

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**O processual na cena contemporânea**

*Práticas de criação e poéticas teatrais que enfatizam o percurso e a experiência da Cia*

*Luna Lunera na gênese de “Prazer”*

BELO HORIZONTE

2014

**SORAYA BEATRIZ LUCIANO SILVA**

**O processual na cena contemporânea**

*Práticas de criação e poéticas teatrais que enfatizam o percurso e a experiência da Cia*

*Luna Lunera na gênese de “Prazer”*

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli

BELO HORIZONTE  
2014

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Elza, pelo apoio incondicional e pela parceria na vida;

Aos meus irmãos e minhas sobrinhas, pela compreensão nos meus momentos de ausência;

Às minhas parceiras de ofício e maiores incentivadoras desta jornada reflexiva, Julia Guimarães Mendes e Luciana Romagnolli;

Aos meus companheiros de mestrado, que tornaram esse caminho mais doce além de compartilharem comigo os dilemas e dúvidas do percurso, Marcos Coletta, Priscila Duarte, e todos os outros mestrandos e doutorandos com os quais convivi neste período em sala de aula;

Aos professores Antonio Hildebrando, Bya Braga, Ernani Maletta, Stéphane Huchet, Leda Martins, com os quais tive o privilégio de conviver e ser aluna neste período;

A todos os artistas citados nesse trabalho, que me proporcionaram experiências teatrais singulares e memoráveis, além de abrirem para mim suas salas de ensaio;

A Leonardo Pinho, por me permitir consultar seus registros em vídeo do processo de criação de *Prazer*;

Aos meus amigos de toda uma vida, dos quais estive mais distante nestes últimos dois anos de pesquisa e que sempre me apoiaram;

Aos meus companheiros de Teatro Universitário – Marcelo Veronez, Raquel Castro, Janaína Moreno, Janaína Tábula, Mara Vianna, Leonardo Andrade, Mariana Vilela, Leonardo Ortiz, Lucas Souza –, com os quais descobri a paixão pelo teatro;

Às professoras Nina Caetano, da UFOP, e Sara Rojo, da UFMG, pela leitura generosa e pelas indicações e conselhos pertinentes que me foram dados no Exame de Qualificação;

À Capes, pelo apoio financeiro;

Aos artistas da Cia. Luna Lunera – Cláudio Dias, Isabela Paes, José Walter Albinati, Marcelo Souza e Silva e Odilon Esteves –, por permitirem que eu fizesse parte dessa grande e corajosa aventura que é o processo de criação de um espetáculo e pela amizade com que me receberam;

Ao meu orientador, Fernando Mencarelli, pela capacidade de clarear os caminhos que pareciam obscuros, pela confiança, acolhida e afeto que não me foram poupados.

## RESUMO

O objetivo desta pesquisa é discutir a relevância que a dimensão processual assumiu nas práticas de criação e nas poéticas contemporâneas, num contexto em que o enfoque no percurso artístico, mais que no resultado do espetáculo, é valorizado em sua especificidade ontológica do fenômeno teatral, assumindo sua natureza essencialmente inacabada.

A partir de uma revisão bibliográfica, procura-se demonstrar que, junto com nascimento do século XX e a ideia de uma renovação do teatro, o processo criativo assumiu um aspecto primordial no pensamento teatral dos principais criadores da época, deslocando o olhar do palco para os ensaios, através da criação e pesquisa em estúdios e, na segunda metade do século, nos laboratórios. Assume-se a perspectiva de que a necessidade de se reinventar o teatro e, conseqüentemente, o ator, criou, nessas práticas, uma relação singular com o espaço, o tempo, a pesquisa e a obra final. Tal mudança de paradigma tem como um de seus desdobramentos, inclusive no Brasil, o surgimento de práticas coletivas e colaborativas de criação teatral. Busca-se demonstrar que tais práticas se apropriam dos conceitos de dramaturgias em processo e tendem a gerar poéticas cuja primazia reside nas formulações instáveis e no deslocamento do resultado para o percurso criativo.

Sob a luz de tais indícios processuais na cena contemporânea e aliada à prática de pesquisa da crítica genética e da crítica de processos criativos, esta dissertação busca ainda compreender a dimensão processual a partir da experiência colaborativa da Cia Luna Lunera e busca evidenciar, no processo de criação do espetáculo *Prazer*, os procedimentos que enfocam o percurso e as maneiras pelas quais a obra final preserva seus rastros de construção.

Palavras-chave: Dimensão processual. Práticas compartilhadas de criação. Teatro Performativo. Crítica de processo.

## **ABSTRACT**

The objective of this research is to discuss the relevance of the procedural dimension assumed in creative practices and in contemporary poetics, in a context where the focus on the artistic journey, rather than the result of the performance, is valued in its ontological specificity of the theatrical phenomenon, assuming a substantially unfinished nature.

From a literature review, we seek to demonstrate that, with the birth of the twentieth century and the idea of a renovation of the theater, the creative process has taken a key aspect in the theater thinking of the main creators of the period, shifting his gaze to the stage testing, through the creation and research in studios and, in the second half of the century, in the theatrical laboratories. This research assumes the view that the need to reinvent the theater and, consequently, the actor, created in these practices a unique relationship with space, time, research and the final work. This paradigm shift has as one of its offshoots, including in Brazil, the emergence of collective and collaborative practices of theatrical creation. We intend to demonstrate that that such practices appropriate the concepts of dramaturgy in process and tend to generate whose poetic primacy lies in unstable formulations and displacement result for the creative route.

In light of such evidence in the contemporary scene procedural and allied research practice of genetic criticism and criticism of creative process, this dissertation also seeks to understand the procedural dimension from the collaborative experience of Cia Luna Lunera and intend to show, in the creative process of "Pleasure", the procedures that focus on the journey and the ways in which the final work preserves traces of its construction.

**Keywords:** Procedural dimension. Collective creation practices. Performative theater. Critical process.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>FIG. 01</b> – Os atores Isabela Paes e Marcelo Souza e Silva em cena de <i>Prazer</i> _____	76
<b>FIG. 02</b> – Imagem da escritura nas paredes do cenário do espetáculo_____	82
<b>FIG. 03</b> – Os atores Isabela Paes, Cláudio Dias e Odilon Esteves em cena de <i>Prazer</i> _____	86
<b>FIG. 04</b> – Isabela Paes em cena solo do espetáculo <i>Prazer</i> _____	89
<b>FIG. 05</b> – Cláudio Dias e Isabela Paes em cena do espetáculo da Luna Lunera_____	98
<b>FIG. 06</b> – Marcelo Souza e Silva, Cláudio Dias, Isabela Paes e Odilon Esteves na cena final _____	104

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução: a aventura da criação</b>	<b>08</b>
<b>2. Processo de renovação em busca de um novo teatro</b>	<b>20</b>
2.1. Palco de mudanças para a criação de uma arte autônoma	20
2.2 A dimensão processual nos estúdios e nos laboratórios	27
<b>3. Práticas de criação e poéticas processuais</b>	<b>42</b>
3.1. Criação coletiva: a democratização dos modos de criação	43
3.2. Processo colaborativo: a manutenção da especificidade	51
3.3. <i>Work in progress</i> e teatros performativos – poéticas do processual	59
3.4. Gênese da cena e os traços do processo na obra final	65
<b>4. A linguagem do percurso: a criação de <i>Prazer</i> e os rastros do processo</b>	<b>69</b>
4.1. Antes de a coisa toda começar: motivações iniciais	70
4.2. Primeiras explorações: encontros com Mário Nascimento	72
4.3. Revezamento de funções: as semanas de direção	79
4.3.1. Semana do Cláudio: o corpo, o espaço e o contato com o outro	81
4.3.2. Semana da Isabela: a água, a luz, o espelho e os sentidos	87
4.3.3. Semana do Zé Walter: descoberta do mundo de Clarice	91
4.3.4. Semana do Marcelo: temas e figuras “clariceanas”	94
4.3.5. Semana do Odilon: exercícios de escrita biográfica	97
4.4. Trajeto de ações e afetos: encontros com Roberta Carreri	100
4.5. Resgates e primeiras escolhas do caminho percorrido	105
4.6. O enfoque dramático: encontros com Jô Bilac	113
4.7. O espectador no ensaio: o observatório de criação	119
4.7.1. Primeiro ensaio aberto	120
4.7.2. Último ensaio aberto	122
4.8. Depois da estreia: o processo continua	128
<b>5. Considerações finais</b>	<b>133</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>137</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>144</b>

## Introdução: a aventura da criação

*Você nem ao menos consegue sentir o que há de profunda e arriscada aventura no que nós dois tentamos?*<sup>1</sup>

O processo de criação de um espetáculo teatral pode transformar-se em uma aventura na qual não se sabe exatamente como começa e onde pode terminar. Mas, no fim desta viagem, nem todos buscam sempre um pote de ouro. Há aqueles que, mais que chegar ao fim, permitem-se o prazer do caminho, das descobertas e dos erros do percurso. Preferem não ter roteiro prévio, optam pelo desconhecido e fazem da trajetória seu tesouro, acumulando lembranças dos lugares pelos quais passaram e também daqueles que, em algum momento da jornada, tiveram que abrir mão de desbravar. Transformam o ensaio não apenas em preparação para um grande final, mas em um manancial de infinitas possibilidades para a obra que só se desenhará à medida que se caminha.

Testemunhar a aventura dos criadores rumo ao desconhecido, o encontro “antecipado” com a obra de arte, ainda no seu nascedouro, no seu momento de complexidade, de rumos infinitos e indefinidos, sempre me provocou enorme fascínio. Na minha prática como jornalista cultural e crítica de teatro<sup>2</sup>, o trânsito permanente entre a sala de ensaios e a de espetáculos me parecia fundamental para melhor compreender as poéticas que no espetáculo se concretizavam. Essa sensação foi, sem que eu soubesse a princípio, um dos detonadores desta pesquisa, que pretende percorrer o intervalo entre “a criação da cena e a cena da criação” (ARAÚJO, 2011, p.2), à medida que compreende entre seus objetivos lançar seu olhar não apenas sobre o produto final da criação teatral, mas, também, sobre o percurso que o originou, ou seja, seu processo.

Vários são os coletivos que têm nesta ideia de mão dupla e de igual importância entre o momento da criação e a obra final uma das bases constitutivas de suas práticas e de seus discursos artísticos. Nas últimas décadas, a cena teatral brasileira, assim como acontece nos principais centros produtores internacionais, tem sido terra fértil para experiências que

---

<sup>1</sup> Trecho do romance *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector (LISPECTOR, 1998). O livro foi um dos elementos utilizados na criação de *Prazer*, espetáculo da Cia. Luna Lunera cujo processo será descrito e analisado neste trabalho.

<sup>2</sup> Durante dez anos consecutivos, de 2002 a 2012, atuei como repórter especializada na cobertura de artes cênicas, no caderno Magazine, do Jornal O Tempo, de Belo Horizonte. Esta função me permitiu, em uma série de reportagens intitulada “Flagrantes da Criação”, acompanhar o processo criativo em sala de ensaio de diversos grupos coletivos mineiros, dentre eles a própria Cia. Luna Lunera, Espanca!, Officina Multimídia, Grupo Trama e Grupo Galpão.

reverberam a importância que artistas, críticos e estudiosos têm concedido não apenas ao espetáculo, mas, principalmente, ao processo criativo pelo qual a obra foi gerada. Neste sentido, os modos de organização dos coletivos e de suas práticas criativas tendem a modificar não apenas as relações internas no ato criador, mas, também, as obras que são construídas sob a égide destas relações<sup>3</sup>.

Uma listagem ampla de grupos e espetáculos cujas dramaturgias evidenciam os rastros dos seus processos construtivos me parece desnecessária (e talvez inviável). Mas, a título de ilustração da abrangência, inclusive geracional e geográfica, deste pensamento e prática teatrais, elencaria espetáculos e procedimentos de criação partilhada que vêm sendo adotados pelo Teatro da Vertigem (*Paraíso Perdido, O Livro de Jó, Apocalipse 1,11, BR-3 e Bom Retiro 958 metros*), Cia. Hiato (*Ficção*) e Grupo XIX de Teatro (*Hysteria, Hygiene, Arrufos, Nada Aconteceu*), todos de São Paulo; Grupo Magiluth, de Recife (*Aquilo que Meu Olhar Guardou para Você; Viúva, Porém Honesta*); das mineiras Maldita Cia. (*Casa das Misericórdias e Cara Preta*), Luna Lunera (*Nesta Data Querida, Não Desperdice Sua Única Vida; Aqueles Dois, Prazer*) e Teatro Invertido (*Lugar Cativo; Proibido Retornar; Estado de Coma; MedeiaZonaMorta; Os Ancestrais*); dos cariocas da Cia dos Atores (*A Bao A Qu, Rua Cordelier, Melodrama, Ensaio.Hamlet*) e do Teatro Inominável (*Vazio É o que Não Falta, Miranda e Concreto Armado*), entre outros.

Esta pesquisa parte do princípio, amparado por linhas de pesquisa como a crítica genética<sup>4</sup> e da crítica de processos<sup>5</sup>, de que o espetáculo entregue ao público na contemporaneidade é, muitas vezes, decorrência formal e estética dos caminhos percorridos

<sup>3</sup> José da Costa identifica, em *Teatro Contemporâneo no Brasil – criações partilhadas e presença diferida*, “uma vertente específica da produção teatral contemporânea no Brasil, aquela cuja dramaturgia se constrói como roteiro de um espetáculo, muitas vezes, como teatralização de textos de outras modalidades discursivas [...] Os textos e espetáculos tendem a estruturas marcadamente fragmentárias, com conteúdos temáticos múltiplos ou incertos, significações instáveis ou ambíguas (...)”. (COSTA, 2009. p. 27). O pesquisador cita, entre outros coletivos, os trabalhos do Teatro Oficina Uzyna Uzona, da Cia. dos Atores, Teatro da Vertigem, e de diretores como Bia Lessa e Gerald Thomas, dentre outros.

<sup>4</sup> Campo de pesquisa já consolidado nos estudos literários e que vem se ganhando força nos estudos teatrais, busca investigar a obra de arte a partir de sua construção, ao acompanhar seu planejamento, execução e crescimento e buscando compreender o processo de criação. “O foco da atenção é, portanto, o processo por meio do qual algo que não existia antes, como tal, passa a existir, a partir de determinadas características que alguém vai lhe oferecendo. Um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes. O crítico genético procura entrar na complexidade desse processo”. (SALLES, 2004, p. 13).

<sup>5</sup> Cecília Almeida Salles distingue crítica genética e crítica de processo, ao observar que enquanto aquela se restringe à pesquisa dos registros e arquivos de processo, esta inclui o acompanhamento do processo pelo pesquisador (SALLES, 2004). Tal visão se aproxima da de Josette Féral que afirma que o campo de análise genético precisa não se restringe ao estudo dos documentos arquivados, considerados importantes na genética do texto, mas normalmente distantes da análise da encenação. Por isso, defende ela, a análise dos processos de criação devem se apoiar, prioritariamente, na observação dos ensaios. (FÉRAL, 2013). Esta pesquisa pretende utilizar ambas as metodologias, analisando os diários de criação dos envolvidos na criação do espetáculo *Prazer*, somados às anotações e percepções da pesquisadora como observadora do processo.

durante o processo teatral. Não mais a transposição de um texto para a cena, ou a materialização do desejo artístico de um soberano diretor, muito menos pretexto para o brilho genial da figura de um ator. Mas sim uma obra que não nasce, senão, durante os ensaios. Por isso mesmo, o processo de criação não deveria ser visto em segundo plano. Antonio Araújo defende que investigar o percurso seria uma maneira de nos confrontarmos com o que há de mais genuinamente teatral.

O ensaio é o lugar da frustração, do fracasso, do mau gosto, da ignorância e dos clichês. Mas é também o espaço do mergulho, do aprofundamento, do vislumbre de horizontes possíveis, da descoberta de ilhas incomunicáveis, de países sem continente, de territórios sem fronteiras e, por outro lado, territórios demarcados demais, conhecidos demais, explorados à exaustão. Terra de ninguém, terra de litígio, terra à vista, terra submersa. (ARAÚJO, 2011, p. 3)

O embate criativo das salas de ensaio está potencializado ainda mais na cena teatral contemporânea. O “como fazer” passou a ter relevância valorizada e, muitas vezes, assume o centro das formulações teóricas e artísticas de artistas e coletivos. Esses indícios de evidenciação do processual ou a “proeminência de aspectos do processo” (SALLES, 2004) mostram-se presentes de formas diversas na cena contemporânea. Esses “traços do processo” (FÉRAL, 2013) se dão a ver muitas vezes no próprio discurso levado para a cena, que assume seu caráter polifônico<sup>6</sup>, ou no encontro “antecipado” com a plateia – através de ensaios abertos e demonstrações de processo.

Outra prática que ressalta essa ênfase no percurso é a recorrência dos registros de processo por parte de pesquisadores – funcionando como pesquisa e registro histórico, permitindo que informações quanto a metodologias de importantes criadores sejam documentadas e analisadas, como nos ensaios de Josette Féral sobre os ensaios do Théâtre du Soleil, dos textos de Sebastião Milaré sobre os procedimentos de criação de Antunes Filho ou ainda de Antonio Araújo sobre a gênese dos trabalhos do Teatro da Vertigem – e por parte dos criadores durante o próprio processo, quando esses registros servem de referência para

---

<sup>6</sup> Segundo o pesquisador Ernani Maletta, “polifonia é um termo que se refere aos discursos que se estabelecem pelo entrelaçamento de múltiplos e equipolentes pontos de vista – vozes –, que podem ou não interferir dialogicamente uns nos outros. O autor do discurso pode fazer falar várias vozes. Em outras palavras, a polifonia se estabelece quando o autor de um discurso faz falarem simultaneamente várias vozes, pela incorporação dos discursos, isto é, das vozes ou dos pontos de vista equipolentes de outros autores, apropriando-se deles. Dessa forma, cria, então, um discurso polifônico”. (MALETTA, 2005, p. 47-48)

repensar as escolhas, sendo utilizados, por exemplo, os registros audiovisuais para a visualização do material levantado.

A dimensão processual se revela ainda pelo simples fato de assumir que a estreia do espetáculo, mais que o seu fim, configura-se como um começo, “não constitui a morte, como muitos pensam, senão um nascimento”<sup>7</sup>. (FÉRAL, 2004, p. 27). Neste sentido, ressalta a teórica, toda representação estudada com o fim de se fazer uma análise se constitui como nada menos que um momento de um processo, mas “algumas representações permanecem mais imóveis que outras que inscreveram a mudança em sua natureza”<sup>8</sup>. (FÉRAL, 2004, p. 27).

O propósito desta dissertação é detectar indícios que possam demonstrar a relevância que o processo de criação – e não mais o texto ou o espetáculo – passou a assumir a partir de uma mudança de paradigmas ocorrida na virada para o século XX e que reverbera de forma decisiva na contemporaneidade. Percorrendo uma revisão bibliográfica, pretende-se, num primeiro momento, apontar o contexto no qual a arte teatral se vê problematizada e reinventada, com a ascensão dos encenadores e dos pesquisadores-pedagogos como propositores de um “novo teatro”. Acreditamos que esse painel, embora não aprofundado, é fundamental para compreendermos o contexto no qual se iniciou uma verdadeira transformação da arte teatral que, conseqüentemente, proporcionou uma valorização da dimensão processual.

A partir dessa reorientação no início do século XX, como analisa Jean-Jacques Roubine, o teatro passa a questionar alguns dos aspectos que caracterizavam grande parte das obras vistas no período (ROUBINE, 1998). Reconhece não só a assinatura do encenador, antes mero “intérprete” das vontades do autor implícitas no texto, como também iria desembocar, décadas depois, na valorização do ator enquanto propositor da cena. São transformações que geraram revoluções não apenas na relação com o texto ou com a cena, mas também nos processos de criação, estimuladas pela percepção e engajamento de diversos encenadores de que era necessário um “novo” ator para um “outro” teatro, levando os principais criadores do início do século passado a fazer do ato criador um campo de (re)invenção teatral e, conseqüentemente, de pedagogia e pesquisa.

Citando George Banu, Araújo afirma que seria impossível pensar o teatro contemporâneo dissociado de seus processos construtivos, ressaltando que o “século XX operará uma verdadeira revolução no papel do ensaio, tanto em suas abordagens quanto em suas metodologias”. (BANU *apud* ARAÚJO, 2011, p. 4). Com o surgimento dos estúdios e

---

<sup>7</sup> Tradução nossa.

<sup>8</sup> *Idem*.

dos laboratórios ainda no século passado, associados posteriormente aos movimentos de vanguarda, os processos de criação e as poéticas que deles nasciam se tornaram objeto de investigação e análise, levando-se em consideração as escolhas técnicas e formais dos criadores envolvidos, a tessitura das relações, a dinâmica de trabalho e os procedimentos metodológicos.

Ainda no primeiro capítulo, na tentativa de ressaltar essa característica processual do pensamento e da prática de alguns dos mais importantes criadores da época, adotamos a busca por aquilo que Mirella Schino (2012) define como dimensão laboratorial<sup>9</sup>. Historicamente, ressalta ela, o termo consta na história do teatro europeu e associa-se, usualmente, a poucos nomes, principalmente ao de Stanislávski. Outros criadores vêm à mente tendo suas práticas diretamente ligadas à dimensão laboratorial, entre eles, Vsévolod Meierhold e, em outro plano, Copeau – ao fechar seu teatro e partir com seus atores para Borgonha – ou Etienne Decroux. São práticas teatrais que remetem principalmente às três primeiras décadas do século passado, período no qual a arte teatral passou por mudanças radicais, incorporando, entre outras questões, o surgimento do interesse pela investigação laboratorial, espírito revivido, décadas depois, principalmente pelos teatros inovadores da década de 60.

Schino ressalta que nos laboratórios desenvolve-se uma relação singular com o espaço, o tempo, a pesquisa e a negação ao espetáculo – elementos que, embora estejam presente nos laboratórios que conhecemos como tal, não são suficientes para defini-los. A pesquisadora propõe, então, que o laboratório, mais que uma forma de fazer teatro, é uma maneira de olhar para ele.

Como se em vez de nos concentrar nos problemas diretamente ligados ao espetáculo, em vez de observar as tendências do teatro dos dias de hoje e o modo como os espetáculos são recebidos e lembrados, invertêssemos nosso olhar e observássemos não somente o processo de trabalho, mas também a zona mais remota, a fronteira entre a *normalidade* da vida diária e a multiplicidade do ser humano durante a performance. (SCHINO, 2012, p. 18)

---

<sup>9</sup> Neste trabalho, não pretendemos contar a história dos laboratórios ou caracterizar e descrever seus principais procedimentos, mas, sim, através de indícios de sua prática, revelar ou ressaltar a dimensão processual contida no termo empreendido e pesquisado por Mirella Schino e aqui utilizado. Em seu livro *Alquimistas do Palco - Os Laboratórios teatrais na Europa* (2012), a autora explica que não se trata de definir os laboratórios como um gênero ou uma categoria uniforme, nem mesmo como um modelo comum, mas de encontrar práticas na Europa do século XX que apontem para a questão laboratorial.

Dando seguimento à revisão bibliográfica, aborda-se o período histórico em que surgiram e se fortaleceram as formas de assinatura partilhada, tanto nas práticas compartilhadas dos anos 70, quanto nos processos colaborativos dos anos 90; assim como se acentuam as problematizações sobre a própria noção de autoria, em seu sentido moderno<sup>10</sup>. O segundo capítulo é dedicado a refletir como os novos modos de organização da criação teatral na cena recente brasileira, representado nos anos 1970 pela criação coletiva e, nos 1990, pelo processo colaborativo, privilegiam pela própria natureza partilhada de seu *modus operandi* a noção de processualidade da construção da escritura cênica, compreendendo esta como uma complexidade de discursos, nos quais todos os signos, gestos, objetos, sons e efeitos, compõem a dramaturgia<sup>11</sup>, numa espécie de tessitura em que várias vozes estão costuradas umas às outras.

Em artigo publicado na revista *Subtexto*<sup>12</sup>, a pesquisadora Silvia Fernandes explicita a característica de inúmeros coletivos teatrais na atualidade que, além do desejo da construção de uma obra/espetáculo, dedicam-se a um trabalho continuado de pesquisa e construção de metodologias, prática ainda mais comum, segundo ela, naqueles que adotam o processo colaborativo. Ao analisar o caráter de teatralidade nessas experiências, a pesquisadora retoma um pensamento de Jean-Claude Bernadet, associando-o ao movimento da crítica genética de compreender o itinerário das produções. Diz ela: “Nessa visada, as etapas de elaboração da obra não constituem os momentos de um processo que antecede um objetivo final, a obra, ou uma mera preparação que deve necessariamente ser superada por ela” (FERNANDES, 2009, p. 38). Outro deslocamento visível que se dá na cena contemporânea é, segundo o pesquisador Fernando Mencarelli (2010), uma valorização das etapas preparatórias ao espetáculo, às etapas processuais.

A não-hierarquização das funções, a pluricentralidade das proposições, a afirmação dos criadores em suas competências, o convite para conceber a totalidade do espetáculo em exercícios coletivos, a percepção de múltiplas esferas da textualidade cênica, todos esses movimentos propiciam um deslocamento e um investimento nas

---

<sup>10</sup> Entre os textos referenciais sobre a questão da autoria em sua acepção moderna, pode-se citar, entre outros, “A morte do autor” (1968), de Roland Barthes, e “O que é um autor” (1969), de Michel Foucault.

<sup>11</sup> Adota-se aqui a perspectiva de dramaturgia não como texto literário, mas sim como uma tessitura de ações, o que, segundo Barba, refere-se a “tudo o que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia”. (BARBA, 1995, pág 69). Ou, como afirma Ana Pais, “sendo invisível, a dramaturgia só se deixa detectar quando o espetáculo é representado, ela só é perceptível por meio de uma concretização material, visível. Ela é indissociável do espetáculo porque participa de todas as escolhas que o estruturam, mas permanece invisível; ela pertence à esfera da concepção do espetáculo, uma espécie de fio que tece ligações de sentido no espetáculo, criando um discurso” (PAIS, 2004, pág 70).

<sup>12</sup> FERNANDES, Silvia. Teatralidades do Real. In: *Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*, ano VI, 2009, nº 6.

etapas preparatórias do espetáculo, uma concentração nas etapas processuais, uma vez a que elas se atribui algo da particularidade do teatro: o ser uma arte gestada e realizada coletivamente. (MENCARELLI, 2010, p. 17).

É nesse contexto, continua o pesquisador, que se afirma a noção de dramaturgia em processo. Estariam inclusas nessa categoria, as criações coletivas, os processos colaborativos e os processos criativos de grupo que transformam seus ensaios em verdadeiros laboratórios de escritura cênica. “Mas a ideia de uma dramaturgia em processo pressupõe também outra direção, agora não voltada ao que antecede a cena, sua preparação, mas ao que acontece à cena e ao que sucede à cena” (MENCARELLI, 2010, p. 18).

Em relação ao que “acontece à cena e ao que sucede à cena”, podemos ressaltar como uma das marcas presentes nas produções contemporâneas poéticas que privilegiam o processual, que se evidencia em uma série de obras artísticas compreendidas como *work in progress* (Cohen, 1998), assim como teatro performativo (Féral, 2008), conceitos que também iremos abordar com mais profundidade no segundo capítulo, para melhor refletirmos sobre poéticas "cujos traços mais visíveis são as formalizações instáveis e a valorização dos processos criativos em detrimento do produto acabado, o espetáculo" (FERNANDES, 2010, p. 12). Essas poéticas se fundariam na recusa a uma forma acabada e, por isso, fundam com elas uma nova percepção.

O reconhecimento da indeterminação das narrativas superpostas e sem significado fechado, a eleição do *corso-ricorso* joyceano como movimento gerador de obras progressivas, a operação com o maior número possível de variáveis abertas, que parte de um fluxo livre de associações em lugar de apoiar-se em sistemas fechados (como é o caso do texto dramático), o neologismo visual das palavras-imagem e o encadeamento dos *leitmotive* condutores são procedimentos que Cohen consegue discernir com agudez nas construções polissêmicas de artistas que tiveram a coragem de enveredar pelo território do irracional, abrindo trilhas poéticas no campo exausto da percepção contemporânea. (FERNANDES, 2010, p. 39)

Um dos propósitos desta pesquisa é, após o desenvolvimento citado anteriormente de uma revisão bibliográfica sobre o tema, descrever e analisar indícios da relevância do processual na experiência da Cia. Luna Lunera, debruçando sobre os procedimentos de criação realizados durante os ensaios do espetáculo *Prazer* (2012). Primeiramente, buscaremos descrever algumas das principais etapas do processo de criação, buscando detalhar dinâmicas, treinamentos, laboratórios e workshops realizados pelos integrantes do grupo e pelos colaboradores externos. Nesta descrição, estabelecemos como recorte – diante da impossibilidade já citada de compreender em uma análise a totalidade do processo – os procedimentos de encenação e de escrita dramaturgical realizadas em sala de ensaio, assim como os relatos colhidos no Observatório de Criação – série de ensaios abertos ao público,

nos quais eram realizadas conversas sobre o processo.

Na seleção do material para esta análise, procuramos evidenciar os rastros da criação que se fazem presentes na obra final, realizando então a análise tanto do processo criativo quanto do espetáculo que dele resultou. Como a reflexão acerca da observação em sala de ensaio foi norteadada por esse trânsito entre processo/obra e obra/processo, ressaltando no percurso elementos que se tornam estruturantes na escritura cênico-textual, sugere-se, para compreensão maior dos exemplos citados, que a leitura deste capítulo seja antecedida da visualização da leitura do roteiro final<sup>13</sup> e da visualização da filmagem do espetáculo<sup>14</sup>.

Consideramos importante fazer, nesta introdução, ainda que resumidamente, um histórico do percurso artístico da companhia, a fim de justificar melhor a minha escolha para o estudo genético e o acompanhamento do processo de uma de suas criações. Desde sua formação, o grupo tem se dedicado a experimentar diversas maneiras de investigar a criação de um espetáculo teatral, tendo realizado processos, ao longo de seus mais de dez anos de existência, com diferentes modos de organização. Isso demonstra uma preocupação e um compromisso do coletivo sediado em Belo Horizonte não apenas com o espetáculo final a ser apresentado para o público, mas também com a maneira como este é concebido.

Sendo prioritariamente um grupo de atores, formados em 2001 pelo Centro de Formação de Ator da Fundação Clóvis Salgado, desde seus primeiros trabalhos fundamenta suas investigações sobre o trabalho do ator que, ao longo dos anos, reverbera para a construção de dramaturgia própria e a encenação compartilhada de seus espetáculos. Mas, ainda em seu primeiro espetáculo, *Perdoa-me por me Traíres* (2001), o coletivo organizou seu processo de maneira tradicional, tendo Kalluh Araújo como professor-encenador assinando a encenação a partir do texto dramático de autoria de Nelson Rodrigues.

Já batizados como Cia. Luna Lunera, o grupo – cuja formação atual consiste em Cláudia Corrêa, Claudio Dias, Isabela Paes, Marcelo Souza e Silva, José Walter Albinati, Odilon Esteves e Fernanda Kahal – foi convidado a integrar o Projeto Cena 3 X 4<sup>15</sup>, iniciativa do Galpão Cine Horto e da Maldita Cia., que propunha uma pesquisa sobre o processo

---

<sup>13</sup> *Em anexo.*

<sup>14</sup> Um DVD com a filmagem do espetáculo foi anexado à dissertação. A íntegra do vídeo também pode ser consultada no link [https://www.youtube.com/watch?v=5x8-KYhYIW4&list=UUj\\_Npv4rVaEcL6bj0DmU7g](https://www.youtube.com/watch?v=5x8-KYhYIW4&list=UUj_Npv4rVaEcL6bj0DmU7g)

<sup>15</sup> O projeto foi realizado entre os anos de 2003 e 2005 e cuja coordenação foi realizada pela Maldita Cia. e a orientação foi feita pelo dramaturgo Luís Alberto de Abreu e pelo encenador Antonio Araújo, considerados percursores da prática do processo colaborativo no Brasil. Mesmo que num curto espaço de tempo, um total de três edições nos anos de 2003, 2004 e 2005, essa experiência deixou marcas significativas na cena teatral mineira, onde experiências de escrituras cênicas criadas de forma colaborativa e partilhada se multiplicaram.

colaborativo de criação e a possibilidade de trocas com outros coletivos<sup>16</sup>. Nesta experiência, cujo fruto foi o espetáculo *Nesta Data Querida* (2003), Rita Clemente assumiu a direção, Guilherme Lessa a dramaturgia, e a Luna Lunera a atuação, num processo sem hierarquias, com criação de dramaturgia inédita e o ator fazendo-se dono do seu próprio discurso.

*Não desperdice sua única vida* ou *O mundo das precariedades humanas* ou *Auto Biográfico* ou *As patinadoras no planeta do dragão* ou *Seis atores à procura do seu personagem* ou *Nenhuma das opções anteriores* (2005) carrega ainda as marcas da vivência experimentada na prática do processo colaborativo, gerando ao grupo uma perspectiva de continuidade de pesquisa, que compreende a obra como fruto do encontro de vozes na sala de ensaio.

A obra resultou de pesquisas sobre teatro épico, ator-rapsodo e dramaturgia do espaço. Cida Falabella, diretora deste espetáculo, levou para o cerne do processo criativo as perguntas que são fundamentais para a própria razão de ele existir: “por que fazemos teatro?” e “por que fazemos teatro juntos?”. A multiplicidade de vozes que se tensionavam neste trabalho já eram evidentes, numa escritura cênica polifônica e polissêmica, em que os rastros do processo já se apresentavam concretamente como constitutivos da experiência do espetáculo. Mas, se enxergada separadamente de um percurso artístico ainda em desenvolvimento, com o foco apenas na obra final, ignorando seus meios constitutivos, como propõe Patrice Pavis em seu “Análise dos Espetáculos”<sup>17</sup>, *Não desperdice sua única vida* ou *O mundo das precariedades humanas* ou *Auto Biográfico* ou *As patinadoras no planeta do dragão* ou *Seis atores à procura do seu personagem* ou *Nenhuma das opções anteriores* não alcança os principais sucessos do grupo quanto ao resultado<sup>18</sup>, mas sua importância processual é inegável nas escolhas que o grupo adotaria dali para frente.

Depois veio o processo que gerou *Aqueles Dois*<sup>19</sup>. Um processo cuja gênese não reservava a princípio a obrigatoriedade de desembocar na criação de um espetáculo,

<sup>16</sup> A pesquisadora Elvina Maria Caetano Pereira aborda em sua tese de doutorado *Tecido de Vozes: texturas polifônicas na cena contemporânea mineira* as texturas teatrais produzidas no âmbito do processo colaborativo e do projeto Cena 3x4.

<sup>17</sup> O teórico francês afirma que, ao realizarmos a análise dos espetáculos, deveríamos “distinguir cuidadosamente o que está na ordem das intenções ou das declarações dos artistas e o que é resultado artístico, o produto final apresentado ao público, que é o único que deveria reter nossa atenção” (PAVIS, 2003, pág 22). A pesquisadora Josette Féral acrescenta porém, sem negar a relevância das metodologias de análise defendidas por Pavis, que, para compreender as teatralidades contemporâneas, “o trabalho ‘genealógico’ de preparação, as etapas do trabalho de construção da encenação, a busca que o ator faz sobre seu personagem, as dúvidas, equívocos, escolhas, resultados – que envolvem o trabalho coletivo –, são fundamentais para a compreensão da obra” (FÉRAL, 2004, pág 27).

<sup>18</sup> Quanto a resultado refiro-me tanto à relação entre os objetivos desejados e os fins alcançados no espetáculo no que concerne ao grupo, quanto à recepção da crítica teatral especializada.

<sup>19</sup> O espetáculo *Aqueles Dois*, devido ao seu bem-sucedido retorno de público e crítica, levou o grupo mineiro a ser reconhecido em âmbito nacional, tendo sido contemplado no 13º Prêmio Sesc-Sated/MG nas categorias Melhor Espetáculo e Melhor Direção; no 5º Prêmio Usiminas-Sinparc nas categorias Melhor Espetáculo,

reforçando a dimensão laboratorial que marca a trajetória da Luna Lunera. Além de transformar o status do grupo<sup>20</sup>, a obra marcou o início do mergulho do coletivo na partilha também da encenação, procedimento até então inédito no seu percurso.

Pela primeira vez não tivemos um diretor ou preparador externo. Tudo começou como um grupo de estudos sobre Contato Improvisação, técnica corporal criada por Steve Paxton, e o Método das Ações Vocais, recorte do estudo desenvolvido por Stanislávski. Era para ser apenas uma pesquisa interna, mas nos apaixonamos pelo conto de Caio Fernando Abreu e vivenciamos uma radicalização do processo colaborativo, tendo os atores-criadores assinando a dramaturgia, a direção e a atuação<sup>21</sup>.

Para seu quinto espetáculo, intitulado *Cortiços* (2008) e livremente inspirado no romance “O Cortiço”, de Aluísio Azevedo, o grupo convida um diretor coreográfico para interferir e colaborar no processo criativo. A presença de Tuca Pinheiro preenchia o desejo do coletivo – manifestado já em *Aqueles Dois* através da utilização do Contato Improvisação como procedimento criativo – de aprofundar a pesquisa corporal dos atores-criadores, com uma investigação de diferentes sistemas que servem como força-motriz para a criação de personagens/personas. Na percepção desta pesquisadora, *Cortiços* ocupa na trajetória da Luna Lunera espaço similar ao de *Não Desperdice sua única vida (...)*, sendo considerado um trabalho “menor” pela crítica especializada, quando analisado apenas seu resultado artístico qualitativo, mas que possui extrema relevância na trajetória do grupo, principalmente no que concerne à ambição de hibridizar ainda mais sua escritura cênica, tomando como referências para a criação fontes textuais diversas.

E então veio *Prazer* (2012) e, junto com ele, a possibilidade de concretização desta pesquisa. O ponto de partida para esta montagem foi um fragmento do livro *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector. O grupo dava prosseguimento ao procedimento, iniciado ainda em *Aqueles Dois*, de trazer como elemento para a criação a inspiração textual em obras da literatura brasileira – sem com isso tentar realizar uma transposição destas obras para a cena e, senão, apenas utilizando-as como detonadoras da dinâmica de criação, em um movimento de escritura rapsódica<sup>22</sup>.

---

Melhor Direção e Melhor Ator (Rômulo Braga); foi indicado ao Prêmio Shell São Paulo 2009 nas categorias de Melhor Direção, Melhor Cenário e Melhor Iluminação, tendo recebido este último.

<sup>20</sup> Refiro-me ao reconhecimento alcançado na mídia especializada e no mercado de festivais de artes cênicas

<sup>21</sup> Trecho retirado do texto de apresentação da Cia Luna Lunera em seu site oficial. Disponível em <cialunalunera.com.br/luna-lunera> Acesso em 20 de fevereiro de 2014.

<sup>22</sup> O conceito de escrita rapsódica é elaborado por Jean-Pierre Sarrazac (2012), do qual derivam outros termos relacionados, como o “ator-rapsodo”, a “voz rapsódica” e a “rapsodização”. Essa escritura é notadamente marcada por um hibridismo de gêneros, sendo que “é precisamente o status híbrido, até mesmo monstruoso do

O grupo então partiu para a leitura desta e de outras obras de Clarice, sem a pretensão de adaptar um de seus textos ou de construir uma encenação que traduzisse seu universo simbólico, mas possibilitando que cada um dos criadores oferecesse como material cênico inicial as reflexões, afetos e movimentos internos gerados por estas leituras.

Se, em 2003, a Luna Lunera vivenciou o estudo prático e teórico do processo colaborativo, e, em 2007, experimenta o que eles definem como “a radicalização” desse método, com os próprios atores acumulando as funções de direção e dramaturgia, *Prazer* reafirma a pretensão da criação partilhada em todos os níveis pelos atores-criadores, seguindo os preceitos metodológicos do processo colaborativo, como a horizontalização da criação e a manutenção das responsabilidades artísticas, à medida que ainda há uma divisão de funções – como concepção de cenografia, de iluminação, preparação corporal e orientação dramática, dentre outras, o que pode ser notado na própria ficha técnica do espetáculo<sup>23</sup> –, ao mesmo tempo em que os extrapola ao dialogar também com a criação coletiva. O procedimento de encenação compartilhada se delineou através das “semanas de direção” de cada um dos atores, que, neste processo específico, sofreram ainda interferência de colaboradores externos ao grupo, para agregarem seus discursos técnicos, estéticos e seus questionamentos artísticos e humanos, através de workshops prolongados e residências.

Jô Bilac, um dos expoentes da dramaturgia contemporânea brasileira, colabora na criação dramática como orientador. Éder Santos, videoartista, vem colaborando na pesquisa e criação de vídeos, utilizando aparatos técnicos para conferir um caráter poético ao trabalho. Roberta Carreri, atriz do Odin Teatret – grupo com 48 anos de existência, referência mundial na criação e pesquisa teatral – conduziu um treinamento intensivo, em residência artística de 20 dias, desenvolvendo as bases de uma técnica de treinamento dos atores, contribuindo para que os mesmos potencializem a própria presença cênica através da exploração dos comportamentos cênicos. Mário Nascimento, bailarino e coreógrafo paulista, radicado em Belo Horizonte, vem desenvolvendo um treinamento corporal e contribuindo para a continuidade da pesquisa da interface entre teatro e dança, presente desde “Perdoa-me Por Me Traíres” (2000), quando o coletivo ainda nem tinha sido batizado como Luna Lunera.

A prática da Cia Luna Lunera, por todos os pontos aqui já explicitados, parece-me exemplar das questões as quais esta dissertação pretende ressaltar, podendo ser sintetizadas na presença da dimensão processual (e nas maneiras pelas quais ela se manifesta) na criação

---

texto produzido – esses encobrimentos sucessivos da escrita sintetizados pela metáfora do texto-tecido –, que caracteriza a rapsodização do texto, permitindo a abertura do campo teatral a um terceiro caminho, isto é, outro ‘modo poético’, que associa e dissocia ao mesmo tempo o épico e o dramático (SARRAZAC, 2012, p. 153).

<sup>23</sup> Ver em anexos a ficha técnica completa.

teatral, trazendo, para a análise crítica dos processos criativos do grupo, o apoio teórico-operativo traçado nos capítulos anteriores. Esse trabalho de análise, aliado às premissas da crítica genética, será dividido em duas frentes: a primeira delas, a partir de documentos do processo<sup>24</sup>, entre eles anotações de minha própria autoria<sup>25</sup>, procurar identificar e descrever os procedimentos e as etapas de criação do espetáculo, como forma de evidenciar a maneira pela qual a escritura cênica foi sendo construída ao longo do processo de criação, realizado durante o período de março a novembro de 2012. Neste caminho, não pretendo omitir as dúvidas, escolhas, mudanças, desvios de rota, equívocos e obstáculos encontrados pelos criadores ao longo do caminho, já que estes, tanto quanto os acertos, são parte de como se configurou a obra final. O segundo momento, após o trabalho “arqueológico” de estudo do processo, destina-se a analisar, no espetáculo, os rastros do processo que são compartilhados com o espectador, tornando-o não apenas testemunha, mas parceiro na aventura da criação.

---

<sup>24</sup> São registros materiais do processo criador, podendo ser recolhidos em diários de montagem dos criadores, anotações, filmagens em vídeo etc. “São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através do qual esse fenômeno se manifesta. (...) São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo” (SALLES, 2004, pág 17).

<sup>25</sup> Durante a criação de *Prazer*, a pesquisadora foi recebida em sala de ensaio pelos integrantes da Luna Lunera em diversas etapas diferentes do processo. Inicialmente, a proposta consistia em acompanhar todos os encontros de criação, o que se mostrou inviável devido a falta de compatibilidade entre os tempos da autora deste trabalho – ligados às exigências para a realização do mestrado – e o do processo de criação do espetáculo. Ainda assim, a presença da pesquisadora em sala de ensaio, mesmo que não durante todo o tempo, clareou a formatação dos objetivos desta pesquisa e se mostrou fundamental também no entendimento das práticas processuais realizadas na criação do espetáculo. Além disso, a totalidade do processo apresenta-se como uma ilusão, à medida que a obra teatral, segundo Féral (2013) teria como marca uma “memória lacunar”.

## 2. Processo de renovação em busca de um novo teatro

O século XX operou uma verdadeira mudança na visão do ensaio e de sua relação com o fenômeno teatral. Jean-Jacques Roubine, em seu “A Linguagem da Encenação Teatral”, ao referir-se ao século passado como dos a “era dos encenadores”, apoia sua perspectiva principalmente na análise das práticas de criação e suas metodologias. (ROUBINE, 1998).

Novas maneiras de se relacionar com o texto, com a encenação, com o tempo/espço, com o encontro com o espectador e com a própria natureza do teatro nortearam a investigação cênica e a construção teórica de artistas e pesquisadores, que, naquele momento da história do teatro, assumiram claramente o lugar de artistas-pesquisadores, sendo os principais responsáveis pela renovação da arte teatral.

A partir dessa reorientação, passa-se a questionar alguns dos aspectos que caracterizavam grande parte das obras vistas no período. Transformações que geraram revoluções não apenas na relação com o texto ou com a cena, mas também nos processos de criação, estimuladas pela percepção e engajamento de diversos encenadores de que era necessário um “novo” ator para um “outro” teatro, levando à ascensão a ideia do mergulho no desconhecido, do ato criador como um campo de invenção.

### 2.1. Palco de mudanças para a criação de uma arte autônoma

A busca pela autonomia da encenação será uma questão recorrente entre os principais renovadores do teatro do final do século XIX e início do século XX. A determinação de explorar os recursos de teatralidade e abandonar as amarras da soberania do texto e da corrente ilusionista do naturalismo que imperava naquele momento nos principais centros produtores da Europa é capaz de reunir, em um mesmo movimento de mudanças, criadores e práticas teatrais tão distintas quanto as de Artaud, Craig, Meierhold, Appia, Decroux, entre.

Roubine (1998) afirma que a dissolução das fronteiras geográficas, com as novas facilidades de deslocamento entre territórios, permitiu a circulação desses pensamentos e práticas pelo continente europeu e o surgimento de um desejo comum entre os principais artistas teatrais da época de realizar a ruptura com o que se via nos palcos naquele momento.

Pode-se constatar que a condenação das práticas dominantes da época por alguns intelectuais do teatro não teria sido por si só suficiente, por mais veemente que fosse, para fazer surgirem as transformações que viriam caracterizar o teatro moderno. (...) Seria mais exato, sem dúvida, dizer que essas transformações se concretizaram (...) graças à coexistência de um desejo de ruptura e de uma possibilidade de mudança. (ROUBINE, 1998, p. 20).

O teórico francês ressalta ainda o impacto que as primeiras projeções cinematográficas, ainda no final do século XIX, causariam na redefinição do que se tornaria o teatro moderno. Além disso, os adventos tecnológicos, como a iluminação elétrica, seriam fundamentais para permitir que essa revolução pela teatralidade se concretizasse.

O conceito de teatralidade requer de nós certa atenção. Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, considera certa proximidade dos conceitos de encenação e teatralidade, a qual define como “aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)”. (PAVIS, 1999, p. 372). Tal definição, ele mesmo admite, infringe na limitação de ser “excessivamente genérica”. Em *Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea*, Sílvia Fernandes, seguindo a linha de argumentação de Pavis, afirma que a “celebração da teatralidade, que ficou conhecida como a re-teatralização do teatro” (FERNANDES, 2011, p. 14) identifica-se à emergência da figura do encenador, pioneiro na tentativa de composição de uma arte cênica com certa independência do texto dramático.

Mas, de fato, o uso consciente dos conceitos de teatralidade, teatralização e re-teatralização do teatro deve-se a Meierhold, que os entende e os pratica como estratégia de distanciamento do familiar pelo emprego de recursos próprios do teatro, de modo a chamar atenção para seu caráter de jogo e artifício”. (FERNANDES, 2011, p. 14).

Re-teatralizar o teatro era um propósito desses encenadores que, diante da perspectiva ilusionista vigente, entre outras coisas, a negam a hierarquia do texto, retiram os vestígios da verossimilhança e da representação da realidade, buscam evidenciar o caráter artificial do teatro, redescobrir os elementos que compõem a teatralidade, retirando o espectador, habituado ao naturalismo, de sua passividade.

Roubine (1998) afirma que deve-se aos simbolistas a redescoberta da teatralidade. Porém, assim como o naturalismo vigente na época, o simbolismo não rompia diretamente com o textocentrismo, sendo um movimento composto majoritariamente por poetas. Segundo o teórico francês, Craig possui uma visão que se choca com o pensamento simbolista à medida

que, para ele, a palavra devia ser encarada como um dos elementos que compõem a arte teatral, mas esta só existe no limite do tempo e do espaço da apresentação. Entre os russos, Meierhold é um dos que clamam para que o texto não se submeta ao psicologismo empregado por Stanislávski e seu Teatro de Arte de Moscou. Artaud, por volta dos anos 1920, prega o rompimento total com a tirania do texto, defendendo a polissemia que se amplia na relação entre o texto e o encenador se este lida com o primeiro com total liberdade. Artaud abole a soberania do texto, mas não exclui a palavra, com sua materialidade sonora e seu sentido ritual e encantatório. Brecht, por sua vez, não discute mais a importância do texto, mas sua capacidade de conter múltiplos significados, plurais e dialéticos, na qual emerge a noção de dramaturgia não apenas como texto, mas também em sua relação com a cena e com o espectador. (ROUBINE, 1998, p. 50-70).

Esse resumido panorama serve apenas para exemplificar que, negando mais ou menos a presença do texto (dramático ou não), os artistas-pesquisadores tinham em comum o desejo de estabelecer novas relações com a palavra nessa virada de século. A transformação do teatro passaria, ainda, por uma nova relação com o espaço<sup>26</sup> e com o ator.

Cada um à sua maneira, ao pregarem um teatro não mais escravo do texto dramático, mas que buscasse sua autonomia como arte – de Stanislávski a Artaud, de Decroux a Brecht, para citar apenas alguns, passaram pela questão do ator, mesmo que fosse para negar a sua presença ou sua capacidade criadora.

Craig (...) sonhava ao mesmo tempo com um teatro sem ator, e com um ator novo que não tivesse mais nada a ver com os histriões de seu tempo. Artaud proclamava em alto e bom som que o ator do seu teatro ficaria submetido às mais rigorosas limitações e que, mesmo reconhecendo-se que a sua função é essencial, nenhuma iniciativa deveria lhe ser deixada... (ROUBINE, 1998, p. 170).

Neste sentido, o processo de renovação do teatro, que já havia rompido com a primazia do texto e conquistado o direito à autonomia da cena (mesmo quando esta tinha um texto como base), passava também por uma transformação no trabalho do ator. A ascensão do encenador que, em um primeiro momento, teria tomado para si a autoria e autoridade sobre a obra, resultou não só na renovação da cena, mas também no desenvolvimento da arte do ator. Não cabiam mais os “monstros sagrados”, que, por exaltarem suas “personalidades geniais”, foram veementemente criticados pelos encenadores da época. “As grandes teorias da representação apoiaram-se quase sempre numa rejeição da interpretação tradicional. Elas formularam

---

<sup>26</sup> Para saber mais sobre as novas relações espaciais preconizadas pelos criadores do século XX, ler o capítulo 3, A explosão do espaço, no livro *A Linguagem da Encenação Teatral*, de Jean-Jaques Roubine (1998).

propostas, não raro muito precisas, que visavam a reformular a arte do ator”. (ROUBINE, 1998, p. 170).

Mesmo Stanislávski, que foi muitas vezes “acusado” de submeter o ator à emoção e de psicologizar o personagem<sup>27</sup>, e não se “rebelou” quanto à autoridade do texto, dedicou sua vida a construir um sistema<sup>28</sup> de procedimentos para o trabalho do ator. Uma pesquisa que consistia na busca da “verdade” da cena e do ator, da naturalidade (STANISLÁVSKI, 1989), a qual somou-se, mais no fim de sua vida, o Método das Ações Físicas<sup>29</sup>. Segundo Matteo Bonfitto (2006), a primeira fase do encenador russo era composta pelo modelo da Linha das Forças Motivas, cujo principal aspecto era a memória emotiva como eixo para a atuação. Foi em sua segunda fase que Stanislávski desenvolveu o Método das Ações Físicas, sendo que “a ação passa a estar à frente do processo criativo”. (BONFITTO, 2006, p. 24 – grifo do autor).

Meierhold, ao negar as práticas e poéticas do Teatro de Arte de Moscou e de Stanislávski, baseadas no psicologismo e na ação interior, propõe que a formação do artista cênico deveria, necessariamente, arraigar-se em uma educação do corpo em todos seus sentidos. Ele se definia, antes de tudo, como um professor de movimento para o palco. O movimento cênico para ele seria o elemento essencial do teatro ao tornar-se a expressão par o ator em seu ato de criação (MARIA THAÍS, 2009, p. 143). Propôs a renovação do teatro que se desse por um ator múltiplo, polifônico<sup>30</sup>. Para ele, “o ator era um dançarino, um músico, um escultor de cena, e a *personagem-máscara* que representava reunia, polifonicamente, temas e arquétipos eternos e as encarnações reais do seu tempo”. (MARIA THAÍS, 2009, p. 154)

A afirmação da figura do encenador e a consequente “subordinação de cada arte ou simplesmente de cada signo a um todo harmoniosamente controlado por um pensamento unificador” (PAVIS, 1999, p.123) trazem à tona a questão da convenção<sup>31</sup> que, segundo Maria Thaís, assume outro patamar no século XX ao “extrapolando seu caráter normativo para se inserir

<sup>27</sup> De Meierhold a Craig, passando por Artaud e Brecht, diversos contemporâneos de Stanislávski criticaram a presença da emoção e da identificação com o personagem da estética naturalista, que levaria o espectador à passividade na sua relação com o fenômeno teatral.

<sup>28</sup> Stanislávski dedicou sua vida a elaborar uma metodologia para o trabalho do ator, que se modificou muito ao longo dos anos e que culminou em sua pesquisa do método das ações físicas. Para mais detalhes sobre o assunto, ler *A Construção da Personagem*, de Constantin Stanislávski.

<sup>29</sup> Grotowski, cuja proposta rompia completamente com a estética realista a que aderiu Stanislávski, trabalhou profundamente como pesquisador-pedagogo na criação de sua própria “versão” do Método das Ações Físicas de Stanislávski, projeto documentado no livro *Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas*, de Thomas Richards. (Editora Perspectiva, 2012).

<sup>30</sup> O conceito de ator polifônico é investigado por Ernani Maletta em sua tese de doutorado *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

<sup>31</sup> Convenção entendida como a define Patrice Pavis: "conjunto de pressupostos ideológicos e estéticos, explícitos ou implícitos, que permitem ao espectador receber o jogo do ator e a representação". (PAVIS, 1999, p. 71)

no contexto das problematizações dos procedimentos artísticos” (MARIA THAÍS, 2009, p. 45).

Maria Thaís afirma que os meios técnicos para alcançar a convenção na cena meierholdiana transitaram entre o modelo literário do teatro estático proposto por Maurice Maeterlinck e a *convenção consciente* como método de criação. A autora afirma ainda que o encenador russo tomou a convenção como um caminho rumo ao teatro do futuro. Assim, integra um grupo de criadores que asseguraram um novo lugar ao ator e “explicitaram na cena o cunho teatral, artificial, inerente à linguagem artística”. (MARIA THAÍS, 2009, p. 53)

Ao contrapor-se ao naturalismo, Meierhold propõe um teatro que, em vez de tentar estabelecer-se como modelo, tenta buscar, a cada obra, os procedimentos necessários para a realização da linguagem cênica. A negação do uso da palavra como meio de construir a teatralidade trouxe para Meierhold a apropriação de princípios da tradição teatral – como as formas espetaculares populares, entre elas os ritos festivos da Idade Média e a *Commedia Dell’Arte* – para “dizer claramente ao público que tudo que se passa diante dele é representação, que tudo que é mostrado não é real, não é verdadeiro, e cabe a ele (público), através da representação, encontrar uma verdade interna que pode estar contida na obra”. (MARIA THAÍS, 2009, p. 62-63)

O foco dos encenadores voltou-se de maneira mais ampliada para o corpo, para os procedimentos e métodos e, especialmente, para as linguagens derivadas do seu uso. O diretor russo foi um dos principais encenadores do século passado que compartilharam, em sua prática e pensamento, a valorização do corpo como veículo de expressão,

fenômeno político-social e artístico que atravessou todo o século XX e que provocou uma renovação teatral sem precedentes, na aprendizagem, nas técnicas, nos estilos de interpretação e permitiu uma troca frutífera entre o domínio do dramático e do coreográfico (MARIA THAÍS, 2009, p. 144).

Em Artaud, por exemplo, a proposta para o novo ator continha, implicitamente, a noção de um processo de preparação, de aprendizagem na prática, quando afirma que, para “romper a linguagem para tocar na vida”, como ele nos propõe em sua prática e teoria, “o importante é crer que não é qualquer pessoa que pode fazê-lo, e que para isso é preciso preparação”. (ARTAUD, 1999, p. 49). O domínio do ator de sua arte, o que o tornaria um “verdadeiro curandeiro”, viria ao conhecimento de que a paixão é matéria. “O teatro concebido por Artaud é um ponto de partida apropriado para discutir a natureza real do laboratório teatral: um laboratório que constrói um ser humano liberado de automatismos, usando as ferramentas do teatro e partindo do corpo apenas”. (RUFFINI *apud* SCHINO, 2012, p. 90).

Os atores-dançarinos orientais provocaram fascínio em Artaud, que dedicou, em alguns

de seus textos, várias reflexões sobre sua expressividade, teatralidade, e espiritualidade, na vida e no signo do gesto. “Tudo nesse teatro, de fato, é calculado com uma minúcia adorável e matemática. Nada é deixado ao acaso ou à iniciativa pessoal. É uma espécie de dança superior, na qual os dançarinos seriam antes de tudo atores”. (ARTAUD, 1999, p. 28).

Para Gordon Craig e seu sonho da supermarionete, era a emoção que condenava o ator a não ser um artista e, por isso mesmo, para alcançar sua autonomia enquanto arte, era dele, e de suas emoções, que o teatro moderno deveria se ver livre. Para reassumir seu lugar como arte, o teatro deveria renunciar à ideia da personificação, de imitação da natureza. Nos escritos de Craig encontramos indícios de vislumbre de um ator que tenha a capacidade de criar: “Nos nossos dias, o ator aplica-se a *personificar* um caráter e a interpretá-lo; amanhã, tentará *representá-lo* e interpretá-lo; um dia, *criará* ele próprio”. (CRAIG, s/d, p. 94).

Craig não acreditava, porém, que seriam os atores os reformadores do teatro e, sim, os encenadores. Aqueles deveriam ser substituídos por “sur-marionettes”, uma personagem inanimada, “que não rivalizará com a vida, mas irá além dela; não figurará o corpo de carne e osso, mas o corpo em estado de êxtase; e enquanto emanar dela um espírito vivo, revestir-se-á de uma beleza de morte”. (CRAIG, s/d, p. 111).

A prática artística de Étienne Decroux é exemplar do lugar que o ator pode ocupar como importante colaborador na construção de um novo teatro. Em seu texto *A Mímica Corporal – Um mundo desconhecido e familiar ao mesmo tempo*, Corinne Soum (2009) ressalta a importância que o mestre (que fundou uma escola em sua própria casa) dava à formação do ator – rastros do impacto de sua vivência na escola de Jacques Copeau. “O ator aparece em cena com seu corpo, de modo que o ator deve aprender a arte do corpo” (SOU, 2009, p. 22). Para buscar essa autonomia do trabalho do ator em relação ao texto, assim como a singularidade de sua própria pesquisa-prática, Decroux criou um vocabulário completamente específico voltado para a ação, enfatizando seu caráter processual.

Soum aponta ainda para a perspectiva de que a obra teatral como a pensava Decroux nasce no processo e não é a materialização de algo ideal que antecede a sua feitura:

O teatro será digno deste nome apenas quando o que age recusar obedecer ao que escreve. Primeiro é necessário improvisar sem mesmo saber sobre que, assim encontrar um tema, seguidamente o segundo, seguidamente o terceiro. É necessário, por conseguinte, agir para pensar. Pondo uma ordem lógica nas ideias encontradas em movimento, uma peça desenha-se. (SOU, 2009, p. 22-23)

O gosto de Decroux pela ação concreta, pela presença ativa do espírito na matéria, pode ter vindo, segundo a reflexão de Bya Braga em seu livro sobre o artista francês<sup>32</sup>, tanto da herança do pai carpinteiro quanto do contato de Decroux com o trabalho de artesãos. (BRAGA, 2013, p. 64-66). Porém, ressalta a pesquisadora, a ideia de ação cênica como trabalho não é, para Decroux, uma ação com finalidade de uso. “O sentido é o da ação presente. Pensar e agir no presente sem aliá-lo à razão utilitária” (BRAGA, 2013, p. 85). Decroux, ao defender a autonomia de sua Mímica Corporal e, conseqüentemente, da arte do teatro, rompeu com a concepção de mimese. “Ele ‘brutalizou’ o teatro por meio do sentido de força da presença do ator e não da força da figuração de uma personagem”. (BRAGA, 2013, p. 104). Um deslocamento que propõe o ator como autor de uma arte que se faz com e no corpo.

Também se posicionando contra a emoção e a corrente realista psicológica, mas por motivos distintos dos de Meierhold, Artaud e Craig, Bertolt Brecht afirmava que o caráter passivo e unívoco do teatro dramático e da estética naturalista faz com que o espectador sinta em vez de apreender. A identificação do ator com o personagem e, conseqüentemente, do espectador com este personagem, privilegia o ponto de vista do indivíduo e esconde o processo que interliga este e a coletividade. Era preciso um novo ator, com novas tarefas, que não permitisse a hipnose do espectador. (ROUBINE, 1998, p. 181).

No cerne da teoria brechtiana, localiza-se a técnica de representação denominada efeito de distanciamento, que tinha como premissa básica que o ator se mostrasse ao público e nunca chegasse a metamorfosear-se inteiramente no personagem.

O que o artista pretende é parecer alheio ao espectador, ou antes causar-lhe estranheza. Para consegui-lo, observa-se a si próprio e a tudo que está representando com alheamento. Assim, o que quer que represente adquire o aspecto de algo efetivamente espantoso. (BRECHT, 1978, p.57)

A essa nova atuação somava-se um novo vocabulário de encenação, que privilegiava a separação dos elementos de composição (música, palavra, representação), de modo a evidenciar o caráter artificial e os modos produtivos do fenômeno teatral em contraponto à fusão dos elementos em uma obra de caráter ilusionista. (BRECHT, 1978). Brecht subverteu esse modelo optando por uma linguagem explicitamente teatralizada, de modo que “o palco não poderia manter-se fechado, abandonando o espectador ao silêncio solitário e hipnótico

---

<sup>32</sup> BRAGA, Bya. **Étienne Decroux e a artesanaria de ator. Caminhadas para a soberania**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

das salas escuras, ao contrário, deveria assumir a presença do espectador no evento, apresentando-se como teatro, não ilusão da vida”. (DESGRANGES, 2010, p. 92).

O que se vê no início do século ganha ainda mais potência na segunda metade, período no qual se identifica mais uma mudança significativa – ou uma radicalização – na relação com o texto, com a cena, com o ator e com o espectador, a partir de práticas que buscavam "a capacidade de transmitir estados de rara intensidade ao público", em que o texto ocupava um lugar reduzido como fornecedor de sentido. “Em todo caso, ocorreu uma descentralização na concepção do trabalho teatral, na prática habitual dos ensaios, na maneira de considerar o ator, suas relações com os parceiros e com o 'sentido' de uma criação”. (RYNGAERT, 1998, p. 48). O ator passa a fazer parte de um coletivo e, com ele, partilhar a experiência da criação.

Nos anos 60, Jerzy Grotowski desloca o ator para o centro da problemática teatral. Em sua proposta do “teatro pobre”<sup>33</sup>, ao abrir mão de todos os elementos que estão no palco, resta ao teatro seus elementos essenciais, o ator e o espectador, e o teatro se realiza no encontro entre um e outro. A teatralidade nasceria, então, no contato, na coatuação. (GROTOWSKI, 2007, pág 48-49). Propõe uma formação para ator que ele chama de via negativa, no sentido de que, mais que aprender técnicas e procedimentos, o ator precisaria desnudar-se de suas repetições, impor-se o desafio permanente, para quebrar com os estereótipos e bloqueios.

O ator e o espectador. É esta a célula embrionária do teatro. Aqui nasce o elemento primário de atuação. Desnudemos o teatro – na medida em que isso seja possível – de tudo aquilo que não seja este elemento primário. O resto cumpre unicamente a função de auxiliar. É como se da essência do teatro fizéssemos a sua matéria-prima. O teatro assim entendido, que chamamos pobre, em antítese ao estilo dominante, fundado sobre meios ricos e materiais não homogêneos, constitui necessariamente o reino indivisível do ator. Nele o ator torna-se tudo. (GROTOWSKI e FLASZEN, 2007, p. 87).

## 2.2. A Dimensão processual nos estúdios e laboratórios teatrais

Com o surgimento dos estúdios e dos laboratórios ainda no século passado, os processos de criação e as artes performáticas se tornaram objeto de investigação e análise, levando-se em consideração as escolhas técnicas e formais dos criadores envolvidos, a tessitura das relações, a dinâmica de trabalho, os procedimentos metodológicos. O teatro assume, a partir dessas reorientações, sua dimensão processual.

---

<sup>33</sup> Jean-Jacques Roubine explica que, embora a expressão teatro pobre não deve ser mal interpretada como ligada a questões econômicas, mas, sim, “o ascetismo que deve reger uma prática que repousa integralmente sobre o trabalho do ator”. (ROUBINE, 1998, p. 191).

Maria Thaís, em livro publicado sobre o teatro de Meierhold<sup>34</sup>, destaca que no século XX houve uma ampliação do conceito de escola transferindo a formação para a cena, para o fazer teatral propriamente dito. Nesse sentido, cabia aos estúdios e teatros de arte promover a criação do novo ator e, conseqüentemente, do novo teatro. "Seus defensores lutavam contra qualquer leviandade e falta de princípios artísticos, contra o ecletismo (tão comum no teatro até então), afirmando que a filiação era o caminho de criação do novo teatro" (MARIA THAÍS, 2009, p. 10).

Margot Berthold (2001) destaca o trabalho de Stanislávski no Teatro de Arte de Moscou como um exemplo de prática inovadora que será replicado em todo o mundo. E identifica na Rússia da época um espírito de experimentação que não estava nos teatros e companhias institucionalizados. "A experimentação com novas formas limitavam-se aos estúdios, que se tornaram a despensa do teatro russo moderno". (BERTHOLD, 2001, pág 466).

Ao analisar as relações de proximidade e divergência entre os estúdios do início do século XX e os laboratórios teatrais da segunda metade do século, a pesquisadora Mirella Schino<sup>35</sup> identifica em comum entre eles o que ela conceitua como uma dimensão laboratorial. Nesse sentido, a noção de laboratório teatral poderia ser vista como uma inovação do teatro europeu do século XX. Segundo a autora, o termo remete à história do teatro europeu e associa-se, usualmente, a poucos nomes<sup>36</sup>, pioneiramente ao de Stanislávski. Porém, a dimensão laboratorial do trabalho deste encenador russo está presente majoritariamente não no Teatro de Arte de Moscou, onde encenava espetáculos com seu elenco, mas antes, nos Estúdios, onde concentrava sua pesquisa artística e pedagógica, não diretamente orientada para a criação de espetáculos.

Em todo caso, ele indica todos aqueles teatros nos quais a preparação de apresentações não é a única atividade. Mas criar um espetáculo pode também ser uma tarefa intrincada, orgânica e labiríntica, usualmente o oposto de um processo linear. Portanto, o termo laboratório teatral é às vezes utilizado como um símbolo que representa a existência de um caminho criativo complexo ou, de algum modo, diferente. (SCHINO, 2012, p. 8)

<sup>34</sup> MARIA THAÍS. **Na Cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

<sup>35</sup> Em seu livro *Alquimistas do palco – Os laboratórios teatrais na Europa*, Mirella Schino se debruça sobre a questão laboratorial no século XX, a partir de reflexões compartilhadas por alguns dos mais importantes teóricos, artistas e encenadores acerca da questão "Por que um laboratório teatral?", em conferência internacional, idealizada por Eugenio Barba e o Odin Teatret, realizada em Aarhus, na Dinamarca, em 2004. A partir dos relatos, a autora elenca uma série de questões debatidas por pensadores, artistas e críticos, acerca do significado, a utilidade e a verdade histórica dos laboratórios teatrais.

<sup>36</sup> Historicamente, outros nomes vêm à mente tendo suas práticas diretamente ligadas à origem da ideia de laboratório e/ou estúdio teatral. Entre outros, podem ser citados Vsévolod Meierhold, Etienne Decroux e, em outro plano, ainda Copeau, ao fechar seu teatro e partir com seus atores para a Borgonha. (SCHINO, 2012)

Podemos então considerar os teatros inovadores dos anos 60, pelos “caminhos criativos complexos” que escolheram seguir, como uma espécie de ramificação dos estúdios do princípio do século XX, com práticas laboratoriais guiadas por Jerzy Grotowski, Peter Brook e Eugenio Barba, que reverberaram, ainda, na Oficina de Teatro de Joan Littlewood e no Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine, para citar os exemplos da Europa, mas com desdobramentos em outras partes do mundo, como no trabalho de Tadashi Suzuki, no Japão; no CPT de Antunes Filho<sup>37</sup> ou na prática investigativa do Grupo Lume<sup>38</sup>, para citar ações exemplares no Brasil.

Na impossibilidade de conceituar exatamente o que seja um laboratório teatral, devido às diferentes práticas e pensamentos que serviam de base teórica e artística a cada um deles, Mirella Schino ressaltava palavras-chave para sua melhor compreensão, que devem ser associadas quando se pensa no termo sem, com isso, defini-lo. São elas: treinamento (atividade permanente realizada pelo ator, independentemente dos períodos reservados aos ensaios de uma performance<sup>39</sup>), corpo (uma expressão física e geralmente combinada com uma linguagem artística), pedagogia (pensada como um processo autônomo de treinamento para o trabalho do ator ou ainda como um desejo de transmitir conhecimento) e ciência (uma pesquisa científica que se aproxima, como propôs Leszek Kilankiewski<sup>40</sup> comentando a vocação laboratorial de Grotowski, do laboratório de um alquimista que, além de seu objeto de pesquisa, prevê uma transmutação interna do próprio pesquisador).

Uma relação singular com o tempo é outro elemento de um laboratório, onde se pode realizar um processo de formação e renovação da arte teatral. Mas não podemos descartar como um dos aspectos da laboratorialidade a mudança de foco no que se refere ao tempo de preparo da performance. Não se trata apenas de ter mais prazo para os ensaios ou para a preparação de uma obra, mas, principalmente, da possibilidade de um tempo de construção e criação.

---

<sup>37</sup> Antunes Filho destacou-se em meio à primeira geração dos encenadores modernos do Brasil. Alcançou projeção internacional a partir de 1978, com a adaptação teatral da rapsódia literária de Mário de Andrade *Macunaíma*, e ano em que iniciou sua sistematização para o trabalho do ator. Em 1982, passa a coordenação o Centro de Produção Teatral, do Sesc-SP, onde aprofundou ainda mais sua pesquisa.

<sup>38</sup> O LUME é um grupo de sete artistas, fundado em 1985, que tornou-se referência em pesquisa sobre o ofício do ator. As origens do Lume repousam na experiência de seu fundador, Luís Otávio Burnier, em seus anos de treinamento com mestres como Etienne Decroux, Eugenio Barba, Jacques Lecoq, Jerzy Grotowski, e de estudos do teatro oriental.

<sup>39</sup> O termo performance é utilizado por Mirella Schino como sinônimo de apresentação. Porém, explica a autora, a escolha por usar a palavra “performance”, e não “espetáculo”, deve-se ao fato de a primeira englobar outros formatos e linguagens cênicas, como caso das pantomimas de Meierhold ou as peças curtas de Decroux, para exemplificar.

<sup>40</sup> Professor da Universidade de Varsóvia, colaborador de Grotowski em seu período parateatral e no projeto Teatro das Fontes, um dos palestrantes da Conferência de Aarhus, em 2004.

A atenção, que antes se concentrava no momento da apresentação, começou a se alternar (quando não é abandonado de vez) com o processo preparatório de pesquisa. “Com Stanislávski e Meierhold o tempo de preparo tinha se tornado importante e, em consequência, mais longo. Mas, novamente, foi com Grotowski, e logo depois com o Odin Teatret, que tudo isso se tornou explícito e evidente”. (SCHINO, 2012, p. 65). Isso não quer dizer que o traço de laboratorialidade presente nessas práticas seja apenas a zona na qual o conhecimento teatral se desenvolve por um período maior que o normal. Não se trata de algo paralelo à criação artística e que necessariamente a negue.

Ela volta as costas à criação artística, porém, somente para chegar a esse destino por meio de um caminho mais longo, mais sinuoso. Isso estabelece uma distância mental e temporal que se revela fundamental na descoberta das significações mais inesperadas da performance e na construção de uma linguagem corporal com todos seus aspectos mais imprevisíveis e misteriosos”. (SCHINO, 2012, p. 65-66).

O laboratório, nesse sentido, torna-se um lugar para experimentar, um espaço para pesquisa. De acordo com Franco Ruffini, “um laboratório é um lugar totalmente equipado, onde são realizados experimentos com base em hipóteses precisas que devem ser testadas, e cujos resultados podem ser usados e mostrados”. Neste sentido, uma das características dos laboratórios se dá pela total predominância do processo sobre o resultado, “ao ser um lugar de pesquisa pura, uma utopia. Mas utopia (*u-topos*), no que diz respeito ao teatro, não é um *não* lugar. É antes o lugar do *não*. Assim, um laboratório é um teatro que diz *não* ao espetáculo”. (RUFFINI *apud* SCHINO, 2012, p. 18).

Ainda segundo Ruffini, como espaço de pesquisa e experimento, estabelece estreita relação com a ciência teatral, “que busca investigar princípios que, se não eternos, são pelo menos recorrentes na frágil arte teatral” (RUFFINI *apud* SCHINO, 2012, p. 19). Assim, teria nascido a necessidade de sistematizar essa arte em fórmulas, teorias e conhecimentos práticos que podem ser transmitidos – como no modelo científico. Os grandes mestres do início do século XX, destaca Ruffini, parecem ter sido impulsionados por esse mesmo movimento, apesar de terem produzido teorias radicalmente diferentes para apoiar suas práticas.

Essa relação singular com o espaço, o tempo, a pesquisa e a possibilidade de negação ao espetáculo, embora esteja presente nos estúdios e laboratórios que conhecemos como tal, não é suficiente para defini-los, à medida que cada um lida com esses elementos de uma maneira distinta. Mais que uma forma de fazer teatro, a dimensão processual dessas práticas estaria também na maneira de se olhar para o teatro, deixando de se concentrar apenas nos problemas diretamente ligados aos espetáculos e voltando-se para o processo de trabalho e as relações nele estabelecidas.

A dimensão laboratorial nos estúdios e laboratórios do século passado – e cujos modelos influenciam ainda hoje a cena contemporânea – estaria presente ainda no desejo de promover uma “revolução” humana, um “trabalho sobre si mesmo”, realizado por meio do teatro; embora isso não seja necessariamente parte de todas essas atividades e teorias distintas. Essa postura, porém, não anularia a necessidade de um “trabalho sobre a performance<sup>41</sup>”, podendo, ambos, conviver dentro de uma mesma prática laboratorial.

Se teatros como o de Jerzy Grotowski enfatizam, em sua dimensão laboratorial, o “trabalho sobre si mesmo”, tendo como base a transformação do próprio pesquisador, não se obriga a abandonar como características dos laboratórios também um trabalho sobre a performance. Eugenio Barba, cuja prática junto ao Odin Teatret nunca negou a criação de espetáculos, põe fim à dicotomia entre pesquisa pura versus a produção de performances, ao afirmar que “laboratório teatral tem a vocação de construir performances (arranjando encontros com espectadores desconhecidos por meio da performance) tanto quanto a vocação de promover o conhecimento sobre as fundações da profissão teatral. Um laboratório está vivo nessa tensão ou contradição”. (BARBA *apud* SCHINO, 2012, p. 50).

Essa valorização da dimensão laboratorial diante da supremacia do resultado se dá principalmente à medida que tais comunidades teatrais passam a considerar também como trabalho teatral algo além da preparação de performances, embora tal posicionamento interfira diretamente também na performance em si, quando é o caso de esta ser criada.

O “processo” é a parte do trabalho teatral que *dá as costas* à performance, a *fim de prepará-la*. Ele deve transcender a performance, para dar-lhe sua verdadeira profundidade, de modo a prolongar a jornada necessária para o preparo, assim ampliando a brecha entre *vida cotidiana* e performance. Essa brecha é talvez a zona onde o ator se desenvolve em seus processos de autoconhecimento, mas ela é sem dúvida uma zona vital em termos de performance, porque é nela que se formam todos os aromas, humores e a profundidade da performance. (SCHINO, 2012, p. 65)

Se as origens dos laboratórios dos anos 1960 remontam, em termos processuais, às práticas pedagógicas e artísticas dos estúdios do início do século XX, estas possuem raízes ainda em Stanislávski, criador pioneiro quando pensamos em comunidades teatrais e que, se não revolucionou as convenções teatrais do naturalismo vigente, realizou constante e consistente prática pedagógica na sistematização do trabalho do ator.

Mesmo se mantendo afastado artisticamente do Primeiro Estúdio, criado em 1912,

---

<sup>41</sup> Como já foi explicitado, o termo performance remete muito mais ao significado de espetáculo, apresentação, encontro com o público, do que com a ideia de performance como linguagem (Cohen, 1989), *performance art*.

Stanislávski já o idealizava como uma comunidade teatral e não como uma companhia<sup>42</sup>. Para comandar essa missão, ele delegou esse projeto a Leopold Sulerzhitski, que funcionava não apenas como diretor de espetáculos, embora também o fizesse, mas também como diretor escolar, segundo narra Franco Ruffini em seu texto *O Extremismo de Stanislávski*, afirmando que, antes da abertura oficial do Primeiro Estúdio, Stanislávski havia tentado aplicar seu ‘sistema’ em seus atores do Teatro de Arte, projeto que não foi bem-sucedido, fazendo com que ele decidisse abrir o estúdio em um lugar e com métodos diferentes aos do Teatro de Arte. (RUFFINI *apud* SCHINO, 2012, p. 91).

A necessidade de desvincular-se de uma companhia como o Teatro de Arte para criar o estúdio está expressa na fala do próprio Stanislávski, em *Minha Vida na Arte*. “trabalho laboratorial não pode ser feito no próprio teatro, com suas performances diárias, suas preocupações com orçamento e bilheteria, seus compromissos artísticos pesados e as dificuldades práticas de um grande empreendimento”. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 301).

Quando decide fundar o Primeiro Estúdio, o encenador russo não recrutava atores para fundar uma companhia ou uma classe escolar, mas, sim, uma comunidade teatral, com a qual pudesse realizar descobertas, mesmo que isso viesse, em certa medida, a comprometer a vertente performática do teatro, sua faceta de apresentação. Procurava-se parceiros de jornada rumo a algo novo, assumia-se, nessa relação, a dimensão laboratorial.

Nas pegadas do Primeiro Estúdio, pode ser dito que essa é uma definição essencial do laboratório teatral: uma comunidade teatral que (...) trabalha para incorporar o estado criativo como se este fosse uma segunda natureza, como atores, mas também como seres humanos, para que se tornem capazes de viver fora dos controles do automatismo. (RUFFINI *apud* SCHINO, 2012, p. 96).

Desde então, na visão de Fabrizio Cruciani<sup>43</sup>, citado por Mirella Schino, a dimensão processual passa a ser tão relevante para a história do teatro quanto a criação de espetáculos.

Appia, Craig, Fuchs, Stanislávski, Reinhardt, Meierhold, Copeau: os artistas que são a história do teatro do século XX estabeleceram práticas e poéticas que não podem ser confinadas a um ou mais espetáculos. As linhas de tensão foram suas utopias, as fundações do teatro do futuro continuamente reestruturadas, os núcleos culturais que foram criados em torno e através do teatro. (...) Foi uma busca de um caminho de trabalho que pode manter uma qualidade original e cujos valores não são medidos pelo sucesso de espetáculos, mas mais pelas repercussões culturais que o teatro

<sup>42</sup> Como veremos adiante na fala de Stanislávski, a noção de companhia aqui vem atrelada à criação de um grupo relativamente estável de atores, o que a aproximaria de uma comunidade, porém, atrela-se a ela também a percepção de empresa, de relações com o mercado e com as instituições.

<sup>43</sup> Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatral nel Novecento*, Roma: Editori & Associati, 1995. IN: SCHINO, Mirella. **Alquimistas do Palco – os laboratórios teatrais na Europa**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

provoca e define. (CRUCIANI *apud* SCHINO, 2012, p. 196 - 197).

Sem relegar ao segundo plano a renovação artística que se pretendia fazer nos estúdios do início do século, Cruciani ressalta que a tendência que se espalhou pelo século XX de abrir oficinas, ateliês, estúdios, laboratórios e escolas, constitui-se como uma espécie de migração das instituições teatrais, não apenas para criar novos teatros, mas para criar novas culturas teatrais, pautadas pela pesquisa e pelo ensino.

Para ele, a atividade em si, vasta e multifacetada, realizada nos laboratórios supracitados deve ser considerada uma opus (obra) teatral, com seu valor autônomo. Essa atividade demandaria “esquemas de tempo alongados”, separados dos períodos de ensaio e de apresentação.

Essas novas culturas rejeitam as demandas mais uniformes do passado em relação à arte teatral. Elas substituem teologia e teleologia pela dialética da pesquisa e do ensino. Elas começam cultivando um campo de diversidade criativa aqui e agora na esperança de encontrar um caminho para um teatro do futuro mais variado, dinâmico e humanamente necessário. (CRUCIANI *apud* SCHINO, 2012, p. 193).

Já Ruffini, ao focar em particular o Estúdio de Ópera Dramática de 1935, destaca algumas questões que, a partir de Stanislávski, tomariam proporções importantes para a dimensão laboratorial que o teatro assumiria: um caminho que se estende para além do domínio da performance; o deslocamento da construção de um espetáculo para a necessidade de construir para si mesmo um espaço diferente no qual se busquem estados criativos que levem a construir não somente um novo ator, mas também um novo ser humano. É assim que o trabalho laboratorial vai além da dimensão puramente teatral: através do impulso de deixar para trás a performance e, ao mesmo tempo, ir além dela. “Teatro e performance”, argumenta Ruffini, “não são a mesma coisa: o teatro inclui a performance, mas os dois não são sinônimos”. (RUFFINI *apud* SCHINO, p. 87-88).

Aluno de Stanislávski, Meierhold também faz de sua atividade teatral e da sua escolha pelos estúdios não apenas uma trajetória de criação de um novo teatro, mas também de pesquisa e pedagogia. Em seu livro *Na Cena do Dr. Dapertutto*, do qual sua tese de doutorado sobre o encenador-pedagogo compõe a primeira parte, a pesquisadora Maria Thaís identifica o que ela chama de um projeto de formação teatral, ancorado no binômio encenação e pedagogia, no qual a autora destaca “uma abordagem única entre a organização da cena e as experiências pedagógicas que visavam a formação do comediante” (MARIA THAÍ, 2009, p. 5).

A autora identifica Meierhold como um dos responsáveis pela revolução pela qual

passou o teatro russo do início do século XX ao fazer, na sua prática cênica, a função do diretor teatral se tornar uma fusão entre o encenador e o pedagogo.

O Estúdio da Rua Borondiskaia tinha uma vocação, antes de tudo, laboratorial e experimental. (...) Quando analisamos o cotidiano do Estudio V.E.Meierhold, não descrevemos uma escola de teatro com um método de formação do ator desvinculado de um projeto cênico. (MARIA THAÍS, 2009, p. 5)

Béatrice Picon-Vallin destaca que os estúdios criados por Meierhold não foram sempre ligados a um teatro particular (como, por exemplo, os estúdios de Stanislávski, que, embora tivessem autonomia, eram conectados ao redor do Teatro de Arte), até porque Meierhold só teria um em 1921.

Depois, estreitamente ligados ao seu teatro, que teve diferentes nomes, os laboratórios passaram a viver no interior do teatro para desenvolver de maneira científica a técnica do ator, os métodos de direção desse teatro e métodos de pesquisa para a notação e o estudo de performances. Resumindo, treinar atores e diretores no lugar de criar espetáculos independentes. (PICON-VALLIN *apud* SCHINO, 2012, p. 108).

Criado em 1905, o Teatro Estúdio foi um local de pesquisa, teve sua direção assumida por Meierhold, escolhido por Stanislávski para a função. Antigo ator do Teatro de Arte, que, três anos antes, decidira estabelecer sua própria companhia, Meierhold começaria ali a sua busca pela criação de estúdios – que tiveram diferentes nomes, entre eles o estúdio de Zhukovski, de São Petersburgo, e o mais importante, o da Rua Borodinskaia (1908-1917), depois o curso avançado de direção teatral (KOURMASTSEP) e a Escola de Atores (1918-1919).

O Teatro Estúdio, “filial” do Teatro de Arte de Moscou, assumia sua faceta de teatro de pesquisa. No discurso de abertura, Meierhold já manifesta sua clara posição contra o naturalismo e sobre importância de se encontrar novas formas dramáticas para um público ansioso por novidades. A experiência no Teatro Estúdio teria servido a ele como constatação de que era necessário encontrar atores com outro material – no sentido de encontrar atores capazes de realizar técnicas distintas das exigidas pela estética naturalista. “A experiência terminou mal. Os dois artistas perceberam que seus caminhos eram totalmente diferentes, e ficou claro para Meierhold que a arte do teatro tinha que ser totalmente recriada. Ele continuaria procurando novos lugares, novos estúdios”. (PICON-VALLIN *apud* SCHINO, 2012, p. 111).

Após seu desligamento do Teatro de Arte de Moscou, Meierhold uniu-se ao escritor e dramaturgo A.M. Rêميزov, o qual tinha como consultor literário, e, deste encontro, nasceu a Cia. Drama Novo. Maria Thaís destaca que, neste nome, Meierhold evidenciava “claramente seu projeto artístico, ao apresentar os termos ‘nova arte’, ‘novo ator’, ‘novo drama’”. (MARIA THAÍS, 2009, p. 15). Ao analisar a correspondência da época, Maria Thaís ressalta que ele chegou a projetar a coexistência de dois grupos, para que um pudesse se dedicar à demanda de montagem de repertório e outro “preparasse o teatro do futuro”. “É neste período que Meierhold transforma sua visão sobre o trabalho do ator e cultiva a concepção de uma nova escola, pois já não se satisfaz mais com a visão tradicional do diretor-ator; não a rejeita, mas a aprofunda, aperfeiçoa e constrói um outro esquema: diretor-pedagogo-ator”. (MARIA THAÍS, 2009, p. 27).

Mesmo que Meierhold tenha feito do palco uma oficina teatral constante em sua trajetória, foi no Estúdio da Rua Borodinskaia que, segundo Maria Thaís, entre 1913 e 1916, o status do ator é transformado, deixando este de ser mero reproduzidor dos desejos do encenador e tornando-se ativo na criação, apoiando-se no movimento como base para a expressão. Após um período em Paris, Meierhold abriu, em São Petersburgo, o estúdio da rua Borondiskaia, unindo antigos colaboradores, com os quais vinha trabalhando desde 1908, e novos atores. Em uma conferência pública que discutia a questão “o que é estúdio”, afirma Picon-Vallin, Meierhold respondeu: “Esse estúdio é um laboratório que busca obter novos conhecimentos cênicos. Não sabemos a face do teatro que iremos encontrar, mas estamos indo em direção ao Teatro”. (PICON-VALLIN *apud* SCHINO, 2012, p. 112).

Maria Thaís constata nessa busca pela renovação uma dimensão laboratorial na prática cênica de Meierhold e também nas ações do Estúdio da Rua Borondiskaia. “Meierhold recusou os tradicionais programas curriculares e tateou, por sua própria conta, em direção a uma escola-laboratório, ou seja, um espaço de pesquisa, um laboratório para experiências coletivas de linguagem” (THAÍS, 2009, p. 99). A autora frisa, porém, que as atividades pedagógicas do encenador tinham lugar diretamente no teatro, se dirigiam unicamente para a cena.

O cotidiano das aulas concentrava-se no exercício da prática artística e os espetáculos do Estúdio se diferenciavam das aulas habituais somente pela presença do público. Ou seja, não havia distinção, do ponto do comprometimento e do rigor artístico, entre as aulas e as apresentações públicas. (MARIA THAÍS, 2009, p. 106).

Essas afirmações nos levam a considerar que, no estúdio de Meierhold, havia uma convivência entre a pesquisa, caracterizada pela busca de novos conhecimentos cênicos, e uma orientação para aplicações práticas e, muitas vezes, imediatas desta experiência laboratorial,

comprovando que criação artística e pesquisa não são excludentes. E que, a pedagogia combinada com a pesquisa, marcas fundamentais para se entender a processualidade dos estúdios e laboratórios, foi de máxima valia para Meierhold e sua atividade experimental.

Independentemente de quão relevante fosse para Meierhold a criação artística, a atividade pedagógica e a pesquisa pura sempre foram para ele cruciais (nem tanto pela ideia de pedagogia, mas, principalmente, pela experimentação irrestrita que os estúdios lhe proporcionavam). Criação de espetáculos e prática laboratorial andavam paralelamente, não sendo possível definir o que, exatamente, de pesquisa pura era aplicado nas criações artísticas. (PICON-VALLIN *apud* SCHINO, p. 89).

Em *Sobre o Teatro*, escreveu Meierhold, em 1917: “Não sou um professor, sou um explorador de novas margens no oceano do teatro”. Se, à primeira leitura, o encenador russo nega sua prática pedagógica, é porque esta se relaciona à experiência do estúdio e sua dimensão laboratorial, comprovadas por sua vocação para a pesquisa, para o processo, sem que, com isso, precisasse se desvencilhar da criação de espetáculos. “Em sua busca de um ‘novo teatro’, o diretor viria a desenvolver uma segunda atividade importante, paralela à construção de espetáculos, em que pedagogia e pesquisa estavam conectadas muito estreitamente”. (PICON-VALLIN *apud* SCHINO, 2012: p. 122).

Com esta nova maneira de se relacionar, como um encenador-pedagogo, as aspirações de Meierhold sobre o trabalho do ator ultrapassavam a ideia de apenas tê-lo como intérprete de suas ideias, mas também como colaborador. A criação de um novo teatro era inseparável da atividade do estúdio teatral, no qual as novas formas poderiam ser exploradas, e os atores preparados.

Segundo Maria Thaís, Meierhold propunha uma relação orgânica entre o processo de criação da cena e o ator – aproximando-se de práticas contemporâneas que priorizam a horizontalidade das relações no processo criativo ao criar “uma estrutura em que todos são proponentes, em um processo de assimilação e provocação contínua: do autor para o encenador, deste para o ator e, finalmente, do ator para o espectador”. (MARIA THAÍS, 2009, p. 39).

Embora não tenha adotado a nomenclatura de estúdio ou laboratório, a prática teatral e a teoria produzidas por Étienne Decroux em sua escola são, segundo Mirella Schino, primordiais para a compreensão da dimensão laboratorial que o processo criativo, desconectado da obrigatoriedade de se produzir o espetáculo, assumiu no século XX. Isso porque o criador da Mímica Corporal Dramática possui uma singularidade em sua dimensão processual, mesmo sendo difícil situá-lo entre os estúdios do início do século ou entre os laboratórios teatrais da segunda metade do século. Segundo a pesquisadora italiana, ele

pertence a ambas as categorias, sob certos aspectos, e a nenhuma delas, sob outros.

Falar de Decroux nesse contexto se torna importante por este ter se tornado conhecido em sua dedicação à escola e menos interessado na apresentação de performances. Porém, alerta Marco De Marinis, seria simplista afirmar que Decroux não se interessara pela criação de performances.

De fato, como os alunos de Decroux a várias gerações unanimemente proclamam, ele não estava apenas interessado, mas realmente obcecado pela criação desde o início de sua carreira até o fechamento de sua escola, em 1987 (quando ele tinha 89 anos de idade!). Se para ele, como já mencionei, o trabalho criativo era fundamental, ele o considerava, sobretudo (se não unicamente), como um banco de teste para o conhecimento adquirido no decorrer de sua viagem muito longa e extraordinária através do território inexplorado (pelo menos quando ele a iniciou, na década de 20) da expressividade corpórea e da pré-expressividade. (DE MARINIS *apud* SCHINO, 2012, p. 53).

O desejo de Decroux de elevar o teatro à condição de arte autônoma em relação ao texto passava por reinventá-lo e, conseqüentemente, transformar o corpo do ator (compartilhando a visão de outros mestres como Craig ou Meierhold). Este aspecto se conecta à noção de ciência teatral, em sua busca de instrumentos para trabalhar sobre o corpo humano para torná-lo “uma ferramenta sólida, confiável e diferente”. Este é um elemento também comum a todos os estúdios e laboratórios: a construção de novos corpos e novos atores.

É o índice processual de suas práticas, em uma busca pela sistematização do ator e da renovação do teatro, que aproxima os estúdios de Stanislávski e Meierhold à escola de Decroux, assim como faz conexão para o surgimento, nos anos 60, dos laboratórios teatrais na Europa, cujos principais referenciais são o Teatro Laboratório, de Jerzy Grotowski e Ludwig Flaszen, e o Odin Teatret, de Eugenio Barba.

Mirella Schino identifica o Teatro Laboratório (1959) e o Odin Teatret (1964) como os dois primeiros laboratórios teatrais da segunda metade do século XX – outros fenômenos semelhantes, segunda a autora, também ocorreram, mas sem a relevância e o impacto causado por esses dois citados, gerando ainda um efeito inesperado que levou à redescoberta de uma conexão que remonta à *Wielka Reforma*<sup>44</sup> e aos grandes teorizadores e diretores do início do século XX. Este imediato reconhecimento da obra dos dois artistas se deve, segundo Schino, à constatação de que havia uma diferença nesses trabalhos, a prova da existência de um fenômeno laboratorial. “Essa descoberta causou uma verdadeira mudança na história do teatro: o nascimento de um grande número de outros teatros que eram expressa e deliberadamente

<sup>44</sup> A autora refere-se à Grande Reforma, como é denominada na Polônia a revolução pela qual passou o teatro europeu na virada do século XIX para o XX, em busca de um teatro de arte, também chamada por Jean-Jaques Roubine (1998) como “era do encenador”.

‘laboratoriais’. Essa foi uma verdadeira revolução histórica e inesperada.” (SCHINO, 2012, p. 73).

Zigbniew Osinski<sup>45</sup> elenca três motivos básicos para a decisão de Grotowski, em acordo com Flaszen, de mudar o nome de seu Teatro das 13 Filas, em Opole, em 1962, para Teatro Laboratório das 13 Filas: a primeira delas é de ordem pragmática; a segunda a situação no domínio teatral na Polônia e na arte em geral naquele momento histórico; e, em terceiro, o que Osinski chama de background grotowskiano de laboratório. Como pragmatismo, ele ressalta que, se Grotowski não tivesse adotado a dimensão laboratorial em seu teatro, teria que se submeter, entre outras coisas, a configurar-se como uma instituição estatal.

“Isso o obrigaria a criar um *repertório*, com um número de estreias determinado na temporada, além de um *plano de negócios* e de *atendimento ao público*. (...) Em termos práticos, o status de laboratório significava que a instituição estava livre dessas obrigações e dava uma oportunidade à liberdade criativa”. (OSINSKI *apud* SCHINO, 2012, p. 130).

Grotowski considerava o teatro praticado naquele momento ainda atrasado diante de suas possibilidades de estabelecer-se como arte em comparação a outras disciplinas artísticas – pensamento que o une aos grandes encenadores-pedagogos do início do século XX – e em relação às ciências naturais e à própria vida. Esta seria a segunda razão elencada por Osinski para a aquisição do termo laboratório pelo teatro de Grotowski e Flaszen.

Em terceiro lugar, afirma Osinski, está o fato de Grotowski possuir “predisposições pessoais” que o fizeram aderir à dimensão laboratorial no domínio da arte teatral. Osinski justifica esta afirmativa ao contextualizar o período histórico no qual Grotowski começou a formar-se como homem de teatro, ainda na Escola Estatal Superior de Teatro, em Cracóvia, um período dominado pela repressão stalinista na Polônia. Daí uma possível explicação para a ‘predileção’ pelos ensaios em vez de performances, como afirma o próprio Grotowski<sup>46</sup>: “Era então a época do stalinismo, com uma censura muito dura, assim, toda a minha atenção estava, portanto, centrada no fato de que a performance podia ser censurada, mas os ensaios não. Para mim, os ensaios eram sempre a coisa mais importante”.

Na Escola Estatal de Teatro, Grotowski pertenceu ao Círculo Estudantil de Ciência,

<sup>45</sup> Historiador, criou o Centro para Estudo do Trabalho de Jerzy Grotowski e para a Pesquisa Cultural e Teatral, em 1984, quando este estava exilado nos Estados Unidos. Osinski foi um dos participantes da conferência “Por que um laboratório teatral?”, realizado em 2004, na Dinamarca, e do qual a autora Mirella Schino retira a fundamentação de seu livro *Alquimistas do Palco – os laboratórios teatrais na Europa*.

<sup>46</sup> Trecho de fala de Grotowski em entrevista concedida a uma emissora de televisão francesa, cujo trecho é reproduzido por Osinski em seu ensaio, “Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen”, que consta do livro *Alquimistas do Palco – os laboratórios teatrais na Europa*, de Mirella Schino. (2012, pág 129-144)

onde dirigiu trabalho prático sobre o “método das ações físicas” de Stanislávski. Segundo Osinski, foi lá que ele teria lido pela primeira vez sobre Stanislávski, que serviu como guia para Grotowski em seu trabalho diário com os atores. “Assim, não é coincidência que Grotowski olhe a si mesmo como um herdeiro e perpetuador de Constantin Stanislávski, que iniciou a tradição de estúdios e laboratórios no século XX”. (OSINSKI apud SCHINO, 2012, p. 135). Peter Brook, em seu prefácio para *Em Busca de um Teatro Pobre*<sup>47</sup>, também enfatiza essa correlação entre o mestre do início e o da segunda metade do século XX.

Grotowski é singular. Por quê? Porque ninguém mais no mundo, que seja do meu conhecimento, ninguém desde Stanislávski, investigou a natureza da interpretação, seu fenômeno, seu significado, a natureza e a ciência de seus processos mentais-emocionais-físicos tão profunda e completamente como Grotowski. Ele chama seu teatro laboratório. Ele é. É um centro de pesquisa. (...) No teatro de Grotowski, como em todos os laboratórios verdadeiros, os experimentos são cientificamente válidos porque as condições essenciais são seguidas. Em seu teatro há uma concentração absoluta de um grupo pequeno, e tempo ilimitado. (BROOK, 1991, p. 134).

Grotowski escreve que a noção de grupo estável remonta ao final do século XIX, mas que foi em Stanislávski que esta noção se consolidou. Uma condição fundamental para um trabalho que enfatize o processual, o contrário da noção que popularmente denominou-se de “teatro comercial”, em que produtoras ou companhias-empresas contratam encenadores e elencos para cada projeto. O teatro que Grotowski almejava alcançar necessitava de tempo para realizar-se, o que não seria possível em algumas semanas de ensaio. Segundo ele:

Stanislávski frequentemente ensaiava por um ano e chegou até a trabalhar na mesma coisa por três anos. Também Brecht trabalhava por longos períodos. (...) No trabalho de um grupo teatral deve-se procurar uma continuidade por meio de cada uma das estreias que se sucedem, durante um longo período de tempo. (GROTOWSKI, 2001, p. 228).

Ensaio, neste sentido, é descoberta, não apenas preparação para a apresentação, o que demonstra a relevância que a dimensão processual do teatro adquiriu na prática grotowskiana a partir do “trabalho sobre si mesmo” que o seu teatro propõe ao ator. “Os ensaios não são apenas a preparação para a estreia do espetáculo, são para o ator um terreno em que descobrir a si mesmo, as suas capacidades, as possibilidades de ultrapassar os próprios limites. Os ensaios são uma grande aventura, se se trabalha seriamente”. (GROTOWSKI, 2001, p. 229).

<sup>47</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1971.

Há uma conexão evidente entre Barba e Grotowski. Em 1961, Barba ingressa na Escola Estatal de Teatro de Varsóvia, para estudar direção. Neste mesmo ano, conhece Jerzy Grotowski, com quem irá trabalhar nos três anos seguintes, passando, desde então, a difundir seu teatro e teoria. Barba marcou presença crucial na fase teatral de Grotowski, assim como este sempre esteve presente nos encontros da ISTA, por exemplo. Mirella Schino percebe a relação entre o Teatro Laboratório e o Odin Teatret, que, embora fossem muito diferentes, sempre foram companheiros e complementares na maneira como encaram a dimensão laboratorial do teatro. Segundo a autora, eles seriam dois polos de um mesmo fenômeno.

Nessa aliança ou parceria, Grotowski representaria o polo do valor intrínseco e da tendência a se afastar da criação artística. Barba seria o polo que representava o valor existencial e político do teatro, tanto para o ator quanto para o espectador. Barba também representa a possibilidade de o tempo da performance – e não apenas o tempo dedicado ao teatro – se tornar um momento e um lugar de conhecimento. A tensão entre esses dois constituiria o espaço da laboratorialidade. (SCHINO, 2012, p. 77-78)

Seria justamente essa polaridade, que os distancia e ao mesmo tempo os aproxima, que teria feito com que o Teatro Laboratório e o Odin Teatret não pudessem constituir um modelo uno do que seja um laboratório teatral. Embora juntos eles abarquem características de uma laboratorialidade – valores espirituais e existenciais, um foco maior no espectador, no ator e no trabalho sobre si mesmo, o interesse pela técnica e sua transmissão, a pesquisa de uma ciência do teatro, um interesse e, por outro lado um distanciamento, com relação às performances –, não produziam, sozinhos, um protótipo, uma fórmula de comparação.

Dessa maneira, justifica Schino, Barba e Grotowski tornaram-se o núcleo da questão laboratorial na segunda metade do século XX. Esse eixo Odin-Teatro Laboratório, ocuparia, simultaneamente, o papel de transição (com o que se fazia antes) e de transmissão (deixando um legado que ainda reverbera práticas laboratoriais pelo mundo).

Ela (a aliança entre Barba e Grotowski) determinou o tipo específico de problemas teatrais vinculados à laboratorialidade como nenhum outro teatro experimental, não importa quanto interesse tal teatro possa ter tido na atividade laboratorial ou qual tenha sido sua eficácia do ponto de vista artístico. (SCHINO, 2012: p. 79)

Diante deste panorama abarcando a dimensão laboratorial nas práticas de Stanislávski, Meierhold e Decroux, no início do século XX, e do Teatro Laboratório e do Odin Teatret, a partir dos anos 1960, há uma clara afinidade na maneira como veem o teatro e,

consequentemente, o processo, uma semelhança que perpassa o modo como trabalhavam na criação de espetáculos e no modo de influenciar o ator. Percebe-se então, uma dimensão processual nesses estúdios e laboratórios, que, para ser identificada, exige levarmos em consideração não somente a criação de espetáculos.

Para avançar ao longo desses caminhos, esse tipo de teatro preocupa-se não somente com o impacto que uma performance pode causar, mas também com a esfera teatral que começa na vida diária do ator e chega até o seu trabalho: aquela zona, em outras palavras, que diz respeito somente àqueles que fazem. É uma zona que sempre existiu, é claro, e sempre teve impacto no modo como o trabalho teatral é realizado. Mas ninguém se preocupava com ela até o século XX. (SCHINO, 2012, p. 206).

### 3. Práticas de criação e poéticas processuais

*[...] o espetáculo, como o homem, se anuncia como processo, se denuncia como processo, buscando desmontar o compromisso do acerto e focando na idéia de ensaio não em relação a uma possível estréia (...), mas de ensaio como coisa viva, desejosa, metamórfica. O espetáculo então, como que se buscando, se ensaiando e se questionando, cria um espaço onde o ator se torna espelho do homem em processo e, portanto, do público<sup>48</sup>.*

A dimensão laboratorial, evidenciada a partir do século XX, estabeleceu novas relações entre os participantes do processo de criação teatral e, conseqüentemente, ao configurarem uma perspectiva de igual importância entre as funções de ator, diretor e dramaturgo, tornando-os todos criadores, geraram novas percepções sobre os modos de criação da obra teatral, da maneira como ela se constrói e de como ela se dá a ver perante o público.

O espetáculo passa então a ser visto não mais como fruto de um modelo pré-determinado, e sim como trabalho coletivo, compartilhado, decorrência formal e estética dos caminhos percorridos durante o processo teatral; por isso mesmo, este não deveria ser visto em segundo plano em relação à sua concretização em obra final.

Contudo, se o teatro é a arte do provisório, daquilo que se esvai a cada noite, sem a possibilidade de recuperação idêntica e exata à da noite anterior, não seria o processo de ensaio, espaço por excelência da precariedade, um espelho mais fiel da arte teatral? O próprio espetáculo é sempre um devir, uma experiência que, à revelia de nós mesmos, nunca se completa inteiramente. E, por mais exigentes que sejamos, será sempre inacabado. O desejo do ponto final parece não passar de uma utopia – duramente buscada, mas nunca atingida, já que ele vai contra a própria natureza do teatro. (ARAÚJO, 2011, p. 2)

A prática coletiva do teatro, algo que faz parte de sua própria natureza, parece ter assumido sua faceta mais evidente, no que tange às relações dos compositores da obra teatral, em experiências como a criação coletiva e o processo colaborativo. Isso porque, cada um à sua maneira, esses procedimentos de criação problematizam todos os componentes do fazer teatral ao estabelecerem novos paradigmas para o dramaturgo, o encenador, o ator e todos os outros criadores dessa equipe (iluminador, cenógrafo, figurinista etc), deslocando seus lugares tradicionais e fazendo-os assumir uma colocação propositiva diante da obra de arte. O público – assim como preconizavam as práticas e as teorias de importantes encenadores do século passado, entre eles Artaud, Brecht e Grotowski – também se vê incluído como parte do

<sup>48</sup> Trecho extraído do texto de Enrique Diaz, no livro **Na Companhia dos Atores** (DIAZ; OLINTO; CORDEIRO (org.) 1996, p. 33).

fenômeno teatral – tanto no processo criativo, quanto na apresentação –, deixando de ser considerado apenas o “observador passivo” do sentido que outro quer lhe impor ou o consumidor que deve ser satisfeito em seu entretenimento e passando a se engajar física e intelectualmente na fruição da obra.

Ambos os procedimentos encontraram forte reverberação no Brasil. A criação coletiva assume sua faceta mais pujante a partir dos anos 70, sendo amplamente assimilada pelos grupos teatrais em atividade. Esse procedimento de criação compartilhada será revisitado e reelaborado como processo colaborativo por coletivos que renovaram a cena brasileira contemporânea, a partir dos anos 1990 e 2000, e que fizeram uma escolha deliberada pela horizontalidade entre seus integrantes e pela partilha da autoria na criação da obra teatral, gerando obras de características híbridas, com texturas polifônicas, escrituras (cênico-textuais) que assumem em sua composição o tensionamento entre as vozes que a geraram<sup>49</sup>.

### 3.1. Criação coletiva: a “democratização” dos modos de criação

As origens históricas do teatro de grupo no Brasil residem no movimento teatral amador e estudantil, que impulsionou a prática de associação de pessoas que compartilhavam um mesmo ideal artístico. São exemplos de atuação relevante artisticamente no período, entre outros, o Teatro de Estudante do Brasil (1938), de Paschoal Carlos Magno; o Teatro Experimental do Negro (1944), de Abdias do Nascimento; o Grupo Universitário de Teatro (1943), de Décio de Almeida Prado; o Teatro Experimental (1939) e a Escola de Arte Dramática (1948), fundados por Alfredo Mesquita.

Segundo Décio de Almeida Prado (2008), em seu livro *O Teatro Brasileiro Moderno: 1930-1980*<sup>50</sup>, essa geração foi responsável por uma verdadeira revisão acerca do ofício teatral e, conseqüentemente, levou à profissionalização desses coletivos até então amadores, o que seria o primeiro passo para a modernização do teatro brasileiro. O caso exemplar desse processo é o do grupo carioca Os Comediantes (1938), cuja montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, sob o comando do encenador polonês Zbigniew Ziembinski, em 1943, é considerada por muitos como o marco histórico da chegada do teatro brasileiro à modernidade.

<sup>49</sup> A pesquisadora Nina Caetano, em sua tese de doutorado para a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, realiza um minucioso trabalho sobre a faceta polifônica e processual que tendem a ter as escrituras geradas em processos colaborativos de criação. (PEREIRA, Elvina Maria Caetano. Tecidos de vozes: texturas polifônicas na cena contemporânea mineira. São Paulo: 2011)

<sup>50</sup> ALMEIDA PRADO, Décio de. **O Teatro Brasileiro Moderno: 1930-1980**. 3ª edição, São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

O crítico e pesquisador elenca ainda a vinda de diretores europeus para o Brasil como fator fundante dessa nova configuração da prática teatral no país, colaborando para a formação e profissionalização das companhias, tornando-as viáveis do ponto de vista econômico. Se por um lado essas companhias se organizavam nos moldes empresariais de produção, elas são responsáveis por uma transformação na maneira de se perceber a arte teatral, tendo como bases fundamentais de seu trabalho o apuro do trato cênico e o texto como grande fonte para a criação. São exemplos o italiano Franco Zampari e seu Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) que, após sua fragmentação, deu ainda origem a outros grupos de igual relevância nesse processo, como O Teatro dos Sete, Cia. Tônia-Celi-Autran, Companhia Maria Della Costa, Teatro Cacilda Becker, entre outros. “O Brasil saía de seu casulo, atualizava-se e internacionalizava-se”. (PRADO, 1988, p. 44).

A formação de grupos no Brasil, cuja proliferação se vê ainda hoje, consolidou-se ainda mais nos anos 1960, porém, com valores estéticos e ideológicos distintos das companhias teatrais das décadas anteriores. Eram anos em que o Brasil sobrevivia à censura, à violência do Estado e à tensão política dos anos de ditadura, o que parece ter gerado um diálogo entre a arte e a realidade do país. Período em que se consolidam, dentro desse panorama, o Teatro de Arena (1953), o Teatro Oficina (1958), o Centro Popular de Cultura (1961) e o Opinião (1964). Segundo a pesquisadora Stela Fischer, esses grupos funcionaram como referência para um processo de inovação nas práticas teatrais no país.

Difundiram uma série de revisões no trato cênico, na dramaturgia e na organização interna das equipes e, principalmente, na postura ideológica do teatro de grupo brasileiro. A partir desse impulso inovador, despreendeu-se uma arte teatral vigorosa no sentido criativo e urgente às inquietações sociais de uma época em que se iniciava o regime militar, no qual apenas o fato de reunir pessoas era em si um ato de resistência. (FISCHER, 2010, p. 27).

Nas décadas de 1960 e 70, a prática coletiva fez nascer um ambiente de experimentação técnica, estética e pedagógica, guiada por uma ética profissional bem definida. Para André Carreira, especificamente no Brasil, isso significou um

crescente movimento de grupos independentes, [repercutindo no] aparecimento de dois grupos que conformaram o eixo do modelo de grupo do séc. XX: o Arena (1953) e o Oficina (1958). Ambos grupos instalaram uma forma de fazer teatro, na qual predominou o projeto coletivo. Isso representou a abertura de um espaço [...] que fazia do grupo uma plataforma de intervenção direta no contexto teatral nacional. Com discursos ideológicos bem articulados, estes grupos articularam um padrão de trabalho que associava as propostas artísticas com uma necessária fundamentação política. Esse padrão organizacional passou a funcionar como referência para a maioria dos projetos grupais dos anos 60 e 70. (CARREIRA, 2008, p. 2)

Em sua pesquisa sobre as origens da criação coletiva no país, Stela Fischer relaciona diretamente ao impulso para o nascimento desta prática a vinda do grupo norte-americano Living Theatre para o Brasil, a convite de José Celso Martinez Corrêa, em 1970, para realizar uma experiência coletiva com o Teatro Oficina e o Grupo Los Lobos, da Argentina. Stela Fischer identifica em *Gracias, Señor* (1972), do Teatro Oficina, como marco da criação coletiva no Brasil.

A organização interna, os métodos e divisão de trabalho e a relação com o espectador no ato de fruição foram revistos sob uma ótica anárquico-libertária. Os atores tornaram-se atuadores e o teatro em Te-ato. Esses conceitos criados pelo Oficina surgiram como uma alegoria ao processo de destruição dos ditames do teatro comercial e à superação da divisão palco-plateia”. (FISCHER, 2010, p. 29).

Nos anos 1960, o grupo norte-americano Living Theatre tornou-se uma das referências mundiais no que diz respeito a uma nova maneira de se relacionar com a criação teatral. Nesse mesmo período, o teatro de criação coletiva também passou a ser adotado por outros grupos ao redor do mundo, como os norte-americanos Bread and Puppet Theatre (1962), Performance Group (1962) e Open Theatre (1963), o francês Théâtre du Soleil (1969), o Teatro Experimental de Cali (1962) e La Candelaria (1966), ambos da Colômbia, além do mexicano Yuyachkani, com mais de 40 anos de atividade. O Living Theatre propunha um processo de criação “no qual o dramaturgo como tal parecia ser abandonado, e a obra apresentada surgia a partir da colaboração e da inovação de parte dos vários membros da companhia na criação coletiva”. (BERTHOLD, 2000, p. 521).

A visão do impacto causado pela vinda do Living Theatre ao Brasil e a influência desta na composição de *Gracias, Señor* (1972) é ainda reforçada por Luiz Fernando Ramos (2005), ao afirmar que o espetáculo do Oficina “ (...) inaugurou, no Brasil, uma forma nova de produção teatral que vai, de diferentes modos, repercutir amplamente nos procedimentos estéticos e éticos dos grupos vindouros”. (RAMOS, 2005, p. 115).

Uma reflexão que tem se buscado construir nesta dissertação e que se evidencia nesse espetáculo do Oficina é que as práticas compartilhadas de criação tendem a deixar, na obra final, as marcas de seu processo de construção, o que se percebe na descrição do espetáculo feita por Armando Sérgio da Silva<sup>51</sup>, citado por Fischer:

---

<sup>51</sup> SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

*Gracias, Señor* era, acima de tudo, a tentativa de fazer com que o público entendesse e vivenciasse o mesmo processo pelo qual passou o Teatro Oficina do teatro ao Te-ato. Era uma aula, em sete partes, de como transformar o espectador em um atuator de te-ato (SILVA *apud* FISCHER, 2010, p. 30).

Stela Fischer ressalta que, a partir dessa obra, inicia-se uma fase de maior radicalização da cena do Teatro Oficina ao propor uma vivência performática que envolvia o coletivo e o público, de forma que este pudesse vivenciar o que aquele viveu durante o processo. A relação com o espectador ganha no Oficina um outro patamar, sendo este considerado também um atuante do fenômeno teatral, prática que o Oficina denominou de *te-ato* – no qual privilegia-se o encontro, e não mais o caráter ficcional da representação.

Além de uma escolha artística, tal posicionamento pode também ser visto por uma perspectiva política se considerarmos o que aponta Denis Guénoun (2003) sobre a relação entre o ator e o espectador no teatro.

(...) no lugar teatral grego, de onde nos vem o termo, ‘teatro – théatron – não designa a cena – que é designada pelo termo skenê –, mas sim as arquibancadas onde se senta o povo. Isto mudará: mais tarde, a palavra passa a denominar realmente, a área de representação, o francês clássico vê os atores ‘sur lê théâtre’. E este deslocamento de um espaço a outro é signo de uma história. Para nós, o ‘teatro’ designa por extensão o prédio em seu conjunto. Mas, no começo, o teatro é o lugar do público – do público reunido. (GUÉNOUN, 2003, p. 14).

A democratização do processo era uma das premissas dos coletivos que optaram pela criação compartilhada, buscando-se a total coletivização dos modos de produção. Segundo a pesquisadora Nina Caetano (2011), essa tentativa de coletivizar a criação cênica não se restringia ao interior do grupo, mas pretendia alcançar a sociedade, integrando o espectador à obra teatral. Antonio Araújo (2008) afirma que se chegou a almejar que o projeto artístico fosse uma criação também do público, objetivo que levou muitos coletivos a criar espetáculos e intervenções de rua, onde poderiam estabelecer um contato mais direto com o espectador. “Procurava-se com isso, também, atingir e conscientizar criticamente um público que jamais iria ao teatro. Nesse desejo de ‘participação’ encontrava-se embutido um projeto utópico de transformação da realidade”. (ARAÚJO, 2008, p. 29).

O modo compartilhado de criação parece também ter surgido como reação mais democrática dos artistas para os acontecimentos da época. Maia (2004) afirma que a criação coletiva não foi apenas uma resposta aos problemas da cena vigentes na época,

mas também responsáveis pela consolidação de um pensar que interferisse na contramão do sistema ditatorial.

O processo de criação coletiva de alguma maneira, em estrito senso político, é a solução encontrada para uma criação estética que se encontrava sufocada pela censura, pelos cerceamentos políticos organizacionais, que busca formas de driblar, de continuar exercendo sua função social e contribuir para a ‘formação de quadros’, que possam ajudar na luta pela redemocratização do país. (MAIA, 2004, p. 2)

Esse panorama que colocava a arte teatral no Brasil sob uma nova perspectiva teve seu desenvolvimento natural interrompido pelo crescimento da repressão e a vigência do AI-5, o que gerou a dissolução dos mais representativos grupos da época, entre eles o próprio Oficina, que encerrou suas atividades em 1974<sup>52</sup>. Porém, essas experiências terão prosseguimento na prática de grupos que, se em certa medida deixam de sustentar seus projetos sob uma temática política, em contrapartida irão adotar uma atitude teatral voltada para experimentações na escritura cênico-dramatúrgica<sup>53</sup> e na revisão nos modos de produção sob a égide da criação coletiva. “Fiel ao espírito de uma época que se definia como revolucionária na política, nos costumes e na estética, a criação coletiva surge como um pensamento de oposição ao modelo tradicional de produção teatral”. (ABREU, 2006: p. 14).

Neste contexto, destacam-se a atuação de grupos como Teatro União e Olho Vivo (1969), Grupo Pão e Circo (1970), Pod Minoga (1972), Royal Bexiga's Company (1972), Ventoforte (1974), Pessoal do Victor (1975), Mambembe (1976) e Ornitórrinco (1977), que realizaram suas experiências teatrais em São Paulo, e os cariocas Asdrúbal Trouxe o Trombone (1972), Dzi Croquetes (1972), Tá na Rua (1974), além do mineiro Grupo Galpão que, no início dos anos 1980, em seus primeiros trabalhos cênicos, assume a criação coletiva como procedimento<sup>54</sup>.

Stela Fischer destaca que a reunião de artistas em grupo era, naquele momento, uma

---

<sup>52</sup> Em 1974, José Celso é detido e exilado, trabalhando precariamente em Portugal, onde elabora e dirige o filme *Vinte e Cinco*, 1976. Após seu retorno para o Brasil, em 1979, concentra esforços em projetos que incluem novas linguagens. A década de 1980 registra limitada ação do grupo, que apenas ministra oficinas, organiza leituras e eventos de curta duração. Em 1991, José Celso retoma à cena em *As Boas*, de Jean Genet, em que atua ao lado de Raul Cortez e Marcelo Drummond, seu novo parceiro de trabalho, que o acompanha nas décadas seguintes, dividindo a gestão da nova fase do grupo.

<sup>53</sup> Conceito utilizado por José Da Costa cuja definição é “noção de escritura articulada e colaborativa entre os âmbitos verbal e cênico, corporal e imagético, vocal e sonoro”. (COSTA, 2009, p. 33).

<sup>54</sup> O Grupo Galpão criou de maneira compartilhada seu primeiro espetáculo, *E a Noiva Não Quer Casar* (1982), e *Ó Procê Vê na Ponta do Pé* (1984). O Grupo irá ainda, ao longo de sua trajetória, experimentar diversos modos de criação teatral, inclusive convidando diretores e montando textos clássicos da dramaturgia, assim como também realizou trabalhos que podem ser considerados frutos de processos colaborativos.

maneira de tornar viável o teatro e resistir aos postulados do mercado como uma alternativa ideológica, econômica e estética. Essa característica teria contribuído de maneira decisiva para que esta nova organização, calcada na ideologia participativa, se difundisse e fizesse com que as obras passassem a ser determinadas em sua totalidade pela colaboração de todos os integrantes desses agrupamentos, a maioria organizada em cooperativas de trabalho. Novas relações são estabelecidas na criação coletiva em voga no país naquele momento, quando as obras passam a ser concebidas durante os ensaios, através das improvisações, sem contar com um texto prévio, “horizontalizando o alinhamento das funções, resultando em uma descentralização das demandas do ato cênico muitas vezes restrita a estruturas de poder representadas pelo diretor e autor”. (FISCHER, 2010, p. 34).

Neste contexto, o ator ganha autonomia como proponente da criação cênica, apropriando-se dos discursos antes destinados a todos que não ele, e torna-se elemento da criação, colocando-se em pé de igualdade com o dramaturgo e o diretor, que também tiveram suas funções redimensionadas – sendo que muitos desses grupos tenham optado por minimizar ou até eliminar essas funções em seu interior – como identifica Silvia Fernandes, em *Grupos teatrais - anos 70*:

Como sintoma dessa organicidade, o encenador ganha novos atributos. Em primeiro lugar, não lhe pertence a concepção do trabalho. O espetáculo é fruto da concepção coletiva e da contribuição de cada indivíduo em particular. Se ainda cabe ao diretor a organização do todo, esta não visa a adequar-se a um projeto anterior com o qual procure harmonizar os elementos da montagem. Ao contrário, cabe a ele dispor, da melhor forma possível, todas as contribuições dos criadores (FERNANDES, 2000, p. 323).

Os resultados do compartilhamento total das decisões tão recorrente na criação coletiva são analisados por Sílvia Fernandes (2002) ao avaliar o espetáculo *Trate-Me Leão*, do Grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone (RJ) como “(...) responsável por uma quantidade considerável de cenas prolixas, repletas de referências em que cada participante se sentia democraticamente representado” (FERNANDES, 2002, p. 37). Ou seja, fazia parte da proposta ética e estética desses coletivos que seus indivíduos se sentissem parte da obra como criadores e vissem representadas nela suas questões.

Mesmo tornando-se uma expressão artística difundida no país a partir dos anos 70, e consolidada nos anos seguintes, a criação coletiva foi acusada muitas vezes de amadorismo e

de não obter grandes resultados artísticos, tendo como principal fonte da crítica justamente a dissolução e acúmulo de funções e a falta de publicações e sistematizações de seus instrumentos de trabalho. Por sua faceta radicalmente experimental e processual, em que muitas vezes assumia-se um processo caótico, o procedimento foi tomado por uma aura de desconfiança, como se vê no relato do dramaturgo Luís Alberto de Abreu<sup>55</sup>:

Era um processo de criação totalmente experimental, muitas vezes sem controle, cujos resultados, quando havia, iam do canhestro ao razoável, com algumas boas, vigorosas e estimulantes exceções de praxe. Esses bons resultados estimulavam a continuação da busca de um novo processo de trabalho criativo, principalmente porque resultados canhestros apareciam também no processo tradicional - o teatrão, como era chamado - e que se caracterizava por forte obediência ao texto teatral e por uma divisão de trabalho comandada pelo diretor (ABREU, 2004, p. 1-2).

Porém, alerta-nos Stela Fischer, não seria correto generalizar toda a cultura coletiva que se instalou com essa prática como avessa ao apuro do trato cênico e aos procedimentos metodológicos de atuação, dramaturgia e encenação, destacando exemplos como o Ornitorrinco, o Pessoal do Víctor e Mambembe, que realizaram seus trabalhos calcados em estudos sobre o trabalho do ator, cada um à sua maneira, e alcançaram resultados que desmentem essa visão de que a criação coletiva foi incapaz de gerar obras significativas para a história do teatro brasileiro.

O que se delineia na década seguinte ao auge da criação coletiva no Brasil é a retração desse procedimento que cede lugar à ascensão do “teatro de diretor”. O Brasil dos anos 1980 assistiria a um lento processo de redemocratização e a um rápido processo de desmoronamento do poder econômico, instalando uma crise cuja principal sintoma era a crescente e incontrolável inflação. Diante deste cenário desolador, foram poucas as práticas coletivas de criação que sobreviveram às quase inviáveis condições de produção cultural da época, como constata Luís Alberto de Abreu. “Os anos oitenta viram a criação coletiva abandonar a cena, pelo menos no circuito do teatro profissional, e chegou-se a acreditar que fosse apenas um fenômeno localizado no tempo”. (ABREU, 2006, p.14).

Ainda que novos grupos continuassem a se formar neste período, foi a figura do encenador que ascendeu na cena teatral brasileira, abandonando a experiência de mútua colaboração conquistada pelo teatro de grupo das décadas de 60 e 70. Nessa linhagem, valoriza-se as experimentações na busca de uma materialidade e visualidade da cena, nas quais

---

<sup>55</sup> Um dos pioneiros e difusores do processo colaborativo, tendo realizado experiências na Escola Livre de Santo André, no Grupo Galpão e no Cine Horto, no Teatro da Vertigem, dentre outras. Abordaremos os conceitos do processo colaborativo no próximo item.

destacam-se criadores como Antunes Filho, Gerald Thomas, Aderbal Freire-Filho, Ulysses Cruz, Bia Lessa, Márcio Aurélio, Daniela Thomas, entre outros. Essa tendência é constatada por Jacó Guinsburg na coletânea de artigos *Da Cena em Cena*:

O surto do chamado “teatro de diretor” nos últimos anos valorizou sobremaneira a invenção cênica como tal e sua qualificação estética, que, se de uma parte apresentou, a partir do século XIX e principalmente com a definição do estatuto artístico do encenador, uma crescente objetivação e visibilidade crítica e pública, de outra parte, só mais recentemente configurou-se como uma tendência marcante do teatro contemporâneo. (GUINSBURG, 2001, p. 111).

Assim como na Europa do século XX, o diretor torna-se o condutor do processo da criação teatral, substituindo, muitas vezes, o dramaturgo como compositor das ações e pensador dos discursos éticos e estéticos a serem veiculados no espetáculo. Se a ascensão do teatro de diretor coloca em segundo plano as conquistas colaborativas da década anterior, realiza, em contrapartida, uma aproximação com investigações artísticas vinculadas à *performance art*<sup>56</sup>, acionando o cruzamento com elementos de diversas linguagens artísticas e criando um campo de experimentação da cena.

Ao contrário do que possa parecer, este foi um momento bastante rico para a cena brasileira. O diretor não se resumia mais a simples montador de textos. Libertos da servidão à escrita do dramaturgo, os encenadores tornaram-se os verdadeiros criadores do espetáculo, fazendo avançar a pesquisa cênica a limites até então inexplorados. Quando não criavam os próprios textos onde se assentavam os espetáculos, apropriavam-se da dramaturgia de autores clássicos ou contemporâneos como suporte para sua criação, remodelando, cortando, fundindo cenas, muitas vezes dando outra configuração ao trabalho original do dramaturgo (ABREU, 2004, p. 2).

Simultaneamente a este movimento em que o encenador conduzia a criação, novos grupos teatrais foram se configurando nos anos 80, e buscavam mesclar em sua prática criativa tanto as heranças do teatro de diretor quanto das criações coletivas. Encaixam neste perfil a carioca Cia. dos Atores, de Enrique Diaz, a Armazém Companhia de Teatro, de Paulo de Moraes, a Sutil Cia., de Felipe Hirsch, e o próprio Grupo Galpão que, após experimentar a criação coletiva em suas primeiras criações, passa a convidar diretores ou optar por um de seus próprios integrantes para assumir a encenação de projetos específicos. “A partir dessa

---

<sup>56</sup> Abordaremos essa questão mais adiante, tendo como suporte teórico o conceito de performance como linguagem (COHEN, 1989).

conjuntura, pode-se fixar a relevância da voz autoral do diretor (...) embora estabelecida de maneira não coercitiva, mas associada ao coletivo criador”. (FISCHER, 2010: p. 47).

Estavam lançadas as bases para o que, nos anos seguintes, se formalizaria como o processo colaborativo, que ganha dimensão na cena brasileira a partir dos anos 90, com a consolidação dos grupos teatrais como referência para a produção teatral, que passam a se articular de maneira mais efetiva em busca de conquistas de financiamento e de diálogo em redes de compartilhamento de procedimentos artísticos e modos de organização e gestão dos coletivos.

### 3.2. Processo colaborativo – a manutenção da especificidade

Com procedimentos artísticos e poéticas da cena totalmente distintos uns dos outros, muitos grupos teatrais que se consolidaram nos anos 1990 e 2000 compartilham algumas ambições em comum. Segundo a pesquisadora Stela Fischer, todos eles possuem:

a preocupação em formar núcleos estáveis, com propostas de pesquisas de linguagens ou técnicas cênicas, com elaboração de uma dramaturgia própria ou de tratamento coletivo, a des-hierarquização das funções com uma atitude socializante em relação à dinâmica interna das equipes, a abertura processual da obra, o aprimoramento operacional assim como o estético em diálogo crítico com a realidade sociocultural contemporânea (FISCHER, 2010, p. 61).

São algumas diretrizes que guiam os principais coletivos teatrais em atividade no Brasil, mesmo que, em cada caso, recebam nomenclaturas distintas para procedimentos similares na maneira como desenvolvem suas obras, como “processo colaborativo, criação compartilhada, teatro de participação, criação coletiva e outras derivações”. (FISCHER, 2010: p. 61).

Difundido principalmente pelas práticas do dramaturgo Luís Alberto de Abreu e pelo encenador do Teatro da Vertigem, Antonio Araújo, o termo processo colaborativo<sup>57</sup> refere-se à

<sup>57</sup> “O que chamamos hoje de processo colaborativo começou a se aprofundar no começo dos anos 1990. O Teatro da Vertigem, de São Paulo, dirigido por Antonio Araújo, e a Escola Livre de Teatro de Santo André, são referências na busca da horizontalidade de relações artísticas entre seus integrantes. Experiências foram desenvolvidas, dentro do âmbito da Escola Livre, por criadores como Tiche Vianna, Cacá Carvalho, Antonio Araújo, Luiz Fernando Ramos, Luís Alberto de Abreu, Francisco Medeiros e outros, na busca de refletir e

colaboração direta entre a tríade autor-diretor-ator e demais artistas envolvidos na criação, que se realiza de maneira horizontal na sala de ensaios, sem que com isso se elimine as especificidades de cada função, mas priorizando o coletivo como agente de geração da obra.

Os pontos de conexão entre o que se propunha na criação coletiva e o que se efetiva atualmente no processo colaborativo, principalmente no que tange à democratização do processo e à participação horizontal de todos os criadores, aproxima os dois procedimentos. Porém, teóricos e artistas-pesquisadores – como Stela Fischer (2010), Antonio Araújo (2011), Luís Alberto de Abreu (2004), Adélia Nicolete (2005) e Sílvia Fernandes (2010) – buscam evidenciar em suas reflexões o fato de que o processo colaborativo não é sinônimo de criação coletiva, guardando desta algumas diferenças sutis, mas relevantes, nas escolhas dos procedimentos.

Rosyane Trotta (2006), ao definir o verbete sobre a Criação Coletiva no *Dicionário de Teatro Brasileiro*, aponta que este difere do processo colaborativo por possuírem objetivos distintos. Segundo ela, enquanto na década de 1970 havia um posicionamento político declarado e, assim, agir e criar coletivamente era uma maneira de burlar o sistema, atualmente, talvez, a criação coletiva – e o processo colaborativo como um desdobramento dela – tenta levar o criador a engajar-se em todo o processo de criação e realização da obra, evitando que esse artista fique imerso apenas no seu *locus* de investigação.

Se a diluição das funções era essencial para a criação coletiva, a manutenção das responsabilidades de cada criador torna-se fundamental ao processo colaborativo, no qual a marca da individualidade se faz presente dentro do coletivo, estando os criadores em constante troca, diálogo e interferência, mas mantendo seus respectivos campos de criação, como definem Adélia Nicolete e Luís Alberto de Abreu (2006):

Processo contemporâneo de criação teatral, com raízes na Criação Coletiva, teve também clara influência da chamada ‘década dos encenadores’ no Brasil (década de 1980), bem como do desenvolvimento da dramaturgia no mesmo período e do aperfeiçoamento do conceito de ator-criador. Surge da necessidade na busca da horizontalidade nas relações criativas, prescindindo de qualquer hierarquia pré-estabelecida, seja de texto, de direção, de interpretação ou qualquer outra. Todos os criadores envolvidos colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo, de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles, estando a relação criativa baseada em múltiplas interferências (ABREU e NICOLETE. In: GUINSBURG, 2006, p. 253).

Mas, se a manutenção das funções é o elemento diferenciador entre os dois modos de criação compartilhada, o próprio Antonio Araújo chega a relativizar essa perspectiva já que, segundo ele, em alguns casos de criação coletiva, o “(...) dramaturgo ou o diretor pregava tal discurso coletivizante visando camuflar um desejo de autoridade e, dessa forma, evitava confrontos e conflitos com os outros integrantes do grupo” (ARAÚJO, 2011, p. 132).

Essa distinção entre a criação coletiva e a colaborativa, pautada basicamente na manutenção ou apagamento das funções, pode também ser questionada à medida que encontramos experiências de criação coletiva em que se conservavam as funções – ou elas se definem e se auto-organizam dentro do próprio processo – como acontece, entre outros casos, no Teatro Experimental de Cali – TEC (1962) dirigido por Enrique Buenaventura. Segundo o pesquisador Nestor García Canclini.

esse grupo vem compondo um método de criação coletiva para modificar as relações clássicas entre dramaturgo, diretores e atores. Sem eliminar tais funções, suprimiram a separação entre os trabalhos de cada especialidade e, portanto, o autoritarismo do autor que impõe ao diretor um texto pré-existente à encenação e o autoritarismo do diretor que dita aos atores condutas que devem ser executadas cegamente (CANCLINI, 1984, p. 162).

Santiago García (1983), diretor e integrante do La Candelaria (1966), ao refletir sobre as práticas do grupo colombiano, também destaca essa organização interna das funções que se mantém na sua prática da criação coletiva, esboçando uma metodologia de criação dentro do grupo na qual, em determinados momentos do processo, pequenas comissões vão sendo formadas com o objetivo de responderem por determinadas funções<sup>58</sup>.

Antonio Araújo (2008) também revê seu posicionamento quanto à abolição da especialização de funções na criação coletiva ao levar em consideração essas experiências compartilhadas de grupos colombianos, entre outros. “Nesse sentido, a semelhança passa a ser maior entre o que chamamos processo colaborativo, hoje, e a criação coletiva”. (ARAÚJO, 2008, p. 124).

É preciso ainda destacar que o processo colaborativo, não deveria ser visto sob uma perspectiva evolutiva em relação à criação coletiva, uma vez que essa noção carrega a percepção de que a criação coletiva teria sido superada, mostrando-se incapaz de gerar escritas cênico-textuais significativas. Além disso, a maneira como cada grupo estabelece seus

---

<sup>58</sup> GARCÍA, Santiago. **Teoria e Prática do Teatro**. São Paulo: Hucitec, 1983 (pág 36-39)

procedimentos de criação compartilhada em sala de ensaio são muito variáveis, podendo haver momentos em que não há divisão de funções e outros em que o próprio processo gera que determinados criadores assumam a responsabilidade por determinada área artística, havendo então uma flutuação entre os dois procedimentos.

É exemplar nesse sentido a experiência da própria Cia. Luna Lunera na criação de *Prazer* (2012). Embora possamos afirmar que a encenação e a dramaturgia foram sendo criadas coletivamente, de maneira que todos os criadores do grupo interferissem em todas as áreas, não podemos considerar, conforme afirma o ator Cláudio Dias<sup>59</sup>, que o espetáculo é fruto de uma criação coletiva. Segundo ele, isso acontece porque, no processo, a noção de função não foi abolida totalmente, mas criou-se uma dinâmica na qual essas funções eram “flutuantes”, fazendo com que, a cada momento, um criador se responsabilizasse por elas<sup>60</sup>.

Além disso, numa rápida observação da ficha técnica do espetáculo, percebe-se que o núcleo de atores que forma a companhia assina coletivamente as funções de encenação e dramaturgia, mas mantém-se as divisões em outras áreas como iluminação (Felipe Cosse e Juliano Coelho), concepção cenográfica (Ed Andrade), Pesquisa em Artes Digitais (Éder Santos), dentre outros<sup>61</sup>. Nesse sentido, afirma o ator, os procedimentos que o grupo adota em sua prática de criação se aproximariam mais do processo colaborativo que da criação coletiva.

Esse nosso contato com o processo colaborativo apresentado pelo Antonio Araújo, Luís Alberto de Abreu, Chico Pelúcio e Cia. Maldita, influencia todos os nossos trabalhos a partir do *Nesta Data Querida*. Falo processo colaborativo negando a criação coletiva onde todos fazem tudo. Aqui, pensamos nas funções. Cada agente desempenhando em determinado momento uma função: direção, dramaturgia, atuação, iluminação, etc. (DIAS, 2014).

Mais do que ressaltar as diferenças entre as duas formas de criação compartilhada, o que se pretende aqui é evidenciar a dimensão processual que se instaura em ambos os procedimentos. Ainda neste sentido, tanto a criação coletiva quanto o processo colaborativo ampliam seu referencial criativo e passam a não ter o texto como único e principal eixo da criação, buscando experimentar novas possibilidades de construção da cena e, consequentemente, de relação com o espectador.

Dessa maneira, mesmo que sejam mantidas as funções de cada integrante do coletivo, a

<sup>59</sup> Ator da Cia. Luna Lunera, em entrevista à autora, em 30/8/2014

<sup>60</sup> No próximo capítulo, em que tentaremos realizar a gênese do espetáculo, essas dinâmicas ficarão mais evidentes.

<sup>61</sup> A ficha técnica completa está entre os anexos.

participação e colaboração efetiva de todos os componentes do grupo faz com que as etapas de construção da obra sejam contaminadas pelas interferências de todos os criadores envolvidos na sala de ensaio, de maneira a se embaralhar, transbordar e borrar os limites e o alcance da colaboração de cada um deles na obra final.

Diferindo dessa prática (criação coletiva), o processo colaborativo do Teatro da Vertigem mantém a criação conjunta, mas preserva as diferenças, como se cada criador – ator, dramaturgo ou diretor – não precisasse abdicar de uma leitura própria do material experimentado em conjunto. O que se nota, nesse caso, é que a participação ativa de atores, dramaturgo e diretor na concepção do texto e do espetáculo não impede que os envolvidos construam dramaturgias específicas de atuação, da palavra e da encenação, que às vezes podem não estar em completa sintonia. (FERNANDES, 2010, p. 64).

O espetáculo passa então a ser elaborado de maneira compartilhada, dependendo da participação do dramaturgo, do diretor e dos atores – além de todos os outros criadores envolvidos –, equipolentes no processo de criação. Procedimento que se aproxima da categoria do *work in progress* (Cohen, 1998), método de criação em que a obra vai se configurando ao longo do processo, baseado nas improvisações e experiências do ator<sup>62</sup>.

Seu caráter processual delega à obra uma moldagem que vai se desenhando conforme a sua elaboração em conjunto, a partir do cruzamento das diferentes áreas, desde o momento inicial até o encerramento das apresentações, considerando também o público como colaborador desse complexo coletivo e aberto. (FISCHER, 2010, p. 62).

O ator, nos processos compartilhados, assume também seu lugar de criador, sendo não mais intérprete, mas também fonte do material que se inscreverá na escritura cênico-textual do espetáculo, fruto das experiências de improvisação e experimentação concreta dos atores em sala de ensaio. A esse ator com atitude propositiva, Antonio Araújo propõe chamar de ator a(u)tor.

Portanto, não nos interessava um ator apenas executor ou corporificador de projetos de outrem. Projetávamos para ele o compartilhamento da criação em pé de igualdade com todos os outros realizadores. Daí o fato de esse ator não apenas representar uma personagem, mas, sobretudo, de efetuar um depoimento artístico-autoral. Agente não

---

<sup>62</sup> Renato Cohen, porém, ao conceituar a categoria *work in progress*, a aproxima da relação tradicional e hierárquica de outros modos de produção, em que o encenador é o centro do processo. “Privilegia-se a encenação – o texto cênico – em detrimento da dramaturgia, com o texto literário passando a ocupar a hierarquia subliminar”. (COHEN, 1998, p. 27)

apenas físico ou vocal, mas também conceitual e crítico. Por isso, nos referimos a esse tipo de *performer* como ator-pensador, ator-criador, ou ainda ator a(utor). (ARAÚJO, 2011, pág. 110).

Miriam Rinaldi (2006), ao abordar sua vivência como atriz-pesquisadora do Teatro da Vertigem, afirma que, no processo colaborativo, o ator assume um lugar de trânsito, que caminha do seu para o todo, no sentido de que pensa não apenas no seu personagem, como também na obra de maneira geral. Por isso, ele participa de forma preponderante na circulação dos materiais levantados nos ensaios. E o ator torna-se também autor no processo colaborativo ao conhecer a origem desses materiais, colaborar na sua produção e transformação, além de gerar critérios de escolha para sua seleção (RINALDI, 2006, p. 136).

O espectador também é uma das vozes a ser considerada na criação do espetáculo, aspecto destacado por Luís Alberto de Abreu como uma das premissas do processo colaborativo, interferindo no próprio conceito de fenômeno teatral, à medida que essas práticas – assim como preconizavam outros criadores, entre eles Artaud, Barba e Grotowski – se sustentam sobre a ótica de que o teatro é uma arte essencialmente efêmera, materializada pelo seu caráter de acontecimento, que só se realiza no espaço e tempo da relação com o público.

Arte teatral, dentro desse conceito, não é apenas expressão do artista (qualquer que seja ela), mas uma complexa relação entre a expressão do artista e o público. A essa concepção parecem estranhas tanto as definições do teatro como a arte do ator quanto texto dramático ou geometria cênica. É claro que o eixo principal de um espetáculo pode ser o dramaturgo, o diretor, o ator, o cenógrafo ou outro criador, mas nenhum deles, isoladamente, define a totalidade do fenômeno teatral, que permanece por sua própria história e maneira de ser uma arte coletiva feita para ser partilhada por um outro coletivo, o público. (ABREU, 2004, p. 3).

Para Abreu, estabelecer a relação do espetáculo com o público como parâmetro principal para a criação faz com que não sirvam mais os referenciais utilizados até então, como o texto, ou o sentido unificador, ou a geometria espacial do encenador ou mesmo o corpo do ator. Todos esses elementos – antes soberanos uns sobre os outros em outros períodos ou modos de organização hierarquizados – passam a ter a mesma relevância, deslocando o foco do processo criativo para a experimentação concreta das ideias na cena. Desta maneira, evidencia-se a dimensão processual, privilegiando o “fazer”, o “experimentar”, o “testar”.

A cena, como unidade concreta do espetáculo, ganha importância fundamental no processo colaborativo. Ela é o fiel da balança e, como algo concreto e objetivo, é hierarquicamente superior à ideia, à imagem, ao projeto, às visões subjetivas. Essa é uma regra geral no processo colaborativo: tudo deve ser testado em cena, sejam ideias, propostas ou simples sugestões. (...) É importante ressaltar que consideramos cena não a unidade acabada, mas qualquer organização de ações proposta por atores, diretores ou dramaturgos. (ABREU, 2004, p. 3)

A dimensão processual que se evidencia nesse procedimento faz com que não só a dramaturgia se dê em processo, como todos os outros componentes do espetáculo se desenvolvem no percurso da criação. “A instância processual cria associações, interpolações, mutações, polissemias, redes de conexões nas quais todos se tornam, simultaneamente, produtores, receptores e transformadores de tudo o que emerge em sala de ensaio”. (ARAÚJO, 2008, p.2).

Sobre as etapas de criação do processo colaborativo no Teatro da Vertigem, Antonio Araújo reconhece três momentos distintos: livre exploração e investigação – período no qual questões do projeto são estudadas, experimentadas e improvisadas, gerando, conseqüentemente, um levantamento de material cênico –, estruturação dramaturgica – em que ocorre uma seleção do que foi levantado, visando à criação de partituras de ação, esboços de cena e de um roteiro – e estruturação do espetáculo e aprofundamento interpretativo – em que a escrita da cena e o aprimoramento do trabalho do ator passam a ocupar o centro do processo. (ARAÚJO, 2011).

Nesta escolha pelo compartilhamento da criação, Luís Alberto de Abreu (2004) afirma ser necessário ter um elemento norteador para a condução do processo, que serve de referencial para todos os criadores do coletivo: a cena. Antes de chegar à cena, porém, há todo um trabalho de levantamento de temas ou motes para o espetáculo, assim como pesquisas teóricas e/ou de campo, oficinas e workshops, improvisações dos atores e de dramaturgia, enfim, todo um movimento exploratório que antecede à criação da cena, esta sim, o objetivo para o qual todos confluem.

Outro elemento que norteia a prática do processo colaborativo tal como ele vem sendo experimentado na cena teatral contemporânea brasileira é a manutenção das funções que, embora não impeça a interferência mútua dos participantes em todos os planos da criação, visa a permitir responsabilidades na organização do material a ser gerado e compartilhado na sala de ensaio.

A colaboração e a “negociação” constante entre os integrantes da equipe de criação do espetáculo é um dos pontos considerados mais nevrálgicos e complexos por praticantes e estudiosos do processo colaborativo, à medida que todos podem (e devem) interferir na área do outro parceiro de criação. Os critérios que irão nortear o mecanismo de seleção do material gerado, dessa maneira, é um dos instrumentos que pode evitar o paradoxo presente na própria natureza do processo colaborativo, a do excesso de possibilidades e a dificuldade de realizar os cortes. Isso se dá com mais ênfase no processo colaborativo do que em outras práticas de criação, explica Antonio Araújo, devido ao fato de todos serem os autores daquelas proposições cênicas e, muitas vezes, por se tratar de material pessoal de cada criador, a partir de suas próprias experiências.

Por isso, o valor sentimental agregado a cada proposição é grande. Nesse sentido, é raro encontrar uma postura de desprendimento e desapego ao se discutir ou selecionar as cenas produzidas. Daí a necessidade de uma negociação firme, muitas vezes conflituosa e exaustiva. (ARAÚJO, 2011, p. 149)

É então que a cena e o espectador entram novamente em ação, devendo ser estes os critérios de seleção e corte do material inicialmente gestado nas improvisações em sala de ensaio. Para não se correr o risco de realizar uma seleção menos criteriosa, baseada em questões que vão além do artístico, é que, segundo Araújo, a manutenção das funções e o foco na construção da obra servem de parâmetro para nortear as decisões a serem tomadas. “Nesse sentido, além de um dramaturgo com mão firme, que não tema os eventuais conflitos e confrontos decorrentes da exclusão de cenas, o processo colaborativo solicita também generosidade e desprendimento por parte de todos os criadores que se aventuram nessa prática”. (ARAÚJO, 2011, p. 149-150).

Inerente à própria configuração do processo colaborativo se encontra a possibilidade do erro, da falha, da tentativa. É assim que a obra vai se construindo de maneira processual, considerando seus equívocos e retrocessos como orgânicos ao percurso criativo, e seus resultados como provisórios e sempre passíveis de sofrer modificações. A ausência de um modelo ideal a se alcançar e a escolha de mergulhar no desconhecido da obra, que só se delinea à medida que está sendo criada, faz dos desvios de caminho partes tão essenciais ao espetáculo quanto os acertos de rota. “Podem funcionar como ruídos – ou enzimas – na estabilidade precária da obra, tornando-se fundamentais à prospecção de outros caminhos e alternativas”. (ARAÚJO, 2011, p. 152).

Nesse sentido, alerta Luís Alberto de Abreu (2004), a crítica do processo assume um caráter fundamental durante o percurso criativo, mas deve ser feita levando em consideração algumas perspectivas que são indissociáveis ao contexto no qual está sendo gerada. Primeiramente, destaca ele, é preciso ter conhecimento sobre o processo, sendo sempre arriscado que, alguém alheio ao cotidiano da sala de ensaio interfira na criação, tendendo a avaliar o material ainda em progresso como resultado e sem levar em conta os objetivos e intenções que os criadores querem ainda alcançar.

Ao mesmo tempo em que a interferência externa deve ser evitada em determinado momento do processo, as experiências das companhias na criação compartilhada tem incluído a presença do espectador antes da estreia propriamente dita, antecipando seu encontro com o outro, seja através de ensaios abertos ou demonstrações de trabalho. Dessa maneira, o espectador, antes relegado ao fim do processo, passa também a ter seu rastro de autoria no espetáculo, criação totalmente partilhada.

### 3.3. *Work in progress* e teatros performativos – poéticas do processual

Além da dimensão processual que se estabelece nos modos de criação compartilhados, as obras que resultam desses processos tendem a carregar as marcas do percurso. O caráter coletivizado, híbrido, polifônico, múltiplo e permeável que define o processo também transborda para a configuração do espetáculo. Assim como acontece no processo de criação teatral compartilhado – que, segundo Antonio Araújo (2008), “nem sempre é pacífico e organizado” –, as assimetrias, fricções, conflitos e instabilidades se incorporam à obra final, conferindo a ela também uma condição de inacabada.

O pesquisador afirma que tais obras processuais não buscam a fusão ou a união de todas as contribuições artísticas, mas, sim, o embate, a justaposição de diferentes vozes que se entrecruzam no processo de criação, assemelhando-se ao que Dort<sup>63</sup> chama de representação contemporânea não-unificada, na qual “[...] os diversos elementos entrariam em colaboração, e mesmo em rivalidade, ao invés de contribuírem [...] para a edificação de um sentido comum” (DORT *apud* ARAÚJO, 2008, p.2).

A conceituação de Dort encontra reverberações em reflexões empreendidas acerca da cena contemporânea a partir de operadores como o *work in progress* e a performance como linguagem, pesquisados por Renato Cohen, e os teatros pós-dramático e performativo, conceitos empregados respectivamente por Hans-Thies Lehmann (2007) e Josette Féral (2008). Refletir acerca das características da performance como linguagem nos parece pertinente aqui à medida que o teatro contemporâneo estabelece estreita relação com a performance, sendo influenciado e reconfigurado por ela (ARAÚJO, 2008, p. 253). Neste sentido, procuraremos descrever suas características, assim como as do *work in progress*, para posteriormente refletirmos de que maneira elas se evidenciam nos conceitos de teatro performativo e pós-dramático.

---

<sup>63</sup> DORT, B., **La Représentation Émancipée**. Arles: Actes Sud, 1988 *apud* ARAÚJO, Antonio. **A encenação- em- processo**.

No livro *Performance como Linguagem*, Cohen (1989) analisa o que se convencionou chamar de arte da performance<sup>64</sup>, estabelecendo as relações que esta guarda com o teatro e outras artes, caracterizando-se como uma arte de fronteira e uma expressão cênica<sup>65</sup> que permite outro enfoque sobre questões complexas como a da representação, do uso da convenção e do processo de criação. Ele elenca como uma das características da performance a maneira como esta se estrutura, apropriando-se da colagem como método e da justaposição como procedimento, estabelecendo a fusão das múltiplas linguagens artísticas não a fim de buscar a harmonia e a unicidade, mas sim enfatizando seu caráter múltiplo.

Embora a espontaneidade, o acaso e o caráter processual se evidenciem nessas obras, Cohen elenca em seu recorte analítico trabalhos com graus distintos de formalização que podem ser incluídos nesta categoria. Na arte da performance, convivem trabalhos que vão desde a abertura total de execução e liberdade de ação – que enfatizam ao máximo a percepção do aqui-agora estabelecido pela performance – até espetáculos com alto nível de formalização e marcação prévia<sup>66</sup>.

Entre os traços que caracterizam a performance como linguagem, o pesquisador elenca a estrutura não-aristotélica, a ambiguidade *performer* x personagem, sua configuração mais como evento que como representação, a não-hierarquia entre os elementos cênicos (*performer*, som, luz, objetos, espaço, etc) e a transição do foco da palavra para a ação (COHEN, 1989).

A estrutura não-aristotélica advém do fato de o apoio do “texto” da performance se dá com a collage como estrutura, ancorada no discurso da *mise en scène*<sup>67</sup>. Não há uma linearidade temática que rege a criação e a obra, mas sim um *leitmotiv* que justifica o

---

<sup>64</sup> Os estudiosos norte-americanos utilizam em artigos e ensaios a expressão *performance art*. Cohen toma como ponto de partida de sua reflexão que a performance está ontologicamente ligada ao movimento de entropização realizado pela arte moderna e pela *live art*, em experiências, nas artes visuais, que desembocam nas *action paintings*, *assemblages* e *enviroments*. Nas artes cênicas, afirma ele, essa quebra com o formalismo e com as convenções que definem a linguagem só se concretizaria radicalmente com o advento dos *happenings* dos anos 60, embora as vanguardas europeias do século XX já guardassem elos com a arte da performance, cuja plenitude do desenvolvimento se dará nos Estados Unidos, após a migração de muitos artistas, principalmente da Bauhaus, para o território norte-americano com a ascensão do nazismo.

<sup>65</sup> Em *O Teatro no Gesto* (Polímica, São Paulo, 1980), Jacó Guinsburg afirma que a expressão cênica se caracteriza pela por uma tríade básica (atuante-texto-público), sem a qual ela não se realiza. Renato Cohen reafirma porém que as noções de atuante, texto e público serão problematizadas pela performance, no sentido de que o atuante não necessariamente necessite ser um ator, nem o texto ser entendido como uma narrativa ou dramaturgia clássica, assim como o contato vivo com o público também pode se dar, na cena contemporânea, por mediação. (GUINSBURG *apud* COHEN, 1989, p. 29).

<sup>66</sup> É por isso que convivem sob a denominação de performance tanto obras de Bob Wilson, com grande rigor de formalização, até experiências mais livres de roteirização e execução realizadas pelo Wooster Group.

<sup>67</sup> O próprio procedimento de collage, na performance, destacaria, segundo Cohen, o papel do encenador, o “colador”, e, conseqüentemente, se sobressairia o discurso da *mise en scène*

encadeamento das ações. A estrutura da *collage*, segundo Cohen (1989), se dá tanto na elaboração final do espetáculo quanto no processo de criação. Por suas características de fragmentação, não-linearidade e multiplicidade temática, a performance tende a uma relação menos racionalista com o espectador e, com isso, opera um deslocamento do “o quê” para o “como”, da palavra para a ação, reforçando a noção do instante, instalando-se como acontecimento, e rompendo com a representação ao trabalhar com a dialética entre o tempo/espaço real e o ficcional.

Nota-se que a performance se apoia na construção de ambiguidades. Na atuação, isso se dá na relação existente entre a figura do artista-performer e um personagem que ele represente. Ao contrário do teatro naturalista-dramático, cujo ideal é “apagar” a figura do ator e permitir a total empatia do espectador com o personagem, segundo Cohen (1989), a performance tende a causar um tensionamento entre essas duas instâncias ao acentuar a atuação, enquanto o teatro de estética realista tende à representação. Isso se dá pelo caráter ficcional da obra: no teatro naturalista, o espaço e o tempo são ilusórios, remetem a outro instante, outro local, assim como os atores representam algo; na performance, há uma acentuação do momento presente, do momento em que a ação se dá. O *performer*, nesse sentido, precisa saber lidar com as ambivalências de espaço e do tempo real e ficcional. Diferentemente do ideal realista, que busca esconder a representação-convenção na tentativa de criar um real ilusório, em outras poéticas teatrais se mostra a convenção através de uma série de procedimentos – desde a caracterização do ator em cena, quebras no texto, alusões ao cenário, interrupções na narrativa, etc. Nesse tipo de proposta – que abarca experiências que vão do teatro de Meierhold, Artaud, Grotowski, Brecht e a própria performance –, o jogo cênico “é dialético, passando-se tanto no universo ficcional, apoiado pela convenção, quanto no universo do ‘real’ que rompe com a convenção” (COHEN, 1989, p. 127).

Cohen realiza ainda uma aproximação entre o processo de criação da performance e da criação coletiva pelo fato de que muito do que é criado resulta de laboratórios, experiências e discussões a partir do trabalho dos atores e de todos os demais profissionais envolvidos. Na passagem para a performance, porém, enfatiza Cohen, esse trabalho passa a ser mais individual, tornando-se a expressão de um artista que verticaliza todo o seu processo, um ator-encenador. Segundo ele, mesmo quando a performance se dá em um grupo de artistas, esse processo acontece mais por “colaboração” e “direção” do que como uma “criação coletiva”. Na performance, “a ênfase se dá para a atuação e o *performer* é geralmente criador e intérprete de sua obra. Apesar da ênfase para a atuação, a performance não é um teatro de ator, já que, como já foi ressaltado, baseia-se no discurso da *mise en scène*” (COHEN, 1989, p. 102).

A noção de *work in progress* é apresentada por Renato Cohen como um operador capaz de definir “um campo expressivo, no qual se inclui o risco, a processualidade, a encampação da complexidade”. (1998, p. XXVIII). O pesquisador refere-se a uma nova cartografia da cena contemporânea que engloba um campo amplo de nomeações como para-teatro, performance, dança-teatro, instalação, arte como veículo. Cohen lista uma série de artistas que se aproximam do que ele define como “linguagem do Zeitgeist contemporâneo”, presente nas obras de artistas muitas vezes díspares como Robert Wilson, Joseph Beuys, James Joyce, John Cage, Grotowski e Artaud, Pina Bausch e Merce Cunningham, Richard Foreman, Luiz Roberto Galizia, Gerald Thomas, Peter Brook, Enrique Diaz, Bia Lessa, José Celso Martinez Corrêa.

Neste painel delimitado por Cohen, busca-se nessas obras a multiplicidade “em que a narrativa se organiza pelos acontecimentos cênicos, pela performance, por imagens condensadas, por textualidades orobóricas e não mais pela lógica aristotélica das ações, pela fabulação, por construções psicológicas de personagem” (COHEN, 1998, p. XXIV). Nesse sentido, a cena contemporânea privilegiaria o múltiplo ao uno, proporcionando a diluição e/ou a fusão de gêneros que convivem em uma mesma cena-obra que alinhava diversos procedimentos cênico-narrativos. São trabalhos cujas características mais evidentes se baseiam no conceito de obra não acabada, no risco implícito num processo que vive da possibilidade de não resultar em um produto final e na imbricação intensa entre criador-criatura-obra. Privilegia-se o criador e sua voz artística, na qual se acumulam as vozes de direção, criação da textualização de processo e desenvolvimento da *mise en scène*. Porém, desloca-se os procedimentos da performance – na qual o *performer* verticaliza cada vez mais individualmente o seu processo – para uma operação coletiva cênica-teatral<sup>68</sup> (COHEN, 1998).

Assim como enumera as características da “performance como linguagem”, Cohen (1998) relaciona os traços que ancoram o procedimento do *work in progress* presente na cena contemporânea. Segundo ele, a organização se dá pela noção de *leitmotiv*, que permite operar com redes, simultaneidades, justaposições. *Leitmotiv*, na acepção do autor, pode ser traduzido como vetor, “linhas de força”, que dão conta dos diversos impulsos e experimentos do percurso criativo. A construção do espetáculo se dá por uma organização espacial, territórios literais e imaginários, que substituem a organização tradicional das narrativas temporais e causalidades. Trata-se de um texto<sup>69</sup> em processo, que tem a hibridização, a inseminação e a desconstrução como procedimentos característicos “que indicam a reconstrução de textos,

<sup>68</sup> É importante notar que, embora Cohen coloque o *work in progress* no contexto de criação compartilhada, ao afirmar que ela se diferencia da performance ao se deslocar para uma operação coletiva cênica-teatral, Cohen mantém sua posição mais tradicional quanto à autoria da obra e a hierarquia no processo de criação, afirmando o encenador como “orquestrador da polifonia cênica”, “homem total do teatro”.

<sup>69</sup> Utilizado aqui no sentido de tessitura.

citações, fragmentos, narrativas, deslocamentos, fusão de textualidades, redes de significações”. (COHEN, 1998, p. 28)

Na construção do roteiro do espetáculo<sup>70</sup>, evidenciam-se características axiomáticas do *work in progress*, sendo a primeira delas a necessidade da presença em todas as etapas da criação do autor-encenador-roteirista que, em geral trata-se da mesma pessoa. Outra característica é o fato de que o trabalho em processo não se realiza apenas no momento que antecede à apresentação, mas durante todo o percurso do espetáculo.

Conceitualmente, *work in process*<sup>71</sup> carrega as noções de trabalho e processo. Como trabalho, traz tanto a percepção de obra acabada, produto, resultado, quanto o sentido de percurso, de processo, de feitura. Como processo, implica abertura, permeação, riscos, incluindo o de não confluir em um produto final – no sentido mercadológico de espetáculo, com determinada duração-padrão, temporada etc. “O produto, na via do *work in process*, é inteiramente dependente do processo, sendo permeado pelo risco, pelas alternâncias dos criadores e atuantes e, sobretudo, pelas vicissitudes do percurso”. (COHEN, 1998, p. 18).

Dessa maneira, continua o pesquisador, o procedimento *work in progress* se estabelece como linguagem ao instaurar outras aproximações com o processo de criação e representação, determinando uma relação única de processo-produto, sendo que a marca da transição entre a criação (processo) e a formalização (produto) se dá pelo momento da apresentação para o público, e não por um ideal a ser atingido previamente à sua feitura. (COHEN, 1998, p. 96). O risco, o erro e o acaso, inerentes ao processo, tornam-se elementos também da apresentação.

A relação entre os conceitos de performance como linguagem e *work in progress* aplicados a obras teatrais da cena contemporânea se estabelece de maneira direta na proposição de Josette Féral (2008) de teatro performativo. Segundo a pesquisadora, o teatro contemporâneo apropriou-se da performance ao adotar alguns de seus elementos fundadores, como a transformação do ator em *performer*, a opção pela descrição dos acontecimentos e da ação em detrimento da representação e da ilusão cênica, o espetáculo centrado mais na imagem e na ação do que no texto. Essas características pertencem, segundo ela, àquilo que ela define como teatro performativo (FÉRAL, 2008, p. 198).

Esse termo, para Féral, abrange uma grande parte de produções do teatro atual, que foi definida por Hans-Thies Lehmann (2007) como pós-dramático<sup>72</sup>, o qual ela prefere não

<sup>70</sup> Cohen utiliza o termo em inglês, storyboard

<sup>71</sup> Cohen utiliza ambas terminologias: *work in process* e *work in progress*.

<sup>72</sup> O termo cunhado pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann no livro *Teatro Pós-Dramático* define obras híbridas, na mescla de performance, dança, vídeo, música, artes gráficas, imagens virtuais, hologramas e interatividade, que têm como denominador comum a autonomia em relação ao texto dramático. São exemplos utilizados pelo teórico, entre outros, o teatro de Frank Castorf, Théâtre du Radeau, Jan Fabre e Robert Wilson.

adotar<sup>73</sup> por este referir-se prioritariamente a uma ruptura com o drama, enquanto o teatro performativo enfatizaria, em sua terminologia, a “incidência radical [da performance] sobre a prática teatral como um todo” (FÉRAL, 2008, p. 200). A noção de performatividade, segundo ela, valoriza a ação em si, mais do que seu valor de representação, de mimeses. Nesse sentido, a noção de obra performativa estaria vinculada ao caráter de descrição dos fatos e às ações que o *performer* realiza. Esse teatro procede por meio da fragmentação, da intertextualidade, da sobreposição de significados, por meio de colagens-montagens, citações, *ready-mades*, colocando em cena mais o processo que o produto, relacionando-se assim com a arte da performance (FÉRAL, 2008).

A despeito da diferença de abordagem em relação a Féral, Hans Thies-Lehman (2007) também reconhece na cena contemporânea obras que se sustentam na fronteira entre performance e teatro, aproximando este “de um acontecimento e dos gestos de autorrepresentação do artista performático”. (LEHMAN, 2007, p. 223).

O caráter auto-biográfico, o contraponto à ilusão e a intensificação da ação compartilhada entre artistas e espectadores são, segundo Antonio Araújo (2008), traços da performance que vão orientar as aproximações com o teatro contemporâneo, assim como a noção de multidisciplinaridade através do cruzamento de diversas linguagens artísticas que, ao contrário da obra-total wagneriana, assumem sua faceta autônoma na cena. O resultado de tal posicionamento diante dos elementos cênicos resulta numa obra em que nenhum deles – atuação, texto, encenação etc – assume uma função centralizadora. “Ou seja, a resultante do espetáculo – como no caso da performance – reflete uma alternância das dominâncias textuais, cênicas, interpretativas, etc, ao longo de sua apresentação” (ARAÚJO, 2008, p. 255).

Esse caráter performativo do teatro contemporâneo também é tratado por Sílvia Fernandes (2010) ao refletir sobre obras de grupos brasileiros<sup>74</sup>. A pesquisadora aponta que, nesses trabalhos, a

“[...] a relação cada vez mais intrincada entre dramaturgia e encenação acaba determinando mudanças substantivas em sua composição, aproximando-os, em muitos casos, das estruturas mais processuais da performance, com o consequente abandono das regras do drama e mesmo do teatro de conformação tipicamente épica” (FERNANDES, 2010, p. 13).

<sup>73</sup> Tal posicionamento também foi apresentado em palestra no Encontro Mundial das Artes Cênicas (ECUM) – 6ª edição, realizado em março de 2008, em Belo Horizonte.

<sup>74</sup> A pesquisadora analisa em seu livro *Teatralidades Contemporâneas* espetáculos de encenadores e coletivos brasileiros como Gerald Thomas, Felipe Hirsch, Cia dos Atores e Teatro da Vertigem.

Neste sentido, assim como Féral (2008) – para quem o tensionamento entre as estruturas representacionais do teatro e o fluxo de desejos da performance caracteriza a cena contemporânea –, Fernandes (2013) afirma que o teatro contemporâneo poderia ser observado a partir dos traços performativos que carrega, gerando criações em processo, incompletas e instáveis. A pesquisadora identifica como forma mais recorrente destas práticas a “fuga à formalização e a recusa à criação de uma obra teatral acabada” (FERNANDES, 2013, p. 410).

Fernandes propõe as noções de performatividade, teatro performativo e teatros do real<sup>75</sup> como chaves conceituais de abertura de novos ângulos de visão da cena híbrida do final do século passado e início do século XXI, assim como de seus processos constitutivos. Neste sentido, Silvia Fernandes propõe esses três conceitos como fundamentais para se pensar as teatralidades contemporâneas e seus processos de criação, que evidenciam uma espécie de “estética da imperfeição”, na qual

o caráter processual e inacabado do trabalho que se apresentou é um dos índices de uma mudança radical de foco, do produto para o processo, do espetáculo teatral para travessias performativas, que se distanciam das formalizações canonizadas pela tradição crítica. (FERNANDES, 2013, p. 413).

#### 3.4. gênese da cena e os rastros do processo

Tanto os processos compartilhados de criação, quanto o *work in progress* e o teatro performativo colocam em evidência a dimensão processual como chave conceitual para a compreensão da cena teatral contemporânea. Essa ênfase no percurso, conforme identifica Jean-Claude Bernadet<sup>76</sup> (2003), denota a proliferação de uma perspectiva dos criadores na qual as etapas de elaboração e criação da obra deixam de ser apenas momentos que antecedem um objetivo final ou uma preparação que vise a um resultado que deve superá-la. Bernadet destaca que, nesses casos, coloca-se em xeque o próprio conceito de obra, já que esta não é mais um resultado de um processo de criação, mas torna-se o próprio processo de criação.

Silvia Fernandes identifica essa dimensão processual na encenação e dramaturgia contemporâneas que, segundo ela, criam “zonas incertas de performatividade”, procedimento

<sup>75</sup> Segundo Fernandes, o termo “teatros do real” foi utilizado por Maryvonne Saison (1998) na tentativa de evidenciar a frequência com que experiências ligadas à realidade imediata dos criadores têm contaminado a cena teatral contemporânea, assim como práticas performativas e processuais que modificam a relação com o espectador e afetam sua percepção do real. (FERNANDES, 2013, p. 410).

<sup>76</sup> BERNARDET, Jean-Claude. “O processo como obra”. Mais! Folha de S. Paulo. 13.07.2003.

identificado na forma de cenas breves, episódicas, semelhantes a workshops improvisados, que “parecem indicar a precariedade do trabalho e o emprego informal à beira da dissolução” (FERNANDES, 2013, p. 416). Neste caso, destaca, tem-se a dimensão de que é impossível dissociar o processo de criação da obra que dele resulta, assim como eliminar da obra, supostamente acabada, os resíduos do processo que encontram eco em sua estrutura. Por esta visão, estas obras carregam em si mesmas uma espécie de mapa do percurso que percorreram até ali, um “dossiê genético”, podendo ser consideradas “o documento vivo de uma cena que registra seu próprio processo criativo”. (FERNANDES, 2013, p. 417).

Por essa perspectiva, não somente o espetáculo, mas também sua gênese passa a ocupar o centro das reflexões de diversos artistas e pesquisadores. Mudar o foco para o processo gera uma nova perspectiva sobre a arte teatral, vista não mais apenas como produto acabado e entregue pelo artista. “Estamos sempre diante de uma realidade em mobilidade. Isto nos permite falar, do ponto de vista do artista, em uma estética em criação, [...] estética do movimento criador”. (SALLES, 1998, p. 26).

Josette Féral (2013), em *A Fabricação do Teatro: Questões e Paradoxos*, afirma que “todo espetáculo que é estudado, a partir de uma análise, constitui apenas um momento do processo que deve ser incessantemente reafirmado” (2013, p. 567). Desta maneira, o espetáculo se encontraria exatamente na interface entre as etapas passadas – que podem ser objeto de estudo sistemático a partir de documentos do processo de criação ou sessões de acompanhamento – e a preservação da obra como objeto vivo percebido pelo espectador. As análises, então, se debruçariam por um lado no trabalho genealógico de preparação da obra e, por outro, refletir a experiência dos espectadores, já que muitas obras na cena contemporânea, principalmente nas formas participativas, se constituem também na reação-relação do espectador.

Sílvia Fernandes reconhece nos trabalhos de artistas-pesquisadores brasileiros metodologias que têm lançado mão de pressupostos da crítica genética, embora nunca utilizando-a como premissa pura, devido à própria natureza fugidia do objeto teatral, que se evidencia ainda mais na cena contemporânea, notadamente marcada pela “arte performativa da presença, da efemeridade e da desconstrução gestada no próprio processo criativo da cena em constante *work in progress*”. (FERNANDES, 2013, p. 405).

Segundo Silvia Fernandes, o diferencial de tal metodologia reside no fato de aliar a análise teórica aos processos criativos e à prática do teatro, tendo seu foco de atuação

justamente neste trânsito. Recuperando o histórico<sup>77</sup> da crítica genética aplicada aos estudos teatrais, a pesquisadora ressalta os trabalhos pioneiros de Josette Féral, focados nos procedimentos criativos do Théâtre du Soleil e que priorizam como objeto de pesquisa as etapas que antecedem a apresentação de uma obra teatral. Ao detectar a utilização dos princípios da crítica genética por pesquisadores brasileiros, a autora ressalta que estes privilegiam o processo de criação, a partir do que ela chama de “etnografia do ensaio”.

O acompanhamento, a observação e o estudo do processo, a compreensão do percurso do encenador, dos atores e da equipe de criação, a investigação dos rastros da feitura artística do espetáculo passaram a constituir procedimentos imprescindíveis ao esclarecimento daquilo que se apresentava no palco ou fora dele. Foi nessa etapa dos estudos teatrais que o trabalho em processo, inacabado, passou a ser levado em conta no mesmo nível que as questões ligadas à representação. (FERNANDES, 2013, p. 406).

A crítica genética debruça-se sobre uma infinidade de documentos de processo, que têm a função de armazenamento – sendo auxiliares no percurso de concretização da obra e nutrindo o artista e a obra em criação – e de experimentação – hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo testadas. Porém, Cecília Salles afirma que há neste trabalho genético certo caráter retrospectivo, já que não coloca os pesquisadores, necessariamente, como acompanhantes do movimento da produção das obras. Por isso, a necessidade de lidar com os documentos (SALLES, 1998). A pesquisadora, no sentido de favorecer o acompanhamento do percurso do artista, propõe o termo crítica de processo, que alia-se à perspectiva defendida por Féral (2013) de que, no campo especificamente teatral<sup>78</sup>, o trabalho genético do pesquisador

<sup>77</sup> Segundo Sílvia Fernandes, a aplicação da crítica genética aos estudos teatrais, que anteriormente apareciam nas edições comentadas de grandes textos dramáticos, consistiam em reproduzir e analisar os diversos esboços das peças, ganhando força efetivamente nos anos 1900. Mas, somente no final do século XX, afirma a autora, a partir dos estudos de Almuth Grésillon e dos seminários organizados para discutir e divulgar a metodologia, que a crítica genética passa a se expandir. Antes disso, destaca ela, sobressaem-se as iniciativas já citadas de Josette Féral, cadernos de direção de encenadores e os volumes realizados na série *Voies de la création théâtrale*, editados a partir de 1972 e que contém reconstituição de espetáculos e processos criativos de grandes encenadores europeus. Em âmbito nacional, Sílvia Fernandes destaca as publicações sobre encenadores e, mais recentemente, as publicações de diretores e atores de coletivos que estudam seu próprio trabalho.

<sup>78</sup> Féral faz essa distinção acerca da genética teatral e literária, e destaca que o estudo da criação em artes cênicas difere-se do amplo campo de estudo genético reivindicado por Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux e Dominique Budor (2010) na introdução do livro *Genèses Théâtrales*, para os quais “a censura e as subvenções, as condições de produção (no plano econômico, comercial, institucional), os demais documentos jurídicos e financeiros, as encomendas, as amostras, as notas fiscais, os contratos, as folhas de pagamento de salário, a quantidade e a duração dos ensaios, a agenda, as turnês e as eventuais retomadas do espetáculo, necessariamente, fariam parte dessa área”. (2013, pág 574). Para ela, embora todos esses dados sejam pertinentes ao trabalho genético teatral, seriam os ensaios o principal objeto da crítica do processo.

tem como ponto fundamental o foco na observação dos ensaios – e nos documentos relacionados a eles – que levam à criação de uma obra.

Para ela, a crítica genética seria fundada sob a crença de que a obra é

o efeito de um trabalho, e de um trabalho que deixa rastros, resquícios que se depositam na obra sob a forma do espetáculo terminado e fora da obra sob a forma de documentos, rascunhos, anotações, declarações diversas que constituem a memória da obra que está sendo criada. (FÉRAL, 2013, p. 568).

A obra teatral, por sua “memória lacunar”, determina que a gênese de um espetáculo consista também em encontrar seus desvios de rota, transformações e vazios voluntários dos criadores. O desafio consiste também em identificar as supressões que são relevantes, que revelem escolhas do processo. É preciso lidar não apenas com arquivos visíveis – registros em vídeo, diários de montagem, anotações, etc –, mas também com os apagados, que apenas a memória (dos criadores) ou a observação (do pesquisador) podem identificar.

#### 4. A linguagem do percurso: a criação de *Prazer* e os rastros do processo

Debruçar-se sobre um processo de criação é como dar um mergulho em um universo de infinitas possibilidades, em que cada escolha feita no caminho parece multiplicar as variáveis possíveis do que virá a ser a obra final. A experiência da Cia. Luna Lunera na criação de *Prazer* pode ser considerada também um processo de aprendizagem, no sentido de que se entra na sala de ensaio sem nenhum conhecimento prévio do espetáculo que se construirá e, nem mesmo, a maneira como isso se dará. O recorte que pretendemos realizar na análise do percurso criativo de *Prazer* é o de recuperar, nas dinâmicas estabelecidas durante o processo pelos cinco atores-encenadores-dramaturgos – Cláudio Dias, Isabela Paes, José Walter Albinati, Marcelo Souza e Silva e Odilon Esteves – e pelos encontros com os colaboradores externos ao grupo, rastros processuais que se fazem presentes no espetáculo.

Nesse sentido, é preciso ressaltar que esta pesquisa não tem a pretensão de representar a totalidade do processo, o que seria, além de uma impossibilidade, devido à natureza lacunar da criação teatral (FÉRAL, 2013), inviável diante da quantidade de materiais gerados dentro da sala de ensaio em nove meses de vivência processual – sem considerar aqui os quase dois anos de temporada do espetáculo, que não cessou de colocar-se em movimento, transformação, em processo.

Diante das razões que levaram à análise do processo de criação de *Prazer*, sendo uma das principais a experiência processual do percurso criativo da Cia. Luna Lunera, procuraremos ressaltar, a partir da investigação de registros dos criadores e da observação de etapas dos ensaios, procedimentos de criação e dinâmicas que enfatizam o caráter laboratorial, compartilhado e polifônico do processo e, conseqüentemente, do espetáculo.

Na impossibilidade de abarcarmos a totalidade do processo, optamos por descrever e analisar os registros referentes à etapa de livre exploração e levantamento de materiais – segundo Antonio Araújo (2011), fase inicial dos ensaios, em que o processo consiste em workshops, improvisações, jogos e oficinas, e quando ainda não há uma formalização e definição das escolhas de organização e roteirização do espetáculo. (ARAÚJO, 2011, p. 138-139). Um material ainda em “estado bruto”, no qual os elementos de composição textual e cênica ainda estão em fase de preparação, experimentação, tentativa e erro. Elementos que ainda serão transformados, metamorfoseados, testados e experimentados nas etapas seguintes do percurso criativo.

Elemento considerado nessa criação compartilhada, o espectador torna-se também criador à medida que interfere nos rumos processuais da obra ao entrar em contato com o processo de criação e ter sua voz também assimilada na tessitura cênico-textual que está sendo gerada. Por isso, também buscamos compartilhar apontamentos de espectadores que acompanharam o processo nos Observatórios de Criação e as reflexões geradas entre os criadores a partir desse *feedback* e sua conseqüente reverberação no processo e no espetáculo.

Porém, a dimensão processual na criação de *Prazer* não se restringe ao período de experimentação em sala de ensaio, tornando a estreia do espetáculo somente mais uma etapa do percurso, não o ponto final que impede a obra de se transformar em outras. Procuramos então compartilhar algumas propostas de modificação que foram feitas pelos criadores ao longo da temporada da peça.

Houve uma tentativa de manter uma lógica cronológica no relato dos ensaios, embora o processo de criação não se desenvolva de maneira linear, sendo inerente a ele idas e vindas no tempo e no resgate de materiais. Além disso, em muitos registros dos criadores não constam as datas a que eles se referem, gerando uma maior dificuldade de identificação. Ainda assim, quando foi possível verificar as datas, estas foram mantidas e informadas.

A descrição e reflexão sobre as práticas em sala de ensaio também foram guiadas pela perspectiva de evidenciar o transbordamento entre processo e obra final, em que “a linguagem a ser utilizada – ou por meio da qual a cena se expressará – é a linguagem do percurso”. (ARAÚJO, 2008, p. 4).

#### 4. 1. Antes de a coisa toda começar: motivações iniciais

O projeto de montagem do espetáculo *Prazer* foi um dos selecionados do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, o que garantiu recursos para viabilizar um longo processo de criação e a participação dos convidados externos ao grupo como colaboradores na construção da obra. Nos textos de apresentação e justificativa do projeto apresentado à Funarte, o grupo evidencia os pontos de partida e as motivações iniciais que dariam suporte à criação em sala de ensaio, que serviriam de *leitmotiv* para detonar o ato criativo.

Três eixos são identificados como possíveis condutores para o desenvolvimento do espetáculo: as vivências dos atores, tomando como referência textos de Clarice Lispector para a improvisação de cenas; o acompanhamento do processo pelo público através do

Observatório de Criação; e encontros com outros colaboradores, entre eles Roberta Carreri, do Odin Teatret, privilegiando o aprofundamento em práticas e processos de criação.

Outro ponto já presente ainda no projeto é a criação colaborativa do espetáculo e o desenvolvimento de uma dramaturgia própria – cujo processo de construção textual seria acompanhado pelo dramaturgo Jô Bilac, que também assinaria a dramaturgia.

Os integrantes da Luna Lunera apresentaram como possíveis pontos de partida para a criação textual o livro *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector, trechos de outros livros da autora e de outras referências. A multiplicidade de fontes que já se faz presente no projeto permanecerá também como um recurso ao longo do processo. Reproduzo os textos como apresentados no projeto selecionado pela Funarte.

[...] uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita foi a criadora de minha própria vida. Foi apesar de que parei na rua e fiquei olhando para você enquanto você esperava um táxi. E desde logo desejando você, esse teu corpo que nem sequer é bonito, mas é o corpo que eu quero. Mas quero inteira, com a alma também. Por isso, não faz mal que você não venha, esperarei quanto tempo for preciso [...]. *Clarice Lispector - Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*

Ele chorou um pouco. Era um belo homem, com barba por fazer e abatidíssimo. Via-se que havia fracassado. Como todos nós. Ele me perguntou se podia ler para mim um poema. Eu disse que queria ouvir. Ele abriu uma sacola, tirou de dentro um caderno grosso, pôs-se a rir, ao abrir as folhas. Então leu o poema. Era simplesmente uma beleza. Misturava palavrões com as maiores delicadezas. Oh Cláudio – tinha eu vontade de gritar – nós todos somos fracassados, nós todos vamos morrer um dia! Quem? Mas quem pode dizer com sinceridade que se realizou na vida? O sucesso é uma mentira. *Clarice Lispector – A Via Crucis do Corpo*

Falsas couraças que ocultam e disfarçam incertezas, medos... O que estamos perdendo - cegos, frágeis, incompletos - você pergunta... Não seria essa possibilidade de se assumir como tal, para, a partir daí, seguir na incerteza? Bom, não era uma pergunta para ser respondida, mas não resisti... quis brincar. O salto poético... é necessário que ele surja. Acho importante falar disso, de como seguimos, como podemos nos transformar, minimamente. *Marcelo Souza e Silva, ator do Luna, em resposta a Fábio Cairo, público do Luna.*

Quanto a mim, tenho pensado em achar o outro, no real encontro com o outro; em como pensamos que queremos o encontro e, ao mesmo tempo, não damos margem pra que ele aconteça; em como temos um tipo de prática que não dialoga tanto com o que pregamos. Tenho tido um pouco de vontade de falar disso. Talvez meio vago, talvez meio óbvio, mas é o que tenho pensado agora. *Marcelo Souza e Silva, ator do Luna, em resposta a Fábio Cairo, público do Luna.*

Porém, num mundo em que os homens que nos rodeiam já não acreditam em mais nada ou pretendem acreditar para ficarem tranquilos, aquele que se afunda em si mesmo para enfrentar a sua condição, a sua falta de certezas (...), é tomado por um fanático e por um ingênuo. Num mundo, cuja norma é o enganar, aquele que procura "sua" verdade é tomado por hipócrita. *Eugenio Barba, Carta ao ator D.*

Mas que significa realizar-se? Quem se realiza? O gerente Hansen que vive uma existência respeitável, sem inquietudes, nunca atormentado por estas perguntas que ficam sem resposta? Ou o romântico Gauguin que, depois de romper com as normas sociais, terminou sua existência na miséria e nas privações de uma pobre aldeia polinésia, Noa-Noa, onde acreditava ter encontrado a liberdade perdida? (...) Nos falta a medida para julgar o êxito ou o fracasso de nossa vida. *Eugenio Barba, Carta ao ator D.*

O bobo, por não se ocupar com ambições, tem tempo para ver, ouvir, tocar no mundo. O bobo é capaz de ficar sentado quase sem se mexer por duas horas. Se perguntado por que não faz alguma coisa, responde: "Estou fazendo, estou pensando". *Clarice Lispector – Das Vantagens de ser Bobo*

#### 4.2. Primeiras explorações: encontros com Mário Nascimento

O coreógrafo Mário Nascimento foi o primeiro colaborador a chegar para o processo de criação, desencadeando o início da fase de livre exploração em sala de ensaio, o pontapé para o começo da criação. A princípio, o coreógrafo se integra ao processo instalando dinâmicas de aquecimento e preparação corporal, despertando os corpos dos atores para o trabalho e, ao mesmo tempo, detonando relações entre eles e deles com o espaço da sede da companhia, onde os ensaios eram realizados.

Diferentemente de processos de criação de moldes mais tradicionais, em que o profissional ligado ao trabalho corporal tende a apenas gerar uma sequência de movimentos que servirão de preparação, o que se estabelece na relação com Mário é que a sua presença no processo criativo se manifesta de maneira muito mais evidenciada, assim como na tessitura da obra final apresentada ao público.

A fisicalidade que marca o início do processo de criação transborda para o espetáculo de maneira potente, gerando jogos espaciais que têm como referência as dinâmicas de movimentação propostas por Mário, que foram claramente ressignificadas e transformadas em cenas. Aqui nesse primeiro momento, procurarei descrever – com a maior quantidade de detalhes possível encontrados nos meus registros pessoais e nos diários de processo dos

artistas-criadores – os exercícios e improvisações que ocorreram nos encontros com o coreógrafo, buscando ressaltar, à medida que se fizer necessário, aqueles elementos que, mais tarde, tornaram-se tessitura no espetáculo.

### 12.03.2012

Exercícios:

- Alongamentos
- Giros 180 e 360 graus
- Transferências de peso com o uso dos braços
- Diagonais individual e duplas
- Rolamentos em contato com o solo
- Movimentos circulares no chão
- 4 apoios; 3 apoios; 2 apoios
- Verticalizar
- Diálogos com esses elementos em grupo e em espaço delimitado
- O olhar direciona o movimentos dos braços
- Brincar com os planos

No diário de Marcelo Souza e Silva, percebemos algumas observações do Mário Nascimento após o trabalho sobre as características de movimento dos atores:

- Marcelo: mais redondo
- Odilon: mais angular, movimentos grandes
- Isabela: ângulos mais fechados
- Cláudio: mais elétrico

Além disso, sobre a dinâmica realizada, Mário faz os seguintes apontamentos:

- O som é que empurra o movimento; não é o som como consequência do movimento.
- Ir no máximo para se chegar no mínimo
- Ir em lugares desconhecidos do corpo. (No caso de Marcelo, Mário sugere lugares de ataque e de expansão-ampliação).

### 13.03.2012

O trabalho começou com uma série de alongamentos e aquecimento. Na sequência, Mário realizou novamente a dinâmica de caminhadas diagonais que já havia sido trabalhada no ensaio anterior. Depois, Mário Nascimento (que tem vasta experiência na prática de lutas marciais) propõe uma série de exercícios do boxe, uma proposta de “deslocamentos de prontidão”:

- Chute
- Esquiva
- Queda

Exercícios realizados:

- Criar quadrados no espaço
- Marionete – manipulação

Observações do Mário:

- Economizar, no sentido de ser harmônico, de não ter sobras, rabiscos
- Movimentos sem pontas – pontiagudos
- No trabalho com peso (transferência), dar conforto para o outro

Nos diários de processo, encontramos duas colocações registradas após o ensaio, feitas respectivamente por Cláudio Dias e por Marcelo Souza e Silva, que já apontam, nos primeiros dias do processo, uma “preocupação” acerca do que é conhecido, repetido, nos comportamentos corporais dos atores e nas suas formas de composição. E, conseqüentemente, o desejo de perceber os novos elementos que serão adquiridos ao longo da criação, e a necessidade do ator de alterar, desestabilizar, suas repetições. O que se evidencia no questionamento colocado pelo Cláudio: “o que disso que vocês fizeram já é conhecido de vocês? Já é do repertório de vocês? Do conforto?” (DIAS, 2012). Ou ainda na reflexão anotada por Marcelo:

*como o que eu faço vai avançando no sentido de não ficar no meu repertório? Como eu percebo em mim novos elementos adquiridos ou trabalhados, para que eles estejam, com o tempo, alterando o tipo de composição que eu costumeiramente faço? (SOUZA E SILVA, 2012).*

### 14.03.2012

A primeira inserção da presença de “espectadores” na criação do espetáculo já se dá no terceiro dia de trabalho, com a chegada de Leonardo Pinho, para realizar o registro videográfico, e desta pesquisadora, para realizar o acompanhamento do processo.

Há poucos registros dos exercícios e dinâmicas realizados pelo Mário Nascimento nesta noite. Há anotações sobre um trabalho de mergulhos no chão (que devem ser feitos sempre com o rosto na lateral para não machucar) e um breve feedback do Mário após a realização de uma sequência de Katah (série de movimentos presentes em diversas artes marciais japonesas).

- Odilon: imagens de atitude-agressividade
- Cláudio: imagens de quietude-abandono

Porém, se as dinâmicas não aparecem anotadas nos diários, já neste momento, começaram a surgir algumas imagens, células cênicas que foram registradas:

- Odilon e Cláudio sentados, um com os braços cruzados, outro com as mãos sobre o rosto, ambos encostados na parede
- Isabela e Marcelo: ela quer atravessar o abismo. Ele receia. Juntos. Uso de giz.

Já aqui aparece um elemento que passará a fazer parte de todo o processo e, mais à frente, assumirá grande relevância no texto cênico-espetacular: o uso do giz. Esse material aparece primeiramente como material de improvisação na dinâmica proposta por Mário, em que os atores circulam seus corpos e o corpo dos colegas pelo espaço (chão e paredes). O giz permanecerá sendo utilizado, como veremos no decorrer das descrições, ao longo de todo o processo, ganhando novas camadas e gerando significações importantes para a construção do espetáculo. Ressalto essa constatação pelo fato de ela demonstrar que a escritura cênico-textual vai se dando ao longo do processo, sem que os elementos utilizados apareçam à priori já com suas utilizações definidas.

Deste ensaio, há registros de Cláudio falando, após as atividades, sobre uma imagem que para ele era inaugural, dos quatro andando juntos. Nos registros de Odilon Esteves, consta que, a partir de uma fala minha sobre as imagens que surgiram no improviso, veio a ele a imagem de um rolo compressor, com cada um cantando no microfone e que se tornaria um rolo vertical, com os quatro cantando.



FIG. 01 – Cena do espetáculo em que os atores retomam os jogos na parede e as diagonais trabalhadas com Mário Nascimento<sup>79</sup>

Essa imagem será retrabalhada em uma cena do espetáculo e este fato já demonstra o grau de porosidade e permeabilidade a que estava aberto o processo de criação. Nos registros de Odilon também aparece pela primeira vez um elemento que se tornará importante durante o processo que é a realização de um jantar.

### 15.03.2012

Mário Nascimento retomou o exercício de engrenagem já trabalhado anteriormente e, na sequência, propôs uma dinâmica com quedas laterais e para trás. Um registro no diário de processo de Odilon Esteves nos dá sinais das crises e negociações a que um processo compartilhado como esse é submetido e que o grupo refletia, durante o próprio percurso, sobre os dilemas que o procedimento coletivo trazia.

Ao pedir para que os colegas repetissem a engrenagem de maneira mais lenta, um dos parceiros de processo se negou a realizar. Atitude sobre a qual Odilon escreve:

---

<sup>79</sup> Foto de Adriano Bastos

*“É o não como reação imediata, e não o sim fundamental à vida. Frente ao não, fiz sozinho, na brecha de tempo, eu mesmo a sequência. O não leva ao indivíduo. O sim leva ao compartilhamento”. (2012)*

Dando seguimento à descrição dos ensaios, há registros de que foi realizado mais um encontro com Mário no dia 16 de março, mas não há detalhamento.

### **20.03.2012**

O trabalho em sala de ensaio continua sendo conduzido pelo coreógrafo Mário Nascimento, que propôs os seguintes exercícios de aquecimento:

- Deslocamento pelo espaço com toques leves; estímulos quando cruzar com os colegas: nos ombros, costas, etc.
- A partir desses toques, forma-se um círculo onde todos trocam estímulos, começando pela cabeça até os membros inferiores.
- Vai passando do plano alto para o baixo, sempre estimulando todas as partes do corpo
- Abre-se a roda, de mãos dadas, ainda com os corpos próximos e, na sequência, une-se também os pés
- Deitam com as costas no chão e todos aproximam os quadris em elevação
- Realizar a posição de lótus, abraça uma perna, alonga pegando o pé.

Após esse aquecimento inicial, Mário propôs o que ele chamou de “sequência indígena”: os jogos que estavam sendo realizados se unem a uma “fala” indígena, com cantos, evocações, risos, brincadeiras. Esse trabalho é fruto de uma vivência dele em três dias no Xingu, em rituais de passagem e ritos de iniciação de rapazes como guerreiros. A proposta, segundo ele, é desconstruir o apolíneo e deixar fluir a visceralidade no bailarino e no ator. A dinâmica foi continuada com as seguintes propostas:

- Apaziguamento: sentados, cada um bate em seu peito, harmonizando e ativando o coração
- Variação: bater no peito do parceiro
- Murmúrio de um canto em vocalizes
- Erguem-se, ajudando-se coletivamente

- Resgatar os toques nos parceiros com deslocamento pelo espaço
- Jogos de guiar e ser guiado
- Deixar falar o inconsciente
- Acionar o atávico, resgatar o ritualístico

Esse curto trecho sobre o trabalho de Mário acerca da visceralidade traz à tona duas questões que depois, no decorrer da criação, serão recolocadas pelos artistas-criadores que é a desconstrução do apolíneo (representado na imagem da perfeição, na forma aristotélica da poética teatral, na soberania do verbal sobre o corporal), e a primeira citação a um ritual de passagem, de um rito transformador (que, bem mais tarde no processo, será retomado nas improvisações de Isabela, gerando uma cena ritualizada no espetáculo).

Após esse trabalho com Mário, os artistas-criadores retomaram as células que apareceram no ensaio anterior, entre Isabela e Marcelo e do Odilon se deslocando de uma parede a outra, mas, dessa vez, sem a companhia do Cláudio.

### **27.03.2012**

Mário Nascimento dá sequência ao seu encontro com o grupo, realizando uma sequência de exercícios por cerca de 40 minutos, que consistia em:

- Alongamentos
- Trabalhos no chão: rolamentos, flexões, abdominais, pranchas lateral e frontal
- Trabalhos de pé: passadas, transferências de peso, desequilíbrios
- Sequência: correr, saltar na base, saltar e ir para o chão com rolamento
- Em duplas: um vai para a parede e o outro bloqueia pelas diagonais
- Exercício de engrenagem
- Desenvolvimento de um solo e de um duo

Analisando à posteriori, percebo que já nessas dinâmicas começaram a ser estabelecidos possíveis desenhos e relações que irão desembocar na dramaturgia do espetáculo, como os formatos em solo, em duo e em grupo, estrutura que será incorporada às cenas da peça. Além disso, aparece aqui novamente os exercícios das diagonais em duplas, cuja movimentação será apropriada na construção de outra cena. É preciso evidenciar que

essas escolhas são vistas agora com distanciamento e que, no momento em que elas se deram, não se sabia a importância que ganhariam no desenvolvimento do espetáculo. O que pode se ver no registro de Odilon Esteves ao fim de suas anotações sobre este ensaio: “estamos perdidos”.

#### 4.3. Revezamento de funções: As semanas de direção

Um dos procedimentos que enfatizam a dimensão processual na criação do espetáculo *Prazer* é a “semana de direção”. Desenvolvida pelo Cia. Luna Lunera pela primeira vez no processo de *Aqueles Dois*, ela se define como a condução de dinâmicas, exercícios, jogos e workshops por um dos atores durante os ensaios. Em um determinado momento do percurso – no caso de *Aqueles Dois*, logo após a leitura do conto; enquanto em *Prazer* isso se iniciou logo após os primeiros encontros com Mário Nascimento –, um dos atores estabelece uma série de propostas a serem realizadas pelo coletivo, incluindo ele mesmo que também participa das atividades.

*Cada ator tem um período para propor algo. Sem muito a ver um com o outro. Cada diretor tem a liberdade de tomar um caminho. Ele faz a proposta do dia e depois entra na própria proposta. Podiam ser técnicas de treinamento, proposta sobre ideias da Clarice... No Prazer, tivemos cada um dois períodos para desenvolver a direção. Um momento mais sistematizado, logo após os primeiros encontros com Mário, e outro após o encontro com a Roberta, em que íamos revezando na função de conduzir a direção, dependendo da demanda que tínhamos. (DIAS, 2014).*

Essa flutuação entre funções se dá de duas maneiras: a primeira delas entre os lugares de ator e de encenador dentro do processo como um todo, e a outra, dentro da própria atividade, já que este criador propõe estímulos a serem desenvolvidos em cena pelos outros atores como prevê a função tradicional de um encenador e, ao mesmo tempo, torna-se mais um desses atores, participando também ele da dinâmica coletiva que propôs, ajudando, também como ator, a levantar material para o processo.

Tal procedimento se conecta aos modos de estruturação da performance, como afirma Renato Cohen (1989), em que o *performer* coloca-se diante da criação como um ator-encenador, somando no processo as duas funções em relação ao desenvolvimento da obra. Porém, diferentemente do que propõe Cohen sobre a verticalização e individualização que se

dá nos processos criativos da performance, as semanas de direção propostas pela Luna Lunera apontam para a coletivização, à medida que não só desestabilizam os papéis assumidos por cada criador dentro do processo, mas também por assumir uma dimensão democratizante no que se refere à possibilidade de todos os participantes “impregnarem” o processo e a obra com suas vozes artísticas.

Embora nos concentremos aqui nesta pesquisa em descrever e analisar, buscando ressaltar traços dessa etapa, as semanas de direção, que transbordam para a obra final, é preciso ressaltar que esse revezamento de papéis e de condução do processo em sala de ensaio se deu em diversos momentos ao longo da criação do espetáculo, seja para retomar dinâmicas e células cênico-textuais experimentadas anteriormente no percurso, seja para propor novos elementos a serem incorporados ao processo.

Quando me refiro à desestabilização que tal procedimento gera nos lugares ocupados por cada criador, evidencia-se aqui uma noção de manutenção de funções, mas estas, diferentemente do que se dá nos moldes mais conhecidos do processo colaborativo, não permanecem fixas ao longo de todo o processo, mas são revezadas e experimentadas por todos os criadores. E, a cada momento, um deles assume de fato esse lugar de ator-encenador, no sentido de ser o responsável pela proposição e pelo feedback aos integrantes do que foi experimentado a partir da atividade. Neste sentido, a divisão de funções permanece, mas em formato de revezamento, em um procedimento que se configura tanto como criação coletiva, à medida que aponta para o compartilhamento de toda a criação da escritura cênico-textual, quanto assume princípios, revistos e readaptados, do processo colaborativo.

A dinâmica das “semanas de direção” se estabeleceu com as conduções de Cláudio Dias, Isabela Paes, Odilon Esteves, José Walter Albinati e Marcelo Souza e Silva. Procurarei compartilhar o que foi proposto por cada um dos criadores em suas respectivas semanas, porém, é preciso enfatizar que, ao longo dessa pesquisa, mostrou-se inviável recuperar todos os aspectos do que acontecia em sala de ensaio. Isso porque os registros são instáveis, desiguais, algumas vezes ilegíveis e caóticos ao longo do processo. Muitos desses traços foram recuperados através de consultas e entrevistas aos pesquisadores, mas muitos outros aspectos continuam lacunares. Nesse sentido, nem todas as semanas de direção foram registradas, por mim e pelos artistas envolvidos, com a mesma organização e detalhamento.

#### 4.3.1. Semana do Cláudio: o corpo, o espaço e o contato com o outro

**10.04.2012**

No primeiro dia de ensaios com a condução do Cláudio, ele propôs uma aquecimento com alongamentos, flexões e abdominais. Logo depois, a atividade consistiu em ler e gravar a leitura de trechos de textos da Clarice que, desde a concepção do projeto de criação do espetáculo, já vinham servindo de *leitmotiv* para o processo, entre eles o diálogo entre Lori e Ulisses do “apesar de”.

Cláudio retoma o giz que apareceu ainda nos encontros com Mário e pede aos atores que façam seus registros-escritos na parede, anotando suas impressões e materiais em seus respectivos papéis (pedaços de parede). Mais uma vez esse elemento reaparece, sendo retrabalhado, ganhando uma nova função de ferramenta para registrar os passos e impressões do processo, que funcionam ao mesmo tempo de maneira individualizada, já que cada ator registra sua percepção em seu pedaço de parede, e coletiva, já que, reunidas, aqueles escritos ganhavam uma dimensão de tessitura cênico-textual que agregava a visão do todo.



FIG. 02. O procedimento de escrever os registros na parede vai ser retrabalhado no espetáculo tendo a parede como suporte para a materialidade da palavra<sup>80</sup>

Cláudio compartilhou sua leitura dos textos “Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres”, “A Legião Estrangeira” e “Via Crucis do Corpo”, no quais percebeu os seguintes temas recorrentes: filhos, morte, begônia, galinha, ovo, dedos e o ato de datilografar, coca-cola, o universo feminino. Em termos de estrutura textual, Cláudio percebe que Clarice “utiliza uma palavra, segue-se uma ação, essa palavra se repete e então a narrativa continua”.

Seguiu-se a leitura de outros trechos de Clarice, entre eles a do conto “Ruído de Passos”, gravado pelo Cláudio que, em seguida, iniciou exercícios do contato-improvisação, técnica que já havia sido utilizada pelo grupo em *Aqueles Dois* e que aqui é retomada nesta semana de direção. A sequência de contato-improvisação realizada com a condução do Cláudio foi a seguinte:

- Aquecimento com balanceio – no qual o parceiro faz um leve balanço com o outro junto ao ventre, com as duas mãos.
- a) Em dupla, um de barriga para cima e o outro ao lado,

<sup>80</sup> Foto de Guto Muniz.

- b) O que está ao lado coloca uma mão no centro e a outra em partes do corpo do outro fazendo um balancinho
  - c) Mudando de lugar
  - d) Mudando de pessoa em cada posição
  - e) Mudar quem conduz
- Rolamentos
    - a) Rolamento normal pelo chão
    - b) Rolamento em forma de banana (as extremidades ficam fora do solo e o centro é que conduz o movimento)
    - c) Deslocamento de centro pelo solo
    - d) Saindo do chão, planos médio e alto, em duplas e, depois, em grupos, deslocar em fluxo

Encerrados os exercícios de contato, Cláudio introduziu ao processo de criação a dinâmica do viewpoints, para a qual pede que a todos que considerem sempre a presença do público, e terem a consciência de sua relação com o espectador. Seguiu-se os seguintes exercícios:

- Reação sinestésica – em círculos: correr na mesma direção, olhar para dentro, mudar de direção, parar e saltar mudança de direção, paradas. Nessa dinâmica, tentar tornar imperceptível quem faz as mudanças, quem conduz.
- Relação espacial (lugar, direção, nível e agrupamento)
  - a) Exercício 1: andar pelo espaço pensando no aqui e agora, sempre no presente e, aos comandos de uma palma:
    - seguir alguém mantendo a mesma direção
    - escolher um amigo e um inimigo e se colocar no meio
    - se colocar atrás do amigo
  - b) Exercício 2:
    - entrando de um a um no espaço e se colocando
    - quando todos entrarem, modificar o lugar
    - juntos, formar um triângulo
    - ficar de frente para o público
    - parar juntos e saltar juntos

No fim do ensaio, Cláudio registrou em foto o espaço e os escritos de cada ator, além de gravar cada um lendo suas anotações na parede. E, entre seus comentários, ressaltou que poderiam trabalhar mais o jogo de amigo e inimigo na parede.

## 11.04.2012

O trabalho começou com o resgate das bases trabalhadas no dia anterior, fazendo uma variação do balanceio e das caminhadas diagonais, desta vez com as duplas aplicando os princípios de balanceio e de rolamento, como em um jogo. As duplas se revezam e as inscrições na parede com o giz continuam a ser feitas. Retomou-se ainda os trabalhos de equilíbrio do espaço realizados no dia anterior, com variações, e iniciou os exercícios de passing-through:

- Deslocar apenas em curvas, variando velocidades
- Atravessar o espaço em espiral, fazendo uma espécie de pivô
- Seguir alguém
- Um faz um gesto e o outro repete

Utilizando as bases dos exercícios anteriores, Cláudio propôs uma improvisação em duplas, com duração de cinco minutos, que seriam marcados pela música. Ele utilizou ainda os áudios gravados pelos atores no ensaio anterior. Ao fim deste improviso, cada ator da dupla tinha que registrar na parede, usando apenas uma palavra, o exercício feito. Mais uma vez, o giz e o registro nas paredes voltam a aparecer na improvisação.

Na sequência, Cláudio pediu que a improvisação agora reunisse o grupo todo, pensando na relação espacial e com o foco em:

- Velocidade
- A imagem dos quatro juntos na frente
- Pode usar o exercício de amigo e inimigo

Ao fim dessa improvisação, aparece o registro de Zé Walter sobre o exercício do amigo e inimigo, que já tinha sido destacado por Cláudio no ensaio do dia anterior, no qual ele diz: “fizeram predominantemente na parede. Muito legal. Acaba sendo o mais ‘jogo’ e o mais ‘plástico’, mesmo sem essa pretensão”. (ALBINATI, 2012).

**12.04.2012**

Isabela Paes abriu os ensaios comentando uma cena que ela havia presenciado. Retomo aqui essa história, registrada em todos os diários de processo, porque a conversa que se estabeleceu informalmente neste momento do percurso, torna-se mais tarde, quase que uma cena completa.

Isabela afirma que viu cegos se alimentando e que eles não tolhem suas expressões faciais enquanto comem, já que não enxergam sua própria face. Zé Walter pontuou algo sobre a máscara que Clarice fala sobre o próprio rosto maquiado, o que lhe encoraja a olhar cinco minutos a mais no espelho do que o habitual. Ao que Bela respondeu: “já repararam que a gente tem cara de espelho?”. Esse diálogo aparecerá, desmembrado em duas diferentes cenas, no espetáculo.



FIG. 03 – Cena do espetáculo em que o personagem de Isabela fala sobre a “cara de espelho”<sup>81</sup>.

É curioso que, nos registros após o ensaio, Odilon Esteves revela um desejo de se relacionar diretamente com o espectador, de vazar os espaços e tempos ficcional e real, de transbordar as ações do palco para a plateia – ideia que será recorrente ao longo do processo, mas abandonada no espetáculo no sentido de promover uma “interatividade”.

Além disso, esse registro traz também uma referência ao desejo de dançar, ação que será fundamental na tessitura do espetáculo.

*“Fazer alguma coisa para o público. Dar alguma coisa para o público. Experimentar colocar o público, propor formas diferentes de o público se relacionar com a obra. (...) Começar dançando. Convidar a plateia para dançar”. (ODILON, 2012).*

---

<sup>81</sup> Foto de Adriano Bastos.

**13.04.2012**

Seria mais um dia de condução do Cláudio, mas ele decidiu abrir o ensaio para uma conversa geral sobre os outros dias e uma prospecção para os próximos encontros. Ele relembrou ainda os princípios do viewpoints (topografias, velocidades, arquitetura, duração, repetição, gesto, forma e reação sinestésica).

Odilon iniciou os exercícios de partitura vocal e Isabela teve uma longa conversa sobre o Odin, sobre como se organiza o grupo, e sobre seus processos criativos. Esse momento marca a inserção das questões da Antropologia Teatral e da própria vivência da Isabela com o Odin, grupo com o qual trabalhou na Dinamarca.

Alguns elementos começam a se evidenciar da semana de direção do Cláudio, o que pode ser percebido com a visita do Éder Santos – um dos colaboradores do processo, que assina a criação audiovisual –, para quem o grupo fez uma demonstração do material levantado até ali no percurso.

- A improvisação de viewpoints
- O jogo do amigo e inimigo

Não temos nesta análise a pretensão de mostrar todas as origens dos materiais que criam a tessitura do espetáculo. Porém, ao olharmos para as dinâmicas desenvolvidas por Cláudio Dias nas “semanas de direção”, podemos evidenciar na obra final uma série de procedimentos, como o jogo dos viewpoints que estrutura a movimentação e a relação entre os atores nas cenas que se desenrolam ao redor da mesa; assim como os exercícios de passing-through se somam às caminhadas de Mário Nascimento na cena da troca de e-mails entre os personagens.

**4.3.2 Semana da Isabela: a água, a luz, o espelho e os sentidos****16.04.2012**

Isabela abriu seu primeiro dia de ensaios com a seguinte questão: “como um ser humano nos dias de hoje pode ser feliz”? Essa era a pergunta que ela trazia para o trabalho. “Como não posso perguntar isso para todo ser humano, pergunto para mim mesma”. Ela

continuou colocando questões que a mobilizavam no processo, entre elas: “como quebrar com o padrão de perfeição e ser feliz na vida cotidiana?”, “o que você sabe de feminino?”, “quem sou eu?”, “como estar no tempo presente?”, “por que algo ordinário, como um banho, torna-se de repente extraordinário?”.

Isabela fala ainda da noção do ser humano como consumidor e das projeções de ter mais dinheiro que fazemos na vida, em vez de projetarmos sermos seres humanos melhores. São questões que iram aparecer mais tarde na criação do texto-espetacular.

Isabela fala ainda das ondas que emanam do corpo do ator e que podem tocar o espectador. E das ondas do espectador que nos tocam. Ela questiona: “podemos propor mudanças ao espectador? Temos como mudar as ondas do espectador?”. A partir dessa pergunta, Odilon Esteves escreve em seu diário a seguinte hipótese:

*“pedir todos os espectadores para trocarem de lugar durante determinado momento do espetáculo. Pedir para ficar sozinho sem o seu acompanhante em determinado momento”.* (ODILON, 2012).

Ainda nesse mesmo dia, ele volta a pensar a participação do espectador na obra:

*“Momento de o espectador ensinar alguma coisa para a gente. Alguma coisa que possa nos dar prazer, tornando o cotidiano algo não ordinário”.* (ODILON, 2012).

Nenhuma dessas propostas foi levada adiante, mas demonstram o desejo, já no início dos ensaios, de estabelecer uma relação não-passiva com o público.

Isabela fala ainda da percepção do real como algo delimitado pelos sentidos do indivíduo e que um animal tem outra percepção de real por conta de suas capacidades sensoriais. Essa afirmação gera um questionamento registrado por Odilon que, de alguma maneira, será desdobrado no espetáculo:

*“e se nós proporcionássemos ao espectador a experiência de ver com outros sentidos?”.* (ODILON, 2012).

Na sequência, Isabela leu o texto “Carta ao ator D”, de Eugenio Barba, cujo trecho que reproduzo aqui foi registrado por Odilon Esteves em suas anotações e será retomado por ele em um exercício da sua semana de direção. “Cada representação neste teatro precário, que se choca contra o pragmatismo cotidiano, pode ser a última. E você deve considerá-la como tal,

como sua possibilidade de reencontrar-se, dirigindo aos outros a prestação de contas de seus atos, seu testamento”. Essa ideia do testamento será retrabalhada mais à frente no processo.

Não há registros nos diários, mas, em conversa com Isabela, recuperamos uma atividade que mostrou-se fundamental no levantamento de materiais ao longo do processo que foi a entrada dos elementos água e espelho. Eles vieram de uma dinâmica realizada neste primeiro ensaio, a partir da canção “É d’Oxum”, e das danças dos orixás que ela vivenciou, na época do Odin, com Augusto Omolu.

*É daí que vem a cena do banho de mar da Isadora. Pensando nesse trabalho que a gente fazia com o Omolu, por Oxum ser uma deusa feminina, da vaidade, queria começar o processo entrando um pouco em contato com essa energia. Dessa improvisação vem já a água como um elemento e o espelho. Porque na sequência da dança dos orixás, Oxum molha as mãos e lava o rosto. E isso se somava ao texto Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres, em que tem uma relação muito grande com água. No começo do livro, tem essa coisa da secura e, ao fim, a coisa de querer sair na chuva. E Oxum também carrega um espelho, que acabou sendo utilizado também para refletir a luz. (PAES, 2014).*



FIG. 04 – Cena ritualizada da entrada no mar de Isadora, cuja célula inicial foi o workshop com a música “É d’Oxum”<sup>82</sup>.

<sup>82</sup> Foto de Carlos Hauck.

**17.04.2012**

Isabela iniciou as atividades do ensaio com a “dança da serpente”, cujo movimento sai do impulso da coluna vertebral. Desse trabalho, seguiu-se um exercício de voz, com vendas nos olhos, tendo algumas imagens como neblina, cerração, rio Amazonas, borbulha de champanhe, furacão, mel, vendedor de peixe, cigarra, chuva.

O próximo exercício foi imaginar a nascente de um rio até sua chegada ao mar. Depois, trabalhar com a imagem de um tsunami, desde a calmaria da praia, o silêncio que precede as grandes ondas, a explosão da onda arrastando tudo, destruindo, devastando, até o gradativo retorno da água para o mar.

Isabela convidou para um improviso, lendo trechos de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, no qual retomou o espelho, numa cena que tinha como elementos uma fruteira de maçã, vendas para os olhos e um balde de água. Como tarefa para o dia seguinte, ela pediu que cada um levasse uma música para dançar.

**18.04.2012**

Isabela explica como será as atividades e que retomará os gestos da semana de direção do Cláudio, a luta do Mário e os exercícios de reação sinestésica. Ela relata para os outros a perda da avó, da dor imensa que sentiu, mas que seu foco naquele momento foi desviado pelo calor insuportável que fazia em Astolfo Dutra, a cidade de sua avó. Até que ela decide se unir às crianças que estavam do lado de fora da casa tomando um banho de mangueira. Essa história será retomada e se tornará texto quando os roteiros começarem a ser criados.

Ela retoma as improvisações do dia anterior. Com canções que trazem sonoridades imagéticas – onde aparece pela primeira vez no processo a canção “Vermelho”, de Marcelo Camelo, que será integrada ao espetáculo –, os três atores improvisam com elementos como as maçãs, o balde de água, o espelho e um batom. Nessa improvisação, ela pede também que os atores manipulem o refletor, se iluminando – ação que permanecerá ao longo do processo e que também será usada na encenação do espetáculo.

Ao fim da improvisação, ela dá um retorno sobre imagens interessantes que surgiram no trabalho e que podiam ser resgatadas depois em outras improvisações:

- Espelho criando luz – luz refletindo no espelho

- Cláudio marcando o corpo com batom
- Marcelo rolando sobre as maçãs
- Cláudio com a maçã na boca
- Odilon com o elástico
- Descrição do corpo
- Sino da Glória

Não há registros dos ensaios do dia 19 e, sobre o dia 20, as anotações são esparsas, confusas, não permitindo retomar as atividades que foram realizadas com detalhamento.

Diante dos relatos dos ensaios conduzidos por Isabela na semana de direção, podemos evidenciar uma série de procedimentos do processo de criação que se tornarão estruturantes do espetáculo, como a manipulação da luz pelos *performers*, assim como a narrativa da morte da avó, contada aos parceiros de criação durante os ensaios. O espelho é outro elemento que surge neste momento e que será retomado no espetáculo na cena em que a personagem Isadora retira a maquiagem, assim como também nasce nos workshops conduzidos por Isabela a cena do banho de mar de Isadora.

#### 4.3.3. Semana do Zé Walter: Descoberta do Mundo de Clarice

### **24.04.2012**

Zé Walter iniciou sua semana de direção propondo exercícios que proporcionassem aos criadores estabelecer relações diversas com o universo clariceano, que pudessem gerar uma “descoberta de seu mundo”.

O objetivo em geral dessa etapa era não apenas apropriar-se de trechos de diversas obras de Clarice Lispector, mas também praticar a escrita dos próprios criadores, criando os primeiros esboços, temas, argumentos. Assim ele descreve no diário do processo: “Exercitar o universo clariciano via escrita pessoal. Se apropriar dos temas recorrentes e gerar material potencial para improvisação”. (ALBINATI, 2012). Para isso, ele propôs a seguinte dinâmica:

- Escutar Clarice: ouvir gravações de crônicas breves do livro “Descoberta do Mundo”, com leitura de Aracy Balabanian, e anotar, observar, imagens...

- Imitar Clarice: Fazer uma paráfrase de crônicas, de resenhas, do estilo

Uma grande quantidade de material textual foi gerada com essa dinâmica, desde a seleção de frases de Clarice, passando por situações inspiradas em seus textos e ainda a reescrita de um de seus contos. Ao fim do exercício, Zé Walter fez a seguinte lista do material pesquisado pelos atores:

- Marcelo: “Laços de Família” – “O Crime do Professor de Matemática”
- Isabela: “De Amor e Amizade”
- Odilon: “A Imitação da Rosa”
- Cláudio: “De Vida e Escrita” e outras referências da “Descoberta do Mundo”.

Desse exercício, resalto o conto de Clarice recriado por Marcelo, no qual já aparece um célula da cena com o cachorro, que será incorporada ao espetáculo. Reproduzo alguns trechos do conto que, mais tarde, serão retrabalhados como cena.

*Cão insuportável. Cão insuportável! Em alguns dias ele falava. Noutros, simplesmente pensava e sorria, divertindo-se com a musicalidade meio paulista daquela frase. Esse pecadinho leve, de odiar ligeiramente aquele cão, era uma situação socialmente permitidas, dessas pequenas maldades cotidianas da vida.*

*Chegava a criar um estratagema para executar seu plano: colocava sonífero na comida dele, colocava-o então no porta-malas, e seguia a viagem rumo a uma cidade que ficasse a uns 30 km de sua residência. É, porque, se fosse menos, ele poderia voltar. O do vizinho voltou. (SOUZA E SILVA, 2012)*

Outro material gerado durante a semana de criação do Zé Walter e que irá – mais tarde, após diversos outros improvisos que irão modificá-lo – compor o texto do espetáculo, foi escrito por Cláudio Dias e será transformado em uma das falas-narrações de seu personagem.

*Eu estava andando pelas ruas, emaranhado com meus pensamentos. Carros, bicicletas e pessoas de todos os jeitos passavam pelos meus olhos que estavam como se estivesse olhando para dentro de mim. Estava pensando no sonho que tive com meu irmão que trazia três presentes. Estava intrigado com a visita e com esses presentes. Lembrava apenas de um presente. Do perfume. Eis que me deparo com um buraco enlameado na calçada. Parei e olhei por alguns segundos. As pessoas pediam licença para passar, falavam, reclamavam comigo. Mas me mantive estático, olhando fixamente para o buraco. Pensei: como pode a administração pública deixar uma calçada desse jeito? Mas meu instinto precedeu minha inteligência e pisei no buraco enlameado. Algumas pessoas me olharam com os olhos de repreensão e*

*estranheza, mas continuei caminhando sem corar o rosto. Agora sem pensamentos e levando um delicado sorriso no rosto, segui para o ponto da lotação. (DIAS, 2012)*

Uma dinâmica que se repetiu ao longo do processo de criação de *Prazer* é a troca, justaposição e cruzamento de materiais entre os criadores, fazendo com que elementos que surgiram de um exercício de escrita individual assumam uma faceta de (re)criação compartilhada ao ser, por exemplo, apropriado pelo personagem de outro criador. O trecho a seguir, encontrado no diário de Marcelo como fruto do exercício “Ouvir Clarice”, aparece, no espetáculo, em uma cena do personagem de Isabela, na cena do banho de mar de Isadora, que também teve origens na semana de direção anterior:

*O banho do mar. Pegava o bonde e minha felicidade começava. Promessa de felicidade vinda da infância. Eu bebia o mar de tal modo que iria me unir a ele. O mar se repetiria para mim. Como sentir com o frescor da inocência o sol se levantar?. (SOUZA E SILVA, 2012).*

#### **25.04.2012**

Dando seguimento às dinâmicas iniciadas no ensaio anterior, Zé Walter propõe que o grupo escreva as suas próprias cenas “clariceanas”. Os atores deveriam, em dupla, propor roteiros, podendo ou não cruzar seus textos com os de Clarice. Zé Walter pediu ainda que improvisassem cenas a partir de “Preciosidades”, que pertence ao livro “Laços de Família”, e de “A Língua do P”, conto do livro “A Via Crucis do Corpo”, que foram indicações de leitura do Jô Bilac.

Sobre a atividade deste ensaio, Odilon anota em seu diário, pela primeira vez fazendo uma observação sobre uma possibilidade de criação para o personagem:

*“Pensei em ser um personagem que estuda línguas, para se comunicar com os outros, com o mundo, mas não consegue falar com quem está perto”. (ODILON, 2012).*

#### **26.04.2012**

Proposta de trabalho apresentada por Zé Walter a partir do trabalho dos dias anteriores:

- Criar vários “canovacci” de parte ou todo dos contos

- Fazer cada conto em separado
- Experimentar o cruzamento
- Experimentar fazer ciclos progressivos de cada “conto”; recobrar pequenas ações a cada retomada e avançar; somar sons-trilhas dos três contos (“Preciosidade” + “Língua do P” + “Queimada”) nesses ciclos progressivos.

Antes de começar o improviso, o Cláudio conduziu o aquecimento e o treinamento de passing-through, rolamentos e jogos com o espelho. Desse trabalho, partiu-se direto para a improvisação, que foi registrada da seguinte maneira:

*Odilon colocou a música do Camelo (“Vermelho”). Isabela e Odilon haviam feito uma ciranda dando-se os braços. Isabela passou a fazê-la com o Cláudio e Odilon passou a iluminá-los com o refletor. Cláudio pegou o livro e improvisou um texto sobre o homem – ele – que tocou na mulher (ao microfone). Isabela entregou um espelho para Cláudio com um beijo de batom. Que agora Marcelo devolve a ela. Cláudio os ilumina. Isabela reflete a luz, com o espelho, no rosto de Odilon. Isabela vai até Cláudio, pega o microfone e diz: “se eu não fosse mulher, mudava o que?”, enquanto Cláudio a ilumina e ela reflete o espelho no Odilon. Isabela diz: “se eu fosse homem, mudava o quê? O que eu mudava, mudava... Mas mudava o quê?”. Cláudio ilumina Marcelo, que escreve na parede: “Mas então é isso o amor? Olhar? Querer? Mostrar? Querer? Chegar? Querer? Beijar? Querer? Querer? Querer?”. Isabela diz: “e se você pudesse ser você mesmo? Um dia perdi uma coisa e perguntei: se eu fosse eu, onde teria guardado? O quê? (para Marcelo, que se aproxima dela) Quem? Se você fosse você, quem você seria?”. Marcelo diz: “Eu, talvez. Eu. Você é você?”. Marcelo, se deitando sobre Isabela, e Cláudio os ilumina. Cláudio “encaixa” neles também, segurando o espelho do beijo. Cláudio segura o beijo na altura da boca. Isabela passa para o colo dele e entrega o espelho para Odilon. (ALBINATI, 2012).*

A improvisação relatada acima evidencia o caráter processual da criação do espetáculo à medida que, a cada semana de direção, os elementos trabalhados anteriormente vão sendo retomados e entrelaçados às novas proposições, gerando novos materiais, e assim por diante. Destaca-se, das proposições durante a semana de direção de Zé Walter, o procedimento de escritura que se torna estruturante do processo de criação textual ao “costurar” a literatura de Clarice, com a seleção de frases de suas obras, às paráfrases feitas pelos criadores, provocando um entrecruzamento de vozes na tessitura que compõe o espetáculo.

#### 4.3.4 Semana do Marcelo: temas e figuras “clariceanas”

Nos registros, há apenas anotações sobre o primeiro de ensaio, no dia 10.05.2012, no qual Marcelo buscou, na abertura dos seus trabalhos na direção, resgatar pontos presentes no projeto original do espetáculo. Seguiu-se a leitura dos contos “A Quinta História” e “Obsessão”.

Na análise após a leitura desses contos, apareciam o que os criadores chamaram de “tipologias clariceanas”: a mulher insatisfeita com seu lugar de boa esposa e desejosa de alçar novos voos; um homem padrão: chefe de família, com um bom emprego, sem grandes ambições; um intelectual, inteligente, que leva aquela mulher a repensar sua vida e suas relações. Dessa conversa, foram selecionados elementos/personagens que poderiam vir à cena: dois irmãos, uma viagem, uma morte.

Diversas questões sobre a temática do espetáculo foram levantadas neste período do processo. Percebe-se que, mais que chegar a um ponto comum, ou propor um argumento definitivo para a obra, o que se efetua é uma série de considerações, de possibilidades e vetores, de questionamentos sobre o que a obra pode vir a ser. Os pontos levantados na leitura dos textos foram:

- Ser-estar no mundo
- Sentimentos mais profundos
- Sincera idiossincrasia
- Ser e tornar-se humano

Esse encontro culminou também em uma primeira proposta, um possível recorte, de pontos de partida para a criação textual. *Leitmotives* recuperados no projeto inicial do trabalho e interligados às leituras realizadas pelos criadores. Foram listados dez pontos a serem considerados:

- Se deve viver “apesar de” – é o próprio “apesar de” que nos empurra para frente
- Quem pode dizer com sinceridade que se realizou na vida?
- Cegos-frágeis-incompletos – possibilidade
- Salto poético
- Encontro
- Se afundar em si mesmo para assumir sua falta de certezas
- Quem se realiza? Falta-nos a medida para julgarmos o “sucesso” na vida

- Originalidade e espontaneidade do bobo – ter boa fé; dormir tranquilo; os espertos ganham dos outros, os bobos ganham da vida; só o bobo é capaz de excesso de amor (e só o amor faz o bobo); Minas, quantos perdem por não nascer em Minas;
- Estrada longa – a caminhada de olhos fechados
- Forçava minha fraqueza para manter as pessoas ao redor de mim

Em outra dinâmica realizada por Marcelo é nítido o cruzamento entre dois procedimentos criativos e fontes distintas de escritura. Na mesma atividade, o diretor pede que os criadores façam depoimentos biográficos sobre suas relações familiares e amorosas e, na sequência, pede que lancem um olhar sobre uma situação da obra de Clarice que envolve a relação entre casal. O exercício tinha as seguintes coordenadas:

- Contar uma experiência quando estava longe e que gerou o desejo de estar junto
- Descrever uma vivência – experiência que, de algum modo, tenha mudado o jeito de você ver uma situação ou a vida
- Escolha uma irmã ou irmão. Sobre ele (a), descreva: um ponto de admiração, um ponto de discórdia, um ponto de inveja, um ponto de cumplicidade
- Descreva uma situação vivenciada em comum com um parceiro em que os dois tenham tido pontos de vista bem diferentes (preferencialmente, uma situação da relação)
- Sobre o conto “Obsessão”: Coisas que se pode dizer ao olhar para ele (marido e Daniel); ao olhar para ela; a relação na visão dela ou dele

O período de direção de Marcelo se misturou aos dias de residência do grupo na Dinamarca, com Roberta Carrieri. Os trabalhos iniciados ainda em Belo Horizonte se desdobraram em dinâmicas de improvisação e escritura na estadia da Luna na sede do Odin. Como não foram encontradas mais anotações – nem nas gravações em vídeo nem nos diários dos atores e da pesquisadora – optamos por perguntar ao condutor, em entrevista, os objetivos e procedimentos que ele trouxe para o processo.

*As minhas ideias iniciais para Prazer eram mais vagas: lemos um conto da Clarice em que a repetição, aliada a um aprofundamento e a um novo olhar para o mesmo fato, eram características que eu desejava levar à cena. (SOUZA E SILVA, 2012).*

Percebe-se no espetáculo a presença de elementos elencados na semana de direção de Marcelo, como as “figuras clariceanas”, procedimento que servirá de alimento para a criação dos personagens e das situações dramáticas. Mais que personagens de Clarice, os personagens

de *Prazer* se delineiam como “figuras clariceanas”, cujas características evidenciadas nos ensaios se refletem no desenho final da obra: estão lá a mulher-esposa insatisfeita desejosa de alçar novos voos (na personagem Laura), o homem-padrão sem grandes ambições (em Marcos), assim como o elemento da viagem (todos os personagens estão em uma terra estrangeira e um deles, Cláudio, viaja pelo mundo), da morte (que ronda o espetáculo na morte da avó de Isadora, na tentativa de suicídio de Camilo, nas mortes no plantão de Ozório, ou no medo da queda de avião de Marcos) e da relação de irmãos (que se faz presente tanto na relação de Ozório com o irmão que vive no Brasil, quanto na reelaboração dessa relação para uma amizade entre primos, com Camilo e Ozório).

#### 4.3.5. Semana do Odilon: exercícios de escrita biográfica

Como aconteceu na semana de direção de Marcelo, as atividades propostas por Odilon também aparecem registradas sem muita organização e detalhamento. Porém, há grande quantidade de material textual gerado a partir das dinâmicas propostas por ele, que procuraremos resgatar aqui. Antes disso, vale ressaltar que há registros de diversas dinâmicas com ação vocal, como, por exemplo, identificar na leitura de cada ator as ações vocais que cada um pode experimentar. Devido à especificidade de tais exercícios e à dificuldade de relatá-los verbalmente, optamos por não reproduzi-los e privilegiar os exercícios de depoimento pessoal propostos por Odilon.

- Coisas que dão prazer (para si e para os outros);
- Inventários imateriais (positivo e negativo);
- Testamentos;
- Coisas que te deixaram infeliz;
- Orações;
- Lista das coisas que sabemos fazer;
- Lista de verbos que definem cada um dos criadores;

Cada um dos criadores respondeu a essas questões, gerando um material de teor biográfico, do ponto de vista pessoal que, no espetáculo, foi coletivizado, ressignificado na justaposição das várias vozes. Dessas tarefas, os textos criados para “coisas que dão prazer”, “inventário imaterial (positivo)” e “listas de coisas que sabemos fazer” serão retomados mais à

frente no processo, pelo próprio Odilon, e serão incorporados à estrutura dramática do espetáculo. Reproduzo aqui alguns trechos do material criado pelos criadores em sala de ensaio. Entre os textos produzidos sobre “coisas que dão prazer”, reproduzo o de Cláudio Dias, que servirá de elemento para situações e falas do seu personagem no espetáculo.

*“Andar de skate, andar de bicicleta, dançar, cantar, ir na praia, surfar, tomar banho no escuro, fazer sexo, beber vinho, carnaval, comprar coisas, namorar, ir num show, dançar na chuva, ir no cinema sozinho, comer arroz doce, voar”*. (DIAS, 2012).



FIG.05 – Cena em que o texto gerado pelo exercício “coisas que me dão prazer” é utilizado pelo personagem de Cláudio Dias<sup>83</sup>.

O importante aqui é frisar que estes textos, que nascem nesse momento do processo, não chegarão à obra final da mesma maneira como foram criados originalmente. Eles vão sendo transformados ao longo do percurso, recebem interferências dos outros criadores, cortes, acréscimos, num movimento laboratorial de teste e experimentação. O texto produzido por Odilon na dinâmica proposta por ele de “coisas que sabemos fazer” também originará uma das falas de Ozório.

<sup>83</sup> Foto de Paula Carvalho.

*Sei fazer teatro. Decorar texto. Sei ler. Sei rir lendo livro. Sei chorar lendo livro, TV, filme, novela, alguma coisa delicada na vida. Sei andar de bicicleta. Fazer arroz. Feijão, mais ou menos. Lasanha. Salada. Lavar privada. Lavar banheiro. Falar espanhol. Ficar com raiva. Ter preguiça. Beijar na boca. Chupar pau. Fazer sexo com outro homem. Bater punheta. Ser gentil. Ser educado. Falar português. Digitar rápido no computador. Escrever carta. Consertar tomada, trocar lâmpada. Cantar no banho, mais ou menos. Tocar violão, mais ou menos. Ler partitura. Mais ou menos. Fazer conta. Guardar mágoas. Esquecer coisas. Sei estudar. Andar. Nadar. Alongar. Dançar livremente. Falar no celular. Fazer brigadeiro. Fazer pão no forno. Compra no supermercado. Organizar reunião. Contar histórias. Dar aula. Dar cambalhota. Fazer estrela, mais ou menos. Fazer parada de mão, mais ou menos. Subir em corda. Escalar indoor. Fazer abdominal. Sentir saudade. Fazer uma canção. Lavar roupa. Varrer a casa. Montar cenário. Receber o público. Negociar cachê. Sei fazer tanta coisa. Por que que eu não consigo levantar daqui? Por que eu não estou conseguindo levantar daqui? Isso é fácil. (ODILON, 2012)*

Ao descrever algumas das atividades estabelecidas nas semanas de direção, nosso intuito era demonstrar que cada criador teve, com o revezamento de função, a oportunidade de condução dos ensaios, de interferir artisticamente trazendo elementos e procedimentos para o processo, que eram recuperados e retrabalhados em seguida pelos outros criadores. Nesse sentido, a criação vai se estabelecendo como uma rede de ações, como desdobramento dos materiais levantados durante as improvisações.

E, mesmo os materiais que não vão diretamente desembocar na cena, segundo Odilon Esteves, muitas vezes são apropriados como uma “atmosfera” que permeia a obra como um todo.

*Vejo tudo num fluxo só, importante e transformador. Todos os caminhos percorridos na sala de ensaio foram adequados no meu entendimento, pois mesmo os que pareceram equivocados num determinado momento, se percebe indispensável para que chegássemos a uma determinada solução, que não teria surgido se não tivéssemos experimentado tal caminho. Um exemplo são os inventários positivo e negativo. O positivo gerou uma cena do espetáculo e o negativo, embora pareça que não serviu para nada, ele acaba permeando o universo dos personagens. (ODILON, 2012).*

Essa possibilidade de flutuação dos criadores na função de direção se deu outras vezes ao longo do processo, porém de maneira menos sistematizada, em que cada criador podia assumir a condução do ensaio a fim de ressaltar algum elemento, recuperar alguma atividade anterior do processo ou resolver demandas específicas no que tange à tessitura cênico-textual do espetáculo.

O que pretendemos demonstrar até aqui é que o processo de criação de *Prazer* é o próprio gerador do espetáculo, sendo os procedimentos criativos não só uma forma de fazer surgir os materiais cênicos e textuais – como acontece também em outros tipos de processos criativos –, mas também uma matriz estruturadora da obra final, que compartilha o seu modo de fabricação na obra.

#### 4.4. Trajeto de ações e afetos: encontros com Roberta Carreri

A relação entre a Cia. Luna Lunera e o Odin Teatret não se inicia no encontro com Roberta Carreri para o processo de criação de *Prazer*. O grupo, desde os tempos de escola, tinha no coletivo de Eugenio Barba uma fonte de inspiração, primeiramente técnica, através dos estudos da Antropologia Teatral, e outra de cunho artístico-existencial: a possibilidade de uma vida em comunidade, de sobreviver artisticamente sem dependência das demandas de mercado, da criação teatral como uma forma empírica de pesquisa, da construção de espetáculos como possibilidade de investigação laboratorial.

Essa admiração tornou-se objeto de pesquisa de Isabela Paes, que passou diversos períodos em imersões com o Odin e investigou os modos de organização estabelecidos internamente no coletivo. A convivência com Barba, Carreri e outros integrantes do grupo sediado em Holstebro, na Dinamarca, era algo que Isabela sempre quis compartilhar com os colegas de Luna. A primeira aproximação entre os dois grupos se deu, a partir de um projeto elaborado pelo grupo mineiro, com a vinda de Roberta Carreri a Belo Horizonte para uma semana de trabalho com o grupo e uma masterclass aberta ao público.

*Prazer* representou não só o retorno de Isabela aos processos de criação do grupo, como se apresentou uma oportunidade de, ao ter Roberta como uma de seus colaboradores, proporcionar uma residência de todos os atores na Dinamarca.

*Essa vivência era um grande desejo. Fiquei muito próxima do Odin, trabalhei com o grupo, estudei com eles, e a Roberto e o Barba eram sempre muito próximos. E queria muito que os meninos vivessem essa experiência não só com a Roberta, mas com o Odin de maneira geral. Na época em que éramos colegas de escola de teatro, a Antropologia Teatral tinha para nós uma importância grande enquanto técnica. E, qualquer pessoa que chega ao Odin, demanda um investimento técnico enorme, pela pesquisa, uma dedicação gigantesca que tem ali. Mas eu queria muito que eles pudessem ir à Dinamarca, e não que ela viesse para o Brasil, senão ia concentrar só nos exercícios, enquanto o que eu tinha encontrado lá no Odin foi a descrença*

*do mito da técnica. Barba fala que ‘se eu sou um bom mestre, meus discípulos farão algo diferente de mim. Eu quero ser reinventado, o bom mestre tem as perguntas, apresenta o caminho percorrido por ele, mas depois, é você continuar perguntando suas próprias perguntas’. E isso tem muito na busca de do processo de criação do Prazer, a busca pelo lugar não confortável, de buscar outras interferências. Devem perguntar: por que trazer os colaboradores externos para um processo de criação já tão caótico? E eu respondo que é para ficar sempre no lugar do desconhecido, que te obriga a ter situações novas, a se colocar por inteiro para ter uma resposta nova. Na desconstrução de se recolocar em movimento, você não pode recorrer a respostas habituais. Nesse sentido, o que o processo demanda de nós é o que a vida demanda dos personagens da peça. O processo e a temática acabam sendo uma coisa só. (PAES, 2014).*

Foram 20 dias de estadia na Dinamarca, 11 deles em atividades com Carreri e com outros integrantes do grupo. A presença de Roberta Carreri como uma das participantes dessa tessitura cênica-textual em que resulta *Prazer* tem, além da dimensão afetiva e pessoal, consequências concretas na obra, através de procedimentos introduzidos no encontro com ela e que, no retorno à sede do grupo no Brasil, são reelaborados, recebem outras camadas de significação e geram cenas cruciais na elaboração do espetáculo.

Diante da impossibilidade de acompanhar a ida do grupo à Dinamarca, optamos por focar a descrição-analítica dos encontros com Roberta aos registros pessoais dos criadores<sup>84</sup>. Um dos elementos da contribuição de Roberta que se torna mais evidente no resultado final é a sequência de ações que foram trabalhadas com os criadores nos treinamentos do Odin, que, a princípio, aparecem apenas como um procedimento de criação no processo para, na etapa de roteirização, ser reapropriado como um elemento dramaturgico. Ainda nas atividades com Roberta, essas ações são conectadas em uma coreografia, ao som de “Viva la Viva”, música da banda Coldplay, que será revivida no espetáculo, numa experiência processual que transborda para a obra final.

Para iniciar os trabalhos na Dinamarca, os criadores organizaram uma primeira seleção de material que poderia ser mostrado a Roberta. Essa é a primeira aparição, nos registros, de

---

<sup>84</sup> Há vasto material de registro videográfico documentando as atividades realizadas nos dias em que os cinco integrantes da Luna passaram no Odin. Porém, houve grande dificuldade desta pesquisadora, devido à limitação de tempo para a escrita, de decupar essas fitas e identificar os retornos que eram dados por Carreri, por conta da má captação de áudio e do “carregado” sotaque de Carreri em seu português, misturado com espanhol e, algumas vezes, palavras em inglês e em espanhol. Além disso, consideramos que o detalhamento de todas as atividades realizadas na residência geraria um excessivo material, que não dialogaria diretamente com o recorte realizado nesta análise do processo.

uma tentativa de organização coletiva do material levantado até então. Essa primeira proposição de roteiro consistia na seleção dos seguintes materiais:

- Balanceio em dupla nos três planos
- Rolamentos
- Passing through
- Viewpoints
- Escritos na parede
- Deslocamento de parede (amigo-inimigo)
- Separação duplas: Cláudio – Odilon e Isabela – Marcelo
- Junção cenas espelho
- Verticalização: um sobre o outro

Percebe-se que, a essa altura do processo, os materiais levantados ainda não possuíam uma organização prévia, um fim idealizado na obra. Mas, sim, consistia em uma série de elementos de natureza híbrida (textual, performativa, imagética) que somavam as contribuições experimentadas até aquele momento do percurso.

O primeiro encontro com Roberta consistiu em um trabalho a partir das ações físicas<sup>85</sup> com as mãos – lançar algo; chamar; parar; apontar – e com os pés – esmagar algo; jogar areia; dar um basta (com braços e pés). Esses elementos foram trabalhados com variação de ritmos, intensidades, direções, planos e proporção no espaço. Cada ação também foi trabalhada com imagens associadas a elas:

- Apontar: peixes nadando velozmente; formigas em um longo trajeto; contar estrelas; uma direção para o olhar;
- Afastar com as mãos: pedir silêncio; por ordem na situação; pedir calma; pedir para esperar; dizer ‘aguarde’; dizendo ‘não me toque’; delimitando espaço; dizendo ‘me aguarde’
- Lançar: jogar milho para as galinhas; água no jardim; jogar água com as mãos; jogar confete para o alto; lançar disco; jogar pétalas de rosas; jogar bala para crianças; jogar penas; jogar bolinhas de gude; jogar folhas de papel;

---

<sup>85</sup> Durante os treinamentos, Roberta Carreri desenvolveu uma série de exercícios, jogos e dinâmicas com os integrantes do Luna como, por exemplo, exercícios com os olhos, trabalho de ressonadores, caminhadas, desequilíbrios, etc. Optamos aqui por focar nas dinâmicas que transbordaram do processo para a obra final como uma orientação para a análise do material.

- Amassar: coisa nojenta; matar barata; chiclete que gruda; festa do tomate; uva para vinho; uma roldana

Essa sequência será retrabalhada ao longo de todo o período do grupo em Holstebro, sendo desenvolvida a cada encontro com as seguintes dinâmicas:

- Criação de novas ações – como lesma, bicicleta, equilibrista, puxar, empurrar
- Conjugação das ações com braços e pernas
- Inverter o sentido do movimento
- Em dupla, experimentar as ações empurrar e puxar
- Criar quatro sequências com três ações cada
- Fazer essas mesmas sequências, mas sem os braços
- Fazer as mesmas sequências, só que individualmente
- Ações com imagens: bolhas, riacho, rio Amazonas, neblina
- Sequência de ações aplicadas ao texto de cada um
- Ações retomadas como uma dança – cada um elege duas ações para retomá-las (envolvendo pés e braços)

Essa etapa final dos trabalhos desenvolvidos ao longo dos 11 dias com as ações físicas culminou em uma “coreografia de ações” que foi trabalhada por Roberta Carreri e, no último dia, foi apresentada pela Luna Lunera aos integrantes do Odin, ao som da trilha escolhida por Roberta Carreri, a música “Viva la Vida”. Essa apresentação transborda completamente para a obra final e evidencia os rastros da criação no espetáculo.



FIG. 06 – Cena em que a coreografia de ações criada com Roberta Carreri no processo é realizada no espetáculo<sup>86</sup>.

Encontram-se os seguintes registros desse trabalho feito pelos criadores: “ótima possibilidade de cena”, anotou Marcelo. Já Odilon Esteves registrou:

*O público tem que dançar. Mesmo que pequeno, sentado na cadeira. A viagem é dentro. É dançar com imagens dentro da cabeça reagindo nos músculos* (ODILON, 2012).

A estrutura final da coreografia ficou assim – repetindo oito vezes cada ação antes de mudar: chamar, apontar, esmagar, milho para os pombos, calma, confete, basta.

Outro elemento desses encontros que se faz presente no espetáculo como um traço processual é a sequência de Leading Points, um trabalho realizado com Roberta e os atores que consiste em fazer com que pontos específicos do corpo conduzam o movimento. Foram estabelecidos oito pontos para conduzir o movimento: cabeça, ombros, coração, quadril, joelho, ponta do pé e calcanhar.

Esse exercício foi repetido em outro ensaio com os quatro atores sentados lado a lado em cadeiras, onde realizam as ações em diferentes intensidades e tamanhos. Esse procedimento se transforma em cena em *Prazer*.

<sup>86</sup> Foto Luna Lunera/Reprodução.

A experiência no Odin reverbera ainda de maneiras menos explícitas na construção do espetáculo. A proposição de cozinhar em cena já tem indícios dentro do processo desde a residência na Dinamarca, registrado com a frase “cozinharmos juntos” por Odilon Esteves. O ato de cozinhar, de lidar com o alimento, de querer provocar uma experiência sensorial remonta ainda às improvisações propostas por Isabela, e, nesse período juntos em outro país, tendo que preparar suas próprias refeições, o ato de cozinhar tornou-se também parte do processo e, conseqüentemente, do espetáculo.

*O alimento vem desde a brincadeira do sensorial com a Bela, de sentir o cheiro, de morder uma cebola, etc. Aí, quando vem a história do presente nas improvisações, eu brincava de cada dia ser um legume diferente, maçã do amor, tomate do amor, e limão do amor – esse amor amargo. Agora, o que de alguma forma materializa o jantar é a experiência na Dinamarca. Um fazia a compra, outro ficava na cozinha, outro arrumava a mesa, e quase sempre tinha um convidado do Odin. Os almoços foram se diluindo por conta do tempo, que demorava muito – e lá eles comem mais um lanche que almoçam. E isso foi se transformando até virar só jantar, tinha esse ritual no jantar de sentarem com a gente, aquele negócio de ouvir música clássica. E eu que cozinhava. Na verdade, sou eu que sempre faço essas coisas na Luna; no Natal da companhia eu que estímulo essa coisa da tradição, de brincar com os aniversários, de fazer um tema. Gosto de criar tradições. Aí, voltamos para o Brasil e iniciei uma nova semana de direção. E a gente começa a fazer sopa e pizza com a massa do pão de queijo. Aí vimos que não era pizza, que era pão de queijo mesmo, que trazia para o espetáculo essa questão da nossa origem. (DIAS, 2014).*

#### 4.5. Resgates e primeiras escolhas do caminho percorrido

Por volta de meados de julho, os criadores começam a voltar o olhar para o material que havia sido levantado até ali e os exercícios e treinamentos realizados, para resgatarem esboços de cenas, imagens, canções, textos e ações e recolocarem em processo de criação, voltando para uma etapa de improvisações, mas, neste momento, de maneira um pouco mais consciente dos desejos e das possibilidades argumentais que se delineavam até então.

Podemos considerar este um segundo momento do procedimento das semanas de direção – que permanecerá presente e em progresso durante todo o processo de criação e mesmo após a estreia do espetáculo. A diferença é que, aqui neste momento, não havia uma programação pré-estabelecida de quem assumiria as proposições do ensaio, sendo esta decisão

tomada, a cada dia, de acordo com a necessidade que cada criador manifestava querer trabalhar.

Não vamos aqui reproduzir todos as tarefas e workshops trabalhados nesses dias de resgate e (re)improvisação do material, por acreditarmos que as relações e dinâmicas estabelecidas de maneira processual durante a criação de *Prazer* já foram explicitadas nos itens anteriores ligados às semanas de direção. Porém, achamos importante destacar alguns elementos cênico-textuais que integrarão a tessitura do espetáculo e que surgiram durante esse período de retomada dos atores-encenadores e nortearão uma primeira seleção dos materiais do processo de criação.

É nessa fase que surge, por exemplo, um comentário do Cláudio sobre a possibilidade de os atores já estarem em cena antes da entrada do público, preparando a parede, escrevendo as frases – extraídas tanto da obra de Clarice, quanto outras criadas pelos próprios atores – que podem ser faladas durante o espetáculo. Também aparece o desejo de, em algum momento, jogar água nas paredes, para que se pudesse borrar a parede – uma metáfora representativa do processual, uma forma de apagar para recomeçar, para reescrever, para transformar. Encontramos o seguinte comentário de Odilon sobre esse momento “preparatório” enquanto entra o espectador.

*“A peça tem 1h30, mas, na verdade, seria apenas uma hora, já que a meia hora inicial é para preparar o público para a peça que vai acontecer **com ele**, e não **para ele**”. (ODILON, 2012 – grifo do autor).*

Também aparece aqui, em um registro do Odilon, o desejo de trazer para o espetáculo as referências de outras peças de teatro vistas pelos criadores que, de alguma maneira, reverberam em *Prazer* – como, por exemplo, as citações, no espetáculo a Pina Bausch e ao *Fuerza Bruta*, que aparecem no testamento/inventário imaterial. Na cena final, que hoje inicia o espetáculo, esse recorte textual se soma à história pessoal de Torgheir Wethal – um dos integrantes do Odin, que, ao tornar-se ciente de um grave problema de saúde, em vez de se lamentar, convidou os amigos mais próximos para “um brinde à vida”. Essa história, contada ao grupo por Isabela, se funde ao exercício do inventário imaterial e ao desejo de citar referências artístico-pessoais de cada criador, desenvolvendo uma das cenas do espetáculo. Essa junção, porém, não se dará nesse momento do processo – é uma constatação a posteriori de nossa observação.

Outro elemento que nasce nesse período é a relação com a janela do espaço da sede da companhia – que será reproduzida no espetáculo –, estabelecendo duas espacialidades simultâneas, o dentro e o fora.

Também nessa fase, muitas propostas foram colocadas em experimentação no processo e, embora parecessem naquele momento potenciais, não foram adiante nas etapas seguintes. Um bom exemplo é a ideia de ensinar a coreografia de ações, criada com a Roberta Carreri, para o público antes que o espetáculo começasse – no hall do teatro, por exemplo<sup>87</sup>. Ou ainda a ideia de entregar um kit para o espectador com um espelho, proposta que já apareceu em outro momento do processo e que incluía, por exemplo, entregar uma maçã.

De um comentário da Isabela, aparecem dois elementos que serão integrados à cena do espetáculo: o ato de fazer pão juntos – que se tornará um pão de queijo – e de *os performers-personagens* começarem “vestidos” com suas máscaras sociais e irem se “despindo” ao longo do espetáculo. Essa proposição norteará não só a trajetória dos personagens – que iniciam escondendo suas dores íntimas –, como transformará uma cena que Isabela já realizava, na qual ela pegava o espelho e passava maquiagem. A partir de então, ela começa a fazer de forma inversa, começando com a maquiagem no rosto e retirando-a em cena. Outra ação-texto que aparece nas improvisações é a de Isabela bebendo a água com sal, numa referência ao texto de Clarice que remete a ter “o mar dentro de si”.

Não conseguiríamos apenas nesta pesquisa – e nem temos essa ambição – dar conta de todos os mínimos movimentos e transformações que aconteceram nessa dinâmica processual de sala de ensaio. Muitos outros materiais foram criados, excluídos, retomados. Buscamos apenas ressaltar, a partir da análise dos registros que temos dos processos, alguns materiais que foram revistos e acabaram servindo de norte para uma primeira seleção de material<sup>88</sup>.

*Eleições do processo até 24.07.2012<sup>89</sup>:*

Lista do Zé Walter:

<sup>87</sup> Vale ressaltar que é recorrente, ao longo do processo, esse desejo de se relacionar de uma forma mais física e direta com o espectador, principalmente no que diz respeito à coreografia final. Embora essa ideia não tenha se mantido até a obra final, destaco que, na última apresentação da temporada de *Prazer* no CCBB em Belo Horizonte, artistas e público se reuniram no pátio aberto da instituição e realizaram um “flashmob” com a coreografia e o banho de mangueira.

<sup>88</sup> Reproduzo esta seleção aqui, embora seja bastante longa, por acreditar que ela evidencia o caráter processual das escolhas realizadas dentro da sala de ensaio, assim como as incertezas e as predileções ao longo do percurso criativo até ali, assim como os dilemas entre visões diferentes sobre a obra, e também porque, em comparação com o roteiro final, em anexo no fim desta dissertação, evidencia as transformações que o material foi sofrendo até formalizar-se o espetáculo.

<sup>89</sup> Reprodução do material organizado pelo grupo.

- Exercícios do Mário como preparação para chegar a um estado;
- Engrenagem usada por nós;
- Treino do Cláudio: os balanceios, rolamentos e os aéreos (os aéreos dão uma sensação boa para o espectador);
- Usar os viewpoints e passing through;
- Jogo da parede;
- Temas recorrentes de Clarice, levantados pelo Cláudio na sua primeira semana: galinha, filhos, morte, ovo, datilografia, dedos, coca-cola;
- Escutar as entrevistas de Clarice e o que isso pode gerar de resposta para a cena;
- Sequência de gestos repetidos. Cada um cria um gesto e os outros repetem resignificando;
- Os cegos feios com máscaras deformadas em cena. E as pessoas videntes fazendo cara de espelho. E o que a gente vê da máscara do outro;
- Resgate do Jogo do espelho com quatro atores;
- Voz neblina, voz serração, fazer algum texto eleito, quando tiver. Cria uma sensação sonora muito gostosa;
- Espelho. Jogos com espelho. O espelho refletindo e cortando a luz;
- Relato da perda da avó da Bela. A tristeza da perda, mas o calor insuportável, de Astolfo Dutra e as crianças tomando banho de mangueira;
- Os textos à la Clarice. O exercício de paráfrase;
- Entrecruzar histórias. Duas histórias;
- Vídeo ao vivo, dando detalhes, closes ou pontos de vista que o espectador não teria;
- Testamento. Inventário. Coisas que cada um sabe fazer;
- Improvisos com os temas que o Marcelo propôs: uma viagem, um retorno, uma morte, uma distância;
- Resgatar o exercício do Marcelo: a música da vida;
- Usar a ação vocal como treinamento; investigar a longo prazo;
- Textos invertidos na parede, que pudessem ser lidos por meio do espelho;
- Coreografia do “Viva la vida” virar uma espécie de flashmob, na internet por exemplo, como uma das passagens para o espetáculo, ou ensinar antes do espetáculo os passinhos para as pessoas, para que usem em algum momento do espetáculo ou dançar pequenininho da plateia;

- Zé Walter comenta, concordando com a Isabela, da importância de treinar os elementos técnicos para que não estejam imprecisos no jogo.

#### Lista do Cláudio:

- Engrenagem a 10% e 20%, para ver o que dali pode virar cena. Fazer em várias direções;
- Cláudio fala de um diretor que grava o texto da peça antes do ensaio e os atores ensaiam sem falar, mas fazendo as ações enquanto ouve-se a gravação do texto em off;
- Jogo do espelho: fazer espelho em oposição (um senta, outro levanta);
- Fala da vontade de ter personagem;
- Não se ter narração; buscar uma estrutura dramática;
- Escrever na parede;
- Jogo da parede. Colocar texto neste jogo. De repente, dois assuntos sendo conversados ao mesmo tempo. Os quatro no mesmo jogo, mas cada dupla poderia estar em um lugar diferente da outra;
- Jogo das posições que a gente fez na última semana. Refazer esse jogo de acordo com o espaço que a gente tem;
- Jogo do Jefferson Miranda, tendo jogo físico, não ficando só sentado no chão;
- As caixas-surpresas da Isabela. Uma ideia: cada dia o ator arrumar uma caixa-surpresa para o outro;
- Os conflitos das cenas Odilon/Cláudio e Isabela/Tchelo, que começaram no trabalho do Mário;
- Como usar as ações da Roberta e os leading points no jogo?;
- Sugere entregar para o Jô a lista de ações vocais pessoais para talvez virarem personagem;
- Relação com a música. Investigar essa relação. Cláudio lembra que, em Caio, havia música por toda parte. E em Clarice, como se daria? Ou que tipo de música brasileira traduz esse universo?;

#### Lista do Marcelo:

- Engrenagem: tentar fazer a engrenagem sem contato físico;
- O exercício da paráfrase do Zé Walter. Refazer o exercício da reescrita, agora que as coisas estão mais avançadas. Reescrever os textos que estão na parede e usar as paráfrases em vez daquelas frases;
- Eu não gostaria de ter uma estrutura grande, a parede, etc.;
- Viewpoints e leading points. E ações vocais, desejo de aprofundar nisso. Ver isso aplicado a um exercício cênico;
- Um vendo vídeo no i-Phone, outro no telefone, um lendo, o outro observando e anotando essas impressões. Todos no mesmo espaço, mas cada um em um espaço diferente;
- Frase: “a busca de si e a singularidade”;
- Lista de coisas que posso fazer;
- Jogo da parede; amigo/inimigo;
- Treinamento;
- Engrenagem, investigar mais. Começar junto e como é que isso para;
- Quando li *Uma Aprendizagem...*, os textos que separei foram: a oração (uma oração de forma não-condicional, como a gente não falar a oração, potencializar com as ações físicas e outros elementos, projeção dos textos dessas orações); o texto do Ulisses; a relação com o mar;
- Imagem: projeção, sonoridade;
- Refletores na mão dos atores;
- Cadeiras. Uso das cadeiras;
- Versões de uma história, detalhes que se revelam a cada versão;
- O belo. O feio. O padrão;
- Vídeo: Uso do vídeo como sensações dos personagens (subtexto);
- Personagens, trabalhar com personagens; quando o Cláudio fala que tem vontade de trabalhar, eu também;
- Se eu fosse eu. Se eu fosse você. O que você tem feito de você;
- Música: Fuerza Bruta: Batida interessante e o crescente que ela traz;
- Música da Alice Carreri, filha da Roberta;
- Duas músicas do Paulinho Moska (Sinto Encanto e Waiting for the Sun to Shine);

Lista da Isabela:

- As janelas e as grades; janelas que encerram a gente em um lugar e, ao mesmo tempo, levam para fora; Espelho atrás das grades;
- Espelho. A gente dançando com o espelho. A gente olhando o mundo a partir do espelho e não diretamente. Isabela escondendo o corpo atrás do espelho, o tronco. Espelho pequeno como máscara escondendo o rosto. Espelho como foco de luz. Espelhos pendurados no teto. Espelhos para os espectadores. Terremoto;
- Refletores usados por nós;
- Escritos na parede. Nós escrevendo. Escrever com o corpo como molde, O Odilon escrevia com o pé. Cláudio e Isabela contornavam partes do corpo. Jogar água na parede;
- Água: o banho de mangueira; banho de chuva; piscina no palco. Os bailarinos de Pina na água. Mar;
- Cantar. Cláudio falou que a gente não explorou isso. Cantar junto. Cantar cada um sozinho. Cantar como rio, como tsunami. Cantar de verdade, como se canta no banheiro quando ninguém está vendo; os três homens cantando em torno da água, passagem do feminino para o masculino;
- Cenas do Mário: Isabela/Marcelo e Cláudio/Odilon. Di com copo d'água. Jogar água no Odilon;
- Maçã na boca me impede de falar; maçã que dá entrada ao paraíso; Marcelo rolando sobre as maçãs;
- Beijo de batom entre eu e Odilon. Você não vê a beleza do que estamos tentando?;
- Jogo da parede; amigo/inimigo; passing through;
- Cláudio pintado com o corpo de batom;
- Marcelo correndo em círculos, cada vez mais rápido;
- Comer e beber juntos;
- Jogo usando o leading points;
- Ideias: dar verbo de presente. A gente pode escolher um verbo para o outro;
- Público escolher o que quer escutar ou o que quer ver. Cada um ter um fone de ouvido e um controle ou canal que muda, com diálogos diferentes;
- Algumas frases: “vontade de ser eu mesmo por mais feio que isso fosse”; “eu tenho sido o maior obstáculo com meu caminho”; “apesar de...”; “como se tornar humano?”; “hoje eu tenho poucas pessoas que me falam a verdade”; “e se o mar estiver do outro lado?”; “aprender a suportar ser feliz”;

- Perguntas: “aprender o prazer é possível?”; “sobre o prazer, vamos falar disso?”; “vamos falar sobre o prazer o sexual?”;

#### Lista do Odilon:

- O jogo da parede; do amigo-inimigo;
- Vídeos tobogã;
- Vídeo do orgasmo;
- A gente cozinhando;
- Espelho. Uso do espelho. Espelho no chão: um lago? Um espelho d’água? O público ver coisas através do espelho;
- A ideia do Cláudio de a gente escrever no espaço e depois a projeção escreve no mesmo espaço mais tarde, onde a gente escreveu antes;
- Ação de olhar;
- A gente escrevendo na parede, preparando o espaço com frases que podem ser faladas durante a peça;
- Isabela apoiando as duas mãos na parede, embaixo da frase “eu sou feio”. Todos nós poderíamos fazer isso nessa ou em outras frases;
- Borrarr os escritos de giz com as mãos; borrarr o giz com água;
- Água: dançar na chuva; cantar no chuveiro; tomar banho; masturbar no banho; fazer xixi; chorar; suar; tomar banho de mangueira; nadar na piscina; jogar água no outro; jogar água na parede; beber água; fluxo; espelho d’água;
- Dançar: a gente dançando com os refletores;
- Dançar a engrenagem; a coreografia de ações (coreô);
- Estrutura narrativa: as cinco versões de uma história; como o conto que o Marcelo trouxe;
- As listas de ações vocais de cada um poder gerar um personagem;

Essas cinco listas nos dão sinais dos elementos que recorrentemente citados entre as escolhas de cada criador, assim como também evidencia alguns dilemas que estavam presentes no processo de criação. Entre as recorrências, podemos citar tanto a escritura na parede, quanto a utilização dos elementos da água e do espelho, a manipulação dos refletores pelos atores, a utilização da coreografia e das técnicas e jogos corporais e espaciais, as células de cena em

dupla que surgiram no trabalho com o Mário, cozinhar em cena, utilizar as músicas do processo, jogar água na parede e banho de mangueira, o exercício de parafrasear Clarice, entre outros.

Entre os desejos que se manifestam, podemos citar alguns que realmente se efetivam mais tarde em cena – como a vontade de alguns de que haja personagem e de que o texto do espetáculo tenha características mais dramáticas que narrativas (embora estas não precisem ser abandonadas totalmente), ou ainda o ato de cantar –, e outros que acabam sendo deixados de lado no caminho, como as propostas que buscam uma atividade (física, interativa) do espectador.

Percebe-se também que há ainda muitos questionamentos, muitas ideias para ainda serem experimentadas, técnicas e procedimentos que poderiam ser mais aprofundados, perguntas ainda sem respostas, apontando para uma abertura do processo de criação para a instabilidade, para o questionamento, para o laboratorial.

Esse “método” de fazer listas pessoais das escolhas de material do processo e listas coletivas se repetirá ao longo do processo e se configurará como uma das maneiras adotadas pelo coletivo para a seleção, roteirização e formalização do material levantado nas etapas anteriores.

#### 4.6. O enfoque dramático: encontros com Jô Bilac

O primeiro encontro com Jô Bilac durante o processo de *Prazer* aconteceu ainda em abril, em uma fase bastante inicial das improvisações, em uma visita à sede da Luna Lunera, quando foi mostrado o levantamento de todo o material. A ideia inicial era que, de maneira colaborativa, ele pudesse assinar a criação do texto em coautoria com a Luna Lunera. Porém, devido a incompatibilidades de datas e a dificuldade geográfica, já que Jô reside em outra cidade, optou-se por uma “orientação dramática”, iniciada com uma demonstração do material, em julho, criado no processo pelos atores e, nos dias seguintes, uma oficina de dramaturgia.

#### **27.07.2012**

O ponto de partida para a colaboração dramática se deu com o compartilhamento de uma “estrutura de dramaturgia convencional”, uma escaleta com dez passos para a criação de um texto dramático. De forma resumida, procurei aqui reproduzir os pontos apontados por

Jô, por acreditar que tal estrutura, embora não tenha sido reproduzida em *Prazer*, serviu de referência na condução das escolhas sobre a criação dos personagens e a organização da dramaturgia.

Somente neste momento do processo é que questões pertinentes à noção de sentido da obra, de uma escrita dramática, começam a tomar corpo na criação, somando-se a um material previamente levantado, nas semanas de direção e encontros com outros colaboradores, de caráter majoritariamente performativo.

A escaleta compartilhada por Jô propõe a seguinte estrutura ao texto dramático:

- 1) Prólogo: encontrar a síntese do que se quer falar; apresentação da linguagem; familiarizar o público com a linguagem também do espetáculo; apresenta a história sem desvendá-la;
- 2) Apresentação dos personagens: quem são as pessoas envolvidas no fato;
- 3) 1ª virada: ponto em que o conflito é redimensionado; momento em que se muda a percepção do espectador sobre o que de fato está se passando;
- 4) Desenvolvimento do conflito: é sempre um personagem que apresenta o conflito; os acontecimentos externos podem ser pretexto para desenvolver o conflito e ele também pode ser interno;
- 5) Gancho para a 2ª virada: Algo que acontece e muda os rumos da história;
- 6) 2ª virada: acontece por uma circunstância que faz o público redimensionar mais uma vez o conflito;
- 7) Trama: começa uma outra história dentro da história que já vinha sendo apresentada; como os personagens lidam com o conflito em outra perspectiva;
- 8) Clímax: o ápice da trama; o ponto de inflamação;
- 9) Desfecho: a solução; como o clímax se resolve;
- 10) Final: Última provocação; como a história termina.

A partir dessa estrutura, Jô Bilac propôs um exercício de criação aos artistas da Luna, que consistia em criar um possível prólogo, no qual poderia ser usado diálogos ou narração/descrição. Para isso, ele deu como ponto de partida três alternativas de situação: “uma noiva se maquiando em silêncio”; “um casal separando bens materiais”; “um homem no alto do prédio” – sendo que esta será uma situação que transbordará para a obra final, tornando-se elemento na construção do personagem de Cláudio Dias, no prólogo da peça.

**28.07.2012**

No segundo dia, Jô Bilac apresentou uma nova escaleta, desta vez voltada para a construção e apresentação dos personagens, que ele divide em cinco aspectos: histórico, emocional, físico, social e secreto. Ressalto aqui o aspecto secreto, entendido como aquilo que apenas o espectador percebe – e não o personagem – como um dos elementos que mais se faz presente na construção dos personagens de *Prazer*, trabalhado ao longo do processo como os “pensamentos” dos personagens.

Para exercitar a criação, Jô Bilac voltou a oferecer alternativas de situação como pontos de partida para a escrita dos atores:

- *Um homem dando banho em outro homem bêbado.* (amigos; colegas de quarto; desconhecidos; inimigos; o homem que dá banho pode usar luvas; o homem que dá banho pode alisar o corpo do outro; o homem que dá banho tenta somente equilibrar o outro e que ele próprio tome seu banho).
- Uma mulher emocionada agradecendo a um artista.
- *Um casal cozinhando junto enquanto conversa sobre o dia que passou.*
- *Um cego ouvindo ópera.*
- *Alguém ensinando uma língua estrangeira a outra pessoa.*
- Um casal jantando e se conhecendo.
- *Alguém afinando um instrumento (um cello ou uma guitarra)*
- *Alguém fazendo uma tatuagem.*
- *Alguém com um envelope na mão, na angústia de abri-lo. (um documento; uma carta;*

o resultado de um exame de saúde; um testamento; umas fotos.)

- Uma mãe dando banho no filho.

As situações em itálico – grifo meu – foram aquelas que, de alguma maneira, se fizeram presentes nos textos criados pelos atores. Após a atividade, Jô Bilac deu um retorno sobre as recorrências encontradas por ele no material gerado. Ele ressaltou que as sinopses dos textos levavam a três tipos de relação: entre casal, entre amigos e de admiração artística. Sobre os espaços, foram recorrentes as imagens do banheiro e da cozinha. Entre os signos presentes nos textos, ele destacou: tatuagem, música/instrumento musical, maçã do amor, maquiagem. É notável que todos esses elementos serão, mais tarde, detonadores de improvisações e da criação de cenas para o espetáculo.

Detectou-se, também, a estratégia de escrita utilizada por cada um dos integrantes da Luna, em que apareceram “diálogos diretos”, “diálogos sem palavras”, “simultaneidade de camadas de texto dos personagens, com o pensamento de um deles”, “jogo de palavras” e “movimento do ordinário para o sublime e vice-versa”.

Findado esses dois dias de oficina, de acordo com anotações no diário de Marcelo Souza e Silva, Jô Bilac pediu ao núcleo criador que relacionasse materiais, que servissem de provocação para a colaboração do dramaturgo na escrita<sup>90</sup>.

Ao contrário dos outros dois encontros – com Mário Nascimento e com Roberta Carreri –, em que a colaboração aconteceu por um ou mais períodos fixos, a colaboração de Jô Bilac aparece mais esparsa ao longo do processo, porém, também causa grande interferência criativa nos rumos da obra.

## 02.10.2012

O próximo registro da participação de Jô Bilac se dá em outubro, dois meses após a realização da oficina. Em nova visita a Belo Horizonte, ele apresenta aos outros criadores uma vasta lista de proposições, a partir do material que ele havia visto anteriormente e do que foi criado na oficina, além de suas próprias colaborações. Porém, na semana anterior, ele assistiu a um ensaio aberto realizado no observatório de criação<sup>91</sup> e, no debate após o ensaio, fez o seguinte comentário, registrado por Zé Walter:

*Uma coisa que incomoda um pouco: a dramaturgia ajudaria nessas muitas coisas que “dão volta”, mas não há um aprofundamento, ficando na superfície. As relações entre os quatro é o que sustenta, porque vocês são sensíveis. Mas não sei se isso interessa, se essa é a busca. Aqui, dramaturgia e direção caminham juntas, propõe muitas camadas. Mas estas coisas são apontadas, esteticamente, na interpretação, sem ir a fundo, mas ainda muito híbrida. Buscar o fio-da-meada para o público participar com mais empatia. Há uma proposta que pode ser explorada com mais potência. Mas há lacunas que permitem que o público acompanhe coisas isoladas, reconhecíveis, mas isoladas. (BILAC apud ALBINATI, 2012).<sup>92</sup>*

O comentário de Jô Bilac exemplifica o “conflito”, a fricção que havia no material entre uma poética que privilegiasse o dramático ou performativo, “tensão” que assumida pela

<sup>90</sup> Porém, não foram encontrados registros ou trocas de email entre os criadores que confirmem essa etapa.

<sup>91</sup> Falarei mais detalhadamente do observatório no próximo item.

<sup>92</sup> Embora às vezes pareçam sem sentido ou confusos, esses registros foram feitos na hora do debate, com uma grafia confusa. Mas optei por reproduzi-lo como registrado.

dramaturgia e encenação do espetáculo. Porém, naquele momento, se os outros materiais pareciam potentes, ainda não havia, no sentido “naturalista”, um desenho mais concreto de personagens, da fábula ou das linhas argumentais do espetáculo.

Neste encontro, Jô apresenta as seguintes possibilidades de linhas argumentais e de características para a composição dramática dos personagens:

- Personagens desprazerosos, procurando prazer. Eles mostram prazer na confraternização. Por vezes, o prazer é buscado (de) em eventos instantâneos e efêmeros. (“Um quase nada me faz feliz”; “é preciso estar distraído”). A circunstância por si só é interessante.
- Uma proposta mais “transcendental” é a história se passar fora do Brasil; sensação de estrangeiro; o encontro com o outro leva ao encontro com si mesmo; fora do país, encontrar um conterrâneo é como uma extensão sua; levar comida para o exterior;
- Estando fora do país, longe do que é “familiar”, você tende a se analisar mais existencialmente. Tem que redimensionar a realidade para além das fronteiras do corpo e da matéria. Cada personagem pode ter uma característica/marca/circunstância desse estrangeirismo;
- Sobre os personagens, como eles podem se tornar mais interessantes? Tornar um personagem mais interessante como arquétipo (profissão, gosto, trato social, família, etc) e o ser humano como contraponto a esse arquétipo;
- A fluência entre personagens (e atores) é forte, há espontaneidade nas relações, mas falta “teatralidade”. Os apontamentos são bons, mas podem ter desdobramentos mais magnéticos – pelo drama;
- Primeiras leituras sobre os personagens: pessoas em busca de prazer. Cada ator traz uma imagem: Odilon/Ozório – homem perdido; Marcelo/Marcos – homem procurando; Cláudio/Camilo – homem fóbico; Isabela/Isadora – mulher elegante;
- Explorar o simplório e o sublime (vagabundo/nobre, ordinário/poético);
- Quatro personagens em circunstâncias distintas, tendo em comum a nacionalidade; talvez, alguém de férias, que chega depois;
- Possíveis características de Camilo: é fóbico, executivo; mochilar pelo mundo, se curando, para não enfartar, para prestar atenção no que é importante para ele.
- Possíveis características de Marcos: é comissário, alguém sempre em trânsito, não mora em lugar nenhum; Quando volta, ela não está mais; Ela que era seu único eixo; Falta de

continuidade da vida dele; O cachorro é um filho mal-ajambrado, acaba virando um eixo para ele; Deixaria o cachorro na casa de alguém e, só quando o perdesse, perceberia sua perda.

- Possíveis características de Ozório: podia ser um esportista (jogador de basquete, tenista), que estivesse no país há muito tempo; Está ficando velho para a profissão; Não sabe para onde ir; Esportista ou modelo, profissões que têm “prazo de validade” menor; Está em reflexão; Quer ver coisas além das coisas, está em um momento de redimensionar o que sempre foi, o que é e o que quer ser; Em busca de identidade. Franqueza cortante.
- Possíveis características de Isadora: um casal com Ozório; uma relação estranha, algo não acontece; tem algo no personagem com beleza (questão estética, imagem, muito forte); Está na dúvida entre superficial ou existencial-conceitual (exemplo modelo ou artista plástica); tendência a achar que é superficial, para criar uma trajetória de aprofundamento e ter um contraponto com Ozório; entra em crise;
- Lado ordinário – os encontros, o jantar, Marcos pode trazer iguarias por estar sempre em trânsito – e poético do estrangeirismo – gera-se amizades instantâneas e profundas;
- A relação entre Isadora e Camilo parece ser escondida;
- A confraternização pode permear todo o espetáculo;
- A tentativa de chuva no final (pode-se tentar);
- Camadas de relações entre os personagens (quanto mais camadas adicionar, mais interessantes eles ficam). Relação Marcos e Laura, por exemplo: ele é amigo dos outros, a Laura é mais forte que ele, mais personalidade, poderia ser o quinto elemento; Laura mora no mesmo prédio e era amiga deles; ela ia e voltava até que não volta mais; como não sabe o que fazer com o cão, deixa no apartamento deles;
- Gostou da valsa de 15 anos e do “gozar rindo”.

Muitas dessas proposições trazidas por Jô Bilac, a partir do material previamente apresentado pelos outros criadores, foram incorporadas ao processo de criação, trazendo uma poética dramática para o espetáculo, somando-se aos outros elementos da tessitura dramaturgica. Podemos destacar, entre as ideias que foram retrabalhadas em sala de ensaio e incorporadas ao espetáculo: o argumento dos personagens em busca de prazer, a ação se passar em um país estrangeiro; os quatro personagens em situações distintas e um que chega depois; todo o argumento sugerido para Camilo; o argumento desenvolvido para Marcos, ser um comissário, assim como a situação do cachorro; Isadora e Ozório serem um casal, terem uma antiga relação e ambos estarem passando por um momento pessoal de redimensionamento

existencial; Isadora ser artista plástica e o conflito superficial/existencial; Ozório ter franqueza cortante; a confraternização permear todo o espetáculo. Porém, outras ideias foram abandonadas, ou reelaboradas, como a proposta de Ozório ser esportista ou modelo.

Uma primeira escaleta do espetáculo, estruturada após esses encontros, já demonstra o cruzamento entre os materiais elaborados pelos criadores em sala de ensaio e as proposições trazidas por Jô Bilac a partir desses elementos processuais. Comprova-se, com isso, que a tessitura do espetáculo, no caso do processo de criação de *Prazer*, se deu de forma coletiva e colaborativa, à medida que a criação, e conseqüentemente o espetáculo, assume sua faceta compartilhada, polifônica, de natureza híbrida por suas múltiplas colaborações. Em que cada célula, entendida como a menor parte possível, de uma cena pode carregar em seu DNA a expressão de diversas vozes artísticas que se cruzaram ao longo dos nove meses em sala de ensaio.

#### 4.7. O espectador no ensaio: observatório de criação

A revisão acerca dos papéis envolvidos no processo de criação teatral que se estabelece nas práticas compartilhadas inclui não somente a tríade ator-dramaturgo-encenador, mas também agrega a essa rede um quarto elemento, o espectador, desestabilizando esses lugares até então rígidos, e possibilitando novos percursos criativos.

Podemos identificar na experiência da Luna Lunera uma relação com o espectador como parte integrante e participativa do processo criativo, tornando-o não apenas “consumidor” um receptor de algo feito para ele, mas, também, uma testemunha da obra em processo e um possível colaborador, mais um possível elemento presente no tecido de vozes que resultará o espetáculo.

Para estabelecer essa aproximação no processo de criação de *Prazer*, a Luna Lunera organizou os observatórios de criação, um espaço de interlocução artística. Mesmo ainda antes de haver um roteiro propriamente dito, o grupo realizou ensaios abertos à comunidade – colaboradores envolvidos, artistas, amigos e outros espectadores. Ao fim de cada encontro, cada um dos espectadores era convidado a compartilhar suas impressões, olhares, percepções, que eram anotados pelos criadores para mobilizar futuras reflexões sobre os rumos do processo e, conseqüentemente, da obra final.

Foram cinco observatórios de criação ao longo do processo, realizados nos dias 6, 13 e 24 de setembro, 2 de outubro e 24 de novembro.

#### 4.7.1. Primeiro ensaio aberto

Procuraremos aqui compartilhar na íntegra as impressões compartilhadas pelos participantes-espectadores durante o primeiro e o último ensaio<sup>93</sup> e, quando houver registro, também explicitaremos as reverberações que elas trouxeram ao espetáculo. Seguirei a estrutura feita nos registros, identificando o interlocutor e na frente sua fala.

*O observatório foi realizado no dia 6 de setembro de 2012, com os seguintes espectadores: Mário Nascimento, Ed Andrade, Marney Heitmann, Letícia Paes e Fafá Rennó.*

Ed Andrade: Achou linda a cena de ir para trás e não comer; acha que tem coisas bem potentes, como o uso da luz, os jogos no espaço, mas que ainda tem que ser editado; Do ponto de vista imagético, teve leituras diferentes ao longo do espetáculo, com as paredes escritas, a angulação da parede da sala, as grades da janela; Um lado abstrato, performático e outro mais concreto, real (o jantar mais realista); O cheiro, o odor dos alimentos, algo inspirador; Não são coisas claras, mas são coisas que me agradam muito; os escritos começam de forma relevante e depois se perdem ao longo; A coisa do prazer e o contraponto dele propõe um conflito; tem um material rico, o prazer carnal, o gozo, a água no final, mas tem que editar.

O comentário de Ed Andrade ressalta uma profusão de materiais que ainda demandava organização, seleção, escolha, ao mesmo tempo em que enfatiza a riqueza de material capaz de estabelecer relações sensoriais com o espectador – o cheiro, a água, os olhos fechados. A presença de duas vertentes que entram em tensão no espetáculo, o performativo e o dramático, aparecem no retorno de Ed Andrade, assim como se manifesta nas falas seguintes, de Marney Heitmann e Mário Nascimento:

Marney Heitmann: achou genial ser Clarice numa festa; é angustiante e divertido ao mesmo tempo; e tira o lado “cabeção”, dá leveza.

---

<sup>93</sup> Reproduzir todos os retornos dados nos cinco ensaios geraria um excessivo material, incompatível com o volume da dissertação. Escolhemos os registros do primeiro e do último ensaio por acreditar que eles são exemplares de duas fases bem distintas do processo, capazes de evidenciar como essa interlocução com o espectador se estabelece.

Mário Nascimento: Vê dois espetáculos diferentes: um da primeira parte mais corporal, mas não tem nada que leva isso para a segunda parte, mais dramática, da mesa; gosta do começo todo, das imagens iniciais para depois transbordar; Trabalhar mais a intensidade no começo para depois desembocar no jantar; Sensação da mesa entrando é brusca; na conversa com o cachorro, na cena do Marcelo, usar textos da parede como desabafo.

Fafá Rennó: Gostou da movimentação, entendeu a proposta de jogo; na transição para a mesa, tem que escolher se é brusca ou suave; quando vai para a mesa, demora a “pegar”, é lento, as coisas estão truncadas, gera tédio; são amigos em uma mesa, e daí? Mesmo sem ter visto a primeira parte (chegou atrasada), achou que demorou as situações chegarem; nos momentos individuais têm coisas interessantes, mas, mais uma vez, são pequenos depoimentos que se estruturam em solos, uma estrutura, como a autobiografia, que tem se repetido nos outros trabalhos; quando há o encontro é bonito; como já foi integrante do grupo, percebe que há elementos que voltam, como escrever, água, bebida-brinde; a cena do mar/mergulho/ritual é linda, mas muito isolada; falar sozinhos de novo; se o tema é prazer, porque não compartilhar?; não é necessário construir uma história, mas a plateia tem que acompanhar, perceber; sentiu necessidade de ser “tocada” mesmo; a dança é um encontro lindo, ali tem prazer; é uma bobagem a dança, mas é muito bom; mais uma vez vocês manipulam a luz, o cenário e o som; é como se os espetáculos não terminassem nunca, colassem um no outro.

Mário Nascimento: concordou com várias questões colocadas pela Fafá, o jantar pode ter mais, durar mais a união, o prazer; se for improvisado, há que se dominar o improvisado;

Esse posicionamento de estender ao longo do espetáculo os momentos de comunhão, de prazer entre os quatro integrantes, expresso principalmente na cena do jantar e na coreografia final, aparece tanto na fala de Fafá Rennó quanto na de Mário Nascimento, e irá reverberar na configuração final do espetáculo – o jantar, que até então era realizado uma única vez, será retomado em várias cenas diferentes na obra final.

Letícia Paes: como não tem uma “historinha”, é uma peça de sentimentos; não pode entrar e sair do teatro sem se modificar; acha que em umas cenas acontecem muita coisa, e nada em outras; o ritmo da cena nas cadeiras é muito lento no segundo momento que ela acontece; a entrada e a saída da mesa são muito aleatórias, ela não gosta, aparece e desaparece sem

propósito, e é só uma conversa; gosta da escrita na parede, da cena do mar, da dança final e do início; está faltando uma direção, um tanto de coisa jogada, você entra e sai sem um questionamento; na dor, ela acha que temos que estar separados, porque a dor isola, fecha, e o prazer expande; pode ter uma conexão entre esses momentos ápice (melancolia, raiva), calma e percepção do prazer, em um ciclo que se repete, como na vida; percebe dois pontos que se destacam na temática, a coragem de ser feliz e a alegria falsa, exagerada.

Esses retornos a partir do material apresentado no primeiro ensaio aberto motivaram as dinâmicas em sala de ensaio no período que se seguiu, não no sentido de resolver todas as demandas que foram colocadas, mas de equalizar, de acordo com os desejos e dilemas enfrentados pelos criadores no processo – e também refletidos nas falas do público – voltar à criação de cenas, personagens, situações, transições, relações e associações possíveis entre os elementos.

Não há registros da conversa entre os integrantes após esse ensaio aberto – com exceção de uma anotação de Zé Walter sobre “tentar escrever cena Torgheir” e de uma ideia de cena de Marcelo, realmente efetivada depois, de ele jogar água no rosto como um “desabafo seco”. Mas, após uma análise dos exercícios e dinâmicas realizadas nos dias seguintes, percebe-se um maior foco no delineamento dos perfis dos personagens, assim como workshops de criação textual.

#### 4.7.2. Último ensaio aberto

*O observatório de criação foi realizado no dia 24 de novembro de 2012, com os seguintes espectadores: Miguel Anuniação, Soraya Belusi<sup>94</sup>, Luciana Romagnolli, Sandro Boaventura, Marcos Assis Carolina Arantes, Vander Araújo, Natália Menezes, Leandro Viegas, Fernanda Gomes, Alfredo Ramos Pérez, Fabiano Pereira de Almeida, Marta Guedán Vidal.*

Miguel Anuniação: Achou o tempo alongado e as vozes de Marcelo e Isabela baixas.

---

<sup>94</sup> Nome com o qual esta pesquisadora assina profissionalmente.

Luciana Romagnolli: Achou a primeira parte longa; os e-mails confusos, os textos ficam embolados quando ditos juntos, não consegue acompanhar; após a troca dos presentes, ela acha que o espetáculo “engata”.

Sandro Boaventura: Acha que algumas cenas são redundantes, como a cena do pão de queijo (pensamento), que dá informações que ele já tinha percebido; o que é casa/interno e o que não é casa/externo, não compreende bem como se dá a passagem de espaços; como criar tensão entre o fora/dentro, gozo/não gozo, prazer/não prazer; dor e sofrimento também fazem parte do prazer; será que todos têm que estar incomodados com algo?; Vê links textuais, mas não cênicos, entre os diferentes momentos do espetáculo; muitos elementos que se tornam nebulosos; ele gosta do excesso, mas tem coisas que podem ser dispensadas; as imagens do prólogo podiam se manifestar novamente na dramaturgia, poderiam surgir para quebrar o realismo da cena;

Repete-se, neste ensaio, já às vésperas da estreia, algumas das percepções compartilhadas pelo público no primeiro observatório de criação, em que parece haver uma cisão de poéticas (do dramático e do performativo) no espetáculo, sendo que poderia haver uma penetração desses dois elementos ao longo do espetáculo, assim como se confirma um excesso de informações e de elementos que tornavam confusas as dinâmicas estabelecidas em cena.

Vander Araújo: Percepção sensorial: o olfato, o paladar, a audição são coisas que podem ser enriquecidas. Quando os alimentos estão prontos, eles perdem a importância.

Marcos Assis: preparo é maior que o produto, o tempo para fazerem o jantar juntos é maior que o de comer.

Luciana Romagnolli: Pondera se é necessário dois tipos de comida; três movimentos de “dança”, se isso não dilui, não repete.

Miguel Anunciação: É mais do mesmo, funciona como um padrão recorrente de forma negativa, que tem uma cena cotidiana, um embate e um arroubo.

Nesses últimos relatos, denota-se outra questão que se fez presente entre os dilemas do processo e aparecia também nas falas do público no primeiro ensaio aberto: a duração e/ou

repetição dos momentos de compartilhamento do prazer pelos quatro personagens do espetáculo, nas cenas dos jantares. Porém, se havia uma unanimidade na primeira abertura do processo de que esses momentos precisavam se estender ao longo do espetáculo, neste retorno percebe-se uma divisão de opiniões, alguns ressaltando o excesso de quantidade de cenas (Luciana Romagnolli e Miguel Anunciação) e outros enfatizando que é preciso dar ainda mais importância (Vander Araújo e Marcos Assis).

Vander Araújo: Gostou da cena da “máscara social” e sugeriu o recurso do perfume.

Marcos Assis: Precisa mais silêncio para que as coisas sejam percebidas.

Natália Menezes: Quando ela viu antes, em outro ensaio aberto, a Isabela se maquiava e, agora, ela tira a maquiagem; ela gosta mais de como está agora.

Leandro Viegas: Acha que não deve se retirar as cenas das comidas, nenhuma delas, nem a troca de e-mails, porque ele acha que demonstra a intimidade entre eles.

Miguel Anunciação: Que se trata de amigos de muito tempo é notório em cena.

Luciana Romagnolli: Há muitos estímulos no espetáculo, e isso é bom, mas pode ser a hora de avaliar o que se repete? O que pode ser enxugado para ganhar força?; algumas coisas estão muito mastigadas, pedem edição para deixar lacunas.

Miguel Anunciação: Enfatizar algumas lacunas, não chegar até o fim da explicação.

Luciana Romagnolli: A paixão do Camilo pela Isadora, por exemplo, já é clara, pode ser editado.

Soraya Belusi: Há realmente dois momentos distintos no espetáculo; optar por essa “divisão” ou manter as duas coisas, mas embaralhando um pouco esses momentos; nos e-mails, talvez manter só as informações fundamentais; o Ozório é o que mais gera empatia/identificação para ela; vontade de entrar na chuva/banho de mangueira; vontade de dançar junto, talvez ensinar a coreografia.

Aqui, delineia-se outra questão pertinente a certa autoridade do dramático, no sentido de que, na ânsia de esclarecer pontos dos personagens e das situações, bloqueava-se a multiplicidade de sentidos que a própria poética performativa proposta pelo espetáculo apresentava.

Miguel Anunciação: Usar uma música muito óbvia, que já traz essa marca de alegria, não pode soar escapista?

Soraya Belusi: Acha justamente o contrário sobre a música, por considerar que o bacana é a capacidade que o grupo tem de fazer se emocionar com uma música que ela sequer gostava.

Alfredo: O escapismo não é problema, a questão é que não há uma transição para esse momento.

Luciana Romagnolli: É o único momento “relaxante” do espetáculo; acha ótimo.

Miguel Anunciação: É relaxante, mas não pode ser alienante.

Luciana Romagnolli: Sempre há uma nota de solidão, mesmo no coletivo.

Fernanda Gomes: Passa intimidade, solidão.

Marta Guedán Vidal: Teme que a música final se sobreponha a todo conteúdo trabalhado e desenvolvido.

Marcos Assis: Talvez dançar sem a música ou outra música?

Alfredo Ramos Pérez: dramaturgia está mais clara, mas, ao mesmo tempo, em relação a outro ensaio, perdeu-se os elementos visuais; o ato de escrever na parede era mais significativo antes também; sente que só há relação com as frases no início do espetáculo; sugere exemplos como iluminar as frases, destacar uma palavra, etc.

A uma semana da estreia<sup>95</sup> do espetáculo, que ocorreu no dia 30 de dezembro de 2012, esse observatório de criação evidenciava a dimensão processual da experiência de criação da Luna Lunera, em que se busca a abertura para a mudança e a constante revisão das escolhas. Além disso, também faz ressaltar um deslocamento das posições tradicionais não só entre artista e público, com espectadores participando do processo, mas também entre crítica e criadores, já que três jornalistas e críticos teatrais<sup>96</sup> estavam presentes no ensaio e compartilharam suas impressões na roda de conversa.

E muitos eram os pontos apontados pelo público do observatório como “questionáveis” no roteiro que havia sido apresentado, como o tempo alongado de algumas cenas, as informações redundantes da dramaturgia, dois momentos distintos no espetáculo (o performativo no início, e a segunda parte realista-dramática), o excesso de “arroubos” e certa padronização recorrente da ação dramática, a escolha “escapista” da música da coreografia final.

Todos esses pontos foram considerados antes de estreia – alguns trechos foram retrabalhados, reorganizados, às vezes até eliminados do espetáculo, demonstrando um movimento que consiste não em “agradar” o espectador, mas de ouvi-lo como parte propositiva do processo, gerando ou não transformações nos rumos da obra.

Ainda antes da estreia, foram organizadas algumas proposições em respostas às colocações do observatório de criação, para serem experimentadas e, talvez, modificarem a tessitura do espetáculo. Citarei algumas proposições que interferiram na obra final e as mudanças geradas por elas:

- Questionamento: Miguel Anunciação fala que as cenas repetem um padrão (conversa amena e arroubos);

Possíveis apontamentos: Escolher um momento para o arroubo. Achar qual o clima para cada cena. Trabalhar essa dinâmica; Ter um arroubo somente na cena das mortes.

- Questionamento: Enfatizar algumas lacunas;

Possíveis apontamentos: A questão do Ozório com o irmão não precisa ser explicitada; não falar da paixão de Camilo por Isadora; não fechar a história do banho de mangueira;

- Questionamento: excesso de danças;

---

<sup>95</sup> Acho importante frisar que esta era uma estreia aguardada pelo “mercado” teatral e pela mídia especializada, no sentido de ser o primeiro trabalho da Luna Lunera a estrear fora de Belo Horizonte, especialmente por ser em São Paulo, em um projeto do Centro Cultural Banco do Brasil, de longa temporada (dois meses). Esse fato também gerava expectativas internas no grupo.

<sup>96</sup> Soraya Beatriz Luciano Silva (vulgo Soraya Belusi), Luciana Romagnolli e Miguel Anunciação.

Possíveis apontamentos: Treinar o vídeo da Isadora, mas sem dançar; só assistindo.

- Questionamento: A questão do escapismo na música;

Possíveis apontamentos: A música entrar na rádio antes e alguém pedir para trocar de rádio.

Criar caminho para que a música possa entrar naquele final.

- Questionamento: a escrita;

Possíveis apontamentos: Ir se dando aos poucos. Como na peça. A frase não ser escrita de uma vez. E poder ser reescrita ao longo, tendo o sentido adulterado por um elemento.

- Questionamento: cena dos pensamentos redundante;

Possíveis apontamentos: cortar a cena dos pensamentos; deixar pensamentos de Marcos e Camilo em outros momentos;

- Questionamento: A encenação inicial tem que deixar rastros, não devem ficar duas coisas estanques;

Possíveis apontamentos: na cena das mortes, ter cadeiras. As cadeiras irem se abrindo, até chegar à posição inicial, quando o público está entrando.

Além dessas respostas diretas aos comentários do público do ensaio aberto, outras cenas, textos e imagens acabaram sendo motivados pelas questões debatidas após o encontro. Entre as que serão incorporadas ao espetáculo, destaco: “Marcos fazer os gestos de comissário/aeromoça com a locução de segurança do CCBB”, “Marcos repetir os gestos de comissário/aeromoça no prólogo com o texto convencional, e só na segunda vez fazer o texto da carta da Laura”, “Ozório avisar no prólogo que não vai participar do flashmob porque tem previsão de chuva”, “a janela ser onde se postam os vídeos do Youtube, as fotos do Facebook. A janela como lugar de onde se vê o mundo exterior... real ou virtual”; “Uma cena do Camilo que mostre que ele não é tão superficial (o prólogo novo, dele falando do peixe)”; “Colocar Ulisses vendo Marcelo preparar o jantar pra Laura”, “Isadora falar do inventário imaterial, de que o que ela deixaria de testamento seriam as coisas mais importantes que viveu”, “depois do banho de chuva, lavar as paredes”.

O que a análise genética de tais registros e o acompanhamento do processo evidenciam – desde os relatos das semanas de direção, passando pelos encontros com os colaboradores até chegarmos ao observatório de criação – é a total permeabilidade do percurso criativo de

*Prazer* às mais diversas colaborações e interferências artísticas, constantemente reinterpretadas pelos criadores em sala de ensaio, uma espécie de laboratório permanente ao longo do processo. Revela-se também a coexistência e a justaposição de materiais de naturezas híbridas na composição do texto-espetáculo, a tensão entre teatralidades (poética dramática e poética performativa), que se estruturam em formulações cênicas processuais, que tendem à instabilidade e ao inacabamento. Demonstra-se, ainda, a efetiva interlocução entre artistas e público, tornando este também agente participativo do processo, um espectador-criador.

#### 4.8. Depois da estreia: o processo continua

O encontro com o público seria, segundo Cohen (1998), o que definiria a transição entre processo e o produto na criação *work in progress*. A obra, porém, se mantém sempre “em obras”, sendo o momento das apresentações apenas mais uma etapa do processo de criação, este também em constante movimento. A estreia do espetáculo, neste sentido, não consiste, necessariamente, o fim do processo.

A natureza processual da experiência de criação da Cia Luna Lunera em *Prazer* nos permite dizer que o percurso criativo continua a acontecer em uma obra permanentemente inacabada, aberta a novas indagações, proposições e transformações. Desde a estreia, em dezembro de 2012, incontáveis mudanças foram feitas no espetáculo; não para atingir uma meta ideal, “melhorar” no sentido de buscar uma inalcançável perfeição, mas, sim, para permitir que surjam novas descobertas, novos arranjos, uma nova obra<sup>97</sup>.

Procuraremos mapear algumas das proposições de interferência no espetáculo – o que evidenciaria a continuidade da dimensão processual – realizadas pelos criadores desde a primeira temporada de *Prazer*, ainda em 2012, até o início da temporada em Belo Horizonte, realizada em outubro de 2013<sup>98</sup>.

A título de demonstração quantitativa, desde 7 de dezembro de 2012, uma semana após a estreia, somam-se nove diferentes roteiros do espetáculo, que registram as criações processuais durante as apresentações<sup>99</sup>, referentes aos mais diversos elementos de composição

<sup>97</sup> No sentido de que uma obra de arte contém em si a possibilidade de ter sido várias outras

<sup>98</sup> O espetáculo continua em processo, mas optamos por fazer esse recorte temporal. Além disso, nem todas as transformações ocorridas neste período foram registradas e são passíveis de ser detectadas apenas pelo vídeo do espetáculo. Optamos também, devido a um grande material quantitativo, por selecionar as mudanças que dizem respeito à dramaturgia e encenação, que interferem de forma mais explícita na estruturação da obra.

<sup>99</sup> Nos anexos, encontra-se o roteiro “final”, de abril de 2014, formato apresentado na temporada de *Prazer* no Teatro Francisco Nunes, pela programação do Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte.

do texto cênico-espetacular – atuação, texto, luz, sonoridades, intervenções audiovisuais, relação com o espaço, etc.

Sintomaticamente – se considerarmos os dilemas já apontados durante o processo de criação (embate entre a “poética dramática” e a “poética performativa”) e os retornos dados durante os Observatórios de Criação, a primeira parte do espetáculo – intitulada “Prólogo” – foi a que mais se transformou desde a estreia, segundo os criadores.

*“Estruturalmente, nós mudamos muito o começo da peça antes da estreia em Belo Horizonte, ou seja, depois de 89 apresentações. Sentíamos que era um começo ainda mal resolvido; tanto internamente tínhamos este desconforto, quanto pelas reações da própria plateia”. (2014, ODILON).*

No primeiro registro de proposição de mudanças, o prólogo e toda a parte inicial da obra é objeto de experimentação dos criadores:

Rever o prólogo. Corre o risco de soar um pouco pueril. Nossas reações têm se resumido a “admirar” a história que Isadora conta. Buscar outras saídas Inserir o recorte do “inventário imaterial inverso”, mais ou menos como está no texto versão de 08 de dezembro. Não sei pensar em quais outras ações cada um poderia fazer em lugar de ‘admirar’.

Reestruturar o “Fuerza Bruta” – troca de e-mails/apresentação dos personagens. Este início tem uma fragmentação nem sempre positiva ao espetáculo. Como é uma apresentação dos personagens, acho que não vale a pena ser confusa. Para a apresentação dos personagens, acharia bom que houvesse mais clareza.<sup>100</sup>

Já em março de 2013, um novo procedimento se dá nesta parte do espetáculo, com a proposição de uma nova configuração dramatúrgica-espacial:

Na entrada do público, as cadeiras comecem na formação em torno da mesa imaginária. Podem ser tiradas de lá quando formos escrever no alto das paredes, e retornadas pra posição de jantar quando não tivermos mais o que escrever no alto. Como a imagem delas espalhadas pelo espaço quando o público entra é aleatória, e não tem desdobramento ao longo da peça, fixar a imagem do jantar pode ser bom. [...] Na cena da apresentação dos personagens/troca de e-mails, criar cena mais movimentada, urbano-caótico<sup>101</sup>.

<sup>100</sup> Informações retiradas de trocas de emails entre os integrantes em janeiro de 2013, repassados à pesquisadora por Odilon Esteves.

<sup>101</sup> *idem*.

Encontram-se também referências a propostas de modificações textuais, para experimentar novas possibilidades de significação:

Trocar a frase “vale imagem de televisão?” por algo como “vale coisa que você viu na televisão?” ou “vale experiência com televisão?” ou “vale coisa que você presenciou pela televisão”, ou outra frase do tipo. Acho que algo dê essa dimensão de que estão acessando memórias de experiências que os marcaram.

Mudar a expressão “o Cristo Proibido do Joãozinho Trinta” para “o Cristo Redentor do Joãozinho Trinta, que tinha sido proibido no desfile”. Para que quem não viu o desfile e não conhece essa história, também ter acesso ao que está sendo contado.

Cláudio falar um verso a mais da música “Pois É” e voltar com a perguntar “até onde eu vou conseguir?” – Camilo: “A cena do cara correndo na esteira me lembrou essa música ‘Até onde o destino não previu! Sem mais atrás, vou até onde eu conseguir!’.” (Pergunta pra si.) Até onde eu vou conseguir? (pergunta pra todos.) Até onde a gente vai conseguir?<sup>102</sup>

Em agosto de 2013, uma nova proposta é feita para transformar o começo do espetáculo, precisamente a apresentação dos personagens. A título de comparação, em roteiro do dia 13 de junho<sup>103</sup>, a cena foi registrada assim:

*Camilo se levanta. Marcos e Ozório o iluminam. Ele corre. Isadora o desenha na parede. Ele se descola da parede, pega sua cadeira, coloca-a sobre o praticável, sobe na cadeira.*

**CAMILO: Assunto Metas** “Por aqui só metas, planos, prazos, relatórios. Estou ganhando a vida a vida vendendo seguro de vida. Comprei um apartamento grande, enorme, massa. Vocês podiam vir passar o fim de ano aqui comigo no Brasil. Eu mando de presente pra vocês as passagens. Eu estou com muita saudade daqueles nossos jantares. Agora me contem, como é que vocês estão? O que é que têm feito por aí?”

E, em agosto, a proposição alterava consideravelmente a organização:

Começa a música do Fuerza Bruta. As palavras começam a ser escritas na parede pela projeção. Depois de um tempo, acendemos a luz em Isadora. Ela começa sua performance, lendo as frases. Na seqüência, Marcos faz evoluções no avião, com gestuais de segurança. Ozório faz sua palestra, com tradução de Isadora)

**ISADORA:** *(Lê as frases da parede, faz sua performance.)*

---

<sup>102</sup> *idem.*

<sup>103</sup> *idem*

**MARCOS:** *(vai empurrando a cadeira como carrinho de catering de avião, serve água no avião)* Excuse-me, sir. Would you like something to drink? Water, coke, apple juice, orange juice, coffee, tea?

**OZÓRIO:** *(Dá palestra da Manobra de Heimlich, no proscênio. Isadora faz tradução simultânea para o francês.)* Se um corpo estranho bloqueia por completo as vias aéreas superiores, impedindo a entrada de ar nos pulmões, qualquer ser humano no mundo reage levando as mãos ao pescoço - esse é o sinal universal da asfixia. Ao ver uma pessoa com esse sintoma, certifique-se se ela está mesmo sufocando, e em caso afirmativo, proceda com a Manobra de Heimlich – uma manobra simples, que pode ajudar a salvar uma vida. Posicione-se atrás da vítima, com o polegar entre o umbigo e o esterno. Feche a mão. Coloque a outra por cima. E pressione para dentro para cima, forte e rápido. A compressão da parte superior do abdomen, contra a base do pulmões, expulsará o ar que ainda resta, e isso forçará a eliminação do corpo estranho.

*Camilo se levanta. Marcos e Ozório o iluminam. Ele corre. Isadora o desenha na parede. Ele se descola da parede, pega sua cadeira, coloca-a sobre o praticável, sobe na cadeira.*

**CAMILO: Assunto Metas** “Por aqui só metas, planos, prazos, relatórios. Estou ganhando a vida a vida vendendo seguro de vida. Acabei de comprar um apartamento grande, enorme, massa. Vocês podiam vir passar o fim de ano aqui comigo no Brasil. Eu mando de presente pra vocês as passagens. Eu estou com muita saudade dos **nossos encontros, principalmente daqueles nossos jantares**. Agora me contem, como é que vocês estão? O que é que têm feito por aí?”

A cena final, embora estivesse presente desde a primeira tentativa de roteirização com a coreografia de ações, também foi objeto de diversas tentativas e experiências de reformulação. Em março de 2013, ainda se investigava novas aberturas dentro da estrutura já pré-estabelecida:

A gente dançar de olhos fechados – abrir outra possibilidade de leitura: pode ser o flash mob acontecendo, como pode ser dentro da imaginação deles, como pode ser uma lembrança, como pode estar acontecendo dentro de casa, mas na cabeça deles é na praça... e remete à frase que falamos que “muitos dos que conseguiram sobreviver relataram que o que ajudou muito foi continuar fazendo dentro da cabeça, na imaginação, as atividades que gostam, as atividades que davam prazer, que geravam energia” + a cena do começo + comer de olhos fechados + feche os olhos e imagine o pôr-do-sol + cantar de olhos fechados<sup>104</sup>.

Essa foi apenas uma seleção de transformações pelas quais sofreu o espetáculo, dentro de um panorama muito mais amplo de experimentações nos mais diversos elementos de composição da obra, mas que seria inviável pontuar uma a uma as proposições realizadas em mais de um ano de temporada, sem contar que jamais poderíamos dar conta das transformações que ainda estão por vir, afinal, o processo continua...

---

<sup>104</sup> *Idem.*

O que buscamos evidenciar ao relatar e analisar alguns procedimentos em sala de ensaio na construção de *Prazer* é a especificidade que se dá na prática criativa da Cia. Luna Lunera, cujo processo de criação é não só um momento que antecede o espetáculo, mas o próprio gerador deste, tornando seus modos de criação elementos estruturadores da obra final.

A partir da experiência do grupo mineiro, tentamos demonstrar que, se todo processo de criação teatral pode ser considerado como o espaço de geração de material para a cena, não são todos os modos de criação que buscam transbordar seus procedimentos para a obra final, apontando para o que definiríamos aqui como uma “processualização do espetáculo”. Tal consideração nos permite considerar que a prática criativa da Luna Lunera – aliada a de outros coletivos brasileiros – remete não apenas à criação *p r o c e s s u a l* de uma encenação e dramaturgia, mas também aponta para uma encenação e dramaturgia do processo.

## 5. Considerações finais

Ao longo desta dissertação, busquei evidenciar, através de referências à história do teatro e análise de práticas de criação e poéticas teatrais da cena contemporânea, elementos que enfatizam a dimensão processual no teatro. Parti da hipótese que as novas formulações artísticas que surgiram no início do século XX, período denominado por Roubine (1998) como a “era do encenador”, proporcionaram novas perspectivas acerca da autonomia da arte teatral em relação ao texto e, conseqüentemente, instauraram novas percepções acerca da noção de encenação, o que poderíamos em muitos casos chamar de “poética da cena” (Ramos, 2010). Para alguns reformadores da arte teatral do início do século XX – entre eles, Meierhold, Decroux e Artaud –, era preciso não só re-teatralizar o teatro, rompendo com os princípios em voga da estética naturalista e da soberania do texto dramático, libertando o teatro da autoridade da palavra, como também tornava-se necessário repensar o papel e a relação do ator com a obra teatral – o que assumirá perspectivas diferentes na prática artística de cada encenador. É nesse contexto que o teatro passa a enfatizar seu caráter processual e laboratorial, à medida que, nesse processo de renovação da linguagem, criou-se um contexto voltado para a experimentação e para a pedagogia na formação de atores, deslocando a relevância quase exclusiva que era concedida às obras para os espaços de criação. E é nos estúdios teatrais do início do século XX que esse processo em busca de um novo teatro irá se desenvolver.

Se afirmo que coube aos encenadores “reformadores da cena” trazer à tona a dimensão processual do fazer teatral, considero, porém, que Stanislávski, embora partidário da estética naturalista vigente, alinha-se a esses criadores por sua constante e consistente prática pedagógica na sistematização do trabalho do ator.

À luz do conceito de laboratorialidade (Schino), é possível identificar aproximações entre as práticas criativas realizadas nos estúdios da primeira metade do século passado e os laboratórios da segunda metade, cujas referências principais incidem no Teatro Laboratório, de Flaszen e Grotowski, e no Odin Teatret, de Eugenio Barba. Uma “afinidade” que reside em uma relação singular com o espaço, o tempo, a pesquisa e a noção do processo de criação como uma oportunidade de experimentação e formação – embora cada criador lide com esses elementos de maneira distinta. Dessa maneira, a dimensão processual dessas práticas estaria também na maneira de se olhar para o teatro, deixando de se concentrar apenas nos problemas diretamente ligados aos espetáculos e voltando-se para o processo de trabalho e as relações nele estabelecidas.

A partir daí, abordei as práticas compartilhadas de criação, procurando evidenciar a dimensão processual que se estabelece no percurso criativo desses modos de construção do espetáculo através da horizontalização das vozes artísticas presentes na criação coletiva e no processo colaborativo. Busquei ainda discutir as possíveis distinções entre os dois procedimentos de criação compartilhada no âmbito dos estudos contemporâneos, apoiada nas reflexões de Antonio Araújo, Luís Alberto de Abreu, Sílvia Fernandes, Santiago García, dentre outros.

Parti ainda da hipótese de que, por seu caráter polifônico, híbrido e coletivizado, essas práticas de criação tendem a resultar em obras que carregam as marcas do processo, transbordando na obra final o percurso percorrido em sala de ensaio. Para melhor investigar essa evidência da dimensão processual nas obras teatrais contemporâneas, buscamos definir o conceito de performance como linguagem (Cohen) e *work in progress* (Cohen), por ambos serem importantes operadores para se pensar as teatralidades contemporâneas (Fernandes).

Ainda por esta perspectiva, busquei na definição de teatro performativo (Féral), que evidencia a aproximação do teatro contemporâneo da performance ao adotar alguns de seus elementos fundadores, como a transformação do ator em *performer*, a opção pela descrição dos acontecimentos e da ação em detrimento da representação e da ilusão cênica, o espetáculo centrado mais na imagem e na ação do que no texto.

A dimensão processual das obras teatrais contemporâneas se evidencia através de zonas de performatividade, cenas processuais, breves, episódicas, formulações instáveis, semelhantes a workshops improvisados, que indicam seu caráter de inacabamento. Nestes casos, tem-se a dimensão de ser inviável dissociar o processo de criação da obra que dele resulta, assim como eliminar da obra, supostamente finalizada, os resíduos do processo que deixaram rastro na escritura cênico-textual.

Percorrido o traçado teórico, busquei descrever, a partir do acompanhamento do processo aliado ao estudo genético dos registros dos criadores, a experiência da Cia. Luna Lunera na criação do espetáculo *Prazer*. Pavis (2003) afirma que um espetáculo teatral resulta da divisão do trabalho entre os seus diversos artífices e das articulações da cena e da dramaturgia, visíveis na obra final, pois “tais traços da gênese estão ainda sensíveis e localizáveis no produto acabado, como cicatrizes de antigas operações”. Durante a análise de material, apoiada nesta perspectiva, busquei evidenciar o caráter processual que se estabeleceu no percurso criativo, procurando perceber de que modo os procedimentos que nortearam a criação permitem a construção de uma obra que, assim como no processo, carrega as marcas

de sua gênese compartilhada, híbrida e polifônica. Neste sentido, a própria seleção do material a ser reproduzido e analisado foi norteadada pela procura de elementos processuais cujos rastros permanecem presentes no espetáculo.

Busquei demonstrar, através da descrição e do detalhamento de alguns procedimentos e etapas do processo, a construção de um caminho singular de criação trilhado pela Luna Lunera, ressaltando a dimensão laboratorial que permeia a prática artística do grupo. Entre os procedimentos adotados, relatei as dinâmicas e relações estabelecidas nas semanas de direção, de modo a enfatizar a rotatividade e o revezamento constante de funções ao longo do processo, criando uma sistematização que dialoga tanto com a criação coletiva – à medida que a encenação e a dramaturgia resultam da interferência e escritura de todos os integrantes do núcleo artístico do grupo – quanto com o processo colaborativo – à medida que estabelece uma “metodologia” que preconiza a divisão de funções, só que estas assumem caráter flutuante e não mais fixo. Assim, a cada momento do processo, um dos criadores conduzia a criação cênico-dramatúrgica que, ao final, carrega as marcas das proposições apresentadas por cada um deles.

As escolhas feitas ao longo do processo de criação ressaltam ainda a permeabilidade do processo às interferências criativas de todos os envolvidos, incluindo o público, que, no caso da criação de *Prazer*, agregou o espectador à sala de ensaio através dos encontros dos observatórios de criação. A noção de escritura compartilhada é ainda mais potencializada pela participação de colaboradores externos ao coletivo dentro do processo, criando outra rede de relações artísticas, que também deixa seus rastros na obra em construção.

Os dilemas relatados ao longo do processo e algumas soluções formais adotadas também foram descritas e analisadas no intuito de ressaltar a filiação da obra aos procedimentos do teatro performativo (Féral), que talvez seja um conceito mais pertinente ao ser confrontado com o espetáculo da Luna Lunera que o pós-dramático (Lehmann), já que o drama também é um de seus componentes, mas não mais importante que os demais.

Procedimentos como a escrita pessoal, ao lançarem mão do depoimento biográfico, enfatizam ainda a aproximação dos modos de criação adotados em *Prazer* com os da performance, friccionando no texto cênico-espetacular a ambiguidade entre artista e personagem – que se faz presente, por exemplo, na escolha dos nomes dos personagens que se assemelham muito, mas não são iguais, aos nomes verdadeiros dos *performers*.

Outro procedimento que ressaltei como evidência da processualidade na prática de criação do grupo é a constante transformação, experimentação e reconfiguração do espetáculo, tornando-o um organismo vivo, uma obra em processo.

O percurso percorrido nesta dissertação, assim como *Prazer*, não foi idealizado *a priori*, não tinha definido um lugar ideal a se atingir, configurando-se, inicialmente, como uma investigação acerca da processualidade manifesta nas obras teatrais contemporâneas. Muitas rotas eram possíveis para evidenciar essa dimensão processual, mas, no caminho que a mim se apresentou, estava a Cia. Luna Lunera, um encontro cujas marcas estão presentes nesta obra minha final. Assim como compartilhei com eles a criação em sala de ensaio do espetáculo, eles também compartilham comigo esta pesquisa, cujo desejo é a celebração do teatro como processo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LIVROS

ARAÚJO, Antonio. **A Gênese da vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

\_\_\_\_\_. (Org.) ; AZEVEDO, José Fernando (Org.) ; TENDLAU, Maria (Org.) . **Próximo Ato: Teatro de Grupo**. 1ª. ed. São Paulo: Itáu Cultural, 2011. v. 1.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva: 2001.

BONFITTO, MATTEO. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRAGA, Bya. **Étienne Decroux e a artesanía de ator. Caminhadas para a soberania**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CRAIG, Gordon. **Da arte do teatro**. Trad. Edondo Junior. Lisboa: Arcádia, s/d.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

\_\_\_\_\_. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CORRÊA, José Celso Martinez. **Primeiro ato: cadernos, depoimento, entrevistas (1958 – 1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DE MARINIS, Marco De. **Comprender el Teatro: lineamentos de una nueva teatralogía**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador**. 2. Ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

DIAZ, Enrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fábio (org). **Na Companhia dos Atores – ensaios sobre os 18 anos da Cia dos Atores**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

CANCLINI, Nestor García. *A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1984.

CARLSON, Marvin. **Performance – Uma Introdução Crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA, José da. **Teatro Contemporâneo Brasileiro: criações partilhadas e presença diferida**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

FÉRAL, Josette. **Teatro, Teoría y Práctica: Más Allá de las Fronteras**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2004.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais – anos 70**. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.

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

\_\_\_\_\_. **Teatralidades do Real**. In: Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, ano VI, 2009, nº 6.

FISCHER, Stela. **Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.

GARCIA, Santiago. **Teoria e Prática do Teatro**. Trad. Salvador Obiol de Freitas. São Paulo: Hucitec, 1988.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

\_\_\_\_\_ e FLASZEN, Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GUINSBURG, J. **Da Cena em cena**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GUINSBURG, J. e FERNANDES, Sílvia (org.). **O Pós-Dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2010.

GUÉNOUM, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2003.

KLEIST, Heinrich Von. **Sobre o teatro de marionetes.** Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

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

LISPECTOR, Clarice. **Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres.** 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

\_\_\_\_\_. **Felicidade Clandestina.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARIA THAÍS. **Na Cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916.** São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

PAIS, Ana Cristina Nunes. **O Discurso da Cumplicidade: dramaturgias contemporâneas.** Lisboa: Colibri, 2004

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema.** Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de teatro.** Tradução para língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. Ed – São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno: 1930-1980.** Paulo: Perspectiva, 1988.

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

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

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

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: Processo de criação artística.** São Paulo: Fapesp/Annablume, 1998.

\_\_\_\_\_. **Redes da Criação – Construção da Obra de Arte.** São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SCHINO, Mirella. **Alquimistas do Palco – os laboratórios teatrais na Europa**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

STANISLÁVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2001.

\_\_\_\_\_. **Minha Vida na Arte**. Tradução de Paulo Bezerra (do original russo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

## **TESES, DISSERTAÇÕES E MONOGRAFIAS**

MALETTA, Ernani. C. **A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

PEREIRA, Elvina Maria Caetano. **Tecidos de vozes: texturas polifônicas na cena contemporânea mineira**. 2011. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

NICOLETE, Adélia. **Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo**. 2005. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes/USP, São Paulo.

## **REVISTAS E ARTIGOS**

ABREU, Luís Alberto. **Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação**. IN: CADERNOS DA ELT, Santo André, vol. 1, nº0, março de 2003. (p. 33-41).

\_\_\_\_\_. **Raízes do processo colaborativo**. In: O SARRAFO, São Paulo, nº9, março de 2006. (p.14)

ARAÚJO, Antônio. **O processo colaborativo no Teatro da Vertigem**. IN: SALA PRETA, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ECA/USP, Nº6, 2006. (p. 127-133).

\_\_\_\_\_. **A Encenação Performativa**. IN: SALA PRETA, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ECA/USP, Nº8, 2008. (p. 253-258).

\_\_\_\_\_. **A Encenação-em-Processo**. IN: V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2008, Belo Horizonte. Anais do V Congresso da ABRACE: Criação e Reflexão Crítica. Belo Horizonte, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. **O processo como obra**. Caderno Mais! Folha de S. Paulo, 13 de março de 2003. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm>  
Acessado em 04 de janeiro de 2013.

BELUSI, Soraya. **Cena Polifônica**. IN: BRAVO!, São Paulo: janeiro de 2013. (p. 84-88).

BUENAVENTURA, Enrique. **La dramaturgia del actor**. Disponível em <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/buenaventura001.htm>  
Acessado em 17 de maio de 2013.

CARREIRA, André. **O Teatro de Grupo e a Renovação do Teatro no Brasil**. IN: V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2008, Belo Horizonte. Anais do V Congresso da ABRACE: Criação e Reflexão Crítica. Belo Horizonte, 2008.

FÉRAL, Josette. **Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo**. IN: SALA PRETA, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, nº 8, 2008. (p. 197-210).

\_\_\_\_\_. **A Fabricação do Teatro**. IN: Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 2, 2013. (p. 566-581).

FERNANDES, Sílvia. **O Lugar da Vertigem**. IN: *Trilogia Bíblica (Teatro da Vertigem)*. Apresentação de Arthur Nestrovski. São Paulo: Publifolha, 2002. (p. 35 – 40).

\_\_\_\_\_. FERNANDES, Sílvia . **Performatividade e gênese da cena**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 2, 2013. (p. 404-419).

\_\_\_\_\_. **Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea**. IN: REPERTÓRIO: TEATRO E DANÇA, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, nº 16, Salvador: 2011. (p. 11-23).

\_\_\_\_\_. **Teatralidades do real**. IN: Subtexto (Belo Horizonte), v. 6, 2009. (p. 37-48).

MAIA, Reinaldo. *Duas ou três coisinhas sobre o Processo Colaborativo*. Mimeo, 2004.

MELLÃO, Gabriela. **Bela amostra de vida e teatro, apesar de...** IN: BRAVO!, São Paulo: janeiro de 2013. (p. 89)

MENCARELLI, Fernando. **Dramaturgias em processo: a cena pelo avesso**. IN: *Cena Invertida/dramaturgias do processo*. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2010.

NICOLETE, Adélia. **Prazer, da Cia Luna Lunera, ou Uma aprendizagem do teatro contemporâneo.** Disponível em <http://papelferepedra.blogspot.com.br/2012/12/prazer-do-luna-lunera-ou-uma.html>

Acessado em 15 de janeiro de 2013.

RAMOS, Luiz Fernando. **Pós-dramático ou poética da cena?** IN: GUINSBURG, J. & FERNANDES, S. *O Pós-dramático – Um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010. (p. 59-70).

\_\_\_\_\_. RAMOS, L. F. **Trajatórias alternativas do teatro brasileiro nos anos 70: coincidências, sincronias e parentescos.** IN: Instituto Cultural Itaú. (Org.). *Anos 70: trajetórias.* São Paulo: Itaú Cultural/ Iluminuras, 2005. (p. 111-115).

RINALDI, Miriam. **O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem.** IN: SALA PRETA, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ECA/USP, nº 6, 2006. (p. 135- 143).

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado.** Artigo publicado originalmente em inglês na revista ArtForum de março de 2007. Traduzido por Daniele Ávila e disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado/>. Acessado em 24 de abril de 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **A Reprise (Resposta ao Pós-Dramático).** Introdução ao livro *Études Théâtrales – La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène.* Tradução de Humberto Giancristofaro. IN: Revista Eletrônica Questão de Crítica. Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico>. Acessado em 07 de maio de 2012.

SOUM, Corinne. **A Mímica Corporal – Um mundo desconhecido e familiar ao mesmo tempo.** Trad. Intertrans e Nadja Turenko. IN: SEIXAS, V. de (org.). *Projeto Mímicas.* São Paulo: Projeto Mímicas, 2009. (p. 16-30).

## VERBETES

ABREU, Luís Alberto de; NICOLETE, Adélia. **Processo Colaborativo.** IN: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos.* São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006. (p. 253 – 254).

TROTTA, Rosyane. **Criação Coletiva**. IN: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006. (p. 101 – 103).

## **ENTREVISTAS**

ALBINATI, José Walter. Entrevista concedida a Soraya Beatriz Luciano Silva. Maio de 2014. Não publicado.

DIAS, Cláudio. Entrevista concedida a Soraya Beatriz Luciano Silva. Maio de 2014. Não publicado.

ESTEVES, Odilon. Entrevista concedida a Soraya Beatriz Luciano Silva. Maio de 2014. Não publicado.

SOUZA E SILVA, Marcelo. Entrevista concedida a Soraya Beatriz Luciano Silva. Maio de 2014. Não publicado.

PAES, Isabela. Entrevista concedida a Soraya Beatriz Luciano Silva. Maio de 2014. Não publicado.

## **TEXTOS TEATRAIS**

AUTORIA COLETIVA. *Prazer*. S/D. Texto inédito.

## **OUTRAS FONTES**

ALBINATI, José Walter. **Diários do processo de criação de Prazer**. 2012

DIAS, Cláudio. **Diários do processo de criação de Prazer**. 2012

ESTEVES, Odilon. **Diários do processo de criação de Prazer**. 2012

SOUZA E SILVA, Marcelo. **Diários do processo de criação de Prazer**. 2012

PAES, Isabela. **Diários do processo de criação de Prazer**. 2012

## **WEBSITES**

<http://cialunalunera.com.br/>

**ANEXO A – FICHA TÉCNICA COMPLETA (*Prazer, da Cia Luna Lunera*)**

Concepção e dramaturgia: Cia. Luna Lunera

Atuação e codireção: Cláudio Dias, Isabela Paes, Marcelo Souza e Silva, Odilon Esteves.

Codireção: Zé Walter Albinati

Orientação dramaturgic: Jô Bilac

Preparação corporal: Mário Nascimento

Residência artística: Roberta Carreri - Odin Teatret

Pesquisa em artes digitais: Trem Chic

Direção: Eder Santos

Coordenação geral de produção videográfica: André Hallak

Edição: Leandro Aragão

Produção: Barão Fonseca

Concepção cenográfica: Ed Andrade

Assistente de cenografia: Morgana Mafra

Execução do cenário: 100 Pregos

Figurino: Marney Heitmann

Assistente de figurino: Alexandre Frade

Confecção de figurino: Maria Vieira

Iluminação: Felipe Cosse e Juliano Coelho

Assistente de iluminação: Jésus Lataliza

Participação afetiva: Cláudia Corrêa

Programação visual: 45 Jujubas - Marcelo Dante e Juliano Augusto

Registro videográfico: Léo Pinho

Fotografia: Adriano Bastos e Carlos Hauck

Cia. Luna Lunera: Cláudia Correa, Cláudio Dias, Fernanda Kahal, Isabela Paes, Marcelo Souza e Silva, Odilon Esteves e Zé Walter Albinati

Assessoria de comunicação: Ethel Braga

Coordenação de produção: Cris Moreira

Produção executiva: Vinícius Santos

Administração: Graziane Gonçalves

Contabilidade: Ricardo Silva

Assessoria jurídica: Drummond & Neumayr Advocacia

Serviços gerais: Valmira Nascimento da Silva

**PRAZER****espetáculo da Cia. Luna Lunera**

Roteiro versão 22 de maio 2014

**1 – ENTRADA DO PÚBLICO**

*(Há quatro cadeiras espalhadas pelo palco. Enquanto os espectadores entram, os quatro atores escrevem as seguintes frases nas paredes, com giz.)*

**Cláudio (personagem: Camilo)**

- Ser cotidiano é um vício.
- Eu queria ser eu mesmo por mais feio que isso fosse.
- Que medo alegre, esse de te esperar.
- Há sempre um copo de mar pra gente navegar.
- Um quase nada me faz feliz.
- Por tristeza tenho vontade de me abismar.
- O que é o amor?
- Eu queria ser eu mesmo, cantando, por mais feio que isso fosse.
- Uma tepidez de vento trouxe uma doçura de ar. Tomara que traga outras.

**Isabela (personagem: Isadora)**

- Liberdade é não ter medo.
- A vida não é de se brincar. Em pleno dia se morre.
- Tudo é só por enquanto. Enquanto estamos vivos.
- O gozo é o domínio do aqui-e-agora.
- O maior desafio de um ser humano é tornar-se humano.
- E se eu fosse eu, quem eu seria?
- Se eu fosse eu?
- Imaginar eu consigo. O que eu preciso agora é fazer.
- Você sabe pedir o máximo de si mesmo?
- Quem pode dizer com sinceridade que se realizou na vida?
- Quem pode dizer com sinceridade que venceu na vida?
- E se o mar estivesse aqui dentro?
- EU SOU FEIO
- JE SUIS LAID
- (A)MAR
- Eu te ofereço meus pés descalços: esta é minha humildade e esta nudez de pés é a minha ousadia.

**Marcelo (personagem: Marcos)**

- Sou vigorosa, sou vigorosa, sou vigorosa.
- Doze anos.
- E essa miséria de alma.
- Dacoleba tutiban.
- Zozuleba lebijan.
- Atotoquina zefiram.
- Que se possa dizer sim.
- Eu devia gritar pra todo mundo:
- Não consigo falar.
- Não quero mais. Preciso de mais.

### **Odilon (personagem: Ozório)**

- Você nem ao menos consegue sentir o que há de profunda e arriscada aventura nisso que nós estamos tentando?
- E ao coração que teima em bater, avisa que é de se entregar o viver.
- Vou até onde eu conseguir.
- A alegria dos outros me espanta.
- Ele sempre fechava os vidros do carro por causa do mundo lá fora.
- Manobra de Heimlich.
- Expulsar o ar, forçará o corpo estranho.
- Vou até onde eu conseguir.
- Só muito mais tarde eu fui compreender que ESTAR também é DAR.

*(À medida que terminam a escrita, cada um posiciona sua cadeira, uma a uma, em torno à uma mesa imaginária. E aguardam o terceiro sinal. )*

### **2 – LOCUÇÕES/ Terceiro sinal**

Pouco antes do terceiro sinal, veiculam-se as locuções do teatro e/ou Festival. Quando há locução sobre equipamentos preventivos e sistema de segurança do espaço, *Marcos faz os gestos, ao estilo de um comissário de bordo, indicando as saídas, os extintores, etc.)*

### **3 – PRÓLOGO**

*Todos de olhos fechados, sentados à mesa (imaginária), só com as cadeiras.*

**ISADORA:** Eu embaixo da cachoeira, sentindo a água bater forte quando eu era pequena.

**MARCOS:** Hum... um bando de vagalumes que eu vi em uma mata, numa noite de réveillon. Parecia um céu estrelado.

**OZÓRIO:** *(pensa.)* Um parto. Um parto que eu presenciei, no estágio ainda, que a mãe, assim que a menininha nasceu, ela começou a cantar para a filha, “João e Maria”, do Chico Buarque, foi lindo. *(Isadora reage achando lindo. De olhos fechados, ele e Isadora se procuram e se beijam.)*

**MARCOS:** Ah, os livros da Coleção Vagalume. Tem um que eu adorava, “Sozinha no mundo”, vocês leram esse?

**OZÓRIO:** Hum, hum. Sabe que a primeira vez que eu gozei, por coincidência né, eu estava lendo um livro da Coleção Vagalume!

**MARCOS:** “Sozinha no mundo”?

**OZÓRIO:** Não. “Um cadáver ouve rádio”...

**MARCOS:** Tosco...

**ISADORA:** *(Não dá corda pro assunto anterior.)* Uma vez que eu desci um rio de canoa, durante três dias e três noites sem parar.

**OZÓRIO:** *(admira sutilmente.)* Você fez isso, Dora?

**ISADORA:** Foi incrível.

**OZÓRIO:** Quando foi que você fez isso?

**ISADORA:** Ih...

**MARCOS:** Pois eu tinha pavor de descer até de tobogã! Vocês se lembram quando vocês me obrigaram a descer em um toboágua? (Os outros comentam.) Eu ria tanto, só que de nervoso...

**ISADORA:** E você Camilo?

**CAMILO:** *(tenta lembrar.)* É que eu não estou me lembrando de nada.

**OZÓRIO:** Como assim cara?

**ISADORA:** Faz um esforço.

**CAMILO:** Vale coisa que eu vi na televisão? *(Abrem os olhos.)*

**MARCOS:** Não... televisão não vale.

**ISADORA:** Vale, claro que vale.

**OZÓRIO:** Ah! Vale! Se vale cinema, livro, exposição... televisão vale também!

**ISADORA:** Vai, fechem os olhos. *(Voltam a fechar os olhos.)*

**CAMILO:** Então tá. O desfile das campeãs das escolas de samba do Rio de Janeiro, a multidão subindo no carro alegórico para arrancar o plástico preto que cobria o Cristo Redentor do Joãozinho Trinta, que tinha sido proibido no desfile, nossa, foi de arrepiar.

**ISADORA:** Ahhhh... Café Muller, de Pina Bausch...

**OZÓRIO:** Quem?

**MARCOS:** Pina Bausch?

**ISADORA:** Bailarina, coreógrafa alemã. Ela que dizia “Dance, dance, dance. (De outra forma) Senão, estaremos perdidos.”

**OZÓRIO:** Ah, então foi daí que você tirou isso?

**CAMILO:** Aquela peça, que você levou a gente, argentina, que tinha o cara de terno correndo na esteira sem parar.

**ISADORA:** O que desce uma piscina em cima da gente?

**CAMILO:** Esse.

**ISADORA:** Fuerza Bruta.

**CAMILO:** Nossa, muito bom.

**OZÓRIO:** Fuerza Bruta?

**CAMILO:** Muito louco o cara correndo na esteira sem parar.

**OZÓRIO:** Como assim descia uma piscina?

**ISADORA:** De verdade, em cima do público.

**CAMILO:** Era muito louco, o cara de terno correndo...

**OZÓRIO:** Que loucura!

*(Pausa. Silêncio.)*

**ISADORA:** *(Continua.)* Bom gente, foi mais ou menos isso então que ele fez, só que fez por escrito. Além de deixar um testamento, porque ele tinha casa, carro, tudo, ele quis fazer essa lista das coisas que mais tinham tocado ele na vida, das imagens mais belas, das transformações, das... Na verdade era uma lista das coisas que ele gostaria de deixar para as pessoas amadas, mas que não tem como, que é impossível, então ele fez esse “inventário imaterial”.

**OZÓRIO:** (acha curioso o nome.) Inventário imaterial, interessante né?

**MARCOS:** E quando foi que ele fez isso?

**ISADORA:** Ele fez quando saiu o diagnóstico definitivo. Na verdade depois do tratamento teve que fazer os exames de novo, e já sabia que ele teria, no máximo, dois ou três meses de vida. E nessa ocasião, pra dar a notícia, ele comprou uma garrafa de champagne, reuniu os amigos em casa, deu a notícia, e propôs um brinde.

**MARCOS:** Um brinde?

**ISADORA:** Um brinde porque ele era profundamente satisfeito com a vida que teve, que tinha chegado muito além, tinha feito muito mais coisa do que podia imaginar, e por isso ele não queria ninguém triste, porque ele era profundamente satisfeito, a palavra é essa, satisfeito com a vida que teve, e também não queria ninguém com dó, “peninha”, tratando ele como se já estivesse morto, porque ele ainda estava ali, vivo...

**MARCOS:** Mas isso aconteceu mesmo, Isadora?

**ISADORA:** Marcos, eu estava lá. Eu vi.

**CAMILO:** Eu acho que eu não ia reagir dessa forma.

**OZÓRIO:** No hospital a gente vê reação de todo tipo... mas como essa ... primeira vez que ouço falar...

**MARCOS:** A gente não fez sobremesa hoje, né?

**OZÓRIO:** Esse jantar de hoje merecia uma sobremesa, hein!

**MARCOS:** É. Merecia.

*(Silêncio.)*

**CAMILO:** *(faz um pouco de mistério. Revela.)* Mas eu trouxe.

**ISADORA:** O quê?

**CAMILO:** A sobremesa. Torta de chocolate.

**OZÓRIO E ISADORA:** Sérioo?

**ISADORA:** *(Camilo confirma. Isadora festeja e propõe.)* Vamos comer aqui embaixo. *(vão para debaixo da mesa imaginária.)*

**MARCOS:** A gente não cabe aí, Isadora.

**ISADORA:** Cabe sim, Marcos, vem!

**OZÓRIO:** *(pra Camilo)* Coloca um pedaço do canto pra mim, grande, e eu quero com muita cobertura!

**ISADORA:** Eu também, quero um pedaço enorme.

**MARCOS:** Guarda um pedaço pra eu levar pra Laura!

**OZÓRIO:** Tem muito, olha o tamanho da torta, Marcos.

**CAMILO:** *(lembrando.)* “Vou até onde eu conseguir”?

**ISADORA:** O quê?...

**CAMILO:** A cena do cara correndo na esteira me lembrou essa música “Pois é. Até onde o destino não previu! Sem mais atrás, vou até onde eu conseguir!” (Pergunta pra si.) Até onde eu vou conseguir? (*pergunta pra todos.*) Até onde a gente vai conseguir?

BLACK OUT

#### 4 – APRESENTAÇÃO DOS PERSONAGENS: TROCA DE E-MAILS

(Começa a música do Fuerza Bruta. Algumas das frases que haviam sido escritas a giz, começam a ser projetadas na parede. Depois de um tempo, acendemos a luz em Isadora. Ela começa sua performance, lendo as frases. Na sequência, Marcos faz evoluções no avião, com gestuais de segurança. Ozório faz sua palestra, com tradução de Isadora).

**ISADORA:** (*Lê as frases da parede, faz sua performance. É iluminada por Marcos e Ozório.*)

**MARCOS:** (*iluminando a si mesmo*) Excuse-me, sir. Would you like something to drink? Water, coke, apple juice, orange juice, coffee, tea? Excuse-me, sir.

**OZÓRIO:** (*Dá palestra da Manobra de Heimlich, no proscênio. Isadora faz tradução simultânea para o francês.*) Se um corpo estranho bloqueia completamente as vias aéreas superiores, impedindo a entrada de ar nos pulmões, qualquer pessoa no mundo reage levando as mãos ao pescoço - esse é o sinal universal da asfixia. (Isadora traduz.) Ao ver uma pessoa com esse sintoma, certifique-se se ela está mesmo sufocando, e então proceda com a Manobra de Heimlich – uma manobra simples, que pode ajudar a salvar uma vida. (Isadora passa a traduzir simultaneamente.) Posicione-se atrás da vítima, com o polegar entre o umbigo e o esterno. Feche a mão. Coloque a outra por cima. E pressione para dentro e para cima, forte e rápido. A compressão da parte superior do abdomen, contra a base do pulmões, expulsará o ar que ainda resta, e isso forçará a eliminação do corpo estranho.

(*Camilo continua sentado na cadeira, em torno à mesa imaginária do prólogo, com as outras três vazias, ao seu redor.*)

**CAMILO: Assunto Metas.** Por aqui só metas, planos, prazos, relatórios. Estou ganhando a vida a vida vendendo seguro de vida. Comprei um apartamento grande, massa, enorme, com cobertura e tudo. Vocês podiam vir passar o fim de ano aqui comigo no Brasil. Eu estou com muita saudade de vocês. De vocês e daqueles nossos jantares. Agora me contem, o que é que têm feito por aí?

**OZÓRIO:** Resposta Metas.

**MARCOS:** Excuse-me, Sir.

**OZÓRIO:** Camilo que alegria receber notícias suas, primo. Por aqui muita correria, muito trabalho. Eu acho que vai ser impossível a gente ir pro Brasil esse ano. Mas por quê que você não tira umas férias e vem passar um tempo aqui com a gente?

**ISADORA:** Resposta Metas: Camilo, que bom saber que você está bem... eu por enquanto ainda não consegui muita coisa, nenhuma exposição em vista. Tenho trabalhado mesmo é

como garçoneiro, balconista, babysiter, essas coisas... outro dia fiz também a tradução de uma palestra do Ozório para um grupo de médicos franceses. Foi meu melhor trabalho até agora...

**CAMILO:** Assunto: notícias do Brasil. Ozório, as coisas estão complicadas na sua casa. Acho melhor você ligar, escrever ou até mesmo cogitar voltar pro Brasil. Eu tava tentando acompanhar o rumo das coisas pra te ajudar, mas nossa família você sabe, esconde tudo, põe panos quentes. E comigo as coisas também estão muito estranhas. Eu ando muito esquisito...

**MARCOS:** Resposta Metas: Desculpa a demora em responder seus e-mails, Camilo. É que por aqui minhas programações de voo estão mudando todo mês e eu tô sem tempo pra nada. A Laura tem reclamado que eu nem tenho parado em casa. Você acredita que quase perdi nossa comemoração de aniversário de casamento? Bom, no mês que vem eu vou ter uns dias inativos no Brasil. Vamos marcar um encontro aí, cara.

**CAMILO:** Assunto: Metas 2. Ozório. Não aguento mais falar em seguro de vida. Outro dia, mandei um orçamento para um cliente, e no assunto do e-mail coloquei seguro de morte. Estou ganhando grana pra caralho, mas será que é só isso? (começa a passar a mão no pescoço como se estivesse se sufocando.)

**OZÓRIO:** Ao ver um indivíduo com esses sintomas, proceda imediatamente com a Manobra de Heimlich. (Se dá conta de que se equivocou de idioma.) Perdón, perdón. Si usted ve una persona com estos síntomas asegúrese de que se está ahogando y luego proceda con la Maniobra de Heimlich, presionando hacia adentro, hacia arriba, fuerte y rápido.

**MARCOS:** Máscaras de ar cairão automaticamente do teto. Puxe uma delas para liberar o fluxo, coloque-a sobre o nariz e a boca, ajuste o elástico e respire normalmente.

**OZÓRIO:** (continua a palestra falando baixo. Criando junto com Isadora e Marcos, a vertigem do Camilo.) La compresión de la parte superior del abdomen contra la base de los pulmones expulsará el aire que permanece, y eso llevará a la eliminación del cuerpo extraño.

**ISADORA:** E ao coração que teima em bater avisa que eh de se entregar, o viver.

**CAMILO:** *(No alto do prédio, vê o abismo. Enquanto ele fala, Isadora começa a se desenhar no chão.)* Respirar, arfar, não respirar, tontura rotatória, náuseas, ânsia de vômito, ilusão de movimento, sensação de vertigem. A cidade é tão bonita vista daqui de cima. Mas o abismo me atrai. Por que será que não consigo? É preciso coragem. É preciso coragem.

*(Os quatro sentam-se lado a lado, nas cadeiras que estão sobre o praticável.)*

## 5 - LEADING POINTS

### TRILHA SONORA: ARRANJO DE “SPIEGEL IM SPIEGEL + POIS É”

**ISADORA:** O que aconteceu comigo quase não aconteceu. Teria passado assim completamente no fluxo das coisas se não me tivesse paralisado. Eu estava em casa, três horas

da tarde e não conseguia achar um par de sapatos. Aí, eu pensei... eu me fiz uma pergunta que eu sempre me faço, funciona: “se eu fosse eu, onde é que os teria guardado?” Mas nesse dia o “se eu fosse eu” foi como uma revolução, quase sem querer. Eu falo “quase” porque acho que a gente só consegue escutar a pergunta quando já está à procura, é preciso aceitar ser devastado. Se você fosse você, de verdade, o que é que você faria? Quem? Que você seria? “Se eu fosse eu de verdade talvez nem os meus amigos conseguissem me reconhecer na rua, talvez até a minha fisionomia mudasse” - foi o que eu consegui responder no espanto, mas depois não consegui responder mais nada, era como se a mentira em que eu vivia acabasse de ser ligeiramente tocada, deslocada. E a partir daí eu não podia mais mentir, pelo menos pra mim mesma. Eu não podia mais mentir. Acho que foi nessa hora que eu virei uma pergunta...

**MARCOS:** *(Fazendo os gestos de comissário.)* Eu era uma mulher casada e agora sou uma mulher. Doze anos pesavam como quilos de chumbo. Há alívio e alegria dentro de mim, mas há também um pouco de medo e doze anos. Há doze anos não sentia fome. Há doze anos que eu só tinha um medo na vida: que alguma coisa viesse me transformar. Pois é. Aconteceu. E é definitivo, eu acho. Não quero mais. Preciso de mais.

**OZÓRIO:** *(listando.)* Eu sei andar de bicicleta, sei subir em árvore, auscultar um coração, sei fazer sutura, aferir pressão, prescrever um medicamento, e sei trocar lâmpada, desentupir pia, fazer pão-de-queijo, não, pão-de-queijo eu não sei... sei fazer arroz, dirigir carro, escrever carta... Isso não pode ser tão difícil assim. Não pode ser tão difícil assim.

**CAMILO:** *(Ele desce. Caminha em direção aonde está desenhado seu corpo. Projeta-se um aquário na outra parede.)* Assunto: Luto. Ozório. Cheguei em casa cansado do trabalho, e o Othelo, lembra do Othelo? Tinha pulado do aquário. Triste, não é? Eu fiquei com o aquário vazio de herança. O que será que ele pensou quando pulou do aquário? Já te passou pela cabeça que morrer seria mais fácil?

*(em outro plano.)*

**OZÓRIO:** *(encontra Isadora ensaiando.)* Isadora. Ah desculpa, você ainda está trabalhando?

**ISADORA:** Não, pode falar, eu tava terminando. O quê que foi Ozório? Alguma coisa no hospital, foi isso?

**OZÓRIO:** Não... meu irmão, de novo, no Brasil.

**ISADORA:** Mas tem mais coisa?

**OZÓRIO:** O Camilo escreveu. A coisa parece ser muito pior do que eu imaginava, Dora.

**ISADORA:** *(Ordena.)* Olha Ozório, você precisa parar de se envolver com essa história...

**OZÓRIO:** Eu já estou envolvido.

**ISADORA:** Mas você tá adoecendo com isso!

**OZÓRIO:** Pois eu estou no meio da avalanche de um inverno rigoroso. Eu estou no inverno mas não foi porque eu escolhi...

**CAMILO:** Assunto: mochila nas costas. Estou saindo do Brasil, estou indo ganhar o mundo. Não aguento mais. Estou precisando disso agora.

**TRILHA SONORA:** SOM DO AVIÃO *(Camilo pula pra vida.)*

**ISADORA:** Resposta **Mochila nas costas**. Camilo, eu estou assombrada com teu e-mail. Largou tudo? E o emprego? Viajando quanto tempo? Assombrada com a tua coragem.

**CAMILO:** Da Itália vim pra Grécia. Aqui, o mar tem um azul inacreditável. Queria que vocês estivessem aqui comigo pra um mergulho.

**MARCOS:** Resposta **Mochila nas costas**: Vai pra Suíça, Camilo. Você vai adorar. Olha só, estou te mandando um link com várias dicas de lugares.

**CAMILO:** Pô Marcos, já estou na Holanda. Ozório, queria que você estivesse aqui comigo. Conhecendo muita gente, bebendo o mundo, comendo todas. Agora me conta, como é que estão as coisas lá na sua casa? Estou sem notícias do Brasil.

**ISADORA:** Assunto Flash Mob: gente, estou fazendo mais uma intervenção urbana, dessas do tipo Flash Mob, sabe? Pois é. Gravei um vídeo, a Laura me ajudou a fazer uma coreografia, está super fácil de aprender, com os gestos assim bem repetitivos. Bom, estou mandando o link pra vocês irem ensaiando, vai ser ótimo hein, gente!

**CAMILO:** Estou na Dinamarca. Dora, eu vi a sua “dancinha” na internet. Ficou ótima!!! Me conta como é que foi, o que aconteceu. E quando é que vai acontecer de novo? Marcos, responde meus e-mails hein, você tá pior que a Laura.

**MARCOS:** Isadora, na semana que vem, vou ter uns dias inativos no Brasil. Você quer alguma encomenda de lá?

**ISADORA:** Marcos, traz uma cachaça pra mim?! Estou precisando de uma caipirinha.

**CAMILO:** Agora novidade: chego aí daqui um mês, queria fazer surpresa, mas não dei conta.

**ISADORA:** Marcos, traz então três cachaças.

**OZÓRIO:** Marcos, você viu o e-mail do Camilo dizendo que vem visitar a gente? Se você ainda estiver no Brasil traz também polvilho e queijo?

**MARCOS:** Tenta antecipar sua vinda, Camilo. Eu vou sair de férias daqui a 15 dias.

**CAMILO:** Então chego na próxima semana. Quero todo mundo na estação...

**ISADORA:** A gente vai te buscar.

**MARCOS:** Isadora, eu preciso conversar com você. Pode ser antes do Camilo chegar?

**CAMILO:** Chego amanhã, gente! Não vejo a hora.

**ISADORA:** A gente vai te buscar, a gente vai te buscaahhhh, não acredito, cara...

### **TRILHA SONORA: “Vermelho” – Marcelo Camelo**

**OZÓRIO:** Cadê sua bagagem?

**MARCOS:** Cadê sua bagagem, Camilo?

**CAMILO:** Eu só tenho essa mochila.

**ISADORA:** Só essa mochila?

**CAMILO:** Eu estou carregando a vida dentro da mochila.

### **VÍDEO: Projeção Pombos**

**MARCOS:** Olha essa praça, Camilo.

**ISADORA:** Corre Camilo.

**OZÓRIO:** Cuidado, aqui tem mais pombo que qualquer lugar do mundo.

**CAMILO:** Eu tenho aflição de bicho vivo.

**OZÓRIO:** Eu sei.

**MARCOS:** Você ainda tem aflição de bicho vivo?

**ISADORA:** Então corre no meio deles.

**CAMILO:** Pombo tem piolho, traz doença, não é Ozório?

**ISADORA:** Esse tem cara de Piolino. Pega ele Piolino, pega ele.

**TODOS:** (cantam) “Às vezes, eu só quero descansar.

Desacreditar no espelho, ver o sol se por vermelho.

Acho graça, e isso sempre foi assim. Mas você me chama pro mundo e me faz sair do fundo de onde eu estou, de novo.”

## 6 - PRIMEIRO JANTAR

**CAMILO:** Nem parece que a gente ficou tanto tempo assim sem se ver!

**MARCOS:** É verdade, nem parece, Camilo.

**CAMILO:** (Muda o tom. Estranha.) E a Laura? Por que é que ela não foi na estação?

**MARCOS:** Ela tá viajando.

**CAMILO:** E o Firmino, cadê ele? (Ele pergunta preocupado, não gosta de bicho vivo, quer se certificar que o bicho tá preso lá fora.)

**ISADORA:** (estranha) Firmino? Quem é Firmino?

**MARCOS:** O Ulisses. Ele cisma.

**OZÓRIO:** Firmino, que ideia é essa?

**CAMILO:** Ele tem cara de Firmino.

**ISADORA:** (para Camilo.) Cara de Firmino?

**MARCOS:** O Ulisses continua aí (pra si) insuportável.

**OZÓRIO:** Também não precisa falar isso dele, né Marcos?

**ISADORA:** Camilo, vamos tirar essa mochila!

**CAMILO:** Não, Dora. Eu estou bem assim.

**ISADORA:** Fica à vontade, cara.

**CAMILO:** Eu estou à vontade.

**OZÓRIO:** (Serve água para todos.) Bebe uma água. Tá com fome?

**CAMILO:** Não, fome ainda não. (Começando.)

**ISADORA:** Pois eu estou morrendo de fome.

**MARCOS:** Ah é? Pois então se prepara, porque tem surpresa! *(Com as duas vasilhas na mão, passa a de polvilho para Ozório, que passa para Isadora.)*

**CAMILO:** Surpresa?

**OZÓRIO:** Hum, hum.

**ISADORA:** Diretamente do Brasil.

**CAMILO:** Ahhhhh. Não acredito!

**OZÓRIO:** A gente queria fazer pra te esperar... mas a gente esqueceu a sua receita...

**ISADORA:** A gente esqueceu completamente.

**CAMILO:** A receita é com polvilho doce? É polvilho doce?

**MARCOS:** É, claro!

**ISADORA:** De Bom Despacho!

**MARCOS:** *(Leva o queijo até Camilo.)* E olha aqui também.

**CAMILO:** Queijo canastra.

**MARCOS:** É, consegui só um desta vez.

**CAMILO:** Vamos fazer de entrada?

**ISADORA:** *(Vai buscar a vasilha pra se fazer o pão de queijo.)* Hum, hum.

**CAMILO:** Como é que você consegue passar essas coisas na alfândega?

**MARCOS:** *(ameniza.)* Ah! Comissário de voo eles não fiscalizam tanto!

**ISADORA:** *(já com a vasilha.)* Olha, Camilo, vou querer aprender a fazer direitinho essa massa dessa vez.

**CAMILO:** Eu te ensino.

**OZÓRIO:** Se vai amassar, lavar a mão, né Dora! Água pra lavar a mão, ainda tem!

**CAMILO:** Tem racionamento de água aqui também?

*TODOS ASSENTEM.*

**OZÓRIO:** Racionamento de água agora é pra todo lado, né?

**CAMILO:** *(Para Ozório.)* Que saudade primo! Muito tempo, né?!

**MARCOS:** Camilo, a baroa que você pediu eu não encontrei porque é bem difícil, mas o resto, acho que está tudo certo, olha: batata, cenoura, pimentão, tomate... era só isso mesmo?

**CAMILO:** Era só isso, ótimo.

**MARCOS:** Engraçado! Você sempre pedia coisas tão sofisticadas.

**CAMILO:** Não, dessa vez é só isso mesmo.

**MARCOS:** Tá bom, e a gente faz o quê, agora?

**CAMILO:** Você podia descascar e cortar bem pequenininho. Ozório, rala o queijo? Dora faz a massa, né?

**ISADORA:** Quantas medidas?

**CAMILO:** Duas medidas.

**ISADORA:** Tá bom.

**CAMILO:** Creme de leite, Marcos, tem?

**MARCOS:** Acho que tem. Dá uma olhada aí no armário. Pode pegar!

**OZÓRIO:** (à pia.) Nossa Marcos, até hoje não consertou esse encanamento aqui, cara?

**MARCOS:** Estou sem tempo pra essas coisas, Ozório.

**OZÓRIO:** Que desleixo, cara!

**CAMILO:** (*reconhece.*) Ehhh Marcos! O creme de leite, você trouxe do Brasil também?

**MARCOS:** Ah, trago tudo de lá: paçoca, leite moça, goiabada cascão, feijoada enlatada, sal grosso...

**CAMILO:** Isso tá virando contrabando de comida!

**MARCOS:** Ah, mas eu trago só pra gente.

**CAMILO:** (*Riem. Prova o queijo, acha gostoso*) Hum!!!!!!... (*Lembra do Brasil.*) Quando eu saí do Brasil, o taxi que me levou pro aeroporto, passou por uma alameda cheia de Ipê... Olha que lindo. (mostra a foto no Iphone) Lindo, né? Aí ele me falou que quando era criança, em frente à casa dele tinha um Ipê Amarelo gigante lindo, e quando chegava setembro o chão ficava todo coberto, coberto de saudade, Dora.

**ISADORA:** (*surpreende-se.*) Ahhh... o taxista?

**CAMILO:** O cara me falou isso.

**OZÓRIO:** (*tentando entender.*) Eu não entendi não. Ah tá... que as flores do Ipê caem né... oh meu Deus... um taxista poeta!

**CAMILO:** Eu saí do Brasil com essa imagem na cabeça. Lindo, né?

**ISADORA:** E aqui Camilo, eu coloco o creme de leite e depois é só amassar, né?

**CAMILO:** Calma, a gente vai cozinhar sem beber?

**OZÓRIO:** Ah! Pega lá Marcos.

**ISADORA:** Tem mais uma surpresa.

**MARCOS:** Esqueci a cachaça, Isadora.

**ISADORA:** Pô cara! (*pra Camilo*) Eu tava seca numa caipirinha.

**CAMILO:** (*Acha graça. Está feliz de estar ali.*)

**MARCOS:** Mas limão eu trouxe!

**CAMILO:** Você não muda não, hein! Sempre esquecendo a bebida! Mas eu trouxe. (*procura na mochila*)

**ISADORA:** Sério?

**CAMILO:** Eu sabia que isso ia acontecer.

**ISADORA:** Você também não muda né, Camilo...

**OZÓRIO:** Onde foi que você arrumou cachaça.

**CAMILO:** Cachaça não. Hoje é uma noite especial. Ó. Um, dois, três.

**OZÓRIO:** O quê que é isso?

**CAMILO:** Diretamente de Paris, Dora!

**ISADORA:** Champagne. *(Isadora comemora.)*

**CAMILO:** Tem taça?

**MARCOS:** Tem aí no armário, pode pegar.

**CAMILO:** Foi lá que você passou a lua-de-mel com a Laura, não foi?

**MARCOS:** Foi. Foi a última vez que a gente foi lá.

**OZÓRIO:** Última vez? Então já tem uns dez anos a última vez que você me trouxe um presentinho, cara!

**MARCOS:** Doze anos.

**CAMILO:** É lindo lá, né Dora?

**ISADORA:** Oi?

**CAMILO:** Lindo, Paris, né?

**ISADORA:** Ah, eu não conheço Paris ainda, Camilo!

**OZÓRIO:** *(Para Marcos, paralelamente.)* O tempo voa né?

**CAMILO:** Como não conhece? Não era seu sonho? Seu projeto?

**ISADORA:** Ahhh, sei lá! Eu fiquei adiando, adiando. Você me conhece, né? *(Refere-se à garrafa de champagne.)* Mas olha só, termina de abrir aqui, vai.

**CAMILO:** Você vai adorar, viu!

**ISADORA:** Eu sei! Ó, termina de abrir!

**CAMILO:** *(sobre o Champagne)* Abro com ou sem emoção?

**MARCOS:** Ah, que pergunta!

**ISADORA:** *(Empolga-se muito.)* Com emoção, claro.

**OZÓRIO:** Pode ser com emoção.

**ISADORA:** Hoje tem que ser com muita emoção.

**CAMILO:** Tá bebendo, primo?

**OZÓRIO:** Não, estou tomando medicamento, cara.

**ISADORA:** Pode por dois dedos pra ele.

**CAMILO:** É, pra gente brindar, pô!

**OZÓRIO:** Só um dedo pra brindar então.

**CAMILO:** Vamos lá, vamos lá. O brinde!

**MARCOS:** Espera aí! Espera aí. *(pega o espelho pendurado na parede).* Vamos ver se a gente tá bonito! *(Suspende o espelho, refletindo nele a imagem dos quatro.)*

**ISADORA:** *(para Camilo.)* Ah, que bom! Que bom que você está aqui. *(brindam.)*

**ISADORA:** *(vê os legumes picados, pergunta curiosa.)* E esse prato principal? Vai ser o quê?

**CAMILO:** Uma sopa.

**OZÓRIO:** (*lembram-se de que faziam sopa*) Sopa? (*estranha.*) Tá louco?

**CAMILO:** É, uma sopa.

**OZÓRIO:** Você criticava tanto a gente lá, quando a gente fazia nossa sopinha, cara!

**ISADORA:** É verdade.

**CAMILO:** Eu estou atrás de coisas simples, sabe Dora!

**OZÓRIO:** (*Pega a garrafa de Champagne e refere-se a ela.*) Coisa simples?

**CAMILO:** É. Eu estou com saudade de comida caseira.

**OZÓRIO:** Camilo, você chegava falando, “Sopa não gente. Sopa é entrada. De prato principal, fica muito pobre esse *menu*.”

**ISADORA:** É verdade.

**MARCOS:** (*adora a situação.*) É! Quem te viu, quem te vê, hein, Camilo!

**CAMILO:** Eu estou mudado, amigo.

**MARCOS:** Estou vendo...

**OZÓRIO:** Muito estranho.

**ISADORA:** Bom, pode amassar agora, né?

**CAMILO:** Calma Dora, vamos colocar o queijo ralado agora e uma pitada de sal. E tem que pré-aquecer o forno.

**MARCOS:** É ali em cima. Liga lá pra gente Camilo?! Ali na portinha!

**ISADORA:** Pega o sal pra mim, Ozório, por favor?!

**CAMILO:** Vocês têm conseguido fazer nosso jantar toda semana?

**MARCOS:** Mais ou menos.

**ISADORA:** Quase sempre.

**OZÓRIO:** Quase nunca.

**CAMILO:** Como assim? Quase sempre, mais ou menos ou quase nunca?

**OZÓRIO:** A gente marca sempre, mas sempre adia. Falta tempo, aparece imprevisto né cara... A vida mudou muito né, Camilo. A gente não tem mais aquela vidinha de 17, 18 anos não!

**MARCOS:** Também não é assim, né Ozório?

**OZÓRIO:** Não é assim como, Marcos? Aqui que a gente mora no mesmo prédio, é vizinho de parede, e conversa quase que só por e-mail, cara! (*comenta com Camilo*) Até a Laura hoje em dia só deve encontrar com o Marcos por e-mail!

**MARCOS:** (*brinca com ele.*) Ai Ozório, você tá com a alma tão obesa!

**OZÓRIO:** Alma obesa não Marcos, eu e a Isadora, a gente também mora na mesma casa e às vezes eu também mando e-mail pra ela. Não pode? Viajo pra dar palestra, não dá pra ficar ligando não... é normal.

**ISADORA:** Olha, a gente ainda cozinha sim. Não é com a mesma frequência, Ozório está certo, mas cozinha. Está ótimo! Ozório está falando assim porque ele tá no inverno.

**OZÓRIO:** Agora é outono, não é não?

**ISADORA:** Você quem tá no inverno. Mas inverno é assim Ozório, a gente acha que está tudo morto, que não tem salvação... Mas depois vem primavera, derrete a neve e alguma coisa nova brota, você vai ver, sempre brota.

**OZÓRIO:** *(Para Camilo.)* Você não pegou o cartão do taxista poeta pra eu indicar uma amiga minha, não?!

**MARCOS:** Mas agora você deu pra desqualificar tudo o que a Isadora fala, hein?

**OZÓRIO:** Nossa, Marcos! Eu brinquei com ela. Você também deu pra levar tudo muito a sério.

**MARCOS:** Ah, eu que levo...

**ISADORA:** *(Brincando, leve.)* Liga não Marcos, eu estou mais que acostumada... por uma dessas que nosso casamento nem deu certo, né Ozório?!

**OZÓRIO:** Como não deu certo? Deu certo, sim. Por muito tempo deu muito certo, sim. Senão não tinha sobrado nem amizade... quantos ex-casais você conhece que continuam amigos, que continuam morando na mesma casa... Se isso não é dar certo, sinceramente!

**ISADORA:** Ozório eu queria só concordar com o Marcos que eu também estou achando sua alma cada vez mais obesa.

**OZÓRIO:** *(vai jogar cascas de verduras no lixo, comenta com Camilo.)* Alma tem gordura agora!

**MARCOS:** Tem sim. A sua, aliás, deve estar com obesidade mórbida. *(Lembra da mãe.)* Quer saber? Eu se fosse você começaria a dançar.

**ISADORA:** *(Pega carona na fala do Marcos. Acha o ponto pra voltar no assunto da Flash Mob.)* Você escutou essa, Ozório?

**OZÓRIO:** *(Insinua.)* Você combinou com ele, pra ele me falar isso?!

**ISADORA:** Eu não falei nada, o Marcos que está falando.

**OZÓRIO:** Ah Isadora, a gente já conversou sobre isso. Hoje não!

**ISADORA:** Eu não estou falando nada!

**MARCOS:** Estou falando sério. Dançar ia te fazer muito bem, mesmo. A minha mãe, por exemplo, no dia em que dava na telha, era regra. Ela acordava, ligava o rádio e quando tocava a primeira música, catava os filhos e a gente era obrigado a dançar com ela.

**ISADORA:** Obrigado?

**MARCOS:** Obrigado. Ela ficava ótima, o dia inteiro!

**ISADORA:** Ai que lindo.

**MARCOS:** Quer dizer, ela e a gente.

**ISADORA:** Você está escutando, Ozório?

**OZÓRIO:** Isadora, eu não vou discutir isso hoje de novo não... Olha, Marcos, muita linda a história da sua mãe, viu?!

**MARCOS:** Você gostou? Que bom, cara, eu também acho essa história ótima.

**OZÓRIO:** Só que a Isadora tá pegando carona aí, ainda pra me jogar na cara a história do flash mob...

**MARCOS:** Não é nada disso...

**OZÓRIO:** Ela me culpa... e eu não falei para ela não fazer o flash mob, eu só disse que tinha previsão chuva.

**ISADORA:** É, amarelou, né?

**OZÓRIO:** Amarelou não Isadora!

**ISADORA:** Amarelou.

**OZÓRIO:** Não Isadora, eu não ia mesmo sair de casa pra dançar na rua debaixo d'água, nesse lugar que não é nosso, pra fazer intervenção urbana, Marcos? Isso é coisa de artista, a Isadora tem que dar conta de entender... (para Isadora) você tem que aceitar que eu não sou artista.

**ISADORA:** Ozório, pois é exatamente o contrário, não é não? Intervenção urbana é pra quem? É pra gente normal, é pra gente comum. Não precisa ser artista pra interagir com a cidade de uma maneira minimamente diferente, não. Dançar uma música. E olha, nem choveu no dia.

**OZÓRIO:** Mas tinha previsão.

**ISADORA:** Mas não choveu.

**OZÓRIO:** (Para Marcos.) Ela pega no meu pé, mas com você que já tinha desistido uma semana antes, por e-mail, ela não fala nada.

**MARCOS:** Nem vem. Nem vem que eu ia, tá! Eu aprendi a coreografia toda, foi ou não foi?

**ISADORA:** Todinha. O Marcos sabe dançar melhor do que eu!

**MARCOS:** Melhor do que vocês todos!

**OZÓRIO:** E quem disse que eu também não aprendi?

**MARCOS:** Só não fui porque minha programação de voo mudou praquele dia.

**ISADORA:** Ele tava voando, não podia ir. Pega lá pra gente o tabuleiro que já está na hora.

**CAMILO:** Tem que untar a forma, viu Ozório!

**MARCOS:** (Para Camilo) Ô, Camilo, vem pra cá pra interagir com a gente! Vai ficar aí isolado? **OZÓRIO:** (resmungando.) Vi aquele vídeo mais de quarenta vezes pra aprender a dancinha.

**CAMILO:** Eu tava ali observando vocês. (*Constata.*) Tava com saudade desse barulho, dessa bagunça... saudade até das brigas de vocês.

**OZÓRIO:** Não, mas isso aqui não é briga não. A gente não tá brigando não!

**ISADORA:** Mais ou menos.

**CAMILO:** Eh Dora! Champagne?

**ISADORA:** (*Para Camilo.*) Vem pra cá, me ajuda aqui a enrolar aqui, e vem me contar mais das suas histórias, das suas andanças!

**CAMILO:** Hum... (*Lembra.*) Eu tava na Espanha, aí peguei um táxi e adivinha! O taxista era brasileiro.

**OZÓRIO:** Agora tem brasileiro pra todo lado, né?

**CAMILO:** Aí ele me falou que estava lá há não sei quanto tempo, que tinha cinco filhos.

**OZÓRIO:** Cinco?

**MARCOS:** Nossa, que renca!

**CAMILO:** E que filho mais novo tinha acabado de completar um ano, e que ele fez uma festinha com tema de palhaço porque isso dá sorte.

**OZÓRIO:** Como assim?

**CAMILO:** Eu também não entendi e ele explicou, quando a criança faz um ano, o aniversário tem que ser com tema, com fantasia, com enfeite de palhaço, porque assim a criança vai ser feliz pro resto da vida.

**OZÓRIO:** Ai, ai, ai.

**CAMILO:** Aí eu perguntei: “E isso funciona?” Ele falou “olha, se funciona eu não sei, mas a gente tenta, né?”

**ISADORA:** Aí tá certo, né Camilo! Tem que tentar!

**CAMILO:** Agora adivinha Dora, do quê que foi meu aniversário de um ano?

**ISADORA:** Ah não! (*Camilo assente.*) Sério? Palhaço?

**CAMILO:** Foi de palhaço.

**ISADORA:** Ah não! Parabéns!

**OZÓRIO:** Seu aniversário de um ano? Não, Camilo! Foi tema de aviãozinho... Foi de aviãozinho.

**ISADORA:** (*Conclui brincando.*) Oh, vai ver que é por isso que você tá viajando tanto.

**CAMILO:** Não, Dora! Foi de palhaço. (*Refere-se a Ozório*) Ele nem era nascido!

**OZÓRIO:** E as fotos, Camilo? (*Pra Marcos e Isadora*) A Tia Cleyde sempre deixou seus álbuns de fotos na sala, pra todo mundo ver.

**CAMILO:** (*determina.*) Você está confundindo, o de aviãozinho foi o de três anos. O de um ano, Dora, foi de palhaço. Eu sou predestinado a ser feliz pro resto da vida.

**ISADORA:** Aê!!!!

**OZÓRIO:** Que ótimo, cara, parabéns. Excelente. Não tem que fazer mais nada então,oras!

**MARCOS:** *(quebrando o clima da chatice de Ozório, se auto-zuando.)* Mas olha só Camilo, e quem não teve festa de aniversário de um ano, hein?

**CAMILO:** Êh, Marcos! Aí é grave!

**MARCOS:** Então, deixa quieto!

**ISADORA** *(lembrando-se):* Sabe que eu quase tive festa de palhaço também, mas minha mãe conta que ela queria fazer minha festinha de palhaço mas que ela queria também me fantasiar de palhacinho, só que quando ela foi tentar experimentar a fantasia eu chorei tanto, mas tanto... que ela mudou a festinha, fantasia, tudo pro tema de princesa, porque a única fantasia que eu deixei experimentar foi de princesinha. *(Isadora vai colocar o pão de queijo no forno.)*

**CAMILO:** *(Brinca.)* Perdeu a oportunidade de ser feliz pro resto da vida.

**OZÓRIO:** *(para si.)* Mas quase cem por cento das meninas são condenadas a ser princesa. Se não é no aniversário de um ano, a mãe faz no de dois, se não faz no de dois, faz no de quinze, quase nenhuma escapa.

**CAMILO:** *(chama) Marcos! Marcos!* *(Percebe que ele está na janela)* Tá olhando o que aí?

**MARCOS:** Ahn?

**CAMILO:** Tá vendo o quê aí?

**MARCOS:** Nada. Estou vendo o movimento da rua. Quer dizer, o não-movimento. Não acontece nada aqui nesse horário, impressionante!

**CAMILO:** Deixa eu ver!

**MARCOS:** Chega aí!

**CAMILO:** Linda a vista daqui, né?

**MARCOS:** É.

**CAMILO:** O quê que é aquele telhado cheio de árvores em cima?

**MARCOS:** Sabe que eu não sei. Eu não tinha reparado nisso não!

**ISADORA:** É a Catedral, Marcos.

**CAMILO:** Catedral?

**ISADORA:** É a catedral mais moderna do país. Ponto turístico.

**OZÓRIO:** É uma coroa de arbustos no terraço.

**CAMILO:** E aquele prédio azul ali?

**ISADORA:** Prédio azul?

**CAMILO:** É Dora. Azul, moderno, alto!

**MARCOS:** Bonitão ele, né? Eu não sei.

**CAMILO:** Como não sabe? Você não mora aqui não?

**MARCOS:** Eu não presto atenção a essas coisas.

**ISADORA:** Não consigo ver não. Me ajuda aqui. *(Vê pela janela.)* É o centro comercial aqui do bairro... como que você não sabe, Marcos? A Laura adora fazer compra lá!

**MARCOS:** Eu nunca fui com ela, só isso.

**ISADORA:** Mas ela vai uma vez por semana.

*(Ozório espanta o cachorro/projeção)*

**CAMILO:** *(volta no assunto.)* Marcos, agora me fala um negócio, porque que a Laura viajou, ela sabia que eu ia chegar, não sabia?

**MARCOS:** Sabia, mas ela tá com uns projetos de trabalho meio complicados... eu... eu não sei explicar direito.

**ISADORA:** *(Pro Camilo)* Marcos, ela não te falou nada sobre mim não? Sei lá, se eu falei alguma coisa, se ela tá grilada comigo ou alguma coisa assim?!

**MARCOS:** Não Isadora!

**ISADORA:** Nada?

**CAMILO:** Tá acontecendo alguma coisa, Dora?

**ISADORA:** Achei meio esquisito porque dessa vez ela não me avisou que ia viajar.

**MARCOS:** Não está acontecendo nada. Por quê? Tinha que estar acontecendo alguma coisa? Às vezes é assim, não acontece nada, se fica a zero. Depois também, vocês conhecem a Laura, ela viaja e não fala nada com ninguém. Sempre foi assim!

**ISADORA:** *(argumenta.)* Não tou falando que é exatamente o contrário, Marcos. Primeira vez que ela viaja sem me avisar. A gente tá cansado de saber que ele não cuida direito do Ulisses, então quando ela viaja quem tem que ficar de olho nele sou eu. Vocês sabem disso!

**MARCOS:** *(Corte suave)* Mas ela sabia que eu estaria aqui de férias, que não precisava.  
*(Silêncio.)*

**CAMILO:** Tá bom. Tá bom. Ninguém pergunta mais nada.

**MARCOS:** Vocês ficam insistindo numas bobagens!

**ISADORA:** *(Muda de assunto.)* Vamos aproveitar pra tirar essa mochila, Camilo.

**CAMILO:** Não Dora, eu tou bem assim.

**ISADORA:** Não, não, não. Dá!

**CAMILO:** Eu tou bem assim, Dora! *(pausa.)* Tá bem. Cuida bem dela viu, porque minha vida está aqui dentro. Cuida bem da minha vida. *(Oferece champagne para Marcos.)* Champagne pelo menos né?

**MARCOS:** Claro. Pode colocar. Vou encher a cara.

**ISADORA:** Ozório. Ozório. Não tá na hora ainda não.

**OZÓRIO:** Tá me batendo sono!

**ISADORA:** *(Assegura.)* É normal.

**OZÓRIO:** Eu sei que é normal. Mas hoje o Camilo aí!

**ISADORA:** Então vem. Vem!

**CAMILO:** Vem primo.

*(Ozório vai. Lentamente. Volta pra cadeira. Telefonema pro irmão.)*

## 7 – SOLOS DOS PERSONAGENS:

**OZÓRIO:** *(Está ao telefone com o irmão.)*

Por que você não tem respondido aos meus e-mails? Eu te escrevi mais de quinze e-mails, em dez dias, e você não respondeu nem o primeiro. Como não tinha o que escrever? Olha, vou te pedir pela última vez, me conta o que falta, porque eu não estou aguentando mais descobrir a conta-gotas o que está acontecendo aí. Como “desta vez” não tem mais nada? Tem um ano que você está dizendo isso. E toda vez que eu descubro mais alguma, e que você está me mentindo, que continua me mentindo, o preço que eu pago é muito alto, rapaz. Não... não estou falando disso... não é desse preço... estou falando de confiança... porque você é meu irmão... sim... e por isso as coisas ficaram na suas mãos. Pra você cuidar... mas não era tudo que você podia tomar decisão sem me consultar, sem me incluir, porque isso me afeta, eu estou longe, atolado nisso, e não tenho como sair daqui pra resolver nada. Não, mais empréstimo não. Porque isso não está resolvendo, isso está afundando a gente... Tá... mas a gente precisa conversar... não, marca uma hora... você fala isso mas fica sempre offline... marca uma hora pra conversar comigo rapaz!

**ISADORA:** *(No espelho. Camilo a ilumina por trás.)* Nada mais manipulável que a imagem, né? Estava reparando outro dia num casal de cegos comendo, é feio, né? Eu não estou falando que eram eles, as pessoas, que eram feias não. Eu é que achei estranha a maneira como eles comiam... sei lá, talvez porque como eles não se enxergam, talvez por isso eles não constroam, não forjem, a máscara social igual a gente. Já reparou que a gente tem cara de espelho? Eu reparei com uma amiga. Toda vez que ela se olha no espelho, entrou no elevador, está escovando dente, qualquer coisa, passou em frente a um espelho... *(faz uma pose)* A mesma cara. Mas não é só ela, não. Pode reparar. A gente também. Passou em frente a um espelho a gente se ajeita, a gente se arruma. Animal não tem esse problema, né? Ficam lá só sendo. Se bem que... *(lembra do pavão.)* E o pavão? Será que ele tem consciência de que ele se exhibe?

**CAMILO:** O quê?

**ISADORA:** Perguntei pra pessoa errada, né Camilo? *(ri)* Você tem medo de tudo quanto é bicho?

**CAMILO:** Não tenho medo. Tenho aflição de bicho vivo.

**ISADORA:** Eu tenho paixão.

**MARCOS:** *(Conversa com Ulisses, na parede.)* Dacoleba, Tutiban. Ziticoba, letuban. Zozuleba, lebaran? Atotoquina, atotoquina, zefiram. Jetobabe, jetuban! Deus do céu, não adianta eu tentar... você não presta atenção em nada do que eu falo. Eu posso conversar com você em qualquer língua, até na língua do P: vopocêpê épé inpinsupoporportápávelpel. Insuportável, é isso que você é, um pilantra... olha, eu devia me livrar de você, sabia? Eu devia te mat... Não, matar não... matar ia ser radical demais... ah, já sei. Eu vou fazer um bolinho de carne e colocar sonífero. Daí, quando você apagar, eu te coloco no porta-malas do meu carro, te levo pra uma cidade a uns 30 quilômetros daqui. É, porque menos, é bem capaz de você voltar. O do vizinho voltou... Então, finalmente, a paz! Nunca mais eu vou ter que aguentar os vizinhos me olhando com cara feia por causa desses seus barulhos. Nunca mais vou me sentir um incompetente. Não consigo cuidar nem de você, como é que eu vou domar minha própria vida? Mas você é uma peça rara mesmo, hein, Ulisses? Eu aqui, tentando me livrar de você e uhh, você aí com essa cara de bobão. Olha, eu vou aprender com você, sabia? Daqui pra frente, eu não vou estar nem aí mais para o que os outros pensam, nem aí para o que os outros falam. Não, Ulisses, nem vem. Não pula, não pula. Deita.

## 8 – ENTREGA DOS PRESENTES

**CAMILO:** É hoje o dia. Tá na hora.

**MARCOS:** *(pensamento.)* Será que eu conto pra eles?

**CAMILO:** Quem trouxe? Quem trouxe? Quem trouxe?

**ISADORA:** *(Vai pra debaixo da mesa.)* Eu trouxe.

**CAMILO:** Trouxe champagne. O Firmino tá preso, Marcos?

**MARCOS:** *(Corrige Camilo.)* Ulisses. *(Responde.)* Tá preso sim.

**CAMILO:** Ozório, coloca uma música aí, pra dá um clima...

**OZÓRIO:** Quer ouvir o quê?

**CAMILO:** Pode escolher.

**ISADORA:** *(Incentiva ele a ter autonomia de novo)* Escolhe.

**MARCOS:** *(Tentando se convencer.)* Eles são meus amigos também. Eles vão me entender.

**OZÓRIO:** Vocês não querem ouvir nada específico?

**MARCOS:** *(Está sem paciência.)* Pode colocar na rádio mesmo, o controle tá aí dentro.

**CAMILO:** E seu presente, cadê?

**MARCOS:** Eu não ligo pra isso, Camilo. Você sabe.

**CAMILO:** Sempre é isso... Pelo amor de Deus... ah não.

**MARCOS:** *(entra a música. Marcos reage com ojeriza.)* Troca essa música.

**OZÓRIO:** *(explica, tentando entender a reação abrupta de Marcos.)* É rádio.

**MARCOS:** *(Tenta se conter. Cria cumplicidade com Ozório. Pede.)* Então troca de rádio.

**CAMILO:** Por quê? A música é tão animada.

**ISADORA:** A letra é meio triste.

**MARCOS:** *(pensamento.)* Por que é que eu não consigo contar pra eles?

**OZÓRIO:** Que foi que você disse?

**ISADORA:** Que a letra da outra música é meio triste.

**CAMILO:** Essa é super-animada. Vamos lá, Marcos, improvisa um presente então.

**MARCOS:** Eu não sou homem de improvisos.

**ISADORA:** Eu não vou querer ganhar presente improvisado, não.

**OZÓRIO:** *(Entendendo que alguma coisa está acontecendo com Marcos, repreende Isadora.)*

Isadora! O improvisado pode dar pra mim então, Marcos.

**CAMILO:** Dora, fez o seu já?

**ISADORA:** Calma. Estou terminando. Estou terminando.

*(Ficam sem assunto. Pra passar o tempo, Camila conta a história do gozo.)*

**CAMILO:** Eu te contei da loira, que eu peguei, na Itália?

**OZÓRIO:** Não.

**CAMILO:** Não contei?

**OZÓRIO:** Não.

**CAMILO:** Na hora de gozar eu comecei a rir.

**OZÓRIO:** Da cara dela?

**CAMILO:** Não, comecei a rir.

**OZÓRIO:** Você ouviu, Marcos?

**MARCOS:** *(Não tinha ouvido.)* Hum?

**OZÓRIO:** *(Começa a contar outra versão da história.)* O Camilo, tava bêbado, na Itália.

**CAMILO:** Não, eu não tava bêbado.

**OZÓRIO:** Então ela era feia?

**CAMILO:** Que feia? Caralho... maravilhosa... mas há hora de gozar, me deu uma vontade de rir, disparei a rir.

**ISADORA:** Mas ficou rindo de quê, Camilo?

**CAMILO:** Não sei, Dora. O gozo.

**OZÓRIO:** Ele deve ter achado graça de ver a mulher sem a máscara social.

**MARCOS:** Máscara social? Como assim?

**OZÓRIO:** Como é que é Dora? Quando a gente goza, a gente perde a máscara social. Aí você deve ter achando engraçado ver a mulher sem máscara...

**ISADORA:** *(Complementa.)* Não é só quando goza não. É quando goza, quando morre e quando caga.

**CAMILO:** *(Acha curioso ela falar “caga”, ela não falaria “Caga” quando morou no Brasil.)* “Caga”?

**MARCOS:** Que nojo! Vou até tirar a comida daqui. *(Leva os legumes cortados pra cozinha.)*

**OZÓRIO:** Nesse caso ela estava gozando, né, Camilo?

**CAMILO:** Não sei se ela tava gozando. Não sei se ela gozou. Deve ter gozado...

**OZÓRIO:** Como “não sei se ela gozou”... que escroto, Camilo...

**CAMILO:** Não sei... só sei que eu tive um gozo inacreditável. *(Exagera.)* Uns cinco minutos gozando.

**MARCOS:** Ninguém goza cinco minutos não, Camilo.

**OZÓRIO:** Exagerado. Sabe quanto tempo dura um gozo? Cientificamente falando? Sabe Marcos?

**MARCOS:** Não sei, nunca contei.

**CAMILO:** Um minuto.

**OZÓRIO:** Quinze segundos.

**MARCOS:** Quinze segundos?

**CAMILO:** Nunca... que quinze segundos o quê? É muito pouco.

**OZÓRIO:** O gozo, gozo mesmo é isso olha 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 e acabou. E isso é uma eternidade.

**CAMILO:** Não é só isso! Muito pouco. É muito mais...

**MARCOS:** Mais? É muito menos, Camilo.

**ISADORA:** É, é muito menos.

**MARCOS:** 7 ou 8 segundos, no máximo.

**ISADORA:** 7 ou 8?

**OZÓRIO:** Não vou nem discutir, porque isso é científico.

**ISADORA:** Achava que era menos, mas sete, oito? Achava que era muito menos. Achava que era... sei lá ... um susto, um suspiro, um... *(Todos estranham.)*

**CAMILO:** Que isso, Dora? Ele falou, na pesquisa lá, quinze segundos.

**ISADORA:** *(se dá conta neste momento.)* Se for assim, então, eu nunca gozei.

**MARCOS:** Sério? Você tá brincando com a gente. Imagina, Isadora. Você, uma mulher tão... inteligente...

**OZÓRIO:** Ela está blefando, Marcos...

**ISADORA:** Ozório.

**CAMILO:** (*Pergunta pra Isadora, olha pra Ozório.*) Nunca?

**MARCOS:** Pára, Camilo.

**OZÓRIO:** Ai. Que escroto.

**CAMILO:** Eu? Escroto?

**OZÓRIO:** Crianção. Adolescente tardio.

**CAMILO:** Ah, você é o ex-marido e eu que sou escroto...

**ISADORA:** Ozório, Camilo, eu estou falando de mim. (*Muda de assunto.*) Mas tudo bem, se as crianças não estão preparadas, é melhor a gente ir pros presentes.

**CAMILO:** Desculpa, Dora.

(*Correm em torno da mesa.*)

**MARCOS:** (*pensamento.*) Se eles me perguntarem, dessa vez eu conto.

(*Isadora dá uma capa de chuva pra Ozório, que dá um giz pra Camilo, que dá uma fruta do amor pra Isadora. Marcos não ganha nenhum presente.*)

**ISADORA:** (*Para Ozório.*) Pra você.

**MARCOS:** (*Para Ozório.*) Pra você também.

**ISADORA:** O que é isso, Marcos?

**MARCOS:** Buh.

**ISADORA:** Ahn...

**MARCOS:** Improvisado.

**OZÓRIO:** Improvisar não é fazer buh, não.

**MARCOS:** Calma, a segunda parte vai vir.

**ISADORA:** Promessa?

**CAMILO:** (*Para Isadora.*) Pra você.

**ISADORA:** Pra mim?

**CAMILO:** Um tomate do amor. Eu descobri que a verdadeira fruta proibida é o tomate. (*Para Marcos.*) Pra você...

**MARCOS:** Pra mim?

**CAMILO:** Pra você dar de presente pra Laura. Um buquê.

**MARCOS:** (*Pensamento*) É, melhor não contar.

**OZÓRIO:** (*Para Camilo.*) Pra você.

**CAMILO:** (*para Ozório.*) O que é isso?

**OZÓRIO:** Abre aí.

**CAMILO:** Tá. Uma caixa de giz.

**OZÓRIO:** É que a Isadora tá desenvolvendo uma outra intervenção urbana, que ela sai distribuindo giz pras pessoas nas ruas, para elas picharem... (corrige) intervirem nos muros da cidade, escrevendo suas memórias. Tem a ver com a memória. Por isso que é com giz, porque a memória que a gente constrói e o tempo desfaz, (*para Isadora*) depois você explica melhor o conceito... (*pra Camilo*.) e ela reclama que eu não participo das coisas que ela propõe, e acho injusto porque eu tento, sempre tento, então, trouxe pra você participar, pro Marcos, pra todo mundo, porque não é pra artista não, é pra qualquer pessoa que queira interagir com a cidade de um jeito criativo, e eu ganhei um saco de lixo, que ótimo.

**ISADORA:** Já foi um saco de lixo, não é mais. Já foi. Eu tenho certeza que você vai descobrir.

Mas olha, vou te dar uma dica, é de vestir! (*Ele veste*.) Veste. Experimenta. Vai. (*Ele veste*.) E aí? Descobriu?

**OZÓRIO:** Deve ser da apostila “como colocar seu ex-marido no lixo, duas vezes, no mesmo dia.”

**ISADORA:** Não é nada disso. Vou dar outra dica. Ozório! (*joga água nele*.)

**CAMILO:** Que é isso, Dora?

**OZÓRIO:** Desperdício, Isadora!

**MARCOS:** Olha a bagunça que você fez.

**ISADORA:** Descobriu? É uma capa de chuva. Dos anos 80. Com ombreiras e tudo mais.

**OZÓRIO:** (*pra Camilo*.) Nunca mais olho previsão de chuva na minha vida.

**CAMILO:** Combina com sua saia. Desfila pra gente!

**ISADORA:** É um presente, cara! Só um presente.

### **TRILHA SONORA: Rádio 2 - “Danúbio Azul” de Franz Strauss**

**MARCOS:** Vem!

**CAMILO:** Hum? Quem?

**MARCOS:** Ozório.

**OZÓRIO:** Ah não. Vocês combinaram de me pôr na berlinda hoje!

**MARCOS:** Você não falou que aceitaria presente improvisado? Então, tá na hora da segunda parte. (*Jogo com Ozório. Ao tentar pegar as mãos dele, Ozório brinca de bater mãos. Marcos o toma num arranco para dançar*.) Vem cá, pô. Segura direito aí, anda.

**OZÓRIO:** O que é isso, Marcos?

**MARCOS:** Lembra daquela história que eu te contei da minha mãe?

**OZÓRIO:** Você contou isso?

**MARCOS:** Pô, você não presta atenção em nada do que eu falo, hein? Aquela história, que a minha mãe acordava, ligava o rádio e a primeira música que tocasse ela saindo dançando com os filhos.

**OZÓRIO:** E isso é rádio?

**MARCOS:** É rádio. Primeira música. É o meu presente pra você.

**OZÓRIO:** Então, vou aproveitar meu presente!

**MARCOS:** Oh, não é forró não, cara!

**OZÓRIO:** (*diverte-se*) Não é forró não, cara... (*Agradece.*) só você mesmo, Marcos.

**ISADORA:** Marcos!

**MARCOS:** Ah, já vai roubar o par?

**ISADORA:** O par é meu. Dança comigo, Ozório?

## 9 – “DR” - Isadora e Ozório

**ISADORA:** Ei... dança direito.

**OZÓRIO:** Estou dançando. (*pausa.*) Eu sempre tive pouquíssimas pessoas na vida que me falam a verdade.

**ISADORA:** Eu sei.

**OZÓRIO:** (*culpar.*) Eu sempre prezei isso. E sempre te considerei uma delas.

**ISADORA:** Você sempre me disse isso.

**OZÓRIO:** Pois é... e eu não estou te reconhecendo Isadora. (*Pega a luz.*) Descobrir assim num jantar, que talvez o que você tenha construído de memória do que viveu com uma pessoa não seja exatamente como você acreditou...

**ISADORA:** Do que você está falando?

**OZÓRIO:** Quando eu te conheci você tinha medo de tocar seu corpo, Isadora, você tinha vergonha, achava feio, tinha sido criada pra princesa. E eu achei que a gente tinha descoberto junto o quanto era bonito...

**ISADORA:** E a gente descobriu. Descobriu tudo junto, Ozório... você sabe o tanto que eu gostava, gostava não, amava... o que é que tá acontecendo?

**OZÓRIO:** Você dizer o que disse?

**ISADORA:** Ahh Ozório, gozar pra mim era te ver gozar...

**OZÓRIO:** (*Não se conforma*) Não. Não era só isso. Então você fingia...

**ISADORA:** Nunca fingi... mas se você tá assustado assim é porque nunca se preocupou em saber!

**OZÓRIO:** E então, por isso, fala na frente do Camilo?

**ISADORA:** Ah então é isso? Eu achando que você ainda estava falando da nossa relação e você preocupado com a sua imagem de homem na frente do priminho?

**OZÓRIO:** Não diminui as coisas.

**ISADORA:** Quem é que tá diminuindo o quê? Quem é que tá reduzindo tudo o que a gente viveu em segundos?

**OZÓRIO:** Eu estou falando de confiança...

**ISADORA:** O que é que muda?

**OZÓRIO:** Muda que eu sempre te senti do meu lado. Meu irmão me mentir tudo bem... tudo bem nada, tudo péssimo... mas você?

**ISADORA:** Nunca menti pra você, Ozório.

**OZÓRIO:** Você e meu irmão

**ISADORA:** Não me compara com seu irmão. Não me compara com seu irmão.

**OZÓRIO:** Já não sei mais nada, o que é que é verdade na minha vida.

## **10 – ATELIÊ DA ISADORA**

*(Isadora constrói a exposição)*

**MARCOS:** Isadora.

**ISADORA:** *(abatida)* Marcos!

**MARCOS:** Antes do Camilo chegar, a gente tinha que ter conversado. Acabou que não deu certo, eu queria saber se, de repente, hoje, a gente consegue conversar...

**ISADORA:** Desculpa Marcos, mas eu não estou numa boa hora. Não estou num bom dia. Acho que eu cansei. Cansei de ser essa coleção de medos. Cansei de ficar vivendo a vida do outro. E pra quê? A troco de quê? O que é que aconteceu com a minha carreira? Você sabe que eu vim pra cá por causa do Ozório, né?

**MARCOS:** Claro que eu sei, todo mundo sabe...

**ISADORA:** Todo mundo sabe... Quem que não sabe né?

**MARCOS:** Não foi isso que eu quis dizer, Isadora.

**ISADORA:** Só que depois que eu vim pra cá, quê que aconteceu comigo? Com a minha carreira. E eu não estou dizendo que a culpa é dele, pelo amor de Deus, eu não quero culpar ele. O problema sou eu. Essa minha incapacidade de gozar, eu não falando só de sexo, de

clitóris, de 15 segundos não, é a incapacidade de fazer por mim o que eu já sei fazer, o que eu já faço aliás muito bem, só que eu só faço pro outro. É sempre pro outro.

**MARCOS:** Tá, mas você não está fazendo esta exposição? E ela não é pra você também?

**ISADORA:** Tô.

**MARCOS:** Então..

**ISADORA:** É. Quer dizer... estou fazendo porque é o que eu mais quero... é o que eu mais acredito... é a minha melhor forma de contribuir... Mas quem me garante que eu não vou desistir de novo? Que não vão aparecer outras pessoas, outros problemas, outras prioridades? Que mais uma vez eu não vou deixar tudo pra lá e que...

**MARCOS:** Ela não vai me ouvir.

**ISADORA:** (...) mais uma vez... Ah, Marcos! Desculpa... não estou numa hora boa pra conversar, estou precisando da minha amiga. Eu estou precisando tanto da Laura.

**MARCOS:** Claro. Precisando da Laura. Precisando da Laura...

## 11 – BUSCA DO CACHORRO

*(Marcos sai do ateliê de Isadora e rodei uma vez a mesa, sendo acompanhado, respectivamente, por Ozório e Camilo. Todos se sentam nas cadeiras perfiladas no praticável.)*

**OZÓRIO:** Marcos, e o Ulisses? Cadê o Ulisses?

**MARCOS:** Não sei...

**CAMILO:** Como não sabe?

**OZÓRIO:** O que é que você fez com ele?

**MARCOS:** A gente tava andando de carro, o vidro estava aberto, ele pulou e sumiu.

**CAMILO:** Como assim “pulou da janela.”? O cachorro daquele tamanho?!

**OZÓRIO:** Pelo amor de Deus, Marcos. Fala a verdade pra gente. Você matou...? Ele matou o cachorro.

**CAMILO:** Calma, Ozório.

**MARCOS:** Ele pulou do carro, já disse.

**ISADORA:** Marcos! Eu e a Laura, a gente passeia com esse cachorro todo santo dia, no mesmo carro, com o vidro aberto, ele está acostumado.

**MARCOS:** Passou uma cadela vadia e ele foi atrás dela.

**OZÓRIO:** *(comenta, chateado.)* Cadela vadia.

**CAMILO:** Daqui a pouco passa a carrocinha e leva o cachorro embora!

**MARCOS:** Não tem carrocinha nesse país.

**OZÓRIO:** É zoonoses.

**CAMILO:** Zoonoses?

**OZÓRIO:** Controle de zoonoses.

**CAMILO:** Oh meu Deus do céu. Mas ele foi pra que lado, você sabe pra que lado ele foi?

**MARCOS:** Não sei. Perdi ele de vista.

**OZÓRIO:** Então temos que procurar, Marcos, vamos ter que sair na rua gritando ele, naquela língua esquisita que você conversa com ele, como é que é? Dacoleba, talibã.

**MARCOS:** (*corrige Ozório.*) Tutiban. Dacoleba, tutiban.

**CAMILO:** O que é que significa isso?

**MARCOS:** Não sei... mas também não adianta, ele não entende nada do que eu falo, mesmo.

**ISADORA:** (*estranhando. Não conhecia essa língua.*) Dacoleba, tutiban, não gente, muito complicado. Vamos fazer igual todo mundo, a gente imprime foto dele escrito “procura-se” e espalha pela cidade inteira.

**MARCOS:** E o que é que te faz pensar que eu vou ter foto desse cachorro?

**OZÓRIO:** Aí, viu? Ele odeia o cachorro. Nunca assumiu o Ulisses como filho. A verdade é essa.

**MARCOS:** E eu lá vou assumir um cachorro como filho! Que é que é isso?

**OZÓRIO:** Pra Laura não tem diferença, Marcos.

**ISADORA:** Ela vai te matar quando ela voltar.

**MARCOS:** Vai matar nada! Ela que estivesse aqui então, pra cuidar dele.

**CAMILO:** Se a gente achar o cachorro pode deixar que eu cuido dele, depois quando a Laura voltar eu devolvo pra ela.

**MARCOS:** Você morre de medo de bicho, Camilo.

**CAMILO:** Eu dou um jeito, sei lá.

**OZÓRIO:** É Camilo. Você tem medo, não adianta.

**ISADORA:** Eu fico com o cachorro. Ele fica lá em casa.

**MARCOS:** (*choque. Olha espantado. Teme perdê-lo.*) Você?

**ISADORA:** Cuido dele. Mas a gente tem que achá-lo, de qualquer jeito.

**CAMILO:** (*vê o cachorro.*) Olha lá ele. Não é o Firmino?

**OZÓRIO:** É ele?

**MARCOS:** É Ulisses o nome dele! Volta aqui, Ulisses.

**CAMILO:** (*Camilo corre para debaixo da mesa.*) Pega, pega o Firmino. Pega, pega, Firmino...

**ISADORA:** Dacoleba! Dacoleba!

**OZÓRIO:** Ele vai pular em você, Camilo. Ele vai pular em você.

**CAMILO:** Cadê a coleira? Cadê a coleira do cach... (*Isadora pula nele. Ele se assusta.*)

## 12 – CENA PÃO DE QUEIJO/MORTES

**ISADORA:** *(fazendo som de cão)* Ruáu!

**CAMILO:** Quê isso Dora? Quer me matar de susto?

**ISADORA:** Ai, Camilo. Ele não vai pular em você, não. *(ri)*

**CAMILO:** Eu sei... *(se vê debaixo da mesa, lembra-se do passado.)* Aqui... lembra, da gente?

**ISADORA:** Lembro, claro. Será que foi isso que você veio buscar? *(no sentido de “Essa memória?”)*

**CAMILO:** Talvez... mas não foi só isso, não.

**ISADORA:** Foi o que então? Por que é que você veio?

**CAMILO:** *(como quem repete.)* Eu tava viciado naquele cotidiano, aquilo estava me matando.

Saí à procura de pequenas coisas, saí à procura de pequenas alegrias.

**ISADORA:** E achou?

**CAMILO:** Não.

**ISADORA:** Não?

**CAMILO:** Não, achei... *(volta atrás. Confessa.)* Achei. Continuo achando, mas... o essencial, ainda não achei.

**ISADORA:** Acho que eu te entendo. Acho que eu também estou procurando. Mas, no meu caso, eu estou mais me procurando... tem tanta coisa que eu tenho vontade de fazer, que eu fazia, mas perdi a coragem... umas coisas mais simples...

**CAMILO:** Que coisas?

**ISADORA:** *(Pensa nas tantas coisas.)* Ihhh! Podia te fazer uma lista delas. Uma lista enorme. Às vezes eu tenho a impressão de que eu estou involuindo. Será que é possível isso, meu Deus, uma pessoa involuir?

**CAMILO:** Involuir?

**ISADORA:** É. Igual evoluir, *(brinca com ele)* só que ao contrário.

**CAMILO:** Não, Dora. Isso é angústia. Eu sei bem do que você está falando, é angústia.

**ISADORA:** *(Compara-se com ele, com a memória que tem dele.)* Sabe nada Camilo. Você sempre teve coragem de fazer tudo o que quer, tudo o que tem vontade.

**CAMILO:** Não é verdade.

**ISADORA:** Como “não é verdade”?

**CAMILO:** Não é verdade.

**ISADORA:** *(Desafia.)* Ah não? Então me fala, uma coisa importante que você teve muita vontade de fazer e que não teve coragem. *(Ele não fala. Ela aguarda uma resposta. A pergunta o perturba.)* Hum? Camilo?

**OZÓRIO:** Já tá pronto.

**CAMILO:** (*Foge do assunto.*) O pão-de-queijo.

**ISADORA:** Pão-de-queijo! Vamos comer aqui em baixo?

**CAMILO:** Vamo, vamo, vamo.

**MARCOS:** A gente não cabe aí, Isadora.

**ISADORA:** Cabe sim Marcos, a gente se aperta.

**MARCOS:** Tá bem!

**ISADORA:** Vem Ozório!

**OZÓRIO:** Não tenho mais tempo pra isso, Isadora.

**MARCOS:** (*Brinca.*) Excuse-me. Would you like something to eat? Bread, cake, cheese, sandwich?

**ISADORA:** Yes, mister. Thank you.

**CAMILO:** Hum. Serviço de primeira classe.

**MARCOS:** Yes, sir. (*brinca.*)

**CAMILO:** Tem champagne?

**MARCOS:** No, Sir. Sorry.

**CAMILO:** Então vamos brindar com pão-de-queijo.

**ISADORA:** Tim tim.

**CAMILO:** Vem Ozório.

**OZÓRIO:** Tenho mais tempo pra isso não, Camilo.

**ISADORA:** Vem Ozório, a gente vai fechar a porta da primeira classe.

**OZÓRIO:** Não tem medo do avião cair não?

**MARCOS:** Eu tenho Ozório. Todo dia. (*afirmativo*). Mas eu tenho que passar segurança lá em cima, né? Então eu procuro pensar assim: se tiver que voltar, vou voltar. Se o avião tiver que cair, vai cair. Depois também, em pleno dia se morre, não é assim? O pior é quando algumas coisas morrem na gente e a gente nem se dá conta.

**CAMILO:** Dora, como é que é a história do enterro da sua avó?

**ISADORA:** Que isso Camilo? A gente nem se conhecia ainda quando a minha avó morreu.

**CAMILO:** Você contou isso pra gente uma vez.

**MARCOS:** Pra mim não.

**OZÓRIO:** Pra mim também não.

**CAMILO:** Contou pra mim então, que a sua avó morava no interior, que o cemitério ficava no alto de uma colina e que a cidade era muito quente. Como que chamava mesmo a cidade?

**ISADORA:** Astolfo Dutra.

**CAMILO:** Isso!

**ISADORA:** Nossa, cidade quente, quente.

**CAMILO:** Você contou que no enterro você não sabia o que era pior, a dor da perda ou aquele calor insuportável.

**MARCOS:** Nossa.

**OZÓRIO:** Você falou isso, Dora?

**ISADORA:** Foi a minha primeira grande perda, mas ao mesmo tempo, era janeiro, o sol de meio-dia, subindo o morro, segurando o caixão. Por que é que você se lembrou disso, Camilo?

**CAMILO:** Eu estava caminhando numa ruazinha da Espanha, dobrei a esquina e encontrei uma daquelas fontes lindas, sabe? E tinha um monte de crianças brincando na fonte e aí eu lembrei que quando vocês voltaram do enterro, os adultos ficaram na sala mantendo o luto, enquanto as crianças foram tomar um banho de mangueira no quintal, e aí você decidiu entrar debaixo d'água.

**OZÓRIO:** Quantos anos você tinha, Isadora?

**ISADORA:** Doze. Então eu já era a maior da criançada. Eu não sabia se eu tinha que seguir os adultos depois do enterro e ir pra dentro de casa, ou se eu podia me refrescar com as criancinhas... as crianças pequenas na mangueira ... sei que eu entrei... Entrei!!! Mas, eu lembro da cara da minha tia. Na hora que ela saiu da casa, que ela viu que eu estava ali tomando banho de mangueira, a cara de assombro da minha tia!

**OZÓRIO:** (*resmungo, baixinho.*) Claro, né?

**MARCOS:** Ahn, mas o assombro era o quê? Era repreensão ou admiração?

**ISADORA:** (*Estranha a pergunta.*) Só tem essas duas opções? (*riem*).

**MARCOS:** Sei lá. Foi o que eu consegui pensar agora.

**ISADORA** (*Tenta lembrar*) Ah, não sei... quer dizer... sei... Se fosse hoje, eu sei é que eu não entraria mais... com certeza...

**CAMILO:** Como não, Dora?

**ISADORA:** É disso que eu estou te falando da involução. Aí. Semana passada, Camilo, semana passada começou uma chuva, aí eu tive uma vontade, dessas vontades bestas que dão na gente, sabe, uma vontade de entrar na chuva, de me deixar molhar. Eu sozinha em casa, fui pra varanda, e fiquei lá só olhando. Parada, com a cara assombrada igual minha tia. (*Aposta.*) Você entrou na fonte...

**CAMILO:** De roupa e tudo.

**MARCOS:** Ele é foda!

**ISADORA:** Tá vendo? Depois ainda fala que não faz tudo o que tem vontade.

**OZÓRIO:** Vou pra casa. Eu tenho horário pra tomar medicamento, preciso ir pra casa.

**CAMILO:** Tá passando mal?

**MARCOS:** O que é que foi Ozório? Espera aí.

**ISADORA:** Ozório.

**CAMILO:** Você está passando mal, Ozório?

**MARCOS:** Espera aí, cara.

**ISADORA:** Ozório, espera.

**OZÓRIO:** Pra mim não está dando, Isadora. Eu não tô aguentando.

**ISADORA:** Tenta Auschwitz.

**CAMILO:** Que é isso, tenta “Auschwitz”?

**ISADORA:** Por favor, Ozório, só hoje.

**OZÓRIO :** Me respeita Isadora, eu não estou aguentando.

**ISADORA:** Tenta.

**CAMILO:** O que é que é isso, Dora?

**ISADORA:** (olhando pra Ozório enquanto fala com os outros.) Isso é um documentário que a gente viu, eu e o Ozório, falando sobre sobreviventes de Auschwitz, na verdade muitos dos que conseguiram sobreviver relataram que o que ajudou muito foi continuar fazendo dentro da cabeça, na imaginação, as atividades que gostavam, as atividades que davam prazer, que geravam energia. Lembra do caso do professor, que a gente adorou? Um professor que sobreviveu ao campo contou que, ele adorava dar aula, então ele continuou lá dentro fazendo plano de aula, dando aula, tudo só que dentro da cabeça, entende? daí a gente pensou também que um médico que gosta de dar palestras, em diversas línguas, que podia usar as atividades, bom... desde que a gente viu esse documentário que a gente está se exercitando juntos.

**OZÓRIO:** É. Mas não é fácil. Tem gente que não consegue.

**ISADORA:** Não, não é fácil. É um exercício. E a gente está tentando.

**OZÓRIO:** Algumas não dão conta.

**ISADORA:** Mas gente está tentando. Porque se em meio ao terror de Auschwitz, alguns conseguiram...

**OZÓRIO:** (*repete entre dentes.*) E quem não consegue? E quem não consegue faz o quê? Pula de um prédio? Abandona o aquário?

**CAMILO:** (*como se ele tivesse conversado com Ozório sobre o suicídio.*) Cala a boca Ozório. Você sabe bem o que eu passei.

**OZÓRIO:** Foi mal.

**MARCOS:** Que é isso, gente?

**CAMILO:** (*Tenta salvar a situação.*) Sentem aqui.

**MARCOS:** Sentar?

**CAMILO:** É. (*Sentam-se*). Eu vou contar até três e depois, vocês fechem os olhos e virem pra trás. 1, 2, 3.

**ISADORA:** Pode abrir, Camilo?

**CAMILO:** Não, fica de olho fechado.

**CAMILO:** Agora imaginem um pôr-do-sol. O pôr-do-sol mais bonito que vocês já viram até hoje. Imaginou? Agora imagina esse pôr-do-sol comigo cantando, por mais feio que isso seja. “Pois é, até/ onde o destino não previu/ sem mais atrás vou até onde eu conseguir/ e ao amanhã a gente não diz/ e ao coração que teima em bater/ avisa que é de se entregar o viver.” Esse é um testamento meu testamento pra vocês. Um pôr-do-sol que eu deixo pra vocês. **OZÓRIO:** Eu também quero aproveitar para te pedir uma coisa Camilo. (*Fecha os olhos de Camilo com a mão.*)

**ISADORA:** A gente também?

**OZÓRIO:** (*assente.*) (*A Camilo.*) Eu deixei muitos cd’s no Brasil, que não teve como trazer prá cá, CD’s muito bonitos, e que, quando a gente tava junto, eu e a Isadora, não deu tempo de escutar... coisas muito lindas que eu queria que ela conhecesse. Se me acontecer alguma coisa, quero que você mande esses CD’s pra ela.

**MARCOS:** Do que é que você tá falando, Ozório?

**OZÓRIO:** ... estou dizendo que mesmo se eu não tivesse perdido a casa, o carro, as coisas, era isso que eu queria deixar pra ela...

**CAMILO:** Você não entendeu nada, cara.

**OZÓRIO:** ... entendi, sim... mas estamos entre íntimos, não posso falar? E na casa dos meus pais eu também deixei umas caixas de miudezas, que agora de material é o que me restou, e dentro de uma delas tem um planeta, um planetinha de papel marche, que meu irmão me deu de aniversário quando ele era pequeno.

**CAMILO:** (*pede com calma.*) Não tem ninguém morrendo aqui, Ozório.

**OZÓRIO:** Juntou o dinheirinho dele, comprou o presente pra mim... devolve pra ele, fala pra ele guardar, e diz que do que aconteceu agora, eu não guardei mágoa não, eu sei que ele não fez pra me prejudicar, foi um descontrole dele, mas que me pegou muito desprevenido, e eu não dei conta, e eu não consegui.

**ISADORA:** Consegue. Consegue sim. Escuta. Não é porque o seu irmão te levou à falência, não é porque você está cheio de dívidas, de problemas, nada disso é motivo pra você pensar em se matar.

**OZÓRIO:** Não estou falando disso, Isadora.

**ISADORA:** Então por que você tá falando assim, então? Hein, Ozório?

**OZÓRIO:** (*Lembra do que Marcos disse.*) Em pleno dia se morre. Não é assim?

**MARCOS:** Não foi isso que eu quis dizer.

**OZÓRIO:** Em pleno dia se morre. Ontem no meu plantão seis pessoas morreram.

**MARCOS:** Como é que é?

**OZÓRIO:** Seis pessoas morreram: duas senhoras, três jovens e uma criança.

**MARCOS:** Como assim? O que é que aconteceu, Ozório?

**CAMILO:** Marcos, deixa ele falar.

**OZÓRIO:** Acidente de moto, embolia pulmonar, falência múltipla dos órgãos... mas não é esse o caso.

**MARCOS:** Mas então foi isso, cara, você não teve culpa. Você é um profissional competente, já ajudou tanta gente, afinal de contas, né?

**OZÓRIO:** Eu estou dizendo que seis pessoas morreram e a morte delas...

**ISADORA:** (*estala os dedos.*) Não, não, não, não... Ozório, a gente já conversou disso, lembra? Cada estalo desse é uma pessoa que morre.

**OZÓRIO:** Eu sei.

**ISADORA:** Mas é também uma pessoa que nasce... uma pessoa que...

**OZÓRIO:** ... eu sei, Dora, mas e quanto a morte ou o nascimento delas deixa de te afetar?

**MARCOS:** Que bobagem é essa que você tá falando, Ozório?

**OZÓRIO:** A morte dessas pessoas deixou de me afetar. As coisas, todas as coisas estão deixando de me afetar, Marcos.

**ISADORA:** Ozório, se as coisas não te afetassem você não estaria aí se entupindo de remédio...

**MARCOS** (interrompendo): Você tá em estado de choque, Ozório.

**OZÓRIO:** Não é choque não, é assombro. Eu tô assombrado com a minha desumanização.

**MARCOS:** Você está em estado de choque... tem essa história toda com seu irmão...

**OZÓRIO:** Não é meu irmão Marcos... Sou eu!... Eu estou me perdendo... Tô me perdendo de mim mesmo.

**MARCOS:** Eu sei. Perder as coisas assim, da noite pro dia, não é fácil, Ozório.

**OZÓRIO:** Não são as coisas, Marcos. A desumanização é muito mais dolorosa do que perder tudo.

**CAMILO:** (*para Ozório.*) Você está misturando as coisas.

**OZÓRIO:** (*para Marcos.*) Me ajuda.

**CAMILO:** (*Manda*) Respira, Ozório. Respira.

**OZÓRIO:** A gente se veste cotidianamente com roupa de festa, adianta, pra tentar esconder essa vida cinza?

**ISADORA:** Ozório, isso aqui é uma brincadeira...isso não quer dizer nada.

**OZÓRIO:** Esses jantares... olha esses jantares.

**MARCOS:** O que é que tem nossos jantares?

**CAMILO:** (*Pros outros.*) Ele está misturando as coisas.

**OZÓRIO:** A gente não fala mais o que realmente importa...

**MARCOS:** Ah, não... E o que é que realmente importa?

**OZÓRIO:** ... porque falar o que realmente importa é considerado uma gafe.

**MARCOS:** Então fala. O que é que realmente importa?

**OZÓRIO:** A gente está mantendo em segredo a nossa morte pra tornar nossa vida possível.

**ISADORA:** Chega. Ozório, chega. Será que você nem ao menos consegue sentir o que tem de profunda e arriscada aventura nisso que nós estamos tentando? A gente só está tentando a alegria!

**OZÓRIO:** De onde vem tanta alegria meu Deus?

**ISADORA:** E você prefere então a segurança da dor morna?

**OZÓRIO:** Não temos nenhuma alegria que já não tenha sido catalogada.

**ISADORA:** E você acha que só a sua dor é única?

**OZÓRIO:** Ah, me empresta o Iphone, Camilo.

**ISADORA:** Você só reclama e nem vê que a gente está lutando, que a gente está se arriscando no perigo?

**OZÓRIO:** A alegria dos outros me espanta.

**CAMILO:** Gente, agora não adianta falar, ele não vai escutar.

**OZÓRIO:** Eu quero ir embora, eu tava indo embora... eu preciso ir pra casa.

**ISADORA:** Não, você não precisa. Você precisa é de parar de se automedicar.

**OZÓRIO:** Me empresta seu Iphone, Camilo.

**ISADORA:** Se as coisas não te afetassem, você não estava aí se enchendo de remédio pra se anestesiar. Você está se anestesiando...

**OZÓRIO:** Me empresta, Camilo.

**ISADORA:** Você está se anestesiando.

**CAMILO:** Deixa ele.

**ISADORA:** Estamos buscando uma delicadeza de vida que inclusive exige a maior coragem para aceitá-la.

### **13 – EXPLOSÃO DE OZÓRIO**

**TRILHA SONORA:** “Quem sabe?” – Los Hermanos

(Ozório derruba a mesa e dança ao som da música. Camilo e Isadora se beijam em paralelo à dança rock de Ozório. Começa com jogo amigo inimigo entre Camilo e Isadora. Marcos olha na janela e depois sai catando o que caiu com a queda da mesa.)

#### **14 – BANHO DE CAMILO – RUA/CASA DE ISADORA E OZÓRIO**

**OZÓRIO:** O quê que você tá fazendo aí fora?

**CAMILO:** Estou sem chave.

**OZÓRIO:** Você tá bêbado! Você tá todo vomitado.

**CAMILO:** Que vomitado o quê, oh?

**OZÓRIO:** Entra, pra tomar um banho.

**CAMILO:** Eu não posso tomar banho hoje.

**OZÓRIO:** Pode. Água pra tomar banho ainda tem.

**CAMILO:** Eu disse que não posso tomar banho hoje.

**OZÓRIO:** Não pode por quê? Deixa de besteira, está tarde. Entra aí!

**CAMILO:** (tirando a roupa.) Eu estou falando. Cacete. Eu não posso. Olha.

**OZÓRIO:** O que aconteceu? Te machucaram?

**CAMILO:** Que “me machucaram”?

**OZÓRIO:** Que aconteceu Camilo?

**CAMILO:** Olha. (Mostra as costas.)

**OZÓRIO:** Que isso? Você fez uma tatuagem?

**CAMILO:** Uma maçã do amor.

**OZÓRIO:** (Avisa.) Ó, fizeram uma pichação na sua pele. Uma pichação horrorosa... Segura aqui. Tem que proteger pra tomar banho.

**CAMILO:** (pausa.) Ela tá linda, não está?

**OZÓRIO:** Ahn?

**CAMILO:** Ela tá linda, não está?

**OZÓRIO:** Tá parecendo um tomate, cara. (debocha.) Tomate do amor, né?! Está feia demais.

**CAMILO:** Tô falando disso não, oh!!!! (repete) “Feia”!

**OZÓRIO:** Mas ficou mesmo. Muito feia. Vou te mentir?

**CAMILO:** “Feia”! Me fala um negócio. Como é que se diz “Eu sou feio” em francês?

**OZÓRIO:** Pra quê que você quer saber?

**CAMILO:** (insiste.) Eu quero saber como é que se diz “Eu sou feio” em francês?

**OZÓRIO:** Je suis laid.

**CAMILO:** “Je suis laid.” ?

**OZÓRIO:** É. (ensina.) Je suis laid.

**CAMILO:** Eu sou “Je suis laid” pra caralho.

**OZÓRIO:** (Concorda, rindo.) Você é “Je suis laid”, pra caralho.

**CAMILO:** E “caralho”? Como é que fala “caralho”?

**OZÓRIO:** Tira a roupa. Entra no chuveiro.

**CAMILO:** Como é que fala “caralho” em francês?

**OZÓRIO:** “Bite”.

**CAMILO:** Bite? Que fresco! Parece bidê. (mexe com ele.) Bite, bite, bite.

**OZÓRIO:** Puta que pariu! Bebeu o que pra ficar assim?

**CAMILO:** E puta?

**OZÓRIO:** Pute, Puteine, sei lá..

**CAMILO:** Vem cá minha *puteine*. Vem cá minha *puteine*.

**OZÓRIO:** Para, Camilo. Você ficando chato. Entra no chuveiro, você vai melhorar. Tira a roupa aí. Liga o chuveiro.

**CAMILO:** (Começa a tomar banho.) Agora me diz outra coisa... como é que fala “Eu te amo” em francês?

**OZÓRIO:** Não vou ficar te ensinando francês não Camilo. Você vai esquecer, você tá bêbado.

**CAMILO:** “Eu te amo” em francês.

**OZÓRIO:** (perde a paciência.) Ai, Camilo, “I Love You”.

**CAMILO:** “I Love You” é inglês. Inglês eu sei, oh... Me diz aí, como é que fala “I Love You” em francês?

**OZÓRIO:** “Je t’aime.”

**CAMILO:** “Je t’aime”? (pausa.) O que eu não tive coragem... foi de dizer “Je t’aime” pra ela.

**OZÓRIO:** Do quê que você tá falando?

**CAMILO:** Eu devia ter dito “Je t’aime” pra ela, antes dela vir embora com você.

**OZÓRIO:** “Je t’aime”. Você nunca amou ninguém Camilo.

**CAMILO:** Você tá sendo injusto.

**OZÓRIO:** Você teve sua chance. E foi você mesmo que não quis. Depois não se conformou dela vir ficar comigo, da gente ter se apaixonado.

**CAMILO:** Você tá sendo injusto, comigo. Eu estou te contando... eu sempre te conto as minhas coisas mais... e você não escuta.

(Silêncio).

**OZÓRIO:** Eu quero ir embora daqui, Camilo.

**CAMILO:** Ir embora pra onde?

**OZÓRIO:** Preciso reconstruir a minha vida.... cansei desse lugar, cansei de ser estrangeiro.

**CAMILO:** Vai voltar pro Brasil?

**OZÓRIO:** Sei lá, precisava de um lugar onde não houvesse essa obrigação de sorrir, quando não se quer... um lugar onde eu possa recomeçar diferente.

**CAMILO:** E você acha que esse lugar existe? Para onde você for, você vai levar você junto, Ozório. Para onde a gente vai a gente sempre se leva junto.

**OZÓRIO:** Papo de bêbado.

**CAMILO:** Bêbado sempre diz a verdade, hein! *(Ozório ouve. Ele lhe disse a verdade. Um pouco de silencio. Ozório se afasta.)* Você ainda gosta dela? Você ainda gosta dela, né?

**OZÓRIO:** Que onda, cara!

**CAMILO:** Fala.

**OZÓRIO:** Amo. Vou amar sempre. Mas como marido e mulher, não. Nosso tempo passou. Se você quer ir, vai cara, vai tranquilo, vai fundo. Por isso não! *(muda o tom.)* Mas olha aqui, seu sacana, seu “fê” da puta. Mas se for mesmo, só não faz hora com ela. *(Pede na “responso”).* Tá ouvindo? Só não faz hora com ela, por que ela não merece, não!

**CAMILO:** *(Vê Isadora.)* Eu gosto tanto. *(Se vê no espelho.)* Eu queria ser eu mesmo, por mais feio que isso fosse.

*(Camilo e Isadora se olham no espelho. Estão no banho ao mesmo tempo, mas não estão no mesmo lugar. O espelho que manipulam é o mesmo.)*

## 15 – ISADORA: Eu sou vigorosa (casa de Marcos)

**ISADORA:** Marcos, a Laura voltou?

**MARCOS:** Não. Ainda não, Isadora. Bom, mas eu estou aqui. Sirvo?

**ISADORA:** Serve.

**MARCOS:** Que foi que aconteceu desta vez? Pode falar.

**ISADORA:** Eu achei que já estava pronta, eu juro Marcos, juro que achei que desta vez eu ia conseguir, eu achei que... Mas eu não sei direito o que é que acontece, parece que na hora mesmo de ser feliz, parece que ser feliz me angustia, Marcos. Na hora mesmo eu começo a pensar “e se isso tudo for embora? E se isso tudo acabar, e se eu não souber, e se voltar a ficar...” Você não deve estar entendendo nada, né?

**MARCOS:** Não... não, eu estou! Eu estou. É... vem cá. Pode vir. Me dá o espelho *(pega o espelho das mãos dela e o encaixa na parede.)* Me dá sua mão. Palma da mão com palma da mão. *(Ela coloca as mãos na posição errada.)* Palma da mão com palma da mão. Feche os

olhos. Você não queria a Laura? Então, se ela estivesse aqui, ela faria isso. Vamos lá. Feche os olhos. Isso. Repete comigo: sou vigorosa (*ela nega*). Vamos, repete: sou vigorosa.

**ISADORA:** (*fraquinho.*) Sou vigorosa.

**MARCOS:** Sou vigorosa.

**ISADORA:** Sou vigorosa.

**MARCOS:** Sou vigorosa.

**ISADORA:** Sou vigorosa, sou vigorosa, sou vigorosa.

**MARCOS:** (*Ela repete.*) Melhorou?

**ISADORA:** Não! Nem um pouquinho...

**MARCOS:** A culpa é da Laura. Ela foi quem me ensinou. Vamos lá. Tentativa dois.

**ISADORA:** Ah, não! Tem mais?

**MARCOS:** Ih, de onde veio essa tem um monte.

**ISADORA:** É ridículo.

**MARCOS:** Vamos lá. Feche os olhos. Imagine-se num lugar que você gosta muito.

**ISADORA:** No mar.

**MARCOS:** Não, não pode falar senão não dá certo. De novo. Feche os olhos. Imagine-se num lugar que você gosta muito e agora, nesse lugar, você vai pedir a si mesma...

### **TRILHA SONORA – “Waiting for the sun” – Paulinho Moska**

**MARCOS:** ... mas vai pedir o máximo de si mesma. Consegue?

**ISADORA:** Eu tenho que ir, Marcos. É que imaginar eu consigo. Mas eu preciso fazer.

(*Atores cantam a música Waiting for the Sun to shine*)

**ATORES:** Dizem que sempre que choveu parou

Pero hubo un día que se me nubló

Waiting for the Sun to shine

Waiting for the Sun to shine

O tempo é grão de areia pelo ar

No va perder la vida por quedar

Waiting for the sun to shine

Waiting for the sun to shine

Waiting for the sun to shine

### **16 – MAR POÇA D'ÁGUA**

*(Isadora pega o balde e o pano de chão. Camilo pega a vasilha que recolhe a pingueira da pia da cozinha. Isadora buscar o saleiro. Camilo coloca a vasilha no chão, fica diante dela.)*

**CAMILO:** Eu estava caminhando de madrugada pelo centro da cidade. Perdido, cheio de pensamento na cabeça. Até que de repente eu me deparei com um buraco cheio de lama no meio da calçada. Eu fiquei ali parado, estático, olhando pro buraco.

**ISADORA:** E aí está ele. O mar. *(ouve o som do mar.)* Ir até a praia, sozinha, às cinco horas da manhã, exige coragem. Mas não se conhecer também exige coragem. E prosseguir sem se conhecer, exige mais coragem ainda.

**CAMILO:** De novo me veio a mesma sensação de vertigem. Respirar, arfar, não respirar, náuseas, ânsia de vômito, mas eu fiquei ali, parado, estático, olhando pro buraco.

**ISADORA:** Mas a água era fria, mas tão fria, tão fria, eu não sei se foi o caminho lento ou a concentração necessária para vencer o frio da água, tudo isso foi aumentando a minha coragem secreta, até que de repente...

**CAMILO:** Meu instinto precedeu minha inteligência. *(Pisa na água. Isadora banha-se no mar.)* O que é o amor? Eu só estava ali no meio pensando no quê que é o amor.

**ISADORA:** Sal, o iodo, tudo liquido, me deixaram por um instante cega. Espantada. De pé. Mas depois da primeira onda, depois do primeiro mergulho, eu já não precisava mais de coragem. De repente, eu já era antiga no ritual... *(bebe o mar)* O mar por dentro... e de repente eu toda igual a mim mesma.

**CAMILO:** Eu saí dali decidido, sem corar o rosto, sem olhar pra trás.

## 17 – FLASHES

**OZÓRIO** *(se olha no espelho):* Por que você está gritando comigo rapaz? Eu sou seu irmão. Você é sangue do meu sangue. E eu sempre fechei o vidro do carro por causa do mundo lá fora. Esqueci de dentro. Esqueci do carona, que ele podia estar tramando... Agora, se o carona estava tramando, o que e quem mais não pode estar? O quê que eu mesmo não posso estar tramando, que as minhas células não podem estar tramando? ... e a qualquer hora eclode como um corpo estranho que te deixa paralisado! *(lembra.)* Manobra de Heimlich... O que é que eu faço com um corpo estranho pro qual não existe manobra? Que me bloqueia além do corpo? Uma situação que eu tenho é que encarar? E eu sei fazer tanta coisa, sei andar de bicicleta, subir em árvore, fazer sutura, auscultar um coração, já sei fazer pão-de-queijo, isso não pode ser tão difícil assim... não podia ser tão difícil assim.

**MARCOS** levanta a mesa.

**ISADORA** seca o chão.

## **18 – TROCA DE PRESENTES ALTO DO PRÉDIO**

*(Declaração de Camilo a Isadora)*

**CAMILO** *(No alto do prédio)*: Um vento, um ventinho, me trouxe uma doçura de ar. Tomara que traga outras. *(Pausa)*.

**ISADORA**: Fica tudo tão bonito daqui de cima.

**CAMILO**: Tão bonito, né? E nossos problemas parecem ficar tão pequenos diante disso tudo. Sabe o que eu estava pensando? O quê que pensou meu peixe quando pulou do aquário! *(olha pra ela.)*

**ISADORA**: Talvez ele só quisesse saber se teria coragem mesmo de pular. Bobagem, Camilo. Vai ver faltou coragem pra ele ficar vivendo sozinho no aquário.

**CAMILO**: Eu estou aqui cheio de coragem para te dizer umas coisas. Porque dizer, pra mim, é bem difícil. Então eu trouxe umas coisas para me ajudar a te dizer. *(Pega o pacote de coisas na mochila. Retira uma coisa de cada vez)*. Bicho vivo: por você eu sou capaz de pegar em bicho vivo. Fábrica de fazer alegria. Sim, pra mim skate, bicicleta, essas coisas são fábricas de fazer alegria. Você anda nessas coisas e parece que movimenta por dentro. Mas se você não tiver coragem, abre a do seu quarto e grita: Feliz Natal, Feliz Natal. Mesmo não sendo Natal. Vai lembrar da alegria quando ganhou um presente na infância... *(Retira o espelho.) (Retira um broche)*. Um broche, comprei na ópera de Paris e trouxe ele pra te dizer que aprendi umas palavras em francês. *(Tira o espelho) Je suis laid*, mas você tem uns olhos lindos. Eu não sei o que querem dizer, mas trazem tanta paz. *Bite, (Retira a cenoura)* pra lembrar que podemos aprender a gozar juntos. *Je t'aime*. Eu te Je t'aime.

**ISADORA**: Um limão?

**CAMILO**: Um limão do amor. Eu descobri que a verdadeira fruta proibida é o limão. Eu te Je t'aime, minha puteine.

## **TRILHA SONORA: SOM DO AVIÃO**

## **19 – JANTAR MARCOS**

**VIDEO** – Ulisses (o cão), observando Marcos arrumar o jantar.

*(MARCOS arruma calmamente a mesa para duas pessoas, serve a sopa, percebe o vazio na mesa, olha para o cão, vai até ele e o acarinha, olha para a janela, vai até ela, volta para a mesa, pega um copo com água e joga-a na própria face.)*

**MARCOS** *(Tira carta do bolso, começa a ler):* Eu era uma mulher casada e agora sou uma mulher. Doze anos pesavam como quilos de chumbo. Há alívio e alegria dentro de mim, mas há também um pouco de medo e doze anos. Há doze anos não sentia fome. Há doze anos que só tinha um medo na vida: que alguma coisa viesse me transformar. Pois é, aconteceu. E é definitivo, eu acho. Não quero mais. Preciso de mais. *(ISADORA o abraça por trás, apoiando-o. Marcos solta a carta.)* Ela não vai voltar.

*CAMILO e OZÓRIO trazem dois outros pratos e taças, para darem apoio. Depois Isadora pega as mãos de Marcos.*

**ISADORA:** Marcos, vem. Palma da mão com palma da mão.

**ISADORA:** Sou vigoroso!

**MARCOS:** Sou vigoroso, sou vigoroso, sou vigoroso!

**ISADORA:** Melhorou?

**MARCOS:** Só a Laura mesmo pra acreditar nisso. *(Tira a aliança. Vai até a portinha no chão, pega a vasilha de ração e serve-a).* Miséria de alma. *(justifica.)* Vou colocar comida pro Ulisses senão ele vai avançar nessa sopa. *(Após colocar a comida)* Vamos jantar.

## 20 – JANTAR FINAL

*(Os quatro sentam-se na cadeira, no praticável, e jantam de olhos fechados.)*

**ISADORA:** *(Propõe.)* Gente, eu queria que vocês experimentassem comer de olhos fechados.

**MARCOS:** Pra quê?

**ISADORA:** Aprendi isso com uma família camaronesa, para eles é tradição, então naturalmente quando a comida está muito boa eles fecham os olhos e começam a comer bem devagar, ficam saboreando, acho que pra parar o pensamento, pra ficar só no aqui e agora, ficar só sendo. Experimenta.

**MARCOS:** Acho que eu consegui.

**CAMILO:** O quê?

**MARCOS:** Consegui ficar oito segundos sem pensar. Isso é praticamente uma gozada.

**CAMILO:** E quando a comida está boa eu gosto de comer gemendo. *(todos riem.)*

**ISADORA:** E ficou muito boa mesmo, Marcos.

**OZÓRIO:** Marcos... se eu ligasse o rádio... a primeira música que tocasse... você me acompanharia?

**MARCOS:** Mas justo hoje?

**OZÓRIO:** É Marcos, só porque é hoje. E o quê que a gente tem além de hoje?

**MARCOS:** Tá bem!

**OZÓRIO:** Você topou?

**MARCOS:** Topei.

**OZÓRIO:** Ai meu Deus! (*pausa.*)

**MARCOS:** Não era pra topar?

**OZÓRIO:** Era, mas fiquei nervoso.

**ISADORA:** A gente confunde nervosismo com emoção. Vai lá Ozório.

**OZÓRIO:** Vamos lá.

(entra a rádio.)

**OZÓRIO:** Vem Marcos.

**MARCOS:** Calma. Espera a música. Como é que eu vou saber o ritmo?

**OZÓRIO:** Que ritmo? Eu só sei dançar uma coisa. Vou dançar a mesma coisa pra qualquer música que entrar. Mas você vai saber. Senão você me imita.

**TRILHA SONORA – Rádio 3 – Viva La Vida –Coldplay**

## **21- DANÇA NO BANHO DE MANGUEIRA**

Eles fazem o flash mob de Isadora, dentro de casa, sob banho de mangueira do Camilo.