindo agora  
É difícil exige  
O amor exige também  
Você tem que estar ali com a coisa  
Senão ela não vai até o fim  
Se eu não tiver com esse cadarço ele não vai até em cima

E aí você se percebe tremendo no meio da coisa  
Você fica nervosa sem porque tá nervosa  
Nenhum motivo  
Não tem nada de ruim acontecendo

Todo mundo tá querendo que eu chegue no final da bota  
Eu também tô querendo

E eu tô tremendo  
Tá vendo que eu tô tremendo  
Não tem porque eu tremer  
Mas mesmo tremendo a gente permanece

O amor ele é assim  
Você não tem muita escolha  
Você acha que você pode escolher  
Você acha que você pode escolher não tremer  
Mas você não pode escolher  
Acontece a coisa te pega  
Eu sempre falei pra ele vai mona  
Você mexe com a coisa a coisa mexe com você  
Não adianta você dizer que não mexe  
Mas é isso  
Você mexe na coisa, ela mexe com você  
Aliás essa é uma frase da minha mãe,  
Ela sempre me dizia isso quando criança,  
Vai Vitória,  
Não adianta, você mexe com a coisa, ela mexe com você,  
É óbvio, não adianta, ela mexe

E aí todos os dias ele me pergunta, eu não sei porque,  
Mas ele insiste em me fazer essa pergunta todos os dias,  
E ai amor: fez o Fellini chorar hoje?  
E aí ele fala do Marcio Abreu, ele conhece Marcio Abreu agora  
Essa é a ironia da vida.  
Essas pessoas, elas se conhecem agora,  
Ele gosta do Marcio, já falei muito do Marcio Abreu pra ele,  
Já xinguei o Marcio Abreu pra ele  
E agora concretamente eles se conhecem agora.

Eu vou botar de novo a música.

Eu não sei por que, mas desde pequena eu sempre tive essa convicção na minha vida de que duas vezes é muito pouco.

Eu sempre achei duas vezes muito pouco na vida tem gente que acha brega ouvir música no *repeat*, talvez vocês não queiram escutar de novo, mas eu vou botar a música do início.

Eu nunca pensei que isso fosse me acontecer na vida

Eu também nunca pensei que eu teria isso que eu tenho nos pés hoje

Eu nunca pensei que eu teria uma bota branca

Pra muitas pessoas isso é só um sapato

Não é nada além disso, é um sapato

Mas esse é um sapato que eu não poderia estar usando pelo simples fato de eu ter o que eu tenho

No meio das minhas pernas

Isso é um sapato que não corresponde ao meu sexo

É um problema socialmente

Assim quando você se apaixona por alguém do mesmo sexo

E amar alguém do mesmo sexo

Isso também é um problema socialmente

E ela tá dizendo que é tão bom amar é tão bom amar

Ela tá falando que é tão bom amar

Eu realmente não sei se todo mundo que tá aqui hoje ou lá fora já teve esse direito na vida, amar.

É linda, a bota né?

É chocante

O amor também é chocante às vezes

A presença ela é chocante

O sexo é chocante

Amar é chocante

## Explosões

*(Entra uma pessoa. Ela observa o espaço. Se desloca. Ela está num apartamento vazio. Ela fala no microfone.)*

Você vai se perguntar um dia, bem mais tarde,

Como fazer pra continuar de pé?

Um gesto simples, mas nada evidente.

*(Uma pessoa performa um lipsync de Sweet Dreams. Vê uma multidão na sua frente. Luzes de show.)*

*Flashes de luz revelam corpos em suas trajetórias sincopadas. Um sampler de fragmentos das crônicas individuais. Uma festa de despedida. Todos dançam, cada um a sua dança. Vários cachorros latem, olhando para o público.)*

*(Uma travesti diz.)*

Você,

Quando você me pediu pra escrever esse prefácio nós estávamos numa sala de trabalho vazia,  
Em São Paulo.

Os espaços onde geralmente nos encontramos pra trabalhar parecem depósitos.

Geralmente ficam nos fundos ou no subterrâneo de alguma casa ou edifício sem mobília,  
salvo alguma mesa e cadeiras desiguais que foram terminar sua vida útil ali,  
servindo à nossa tarefa de invenção cotidiana.

As coisas ganham vida quando inventamos. (...)

Silêncio.

É estranho estarmos distantes.

Nós passamos, muitas vezes, mais tempo juntos do que separados.

Devo ter passado mais aniversários com você do que com qualquer outra pessoa no mundo,  
sempre trabalhando. Quando uso essa palavra,

Trabalhando,

Quero dizer movendo,

Nos movendo, fazendo mover.

Você me perguntou se eu ia escrever esse prefácio e eu respondi que sim, sem pensar.

Nós vivíamos muito próximos quando as palavras que vem antes dele, desse prefácio,  
começaram a querer surgir.

E, de repente, tivemos de nos separar.

Mas continuamos a nos enviar notícias e a buscar maneiras de não perder o vínculo.

Tivemos que inventar cada dia, pois os dias deixaram de existir como eram antes.

Não pensávamos sobre como conseguiríamos atravessar a duração de um dia.

Hoje isso não parece nada evidente, conseguir atravessar o dia.

E, inventar o dia foi, ainda é, buscar, a cada dia, maneiras de continuar a viver,

Nas suas palavras e nas minhas.

E em tudo que existe entre elas.

Silêncio.

Ambos sabemos que isso é uma desculpa, nossas vidas não dependem disso, poderíamos viver sem inventar, sem buscar, sem dizer, como tantos zumbis que andam por aí proclamando sua estupidez orgulhosa e assassina.

Poderíamos estar relegados a essa espécie de não-vida em massa que assola esse planeta.

Mas, ambos sabemos, preferimos John Cage, o poeta músico nascido em Los Angeles.

Ele disse: “eu estou aqui e não tenho nada a dizer e o estou dizendo e isto é poesia”.

Nossa existência diz. Nossa vida é assim.

Eu sei como você pode falar sem bloqueios sobre tudo o que tem acontecido no meu país e no mundo.

Eu seria incapaz.

Passaria muitos dias mergulhado numa angústia sem fim, exatamente como tenho passado sem conseguir começar este prefácio.

Eu pensei desde o início que ele teria 5000 caracteres, o mesmo tamanho do prefácio que a Virginie Despentes escreveu para o Paul B. Preciado no livro *Um apartamento em Urano*.

Rapidamente eu pensei num plano, mas é típico do bloqueio que, mesmo sabendo o que queremos escrever, não vinha nada.

O plano, então, que eu tinha na cabeça começava assim, “Nossa língua mãe foi tomada de assalto e fala agora a fala dos algozes, dos embrutecidos e daqueles que se orgulham em banalizar a morte e também a vida.

No dia em que escrevo esse prefácio vejo a notícia de que quase 2 mil pessoas morreram,

morrem,

no Brasil,

a cada dia,

vítimas de um governo genocida”.

Você me faz lembrar que essas mortes se juntam a mais de

500 anos de genocídio sistemático dos povos nativos,

Ao extermínio da população de jovens negros pela ação violenta da polícia e do Estado,

Ao aumento crescente dos números de feminicídio,

Ao fato de que pelo menos 1 pessoa LGBTQIA+ é agredida por hora nesse mesmo país,

Onde a escravidão permanece como uma sombra e as feridas coloniais se renovam, fazendo a sociedade sangrar permanentemente.

A ruína quase completa de um país que queima,

florestas, instituições e pessoas, à luz do dia e sem nenhum pudor

e com o consentimento violento ou apático de uma parcela considerável da população.

Brasil é o que acontece quando alguma de nós comete suicídio,

quando uma travesti é assassinada ou amarrada pelo pé.

Silêncio.

Você me faz lembrar que tudo isso apavora, mas as não surpreende.

Nossa língua-mãe foi tomada de assalto e fala agora a fala dos algozes, dos embrutecidos e daqueles que se orgulham em banalizar a morte e também a vida.

Silêncio.

De novo John Cage, o poeta músico: “nenhum som teme o silêncio que o extingue e não há silêncio que não seja grávido de som”.

Dentro de uma câmara à prova de som ele ouviu dois sons,

um agudo,

um grave,

seu sistema nervoso seu sangue circulando.

Vida, portanto.

Nenhuma existência pode ser silenciada.

Sangue é pra circular,

Sistema nervoso é pra comunicar.

E assim,

No silêncio, estamos vivos.

Você me faz lembrar, então,

Que é minha tarefa contar para as pessoas

Histórias que elas não imaginam

E convencê-las de que é razoável

Desejar que elas aconteçam.

Nossa existência diz. Nossa vida é assim.

As histórias contadas aqui parecem desenhar uma linha de horizonte coerente.

Eu me lembro de cada fragmento,

Do momento em que cada um nasceu,

Mas é uma surpresa descobri-los aqui, reunidos.

Diversas histórias se desenrolam ao mesmo tempo,

Em grupos, entrecruzadas, alternadas,

Em espiral, como diria Leda Martins,

Sempre em torno dos mesmos pontos,

Mas não na mesma altura.

Esse é um livro diferente,

Um edifício,

Um corpo.

Tem história,

Tem fala,

Movimento,

Ouvido que escuta.

Há um fio dessa história que diz respeito a nós:

Nossa separação

E o tempo depois dela.

E há outros fios que se entrelaçam para formar outros motivos,

Tudo isso que apareceu aqui e que presenciamos juntos,

Entre o sono e a vigília,

Nesse lugar tão concreto  
Que é o dos sonhos  
Entendidos como lugar de ação no mundo.  
Você me faz lembrar que  
sonho,  
errância,  
movimento  
são territórios que podemos ocupar.  
E essa espécie de arrogância que me convoca  
A deslizar entre mundos,  
Entre línguas,  
É sexy  
Me faz sentir  
Sexy também.  
Uma outra língua  
dentro dessa língua.  
Ocupar a língua-mãe,  
língua dentro da  
língua,  
língua na língua,  
língua que  
língua desde a língua,  
de dentro,  
língua que  
fala,  
não a não-língua que  
cala,  
como a não-vida que  
mata  
e que  
faz calar.  
Sim a língua que  
fala,  
corpo-língua de língua que  
move,  
molha,  
escorre,  
vaza,  
transborda,  
transtorna,

lambe,  
engole,  
cospe,  
transforma.

Pela primeira vez  
desde que a gente se conhece  
eu sou mais otimista que você.  
Como disse Caetano Veloso:  
“eu tenho uma tendência ao otimismo”.

O que é diferente de ser otimista por definição.  
Estar sem palavras  
diante do horror humano,  
diante da miséria que te esmaga como um trator  
e você não esquece,  
estar sem palavras  
é para aqueles que sempre  
estiveram  
sentados em cima delas  
como num trono,  
ou para aqueles que sempre  
tiveram  
acesso aos púlpitos,  
às assembleias,  
aos palcos,  
às telas,  
às ondas sonoras,  
aos microfones.  
A quem sempre foi impedida  
A fala  
E recusada  
A escuta,  
Dessas pessoas borbulham palavras em profusão.  
Eu sonhei  
com um edifício que  
se levanta e anda,  
um troll gigantesco que  
corta suas raízes de concreto e se desprende do chão pra  
se afastar de uma cidade que se tornou tóxica.  
“nós viemos de um país em ruínas. escapamos. obstinação ou privilégio. os dois. ou sorte.



antes de tudo.

antes de tudo.

é preciso que se diga.

tem histórias que nunca foram contadas.

aqui.

um edifício."

O espaço existe,

ele está aberto pra nós.

Existe um lugar onde é possível ser completamente diferente de tudo o que lhe permitiram imaginar até hoje.

**FIM**

**ANEXO B**

**MANIFESTO  
UNST**

**MILO RAU**

**2009**

### O QUE É UNST?

A *Unst* povoa a sociedade e abre a sua memória. A *Unst* coleciona, copia, mostra. A *Unst* é a remanescente da realidade esquecida no conhecimento da arte. A *Unst* é pura repetição. Porque entendemos que a arte tem que se livrar de si mesma para voltar a se encontrar.

### O QUE SIGNIFICA UNST?

A *Unst* é uma palavra. É escrita como arte, só que sem K: *Unst*. Se alguém diz: "Arte", respondemos literalmente: "*Unst*". Se alguém escreve: "Arte", usamos a borracha e deixamos *Unst*. Se encontramos um artista, nós o convertemos com uma única palavra. Porque instabilidade é literalidade. E os amantes do *Unst* são os *Ünstler*<sup>92</sup>.

### O QUE INSPIRA O ÜNSTLER?

A *ünstler* exclama: "Doce beleza!" quando o microfone do ditador sussurra, quando o cascalho estala sob os pés da testemunha, quando um avião sobrevoa uma área deserta de carvão marrom, quando a piada foge do narrador, quando as fontes se perdem na contradição, quando dezembro clama por clareza, quando uma montanha lança um eco, quando um estranho escreve uma lista de compras. Porque tudo isso é *Unst*, e o *Unst* é a própria área do *Ünstler*.

### POR QUE A UNST CELEBRA A VIDA?

A *Unst* não celebra a vida porque é contraditória (mas também). A *Unst* não celebra a vida porque é engraçada (mas também). A *Unst* não celebra o trágico, nem a verdade, nem a história, nem a revolução, nem a melancolia, nem o sexo estrangeiro e nem a ingenuidade (mas às vezes o faz). A *Unst* não proclama a doutrina da histeria, poesia ou eufemismo (apenas de vez em quando). A *Unst* não baseia seus ensinamentos na pobreza ou riqueza, juventude ou velhice, educação ou pop, esquerda ou direita, tradição ou revolução, Hollywood ou Irã, o mistério ou a clareza? (ela está no meio). A *Unst* não é elitista nem mediana, nem completa nem superficial, nem dramática nem épica, nem poética nem fria (no máximo é para se divertir).

PERGUNTA: Mas com que qualidade a *Unst* celebra a vida?

RESPOSTA: A *Unst* celebra a vida porque ela é EXATAMENTE ISSO. A *Unst* ama o Irã, o quebra-cabeça lógico, dezembro e a revolução, porque eles são EXATAMENTE ISSO. A *Unst* explora a história, a histeria, o engraçado e o real porque tudo isso é EXATAMENTE ISSO. A *Unst* ainda ama o futuro porque é EXATAMENTE ISSO.

PERGUNTA: Então o que é *Unst*?

RESPOSTA: A *Unst* é a consideração do EXATAMENTE ISSO.

---

<sup>92</sup> Em alemão artista significa *Künstler*, portanto, *Ünstler* se refere aos artistas adeptos da *Unst*.

### COMO A UNST RESOLVE O PROBLEMA DO TEMPO?

PERGUNTA: Como está a Unst agora em relação ao tempo atual, a história e os problemas do futuro?

RESPOSTA: O Unst é a análise do EXATAMENTE ISSO, do tempo presente, que, no momento de sua consideração já é um passado, ou seja, uma pós-história.

PERGUNTA: O presente é um tempo atrás?

RESPOSTA: Ou vice-versa.

PERGUNTA: E depois?

RESPOSTA: Dado o avanço gestual da Unst em um dado momento, em ambas as direções, do pré e pós-tempo, todo o conhecimento do Ünstler sobre o EXATAMENTE ISSO do presente é, ao mesmo tempo, uma instrução para um futuro completamente simultâneo.

PERGUNTA: Então, o presente do Ünstler é uma instrução para o futuro?

RESPOSTA: Certo. Com a condição, é claro, de que esta instrução não seja reproduzida, mas exclusivamente sobre o EXATAMENTE ISSO, isto é, PARA O MOMENTO DADO, isto é, LITERALMENTE. Mas um Ünstler sempre fala literalmente, do contrário não seria um Ünstler.

PERGUNTA: Passado, presente e futuro se tornam um e o mesmo, por meio do trabalho do Ünstler?

RESPOSTA: Naturalmente.

PERGUNTA: Então, um Ünstler produz no pós-tempo?

RESPOSTA: Claro. Todo Ünstler é um agenciamento objetivo do pós-tempo.

PERGUNTA: O artista conhece o futuro?

RESPOSTA: Certamente. Mas apenas por um momento. Apenas dentro da respectiva pesquisa. Literalmente.

PERGUNTA: Então, o que o Ünstler entrega à sociedade?

RESPOSTA: O Ünstler oferece: uma repetição completamente literal do presente, passando pelo passado, para o futuro.

### QUESTÕES DO MÉTODO I

O Ünstler se diferencia do artista pelo zelo científico e pela objetividade perfeita. Para o Ünstlerx, cada momento de sua obra privada é parte da grande obra sobre o objeto mundo, que por sua vez é apenas um pré-requisito do momento. Atuação, iluminação, linguagem, música. O olhar do público, dos ditadores, de seus traidores, dos figurantes, das câmeras. A caixa baixa, a caixa alta, a sinopse, a pesquisa, a crítica, o parágrafo e o desvio. O curso do drama, a verdade artística, a tosse do público. A conversa, os julgamentos, as notificações, a rapidez, a montagem. O cômico, a incerteza, a raiva, o mal-entendido e a intenção. O brilho do documento, o momento e o futuro. Justiça, ironia e dinheiro. Os três atos, as transições e o fragmento. A dramaturgia, a história, os testemunhos e o acaso. Todas as vozes, todas as viagens, todos os horários, o café da manhã, o significado mais profundo, a virtude, o clima e a geometria. A guerra atual e o persa, a cláusula subordinada, a dialética, a gravidade, a

pausa, o sono. Tudo isso faz parte do grande trabalho do Ünstler. Tudo isso faz parte do método Unst. As ajudas dos especialistas são, portanto, inumeráveis em sua natureza e infinitas em sua eficácia.

## QUESTÕES DO MÉTODO II

Repetimos (por uma questão de repetição): o trabalho do Ünstler nunca é subjetivo, mas sempre completamente objetivo. Porque o especialista confia no MOMENTO DADO, que reúne as teorias da cibernética, variedade, criminologia, teoria evolutiva, física quântica, análise conversacional, misticismo, autobiografia e imediatamente do fim da ciência. O Ünstler age como aquele que não divide a carne cortando-a - mas coloca a faca onde o tecido POR SI SÓ se parte.

PERGUNTA: Mas de onde o Ünstler consegue essa faca, que divide POR SI SÓ?

RESPOSTA: Cada momento contém a faca com a qual pode ser compartilhado pelo Ünstler para que o tecido se parta POR SI SÓ.

PERGUNTA: Como reconhecer a faca?

RESPOSTA: A faca só se mostra na divisão Ünstler.

PERGUNTA: Então se trata de encontrar a faca que divide o momento POR SI SÓ, naquele mesmo momento dividido graças à faca?

RESPOSTA: Claro.

PERGUNTA: E como chegar a este momento?

RESPOSTA: Por si só. Esta é a objetividade da Unst.

## EXATAMENTE ISSO

Em uma palavra, qual é o objetivo do problema?

Qual é o propósito da vida do Ünstler?

Criar

Ouvir

E ver.

O que?

Tudo, mas apenas ISSO.

Quando?

Sempre, mas apenas NESTE momento.

Como?

De todas as maneiras, mas EXATAMENTE ISSO.

Onde?

Em todos os lugares, mas apenas AQUI.

Porque EXATAMENTE ISSO

É o objetivo.

*O Manifesto "Was ist Unst?" é o mais importante dos numerosos manifestos que acompanham o trabalho do coletivo europeu de artistas do "IIPM - International Institute of Political Murder".*

# **ANEXO C**

## **DRAMATURGIA**

### **A REPETIÇÃO.**

#### **História(s) do Teatro(I)**

**MILO RAU**

**2018**

## FICHA TÉCNICA

**Concepção e direção:** Milo Rau

**Texto:** Milo Rau e Companhia

**Elenco:** Sara De Bosschere, Suzy Cocco, Sébastien Foucault, Sabri Saad el Hamus, Fabian Leenders e Tom Adjibi

**Pesquisa e dramaturgia:** Eva-Maria Bertschy

**Colaboração à dramaturgia:** Stefan Bläske e Carmen Hornbostel

**Cenários e figurinos:** Anton Lukas

**Vídeo:** Maxime Jennes e Dimitri Petrovic

**Iluminação:** Jurgen Kolb

**Som e direção técnica:** Jens Baudisch

**Gerência de produção:** Mascha Euchner-Martinez e Eva-Karen Tittmann

**Câmera:** Maxime Jennes e Moritz von Dungern

**Equipe técnica da turnê:** Pierre-Olivier Boulant (vídeo e som), Sylvain Faye e Sebastian König (palco e iluminação) e Jim Goossens Bara (câmera)

**Assistência de direção:** Carmen Hornbostel

**Assistência de dramaturgia:** François Pacco

**Assistência de cenografia:** Patty Eggerickx

**Coreografia da luta:** Cédric Cerbara

**Preparador vocal:** Murielle Legrand

**Arranjos musicais:** Gil Mortio

**Relações públicas:** Yven Augustin

**Equipamentos:** Oficinas e estúdios do Théâtre National Wallonie-Bruxelles

**Elenco de apoio:** Mustapha Aboulkhir, Stefan Bläske, Tom De Brabandere, Elise Deschambre, Thierry Duirat, Stéphane Gornikowski, Kevin Lerat, François Pacco, Daniel Roche de Oliveira, Laura Sterckx e Adrien Varsalona

**Produção:** International Institute of Political Murder (IIPM) e Création Studio Théâtre National Wallonie-Bruxelles

**Apoio:** Capital Cultural Fund Berlin, Pro Helvetia, Ernst Göhner Stiftung e Kulturförderung-Kanton St. Gallen e ESACT Liège

**Coprodução:** Kunstenfestivaldesarts, NTGent, Théâtre Vidy-Lausanne, Théâtre Nanterre-Amandiers, Tandem Scène Nationale Arras Douai, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, Théâtre de Liège, Münchner Kammerspiele, Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt a. M., Theater Chur, Gessnerallee Zürich e Romaeuropa Festival

## A REPETIÇÃO. HISTÓRIA(S) DO TEATRO (I)

Tradução: Bernadeth Alves

“Reprisar e lembrar são o mesmo movimento, mas em direção oposta; porque, o que lembramos é uma reprise do passado; considerando que a reprise em si é uma lembrança no futuro.”

Søren Kierkegaard

### Prólogo

**Johan:** O que eu acabei de fazer? Eu entrei. Acho que entrar é a parte mais difícil. Uma vez que você está no palco, na situação, tudo fica claro. Você apenas reage. Mas a questão é: quando você se torna o personagem? Em que momento começa a tragédia? Alguns atores começam em seus camarins. Ou eles se identificam. Para “entrar no personagem”. Eu não posso fazer isso. Eu não creio que eles estão interpretando personagens, eles estão interpretando como atores. Assim como diretores que gritam - eles não estão dirigindo, eles estão 'sendo' diretores. Atuar é como entregar uma pizza: não se trata do entregador. É sobre a pizza. Os melhores atores comunicam algo, entregam algo. E quanto menos eles se opõem a esse algo, mais ele pode existir. Sou ator desde meus vinte anos, quase meio século. Já interpretei tudo, até gente morta. Uma vez, interpretei o fantasma do pai de Hamlet. Névoa, por favor...

«Eu sou o espírito de teu pai,  
 Condenado por um certo termo para andar à noite,  
 E durante o dia limitado a jejuar em incêndios,  
 Até os crimes hediondos cometidos em meus dias de natureza  
 Sejam queimados e eliminados.  
 Mas que estou proibido de contar os segredos da minha prisão,  
 Eu poderia desdobrar um conto cuja palavra mais leve iria atormentar sua alma,  
 congelar seu sangue jovem,  
 Fazer teus dois olhos, parecidos com estrelas, sair da órbita  
 Separar as suas fechaduras atadas  
 E cada fio de cabelo em particular ter um fim  
 Como penas sobre o rabugento porco-espinho».

Isso é teatro!

Um morto falando, um fantasma. Mas na vida real é claro que os mortos não falam, eles nem mesmo ouvem, eles estão apenas mortos. Porém, ouvi falar de alguém que falava com os mortos... Um advogado disse-me um dia que teve de defender um jovem músico, um excelente pianista, vencedor do primeiro prêmio no conservatório, mas um romântico hipersensível com problemas psicológicos. Seu terapeuta sugeriu que ele fosse morar sozinho porque ainda morava com sua mãe. Ele encontrou uma pequena casa perto de um antigo cemitério em ruínas. Caminhando pelo cemitério um dia, ele percebeu que alguns dos túmulos haviam sido vandalizados. Eram criptas, pequenas capelas com degraus descendo. E nosso músico ficou fascinado. Ele desceu às sepulturas e encontrou... pessoas.



Por algum motivo, os corpos estavam bem preservados e apenas parcialmente decompostos. Oprimido por uma grande solidão, ele trouxe um corpo para casa. Ele fez um buraco no teto para escondê-lo. E de vez em quando, quando se sentia muito só, trazia o corpo para fora e o colocava em uma poltrona, como companhia. Então ele trouxe de volta um segundo corpo, uma mulher... E então uma criança... E finalmente um bebê. Mas ele cometeu o erro de falar sobre isso. As autoridades descobriram e ele foi preso, acusado de roubo de corpos e profanação de sepultura. E assim ele veio para o escritório do nosso advogado, que se viu sentado em frente a um jovem educado, que poderia lhe contar tudo sobre Chopin, Purcell e Mozart, que poderia explicar como tocar uma sonata. E o advogado disse: “Não entendo - como você quer falar com os mortos? Os mortos não falam”. “Pode ser”, diz o jovem, “mas eles podem nos ouvir”.

### A Repetição

**Sébastien:** Estudei atuação no Conservatório de Liège e quando me formei, fiquei morando lá. Talvez alguns de vocês conheçam Liège dos filmes dos irmãos Dardenne? Pequenas casas de tijolos enegrecidas pela fumaça das fábricas, o rio Meuse, montes de escória e, até onde a vista alcança, altos-fornos, armazéns, fábricas. Durante 200 anos, Liège esteve no centro da indústria siderúrgica mundial, mas desde os anos 80 todas as fábricas foram gradualmente vendidas e fechadas com tábuas. É como se Liège inteira de repente tivesse perdido o emprego. Por gerações foi uma cidade de trabalhadores, mas hoje, se você mora em Liège, é provável que fique desempregado. A menos, claro, que você esteja em um filme dos irmãos Dardenne. Então, quando, em 2012, logo após o fechamento da última siderúrgica, Ihsane Jarfi foi assassinado, foi como um símbolo do declínio final da cidade. Um jovem homossexual morto por outros jovens desempregados. Ele entrou no carro deles por acaso, um Polo cinza, eles o despiram, espancaram-no até a morte e o deixaram na periferia da cidade, nu, numa noite fria e chuvosa de abril. Sua agonia durou quatro horas. Seu corpo foi encontrado 10 dias depois. Como aconteceu muito perto de um pequeno bosque onde eu costumava caminhar com minha filha e a Border Collie dos meus sogros, é claro que às vezes penso que poderia ter sido eu a encontrar o corpo. O julgamento começou dois anos depois, em 2014. Durou quatro semanas e meia. Por acaso, estava de férias - bem, na verdade, desempregado... e sempre que podia, ia ao tribunal. Foram momentos muito emocionantes e muito difíceis, e alguns foram completamente absurdos. Por exemplo, quando por mais de duas horas eles discutiram se Ihsane Jarfi havia dito aos assassinos: “Eu quero chupar um grande pau”. E se a tragédia ocorreu por causa dessa observação. Na frente de sua mãe e de toda sua família. Não senti compaixão pelo acusado, mas fiquei chocado ao ver como o juiz zombava abertamente de sua maneira comum de falar. Outro detalhe me impressionou: na noite do assassinato, antes de dirigir para o centro da cidade, um dos assassinos comemorou seu aniversário com sua namorada no subúrbio de Liège. Enquanto Ihsane Jarfi estava comemorando o aniversário de um colega no Open Bar no centro da cidade. E no dia seguinte era o aniversário de sua mãe. Uma coincidência inacreditável, ou talvez apenas algo muito comum. Durante o julgamento, gravei o processo em segredo e preenchi uma dúzia de cadernos. Lembro-me de tudo. Para recriar esta história no palco organizamos um casting no Théâtre de Liège.

**Johan:** Suzy?

**Suzy:** Sim.

**Johan:** Por que teatro?

**Suzy:** Não sei ... sou aposentada. Eu tive algumas aulas de atuação.

**Johan:** Idade?

**Suzy:** 67. Acho que temos a mesma idade.

**Johan:** Como é, estar aposentado?

**Suzy:** Financeiramente, não é o ideal. As pensões belgas não são boas. Mas eu ganho algum dinheiro cuidando de cães para pessoas ricas.

**Johan:** Quanto você ganha fazendo isso?

**Suzy:** Se eu fizer duas ou três semanas, não é ruim. No mês passado ganhei 600 euros e pude ir para a Sardenha.

**Johan:** Dinheiro na mão?

**Suzy:** Claro, caso contrário não sobraria nada.

**Johan:** Cocco, esse não é um nome belga ...

**Suzy:** Não, meu pai era da Sardenha, ele chegou a Liège em 48.

**Johan:** Ele veio trabalhar nas minas.

**Suzy:** Sim.

**Johan:** Você é casada?

**Suzy:** Eu fui casada, mas me divorciei em 1987. Meu marido preferiu uma loira falsa.

**Johan:** Filhos

**Suzy:** Tenho dois filhos. E acolhi um refugiado líbio.

**Johan:** Para ganhar algum dinheiro?

**Suzy:** Não, na verdade eu trabalho mais para poder alimentá-lo.

**Johan:** Você acredita em Deus?

**Suzy:** Não.

**Johan:** Mas você é italiana!

**Suzy:** Eu sou comunista.

**Johan:** Você já participou de um filme?

**Suzy:** Eu fui uma figurante no último filme dos irmãos Dardenne, "A garota desconhecida".

**Johan:** Sobre o que foi??

**Suzy:** Bem, como sempre, acontece em Seraing, na antiga área de mineração em Liège.

**Johan:** De onde vieram os assassinos de Ihsane Jarfi?

**Suzy:** Sim, é verdade.

**Johan:** O que você fez no filme?

**Suzy:** Tive que dirigir meu carro. Usei toda a minha gasolina porque os irmãos Dardenne me obrigaram a fazer isso pelo menos cinco vezes. Quando eu vi o filme, você nem me vê, exceto passando por um segundo à distância. Por 50 euros! Achei que eles iam encher meu tanque, mas não.

**Johan:** Você já fez teatro antes?

**Suzy:** Sim, uma vez, em um programa amador. "O Médico à força". Interpretei Christine, a esposa do lenhador.

**Johan:** Ah... Molière... Você pode chorar?

**Suzy:** Agora? Não.

**Johan:** Experimente... Você tem que pensar em algo triste. Sobre o que está pensando?

**Suzy:** Sobre minha amiga que morreu.

**Johan:** Você sente falta dela?

**Suzy:** Sim, todos os dias... Eu não posso.

**Johan:** Você já fez algo extremo?

**Suzy:** Na última peça, interpretei uma senhora que havia sido abandonada. Foi uma referência a cães abandonados. Eu tive que rastejar de quatro.

**Johan:** Mostre-nos! *Ela dá alguns passos de quatro.*

**Suzy:** Assim... Um cachorro.

**Johan:** Você pode se sentar novamente. Você já fez alguma cena de nudez?

**Suzy:** Ninguém nunca me pediu isso.

**Johan:** Você faria isso?

**Suzy:** Tenho 67 anos - pode ser um pouco tarde.

**Johan:** Você faria isso comigo?

**Suzy:** Não sei.

**Johan:** Obrigado Suzy.

**Sara:** Fabian?

**Fabian:** Sim?

**Sara:** Você é motorista de empilhadeira?

**Fabian:** Sim.

**Sara:** Você sempre fez isso?

**Fabian:** Não. Fui pedreiro durante 15 anos. Mas eu não gostei, não era para mim. Portanto, na maior parte do tempo eu chegava atrasado ao trabalho e bêbado. E então machuquei minhas costas, então parei e tirei minha licença de empilhadeira para dirigir um Clark. Mas estou tendo dificuldade em encontrar trabalho nessa área. Parece que todo mundo em Liège é operador de empilhadeira. Quando as fábricas fecharam, todos pensaram que era isso o que se devia fazer.

**Sara:** Por que você se interessa por teatro?

**Fabian:** Recentemente participei de um seminário de reorientação profissional e aparentemente tenho um perfil artístico.

**Sara:** Há muito desemprego. Deve ser difícil.

**Fabian:** As estatísticas dizem que há um emprego para cada sessenta desempregados. Falando em desempregado... você conhece a piada? Dois desempregados estão em um café bebendo cerveja e...

**Sébastien:** Fabian, você pode falar mais claramente?

**Fabian:** Sim, desculpe. Então... Dois desempregados estão em um bar bebendo cerveja e lendo jornal... Um fala para o outro: "Olha, o desemprego voltou a subir". O outro pensa e fala: "Bom, então eles devem estar contentes com a gente".

**Sara:** Você gosta de contar piadas?

**Fabian:** Sim.

**Sara:** Fabian, você já fez teatro antes?

**Fabian:** Algumas vezes, algumas pequenas participações.

**Sara:** Por que isso te interessa?

**Fabian:** Há uma liberdade no teatro... você pode fazer coisas que não pode fazer na vida real.

**Sara:** Você já beijou alguém no palco?

**Fabian:** Uma vez.

**Sara:** Você pode me beijar?

**Fabian:** Sim.

**Sara:** E você já bateu em alguém no palco?

**Fabian:** Não.

**Sara:** Você pode me bater?

**Fabian:** Em você? Um toque suave?

**Sara:** Sim - me bata. *Ele bate levemente nela.* Mais forte. *Ele dá um tapa nela um pouco mais forte.* Olha, existe uma técnica. *Ela mostra a ele um tapa falso.* *Ele tenta.* O que importa é a reação da pessoa que é atingida. *Ele dá um tapa falso com força - ela cai no chão.* Você pode voltar para sua mesa. O que é essa máquina?

**Fabian:** Um sampler. Posso tocar todos os tipos de sons. Pássaros. Uma cidade. Chuva. Aplausos. Eu coloco isso depois do sexo.

**Sara:** Então você é DJ?

**Fabian:** Bem, eu faço música eletrônica.

**Sara:** Quem é seu artista favorito?

**Fabian:** Aphex Twin.

**Sara:** Qual música você mais gosta?

**Fabian:** "Polinômio C".

**Sara:** Por quê?

**Fabian:** É uma peça muito triste, mas tem uma batida cativante. Essa combinação de tristeza e energia me comove. Você quer ouvir?

**Sara:** Sim. *Ele liga a música.*

**Sébastien:** Tom?

**Tom:** Fabian, desligue a música, por favor.

**Sébastien:** Por que você faz teatro?

**Tom:** Por que faço teatro? Porque para mim é a escola da vida. Não, eu não sei. Para fazer as pessoas rirem.

**Sébastien:** Por que você veio a essas audições?

**Tom:** Você estava procurando um jovem norte-africano.

**Sébastien:** Sim... Mas você é do Benin, não é?

**Tom:** Não, eu sou de Lille.

**Sébastien:** Você sabe o que quero dizer.

**Tom:** Não, não sei. Minha mãe é francesa, meu pai é originário do Benin. Mas eles sempre me oferecem papéis árabes. E me disseram que pareço um pouco com Ihsane Jarfi.

**Sébastien:** Você parece!

**Tom:** Alguns anos atrás, fui fazer um teste para um filme dos irmãos Dardenne. Eles estavam procurando um negro africano. Então, mandei meu currículo e eles me chamaram. Mandei algumas fotos e nunca mais ouvi falar deles. Acho que eles pensaram que eu não era negro o suficiente para o papel. Deixei mensagens, mas sem resposta. Então, no dia das audições, fui aos escritórios deles em Liège sem hora marcada e, de qualquer forma, eles me deram um lugar. Eu não me adequava fisicamente porque minha irmã e minha mãe eram negras no filme. Eles disseram: "Talvez você pudesse interpretar Kader, um árabe". Mas Kader estava na casa dos quarenta. Então, eventualmente, eles me deram o papel do médico.

**Johan:** Um médico - isso é bom, certo?

**Tom:** Sim, pela primeira vez estava tudo bem. Obrigado, irmãos Dardenne. Mas me incomoda que as pessoas nunca me peçam para interpretar um personagem, apenas uma origem. Eu recebo "o árabe" ou "o mestiço" ou "o jovem multicultural", mas nunca "o bandido" ou "o mocinho" ou "o louco", seja o que for. Se você é negro, interpreta um negro ou faz teatro político criticando que só interpreta negros, se não, você dança. Portanto, desenvolvi algumas estratégias.

**Sébastien:** Quais estratégias?

**Tom:** Eu fui a uma audição onde eles queriam pessoas que falassem várias línguas. No meu currículo, disse que falava Beninês e Dinamarquês. O que não é verdade, eu também não falo nenhuma das duas. Então, passei o dia fingindo.

**Sébastien:** Você pode nos mostrar? *Tom fala dinamarquês falso.*

**Tom:** O problema era que havia uma garota sueca que realmente falava dinamarquês... Obviamente ela não fazia ideia do que eu estava dizendo... Então perguntei baixinho em inglês - "por favor, finja que entende".

**Sébastien:** E o Beninês? Como você faz isso?

**Tom:** O truque é adicionar algumas palavras iguais em todos os idiomas. Como YouTube ou Coca-Cola, isto dá credibilidade.

**Sébastien:** Mostre-nos! *Ele fala um falso Beninês.*

**Tom:** Também posso falar árabe, se precisar.

**Sébastien:** Qual é a sua música favorita?

**Tom:** No momento estou ouvindo muita música clássica. "The Cold Song", por exemplo. Eu não sei por que, essa música realmente me pega.

**Sébastien:** O que é?

**Tom:** É de Purcell. É a história de um homem que implora ao Deus do Amor que o deixe morrer congelado.

**Sébastien:** Você já fez algo extremo no palco?

**Tom:** Na verdade não... Já me obriguei a vomitar algumas vezes.

**Sébastien:** Qual você acha que seria o ato mais radical no palco?

**Tom:** Há uma cena em um livro de Wajdi Mouawad que resume completamente o que eu acho que é o teatro. Ele imagina um palco vazio com uma cadeira no meio. Logo acima da cadeira, há um laço. Um personagem diz ao público que vai subir na cadeira e colocar a corda em seu pescoço. Então ele vai chutar a cadeira para longe e segurar a corda para evitar que seja estrangulado. Ele diz que nos ensaios pode durar cerca de 20 segundos. O personagem sobe na cadeira, coloca a corda no pescoço e chuta a cadeira para longe. Ou alguém o salvará e ele sobreviverá. Ou o público não se move e o personagem morre. O ator morre.

### Capítulo I. A solidão do viver

**Sébastien:** Um dia após a morte de Ihsane Jarfi é o aniversário de sua mãe. É um domingo normal de abril. O céu acima de Liège está cinza. Está um pouco frio, início da primavera. Como todas as noites, por volta das 23h, antes de ir para a cama, estou passeando com meu cachorro.

*Em cima da cama. Suzy está acordada, nua. Ela se levanta e se senta na cama.*

**Johan:** Você está acordada... Que horas são?

**Suzy:** Quase meia-noite.

**Johan:** Você não consegue dormir?

**Suzy:** Não... Ele não veio.

**Johan:** Você sabe como ele é.

**Suzy:** Sim, esse é o problema.

**Johan:** Não se preocupe. Ele está vivendo sua vida. Mas você está certa, ele não deveria esquecer o aniversário da mãe.

**Suzy:** Ele não está atendendo o telefone ou as minhas mensagens. *Johan pega seu telefone e disca o número de Ihsane.*

**Johan:** Caixa postal. Isso é estranho, de fato.

**Suzy:** E daí?

**Johan:** E daí... Você quer que eu chame a polícia? Ele não é uma criança, tem 32... Lembra quando ele desapareceu com o namorado sem nos avisar?

**Suzy:** Não é a mesma coisa... Eu não acho que você se importe muito.

**Johan:** O quê?

**Suzy:** Ihsane... a vida dele.

**Johan:** Venha aqui. *Ele a beija.*

**Suzy:** Estou com medo. *Eles se beijam novamente.*

**Johan:** Ele ligará amanhã. Eu vou dormir agora.

**Johan:** Som? Você está pronta?

**Suzy:** Sim.

**Johan:** Câmera! Vá em frente, Suzy.

**Suzy:** Lembro-me muito claramente. Foi na terça-feira após meu aniversário que meu marido disse: "Ihsane desapareceu". Ele foi sequestrado no domingo e descobrimos na terça. Eu pensei: "Desapareceu? Não." Parece que você está em um filme, e é tudo irreal. Como se estivessem contando uma história e eu não estivesse nela.

**Johan:** Em seguida, eles encontraram o corpo.

**Suzy:** Quando o julgamento começou foi muito difícil para mim. Meu marido dá palestras sobre homofobia, fala publicamente sobre a relação que teve com seu filho, sobre como ele teve dificuldade em aceitar sua homossexualidade. Eu quero mantê-lo para mim. Eu não quero que Ihsane seja exibido. Não gosto de gente falando sobre o que ele fez. É privado. Eu não gosto da sua vida sendo exibida. Quando falei no julgamento, não me expressei bem. Falar em público assim... Sempre que tenho que falar sobre ele, sinto que estou bagunçando tudo. Eu não sei, é uma sensação estranha. Mesmo agora, não consigo defendê-lo adequadamente. Eu me sinto um fracasso.

**Johan:** Durante o julgamento, Ihsane se tornou o acusado. Como se ele tivesse provocado esse crime, com algo que disse, ou como se comportou com os outros. Algumas testemunhas disseram coisas incríveis. Eles até voltaram ao jardim de infância para verificar se ele não era culpado. Por que ele entrou naquele carro? Porque se ele dissesse "Saia daqui!" para a garota que estava conversando com os assassinos do lado de fora do Open Bar, significa que ele podia perceber o perigo. Por que ele foi embora com eles se a garota avisou? Essa é a questão que surge em minha mente. Ele poderia ter voltado para o café, ou não sei... Perguntamos ao advogado, já que não tínhamos visto o laudo da autópsia - perguntamos se ele sabia que ia morrer. Se ele ainda estava vivo, nu, na noite, na chuva. Ela disse que, segundo o médico, ele estava inconsciente, quando o deixaram. Existem muitas perguntas sobre o que aconteceu. Por que eles foram tão longe? Por que eles não pararam? Eles poderiam ter lhe dado uma chance. Alguns dias depois, eles foram jantar em Maastricht com suas esposas. Suas vidas voltaram ao normal. Eles até saíram de férias para o litoral...

**Suzy:** Meu marido, minha filha e até o ex-namorado dele sentem mais do que eu, eu acho. Porque às vezes eles têm sinais, percepções. Mas Ihsane não me aparece. Nem mesmo em meus sonhos. Tudo que sei é que ele não está aqui, ele não existe mais. Meu marido é muito religioso, mas eu não consigo... As pessoas dizem: "você vai vê-lo de novo." E eu penso: não, não, não... Esse é o problema. Eu não vou vê-lo nunca mais. Não nos veremos de novo.

**Johan:** Corta! Como você está se sentindo?

**Suzy:** Estou com um pouco de frio.

**Johan:** Vamos nos vestir.

## Capítulo II: A dor do outro.

**Sébastien:** Durante o julgamento dos assassinos de Ihsane Jarfi, houve uma testemunha que me impressionou fortemente: o ex-namorado de Ihsane. Ele falava diretamente com os acusados, mas não

para dizer: "seus desgraçados, seus monstros!" Não, o que ele disse foi: "vou tentar descrever o homem que você matou. Ele era uma boa pessoa." Ele tentou explicar aos assassinos e ao júri o que significa quando uma vida humana desaparece, como dói, como é irreparável. Ele construiu um mausoléu para seu amigo. Durante a pesquisa para esta peça, nós o encontramos várias vezes. Ele não pode esquecer porque foi uma morte sem sentido. Por que Ihsane saiu do Open Bar naquele momento? Por que ele entrou no Polo cinza? Por que ele teve que sofrer?

*No Open Bar*

*A festa de aniversário*

*A câmera segue Johan caminhando pela festa*

*Johan fala com Fabian (DJ). Sara e Johan brindam*

*Tom e Sebastian estão conversando no bar. Sara abraça Tom*

*Tom e Sebastian se beijam. Tom vai embora*

**Sébastien:** Ele sai do Open Bar, entra no carro, dirigem-se para o cais, espancam-no. No caminho, perto do estádio, param, colocam ele no porta-malas e vão indo... E é aí que Ihsane reza, em árabe, no porta-malas... Então ele sentiu que ia morrer. Ele entendeu. Ele deve ter ficado apavorado porque viu o mal nos olhos deles, o mal que não pudemos ver durante o julgamento. Mesmo assim, a caminho do julgamento, esperava ficar chocado. Eu não sei... Achava que eles iriam liberar algum tipo de energia negativa. Mas quando vi seus rostos, aquilo simplesmente se dissipou... Porque eles são apenas idiotas. Idiotas que deixaram a situação sair do controle. Você quase podia sentir pena deles, isso é o quanto lamentáveis eles são. Eu nem mesmo senti ódio quando os vi. E quando suas famílias vieram testemunhar, foi a mesma coisa, apenas pessoas normais. O pai do Wintgens por exemplo... Ele é fazendeiro, camponês... Ele chega, tira o boné como se fosse à missa dominical, e diz: "Se ele fez isso mesmo, nunca mais falarei com ele." Foi tão banal. É quando você percebe o quanto estúpida foi a morte de Ihsane. O mais frustrante é saber que não consigo sentir o que ele sentiu. É estúpido, mas, agora, quando vou ao dentista, por exemplo, se tenho medo da dor, penso nele. Não porque ajude, mas apenas para dizer a mim mesmo: "Quero sentir o que ele sentiu". Essas coisas me aproximam um pouco mais dele. Mas não fui capaz de sentir o terror. Eu gostaria de sentir como ele sentiu, de compartilhar com ele, de aliviá-lo um pouco. Durante o julgamento, quando mostraram as fotos do corpo de Ihsane, sua família deixou o tribunal. Eu entendo que eles não queriam ver isso, mas me incomodou que eles tenham saído. Pensei: "Ele está sozinho, ninguém quer olhar para ele". Então me forcei a ficar e olhar... Jamais esquecerei: ele estava deitado de bruços, totalmente nu... E eu o reconheço... Eu reconheço a nuca dele, suas costas, suas nádegas, tudo... Eles o destruíram, sua caixa torácica foi esmagada. Foi muito difícil, mas eu não queria desviar o olhar, não queria que não houvesse ninguém para vê-lo... Só os assassinos olhando para ele... E as pessoas no julgamento, que não tinham nenhuma ligação com ele. Eu queria ficar lá por ele.

**Sara:** Que tipo de música você toca normalmente?



**Fabian:** Principalmente música eletrônica, Aphex Twin, Autechre e Paintbox.x, que é meu próprio projeto. Nas noites de rock, toco Iron Maiden, Nirvana e Izuma, a banda do filho de Suzy.

**Sara:** O que você tem para aniversários?

**Fabian:** Joe Dassin. É para idosos, mas funciona para aniversários.

### Capítulo III: A banalidade do mal

**Fabian:** Fui ver Jeremy Wintgens na prisão em Marche-en-Famenne. Fica a 40 minutos de carro de Liège. É uma das prisões mais modernas da Valônia, muito limpa, mas deprimente. Para chegar à sala de visitas é necessário passar por muitas portas. Câmeras em todos os lugares. Seu olhar me atingiu: olhos ligeiramente avermelhados como quem chora ou fuma um baseado, ou passa muito tempo no escuro. Ele tinha um olhar miserável, como um cachorro espancado.

**Sara:** Você já interpretou bandidos?

**Fabian:** Até agora, só interpretei bandidos.

**Sara:** Por quê?

**Fabian:** Provavelmente por causa do meu rosto...

**Sara:** Como você vai interpretá-lo?

**Fabian:** Eu preciso de um contexto, como uma discussão, por exemplo... Como fizemos no ensaio quando fizemos a festa de aniversário de Wintgens. Essa é a cena que mais me afeta, estranhamente. Tudo começa com duas festas de aniversário. Wintgens se torna um assassino na noite de seu aniversário. Ele me disse: "Você quer saber a verdade?" Eu devia ter ficado em casa. Eu devia ter ficado com minha namorada, não devia ter ido para a cidade. Eu devia ter ficado em casa." Role o vídeo, por favor.

*Sebastian está matando um corredor em Grand Theft Auto.*

*Sara e Fabian se beijam por um longo tempo. Fabian fica cada vez mais inoportuno.*

*Sara: Dê-me a garrafa.*

*Ela arranca a garrafa de suas mãos. Ela se levanta e sai*

**Fabian:** Depois da festa de aniversário eles saíram de carro. Parmentier estava dirigindo. Eles foram para o centro. Wintgens não se lembra como chegaram ao Open Bar. Eles beberam 5 ou 6 garrafas de uísque. Mas ele se lembra que tipo de música estava tocando. Era Rap. Ele me disse: "Se fosse meu carro, teria sido Rammstein ou Marilyn Manson." Fora do Open Bar, eles tentaram pegar uma garota, e é quando Ihsane Jarfi intercede. Ele se aproxima da janela do passageiro e começa a falar com Wintgens. Ihsane se oferece para levá-los para conhecer algumas garotas e entra no carro. Wintgens disse que só bateu nele duas ou três vezes. E que no final, quando os outros saíram para se despir e matar Ihsane, ele ficou no carro. Mas essa é a versão dele. Não sei. A certa altura, ele abriu a porta. Peguei um pouco de ar fresco. Ele saiu para se juntar a eles? Ou para detê-los? Ele não sabe. Está frio demais. Está chovendo. E ele não faz nada. O que me surpreendeu é que a vida de Wintgens é

uma cópia da minha: morei sozinho com minha mãe alcoólatra até que ela morreu, quando eu tinha onze anos. Wintgens morou sozinho com sua mãe até os doze anos. Depois fui morar com meu pai. Wintgens foi morar com o seu. Ele virou pedreiro, eu também. Ele teve problemas de coluna e acabou desempregado, assim como eu. Ele tinha o mesmo carro que eu. Quando o conheci na prisão, disse-lhe tudo isso, que tínhamos a mesma vida. Ele olhou para mim e disse: "Você tem sorte de estar fazendo esta peça. É uma ótima oportunidade. Aproveite ao máximo."

#### Capítulo IV: A anatomia do crime

*No carro Polo Sébastien ao volante, Fabian no banco do passageiro e Sara no banco de trás. Suzy na janela está conversando com Fabian.*

**Suzy:** Estou no Open Bar com alguns amigos.

**Fabian:** Bem, venha conosco, podemos nos divertir um pouco.

**Suzy:** Não, é o aniversário da minha amiga, não posso deixá-la.

**Fabian:** Vá buscar sua amiga. Gostamos de festejar com garotas bonitas como você.

**Suzy:** Não, não posso.

**Fabian:** Vamos... Você tem olhos lindos.

**Suzy:** Tenho certeza que sim.

**Fabian:** Vamos.

**Suzy:** Não. Outra hora, talvez. *Ele tenta tocar seus seios. Pare com isso! Não.*

**Tom:** Ei pessoal, o que está acontecendo?

**Fabian:** Estamos patrulhando as garotas.

**Tom:** Eu conheço um bom lugar para se divertir, se você estiver interessado.

**Fabian:** Com garotas gostosas?

**Tom:** Sim, sim, não se preocupe.

**Fabian:** Nenhuma gorda?

**Tom:** Não, não.

**Fabian:** Onde é?

**Tom:** Logo atrás de Guillemins.

**Fabian:** Qual é a rua?

**Tom:** Não sei o endereço.

**Fabian:** Entre, você pode nos mostrar.

**Tom:** Sim, mas estou em uma festa de aniversário.

**Fabian:** Não se preocupe, vamos trazê-lo de volta depois.

**Tom:** Certeza?

**Fabian:** Sim, não se preocupe.

*Tom entra no carro.*

**Fabian:** Pelo menos vamos conseguir boquetes?

**Tom:** Sim, por meninas, rapazes, o que vocês quiserem.

**Fabian:** Gente? O que é você, algum tipo de bicha?

**Sara:** Saia daqui!

**Tom:** Que porra é essa? Este tipo está falando sério? O que - você nunca chupou um pau grande?

**Sébastien:** Você quer chupar um grande pau? É isso? *Sébastien acerta Tom primeiro, e os outros o seguem.*

**Tom:** Pare... eu quero sair... Pare o carro! Por que está trancado?

**Sébastien:** Você quer sair? Você vai sair, não se preocupe... *Sébastien para o carro, sai e abre a porta para Tom. Sai, princesa.*

**Sara:** Fora! Fora! Fora!

**Sébastien:** Abra o porta-malas. *Sébastien e Sara colocam Tom no porta-malas, batem nele novamente e voltam para o carro. Porra, um carro! Mova seus pés. Sara bate em Tom no porta-malas. Tom ora em árabe. Esta não é a porra de uma mesquita, cale a boca.*

**Sara:** Cale a boca! *Depois de dirigir por um tempo, eles param o carro. Sébastien e Sara puxam Tom para fora do porta-malas.*

**Sébastien:** Cachorro fodido! *Sébastien e Sara espancaram Tom e o despiram. Fabian sai do carro, vomita e volta a se sentar. Sébastien urina em Tom, deitado nu. O carro é puxado para trás. As luzes estão de volta ao palco. Sébastien encontra o corpo.*

**Sébastien:** Em 1º de maio de 2012, Dia Internacional do Trabalhador, o corpo de Ihsane Jarfi foi encontrado por um homem passeando com seu cachorro. Segundo o médico legista, o corpo foi encontrado em um campo, próximo a uma torre de alta tensão, em decúbito ventral. Sua temperatura corporal era de 14,3°C, a temperatura externa. Naquele momento, a morte de Ihsane Jarfi tornou-se um assunto de interesse público.

## Capítulo V: O coelho

**Sara:** Durante os ensaios, encontramos o ex-namorado de Ihsane mais de uma vez. Ele veio ao teatro em Liège. Tínhamos acabado de voltar de uma visita a um alto-forno - posso imaginar agora - estávamos sentados ao redor da mesa: Johan, Sébastien, Suzy, Tom, Fabian e eu... Ele disse: "Eu simplesmente não sabia como lidar com isso. Eu tinha ido ao psicólogo... Mas você sabe, psicólogos, eles estão bem, mas nem sempre entendem. De qualquer forma, não era isso que eu procurava. Eu queria um sinal. Um sinal de Ihsane. Então, um dia, um amigo, me disse: "por que você não vai até aquela mulher?" Uma clarividente. Então lá fui eu. Ela era uma verdadeira 'Madame Irma'. E mostrei a ela uma foto de Ihsane. Trouxe uma foto diferente das que saíram no noticiário - ele estava de boné e tinha um sorriso enorme; Era impossível reconhecê-lo. Ela olha para a foto e diz: "Ele está morto. Eu posso sentir, tudo está girando." Então eu desligo na hora e penso: 'ela vai trazer sua caixa de truques agora...' Mas ela começou a ir mais fundo e disse: 'ele foi es... es... espancado... Eles bateram nele? E ela ergueu os olhos e disse: "Eles bateram nele até a morte." Eu disse: "chega, pare com isso -

obviamente você viu isso na TV e você o reconheceu”. Mas então ela disse: ‘Eu... Isha... Isha...’ e ela me contou coisas pessoais, palavras que costumávamos dizer um ao outro, coisas que ela não poderia saber. E bem... eu perdi o controle... eu estava... eu disse: ‘Não acredito em você, isso é uma farsa’. Fui bastante agressivo. Eu disse: ‘Preciso de um sinal. Vim aqui atrás de um sinal!’ E então ela começou a se concentrar novamente - Olha só estou contando o que eu experimentei - ela se concentrou e disse: ‘Você vai encontrar algo - um chaveiro, um pé de coelho... algo macio, com pelo... algo que você pode acariciar... Daqui a duas ou três semanas, você vai dar de cara com um pé de coelho. Pensei comigo mesmo: o que isso quer dizer? Duas semanas depois, estava na Itália com meu novo namorado, em Verona. Era um lindo dia de inverno, era meio-dia, sol forte, luz incrível! Estávamos caminhando nas colinas, tudo era lindo, idílico, e uma tristeza intensa se apoderou de mim. Eu me perguntei: por quê? É tudo muito bonito, muito adorável. Pensei em Ihsane o dia todo. E no dia seguinte, antes de sairmos, eu estava olhando cartões-postais em uma daquelas prateleiras giratórias. Eu estava girando e girando e de repente - senti algo... algo macio. Eu olho para baixo e - não era um pé de coelho, mas um chaveiro de pele macia. No momento não fiquei surpreso, primeiro pensei, bem, há uma série dessas coisas - você as encontra em todos os lugares. Mas então pensei: quando foi que tive um desses em minhas mãos? Nunca!

Algum tempo depois, - Eu estava trabalhando neste restaurante, e todas as noites eu voltava para casa na minha scooter, e todos os dias passava pela casa onde Ihsane e eu morávamos. A estrada sobe íngreme, e toda vez que minha scooter não conseguia subir e parava. E todas as vezes a viagem parecia interminável! Um dia, não aguentava mais tomar sempre o mesmo caminho. Alguma coisa quebrou dentro de mim, disse a Ihsane, gritei: ‘Quando vou ser capaz de continuar com minha vida - Quando isso vai parar? Quando vou parar de me lamentar!’ E naquele exato momento - acredite ou não - um coelho cruzou a estrada.

Fizemos cinco atos, como é o caminho. Mas há um poema que fala lindamente sobre o sexto ato. É de Szymborska.

»Para mim, o ato mais importante da tragédia é o sexto:

A ressurreição dos mortos dos campos de batalha do palco

O arrumar das perucas e dos vestidos elegantes

Removendo facas de seios feridos,

Ficando de pé em uma fileira com os vivos e de frente para o público.

Curvando-se, separadamente e juntos,

Mão pálida no coração ferido,

As reverências do suicida infeliz

A inclinação da cabeça cortada.

Curvando-se, dois a dois,

Raiva estendendo seu braço até a suavidade,

Vítima sorrindo com o carrasco,

Rebelde e tirano avançando juntos.  
 A eternidade é pisoteada pelo dedo do pé de um chinelo de ouro,  
 A moralidade foi posta de lado com o farfalhar de um chapéu.  
 O desejo irreprimível de fazer tudo de novo amanhã.  
 Então vêm marchando aqueles que morreram em atos anteriores  
 O retorno milagroso dos desaparecidos.  
 A ideia de que eles têm esperado pacientemente nos bastidores,  
 Ainda fantasiado,  
 Ainda em sua maquiagem,  
 Comove-me mais do que qualquer monólogo trágico.»

### Epílogo

**Johan:** Você pode cantar essa música?

**Tom:** De Purcell?

**Johan:** Sim.

**Tom:** Fabian, você sabe dançar?

**Fabian:** Não, é por isso que sou DJ.

**Tom:** Mesmo assim, você vai dançar!

**Fabian:** OK, mas com o Clark.

**Johan:** Névoa, por favor!

*Tom canta The Cold Song enquanto Fabian dança com Clark.*

**Tom:** Johan falou sobre o problema de começar. Como entrar? Mas acho que o final é ainda mais difícil. Como terminar? Como você sabe que acabou?

*Existe um ator.*

*Há uma cadeira no centro do palco.*

*Há um laço pendurado na cadeira.*

*O ator sobe na cadeira.*

*Ele coloca o laço em volta do pescoço.*

*Ele diz que vai chutar a cadeira para longe.*

*É a cena final.*

*Ou alguém o salvará e ele sobreviverá.*

*Ou o público não se move e ele morre.*

**FIM**