

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado

**INVESTIGAÇÕES ACERCA DO USO DA NARRATIVA
NO TEATRO CONTEMPORÂNEO**

Lígia Borges Matias

São Paulo
2010

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado

**INVESTIGAÇÕES ACERCA DO USO DA NARRATIVA
NO TEATRO CONTEMPORÂNEO**

Lígia Borges Matias

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-graduação em Artes, área de concentração em Artes Cênicas, linha de pesquisa Teoria, prática, história e ensino das Artes Cênicas, sob orientação do prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez, para obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo
2010

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de
Artes da UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

M378i Matias, Lígia Borges. 1983-
Investigações acerca da narrativa no teatro contemporâneo /
Lígia Borges Matias. - São Paulo : [s.n.], 2010.
273 f. + anexo

Bibliografia

Orientador: Prof. Dr. José Manuel Lázaro Ortecho Ramírez
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes.

1. Teatro – história e crítica – Séc. XX. 2. Teatro
contemporâneo. 3. Teatro narrativo. I. Companhia do Feijão. II.
Grupo XIX de Teatro. III. Ramírez, José Manuel Lázaro Ortecho.
IV. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. V. Título

CDD – 792.09

Lígia Borges Matias

INVESTIGAÇÕES ACERCA DO USO DA NARRATIVA NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista, área de concentração: Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez

Defendido em 18 de outubro de 2010

BANCA EXAMINADORA

Meran Muniz da Costa Vargens – Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Alexandre Mate – Universidade Estadual Paulista (UNESP)

José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez – Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Dedico esta dissertação a meus familiares, amigos e a meu caro orientador, que souberam dar-me espaço para criar, mostraram-me rumos a seguir, deram-me coragem e impulso para continuar caminhando e que me possibilitaram ter a consciência de que o percurso está sempre começando.

AGRADECIMENTOS

A escrita da presente dissertação só foi possível pelo convívio e pelo compartilhamento de ideias e experiências junto a pessoas grandiosas em conhecimento e generosidade. Por meio da disponibilidade de tempo para a escuta, de comentários e conselhos significativos, de uma comunicação direta, mas nunca invasiva, deixaram-me à vontade para narrar; para encontrar o meu narrador acadêmico.

Assim, por ser este o fruto de um trabalho organizado por mim, mas constituído da soma de pensamentos e referenciais diversos, agradeço:

A José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez, incansável orientador e amigo, a Alexandre Mate, Nara Waldemar Keiserman, Armino Bião, Mário Fernando Bolognesi e Carminda Mendes André pelo respaldo teórico, pelo cuidado e pela delicadeza no auxílio da descoberta de caminhos e de redirecionamentos quando esses não eram os mais apropriados;

Ao Grupo XIX de Teatro e à Companhia do Feijão, pelo carinho, generosidade e disponibilidade na sessão de informações sobre seus trabalhos;

Ao Teatro da Travessia, João Anzanello Carrascoza, Luiz Fernando Marques, por terem possibilitado o conhecimento empírico da linguagem teatral narrativa;

Aos meus familiares e, igualmente, aos meus caros amigos Roberta Stein, André Ramalho Castelani e Giuliano Tierno, que acompanharam de perto a empreitada desta realização e que, por conta de sua confiança em meu potencial, não me deixaram esmorecer ao longo do árduo percurso.

RESUMO

O estudo aborda características do teatro narrativo desenvolvido a partir de meados do século XX, no que se convencionou denominar pós-modernidade. Considerado o contexto do capitalismo multinacional, são apresentados possíveis motivadores sociais, políticos e econômicos, que influenciaram na dificuldade de comunicação, na fragilização da organização de coletivos e na redução da importância dada à memória. Demonstrou-se a intensa ligação entre arte e mercado, especialmente por meio da publicidade e de importações culturais, em uma era marcada pela globalização das redes de informação. Entretanto, percebeu-se que, da mesma maneira como na sociedade, paulatinamente, estruturam-se grupos de reivindicação face às exigências do sistema, na arte se desenvolvem manifestações de oposição às produções vinculada ao consumo de produtos ou ideologias. O teatro narrativo é discutido neste contexto; considerado como uma das possibilidades de restabelecer a comunicação, de propor a discussão e de promover o compartilhamento de experiências entre atores e público. Tais potenciais residem no fato de que ele, embora se configure por aspectos da arte pós-moderna, pressupõe simultaneamente a revalorização da fábula. A estes elementos soma-se o predomínio de aspectos provenientes do gênero épico, bem como a possibilidade de interlocução com o lírico e o dramático. O teatro narrativo é uma das formas de hibridização de linguagens que se desenvolveu no período; lida com elementos de outros momentos históricos e vertentes artísticas e se diferencia pela maneira de organizá-los. Além disso, mesmo diante de pausada caracterização da vertente teatral narrativa, a fim de que a discussão dos expedientes fosse suficientemente clara, optou-se pela exemplificação de duas possibilidades de articulação dos elementos cênicos por meio de espetáculos paulistanos, *Mire Veja*, da Companhia do Feijão, e *Hysteria*, do Grupo XIX de Teatro.

Palavras-chave: teatro narrativo. teatro contemporâneo. Companhia do Feijão. Grupo XIX de Teatro.

ABSTRACT

The study deals with narrative theatre characteristics, developed after the middle of XX century, during what is a convention to call post-modernity. Considered the context of the multinational capitalism, there are presented possible social, political and economic reasons that influenced in the difficulty of communication, in the weakness of collective organization and in the reduction of the importance given to memory. It was demonstrated the intense connection between arts and market, especially by publicity and cultural importation, in a time when prevails globalization and information nets. Nevertheless, it was noticed that, in the same way in society there are vindication groups before system requirements, in arts they were developed oppositional manifestations to the production related to products and ideology consumption. Narrative theatre is analyzed in this context; considered as one of the possibilities to re-establish communication, to propose discussions and to promote experience sharing between actors and audience. These potential exist because, even if narrative theatre has aspects of post-modern arts, it also presupposes fable valorization. To this element, they are added up the predominance of epic aspects, as well as the possibility of dialogue also with dramatic and lyric genders. Contemporary narrative theatre is one of the hybrid language forms appeared in XX century; it deals with elements from other historical moments and different artistic slops, and what makes it particular is its way of organizing the procedures. Moreover, in order to let concept considerations comprehensible enough, it was chosen to utilize two procedure articulation examples found in São Paulo's plays, *Mire Veja*, by Companhia do Feijão, and *Hysteria*, by Grupo XIX de Teatro.

Keywords: narrative theatre. contemporary theatre. Companhia do Feijão. Grupo XIX de Teatro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
 <u>I PARTE</u>	
CAPÍTULO 1 – A NARRATIVA NO PÓS-MODERNO: HIPÓTESES	24
1.1 A SOCIEDADE PÓS-INDUSTRIAL.....	24
1.1.1 Influência das interações internacionais	36
1.1.2 A nova classe social	42
1.2 A CULTURA PÓS-MODERNA.....	44
1.2.1 Características da arte pós-moderna	50
1.3 OUTRA VERTENTE DA CULTURA PÓS-MODERNA.....	58
1.3.1 Bases para uma arte política	60
1.3.2 O papel da narrativa	67
 CAPÍTULO 2 – O TEATRO NARRATIVO CONTEMPORÂNEO	71
2.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	71
2.2 TEATRO NARRATIVO.....	81
2.2.1 Aprofundamentos fundamentais	90
2.2.1.1 Narrativas não verbais.....	98
2.2.1.2 O quarto criador.....	103
2.3 CARACTERÍSTICAS PÓS-MODERNAS NO TEATRO NARRATIVO.....	107
2.3.1 Um novo uso da fábula	109
2.3.2 A presença dos fragmentos	116
2.3.3 A necessidade da relação	119
2.4 OS GÊNEROS NA CENA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA.....	123

2.4.1 A narrativa e os gêneros dramático e lírico.....	124
2.4.2 A narrativa e o gênero épico.....	127
2.5 OUTRA CONTRIBUIÇÃO FUNDAMENTAL – O ÉPICO BRECHTIANO.....	131

II PARTE

CAPÍTULO 3 – <i>MIRE VEJA</i>: A NARRATIVA NA COMPANHIA DO FEIJÃO.....	145
3.1 BREVE TRAJETÓRIA DA COMPANHIA.....	145
3.2 PROCESSO CRIATIVO DOS ATORES-NARRADORES.....	154
3.3 ENCENAÇÃO.....	160
3.4 AS NARRATIVAS NÃO VERBAIS.....	164
3.4.1 Espaço cênico e cenário.....	164
3.4.2 Elementos de cena.....	169
3.4.3 Figurinos.....	172
3.4.4 O ruído como trilha sonora.....	173
3.5 O PAPEL DO PÚBLICO.....	179
3.6 ANÁLISE DO TEXTO DRAMATÚRGICO DE <i>MIRE VEJA</i>.....	182
3.6.1 Há narrativa?.....	182
3.6.2 Mas, existe uma ação central?.....	188
3.6.3 Muitas histórias em uma.....	189
3.6.4 A simultaneidade dos presentes.....	191
3.6.5 As personagens anônimas da metrópole.....	192
3.6.6 Há um sentido?.....	197
3.6.7 Outras reflexões	198

CAPÍTULO 4 – <i>HYSTERIA</i>: A NARRATIVA NO GRUPO XIX DE TEATRO	201
4.1 BREVE TRAJETÓRIA DA COMPANHIA.....	201
4.2 PROCESSO CRIATIVO DOS ATORES-NARRADORES.....	208
4.3 ENCENAÇÃO.....	217
4.4 NARRATIVAS NÃO VERBAIS.....	222
4.4.1 Diferentes Espaços, diferentes percepções	222
4.4.1.1 Diálogos com o espaço.....	225
4.4.2 A transposição do espaço – a relação entre o objetivo e subjetivo	226
4.4.3 O espaço narrativo	228
4.4.3.1 Reflexos na criação do ator.....	228
4.4.3.2 Reflexos na interação com o espectador.....	229
4.5 <i>HYSTERIA</i> : CONSIDERAÇÕES ACERCA DOS TEXTOS DRAMATÚRGICO E CÊNICO.....	232
4.5.1 Há, em <i>Hysteria</i>, um texto dramaturgico?	232
4.5.2 Análise do texto dramaturgico	234
4.5.2.1 A narrativa.....	234
4.5.2.2 A(s) ação(ões)	234
4.5.2.3 Mas há, então, uma ou múltiplas histórias?.....	236
4.5.2.4 Onde e quando.....	240
4.5.2.5 Quem são essas personagens?.....	241
4.5.2.6 Mas qual é o sentido de tudo isso?.....	242
4.5.3 Outras reflexões	243
4.6 CONSIDERAÇÕES FINAIS A RESPEITO DOS CAPÍTULOS 3 E 4	248
CONCLUSÃO	256
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	268
ANEXOS	274

ANEXO A – Experiências com o teatro narrativo (Nara Keiserman).....	275
ANEXO B – A influência do espaço na criação narrativa de preparação do ator-narrador (entrevista com Luiz Fernando Marques).....	289
ANEXO C – O processo criativo do espetáculo <i>Hysteria</i> (entrevista com Juliana Sanches e Janaína Leite).....	305
ANEXO D – A encenação de <i>Mire Veja</i> e o trabalho de preparação do ator-narrador (entrevista com Pedro Pires e Zernesto Pessoa).....	330
ANEXO E – O processo criativo de <i>Mire veja</i> (entrevista com Fernanda Haucke e Petronio Nascimento).....	349
ANEXO F – O ruído como trilha sonora (entrevista com Júlio Maluf e integrantes da Companhia do Feijão).....	369
ANEXO G – Tradução da palestra de Josette Féral, publicada na Revista Sala Preta.....	398

*Antes do compromisso,
há hesitação, a oportunidade de recusar,
uma ineficácia permanente.
Em todo ato de iniciativa (e de criação)
há uma verdade elementar
cujo desconhecimento destrói muitas idéias
e planos esplêndidos.
No momento em que nos comprometemos de fato,
a providência também age.
Ocorre toda espécie de coisas para nos ajudar,
coisas que de outro modo nunca ocorreriam.
Toda uma cadeia de eventos emana da decisão,
fazendo vir em nosso favor todo tipo
de encontros, de incidentes
e de apoio material imprevistos, que ninguém
poderia sonhar que surgiriam em seu caminho.
Começa tudo o que possa fazer,
ou que sonhas poder fazer
A ousadia traz em si o gênio, o poder e a magia.*

(Wolfgang Goethe)

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa surgiu do interesse em investigar as razões pelas quais o teatro contemporâneo retoma o uso da narrativa nas criações teatrais. Nota-se, atualmente, a presença de textos não dramáticos (não escritos com objetivo de serem encenados) em trabalhos de diversas companhias nacionais, bem como a utilização desse referencial em companhias estrangeiras.¹

Tais experimentações levam à cena espetáculos parcial ou completamente narrados, os quais, por sua vez, são provenientes de processos criativos caracterizados pela utilização de materiais outros, que não o texto dramático, como estimuladores das improvisações. Nelas não há a intenção de transpor os escritos originais à dramaturgia convencional nem tampouco de criar cenas dialogadas baseadas em conflitos interpessoais, que se solucionam a partir de uma sequência de encadeamentos lógicos.

Privilegiam-se a narração ao diálogo, o contato direto com o espectador à existência da quarta parede, a proximidade e equivalência de níveis entre atores e público à distância e relação de superioridade predominante no palco italiano, além do desenvolvimento de acontecimentos independentes que se sucedem em saltos temporais (aproximando-se das realizações inseridas no teatro dialético de Bertolt Brecht) ao invés de relações de causa e consequência específicas.

A curiosidade foi despertada na época em que cursava o 3º ano da graduação em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP). Havia, no curso, um grande volume de informações teóricas de cunho estético e histórico, mas simultaneamente existia certa imperícia para compreendê-las, significá-las e para selecionar qual linha de criação realmente me interessava. Além disso, fora do ambiente acadêmico, encontrava-me repleta de questionamentos formais e temáticos, ávida por buscar maneiras de expressar artisticamente minhas inquietações políticas e sociais, que só se multiplicavam em divagações mais ou menos objetivas.

Naquele momento, parecia-me improvável a escolha de uma linguagem de pesquisa cênica específica. Por um lado, tudo parecia estar por ser experimentado, e os conteúdos ainda

¹ Alguns exemplos no Brasil são: o Grupo XIX de Teatro (São Paulo), a Companhia do Feijão (São Paulo), o Grupo Lume (Campinas), a Companhia São Jorge de Variedades (São Paulo), o Grupo Espanca! (Minas Gerais), o Núcleo Carioca de Teatro e o Grupo de Atores Rapsodos (Rio de Janeiro). No exterior, pode-se citar o trabalho *Outra vez Marcelo*, da companhia Teatro de Los Andes (Bolívia), *Don Quijote y Sancho Panza*, do Teatro de Gayumba.

não equivaliam completamente aos meus anseios de investigação temática e formal. Não distinguia, naquele emaranhado de informações, as possibilidades de investigação e de articulação dos conhecimentos a partir de uma base que sustentasse as ramificações vislumbradas. Mais tarde percebi que faltava tempo para efetivação daquele conhecimento, para que as informações se tornassem entendimento, as experiências das observações passassem à vivência.

Da mesma maneira que ocorre na experiência da narrativa descrita por Walter Benjamin (1994), o processo de conhecimento demanda pausa para a escuta, para a compreensão e para que as imagens sejam vistas e criadas de fato. Somente desse modo o aprendizado pode ser transmitido a outrem. Ambos os processos de ouvir e narrar requerem entrega, criatividade e imaginação; envolvem um contato íntimo com o assunto, a busca por seu entendimento – percebendo se existe, ou não, coincidência entre o ponto de vista manifesto e o seu próprio – e pressupõem a experiência de articular referenciais pessoais e externos, o que pode gerar um novo ato de expressão.

O encontro com o Grupo XIX de Teatro

Em meio a essa tomada de consciência, ao assistir a um espetáculo teatral, percebi-me entregue e interessada em compreender o que acontecera. Como raras vezes ocorrera, a peça não se passou em minha frente, mas em mim. Senti-me à cena primeiramente de modo físico, já que a plateia feminina ocupava a área central; e essencialmente por meio da percepção da forma como as atrizes apresentavam a narrativa de modo intenso, comunicando-se com minhas vivências pessoais.

Não se tratava de uma identificação exclusivamente emocional, mas de uma sensação de compartilhamento com aquela experiência, como se aquelas mulheres estivessem realmente dividindo suas memórias mais íntimas com as ouvintes e nós outras, as memórias pessoais e as reflexões em relação ao narrado.

Tratava-se da peça *Hysteria*, realizada pelo Grupo XIX de Teatro², que abordava a questão das mulheres enviadas a sanatórios por seus familiares, durante o século XIX, dentro dos

² Coletivo teatral de São Paulo, cuja primeira montagem profissional, *Hysteria*, data de 2001. Na época em que se deu minha aproximação (2003), o grupo era integrado pelas atrizes Janaína Leite, Juliana Sanches, Sara Antunes, Gisela Millás e Evelyn Klein, sob a direção de Luiz Fernando Marques.

quais eram submetidas a tratamentos e experiências baseadas no método do psiquiatra Jean-Martin Charcot.

Tão grande quanto o interesse provocado pela encenação e pela maneira poética e delicada como o grupo levava à cena uma reflexão densa e permeada de paralelos com a atualidade, foi a percepção de dois outros elementos: (1) as personagens dividiam o mesmo espaço no decorrer de toda a apresentação, mas estabeleciam pouquíssimas interações verbais diretas entre elas; (2) havia duas propostas diferentes de organização do público, sendo uma a das mulheres, inseridas no espaço de encenação como se também internas do lugar; e outra a dos homens, sentados na arquibancada, ao fundo, tratados pelas atrizes como se não estivessem ali.

Finda a apresentação, minha mente preencher-se de questionamentos e meus sentidos pareciam vibrar com a descoberta de uma nova forma de trabalho atoral. Perguntava-me qual teria sido o preparo realizado por aquele grupo para conseguir uma aproximação tão íntima com a plateia ao ponto de convidá-la a participar daquele “jogo” e possibilitar que coabitasse a realidade da cena. Por outro lado, intrigava-me a maneira de separação do público, somando-se à minha inquietação o anseio de saber qual teria sido a percepção daqueles observadores externos, e de imaginar qual seria a intenção e as leituras possibilitadas por aquelas “duas maneiras” de presenciar as narrativas.

O segundo espetáculo do Grupo XIX, *Hygiene*, seria apresentado na Vila Maria Zélia, uma vila operária na Zona Leste da cidade de São Paulo, no bairro do Belém, construída no século XIX por Jorge Street, dono de uma empresa fabricante de juta.

Muitas músicas, narrativas e personagens eivados por grande lirismo povoaram aquela incursão na temática das moradias e do processo de higienização promovido pelas autoridades no século XIX, em virtude da febre amarela. Grande parte da apresentação acontecia na rua e, dessa vez, havia maior quantidade de diálogos entre as personagens, entretanto, estavam mantidas as características que haviam estimulado minha aproximação do grupo: a narrativa como condutora da representação e viabilizadora da comunhão entre atores e público.

Em 2005, o grupo desenvolveu oficinas de pesquisa teatral dentro do projeto *Casa Aberta*³, do qual integrei o núcleo *O ator-criador*, coordenado por Luiz Fernando Marques, Ronaldo Serruya e Gisela Millás. A partir do uso de pequenas narrativas de Eduardo Galeano⁴, experimentamos cenas e realizamos improvisações, jogos e vivências, que

³ O projeto foi desenvolvido graças ao *Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo*.

⁴ Eduardo Hughes Galeano é um escritor uruguaio que combina em suas obras análises políticas, sociais e históricas com relatos fortemente imagéticos e sensíveis. Dentre suas mais de 40 obras publicadas, trabalhamos com contos dos livros *Mulheres e O livro dos abraços*.

culminaram na montagem de um espetáculo narrativo denominado *Pequenas histórias*, apresentado nos meses finais do mesmo ano na própria Vila Maria Zélia.

Nesse processo, como atriz-narradora, pude conhecer as particularidades daquele trabalho atoral. Fundamentava-se no uso de textos não dramáticos e na oscilação entre momentos em que a narrativa deveria ser feita pelos personagens criados e aqueles em que as próprias atrizes assumiriam uma personalidade narradora.

Particpei no ano seguinte do núcleo de pesquisa *O ator-narrador*⁵, com base no estudo de Plínio Marcos. Pesquisamos a dramaturgia, crônicas, críticas, vídeos e biografias do autor. Paralelamente, realizamos experimentações práticas e mostras das cenas e textos que preparávamos individualmente.

Nesse processo não foram utilizados escritos específicos do autor; tomamos dele os questionamentos e desenvolvemos novas narrativas a partir da compilação de seus textos originais. Tornávamo-nos então atores-dramaturgos, além de criadores e narradores.

A aproximação da Companhia do Feijão

No ano de 2005, aconteceu também o meu primeiro contato com a Companhia do Feijão. Após assistir à *Mire veja*⁶, conheci uma outra maneira de utilização da narrativa. A peça, realizada em semi-arena, utilizava como texto contos do livro *Eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, e apresentava histórias de moradores da cidade de São Paulo, por meio da multiplicação dos cinco atores da companhia em dezenas de tipos que expressavam variadas vivências e pontos de vista sobre aspectos e acontecimentos da cidade.

Os atores, ao longo da encenação, não se restringiam a interpretar personagens de forma realista, muito pelo contrário, oscilavam nas ações de passar de uma personagem a outra, comentar situações que eles mesmos presentificavam como se as observassem de fora, ou dramatizar parte de uma situação e narrar as demais.

Todas as transições citadas eram feitas e reconhecidas com precisão, sem que fosse necessário utilizar caricaturas para diferenciá-las. Assim como no Grupo XIX, a composição

⁵ A oficina aconteceu dentro do projeto *Casa em Obras*, agraciado com o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz. Resultou igualmente em dois meses de apresentações da montagem *Eu era carne, agora sou a própria navalha*, na sede da companhia.

⁶ *Mire veja* (2003) é a 4ª montagem da companhia, encontrava-se em cartaz no antigo Teatro Fábrica, atual Teatro Coletivo, e faziam parte do elenco: Fernanda Rapisarda, Guto Togniazolo, Petrônio Nascimento, Erick Novinski e Vera Lamy.

era precisa e respaldada por um amplo conhecimento do texto e das situações em que estavam envolvidos.

Foram exatamente a elaboração das personagens e as modificações da função do ator durante a apresentação que despertaram meu interesse em relação ao trabalho do ator-narrador na companhia. Havia uma utilização diferenciada dos objetos de cena, que criavam símbolos absolutamente claros com objetos cotidianos⁷ e tornavam a narrativa ainda mais interessante, além de ampliar a “visualização” da cena contada; da mesma maneira, a “música” da cidade, a paisagem sonora, era fundamental para auxiliar na criação do espaço aludido na fala, sublinhando determinados aspectos e relativizando outros.

Esses diferenciais da encenação apontavam a importância da escolha dos elementos de cena, dos sons e dos momentos nos quais são apropriadas as narrativas das fábulas, a inserção de comentários ou à fragmentação e articulação de histórias diferentes, servindo uma para enfatizar ou criticar a outra.

Inscrevi-me para a seleção de estagiários que acompanhariam a fase final da montagem de *Nonada* – que seria seu próximo espetáculo, baseado na obra dos escritores Machado de Assis, Mário de Andrade e Clarice Lispector. Selecionados artistas profissionais para as áreas de figurino, dramaturgia, cenário e atuação, participamos do aquecimento vocal e corporal dos atores e assistimos às cenas escritas por Zernesto Pessoa e Pedro Pires – dramaturgos e diretores da companhia. Refletimos sobre os elementos da encenação que estava sendo construída, tais como a clareza de exposição das histórias e a intertextualidade. Foi possível, assim, conhecer formas de apropriação dos textos pelos atores, procedimentos estabelecidos para viabilização da comunicação direta com a plateia e meios de sugerir os elementos nos momentos em que se opta por contar e não mostrar as situações materializadas.

No segundo momento do estágio, passamos de fruidores a criadores. Três dias na semana íamos à sede do grupo e realizávamos exercícios físicos e vocais conduzidos pelos atores e diretores. Nos outros dois dias trabalhávamos sozinhos, com base nas atividades desenvolvidas anteriormente e nos contos pesquisados. Esse trabalho foi realizado durante o segundo semestre do ano e culminou com uma mostra interna dos subgrupos formados.

Por mais que haja familiaridades entre certos procedimentos do Grupo XIX de Teatro, em *Hysteria*, e da Companhia do Feijão, em *Mire veja*, como o caso de ambos os espetáculos terem as dramaturgias pautadas em intertextualidades e combinarem fragmentos de textos sem uma preocupação com a exposição deles na íntegra, existem também diferenciais

⁷ Como exemplo pode-se comentar a respeito da queda de dois limpadores de vidro de um prédio. Esta é mostrada a partir da utilização de um elástico – que simboliza o andaime – e dois pares de sapato – que conotam os trabalhadores.

significativos em seus trabalhos. Por exemplo, ambos iniciam seus processos a partir de material não dramático, entretanto, o primeiro dos grupos parte de relatos e textos provenientes de fontes diversas (documentos, acontecimentos históricos, relatos pessoais...), enquanto o segundo opta prioritariamente pela busca na literatura.

Outros aspectos de diferenciação entre os grupos: o jogo estabelecido com o público durante a encenação também é bastante diverso, tanto em virtude da organização do espaço cênico quanto da liberdade de interlocução dada à plateia. Apesar da coincidência da escolha da estrutura de organização do público – uma em arena e outra em semi arena – e pela opção por um espaço de encenação intimista, em ambas as montagens, há no caso de *Hysteria* a inserção da plateia na área de encenação enquanto em *Mire veja* ela se situa ao redor, externamente ao local das ações.

Além disso, no primeiro o texto é concebido como uma dramaturgia aberta, na qual há espaço para que o público realize “inserções dramáticas”, como as respostas dadas às perguntas feitas pelas atrizes; enquanto que no segundo, apesar de ser criada uma relação muito próxima com a plateia, sendo o discurso completamente voltado a ela, a dramaturgia é fechada e não se espera que essa interaja diretamente com as personagens. Solicita-se a atenção e a reflexão do público a partir do que for mostrado ou narrado, mas de maneiras diferentes.

A utilização dos objetos é outro aspecto de destaque porque se em *Hysteria* eles são utilizados em seu sentido imediato (sendo o banco e a janela, por exemplo, referidos em suas funções objetivas), em *Mire veja* é feita uma ressignificação constante dos elementos da cena; as cadeiras em que os personagens encontram-se sentados, por exemplo, ora se tornam um táxi, ora o banco de um avião.⁸

Diante das diferenças percebe-se que a linguagem narrativa emergiu nos dois coletivos, com pontos de intersecção fundamentais evidentes, e, simultaneamente, com abertura para particularidades existentes no trabalho de cada um.

Em decorrência da proximidade com os núcleos, fez-se a escolha por analisar os dois trabalhos das companhias. O intuito é demonstrar possibilidades de experimentação narrativa, sem opor seus procedimentos de acordo com algum parâmetro de valoração, ou fixar regras para o reconhecimento do teatro narrativo contemporâneo.

Como fruidora das peças do Grupo XIX e da Companhia do Feijão e de criadora, nos núcleos de pesquisa do primeiro e no estágio oferecido pelo segundo, algumas perguntas

⁸ Os exemplos citados encontram-se aprofundados nos capítulos referentes às análises das montagens.

foram suscitadas, relativas às especificidades do trabalho do ator e à ampliação das experimentações narrativas no teatro contemporâneo.

Nesse universo criativo, percebi a relação entre o ator e a dramaturgia da cena, no concernente à estruturação do texto e às funções a serem exercidas por ele durante a apresentação. Tratava-se de atores relacionando-se entre si e com o público, revezando-se nos papéis de atores-narradores, narradores-personagens e personagens-narradores⁹.

Considerando que o fato de narrar pressupõe o ouvinte, ficou logo evidente que o jogo cênico proposto à plateia, nessa linguagem teatral, também apresentava particularidades consideráveis. A predominância da narrativa direta ao público modificava a comunicação estabelecida com eles, solicitando-lhes uma postura ativa e participativa durante a encenação.

Diante dessas constatações, possibilitadas não apenas pelos grupos em epígrafe, mas também pelo contato com outras apresentações narrativas, não parece casual a existência de tanto interesse em pesquisar essa prática na cena. Dessa maneira, a primeira hipótese a partir da qual será desenvolvida a reflexão, refere-se à ideia de que existe uma razão para que na sociedade pós-moderna¹⁰ esteja aparecendo um número tão significativo de experimentações narrativas e de atuações rapsódicas¹¹.

Acredito, com base nos estudos de Lyotard (1993;2000), de Jameson (1995;2000) e de Harvey (1994), que a sociedade atual se caracterize majoritariamente por relações interpessoais e vivências fragmentadas, por uma percepção do tempo como um fator comprimido em virtude de inúmeras atividades que preenchem o cotidiano e, em contrapartida, pela sensação de que o espaço está absolutamente dilatado, em decorrência do alcance dos meios de comunicação, em especial da *internet*.

O teatro narrativo seria uma maneira de reintegrar à encenação o tempo para a imaginação dos espectadores, ao propor a narração de acontecimentos e não sua demonstração presentificada, e, principalmente, de estabelecer uma relação de troca de compartilhamento de experiências de acordo com as proposições benjaminianas, sobretudo em *O narrador* (1994), entre ator e espectador pela necessidade da parceria constante no jogo da cena.

⁹ Estas nomenclaturas referem-se a diferentes possibilidades de apresentação do acontecimento pelo narrador, de acordo com seu envolvimento, ou não, na situação. As caracterizações específicas serão apresentadas no segundo capítulo.

¹⁰ O termo pós-moderno é utilizado por teóricos como David Harvey, Jean-François Lyotard e Fredric Jameson, referindo-se às características sociais, políticas, culturais e econômicas de meados do século XX até os dias atuais. Eles não se referem especificamente ao Brasil, porém, certas considerações são aplicáveis à realidade nacional e será a partir delas que a reflexão será desenvolvida.

¹¹ “Rapsódicas” aqui aparece como sinônimo de “narrativas”, conforme utiliza o pesquisador Luiz Arthur Nunes em: NUNES, Luiz Arthur. *Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral*. O Percevejo, Rio de Janeiro, ano 8, n.9, p.39-51, 2000. Entretanto, o uso do termo será aprofundado e relativizado no capítulo 2.

O teatro narrativo contemporâneo, entretanto, não se caracteriza em negação de todos os procedimentos pós-dramáticos; em virtude deste se desenvolver inserido no contexto da pós-modernidade. Trata-se de outra maneira de organizar os procedimentos aludidos privilegiando determinados aspectos “inovadores” do trabalho com o texto, sem abrir mão da existência da fábula.

A segunda hipótese motivadora da dissertação consiste na constatação de que existe uma prática específica ao “ator-narrador” ou “ator-rapsodo”. Esta integraria uma ligação característica com elementos líricos, dramáticos e épicos¹² presentes nos textos por eles utilizados, e se diferenciaria das demais maneiras de atuação do teatro contemporâneo, em virtude da conservação da forma original do escrito na cena, sem adaptá-lo à forma dramática. Tal especificidade pode ser reforçada em virtude de o discurso dos atores não se referir necessariamente a uma situação presente, ou corresponder a um diálogo entre dois personagens – como no drama clássico – mas também não objetivar, obrigatoriamente, o distanciamento crítico, que a narrativa propicia no teatro épico brechtiano.

Por essa razão, serão investigados os procedimentos adotados pelas atrizes do Grupo XIX de Teatro e pelos atores da Companhia do Feijão, tanto durante a criação ou elaboração dos textos em período de experimentação e ensaios, quanto nos momentos de uso dessas escritas na apresentação. O intuito é o de conhecer como se processa o trabalho atoral narrativo, saber como os gêneros dialogam dentro desse processo e encontrar os expedientes que caracterizem a montagem como pertencente a tal linguagem.

A terceira hipótese refere-se à existência de outros elementos, para além do texto e do trabalho do ator, que teriam a função de complementar a sugestão das imagens e de auxiliar na aproximação com o público, pretendida pelos grupos.

O jogo atoral rapsódico, em decorrência do uso da palavra e não da presentificação das cenas em si, motiva a imaginação do espectador. Entretanto, falta acrescentar que acredito que seja necessário um encaminhamento por parte dos atores e dos demais elementos da cena (cenários, figurinos, adereços, iluminação e músicas) para que a criação interior dos ouvintes não se faça aleatoriamente, e sim se concretize na direção aspirada pelo grupo.

Todos os expedientes, assim como no teatro dramático, devem trabalhar a favor da proposta de encenação pretendida. A diferença surge no fato de que esse “auxílio” não se refere, necessariamente, a reforçar a ideia total do texto apresentado; no teatro narrativo

¹² Sendo estes compreendidos de acordo com as definições dos gêneros presentes em *O teatro épico*, de Anatol Rosenfeld (2002), na *Arte poética*, de Arisóteles (2007), ou ao conceito de épico, segundo as teorias de Bertolt Brecht presentes no livro *Estudos sobre teatro* (2005).

contemporâneo os recursos cênicos podem igualmente aparecer como meios de evidenciar, comentar ou estabelecer um contraponto ao que é dito.

O papel desses elementos adquire ainda maior relevância se considerado que o público tem maior familiaridade com a exposição dialógica, com base na dramática convencional – bastante presentes nas linguagens televisiva e cinematográfica. Ao apresentar a sobreposição de narrativas – verbais e corporais – pode surgir certa dificuldade de compreensão, visto que parte do que é contado não é materializado. É frequente a existência de discursos intercalados de diversos personagens em situações variadas, bem como há a contraposição entre fala e movimento em determinadas criações.

Diante disso, os profissionais responsáveis pelas partes musical e plástica do espetáculo têm de ter muito cuidado e precisão na escolha dos expedientes que irão auxiliar a compor a cena. Eles terão, igualmente, função narrativa e, assim como os atores, terão a função de encaminhar a narrativa e sugerir as reflexões pretendidas pelo coletivo teatral.

Por fim, esses argumentos nos encaminham à quarta hipótese da investigação, a de que há a possibilidade de estabelecer uma maneira diferenciada de comunicação com os espectadores em virtude do uso da linguagem narrativa.

A partir do momento em que as cenas são resultado do jogo entre atores e público, ou seja, quando as imagens referentes aos figurinos, cenários, adereços ou lembranças dos personagens só se configuram de fato na mente do espectador pela enunciação do ator-narrador, sem se apresentarem materialmente no espaço, acontece uma aproximação entre o ator e o público. Tornam-se, nesse contexto, interdependentes criativamente, de maneira que o ator passa a sugerir imagens verbal ou corporalmente – a partir de movimentações e gestos – e o espectador imagina o elemento referido e reflete a respeito dele.

A narrativa criaria então uma relação bastante específica, se por um lado ela se configura como uma realização coletiva, por outro, possibilita uma individualização da recepção, em decorrência das imagens a serem construídas por aqueles que a ouvem. Em virtude dessa ambivalência “coletiva – individual”, o espetáculo se processa em duas instâncias para o espectador: uma externa, quando ouve ou assiste ao que é apresentado, e outra interna, quando é ativo e imagina o complemento daquilo que é suscitado pela fala.

Diante dessas hipóteses, fez-se a opção por uma reflexão de caráter mais geral a uma mais específica. A dissertação divide-se em duas partes, cada uma composta por dois capítulos. Os primeiros abordam o teatro narrativo sob uma perspectiva ampla: o primeiro consiste na investigação de características sociais contemporâneas que possam ter fomentado a ampliação das experimentações narrativas no contexto pós-moderno; e o segundo apresenta uma

possibilidade de definição do termo *teatro narrativo*, demonstrando as demais nomenclaturas a ele atribuídas e ressaltando suas particularidades em relação às demais produções teatrais.

Os dois últimos capítulos, por sua vez, caracterizam-se pela análise dos processos e procedimentos de dois coletivos teatrais paulistanos: a Companhia do Feijão e o Grupo XIX de Teatro. Escolheu-se para tanto um espetáculo de cada um deles, os quais por sua vez foram estabelecidos como base para a investigação da apropriação da narrativa.

No capítulo 1, *A narrativa no pós-moderno: hipóteses*, constam aspectos da sociedade atual que tenham impellido à superficialidade das relações, ao acúmulo de vivências sem significado ou duração e às sensações de estreitamento do tempo e ampliação dos espaços. São bases para tais reflexões os estudos realizados por Fredric Jameson (1995;2000), Jean-François Lyotard (2000) e David Harvey (1994).

Por meio das proposições teóricas desses autores, pode-se afirmar que a presença da narrativa no teatro seja uma reação, ou antes, a apresentação de outra possibilidade de arte, diante do esvaziamento da experiência. Paralelamente utilizam-se algumas das reflexões de Luís Alberto de Abreu (2000) e de teorias de Walter Benjamin (1994), para efetuar um diálogo entre suas análises, relativas à modernidade, e aquelas pessoais a respeito da pós-modernidade, estruturando, assim, a defesa do fortalecimento dessa linguagem nesse momento histórico.

No segundo capítulo, *O teatro narrativo contemporâneo*, apresento definições de termos utilizados pelos autores Jean-Pierre Sarrazac (2002b), Nara Keiserman (2004) e Luiz Arthur Nunes (2000) para se referirem a essa forma de experimentação teatral, bem como à definição de “teatro-narrativa”, presente no dicionário de Patrice Pavis (1999). Realizo também a explicação da preferência pelo termo “teatro narrativo” e ponderações em relação às outras nomenclaturas.

Na sequência, encontra-se uma investigação a respeito da presença, ou não, de características do teatro pós-dramático nas experimentações narrativas. Com base nas teorias de Hans-Thies Lehmann (2007) e de Josette Féral (2008) são discutidos os expedientes que definem uma manifestação como correspondente ao “pós-dramático” ou “performativo” – como nomeia Féral – e a maneira como são também utilizados no teatro narrativo, promovendo a justificativa dessa presença em virtude da correspondência do contexto em que se inserem.

Termos como “material não dramático” e “encenação narrativa” são explicitados, assim como caracterizados brevemente, os gêneros lírico, épico e dramático, de acordo com o

Teatro épico, de Anatol Rosenfeld (2002), a *Arte poética*, de Aristóteles (2007), e os relacionando ao teatro narrativo contemporâneo.

Dessas questões destaca-se, de modo mais pausado, uma reflexão sobre épico e as influências das encenações brechtianas na estrutura das encenações narrativas, com o intuito de diferenciar essas duas linguagens. Ambas as práticas possuem particularidades que não as vinculam diretamente, nem mesmo subordinam a segunda à primeira, entretanto, faz-se comum ainda a existência de dificuldades para distingui-las.

Por essa razão, são investigados os elementos épicos teorizados por Bertolt Brecht que exercem influência em determinadas criações narrativas, mas simultaneamente demonstradas as especificidades de certos trabalhos. Foram utilizados para tanto as obras *Estudos teatrais*, de Bertolt Brecht (2005), *La crisis del personaje em el teatro moderno*, de Robert Abirached (1994), *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi (2001), além de entrevistas com os encenadores do Grupo XIX de Teatro e da Companhia do Feijão, bem como com a doutora Nara Keiserman.

Na segunda parte da dissertação, apresenta-se uma reflexão a respeito de como esses elementos se articulam na prática, tecendo-se considerações sobre as montagens de *Hysteria*, do Grupo XIX de Teatro, e de *Mire veja*, da Companhia do Feijão.

Tendo como base os conceitos e o estabelecimento do elemento narrativo como cerne da observação e reflexão, faz-se considerações tomando como referência o processo criativo dos atores, a criação dramaturgica, a encenação, os demais elementos de cena e a análise do texto escrito resultante das experimentações.

Os caminhos de fruição nos capítulos 3, *Mire veja*, e 4, *Hysteria*, foram traçados com base nos mesmos parâmetros, com a finalidade de demonstrar a importância do elemento narrativo ao longo dos processos de ambos os grupos e, simultaneamente, de proporcionar a visão da diversidade que a linguagem possibilita – em virtude da diferença dos procedimentos e realizações finais de cada um dos coletivos.

As abordagens serão feitas a partir de análise de anotações do grupo durante o processo, de críticas e publicações a respeito das realizações na mídia impressa e entrevistas.

A intenção é demonstrar como cada um dos elementos escolhidos e utilizados influencia na construção da cena e possibilita a existência de diferenças tão significativas nos trabalhos. Tornam-se então exemplares a essa manifestação atual, mas abrem precedentes para a percepção de inúmeras outras articulações e formas de reorganizar os elementos básicos da cena narrativa.

Busca-se então que a presente análise seja um material que ofereça respaldo teórico àqueles que desejem entrar em contato com as proposições características dessa linha de criação, compreendendo-a em relação ao seu tempo e às particularidades que a fazem digna de consideração específica.

CAPÍTULO 1 – A NARRATIVA NO PÓS-MODERNO: HIPÓTESES

A produção artística experimental nunca está desvinculada do período histórico ao qual pertence. Aspectos sociais, políticos e econômicos influenciam na maneira de perceber o mundo e, por consequência, nas formas de representá-lo. Isso considerado, optou-se, antes de realizar a investigação sobre os aspectos característicos do teatro narrativo, apresentar um panorama com os elementos que podem ter influenciado o seu amplo desenvolvimento.

Conhecer as principais estruturas de organização das relações pessoais e de trabalho desenvolvidas a partir da segunda metade do século XX e analisar quais podem ter sido os aspectos que levaram os indivíduos a se desinteressarem de maneira relevante pela escuta, pela restauração do coletivo e pela busca de experiências compartilhadas é o objetivo deste primeiro momento da escrita.

1.1 A SOCIEDADE PÓS-INDUSTRIAL

A partir de fins da década de 1950, as transformações políticas, sociais e econômicas no mundo ocidental criaram condições para o estabelecimento de uma nova relação de produção e de interação entre os indivíduos, conforme afirma Fredric Jameson (2000, p.23):

[...] a preparação econômica do pós-modernismo, ou do capitalismo tardio, começou nos anos 50 depois que a falta de bens de consumo e de peças de reposição da época da Guerra tinha sido solucionada e novos produtos e novas tecnologias (inclusive, é claro, a da mídia) puderam ser introduzidos.

Os Estados nacionais, representantes dos centros de poder até 1950, tinham como objetivos principais a expansão da industrialização, a conquista de mercados consumidores internacionais, o aumento da produção com base na exploração do proletariado e o domínio da informação e do conhecimento.

Posteriormente, “poder” passou a coincidir com desenvolvimento tecnológico e com ampliação do investimento dos lucros na visibilidade mundial de grandes empresas privadas por meio da mídia. E, como comenta Lyotard (2000), a partir de então, não seria mais o Estado que formaria a nação, mas sim os indivíduos da nação informada que determinariam suas características.

Lyotard acredita que, inseridas nesse contexto, as antigas instituições centralizadoras como o Estado, os partidos ou mesmo as tradições históricas, perderiam o seu valor de atração; resultando em uma “decomposição dos grandes relatos”, de acordo com sua terminologia. Esses relatos, ou “metarrelatos” – como também costuma chamá-los –, correspondem tanto a uma ideologia totalitária Iluminista, ligada aos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade da Revolução Francesa e à organização das formas de produção no período da Revolução Industrial; quanto ao Marxismo e a seus ideais revolucionários e emancipadores, vinculados à crença no potencial do proletariado de se reunir e reagir contra o sistema que o subjuga.

Seriam assim, os metarrelatos, como organizações ideológicas superiores, presentes dentro das sociedades, os quais teriam a função de balizar as relações pessoais e profissionais, os comportamentos, e as maneiras de perceber, compreender e representar o mundo. Como se, de alguma forma, existisse uma estrutura sustentada por um consenso geral apesar das divergências cotidianas menores; uma ideologia estável e totalizante, viabilizadora de uma visão mais ou menos comum das organizações sociais e das formas de manifestação.

Esse, até o início da década de 1950, era o padrão vigente nas sociedades europeias mais desenvolvidas economicamente. No caso da França e da Inglaterra, por exemplo, era o relato desenvolvimentista, imperialista e monopolista, baseado nos valores do Iluminismo, que comandava sua marcha rumo à revolução tecnológica.

Desse avanço resultaram, porém, as guerras mundiais. Nelas, a tecnologia foi revertida em extrema violência por meio da fabricação em larga escala de armamentos e bombas, além de ataques nucleares. Chegou-se mesmo à “bipartição” do mundo, durante a Guerra Fria, justificada pela busca da supremacia científica e tecnológica – liderada, por um lado, pelos Estados Unidos da América e, por outro, pela antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

Sob esse enfoque, o crescimento almejado convertera-se em destruição; a esperança no aumento da produção enquanto geradora de recursos para o crescimento de toda a sociedade foi frustrada, e um processo de descrença nos relatos ou ideologias dominantes foi colocado em andamento.

A partir da crise desses “grandes relatos” (valores de coletividade que suplantam os interesses individuais), emergiu uma nova organização das infraestruturas econômica, política e social, mais independente do Estado. Iniciou-se uma diferente estruturação do sistema capitalista, chamada por Ernest Mandel (1982, *apud* JAMESON, 2000, p.29) de “capitalismo

tardio” ou “capitalismo multinacional”, posterior ao capitalismo de mercado e ao capitalismo monopolista ou imperialista.

Esses três momentos de crescimento do mercado podem ser compreendidos a partir da análise que Karl Marx empreendeu em *A miséria da filosofia* (1847, *apud* CONNOR, 1993, p.47) sobre o valor de troca. Marx sugere que na fase inicial – como na sociedade feudal, por exemplo – apenas uma pequena parte do que era produzido não era utilizado para consumo próprio ou para pagamentos do senhor e estava disponível para troca ou venda. Esse período coincide com o que Mandel se refere como “capitalismo de mercado”.

Na segunda fase, em que a industrialização predominava, tudo o que era produzido convertia-se em mercadoria e o valor de troca subjugava o valor de uso. Nela, os Estados nacionais voltavam-se às nações subdesenvolvidas em busca de mão de obra e matérias-primas para a confecção de seus produtos visando os maiores lucros possíveis – compatível com o “capitalismo monopolista ou imperialista” de Mandel.

Já a terceira fase, denominada por Marx como a “era da corrupção”, diferencia-se pela penetração do mercado nos domínios da cultura e das qualidades abstratas. Valores, virtudes e conhecimentos passam a ser considerados mercadorias que abundam no mercado de troca.

Jean Baudrillard, em *O espelho da produção* (*Le miroir de la production*. 1973, *apud* CONNOR, 1993, p.47), ao comentar a diferenciação apresentada por Marx enfatiza que esses últimos elementos não apenas se tornaram comercializáveis como se fundiram aos domínios econômicos e produtivos; tornou-se, segundo o autor, impossível separar a cultura e a ideologia dos artigos de consumo.

As características do capitalismo tardio, de que fala Mandel, incluem uma nova divisão internacional do trabalho, mediada pela ampla utilização de computadores e pela automação da produção; caracteriza-se também por novas maneiras de inter-relacionamento das mídias, pelo estabelecimento de uma rede informacional global, por mudança das grandes empresas para locais mais desenvolvidos dos países marginalizados – do antigo Terceiro Mundo – em constante busca por incentivos fiscais e mão de obra barata, e pela conseqüente emergência das imensas corporações transnacionais.

Nesse momento, a invasão aos outros países não é mais comandada por uma série de Estados nacionais, especialmente europeus, desejosos por reivindicar, à força, territórios e recursos humanos e materiais, como no período imperialista. Em seu lugar, percebe-se a pretensão estadunidense de se configurar como o único líder político global e de realizar sua introdução nos demais continentes por meio da saturação do mercado com seus produtos, da intensa difusão de suas produções e do controle das redes de informação.

Inserido nesse sistema econômico, o indivíduo passa a corresponder ao seu poder de trabalho e à sua capacidade de desempenhar tarefas, de modo diferente de como ocorria no capitalismo monopolista ou imperialista. Mas, qual é a diferença entre esses dois períodos? Qual é a grande mudança no sistema produtivo e na visão do proletariado que pode ter afetado as formas de relacionamento entre os indivíduos?

Sem dúvida, são amplas e múltiplas as possibilidades de abordagem dessas duas questões; aqui serão considerados especificamente os argumentos que vêm ao encontro da discussão pretendida.

Há uma relevante transformação em relação ao que os dirigentes econômicos e políticos da sociedade esperam desses dois grupos de trabalhadores. No período do capitalismo monopolista, o modelo de produção adotado prioritariamente correspondia ao taylorista, cuja contribuição foi fundamental à consolidação da supremacia estadunidense no século XX. Desenvolvido por Frederick W. Taylor no final do século XIX, caracterizava-se pela busca do aumento da eficiência operacional, visando uma maior produção quantitativa e qualitativa em um tempo reduzido; valorizava a especialização, a concentração da produção e o desempenho rápido e eficaz das tarefas para atenderem às demandas da sociedade da qual faziam parte.

Com esse intuito, definiam-se como procedimentos principais: investimentos no treinamento dos trabalhadores, estabelecimento de metas de tempo, rigorosa sequência de realização de movimentos dos operários e constante supervisão do material resultante das diversas etapas do processo. A base da estrutura era a divisão do trabalho e as recompensas correspondiam a bonificações salariais a quem superasse as metas.

Os operários estavam inseridos em um regime de mais valia, no qual só interessavam enquanto peças de uma produtiva engrenagem, da qual não tinham acesso aos resultados; melhor dizendo, eram força de trabalho que não possuía os meios de produção e tampouco fazia parte do mercado consumidor.

De maneira diferente, na lógica do capitalismo tardio ou pós-industrial em que a aceleração da produção atingiu uma escala nunca antes imaginada, passou a interessar aos dirigentes das grandes empresas (substitutos da figura do Estado enquanto investidores de capital para o desenvolvimento) que o profissional atuasse dentro de uma estrutura de “especialização flexível”.

A hegemonia do modelo taylorista foi substituída pela ampla adesão ao toyotismo. Este, criado por Taiichi Ohno após a Segunda Guerra Mundial, dentro da fábrica japonesa *Toyota*, não visa a produção em massa, nem se baseia na especialização. No início, tais características eram resultado da quantidade reduzida de mão de obra e de matéria-prima do país, mas

atualmente o sistema é célebre especialmente pela redução do desperdício de recursos materiais e de energia para a produção.

Caracteriza-se, principalmente, pela fabricação de uma grande diversidade de produtos em pequena quantidade, pelo preparo amplo dos trabalhadores em diferentes setores de atuação, pelo controle absoluto da qualidade, pela personalização de produtos e por uma produção pautada no “necessário” (quantidade necessária no momento necessário). Contudo, apesar dos fatores positivos favorecidos pelo fortalecimento desse sistema, ele tem também como reflexo, e em particular nos países subdesenvolvidos, a fragilização dos vínculos entre proletariado e patrão.

Nessa nova organização, é necessário que os trabalhadores não encarem suas atividades do ponto de vista da estabilidade das carreiras e da criação de vínculos duradouros com suas tarefas e seus companheiros. Importa que sejam seres ativos, autônomos, informados, criativos e que, sobretudo, saibam se relacionar com a instabilidade em virtude das constantes modificações de atividade, típicas desse sistema.

Devem, assim, estarem habituados a um constante processo de desqualificação e requalificação com a chegada de novas tecnologias. Tais características vêm ao encontro das exigências de um processo de produção tortuoso, multifacetado: mesmo que sua essência seja a centralização financeira, a maneira como se estrutura caracteriza-se cada vez mais por subcontratações, sedes espalhadas por países diversos, transferências dos trabalhadores (de áreas e unidades) e terceirização de serviços.¹³

Assim, se no momento anterior da organização capitalista havia um contexto que facilitava a reunião dos coletivos, em que os indivíduos se identificavam de acordo com suas carências e com as condições de trabalho a que eram submetidos e se articulavam de maneira a exigirem melhorias que os favorecessem coletivamente; na sociedade atual impera o movimento individual: busca-se conseguir superar a si e ao outro pela demonstração de múltiplas competências ligadas, por exemplo, ao conhecimento de idiomas, de informática, à realização de cursos de extensão ou intercâmbios.

Desenvolve-se um ambiente de competição e isolamento no qual as informações devem ser adquiridas, não compartilhadas e em que as conquistas são, igualmente, pessoais. Na nova configuração, todos competem, diária e continuamente, para não serem aniquilados pela engrenagem que avança independentemente de sua força individual de trabalho.

¹³ Para informações mais detalhadas sobre os modelos de organização da produção, Cf. PINTO, Geraldo Augusto. *A organização do trabalho no século XX: taylorismo, fordismo e toyotismo*. São Paulo: Expressão Popular, 2007; LYKER, Jeffrey K. *O modelo Toyota*. Porto Alegre: Bookman, 2005.

Nesse quadro, caracterizado pela velocidade de produção e informação e pela frequente insuficiência de preparação técnica, emerge um efeito colateral bastante relevante, explicitado por Lyotard (1993, p.63) na sentença: “[...] num mundo em que o sucesso é identificado com a economia de tempo, o pensar tem um defeito irremediável: ele desperdiça tempo.” Por meio da observação do autor, é possível notar a diferença entre conhecimento técnico e pensamento e, conseqüentemente, faz-se válida a reflexão de como isso altera o comportamento dos sujeitos.

De um lado, está a necessidade de aprender quais são as ferramentas e os mecanismos necessários ao trabalho, o que pode se referir ao uso de uma nova máquina ou equipamento eletrônico – como na área de produção das indústrias – como a novos procedimentos de aperfeiçoamento pessoal – conforme o trabalho das empresas de consultoria, que ensinam cooperação, superação de metas, trabalho coletivo, sempre visando à maior produção e ao lucro da elite empresarial. De outro, bastante diferente, encontra-se o pensamento, a consciência sobre as condições de trabalho, sobre a “capacitação” a que se submetem e a clareza de a quem se destina o retorno do que produzem; em suma, neste segundo aspecto está a reflexão sobre a própria existência, as realizações dos trabalhadores e sobre a desestruturação de sua classe.

A reprodução de técnicas, ideologias e desejos comercializáveis toma o lugar da produção das ações, da busca com vistas ao atendimento de interesses sociais mais amplos. Destaca-se no homem aquilo que é típico da máquina: a reprodução e, não paradoxalmente, suprimem-se seus impulsos de produtor.

Luis Carlos Friedman, em *Vertigens pós-modernas: configurações institucionais contemporâneas*, acrescenta a esse quadro um outro importante impacto da especialização flexível nas sociedades capitalistas avançadas. Afirma que diante da nova organização das empresas “[...] o capitalismo globalizado dispensa as redes de assistência e proteção dos trabalhadores [...] [que nele] cada um deve ser responsável por si e por sua segurança” e salienta que o Estado deve ser afastado de qualquer interferência direta, visto que esse capitalismo o considera como um “mastodonte que emperra a criatividade e a autonomia” (2000, p.16).

Diversos são, então, os elementos dificultadores do engajamento coletivo: os jogos de poder, anteriormente identificados nas ações do Estado, diluídos agora em grupos representantes da elite sem um padrão específico de identificação e tendo a imagem como cúmplice para difundir ideologias; o acúmulo de desafios diários do cidadão comum junto a sua família, seu trabalho e a si; além do direcionamento a crença de que deve-se possuir para

ser, e saber mais que os demais para se manter. Diante desse contexto, são claros os impasses para se estruturar um caminho de união com objetivos comuns, ainda que a classe trabalhadora se encontre subjugada aos mesmos imperativos.

Zygmunt Bauman comenta algumas das consequências dessa transição (1998, p.53):

Se o estado já não preside à reprodução da ordem sistêmica, tendo agora deixado a tarefa às forças de mercado desregulamentadas, e assim não mais politicamente responsáveis, o centro de gravidade do processo de estabelecimento da ordem deslocou-se das atividades legisladoras, generalizadoras, classificadoras e categorizadoras. Gradativa, porém constantemente, os medos relacionados com a precariedade da ordem deixaram de se concentrar no estado. O poder político, a questão de quem governa o estado e de quem faz as leis do país deixa de ser o principal pomo da discórdia. O inimigo já não é a conspiração revolucionária dos pretensos administradores do estado.

Nota-se nessa passagem que o autor não considera mais a existência de um “inimigo coletivo” político, de uma organização a que se obrigue responder pelas reivindicações populares e, portanto, faz-se irrelevante que esse seja o foco do combate com vistas à transformação do poder. Os sistemas políticos, deslocados de sua posição central no crescimento da economia do país, deixam de estar no foco das reivindicações, e, assim, ocorre de os indivíduos se voltarem contra si próprios. Passam, por vezes, a não identificar o Estado como a fonte do problema, e a veem na incapacidade pessoal de se inserir na economia, e, por consequência, de não ter acesso a uma boa educação, a um sistema de saúde digno, a produtos e serviços. Os inimigos atuais são de natureza econômica. O foco da diferença aparece deslocado da detenção do poder político total e organizador da sociedade, para o poder de compra e venda individual.

Tal discussão é ampla e consideravelmente controversa, mas aqui tomam-se os argumentos específicos para auxiliar na reflexão sobre o isolamento dos indivíduos e a dificuldade da percepção da capacidade de organização e busca por seus direitos. O politólogo Peter Druker compartilha dessa visão e em passagem do livro de Bauman (1998, p.54) declara que “[...] não existe mais salvação pela sociedade” porque não existem mais órgãos coletivos encarregados da ordem global. Complementa então:

Uma rede de categorias abrangente e universal desintegrou-se. O autoengrandecimento está tomando lugar do aperfeiçoamento socialmente patrocinado e a autoafirmação ocupa o lugar da responsabilidade coletiva pela exclusão de classe. Agora são a sagacidade e a força muscular individual que devem ser estirados no esforço diário pela sobrevivência e pelo aperfeiçoamento. [...] Quando controlava a conduta disciplinada por meio de seus “papéis produtivos”, a sociedade incitava forças combinadas e a busca de avanços mediante esforços coletivos. A sociedade que obtém padrões de comportamento para uma ordem mais estável daqueles seus integrantes que se viram expulsos, ou estão prestes a ser expulsos, de suas posições de “produtores” e definidos, em vez disso,

primordialmente, como “consumidores”, desencoraja a fundamentação da esperança em ações “coletivas”. [...] Ao contrário do processo produtivo, o consumo é uma atividade inteiramente individual.

Bauman (1998) sugere uma relação direta entre a nova formação (ou deformação?) social e a transformação da função do indivíduo na sociedade pós-industrial, que se duplica ocupando igualmente os papéis de produtor e consumidor. Nesse acúmulo de funções, o homem inicia duas lutas solitárias: uma para conseguir se manter empregado, esforçando-se por suprir todas as exigências da especialização flexível, e outra, absolutamente intrincada na primeira, para conseguir ter acesso aos bens de consumo.

Na nova lógica de mercado, todos devem ser consumidores, independentemente da posição hierárquica que ocupem na sociedade. Há bens de consumo destinados a todas as parcelas da população e, simultaneamente, facilidades de crédito àqueles que desejem obter algo além do capital disponível no momento. Importa que todos participem do sistema para que a economia sempre esteja em movimento, impulsionada por uma produção cada vez maior e facilitada por investimentos em tecnologia e acesso global por meio da *internet*.

Com intuito de que a máquina funcione com precisão, é necessário colocar em andamento dois processos simultâneos: o desenvolvimento e divulgação de produtos destinados à massa, e não mais restritos à elite, e a criação constante de novas carências básicas, que causem a sensação de que as “necessidades” nunca podem ser plenamente supridas pelos materiais já adquiridos.

A publicidade passa a ser a grande aliada ao atendimento dos objetivos do capitalismo pós-industrial e, a partir do início da década de 1960, ocorre uma verdadeira invasão da mídia por inúmeros estímulos visuais utilizados pelas campanhas publicitárias, cumprindo-se, assim, a previsão de Guy Debord (1997) de que na segunda metade do século XX a imagem substituiria o automóvel e a estrada de ferro como força motriz da economia.

Esses atrativos midiáticos aparecem em forma de cores, luzes e movimentos cada vez mais elaborados, com tempo bastante reduzido entre as informações, dificultando os momentos de reflexão. O intuito é gerar um deslumbramento do indivíduo diante da tela, a urgência e a ansiedade diante do novo.

A mídia aparece como um polo irradiador de desejos. Mas, para que seja assertiva, disfarça a venda de produtos na forma de aquisição de valores, na possibilidade de compra da felicidade plena, de popularidade, de sucesso e de bem-estar. Como afirma David Harvey (1994, p.259):

[...] a publicidade já não parte da ideia de informar ou promover no sentido comum, voltando-se cada vez mais para a manipulação dos desejos e gostos mediante imagens que podem ou não ter relação com o produto a ser vendido [...]. Se privássemos a propaganda moderna da referência ao dinheiro, ao sexo e ao poder, pouco restaria.

Assim, as imagens não têm a obrigação de se vincular diretamente ao produto que visa divulgar, mas, sem dúvida, devem enfatizar as sensações e reações que podem provocar. Nessa mentalidade, possuir determinada peça de vestuário, automóvel, perfume ou joia passa a ser uma comprovação do direito de estar no mundo, de conhecer pessoas e ter seu ponto de vista respeitado; o indivíduo não fala por si, ele constrói sua imagem à custa de seus bens e não de seus conhecimentos ou de seu caráter.

Para ele, as necessidades, os sonhos e as ideias passam a ser elementos atribuídos externamente, em vez de sensações e impulsos genuínos, provenientes de pensamentos e organizações internas dos referenciais. Seus valores e anseios deixam de ser determinados prioritariamente pelos valores de coletividade, pelas tradições familiares, ou pelas suas experiências particulares.

Ocorre ainda, àqueles que não possuem capital para acompanhar o frenético avanço da economia do capitalismo tardio, de assumirem, por vezes, o papel de “objeto de consumo”. Conforme afirma David Harvey (1994, p.207) “[...] o dinheiro pode ser usado para dominar o tempo (o nosso ou o de outras pessoas) e o espaço”. No capitalismo tardio, em que tudo é comandado pelo dinheiro, a força de trabalho e a prestação de serviço tornam-se igualmente produtos nas prateleiras do mercado mundial.

Para Harvey, essa é uma forte tendência: a passagem do consumo de bens para o consumo de serviços, atingindo setores diversos (pessoal, comercial, educacional, da saúde e de entretenimento). E, por consequência de ser desenvolvida com esses serviços uma relação utilitária, torna-se tendência também a extensão da interação utilitarista às pessoas neles envolvidas.

Há, segundo o autor, o fortalecimento do raciocínio de que, se os indivíduos correspondem ao seu grau de utilidade, como produtos, eles são igualmente passíveis de descarte quando já não forem úteis aos que servem. As interações que se processam com os objetos – de conservação até que se torne desinteressante ou obsoleto diante de um modelo mais novo – podem ser reproduzidas nas interações entre pessoas, fazendo que a dinâmica das relações passe a ser marcada por um caráter de descartabilidade. Uma verdadeira “sociedade do descarte”, como apelidaram escritores como Alvin Toffler (1970, *apud* HARVEY, 1994,

p.258), emerge desse contexto. Tudo não só pode, como deve ser jogado fora, para que o movimento da economia não cesse.

Como bem ressalta Harvey (1994, p.258), o ato de se desfazer com facilidade dos objetos cria não apenas um grave problema na produção de resíduos, como também sugere uma alteração na maneira como as pessoas se relacionam. O apego por lembranças, entes, referências, comportamentos, deixa de ser valorizado como a essência da pessoa, e fica marginalizado diante da supremacia dos prazeres instantâneos. Levado a um extremo, se poderia mesmo acrescentar que esses elementos são importantes fatores de contribuição para a mudança do padrão de comportamento nas relações pessoais e familiares.

A memória, as tradições, os relacionamentos estáveis, bem como tudo o que propõe uma estrutura mais fixa, parece não dialogar com os impulsos voláteis e renováveis da moda. Impera a perspectiva da obsolescência instantânea e um processo de substituição de valores, em que se passa a acreditar que as frustrações, os desejos reprimidos, o isolamento e os problemas familiares podem ser ou abandonados (ilusão da substituição da realidade por outra) ou superados pelo acesso a bens de consumo e de serviço.

Mas o prazer proveniente dessa moda, de novos carros, de jogos eletrônicos e de aparelhos celulares, por exemplo, corresponde ao tempo exato de a pessoa se acostumar com a aquisição e perceber que esta já se tornou antiga. No mesmo instante em que há alguém consumindo, existe também alguém produzindo, o que faz que o indivíduo se instale em uma roda viva que não cessa de girar e a qual, devido à sua pequenez diante do sistema global de produção, ele não tem competência para acompanhar.

Surge, de acordo com essa abordagem, uma sensação de vazio e de descrença em si e no outro, que se amplia gradativamente. Diante desse quadro, várias possibilidades de reação mais ou menos ativas se fazem presentes, da qual a aquisição constante de mercadorias para sufocar as necessidades subjetivas é apenas uma delas. Para os fins desse argumento, faz-se relevante destacar ao menos mais uma com algumas possíveis ramificações: a saída da máquina.

Essa saída equivale à realização de uma pausa em meio ao fluxo de atividades e estímulos para observar a si e ao curso de sua vida. Esse distanciamento cria espaços de análise e reflexão, cujas consequências podem apontar para caminhos mais ou menos favoráveis, de acordo com o ponto de vista que assume em relação à situação.

Jameson (1995, p.63) demonstra vias negativas em que poderia resultar essa saída. Segundo o autor, para alguns homens, a criação de relação entre eles e deles com o mundo é apoiada na crença instintiva da futilidade de todas as ações e práxis. Sendo assim, a tentativa

de integração não se justificaria em virtude de não apresentar argumentos sólidos para o esforço do convívio. O que resta é uma intensa desmotivação que, por consequência, mantém o isolamento.

Uma segunda possibilidade manifestada pelo mesmo teórico, no mesmo viés, define-se pela integração dos indivíduos em decorrência da necessidade de alento em tempos de incerteza e instabilidade constantes. O resultado seria, então, não um afastamento, mas a adesão a religiões extremistas, a movimentos nacionalistas, e a outras formas de envolvimento apaixonado com iniciativas e ações locais de grupos específicos.

Nesse caso, estando fragilizados os valores coletivos, vinculados à família ou aos companheiros de classe, surgiria uma alternativa aos indivíduos: unirem-se motivados pelo compartilhamento de frustrações, perdas e anseios, já que a despeito da desestruturação das ideologias permanece neles a carência de algo superior.

A questão é que, na visão de Jameson (2000), esse novo agrupamento sofre influências diretas de discursos preenchidos por direcionamento ideológico. Há quem saiba se aproveitar dessa carência e do mal-estar provocado pela constante instabilidade para propagar seus ideais. Este é o caso da influência dos princípios estadunidenses, que se estendem às indústrias culturais e à religião.

A possibilidade de estruturação das ações e pensamentos da massa a partir do contato com uma exposição objetiva e assumida como “verdadeira” de determinadas ideias de cunho político, cultural ou religioso, apresenta-se, à primeira vista, como o auxílio desejado à significação da própria vida. Consequentemente, essa é aderida sem grandes questionamentos. Entretanto, o que sucede de fato é a instauração, de forma mais ou menos sutil, da crença de que essas pessoas estão se apegando a causas superiores às suas individuais, quando, na verdade, estão sendo conduzidos a seguir os valores de outrem que se assumiu superior, por meio de ações populistas e de determinados conceitos bíblicos.

Em contrapartida, há uma visão, defendida por Michel de Certeau (2008), mais otimista a respeito da reação social à individualização. Apesar de concordar com o fim das grandes ideologias, com a necessidade da busca de sentido para a existência e com a retomada da integração entre os homens, o autor não vê como consequência apenas a submissão aos valores da elite dominante. Diz ele (2008, p.151):

Paralelamente a esse nivelamento e a essa homogeneização das estruturas socioeconômicas, vemos surgirem unidades sociais de um outro tipo, que ainda não estão efetivamente organizadas. Elas se manifestam por movimentos jovens (que não são exatamente estudantes, porque justamente se recusam à separação estudantes-trabalhadores [...]) ou por grupos consumidores, associações contra a

poluição etc. Algo de outro tipo de terra: outras formas sociais devem se constituir em relação uma com as outras, segundo o modo de uma pluralidade de poderes.

Tal fato, mesmo se aproximando um pouco do que Jameson (2000) comenta ser “um envolvimento com iniciativas e ações locais”, distancia-se por não ter o teor pejorativo do extremismo e da cegueira da adesão. Certeau (2008) destaca a possibilidade da organização coletiva em virtude: de interesses planetários (como a criação de medidas para reduzir os impactos das ações humanas na natureza), da defesa dos direitos das mulheres e de variadas afinidades de objetivos de certos agrupamentos populares. Comenta que apesar de serem manifestações específicas, visando o atendimento de interesses pontuais, essa multiplicidade de movimentos delinea uma rede invisível que constitui sim uma oposição não centralizada contra o sistema. Afirma ele (2008, p.151): “[...] interesses próprios são defendidos onde nem os sindicatos, nem os partidos políticos, nem as universidades são mais capazes de fazê-lo”. E mais adiante (p.207):

Surge aí um novo *recorte social*, que corresponde mais às relações reais entre o poder de decisão e a lei do consumo do que aos cortes tradicionais entre operários e burgueses, entre trabalhadores manuais e trabalhadores intelectuais etc.

Esses grupos formam-se e identificam-se graças à possibilidade reencontrada de se *situar em algum lugar*, em uma relação com as outras forças. Um conflito manifesta-se no interior do sistema que o obliterava. Pelo fato de se distinguir de outras posições, os membros tornam-se capazes de se comunicar entre si e de analisar uma situação concreta.

Para o autor, a necessidade de comunicação e de expressão entre os homens é superior a qualquer desorganização momentânea dos valores e da imposição de referências pelas “autoridades” socioculturais. Por isso, além de comentar a respeito dos pequenos ajuntamentos que se manifestam claramente, destaca também como meio de contraposição ao sistema a postura popular de não negar ou a de aceitar o que lhe é apresentado. De acordo com Certeau, o que ocorre nesse outro caso não é a organização de movimentos, mas a transformação discreta das tendências aceitas durante os tempos, correspondendo ao que lhes faz sentido dentro de suas realidades.

Os símbolos admitidos são aos poucos alterados mesmo que seja em uma reação de negação não estruturada. Pessoas de determinadas comunidades – sociais ou culturais – passam a não mais utilizar os referenciais que, aos poucos, por terem perdido seu poder de adesão, perdem igualmente a influência.

Mas, independentemente de defender maneiras de posicionamento contrário à ideologia dominante, o mesmo autor também se questiona (2008, p.218):

Os grupos que surgem da passividade cultural chegarão a criar forças políticas? A modificar a geografia das formações existentes? Ou então, a partir de um limite de crescimento, deverão perecer por serem indesejáveis ao sistema vigente?
 [...] Trata-se de saber se os membros de uma sociedade, atualmente afogada no anonimato de discursos que não são mais os seus e submetidos a monopólios cujo controle lhes foge, encontrarão, com o poder de se situar em algum lugar em um jogo de forças confessas, a capacidade de se exprimir.

É, então, em virtude da intensidade do impacto da cultura elitista estadunidense na criação, produção e representação global contemporânea, e especialmente nos países integrantes do Terceiro Mundo, que se faz válido comentar sua interferência.

1.1.1 Influência das interações internacionais

A globalização é caracterizada por uma inserção de todos os países no contexto econômico global. De maneira absolutamente díspar, o mundo se interliga em uma rede de consumo, sustentada por uma alta tecnologia de produção, pelas redes de comunicação e por um intenso investimento na indústria de propaganda, em todas as mídias.

Alguns países, em especial os Estados Unidos da América e, de maneira menos enfática, também a Alemanha e o Japão, passaram a controlar parte significativa da economia mundial. O restante do globo, nesse ínterim, principalmente os países em vias de desenvolvimento e subdesenvolvidos, restringiram-se aos papéis de fornecedores de mão de obra barata, de áreas de incentivo à implantação de transnacionais por meio de interessantes incentivos fiscais, e de consumidores deslumbrados diante das maravilhas tecnológicas importadas dos países desenvolvidos.

A grande dificuldade está no fato de que o Brasil, bem como muitos outros países da América Latina, África, Ásia e Europa oriental, vivenciam o capitalismo tardio no presente, quando de fato suas economias ainda estão em plena fase de capitalismo industrial. Existe a simultaneidade dos dois momentos de desenvolvimento econômico, o que causa uma eterna sensação de desconforto e de dificuldade de enquadramento na economia de que participam.

Como afirma Fredric Jameson (1995), a tecnologia cibernética não tem nenhum uso imediato para países em desenvolvimento, tanto por razões sociais quanto econômicas: não cria novos empregos, não favorece, nem de forma mínima, a substituição de importações, e não se configura como uma fonte básica nacional de necessidades comuns. E complementa (1995, p.88):

Para a maioria das nações de Terceiro Mundo e do então chamado Segundo Mundo, o relógio ainda bate pela modernização de maneira bem mais peremptória e urgente; ao passo que para o capital movendo-se rapidamente de uma situação de baixa compensação à próxima, só são finalmente atraentes a tecnologia cibernética e as oportunidades pós-modernas de investimento. No entanto, no novo sistema internacional, poucos países podem se fechar para proceder a uma modernização em seu próprio ritmo e gosto: a maioria já entrou no circuito internacional de dívida e consumo, do qual já não pode se desligar.

De acordo com sua percepção (1995, p.62), as concepções de autonomia nacional são bastante impopulares e estão desacreditadas pela mídia hoje em dia. A opção pela autonomia existe, porém, faz-se válido pensar que na possibilidade de sua escolha com intuito, ou não, de uma reabertura após alcançado o objetivo de crescimento nacional (o que seria consideravelmente difícil), o país provavelmente apresentaria um enorme descompasso diante da integração estabelecida entre os demais. Estes, na certa, haveriam se organizado e se tornado independentes daquele que se ausentou, dificultando de modo incomensurável uma integração futura ou a sobrevivência autônoma.

De outro lado, há a grande maioria dos países que concordam com a integração à economia mundial. Mas, o que pode parecer animador para alguns, gera também uma dúvida a respeito de quais serão suas reais chances de integração à economia mundial e em quais circunstâncias isso se dará. E, nesses casos, as respostas mais imediatas estariam ligadas à dependência dos produtos importados, à redução da produção local e, por consequência, do desenvolvimento cultural nacional, o que talvez não lhes fosse mais tão interessante.

Exemplos disso são países que tentaram se manter fechados ao capitalismo como Cuba e China, para citar apenas os dois exemplos mais conhecidos. Eles tiveram, mesmo que de maneira indireta, seus destinos entrelaçados ao capitalismo. O primeiro, ainda fechado, é alvo de extremas sanções econômicas e encontra em alguns cidadãos, a despeito do sistema educacional, esportivo e de saúde tidos como referência mundial, a incompreensão de sua impossibilidade de acesso ao mercado internacional – especialmente naqueles que já nasceram no período em que os grandes relatos haviam sido superados.

O segundo cedeu à abertura da influência estabelecida e hoje faz conviver sua sólida e milenar cultura com os valores efêmeros e descartáveis do capitalismo; a união da força de trabalho do país (dos subempregos) com a ideologia do lucro tornou possível que esse se apresentasse como o provável sucessor dos Estados Unidos da América na liderança do mercado mundial.

Independentemente dessa dificuldade de autoafirmação global, não parece desejável ao restante do mundo que a hipocrisia e a autoconvicção ianques permaneçam sozinhas

triumfantes em campo. Como bem comenta Jameson (1995), houve um momento em que a simples existência dos soviéticos representava um freio nessas tendências, e frequentemente permitia a uma ou outra coletividade afirmar sua identidade e dirigir-se à revolução social rudimentar – ainda tão necessária nos países do globo.

Mas a guerra do Iraque está aí para mostrar o que ocorre quando tais freios já não existem mais. Nem a Europa nem o Japão parecem capazes de assumir o papel de contraponto moral, porque existe a dúvida se esses países constituem culturas autônomas, ou se a própria “norte-americanização” já corroeu a substância do que antes pareciam ser tradições primárias, embora de formas mais sutis e imperceptíveis do que fez com as tradições reputedamente socialistas no leste europeu.

Então, qual é a razão da manutenção do interesse na criação de vínculos entre os Estados Unidos e os demais países? De acordo com Jameson (1995, p.62), deve-se considerar que o desejo de integrar o mercado mundial é perpetuado pelas redes internacionais de informação e de entretenimento (especialmente Hollywood e a televisão), que não apenas divulgam valores internacionais de uma ideologia hegemônica, como negam a formação de culturas autônomas e alternativas, baseadas em valores e princípios diferentes; o que, no caso de países socialistas, é radicalizado pela desconsideração de qualquer tipo de cultura que poderia lá ter existido.

Por essa razão, ao longo dos últimos 60 anos, paulatinamente, a maioria dos países se abriu, de modo mais ou menos conivente, à entrada da influência estrangeira, ocidental e estadunidense, por meio das redes de informação; assim, suas particularidades culturais foram gradualmente invadidas pela ideologia massificadora da economia dominante.

Baudelaire escreveu certa vez: “A suprema glória de Napoleão III terá sido provar que qualquer pessoa pode governar uma grande nação assim que obtém o controle do telégrafo e da imprensa nacional” (*apud* HARVEY, 1994, p.215). Atualmente, com os avanços dos sistemas de informação, com a multiplicidade de suportes midiáticos e com a velocidade da transmissão convertida ao tempo real do acontecimento, essa afirmação poderia facilmente ser reescrita; apresento uma sugestão: A suprema glória dos Estados Unidos da América terá sido provar que qualquer país pode comandar as relações globais assim que desenvolve novas formas de controle e difusão da ideologia nacional.

Obviamente, o intuito não é o de subestimar as conquistas do país, nem desconsiderar a sabedoria de seus investimentos públicos que criaram condições para fortalecer a economia nacional e para moldar um sistema de informação altamente eficaz e com alcance global. Sem dúvida, foram os investimentos em pesquisa e em conhecimento que proporcionaram ao país

sua escalada ao topo da economia. Mas o fato é que este não apenas superou as nações dominantes anteriores, como também se estabeleceu enquanto referência primordial do sistema capitalista; e é isso o que se deve, em grande parte, ao controle da mídia.

Por ela, é possível selecionar quais aspectos do país serão conhecidos pelo restante do mundo. A televisão, por exemplo, pode construir a imagem de quem quer que seja a partir da inserção de notícias em diversos suportes da mídia e, assim, criar verdadeiros “mitos instantâneos”. Por outro lado, o processo inverso tem igual resultado: mostram-se apenas fatos desagradáveis em relação a alguém, em uma incansável reprodução por todas as redes de televisão, rádio e *internet* e, rapidamente, acaba-se com uma reputação.

A seleção dos acontecimentos que serão veiculados e a edição à maneira mais viável de atingir o público, quase nunca favorecem a dialética no discurso apresentado ou deixam espaço para o questionamento. As informações chegam como produtos acabados, que devem ser consumidos – conhecidos – e descartados, já que existe uma próxima para ser ouvida.

Perde-se a visão histórica e crítica do que se vê e não se reflete sobre as condições em que se produziram tais eventos ou sobre os efeitos que terão em escalas nacional e global – mesmo em tempo de globalização. Assim, resta uma série de fragmentos justapostos, como se só fosse possível conhecer a manchete das notícias e não desvendar os seus conteúdos.

Outro efeito da mídia no cotidiano da massa é a falsa sensação de experiência. Partindo do pressuposto de que por ela é possível ter acesso a lugares, a pessoas, a acontecimentos e a uma série de outras atividades, que de maneira nenhuma seriam de fato vivenciadas, os suportes favorecem a ilusão de estar presente em uma situação fictícia. Ocorre de pessoas passarem a substituir suas experiências por emoções e situações desconhecidas. A esse respeito, Jameson (1995, p.264) comenta:

A televisão de massa associada com a comunicação por satélite possibilita a experiência de uma enorme gama de imagens vindas de espaços distintos quase simultaneamente, encolhendo os espaços do mundo numa série de imagens de uma tela de televisão. [...] enquanto o turismo de massa, filmes feitos em locações espetaculares tornam uma ampla gama de experiências simuladas ou vicárias daquilo que o mundo contém acessível a muitas pessoas.

A importância do fazer parte, do compartilhar experiência, é substituída pelo interesse no que lhe é alheio. A vida parece se tornar tão desinteressante diante dos eventos sociais experimentados pelas pessoas famosas, que resta à massa apenas desfrutar do prazer de assistir. Dessa maneira, mais uma vez, o indivíduo substitui a ação pela representação – ele vê

a imagem de que está alienado e reproduz a situação em sua imaginação, estando nela inserido.

Essa relação mantida com a realidade e com o conhecimento de si e do entorno, permeada ainda pelo imediatismo, pela simulação, pela parcialidade e pela fragmentação, reflete-se diretamente na maneira como as pessoas percebem, interpretam e representam a realidade; tendo, conseqüentemente, impacto direto na arte e na produção cultural dos países.

Da mesma maneira que ocorre com as informações, de passarem por uma triagem ideológica antes de serem divulgadas, na esfera cultural percebe-se um procedimento análogo. Em nosso país, nota-se claramente a inserção das produções estadunidenses, especialmente no que se refere à moda, às músicas, ao formato de programas televisivos (como *talk-shows*, seriados cômicos) ou mesmo a certas estéticas teatrais, como a dos musicais da Broadway. Pouco menos significativo é o espaço reservado a músicos, por exemplo, europeus ou latinos; e quase insignificante são as influências de outras partes do mundo, como África ou Ásia, na grande mídia.

Outro aspecto relevante é “a que”, de fato, se tem acesso. A enorme parcela da população só tem acesso ao que é transmitido pelas redes de comunicação de massa. O que conhecem da cultura internacional é resumido aos produtos que eventualmente chegam ao país e, do mesmo modo como ocorre com as notícias, ela aparece em produções esparsas, com uma frequência pouco constante, e por períodos bastante curtos. A recepção é igualmente fragmentada e descontextualizada; a partir dela, constrói-se uma colcha de retalhos, formada por múltiplas referências, que não se ligariam de outro modo que não a justaposição. Como diz Jameson (1995, p.270):

O entrelaçamento de simulacros da vida diária reúne no mesmo espaço e no mesmo tempo diferentes mundos (de mercadorias). Mas ele o faz de tal modo que oculta de maneira quase perfeita quaisquer vestígios de origem, os processos de trabalhos que os produziram ou das relações sociais implicadas em sua produção. O simulacro, por sua vez, pode tornar-se a realidade.

Há uma multiplicidade de estímulos estrangeiros que são considerados normais, cotidianos e completamente adaptáveis à sociedade nacional. O fato é que, como esses aparecem descontextualizados, cabe a cada pessoa fazer sua própria rede de conexões de acordo com sua realidade individual. E nesse processo não há necessariamente o aprofundamento em determinada cultura, mas, muitas vezes, apenas a aceitação das superficialidades, premidas e criadas de acordo com o simulacro redentor a que se tem acesso, e a busca pelos benefícios que o típico/exótico do outro país lhe trará.

No pós-modernismo, é frequente que os conhecimentos passem a ser vistos como universais. É comum, por exemplo, ver ocidentais compartilhando de pensamentos e comportamentos orientais – e vice-versa – sem mesmo saber a procedência daquilo que os orienta. Por vezes, a imbricação dos referenciais é tão confusa e polifônica que se torna impossível encontrar onde termina a influência e onde começa a nacionalização.

A cultura dominante aproveita-se dessa facilidade de assimilação, buscando homogeneizar os desejos e as ideias. Nesse caminho, não apenas escolhe o que de sua produção será comercializado, como também busca meios de descaracterizar os produtos de outras sociedades para que esses se enquadrem na sua lógica de mercado. Promovem então uma remodelagem das influências que vem do exterior, e acabam por limitar o conhecimento passível de ser adquirido.

Por outro lado, há críticos como George Lipsitz (1987, *apud* CONNOR, 1993, p.152) que percebem as manifestações culturais dos países marginalizados, bem como as formas de expressão de minorias sociais, como um caminho para a saída do sistema dominante, ou ao menos como um pequeno desvio às imposições da indústria cultural.

Em seu caso, afirma que “[...] as culturas das minorias étnicas são os principais agentes do mundo pós-moderno, porque a sua exclusão da cultura oficial lhes permite cultivar uma sofisticada capacidade de ambiguidade, justaposição e ironia”.

Sendo suas produções resultantes de tradições culturais, crenças, costumes e ideologias específicas às regiões ou povos a que pertencem, elas se diferenciam dos produtos comercializados pela indústria dominante e podem apontar outras possibilidades de conhecer, significar ou criticar a sociedade.

Em geral, essa produção está à margem tanto do mercado global, quanto da cultura de elite ou de massa dentro de um determinado país por seu caráter crítico ou por sua estrutura desinteressante ao sistema dominante. Por essa razão, seus representantes não contam com investimentos de nenhuma espécie e dependem exclusivamente de seus esforços para fazer sobreviver certas manifestações.

A quantidade de grupos e expressões que seguem o contrafluxo massificador é bastante relevante, mas por conta da falta de recursos para se manterem ativos por longos períodos, e pela escassez de caminhos para conseguirem visibilidade, seus discursos muitas vezes acabam se perdendo na dissolução dos coletivos ou sendo abafados pelo enorme e constante apelo da ideologia dominante.

Ocorre, certas vezes, que algumas dessas manifestações são absorvidas pelo mercado em virtude da sua necessidade de frequente renovação das tendências. Ao perceber o intercâmbio

existente entre a cultura de elite e as criações periféricas, ou notar o crescente interesse da massa em determinado produto que até então era por ele marginalizado, logo ele se reorganiza para incorporar o objeto de interesse e torná-lo um produto seu. O que era iconoclastia e subversão perde o seu valor político e ascende como mera manifestação estética com objetivos de consumo; *punks*, roqueiros, *skatistas* e *rappers*, por exemplo, que inicialmente simbolizavam discursos, posturas e imagens contrárias ao sistema e posteriormente foram aderidos a ele por meio de grupos que aceitam enquadrar suas músicas nos padrões de venda do mercado, ou pela incorporação de roupas, adereços e objetos específicos nas mais caras coleções e vitrines dos centros de compra urbanos.

1.1.2 A nova classe social

A partir dessas reflexões, é possível perceber o impacto que a estrutura de organização global, comandada pelos Estados Unidos da América, tem nas diversas áreas do sistema nacional. Como afirma Friedman (2000, p.19):

[...] a definição meramente econômica da globalização deixa muita coisa de fora e reduz a visão das consequências sobre as diversas esferas da sociedade. A globalização resulta na intensificação de relações sociais em escala mundial, em que acontecimentos locais são modelados por eventos que ocorrem a milhares de quilômetros.

A influência do desenvolvimento tecnológico, das novas relações de produção, da articulação dos meios de comunicação foi fundamental tanto para o crescimento global, quanto para a desaceleração da produção nacional e, ainda de acordo com Friedman (2000, p.19), faz-se interessante ressaltar que:

Como resultado da compressão do tempo e do espaço, cada vez mais o capitalismo dispensa raízes fincadas duradouramente em limites geográficos. [...] Quem desfruta dos benefícios da globalização lançou-se ou viu-se lançado no espaço virtual da autoestrada da informação para trabalhar, receber salário, ter acesso ao estoques mundiais de conhecimento ou mesmo consumir. Quem apenas é atingido por ela, flutua em relações sociais com a possibilidade extrema de se tornar desempregado, pobre, bandido ou desalojado institucional.

Um aspecto social final que considero importante a essa análise, antes de nos determos especificamente no desenvolvimento cultural pós-moderno, diz respeito à reorganização das

sociedades marginalizadas globalmente, em decorrência do descompasso entre a capacidade produtiva nacional e os valores importados.

No momento em que o poder coincide com conhecimento técnico-científico e que o desenvolvimento é marcado pela pesquisa, pelo aprendizado constante de diferentes técnicas e pela dominação das informações globais, emerge nessas nações uma nova classe social composta pelos marginalizados, uma espécie de um refugio social.

Esta não tem função produtiva na sociedade atual por não dominar os saberes científico ou tecnológico e por não terem caminhos que os levem à aquisição de tais indispensáveis conhecimentos. São pessoas sem condições de se informarem ou de se formarem minimamente para conseguir preencher os requisitos fundamentais do mercado.

A nova classe é constituída por um coletivo de analfabetos digitais, por uma massa de excluídos diferente da massa consumidora, a quem os apelos da mídia se destinam. Ela não possui absolutamente nada, não se enquadra no perfil da sociedade de consumo e não tem meios de efetivamente compartilhar das conquistas materiais dos demais envolvidos na economia.

Apenas existem e flutuam em torno das camadas produtivas. Não são considerados futuros trabalhadores a quem o estado de bem-estar social pode auxiliar com cursos de capacitação e auxílios-desemprego dignos, mas sim como um coletivo de futuros marginais, que são repudiados e isolados literalmente nas margens das metrópoles.

Emerge, assim, uma outra justificativa para o isolamento. As demais classes protegem a si e a seus bens como podem, amedrontados por quaisquer aproximações da nova classe. Multiplicam-se os cuidados com segurança, bem como os investimentos no setor, a fim de que se mantenha a ordem e se preserve o direito ao consumo.

Ao invés de o foco ser revertido aos novos integrantes do sistema, de maneira a tentar incluí-los, este continua voltado às classes dominantes. No lugar de soluções em longo prazo para sanar a causa, tem-se paliativos que minam as consequências, sem se dar conta de que assim procedendo causam um problema ainda maior. A esse respeito, Friedman afirma que (2000, p.20):

Os novos “apartheids” são constituídos em nome da paz e das ilhas de tranquilidade. A segurança dos ‘de dentro’ ameaçada pela magnitude das mudanças é supostamente reconstituída em condomínio fechados, na contratação de pequenos exércitos particulares e na utilização de câmeras de televisão que monitoram residências, ruas, bairros e locais de aglomeração pública. Esse processo de vigilância parece não ter fim porque sempre há um novo invasor/estranho a ser combatido. Busca-se febrilmente a segurança e diminui a solidariedade social.

Desse modo, mais uma barreira se instala impedindo a integração dos indivíduos. A luta é solitária mesmo que o problema seja comum. O desenvolvimento tecnológico manifesta-se na produção de sistemas de segurança e estrutura-se uma nova organização urbana (como a construção de condomínios fechados e permanentemente monitorados), caracterizada por zonas de isolamento seguras.

E esse isolamento atinge as duas extremidades da sociedade: de um lado, existem os representantes da elite, habitando cidades paralelas à cidade, que possuem suas próprias instituições de educação, bancos, mercados e demais estabelecimentos; de outro, há o refugio, a nova classe sem perspectiva e sem oportunidade, em geral, varrida para a periferia urbana.

Não se pode esquecer que no meio está a grande massa da classe média, que corre incansável e desesperadamente na dupla tentativa de: ascender à elite, que corresponde ao acesso às ilusões veiculadas pela mídia, ou, ao menos, não soçobrar e se tornar obsoleta na competitividade da vida real.

Mas é válido lembrar que o mesmo sistema que estimula a crença nos sonhos e nos desejos é o que conserva a inércia de movimentação entre os extratos sociais. É possível que a massa aspire e adquira certos produtos da elite, como também é possível que a elite se encante com certas tendências “exóticas” da massa e essas encontrem temporariamente espaço no mercado de consumo; agora o que não é possível é que a massa deixe de ocupar o atual segundo degrau da pirâmide social (pois no primeiro está o que chamamos de “refugio”). Os privilégios que recebe são apenas para que essa classe média não perceba, ou, ao menos, não se incomode a ponto de querer se rebelar contra a organização social da qual faz parte.

1.2 A CULTURA PÓS-MODERNA

Antes de abordar os conceitos da arte pós-moderna e sua correspondência com a sociedade pós-industrial, faz-se fundamental uma breve explicação sobre o conceito de pós-moderno, visto que esse foi o termo escolhido para balizar este trecho da investigação.

Pode-se afirmar que ele se refere às transformações culturais que começaram a se processar a partir da década de 1950 nos países desenvolvidos, em especial nos Estados Unidos da América, em todos os campos, e se intensificaram a partir dos anos 1970. Essas foram tão significativas, que necessitaram de uma nova classificação a sua produção e, nesse

quadro, muitos denominaram como pós-modernidade a contraposição com os valores da modernidade.

Há, entretanto, muita divergência na compreensão e aceitação do termo “pós-moderno”. Alguns, como Lyotard (2000), acreditam que esse momento coincide com uma ramificação ainda pertencente à arte moderna, mas com características próprias que a diferenciam de uma fase anterior do mesmo movimento, enquanto outros se utilizam do termo para fazer referência à arte que se desenvolveu depois do que consideram “moderno”, percebendo-a sob um ângulo “antimodernista”, como se essa nova nomenclatura determinasse a explosão dos valores da arte de um período anterior – como é o caso Ihab Hassan (*apud* JAMESON, 2000, p.81).

Jean-François Lyotard e Terry Eagleton¹⁴ acreditam que as manifestações pós-modernas correspondem ao fim dos grandes relatos que legitimavam a ilusão de uma “história humana universal” e, conseqüentemente, com a evidenciação de uma nova possibilidade de convivência de jogos de linguagem e estilos heterogêneos. O fetiche da totalidade moderna é substituído pelo pluralismo pós-moderno.

Jameson (2000), por outro lado, combate a tese do fim dos grandes relatos e a contrapõe ao argumento de que ainda existem manifestações de cunho mais social e coletivo e que seria impossível o fim do marxismo, já que sua história está absolutamente relacionada com a história do capitalismo – e este está em plena evolução. Para ele, passa-se por um momento de suavização do capitalismo por meio de fortes tendências populistas, como a incorporação de valores da massa na produção de elite, mas o momento da reorganização ainda tem a possibilidade de acontecer.

Além disso, tomando como parâmetro os padrões estéticos e conceituais da arte Modernista, existe outra multiplicidade de tendências; algumas relacionam o “pós” com uma desestruturação do moderno, outros como uma continuidade que intensifica diferentes aspectos dentro do mesmo movimento, e também os que julgam que esse é o completo rompimento com a estrutura anterior.¹⁵

É muito provável que as indeterminações ou as divergências de concepções estejam vinculadas ao fato de que o pós-moderno ainda está em desenvolvimento e se torna muito

¹⁴ EAGLETON, Terry. “Awakening from modernity”, *Times Literary Supplement*, 1987.

¹⁵ Para maior aprofundamento, Cf. capítulo “Teorias do pós-moderno”, *in*: JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2000. p.80-90; e “Pós-modernidades”, *in*: CONNOR, Steve. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. 2.ed. São Paulo: Loyola, 1993.

difícil conceituar algo em pleno processo de evolução, principalmente por pessoas que estão diretamente inseridas em seus contextos e os analisam de dentro do sistema. As considerações de David Harvey são exemplares em relação às dúvidas que permeiam o movimento (1994, p.47):

O pós-modernismo, por exemplo, representa uma ruptura radical com o modernismo, ou é apenas uma revolta no interior deste último contra certa forma de “alto modernismo” representada [...] nas superfícies vazias da pintura expressionista abstrata minimalista? Será o pós-modernismo um estilo? [...] ou devemos vê-lo, estritamente, como um conceito periodizador (caso no qual debatemos se ele surgiu nos anos 50, 60 ou 70)? Terá ele potencial revolucionário em virtude de sua oposição a todas as formas de metanarrativa [...] e de sua estreita atenção a “outros mundos” e “outras vozes” que estavam silenciados [...]? Ou não passa da comercialização e domesticação do mercado “vale-tudo”, marcado pelo “laissez-faire?” [...]

O pós-moderno será aqui considerado como o rompimento com as tendências de produção artística do modernismo, em especial àquelas vinculadas à elite e desinteressadas no consumo da massa, à estruturação e à clara diferenciação entre os diversos movimentos que a constitui, à visão do artista como artífice divino, à obra de arte aurática e ao compromisso do signo com o significado.

A arte pós-moderna será caracterizada pela heterogeneidade de discursos, desconfiança em elementos “totalizantes”, fragmentação, falta de profundidade, ênfase na descontinuidade e na diferença, preferência por relações polimorfos à causalidade, abertura às manifestações populares, e pelas aproximações que promove com o fruidor.

A nova organização da sociedade teve reverberações diretas na cultura. Em virtude da alteração nas relações de produção, da globalização e do papel da mídia, tanto as maneiras de perceber a realidade, quanto as de representá-la foram transformadas. Há teóricos, como Fredric Jameson (2000), que afirmam que diante da nova estrutura global a capacidade para a figuração foi restringida. De acordo com ele, essa diminuição é consequência da falta de uma percepção ampla do corpo social.

Diante da inexistência de um discurso comum, compreendido e aceito pelo coletivo como universalizante, torna-se mais difícil conservar a integridade do conteúdo a ser comunicado no trânsito entre o emissor e o ouvinte. Em outras palavras, como não existe uma linha de pensamento que estructure o todo das relações, surge uma dificuldade em criar símbolos, imagens e códigos que expressem a ideia inicial sem que haja interferência.

É nesse contexto que a arte pós-moderna começa a se caracterizar. Jameson (2000) explica que, de início, a reverberação da desestrutura figurativa foi muito mais intensa na arquitetura. Voltava-se, nesse aspecto, para uma oposição entre a produção do momento e

uma arte elitista e purista, identificada como o alto modernismo. Paulatinamente, a essa contraposição somou-se uma série de outros fenômenos, os quais se disseminaram por vários domínios culturais como a música, o vídeo, a pintura, o teatro e até mesmo os cultos religiosos e estratégias de comunicação e de mercado.

Visto que essas manifestações caracterizaram-se como as novas formas de representação, tornou-se fundamental utilizar um novo termo para se referir à prática, à crítica e à cultura contemporânea, além de às novas formas de subjetividade na ordem internacional.

No meio acadêmico, bem como nas manifestações sociais em geral, a aparição dos elementos pós-modernos não se processou como um movimento de contestação ou de oposição à produção moderna, como geralmente ocorre na passagem de um movimento para o outro. Na década de 1950, as tendências da arte moderna já eram ensinadas nas instituições profissionalizantes no ocidente europeu e nos Estados Unidos da América, ou seja, já eram aceitas e consideradas cânones como as expressões de qualquer período anterior, e, portanto, não mais conservavam seu caráter subversivo ou oposicionista. Como a arte pós-moderna emerge do novo contexto global, no qual impera a crise do símbolo absoluto, somada às referências das criações modernas, há uma relação intrínseca entre elas. A esse respeito, afirma Jameson (2000, p.30):

[...] a geração dos anos 60 vai se confrontar com o movimento moderno, que tinha sido um movimento oposicionista, como um conjunto de velhos clássicos, que “pesam na cabeça dos vivos como um pesadelo”, como disse Marx em um contexto diferente.

No que diz respeito à revolta pós-moderna contra essa situação, é preciso, no entanto, enfatizar que suas próprias características ofensivas – da obscuridade e do material sexual explícito à esqualidez psicológica e claras expressões de desafio social e político, que transcendem qualquer coisa que pudesse ser imaginada nos momentos mais extremados do alto modernismo – não mais escandalizam ninguém, então só são recebidas com a maior complacência como são consoantes com a cultura pública ou oficial da sociedade ocidental.

Há na pós-modernidade a exacerbação de determinadas características que anteriormente eram consideradas radicais, mas que se tornaram cânones da representação e perderam seu efeito de choque. Assim, são utilizadas imagens fortes de nudez, de crítica política explícita, de violência, mas a essas não se vincula o impacto do conteúdo que carregam. É um elemento visual esvaziado de seu significado, feito para ser consumido esteticamente e, portanto, até interessante à própria mídia.

É exatamente o oposto da época dos grandes relatos quando eram buscadas metáforas para desqualificar o sistema e apresentar oposição às suas ações. Atualmente, é o sistema que faz uso da própria imagem pelo simples fato de se restringir a ela mesma e tornar-se “inofensiva”.

Na cultura pós-moderna, há uma articulação de elementos modernos com as necessidades pós-industriais, e é isso que dificulta a qualificação desse modo de representação em relação ao anterior. Entretanto, se por um lado ainda é nebulosa a postura contemporânea diante de certos parâmetros modernistas – se de oposição, de continuidade ou de negação – é certo que existem diferenças claras entre os dois momentos em decorrência das modificações pelas quais passaram a sociedade, a política e a economia.

Ainda com Jameson (2000), pode-se afirmar que tanto a arte moderna quanto a pós-moderna tem uma intensa preocupação com o novo, mas que, se a primeira imaginou maneiras de captar sua emergência e de conhecer o que aconteceria depois da mudança, a segunda se dedicou – e ainda o faz – às rupturas, aos deslocamentos, às variações. Nas palavras de Bauman, isso é expresso como (1998, p.138):

[...] uma “vanguarda”, mas num sentido inteiramente diverso de como os modernistas pensavam sobre o seu papel [...] Em poucas palavras, pode-se dizer que, se a vanguarda modernista se ocupava de marcar as trilhas que levavam a um consenso “novo e aperfeiçoado”, o vanguardismo pós-moderno consiste não exatamente em desafiar e debilitar a forma existente e reconhecidamente transitória de consenso, mas em solapar a própria possibilidade de qualquer acordo futuro, universal e, desse modo, sufocante.

Outro diferencial importante é que para os primeiros (modernos) os conteúdos são essenciais, independentemente de serem registros do real ou simbolização da utopia, enquanto para os outros (pós-modernos) os conteúdos podem ser apenas imagens, que mostrem a si sem remeter a algo anterior.

A propósito, a forma de estabelecer relações com o passado é consideravelmente divergente. O primeiro considera a relação de evolução temporal – passado, presente e futuro, mesmo que com ênfase nesse último –, de desenvolvimento do ser humano e, conseqüentemente, de valorização do antigo, o arcaico. Mas, no pós-modernismo, o que se estabelece é uma sequência de momentos presentes, uma sobreposição de tempos que se esgotam no segundo em que se realizam; é a desconsideração dos valores naturais, tanto relativos ao ambiente quanto às fases dos seres humanos.

O homem, sob essa ótica, não é visto como um ser histórico, inserido em um processo social de criação e atuação, com conseqüências provenientes de suas atitudes individuais ao longo do tempo, com dúvidas existenciais e barreiras políticas e econômicas em seu caminho. Ele corre o grande risco de se tornar um integrante da massa, movimentado compulsivamente por uma sucessão de instantes, pelo fluxo constante de informações, de imagens e de ideias que nele são inseridas.

É dessa interferência na individualidade do sujeito que a mídia se utiliza para exercer sua função. Ela se utiliza de mecanismos de encantamento dos espectadores, e propõe uma prolongada exposição a um discurso contaminado pela ideologia dominante do consumo e da aceitação.

Diferentemente das produções modernas, que eram criadas pela elite cultural e voltadas ao consumo da elite econômica (com completo desprezo pela classe média e pela divulgação ao grande público), a arte pós-moderna tem ligações muito íntimas com a sociedade de consumo, conforme comenta Jameson (2000, p.74):

[...] na cultura pós-moderna a própria “cultura” se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo.

Assim sendo, é notório que os crescentes investimentos no desenvolvimento de novas tecnologias e de novos veículos de comunicação, bem como a seleção da criação que receberá espaço de divulgação, são orientados pelos interesses políticos e econômicos da sociedade capitalista. É a partir de seus objetivos que se monta a programação – ordem e conteúdos – do que será transmitido nas rádios e televisões, bem como são escolhidos os filmes, *sites*, peças de teatro que serão distribuídos em escala nacional e/ou planetária.

Mas, se por um lado os incentivos financeiros e o desenvolvimento das mídias foram considerados interessantes por aqueles que se ocupam em conhecer e desenvolver tecnologias novas e mais eficientes de comunicação, por outro, esses investimentos custaram a liberdade de criação dos artistas e demais envolvidos na idealização das programações. Passou a existir uma série de concessões para que a produção se adequasse à função ou de veiculadora da ideologia dominante, ou de entretenimento esvaziado. Em ambos os casos, fazendo-se presente a intenção de introjetar padrões e ideias convenientemente estabelecidas, sem permitir espaços para questionamentos e contraposições.

Por certo, parte considerável da classe artística não se submeteu a tais condições, optando pela manutenção de sua linguagem e/ou sua estética. Esses artistas não remodelaram suas produções, nem tampouco limitaram sua criação aos poucos modelos existentes e popularmente conhecidos e aceitos e, dentro desse contexto paralelo, emergiram inúmeras manifestações independentes da indústria cultural, pautadas no experimentalismo e no entrecruzamento de linguagens artísticas.

Esses grupos se diferenciam pela liberdade de trabalhar a partir dos materiais e assuntos que desejarem, abordando-os da maneira que lhes for interessante para que sirvam a seus propósitos. Por outro lado, lidam constantemente com a restrição de seu alcance, colocados à margem do sistema de comunicações. Esses artistas passam pela dificuldade de efetuar a divulgação de suas realizações, além de pouca adesão da grande massa que é reativa e, muitas vezes, rejeita o que lhes é até então desconhecido.

Mas, mesmo a influência sendo pequena se comparada com a produção de massa, é evidente que não se pode desconsiderar o seu papel nem a sua difusão e crescimento ao longo das décadas. O contato com a sociedade, nesses casos, efetiva-se por outro viés de aproximação: o da inserção no sistema e do convívio cotidiano.

As manifestações independentes, mesmo sem participar da cultura comandada pela economia, também se vinculam fortemente à sociedade, mas que não pela submissão. Isso fica claro na afirmação de Harvey (1994, p.218): “As práticas temporais e espaciais nunca são neutras nos assuntos sociais; elas sempre exprimem algum tipo de conteúdo de classe ou outro conteúdo social”.

A arte pós-moderna – e mais especificamente o teatro, a que se fará referência aqui – corresponde a essa criação que é externa às imposições ideológicas e econômicas, mas que vai ao encontro das particularidades das relações sociais estabelecidas nesse sistema e apresenta em sua estrutura traços do impacto que as demais esferas tiveram em sua organização.

1.2.1 Características da arte pós-moderna

Após essa breve apresentação de diferenciações entre a arte moderna e a pós-moderna, foram selecionados alguns elementos para caracterizar a arte contemporânea e posteriormente viabilizar a análise desses frente à criação narrativa. A importância desse aprofundamento reside no fato de que o teatro narrativo será considerado em contraponto com as características da pós-modernidade e, dessa maneira, faz-se necessário conhecê-las.

Um primeiro aspecto da arte pós-moderna refere-se à heterogeneidade de discursos e linguagens que se manifestam e convivem no contexto atual. Lyotard (2000) defende que a partir de fins da década de 1950 apareceram “jogos de linguagem”. Estes caracterizam-se enquanto combinações linguísticas estáveis diferentes para cada núcleo da sociedade e, por vezes, não compreensíveis a outros grupos. Como exemplo pode-se pensar na linguagem

utilizada por um coletivo de médicos, adolescentes, moradores de um determinado local, e assim por diante.

Essas maneiras de se expressar seriam comandadas por regras internas aos núcleos e os impactos de determinadas colocações variariam conforme o contexto em que são utilizadas. De acordo com a concepção de Lyotard, a sociedade seria constituída por uma multiplicidade de átomos sociais permeáveis, algo próximo das *heterotopias* descritas por Foucault pela primeira vez no livro *As palavras e as coisas*, que designam a “[...] coexistência num ‘espaço impossível’, de um ‘grande número de mundos possíveis fragmentários’, ou mais simplesmente, espaços incomensuráveis que são justapostos ou superpostos uns aos outros” (1966, *apud* HARVEY, 1994, p.52).

Essa estrutura possibilitou a disseminação da ideia de que todos os grupos têm o potencial de falar por si, de fazer ouvir sua voz legítima, como aconteceu com diversas minorias que estruturaram seus núcleos e apresentaram suas reivindicações (ecologistas, mulheres, negros, homossexuais etc.).

Na arte, a heterogeneidade se manifestou por meio da utilização de múltiplas vozes em uma mesma obra, melhor dizendo, pela colagem de referenciais diversos dentro de uma mesma expressão, libertando-se da necessidade de um discurso unívoco. A criação se abriu à pluralidade, com a inserção de elementos provenientes de referências populares e de novidades high-tech¹⁶. O objetivo tornou-se a multiplicação dos discursos e a demonstração da impossibilidade de construir uma estrutura totalizante que agregasse todos os elementos em um mesmo propósito.

Enquanto a arte popular aparece na mídia com a finalidade de facilitar a identificação da massa com os anúncios e de possibilidade de comercialização de produtos, nas realizações independentes ela emerge como um elemento a mais com o qual se pode trabalhar. Estabelece-se uma relação equilibrada entre a “cultura de elite” e a “cultura popular”, diferentemente das criações modernas de caráter elitista e indiferentes à produção popular. Por consequência, multiplicam-se as ferramentas de criação do artista.

Manifestações populares como as artes circenses, o teatro de bonecos, rituais tradicionais, cantigas, danças e diversas outras formas de expressão são incorporados como influências à produção teatral contemporânea e às demais áreas da arte. Ocorre uma hibridização e uma

¹⁶ O termo *high-tech* (alta tecnologia) foi deixado em inglês para reforçar a ideia da entrada de tecnologia estrangeira nos diversos campos artísticos, como os programas de computador para manipular fotografias, desenhos e pinturas, os equipamentos de mixagem de música, e mesmo os recursos multimídias que invadiram a produção teatral.

performatização do teatro¹⁷. Este passa a ser constituído pela interação com outras linguagens artísticas, bem como ocorre na *performance* que se estrutura a partir da utilização simultânea de recursos sonoros, visuais e cênicos.

E, da mesma maneira como as culturas internacionais podem ser consumidas de maneira aleatória pelas massas, acontece com certas experimentações artísticas pós-modernas, de se constituírem pela justaposição dos expedientes sem uma obrigatoriedade de contextualização.

Nessas obras somam-se elementos de realidades diversas, sem conexão objetiva. E a combinação resultante entre eles tem o potencial de construir outra realidade – seja ela uma expressão artística, uma publicidade, um espaço arquitetônico – completamente diversa daquela relativa aos significados originais que cada elemento denotava. Tal fenômeno de criação do novo corresponde ao que Baudrillard, em *A troca simbólica e a morte* (*apud* CONNOR, 1993, p.44), conceitua como simulacro.

A abertura para a interação com as outras artes depende do potencial de aproveitamento dessas no alcance dos objetivos estéticos e expressivos pós-modernos. A utilização desses elementos permitiu que os artistas ampliassem suas possibilidades estéticas e temáticas, como pela utilização de novos equipamentos para reforçar a ilusão do espectador, provocar efeitos visuais antes só existentes no cinema, ou desmascarar a ficcionalidade da representação e criticar a manipulação da realidade possibilitada pelos novos recursos.

Nelas, torna-se desnecessária a eleição de um gênero artístico específico em torno do qual os demais elementos deverão orbitar. O que se estabelece é um conjunto heterogêneo, integrado por átomos independentes, com intenção particular. A música, a projeção, o cenário não estão mais lá apenas para contribuir com a apresentação do texto, por exemplo. Esses elementos aparecem em toda sua potência a partir de uma ampla pesquisa de suas possibilidades e o texto, quando existe, também é um reflexo da fragmentação e da multiplicidade de referenciais.

Essa liberdade de criação de simulacros e essa desobrigação em relação ao real geraram como reação, por outro lado, a tentativa compensatória de alguns grupos de manufaturar a realidade em toda a sua intensidade, que pode ser observada na arte e no cotidiano. Inicia-se uma busca por produzir experiências exageradamente vívidas, que, nas palavras de Baudrillard (*apud* CONNOR, 1993, p.44), parecem resumir-se ao “culto à realidade crua”.

¹⁷ Termo utilizado por Josette Féral para se referir às criações do teatro contemporâneo. Juntamente com a hibridização, caracteriza-o por seus aspectos de realidade e risco presente. *In*: FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade – teatro performativo. Trad. Lígia Borges. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v.1, n.8, p.197-210, 2008.

Na sociedade, isso se manifesta por meio da procura de experiências radicais e isso é claro quando se considera a popularização de esportes como arvorismo, escaladas, *rafting*, *rappel*, além do interesse pela alta velocidade, pela embriaguez, pelo uso de substâncias ilícitas. Configura-se como uma maneira de contraposição ao amortecimento causado pela superficialidade das novas relações sociais e à insensibilidade provocada pela saturação das imagens chocantes divulgadas na mídia. É, em suma, uma maneira de experimentar pessoalmente vivências extremadas, que produzam em seus corpos a adrenalina e o estímulo do qual se sentem privados.

De maneira semelhante, isso se processa nas criações artísticas. No teatro, especificamente, inicia-se um processo de inserção do elemento real na cena por meio da interação com estímulos e com o público no presente da encenação, trazendo o risco verdadeiro para o ator. Vê-se, nesse ponto, mais uma aproximação com a *performance* em que o artista está completamente submetido ao presente do acontecimento, aos passantes com quem se relacionará e, por vezes, ao funcionamento de equipamentos.

Josette Féral (2008) afirma que houve, a partir da década de 1970, uma assimilação e adequação de características típicas das *performances* ao teatro. Diz: “[...] se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro dado que ele adotou alguns elementos estruturais que abalaram o gênero”.

Ela considera que o teatro atual se constitui do entrecruzamento de referências tanto da *performance* antropológica, fundamentando-se nas teorias de Richard Schechner (2002;199;1990;1985), quanto da *performance* artística, de acordo com os estudos de Andreas Huyssen (1986).

A primeira linha de pesquisa, antropológica, representada por Richard Schechner¹⁸, é bastante abrangente e inclui a *performance* “étnica e intercultural, histórica e a-histórica, estética e ritualística, sociológica e política”. Em seu conceito, o pesquisador estabelece laços intransponíveis entre a política, a sociedade e a cultura. Já a segunda linha, representada pela reflexão de Huyssen, analisa o tema exclusivamente no âmbito artístico, a partir da estética, considerando as transformações promovidas pela arte de vanguarda e pelo surgimento e estabelecimento da manifestação performática.

O “teatro performativo”, definido por Féral, diferencia-se por estar na intersecção das duas tendências performáticas e incluir uma série de transformações das quais se destacam: a

¹⁸ Informações mais aprofundadas Cf. SCHECHNER, Richard. *The End of Humanism*. New York: PAJ Publications, 1982. Segundo livro da série “Performance Studies”.

mudança da função do ator para a de *performer*, a quebra da ilusão e o redirecionamento do foco textual para a imagem e a ação.

A transmutação do ator em *performer* vem diretamente ao encontro da busca pela realidade e da negação da representação. De acordo com Schechner (2002), o *performer* é, no sentido cultural, a pessoa que se engaja em um jogo ou em um ritual, que se arrisca e visa superar os limites; esse trabalho necessita de três operações: ser/estar¹⁹, fazer, e mostrar o que faz (esse último referindo-se especificamente aos espetáculos).

Vincula-se ao papel do ator mais a característica de ação do que de representação, mais a vivência primeira e sempre única da *performance* do que a repetição das encenações. Schechner (2002) afirma que “[...] as obras performativas não são verdadeiras nem falsas, elas apenas acontecem”²⁰. O que é assistido pelo público é inédito, seja pelo fato de a *performance* solicitar a participação ativa dos que a veem e, por consequência, se modificar a cada apresentação a partir das respostas obtidas e das reações dos atores, seja pelo ineditismo das situações de risco em que o “ator-*performer*” se coloca a cada apresentação.

O que atrai é a realidade da cena, o estar verdadeiramente em situação no momento presente; o centro da apresentação está nas ações, que podem ser coreografias, acrobacias e imagens construídas com os próprios corpos e/ou objetos. Mas é importante que se diga que o caráter performático da apresentação e sua abertura ao risco não configura a criação como um improviso. Ela pressupõe um período anterior de ensaio, de definição das ações dos integrantes da cena e de experimentação e seleção das possibilidades de material e recursos técnicos que terão à disposição. O “ator-*performer*” joga com a realidade e com os códigos, mas de modo bastante elaborado, a fim de destacar ambiguidades, realocar significados e mesmo desconstruir o sentido e/ou a linguagem.

Do espectador espera-se a valorização do acontecimento único e extremo em si, mais do que a compreensão clara de seus significados, já que a apresentação de caráter performático destaca-se antes pela ampla utilização de procedimentos estéticos e de estímulos sensoriais, do que por uma abordagem objetiva. Atualmente, não existindo a obrigatoriedade do discurso realista, nem a exigência de uma estruturação canônica da linguagem, a obra pode se configurar como um jogo sintético, a ser completado no momento da apresentação, como ocorre nesse caso.

¹⁹ No texto original de Féral, o termo aparece em francês (*être*) e em inglês (*being*). Como nos dois idiomas existe a ambivalência de tradução para “ser” e “estar” e, dentro do contexto, ambas definições pareciam apropriadas, optei por não estabelecer um único verbete.

²⁰ SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an Introduction*. New York: Routledge, 2002. p.127.

Frente a esses aspectos, pode-se afirmar que em trabalhos como esses, não há a aspiração por parte do coletivo cênico de uma total correspondência entre a intenção do artista e a compreensão do observador. Quem a mostra pode ter optado por fazer referência por meio da ironia, do contraponto ou do choque a um determinado assunto de maneira tão simbólica e subjetiva que os códigos não serão racionalmente decifrados. Nas palavras de Bauman, a situação emergente configura-se como (1998, p.133):

As regras estão perpetuamente se fazendo, sendo buscadas e encontradas, cada vez de uma forma analogamente única e como um evento analogamente único, em cada sucessivo encontro com os olhos, os ouvidos e a mente do leitor, espectador, ouvinte. Nada da forma em que acontecem tais regras foi de antemão determinado pelas normas ou hábitos existentes, autorizadamente sancionadas ou aprendidas a se reconhecerem como sendo corretas.

É o fato de o público estar inserido em um processo compartilhado, e não mais diante de uma obra acabada, fechada e constituída, mas sim de que denota a relação estabelecida. A estrutura dramática da encenação é absolutamente contestada. Foge-se da representação, da ilusão e da mimese com intuito demonstrativo. E, caso se opte pelo uso de algum desses expedientes no teatro performativo, eles surgirão provavelmente como paródia, pastiche e ironia, sublinhando ainda mais sua distância da proposta estética do drama.

Assim, diante do contrassenso de tentar buscar “o sentido” ou de captar “a verdadeira e única essência da obra”, o campo da fruição se abre à subjetividade, às sensações, ao onírico e, conseqüentemente, à sua maior inserção. Essa experiência necessita da sensibilidade e da disponibilidade do público para se adaptar continuamente à fluidez e à fragmentação da narrativa.

O espectador é desafiado a realizar conexões que se aproximam mais da lógica do sonho e da alucinação do que da realidade. Pode-se mesmo dizer que é criada uma outra realidade, que é gerado um simulacro, e que o fruidor assume um valor imprescindível ao jogo proposto pelo artista.

Por não se tratar de um enredo objetivo, o significado da obra passa a depender daquele que o está atribuindo. Trata-se, em certo aspecto, de uma arte mais “democrática”, no sentido de que há espaço para o observador escolher com quais parâmetros lançará o seu olhar e tecerá a sua trama.

Os estímulos de que se constitui a apresentação são, na maioria das vezes, múltiplos e simultâneos, não ordenados e causais. Por essa razão, é importante que o público não tente dar conta de todos eles, pois, caso contrário, poderá ser invadido por uma sensação de confusão, ou não desfrutar suficientemente da recepção. Torna-se fundamental, então, a habilidade de

selecionar os elementos com os quais se relacionar. Essa escolha, na maioria das vezes, não se concretiza de maneira preestabelecida; ela é fruto das referências que a pessoa tem, de suas experiências, seus anseios, suas preferências no momento presente. Durante a apresentação, pode ocorrer de serem mais atraídos por determinados sons, ou por certas ações dos atores, ou por projeções, ou pelos movimentos de um único ator. As possibilidades são inúmeras e, sendo que a cada instante esse indivíduo está fazendo novas escolhas, a quantidade de combinações se torna inimaginável.

Levado ao extremo, poderia-se constatar que cada pessoa assiste a uma montagem diferente. Uma que lhe é própria, constituída da soma dos elementos que selecionou e do conteúdo pessoal que lhe é único. É por essa razão que os significados da obra se tornam fluidos e instáveis no momento em que se estabelece a relação. E se por um lado esse jogo que propõe uma recepção mais individualizada pode ser interessante, por outro, ele traz em si uma possibilidade menos positiva: a da falta de profundidade nas interpretações.

Por certo, essa não é uma exclusividade dessas manifestações; qualquer peça pode ser vista e compreendida vagamente, mas é relevante notar que aqui ela é derivada de elementos que estão presentes igualmente nas relações sociais contemporâneas: a instabilidade e superficialidade dos significados.

Nessas criações teatrais abertas, o que se estabelece é uma fluidez nas apreciações dos elementos, muitas vezes apresentados de forma plural. As imagens que os constituem são ambíguas, contraditórias e passíveis de diferentes compreensões dependendo de quem as vê e em qual circunstância estão inseridas.

A multiplicidade de recursos, a hibridização das linguagens e a intensa realidade da cena então levam, muitas vezes, o fruidor a apresentar certa dificuldade de comunicação com o que lhe é mostrado. A liberdade de trânsito e apreciação dos elementos torna-se um espaço muito amplo no qual não consegue selecionar referenciais se guiar. Tudo é tão forte, tão rápido e tão diverso que muitas vezes, ao invés de ser compreendido como uma infinidade de possibilidades, é percebido como uma atmosfera hermética e sufocante.

Seja por meio da identificação ou pela negação do que vê, ele não se sente capaz de atribuir sentido, diante dessa reação, pode-se ter uma consequência diametralmente oposta à atividade do “espectador montador” de estímulos: a observação passiva. Nesse caso, como se estivesse assistindo à televisão, ele pode até se encantar pelo invólucro, pelos efeitos, mas ao não compreender sua utilização ele não desfruta do prazer sensível e estético.

Intensifica-se a sensação de estar diante de uma polifonia dissonante já que, frente à avalanche de informações visuais, sonoras e sensoriais, recebem apenas um “barulho”

confuso e atordoante. Estimulam-se assim, por meio da arte, reações esquizofrênicas análogas àquelas produzidas pelo cotidiano da sociedade contemporânea.

Inserido no fluxo constante, o indivíduo, mesmo que estabeleça alguns elementos como base de sua interação, não consegue se deter por tempo suficiente em nenhum aspecto; ele é levado a realizar um movimento constante de mudança de referencial durante a apresentação. Por essa razão, torna-se praticamente impossível se apegar a um único elemento, tanto porque existem outros que continuam surgindo e lhes chamam a atenção, quanto porque há um enorme prazer pelo presente e, em nítido contraponto, um desapego do passado. As circunstâncias são tão voláteis que o movimento pessoal se torna frenético.

Assim, faz-se necessário que as pessoas se reorganizem a cada momento em busca de novas assimilações e não resta espaço para que uma reflexão mais aprofundada sobre os aspectos escolhidos. Tece-se um emaranhado de relações superficiais, rapidamente substituíveis, em que não é estimulado o prazer pelo deter-se em certa imagem ou situação, mas sim promovida a satisfação por meio do instantâneo e frequentemente renovado.

Jameson observa que o efeito dessa interação superficial é que por meio dela “[...] o sentido é aturdido, atenuado, relativizado e relacionado a outras substâncias semânticas que flutuam em torno da recuperação desses vários sistemas de notação” e complementa dizendo que a partir disso o resultado provável é “[...] uma espécie de mansidão da obra, que não fala mais de forma peremptória nem baseia seu apelo na firmeza ideológica, mas se dissolve numa digressão multidirecional” (2000, p.189). Sendo assim, a falta de profundidade está relacionada tanto com a maneira de elaboração das imagens e códigos pelos artistas, quanto com a conseqüente dificuldade do receptor em decodificar e criar relações entre esses. A recepção fica prejudicada e limitada ao aspecto sensorial, visto que ocorre uma sobreposição da forma ao conteúdo, da utilização de recursos multimídia para demonstrar as inovações estéticas à escolha dos assuntos tomados como pretexto.

1.3 OUTRA VERTENTE DA CULTURA PÓS-MODERNA

Apresentadas as principais características da sociedade pós-industrial e da cultura pós-moderna, passemos para a investigação de como esses processos influenciaram ou serviram de estímulo à restauração da narrativa.

Serão analisadas ideias e teorias que relacionam o retorno à fábula, ao significado e à relevância do conteúdo nas experimentações teatrais contemporâneas, com a saturação da imagem, a fragmentação e a perda de historicidade e de profundidade nas experiências.

A via de observação utilizada corresponde a uma parte da produção teatral que estrutura suas experimentações na utilização de textos literários e/ou outros materiais não dramáticos de base, poucos elementos cênicos e em uma relação muito próxima com a plateia, indo ao encontro das necessidades emergentes na sociedade.

O pós-modernismo não se configura como um movimento dualista, composto pela oposição de valores, estéticas ou linguagens; é antes uma tendência cultural que traz em si a pluralidade de transformações da sociedade pós-industrial comentadas anteriormente. Grosso modo, podem ser definidas nas palavras de Harvey (2008, p.293):

A experiência do tempo e do espaço se transformou, a confiança na associação entre juízos científicos e morais ruiu, a estética triunfou sobre a ética como foco primário de preocupação intelectual e social, as imagens dominaram as narrativas, a efemeridade e a fragmentação assumiram precedência sobre verdades eternas e sobre a política unificada e as explicações deixaram o âmbito dos fundamentos materiais e político-econômicos e passaram para a consideração de práticas políticas e culturais autônomas.

Essas modificações exerceram influências relevantes nos padrões de criação (ou, muitas vezes, de reprodução) artística, que passaram a ser delineados por características tais como a heterogeneidade, a fragmentação, a instabilidade, a falta de profundidade dos significados, o trânsito entre a realidade e a ilusão promovida pela utilização de recursos tecnológicos e a esquizofrenia tanto do criador quanto do receptor.

Desse modo, se a expressão pós-moderna deriva de uma infinidade de combinações a partir de uma série de referenciais distintos, pode-se supor que esta não deve ser compreendida apenas como uma oposição à produção da modernidade. Ela se configura pela abertura a uma gama mais ampla de influências, que vai desde certas manifestações populares até as últimas importações tecnológicas.

Por outro lado, também é possível afirmar que, diante de um panorama tão vasto de possibilidades, é favorecida a emergência de outras formas de produção artística. Elas se desenvolvem também com a liberdade de recorrer aos mais diferentes elementos, típicos da pós-modernidade, mas, por vezes, são estruturadas em uma concepção diferente do contexto social.

Houve, de acordo com Harvey (1994), uma série de reações à desconstrução dos padrões e significados na sociedade contemporânea. A primeira equivale à extrema simplificação das

representações, em que os artistas e criadores, diante de um quadro social absolutamente complexo, sentiram-se incapazes de elaborar todos os elementos e acabaram por reduzi-los ao seu mínimo compreensível e a retirar deles toda a sua profundidade. A segunda se desenvolveu no que denomina “ângulo progressista do pós-modernismo” e se diferencia pela busca de um caminho intermediário entre a política que recusa a grande narrativa e a possibilidade de uma ação limitada, que se manifesta por meio de resistências locais e regionais, organizações de determinadas comunidades ou de certos movimentos sociais.

Essa segunda postura se esforça por compreender alguns aspectos do mundo dado, estabelecer as bases para sua própria compreensão e construção em uma infinidade de mundos possíveis e, depois, quando definidos os parâmetros menores de análise, busca então atuar no mundo real. O receio de Harvey, frente a essa prática, é que ela possa retomar a postura sectária e competitiva de desrespeito pelos outros coletivos e voltar a inflamar comportamentos e atitudes fascistas, visto se estruturar na valorização das particularidades e não na descoberta do coletivo.

Há também uma terceira vertente. Essa questiona a inexistência de valores como a verdade, a justiça e a ética; reflete sobre a impossibilidade do estabelecimento de significados objetivos, opõe-se à ideia de que o conhecimento equivale ao acúmulo desordenado de significantes, bem como se recusa a aceitar a condição de letargia em que se encontram os integrantes da sociedade.

Tal visão crítica da configuração social aproxima-se da constatação de Consentino e Zunino a respeito das transformações decorridas no teatro ao longo de finais do século XX e início do XXI, eles afirmam que (2002, p.166, tradução nossa):

Os espetáculos-evento, dirigidos a impressionar com a fascinação de estímulos sensoriais, percorreram um largo caminho desde as *performances* e *happenings* dos anos sessenta até as instalações que se utilizam de uma profusão de recursos eletrônicos de última geração. Sem dúvida, caso se aceite que a saturação insensibiliza e adormece a capacidade de percepção, deve-se concluir que não existem formas, cores, luzes, sons ou texturas cênicas dos quais não se tenha abusado até a banalização. Não parece correto, então, imaginar que as buscas iminentes do teatro se orientem em direção ao que a imagem tem furtado ao sentido. Talvez, então, estejamos nos umbrais de algum desnudamento inaugural, capaz de insinuar, precisamente o que tanta aparência esconde.

A criação atual será considerada a partir desse último viés, que fornece as evidências mais propícias e as teorias mais férteis à hipótese central da presente análise, segundo a qual a sociedade está saturada e amortecida com a profusão de imagens e estímulos a que é submetida, cansada da aparência e do simulacro de coisas vazias, e em busca da essência e de uma simplicidade capazes de encontrar ressonância em seu interior adormecido. Esses

aspectos criam um contexto promissor ao desenvolvimento do teatro narrativo, aqui investigado.

Para tanto, serão tomadas como referência teóricos de diferentes linhas do conhecimento, como Jameson (1995; 2000) e Harvey (1994), da sociologia contemporânea; Consentino e Zunino (2002), críticos da teoria teatral; bem como o teatrólogo brasileiro Luis Alberto de Abreu (2000). Todos, a despeito de divergências na abordagem, aproximam-se pela valorização de criações que fogem às práticas e características da sociedade de consumo e da cultura de massas.

É importante que se diga que a intenção não é a de sugerir o rompimento com a arte pós-moderna, ou organizar elementos para estruturação de um novo movimento; mas sim a de apresentar alguns fundamentos e condições que propiciaram a existência de caminhos diferentes de trabalho que, no caso, propõem a retomada da fábula e a priorização de seu conteúdo.

1.3.1 Bases para uma arte política

Jameson (2000) afirma que o metarrelato marxista nunca deixou de existir, ele apenas foi desestimulado pelas novas estruturas econômicas, pelas relações de trabalho no contexto da acumulação flexível e pelas atitudes populistas colocadas em curso pela política e pela mídia (caso ainda seja possível considerá-las como esferas independentes). As teorias e os ideais estiveram então desarticulados em virtude da valorização da figura do indivíduo na massa e da conseqüente falta de organização coletiva, mas nunca foram completamente esquecidas dentro de grupos sociais de resistência. O autor afirma (2000, p.92):

[...] o marxismo é a própria ciência do capitalismo. Sua vocação epistemológica reside em sua inigualável capacidade de descrever a originalidade histórica do capitalismo, cujas contradições estruturais fundamentais lhe conferem sua vocação profética e política, que não pode ser distinguida das analíticas. É por isso que, quaisquer que sejam suas outras vicissitudes, um capitalismo pós-moderno sempre chamará a existir, contra si mesmo, um marxismo pós-moderno.

Para Jameson, o futuro da arte seria político. Nele seriam retomados os objetivos de analisar a identidade dos sujeitos e suas propriedades de organização, mas sem negar as transformações de seu tempo ou vislumbrar o retorno de uma arte unívoca e totalizante. O autor considera que o problema da pós-modernidade não reside no grau de fragmentação e

heterogeneidade encontradas na sociedade e na arte, mas sim na falta de habilidade de articulá-las como um valor coletivo, conforme afirma em *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio* (2000, p.79):

[...] a nova arte política (se ela for de fato possível) terá que se ater à verdade do pós-modernismo, isto é, a seu objeto fundamental – o espaço mundial do capital multinacional – ao mesmo tempo em que terá que realizar a façanha de chegar a uma nova modalidade, que ainda não somos capazes de imaginar, de representá-lo, de tal modo que nós possamos começar novamente a entender nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos e recuperar nossa capacidade de agir e lutar, que está hoje, neutralizada pela nossa confusão espacial e social.

Não seria possível instaurar uma arte completamente desvinculada do contexto na qual é produzida; por mais que existam sujeitos, e mesmo grupos, que não se permitam cegar pelos atrativos da sociedade de consumo, estes também fazem parte do contexto social atual e, de uma maneira ou de outra, recebem influência do meio em que vivem.

É impensável a possibilidade de permanecer ileso e unicamente voltado aos seus propósitos enquanto se está dentro de um contexto no qual existem necessidades imediatas a serem supridas e, por consequência, devem ser estabelecidas relações profissionais e pessoais para supri-las.

Além disso, também se faria praticamente impossível atrair o interesse das pessoas para uma outra maneira de estruturação social ou a formas de produção artística completamente diversas, no caso de se optar pela negação da realidade. A sociedade está, queira ou não, integrada ao sistema e, de forma mais ou menos evidente, entregue aos seus mecanismos, por isso uma conformação absolutamente diversa seria imediatamente rejeitada. Um processo de adaptação a novos códigos, conteúdos e procedimentos muito distantes de seus referenciais pessoais poderia ser tão hermético e tão artificial quanto é a relação com certas experimentações da pós-modernidade.

Assim sendo, de acordo com Jameson (2000), o ideal seria considerar as organizações social e econômica existentes e buscar maneiras diferentes de representá-las, voltando a motivar a ação e o interesse pela luta e pela transformação social. Desse modo, se tornaria possível uma nova compreensão da realidade e a revalorização da dimensão utópica.

Um caminho que o autor apresenta é o de retomar as questões de representação, comunidade e práxis dentro de uma perspectiva historicista. Essa seria uma “[...] estratégia para a superação da tendência à paralisia derivada da perda da representabilidade da época atual” (2000, p.14), marcada pela falta de capacidade de mapear conceitualmente o mundo, a realidade e o significado, conforme se percebe em parte da produção contemporânea.

Torna-se uma tarefa árdua construir uma argumentação aprofundada ou expressar artisticamente um tema contundente, quando o contexto no qual se está inserido é tão heterogêneo que chega a ser quase incompreensível. Logo, urge, dentro dessa nova perspectiva, selecionar um ponto de vista, um caminho de observação e determinados elementos estruturadores para que, a partir deles, possa ser feito um aprofundamento histórico e uma conceituação específica – e não apenas uma listagem de suas características mais evidentes.

Trata-se de reservar um tempo para ponderações e reflexões em meio ao turbilhão de acontecimentos e manter um objetivo sólido durante a análise, para que não se caia na tentação de voltar à ininterrupção cotidiana ou de perder o foco do que é realmente importante.

Dessa maneira, é preciso decodificar certos aspectos da sociedade, perceber suas estruturas e, assim, imaginar maneiras de romper com elas. Jameson exemplifica essa possibilidade a partir da lógica de mercado; ele afirma que ao observar o crescimento avassalador da retórica de mercado e das corporações auxiliadas pela mídia, é possível ver, por exemplo, a incongruência do argumento que relaciona a liberdade de consumo com a liberdade em geral, conforme comenta (2000, p.75):

[...] o ponto fundamental a marcar aqui é que a “liberdade de escolha” de artigos de consumo (que é, de qualquer forma, bastante exagerada) não é a mesma coisa que a liberdade dos seres humanos de controlarem o próprio destino e terem um papel ativo na configuração da vida coletiva: render-se ao famoso ‘mecanismo de mercado’ significa na verdade abdicar dos desafios da liberdade humana, e não um exercício admirável de poderes humanos.

Apenas pelo distanciamento consegue-se observar o contrassenso das relações manipuladas pela cultura de massa, que de dentro parecem corriqueiras e até desejáveis. Enquanto inseridas na máquina do capitalismo tardio, as opções de consumo chegam a ser confundidas com a liberdade de escolha; não existe a percepção clara de que as próprias possibilidades a que se tem acesso já são, por si só, determinações ideológicas. Em outras palavras, é permitido escolher dentre as muitas opções à disposição, desde que o objeto de desejo não extrapole os limites do que é oferecido, a fim de que todos sejam mantidos na mesma linha de pensamento sem que o percebam.

Mas, de acordo com Jameson, as novas possibilidades serão encontradas durante o movimento rumo ao futuro. Esse “futuro” ao qual se refere não coincide com a ideia de progresso tecnológico e econômico predominante na atual organização social – a qual considera tradicionalista e até mesmo asfixiante. A novidade está na revalorização da

identidade que, afirma Jameson ser “tão recente como o DNA” (2000, p.95). E é sob esse aspecto que se torna interessante a oposição que apresenta entre o mundo desenvolvido e o em vias de desenvolvimento.

O parâmetro considerado para analisar a produção dos países desenvolvidos e a dos subdesenvolvidos é a importância atribuída ao progresso e à identidade em cada um deles. Enquanto os primeiros opõem seus avanços científicos e tecnológicos às superstições e aos tradicionalismos dos segundos, estes, por sua vez conciliam, na medida do possível, suas práticas culturais com os valores importados – propagados por todos os ramos de atividade.

Nesse contexto, Jameson, (2000) considera a possibilidade de o “Terceiro Mundo” estar à frente do “Primeiro”, em virtude de já ter desenvolvido maneiras de fazer coexistir as duas instâncias. Ele ocupa uma posição no sistema global que se caracteriza, simultaneamente, por estar integrada ao processo de produção e estar marginalizado da participação efetiva no contexto mundial.

Torna-se importante, então, considerar o quanto os valores específicos das sociedades subdesenvolvidas foram sobrepujados ou ressignificados pela ideologia estadunidense no processo de globalização, mas faz-se igualmente relevante sublinhar que não houve, nesses países, o abandono completo de seus valores tradicionais.

Mesmo decorrido meio século de dominação estadunidense, são eles, os “subdesenvolvidos” ou os “em via de desenvolvimento”, que se mostram mais capacitados a oferecer uma previsão de mudança na produção cultural a partir de uma revalorização das relações interpessoais.

Começa-se a notar a retração do interesse dessas sociedades diante das importações culturais, das estéticas de massa, do isolamento decorrente da competitividade nas instituições de trabalho e no mercado de consumo, da instabilidade e falta de profundidade nos relacionamentos, da exacerbação da imagem diante da anulação do conteúdo.

Esse contexto favorece a emergência de diferentes grupos interessados em propor a retomada de valores mais fundamentados e estruturados em oposição à saturação diante da efemeridade e da instabilidade predominantes, auxiliando assim na reorganização da consciência coletiva.

Um exemplo apresentado pelo autor estaria na despersonalização, ou anonimato, que está sendo retomado tanto na literatura quanto no cinema e no teatro. Esse elemento não se refere à falta de identificação dos profissionais envolvidos na criação, nem tampouco na submersão dos indivíduos em uma massa amorfa denominada sociedade de consumo, mas sim ao retorno da concepção das personagens como integrantes de coletivos.

Trata-se de despersonalizá-las no sentido de livrá-las de seus traços psicológicos individuais, de subjetividades particulares, e de destacar as características que as unem às demais, aquelas que as inserem em determinado grupo social para multiplicar a voz do falante.

Na literatura, pode ser destacada a “obra testemunhal”, em que a experiência do protagonista é sempre permeada por dois limites dialéticos: o ritual coletivo e a história. Nela, considera-se que, por um lado, a organização social influencie as ações dos indivíduos na realidade histórica, mas que, por outro, essa sociedade seja influenciada pelas irrupções e contratempos que se apresentam historicamente a ela. Nesse aspecto tudo é mutável, mas a escolha da atitude diante da transformação cabe aos grupos sociais dentro de suas instâncias e não ao comando de um agente externo superior.

No cinema, um exemplo a ser considerado refere-se às produções de baixo custo, nas quais é disponibilizado um espaço para se fazerem ouvir as vozes de grupos e de países que não os Estados Unidos da América com suas produções hollywoodianas. Trata-se de um cinema independente contemporâneo, cujas diretrizes são atribuídas a Cuba e referem-se a um projeto político de realizar o que chamam de “cinema imperfeito”.

Nessa tendência, a imperfeição não se vincula diretamente à falta de recursos financeiros para realizar produções “bem acabadas” (sem descartar que esse também é um elemento a ser considerado), mas antes à crítica da ostentação do cinema tradicional e à apresentação de uma nova possibilidade estética, contrária ao imperialismo cultural estadunidense. A esse respeito, Jameson comenta (2000, p.103):

Eis aí um notável exemplo da transformação de uma necessidade em uma virtude, a nova luta global passa a ser inscrita na própria forma e as imperfeições técnicas dos filmes do Terceiro Mundo podem representar um repúdio aos mitos de eficiência e produtividade, da modernização e da indústria “desenvolvida” associada ao império e à superfície lustrosa do consumismo norte-americano, que inclui em grande parte a comercialização de sonhos e fantasias.

O teatro é outro âmbito em que o anonimato, entendido dessa forma, tem tomado lugar. São diversas as estéticas que apresentam o discurso das personagens de maneira dialética e plural. Exemplo disso acontece no teatro narrativo realizado pelo já mencionado Grupo XIX, uma companhia paulistana que pesquisa a linguagem desde 2001. Em *Hysteria*, o tema da mulher na sociedade é tratado a partir do jogo cênico de cinco atrizes com personalidades e expressões bastante diferentes, mas inseridas em uma mesma situação de clausura. Isso permite o efeito de uma pluralidade de vozes e de pontos de vista a partir de um mesmo

contexto, e a maneira como organizam a encenação promove um redirecionamento do foco da personagem específica para o grupo nela apresentado.

Essa tendência ao anonimato e a politização da arte está tomando vulto considerável nas experimentações de países subdesenvolvidos, porém, Jameson (2000) não deixa de acrescentar que o “Primeiro Mundo” também recebe influências desse movimento. Por essa razão, mesmo que esse não seja o assunto da presente discussão, é interessante mencionar que o mundo desenvolvido manteve-se permeável a certas influências populares com intuito de se aproximar com maior facilidade dos demais. Assim, uma dupla via foi estabelecida: uma, descortinando caminhos de contato e de inserção da cultura massificadora, e outra recebendo influências – mesmo que de maneira menos intensa que nos países economicamente menos desenvolvidos – e as remodelando ao sabor do capital.

Outro aspecto a ser considerado é que a propagação do “anonimato”, conforme entendido por Jameson, foi facilitada pelo rompimento com a individualização que se processou paralelamente ao afastamento do modernismo. No movimento anterior, havia um apego considerável ao ego, ao indivíduo criador, à obra de arte acabada e à interpretação correta; já no atual contexto, foi ampliado espaço para a coletividade, tanto em um sentido depreciativo, vinculado aos comportamentos e ideologia de massa, quanto em um aspecto favorável ligado à criação coletiva, à obra aberta e interativa e às expressões das diversas camadas da sociedade.

É a partir do segundo aspecto, o “positivo”, que será dada continuidade à análise, considerando o primeiro apenas em sua interferência, mas sem aprofundá-lo especificamente, em virtude de já ter sido suficientemente discutido para nosso propósito. Todavia, antes de prosseguir com a argumentação e para que esta se faça pertinente, deve-se levar em conta o preenchimento de um importante pré-requisito: a revalorização do conteúdo.

Creio que apenas por meio da clara definição do tema e da consciência do objetivo do emissor, seja possível estabelecer vínculos consistentes entre os envolvidos na comunicação. A maneira dispersa e predominantemente preocupada com os aspectos estéticos, que define parte da produção pós-moderna, e mais especificamente a performativa, tem maior possibilidade de provocar o isolamento, já que a relação está fortemente estabelecida por estímulos subjetivos, podendo ser compreendidos diferentemente por cada receptor.

Já em uma arte fundamentada em valores e ideais comuns, que se utiliza de signos compreensíveis (ainda que plurais e dialéticos), há maior possibilidade de reunir pessoas a partir de concepções, práticas e anseios semelhantes. Entretanto, diante desse intuito gregário,

surge uma dificuldade: definir quais seriam os elementos “semelhantes” ou mesmo comuns dentro dos grupos sociais que poderiam se tornar conteúdos de apreciação coletiva.

Por décadas, o que se processou nos países subdesenvolvidos e em desenvolvimento foi uma série de transformações abruptas e desvinculadas da história local. Inúmeras influências foram inseridas em diferentes coletivos de maneira massificadora, sem considerar suas particularidades. Assim, assuntos e preocupações nacionais e locais, que deveriam ser discutidos e solucionados internamente, passaram a ser substituídos pela simples recepção de múltiplos estímulos globais e pela adaptação a eles.

Dessa maneira, o desenvolvimento dessas sociedades, que deveria se processar com bases históricas próprias, em ritmo específico a cada uma delas, teve que se uniformizar para que todas recebessem, simultaneamente, uma influência para a qual, talvez, não estivessem estruturalmente preparadas. Tal fato resultou em uma combinação forçada e desigual, que sufocou os valores e comportamentos específicos, e construiu um simulacro social no qual todos os aspectos foram influenciados pela constante necessidade de readaptação de acordo com o volume de importações.

As superfícies, as aparências e as inovações se tornaram prioritárias diante dos conteúdos e da memória até então valorizados. E esse fator teve como consequência o enfraquecimento da noção de “corpo social”.

De acordo com Abreu (2000), seria no interior da concepção de “corpo social” que se estabelece o imaginário comum de mitos, crenças e histórias; num âmbito permeável em que, ao mesmo tempo em que o indivíduo é invadido por conhecimentos, práticas e tradições de sua sociedade, também se expressa e agrega a ela sua influência e contribuição.

Logo, em sociedades absolutamente cambiantes, como se tornaram as subdesenvolvidas, fez-se – e ainda se faz – cada vez mais presente a carência por questões de significação mais profunda e relevante e pela possibilidade de interação ativa no desenvolvimento de suas estruturas tão modificadas pelas interferências “globais”.

Conforme afirma Harvey (1994, p.263) “[...] quanto maior a efemeridade, tanto maior a necessidade de descobrir ou produzir algum tipo de verdade eterna que nela possa residir”. É por essa razão que se torna cada vez mais frequente a procura por maneiras de revalorizar os comportamentos e relacionamentos com núcleos agregadores como a família, organizações sociais, movimentos de reivindicação, nas quais os indivíduos encontrem suas raízes históricas e sociais e, assim, possam voltar a contribuir com suas reflexões e criatividade.

Ainda fazendo coro às ideias de Abreu, o ideal seria encontrar um equilíbrio entre os elementos públicos e particulares, de maneira a conciliar a independência, a liberdade e a

capacidade de ação no meio pelo indivíduo – favorecido pelo distanciamento da noção de “corpo social” – com o compartilhamento de experiências e com a revalorização de um imaginário coletivo.

1.3.2 O papel da narrativa

Em *A restauração da narrativa*, Luís Alberto de Abreu (2000, p.116) comenta que a narrativa floresceu como transmissora de experiências individuais para o repertório coletivo, dentro do contexto de “corpo social”, em que o indivíduo se apropria do imaginário comum – os mitos, lendas e tradições –, agrega suas referências e características, e compartilha o que sabe e o que criou com a sociedade.

O artista é, nesse aspecto, não um demiurgo que faz ressoar a voz dos deuses aos homens, mas uma pessoa que conhece o imaginário de uma sociedade e que tem sensibilidade para ampliá-lo, a partir da percepção e compreensão das transformações históricas e sociais e de sua transposição a novas crenças e imagens.

Com o enfraquecimento do imaginário da sociedade, em virtude da sobreposição das vivências às experiências – entendidas aqui como acontecimentos significativos e suas respectivas ressonâncias – houve igualmente a debilitação da importância atribuída ao imaginário coletivo. Conseqüentemente, foi diminuído o interesse pela narrativa.

O autor, para comentar esse enfraquecimento, realiza uma interessante comparação com o fortalecimento do melodrama, gênero ao qual não se fará referência aqui, mas suas observações são tão relevantes que experimento uma analogia com as manifestações do contexto atual, iniciando-se pela afirmação (2000, p.118):

Parece haver relação direta entre o enfraquecimento da capacidade de luta, força moral e grandeza dos objetivos dos personagens e o progressivo abandono do gênero trágico e a conseqüente adoção do melodrama como gênero preferencial no século passado. [...] Enquanto os heróis trágicos chegam ao mundo como ‘heróis de cultura’, personagens que vão transformar o mundo, derrogar velhas leis e trazer novas, lutar decididamente contra a herança e imagens dos pais e das tradições do clã ou da sociedade, o enfraquecido herói melodramático sucumbe a um mundo que desconhece e a leis morais e regras sociais que não consegue mudar.

Possivelmente, a apreciação poderia ter sido escrita sobre o teatro pós-moderno em oposição às narrativas, com as respectivas ressalvas. Em vez da “adoção do melodrama” no século passado (no caso, ainda seria o XIX, pois o artigo fora escrito em 2000), poderia ter

sido descrito o desenvolvimento das artes contemporâneas em oposição às manifestações do início e meados do século XX ou às lendas e mitos populares e tradicionais.

Além disso, o termo “heróis melodramáticos” não faria o menor sentido, em virtude de no teatro experimental atual não serem apresentadas vidas e acontecimentos encadeados de um protagonista definido com objetivos a serem alcançados, obstáculos a serem superados e que pode sucumbir durante a busca.

Como dito anteriormente, no teatro atual, a que se pode chamar de pós-dramático de acordo com Lehmann (2007), as cenas são independentes, há múltiplas personagens, signos e fatos simultâneos, não existe o compromisso com encadeamento ou tampouco com a significação una e/ou objetiva. O artista que se apresenta é um *performer*, caracterizado por Féral (2008) como aquele que mostra a si, no momento presente da cena, assumindo constantemente o risco do jogo que propõe. Certamente, essa estrutura não favorece a composição de um herói.

Entretanto, a referência que Abreu faz à “incapacidade de luta”, ao desconhecimento do mundo e das leis e à falta de percepção dos caminhos para a transformação é exatamente passível de ser transposta a essa sociedade desvinculada de seu contexto histórico, assim como às representações artísticas contemporâneas.

As narrativas, por exemplo, foram, por um longo período, desconsideradas no teatro de vanguarda, interessado em retratar o caos, a violência e a inércia da sociedade. Nele, as imagens oferecidas não tinham o compromisso de incitar a ação ou de sugerir a capacidade de transformação do coletivo; eram antes maneiras de provocar no espectador, por meio das linguagens artísticas, sensações similares às vivenciadas no cotidiano. E, ainda que alguns grupos tivessem preocupação crítica, essa se esgotava na ironia, sem desencadear quaisquer reflexões ou questionamentos mais profundos.

Nesse contexto, a comunicação com o espectador e o anseio de expressar determinados conteúdos estavam sobrepujados pelo intuito do artista de expressar a si. Isso fez que a experiência se restringisse a conhecer os sentimentos e modos de percepção individuais dos criadores, e por esses últimos serem tão próprios a um artista ou a um pequeno coletivo de criadores, foi diminuída a potência de interesse e empatia mais geral.

Concordo com Abreu, quando afirma que o êxtase sentido no teatro tem a função de acessar o “logos”, a razão, e de permitir que se conheça a trajetória humana. Considero que um teatro que não vise uma apreciação intelectual, simultânea à sensível, oferece, no mínimo, uma experiência incompleta.

A retomada da narrativa nesse contexto é um importante modo de revalorizar a concepção do homem como ser histórico, consciente de seu passado e das reverberações na atualidade, e também ciente das suas capacidades de intervenção na sociedade. Em suma, é um modo de refazer os vínculos com o imaginário coletivo.

Simultaneamente, enquanto forma teatral, a narrativa é uma maneira eficaz de restabelecer o contato próximo entre os atores e o público, por meio da relação “olho no olho” que permeia a totalidade da apresentação.

Para finalizar a primeira parte desta análise, gostaria de fazer uso das palavras de Consentino e Zunino (2002, p.164):

É possível prever para o futuro uma verdadeira Babel de linguagens e estilos na dramaturgia, na encenação e na atuação. Para o bem, ou para o mal, não há no teatro, tampouco deuses aos quais se encomendar. O sincretismo, restos de antigas civilizações estéticas flutuando a deriva e mesclando-se segundo o acaso e a necessidade, parece ser a única tendência possível de vislumbrar.

Certamente, o teatro narrativo não é a única manifestação desencadeada pelo interesse em retomar os valores de coletividade e de estabelecer uma linguagem mais próxima do público, tanto estética quanto tematicamente. Ela é uma dentre múltiplas vertentes, algumas mais ligadas ao gênero épico, outras ao dramático, que pressupõem a reconciliação do equilíbrio entre a forma e o conteúdo.

Além disso, é necessário que se diga que o teatro narrativo não se caracteriza por uma estrutura fixa e claramente definida, como se percebe no drama burguês ou no melodrama. Sua estrutura aproxima-se muito mais da flexibilidade do romance, que pode abarcar temas líricos, históricos, toda uma gama de variação entre eles, e ainda desenvolver-se de maneira mais linear, ou apresentar uma estrutura completamente fragmentada.

A análise corresponde, então, à abertura dessa manifestação teatral às características que a inserem como uma produção da pós-modernidade. Não existe a pretensão de esgotar o tema, ou o intuito de abordar todas as possibilidades de teatro narrativo – tarefa que não me sentiria capaz de executar – mas sim a intenção de apresentar características e possibilidades dentro de uma linguagem que está sendo amplamente pesquisada por coletivos contemporâneos²¹.

É necessário também esclarecer que o teatro de rua, mesmo apresentando valiosos aspectos de expressão política e tendo forte caráter de adesão social, não será aqui

²¹ Como exemplo poderiam ser citados: *Hysteria* (2001), *Hygiene* (2004) e *Arrufos* (2007), do Grupo XIX de Teatro; *Mire veja*, *Ó da viagem*, *Nonada* e *Pálido colosso*, da Companhia do Feijão; *Primus*, da Boa Companhia; *O auto do circo*, da Estável; *Pour Elise*, do grupo Espanca!; *Vemvai*, da Companhia Livre; dentre muitas outras montagens da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, São Jorge de Variedades, Grupo Bartolomeu e Teatro dos Narradores, para citar alguns dos mais significativos.

considerado, em decorrência de se estruturar a partir de motivações específicas e se utilizar de uma série de procedimentos próprios que estenderiam em excesso a apreciação e talvez a descaracterizasse.

CAPÍTULO 2 – O TEATRO NARRATIVO

2.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A realização dos coletivos artísticos é definida pelo modo como eles se relacionam com o meio em que se inserem, tendo em vista a sua posição enquanto “receptor”, “fruidor” e “emissor” de estímulos dentro do contexto sociocultural.

Receptor, no sentido de ser um organismo (composto por um conjunto de indivíduos) que percebe a realidade de uma maneira específica, de acordo com seu repertório particular e com os referenciais que proporcionaram seu agrupamento. Fruidor, pela forma como analisam, organizam e selecionam as informações – visuais, sonoras, textuais etc. – que chegam até eles; e emissores pela criação de uma manifestação artística que expresse seus objetivos, a partir da organização dos conteúdos, sensações e reflexões com os quais entraram em contato.

Há um fator muito importante a ser considerado ao se estudar o teatro narrativo contemporâneo: a correspondência temporal entre o seu desenvolvimento e o do teatro denominado por Hans-Thies Lehmann (2007) como “pós-dramático” e por Josette Féral (2008) como “performativo”.

O teatro de caráter performativo, desenvolvido na pós-modernidade, tem suas raízes em manifestações que ocorreram a partir da década de 1950 e seu fortalecimento se processou ao longo das duas décadas seguintes – o que faz que haja divergência entre os pesquisadores a respeito da data de início do movimento. A diferença existente entre os termos “teatro pós-dramático” e “teatro performativo” está no fato de que o primeiro abrange a análise de vertentes mais amplas da criação, reconhecendo as múltiplas ramificações das estruturas e as possibilidades de combinação dos referenciais, enquanto o segundo refere-se à investigação a partir do que há de fundamental e comum na inquestionável variedade da produção: a essência performativa, resultante da influência da *performance* e do *happening* no teatro.

Já a “narrativização” da cena, conforme as características que serão especificamente trabalhadas neste estudo, e de acordo com as pesquisas de Luiz Arthur Nunes (2000), bem como com as de Jean-Pierre Sarrazac (2002b), foi iniciada na década de 1970 por meio de experimentações desenvolvidas, especialmente, na Europa e com alguns expoentes também no Brasil, como Antunes Filho na montagem de *Macunaíma* em 1978.

Entretanto, é válido lembrar que mesmo antes de 1970 a dramaturgia brasileira já havia incorporado procedimentos do gênero épico em sua cena. Desde a década de 1950, a cena nacional era habitada por elementos inovadores que propiciavam a abordagem das novas realidades populares e de perspectiva à revolução social, mesmo que não houvesse registros do conhecimento da obra de Bertolt Brecht no Brasil até então.

A montagem de *Eles não usam black-tie* (1958) pelo Teatro de Arena, de São Paulo, é modelar da ruptura com a estrutura do drama burguês²². Nela, o acontecimento principal – a organização e posterior realização da greve – está fora da cena; o que se desenvolve diante do público são comentários e diálogos a respeito do fato.

Ambos, teatro narrativo e teatro performativo, foram influenciados concomitantemente por aspectos da organização da sociedade pós-industrial. E, embora bastante diferentes, em virtude da coincidência referencial compartilham certas características fundamentais em suas produções como a fragmentação das cenas, a multiplicidade dos discursos e a introdução de procedimentos performativos no teatro.

Todavia, faz-se necessário acrescentar que há diferenças claras entre eles e estas se estabelecem, especialmente, em relação à disparidade de objetivos da criação artística e de focos de interesse na pesquisa de cada um; o que muda é, precisamente, o modo como os coletivos teatrais compreenderam o seu contexto e decidiram trabalhar a partir disso.

A produção pós-moderna de vertente performativa, grosso modo, apresenta como características gerais o convívio entre aspectos da cultura popular com a alta tecnologia; tendências de criação provenientes das mais variadas localidades – em geral, privilegiando seu uso à preocupação com suas origens e contextos de desenvolvimento –, a utilização de recursos multimídia; a ampla manipulação de imagens e sua rápida reprodução. Dessa combinação, não raro, obtém-se como resultado o predomínio de experimentações técnicas e estéticas, cujos significados são instáveis, as abordagens superficiais e o compartilhamento de experiências é desvalorizado frente à importância dada à apresentação performática.

De outro modo, a narrativização da cena, concebida como uma “outra vertente da cultura pós-moderna”, incorporou o texto estruturado – que não significa realista, ou dramático – aos elementos supracitados. Dela, em linhas gerais, derivaram produções em que se destacam a retomada do significado das ações, a revalorização da palavra, da fábula e o aprofundamento dos conteúdos.

²² Para aprofundamento sobre o desenvolvimento de expedientes épicos na produção brasileira, Cf. COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Interessa-nos então saber: o que propiciou essa maneira diferente de organização dos elementos? Ou ainda, o que impulsionou a retomada da narrativa no contexto pós-moderno?

Walter Benjamin, em *Experiência e pobreza* (1994, p.115), reflete sobre o declínio da experiência na sociedade moderna em oposição ao amplo desenvolvimento tecnológico e à difusão de determinados referenciais culturais por uma elite com um objetivo específico para tal. Ele se questiona sobre qual o valor do patrimônio cultural quando a experiência não mais se vincula à sociedade – a quem de fato deveria pertencer.

Certamente sua discussão remete ao contexto pós-guerra e ao crescimento da difusão dos meios de comunicação de massa (especialmente o rádio e televisão), mas ela pode ser coerentemente transposta ao momento presente se considerada a exacerbação do controle cultural em nível global e a influência da mídia, principalmente da *internet*, nas tendências de comportamento e expressão. Premido por uma massa incomensurável de informações, os sujeitos cindidos por grande fluxo de estímulos fragmentados, não raras vezes emudecem, paralisam ou incorporam-se a uma corrida caótica na tentativa de atender a todas as necessidades.

Diante da complexidade e multiplicidade das exigências cotidianas, a alternativa que lhes parece única é a de buscar constantemente soluções para cada uma delas e, na sequência, dirigir-se à próxima “exigência”. Não lhes resta tempo para refletir sobre os acontecimentos, para ponderar. Ocorre, então, que a percepção dos dias se torna apenas a sensação de um acúmulo de vivências, em vez de um conjunto de experiências realmente relevantes para a formação e ampliação do conhecimento.

Benjamin comenta que o indivíduo moderno utiliza boa parte de sua força psíquica e consciente para amenizar os impactos do cotidiano em sua vida, restando-lhe, por consequência, pouco espaço para as produções subjetivas. Afirma, então, a necessidade de se pensar em uma arte que estimule e crie acesso a outras regiões da psique a fim de que elas possam engendrar as experiências.

Dentro de seu contexto, o autor propõe uma espécie de “barbárie”, compreendida positivamente, em resposta à perda da experiência (1994, p.115):

[...] Surge assim uma nova barbárie. Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois, o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar para a direita ou para a esquerda.

E mais adiante (*ibidem*, p.118):

Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças. [...] A natureza e a técnica, o primitivismo e o conforto se unificam completamente, e aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que vêem o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo.

Aqui, permito-me o anacronismo para fazer coro à sua ideia e apresentá-la como um possível caminho também à condição pós-moderna, visto que a sensação dos indivíduos modernos assemelha-se consistentemente à dos atuais, mesmo que provocadas por diferentes circunstâncias.

O cansaço diante da realidade, a falta de perspectiva e de objetivo estão claramente presentes no contexto contemporâneo em virtude das razões apresentadas. E é importante ter a consciência de que, dificilmente, o fluxo dos acontecimentos será alterado sem que nada seja feito para tal e de que a velocidade das relações tem remotas chances de diminuir e se reverter na retomada do contato profundo entre as pessoas.

Caminha-se na contramão da importância dada ao tempo de reflexão sobre os acontecimentos, bem como na da valorização dos referenciais locais em detrimento da mídia e das influências globais. Por essas razões, faz-se necessária uma intensa tomada de posição por parte do próprio indivíduo. Cabe a ele escolher, ou ser levado a escolher pelo esgotamento, uma nova maneira de se relacionar com o que lhe sucede.

Em arte, a produção de caráter performativo, descrita por Féral (2008), recebe influências mais imediatas de elementos equivalentes à esquizofrenia das percepções e representações, enquanto que as realizações referentes ao teatro narrativo aproximam-se mais diretamente da “barbárie positiva” conceituada por Benjamin (1994). Esta última se caracteriza pela proposta de retomada do simples e da construção com poucos elementos, resultando no encontro de uma nova maneira de caminhar adiante.

Uma das principais hipóteses deste estudo é: o teatro narrativo emerge como alternativa a uma arte fundamentada na imagem, no excesso de estímulos visuais e sonoros e na utilização da tecnologia – manifestados tanto na produção dominante da mídia, quanto na prática de alguns grupos de teatro experimental. Criações essas que, suportadas pelas inovações eletrônicas e pelas potencialidades de encantamento, encontraram tanto interesse por parte de integrantes da sociedade pós-industrial.

A essência da manifestação teatral estudada, como o próprio nome esclarece, é a retomada da narrativa e, de acordo com Benjamin (1994), por consequência, é também a revalorização

da transmissão da experiência, da memória e do compartilhamento de conhecimentos e vivências. É possível que por serem esses os direcionamentos essenciais desse teatro, seus contornos e definições levaram tempo considerável para se fortalecerem e se ampliarem após o primeiro impulso de implementação.

Na configuração da sociedade, a partir de meados do século XX, a rememoração dos acontecimentos cedia, e ainda cede, lugar ao trânsito de novas informações, enquanto a troca de experiências era, e é, substituída pela competitividade e por conquistas individuais. Afirma Benjamin (1994, p.206), “[...] o homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado”; e se na modernidade o tempo já apresentava tamanha influência na vida dos indivíduos, na pós-modernidade a relação entre eles tornou-se praticamente caótica.

As experimentações teatrais contemporâneas, cujas cenas apresentavam textos predominante ou exclusivamente narrativos – provenientes de escritos dramáticos ou literários – tiveram seu início na década de 1970, segundo Nunes (2000). Na França, por exemplo, o autor destaca os trabalhos dos encenadores Antoine Vitez e Jean Vilar, na Inglaterra de Charles Dickens, com a montagem de *Nicolas Nickleby*, e no Brasil, reconhece o Núcleo Carioca de Teatro, do qual é fundador e diretor no Rio de Janeiro, e Antunes Filho, em São Paulo, como importantes pesquisadores da encenação nesse campo no período.

Isso não significa que esta data represente o momento da reinserção de procedimentos épicos na cena teatral dramática; por certo, a integração de expedientes épicos na escrita e construção de cenas é bastante anterior. Na Europa, por exemplo, ela ocorre paralelamente à crise da burguesia e ao fortalecimento de movimentos revolucionários socialistas em determinados países. Vsevolod Meyerhold (2008), na Rússia, buscava apresentar os acontecimentos em seu teatro de maneira a, dia a dia, espalhar as ideias revolucionárias ao público. O ator desse teatro, considerado um integrante da sociedade, era chamado a combater a ideologia pequeno-burguesa e substituí-la pelos novos conhecimentos e comportamentos socialistas.

Na Alemanha, simultaneamente, destacam-se as criações de Erwin Piscator desde 1919 junto às *Volksbühne* (em português, teatro popular), organizações operárias que promoviam o acesso a baixo custo a peças do realismo socialista. Além de Bertolt Brecht, a partir da década de 1920, com suas realizações anteriores e conjuntas ao *Berliner Ensemble* (fundado em 1949). Ambos, a partir da década de 1950, influenciaram fortemente as transformações nos demais países do continente.²³

²³ A respeito do processo de integração dos gêneros lírico e épico ao drama burguês e da ruptura com o compromisso de criar dentro das normas do realismo, sugere-se Cf. SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* (1880-1950). 2001.

No Brasil, conforme apresenta Iná Camargo Costa (1996), foi a partir de meados da década de 1950, mais precisamente em 1958, que se estabeleceu o período de ruptura com a estrutura dramática de encenação²⁴, estimulado especialmente pelos movimentos culturais de esquerda. A primeira realização desse período foi, como comentada, a montagem de *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, pelo coletivo paulistano Teatro de Arena. Posteriormente, o mesmo grupo promovera o *Seminário de Dramaturgia*, a partir do qual foi revelado o texto *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e estabelecidos os primeiros contatos dos dramaturgos brasileiros com a obra de Brecht. Além do Arena, os elementos épicos evidenciaram-se nos trabalhos de Vianinha (Oduvaldo Vianna Filho), em montagens dos CPCs da UNE (Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes), e em realizações dos grupos Opinião (no Rio de Janeiro) e Oficina (em São Paulo).²⁵

O teatro narrativo contemporâneo, aqui investigado, entretanto, distancia-se de certa maneira dessas realizações. Ele não tem o compromisso central de promover a análise dos aspectos políticos dos acontecimentos, ou de despertar o público à realização de movimentos sociais, embora possa fazê-lo se o quiser. Este, em relação a sua escrita e apresentação, associa-se antes ao épico enquanto gênero (em oposição ao predomínio de traços dramáticos ou líricos) e não ao épico brechtiano.

A influência do período anterior é mais de ordem estrutural que temática. E sob esse ângulo, é absolutamente possível perceber a importância que as características elaboradas a partir de 1950 – tratando-se exclusivamente da produção nacional – tiveram para a produção atual. Exemplos claros de procedimentos são: a fragmentação da ação; a colagem de episódios; a multiplicação do foco narrativo; o desenvolvimento do *sistema curinga*; a cumplicidade entre o público e as personagens da cena; os *flashbacks*; as narrativas de personagens para o público; o desvelamento dos recursos teatrais empregados na cena; a assimilação de elementos da tradição europeia a problemas nacionais e a procedimentos populares; o convívio de gêneros e a inserção da figura do narrador.

Esses elementos serão analisados para que se compreenda de que forma se organizam nas encenações contemporâneas, mas faz-se válido antes de aprofundar esse aspecto, questionar: por que as experimentações narrativas ganharam força e se multiplicaram dentro do território nacional e no exterior, especialmente nessas últimas quatro décadas?

²⁴ Embora também deva ser destacada a encenação do teatro Maria Della Costa do texto *A moratória*, de Jorge Andrade, anos antes, e consideradas as inovações dramatúrgicas trazidas por Oswald de Andrade – cuja primeira montagem só se efetivou em 1967.

²⁵ Para referências mais específicas, Cf. COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. 1996.

A revalorização da narrativa – desde as primeiras experimentações em meados de 1920 na Europa e a utilização prioritária do texto diegético por determinados núcleos teatrais, especialmente a partir da década de 1970 – é certamente um dos sintomas de que a arte já não estava mais suprindo as necessidades de expressão e os anseios da sociedade por meio de suas manifestações vigentes. Por razões diferentes nesses dois momentos, as criações tradicionais não correspondiam ao sentimento e ideias da maioria. Aqui iremos nos restringir à consideração dos efeitos da pós-modernidade como motivadores dessas criações posteriores à década de 1970.

Do mesmo modo que houve na sociedade o impulso de buscar valores sólidos nos quais pudessem se estruturar – causando um súbito crescimento da religiosidade, por exemplo –, ampliou-se também o interesse em uma arte com a qual pudessem se comunicar, tanto por meio da compreensão dos signos e significados utilizados, quanto pelo anseio de integração em um acontecimento coletivo. Luís Alberto de Abreu comenta esse fato (2000, p.115):

A restauração da narrativa e o aprofundamento da pesquisa cênica em torno de suas características, como por exemplo a transmissão das experiências humanas, pode se juntar a uma série de iniciativas que visam a restauração de um imaginário comum entre palco e plateia e, a partir disso, constituir um novo relacionamento.

A força de desenvolvimento da narratividade no teatro corresponde à escolha pelo simples, à revalorização da relação olho-no-olho, à importância atribuída ao interlocutor (já que não há narrativa sem ouvinte) e à construção coletiva das imagens. Todos eles, fatores que vem ao encontro da busca pela sensação de pertencimento em meio às vivências massificadoras ou isoladoras no cotidiano dos indivíduos. Durante a apresentação de montagens dessa vertente, há a possibilidade de sentir-se parte de um acontecimento coletivo que, salvo determinadas particularidades, remete às narrativas das sociedades primitivas e às culturas atuais, que preservam a tradição oral como importante forma de expressão e transmissão de conhecimentos.

Cria-se uma relação na qual algo é dito pelo narrador que está em cena, imaginado em conjunto pela audiência e levado adiante por meio da história. Essa só é possível porque os assuntos abordados pertencem igualmente ao imaginário de todos os envolvidos. Na medida em que as situações são contadas, o indivíduo tem tempo de ouvi-las, compreendê-las, identificar-se, ou não, e fazer suas próprias reflexões. É um jogo comum estabelecido entre todos que ocupam aquele espaço, no qual todos são produtores. Os atores contam a história, o público faz emergir as imagens que o povoam, conforme descreve Abreu (2000, p.124):

[...] O sistema narrativo também lança mão da maior contribuição que o público pode trazer ao espetáculo: uma imaginação ativa. Através da narrativa o público é também construtor de imagens do espetáculo, e o espetáculo teatral, ao invés de ser um sistema predominantemente sensível, torna-se também um sistema fortemente imaginativo.

Para que haja condições de existência do sistema imaginativo preconizado por Abreu, é fundamental a incorporação de uma nova relação com o tempo; um tempo da narrativa, da troca de experiência, e não o tempo cotidiano.

É Benjamin mais uma vez quem contribui para essa reflexão; em seu texto *O narrador* (1994, p.204), ele afirma que “[...] o tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta”; em outras palavras, sublinha a necessidade da pausa – que aqui o autor chama de “tédio” – para que se torne possível experimentar de modo vertical os acontecimentos e perceber realmente os significados que tem as ações.

Jorge Larrosa (2001), por sua vez, auxilia na compreensão da diferença existente na interação com a realidade. Afirma o autor que nem todas as vivências são passíveis de serem compreendidas como experiências. Para ele, a palavra *experiência* significa “[...] algo que *nos* passa, que *nos* acontece, que *nos* toca. Não o que se passa, o que acontece, ou o que toca”.²⁶

Experimentar seria entrar em contato com um acontecimento que estimula um movimento de interiorização e exteriorização, fazendo que o que sucede de significativo promova uma reverberação interna no indivíduo e cause nele uma nova organização. Resulta desse processo o reconhecimento de novas possibilidades de se relacionar ou de reagir diante de uma situação.

O tempo necessário para sua efetivação é fruto de uma busca, tanto individual quanto grupal, pela retomada da pausa e pela valorização da compreensão de uma vivência, diferindo completamente da rígida limitação temporal, imposta aos homens que quantificaram e disciplinaram o tempo.

Benjamin (1994) afirma ainda que não é possível, a alguém obcecado pelo conhecimento de novidades e pela aquisição contínua de informações, a realização de conexões profundas entre os acontecimentos. Comenta o autor que no processo de constante substituição e troca de motivação, por ser perdido o valor atribuído à memória e ao silêncio, reduz-se a intensidade da experiência. Dentro da organização social contemporânea, essa perda é

²⁶ BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, Departamento de Linguística, em julho de 2001.

intensificada em decorrência de outro fator muito presente: o isolamento. Em relação a esse fator, afirma Abreu (2000, p.120):

Ao perder o contato com a praça, com as ruas, com a comunidade, enfim, o homem perde seu imaginário, abandona a fonte de sua cultura e diminuem-se consideravelmente a quantidade e a qualidade das experiências que podem ser comunicadas. Seu repertório de imagens, seu acréscimo de imagens que podem ser apreendidas no contato e conflito com os outros homens, reduz-se apenas àquelas geradas a partir de si próprio (os sentimentos) e advindas no contato e conflito com seu reduzido meio familiar e círculo social (moral). Os próprios sentimentos sem o sadio conflito com a complexidade do mundo real tendem a permanecer na superfície ou a se tornar idealizados. Ao abandonar as ruas o homem diminui substancialmente sua capacidade de aprender. O saber distancia-se do sentir.

Em suma, a perda da convivência e da troca de conhecimentos colaborou fortemente com a redução da experiência na sociedade atual. A competitividade e o medo, ao tomarem o lugar da convivência, geraram um embrutecimento do indivíduo para perceber-se em relação ao ambiente e para comunicar-se com os demais.

Diante desse quadro, um dos principais potenciais do teatro narrativo manifesta-se no momento de sua realização: o encontro com o público. Nesse instante, surge a possibilidade da criação de um espaço simbólico perpassado por uma outra temporalidade que não corresponde a da veloz e entrecortada pós-modernidade. Dá-se um fenômeno no qual o tempo da narrativa se sobrepõe ao tempo real e o jogo coletivo promove a reflexão conjunta sobre um determinado conteúdo.

Não se trata, durante a apresentação, de conhecer brevemente a consequência das ações e passar para uma nova situação, ou de evitar o contato com o outro, mas sim de aproveitar o demorar-se nos acontecimentos expostos pela narrativa, de acompanhar cada uma das cenas, de caminhar lado a lado com a história e com os demais presentes para, juntos, desvendarem seus meandros.

Nesse evento comum, o papel da memória é revalorizado, visto que a identificação com o tema e a construção mental conjunta das cenas possibilita que a história deixe marcas muito mais profundas em quem não só as ouviu, como também teve a oportunidade de delas partilhar. Além disso, Benjamin também destaca outra característica bastante relevante da narrativa ao considerar a relação que propõe com a sociedade: sua dimensão utilitária. Esse aspecto se evidencia na enunciação de acontecimentos, na exteriorização de comentários e reflexões a seu respeito, realizada pelos atores, e na formulação de hipóteses de resultado para as situações apresentadas – sem a proposição de um desfecho conclusivo.

Esse fator pertence à própria natureza da manifestação e, de acordo com o autor, “essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num

provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (1994, p.200).

Há, porém, uma interessante via de mão dupla a ser considerada quando se faz referência ao “aconselhamento” dentro desse contexto. Existe a hipótese de considerar a encenação da narrativa como uma forma de percepção e questionamento da realidade. O público, tendo como base a visão que o grupo tem do acontecimento e as reflexões que apresenta, pode encará-las como propostas de compreensão, de ação futura, ou mesmo como estímulo a um posicionamento diante da sociedade, conforme descrito por Sarrazac (2001, p.63) ao analisar a montagem de *M. Pantaloni*, de Benedetto: “Impelida pela incessante meditação do autor sobre as personagens e sobre a fábula, a dramaturgia progride por hipóteses que se vão substituindo umas às outras, que se vão sucedendo sem nunca se anularem”.

Esse seria um dos caminhos, o qual tem origem nos atores e se direciona à plateia. Há também o contrafluxo, ou seja, o movimento que se inicia nos espectadores. Ao assistirem a uma cena, reconhecem assuntos e situações que lhes são familiares contados a partir de um ponto de vista, que é normalmente o do autor; reconhecendo a existência de um agente por trás do acontecimento que os organiza, percebendo que o que assistem não se refere a um recorte da realidade presentificado como no drama, mas à seleção de circunstâncias a serem enunciadas e comentadas, se sentem livres para também realizar suas reflexões.

Durante a explicitação dos acontecimentos ou sensações das personagens por parte dos atores, o indivíduo do público não apenas contribui com sua imaginação ativa, para completar as imagens descritas em cena, como também pondera o que ouve a partir do que acredita e conhece. Ele mesmo se torna um “conselheiro”, ao menos mentalmente quando a peça não pressupõe a interferência direta. É ele quem encontra outras possibilidades de solução e encaminhamento às situações.

Percebe-se, então, que a narratividade, diferentemente da *performance*, influencia o teatro especialmente por suas propriedade de estabelecer uma integração entre a cena e o público a partir de um discurso com uma direção objetiva. Essa elocução está geralmente acompanhada do ponto de vista e da percepção do narrador em relação ao tema e permite a quem assiste formular não soluções, mas propostas de encaminhamento.

Em uma sociedade em que a quase totalidade dos valores parecem em vias de decomposição e em que se desenvolve um intenso processo de isolamento, a possibilidade de reaver a comunicação e, mais que isso, de se tomar parte efetiva dela, apresenta-se como uma oportunidade instigante.

Além disso, é igualmente em decorrência da proximidade que estabelece com a sociedade, da abertura para a interação e para o trânsito de influências, que essa manifestação se configura não apenas como balizadora de uma linha específica de teatro, mas também como uma vertente permeável às transformações do contexto cultural e extracultural. Assim, tendo ciência de que o coletivo com o qual irá se relacionar está profundamente influenciado pela pós-modernidade, há adaptações a que ela se propõe para conseguir estabelecer uma melhor comunicação.

Proponho agora um olhar mais específico sobre essa manifestação, considerando-a propriamente como uma linguagem teatral. Para tanto, foram estabelecidas três bases de análise: (1) os trabalhos realizados pelo Grupo XIX de Teatro e pela Companhia do Feijão – os quais tive a oportunidade de acompanhar ora como fruidora, ora como participante das práticas; (2) as descrições presentes nos artigos de Luiz Arthur Nunes (2000) e Nara Keiserman (1994), bem como em sua tese (2004), que fornecem um panorama sobre essa produção e sobre o trabalho do ator a partir da análise de suas diversas montagens; (3) a memória de diversas outras experiências já assistidas no teatro paulistano.

É válido lembrar que o que se apresentará consiste em uma proposta de organização e análise dos elementos essenciais às montagens narrativas contemporâneas, mas que não se pretende produzir uma caracterização conclusiva, visto que o teatro narrativo é consideravelmente recente e está em pleno desenvolvimento.

2.2 TEATRO NARRATIVO

No contato com teorias de diversos autores que se interessam pela narrativização e romancização da cena teatral contemporânea, foram encontradas análises dedicadas tanto a conhecer e descrever os elementos particulares do processo criativo, especialmente àqueles relacionados aos procedimentos de atuação e encenação, quanto a refletir a respeito de espetáculos específicos, tendo a narrativa como um dos aspectos característicos da produção.

A despeito de essas investigações apresentarem características comuns, que contribuem para a compreensão de determinadas manifestações teatrais dentro de uma tendência específica de criação contemporânea, não é raro haver variação na denominação da linguagem de acordo com os estudos de cada autor.

Encontram-se, principalmente, além do termo “teatro narrativo” utilizado até então, as designações: teatro de pulsão rapsódica, teatro rapsódico, teatro-narrativa e teatro diegético; além de uma série de nomenclaturas que denotam vertentes mais específicas dentro da corrente mais geral, que não serão aqui abordadas.

Luiz Arthur Nunes, por exemplo, desenvolve desde a década de 1970 uma importante pesquisa a respeito da utilização da narrativa na cena teatral. Para se referir à sua prática e a de outros grupos, Nunes se utiliza da denominação “teatro de pulsão rapsódica” ou “teatro rapsódico”. Esses termos fazem alusão à prática dos rapsodos gregos, que deambulavam e apresentavam fragmentos retirados especialmente da *Iliada* e da *Odisseia*, em um período anterior ao desenvolvimento da tragédia.

Mas, para além, os conceitos também remetem a denominação “autor-rapsodo”, utilizada e descrita por Jean-Pierre Sarrazac (2002b). Sarrazac tem por certo em seu horizonte o rapsodo grego, entretanto, amplia a compreensão do termo, no contexto contemporâneo, ao utilizá-lo em função de sua etimologia e conseqüentemente da multiplicidade pressuposta em seu significado. Em francês, *rhapsoder* é uma palavra arcaica que quer dizer remendar, alinhar, coser sem acabamento, enquanto que *rhapsodique*, que originou o termo rapsódico em português, significa algo formado por farrapos, por fragmentos (2002 b, p.31).

Assim sendo, a “pulsão rapsódica” teorizada pelo autor caracteriza-se pela combinação de referenciais, pela união de aspectos diferentes com vistas à melhor forma de justaposição, em vez de uma possível fusão. Sarrazac propõe a reunião de características do épico, do lírico, do argumentativo, além de todas as variações encontrados nesses subgrupos, à forma dramática, sem abolir ou neutralizar os elementos de encenação desta última. Em suas palavras (2002b, p. 227):

[...] procede, [...] um jogo múltiplo de aposições e oposições... Dos modos: dramático, lírico, épico e mesmo argumentativo. Dos tons ou daquilo que chamamos “gêneros”: farsesco e trágico, grotesco e patético, etc. [...] Também da escrita e da oralidade... e a enumeração é exaustiva.

O teatro do século XXI, em sua concepção, encontra seu centro na recusa do “belo animal” aristotélico e na liquidação da unidade de ação dramática por considerar tais padrões de proporção e organização obsoletos em nossa sociedade. Isso se dá, de acordo com Sarrazac, em decorrência de a ação ter abandonado o objetivo de encontrar uma solução específica; de ter se processado a abertura a variadas possibilidades de abordagem e análise do tema, e de o conflito interpessoal não dar mais conta de resumir a existência contemporânea. Assim, o teatro rapsódico surge como uma resposta a este mundo.

A “pulsão rapsódica” investigada por Nunes (2000) seria caracterizada pela: presença do narrador durante a apresentação; elaboração da montagem a partir de fragmentos de textos não dramáticos, de histórias, de estéticas diversas, e liberdade de reunir cenas sem um encadeamento causal, com o potencial de deixar à vista os nós e os espaços entre elas (conforme proposto também pelo teatro brechtiano).

Nas palavras do próprio autor, a definição formulada a partir dos pressupostos citados seria uma prática “[...] de teatralização de obras literárias de ficção sem transposição de gênero, preservando a voz atoral narradora e confiando sua transmissão ao ‘ator-rapsodo’” (2000, p.39, grifos nossos).

Nara Keiserman, também fundadora do NCT e diretora do grupo carioca *Atores Rapsodos*, ao apresentar uma proposta de caminho pedagógico ao ator-narrador em sua tese (2004), explicita as particularidades desse teatro, definindo-o como uma produção realizada “[...] a partir de duas ideias matriciais: a encenação de obras de ficção literária” e a “preservação da voz atoral”, ambas acompanhadas da presença do ator rapsodo e da utilização de diferentes procedimentos para a construção de um vocabulário próprio à cena.

Tal definição coincide com a de Luiz Arthur, visto que ambas se desenvolveram tendo como referências trabalhos do núcleo teatral que fundaram. A diferença reside na expressão “teatro narrativo”, utilizada pela autora para comentar a estética e o processo de montagem desse teatro, segundo a qual (2004, p.43, grifo nosso):

Foi a partir da primeira montagem de “A vida como ela é” que se deu início à pesquisa sistemática de uma gramática para o teatro narrativo, com o estabelecimento de uma normatização dos procedimentos de utilização da voz rapsódica, nos moldes que acabaram por se tornar a linguagem reconhecida do trabalho do Núcleo Carioca de Teatro.

Luís Alberto de Abreu assume igualmente o termo “teatro narrativo” para conceituar a prática desenvolvida na *Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes* desde 1998. Afirma o autor (*in* FRATERNAL COMPANHIA DE ARTE E MALAS-ARTES, 2004, p.15, grifo nosso):

Do ponto de vista estético percebemos que o teatro narrativo nos fornecia um campo extremamente amplo de pesquisa. Nos permitia romper convencionalismos, dialogar diretamente com o público, fazer um teatro baseado fundamentalmente na imaginação e na relação do narrador com a plateia, eliminando todo o aparato teatral desnecessário.

Abreu considera que a forma narrativa, trabalhada por ele em uma vertente cômica e popular do teatro, auxilia no diálogo com o público em virtude da permeabilidade a outros

gêneros, da liberdade de abordagem dos temas e da abertura à contemporaneidade e à reflexão dessa vertente.

Assim, as expressões *teatro narrativo* e *teatro de pulsão rapsódica* vinculam-se a manifestações que se utilizam de textos narrativos em cena – sejam eles proferidos por uma das personagens que vivencia a situação ou por um ator-narrador que observa e comenta os eventos podendo, ou não, estar envolvido com a emoção da ação apresentada – por uma forte relação entre o enunciador e o público, e por uma solicitação constante da imaginação para que as imagens se completem.

Invariavelmente, os grupos que realizam esse trabalho utilizam referenciais não dramáticos (contos, romances, reportagens, documentos, entre outros) para a criação das cenas e estabelecem, durante as apresentações, uma relação direta com o público, direcionando-lhes as narrativas e, por vezes, solicitando sua participação.

Essa caracterização é também bastante semelhante ao significado de “teatro-narrativa”, presente no dicionário de Patrice Pavis (1999, p.396, grifo nosso):

Forma de texto e/ou encenação que usa materiais narrativos não dramáticos (romances, poemas, textos diversos) não estruturando-os em função de personagens ou de situações dramáticas. O teatro-narrativa acentua o papel de narrador do ator, evitando qualquer identificação com uma personagem e estimulando a multiplicação das vozes narrativas.

Nele, evidencia-se novamente o uso de materiais não dramáticos e a função narrativa assumida pelo ator, entretanto, são apresentados outros elementos relevantes até então não comentados; alguns deles vêm ao encontro da linguagem estudada e das reflexões dos autores anteriores, como a não estruturação da história a partir das personagens e “a multiplicação das vozes narrativas”, outros certamente podem ser relativizados à luz da observação de práticas atuais, como é o caso da “não identificação com uma personagem”.

A estruturação da narrativa que não se realiza em função das personagens é o primeiro fator interessante a ser analisado. Não existe, como no drama burguês, a intenção de revelar o aspecto psicológico e as transformações interiores sofridas por elas ao longo do desencadeamento dos eventos, ou mesmo a intenção de evidenciar as ações, sentimentos e pensamentos que proporcionaram que elas estivessem naquela condição.

Em vez disso, essa manifestação se caracteriza pela presença de elementos do gênero épico; são valorizados os acontecimentos ou fragmentos de uma determinada situação, sem enfatizar, no entanto, as suas causas subjetivas. O que importa é o evento em si, o momento em que se desenvolveu, a relação nele estabelecida e o jogo que se processa ao longo da

apresentação à plateia. Quanto às personagens, elas surgem na medida que a narrativa necessita delas, em geral, sem uma explicação de sua origem e de seu histórico e se afastam de maneira semelhante, sem obrigatoriamente ter resolvido ou finalizado uma situação; elas podem, por exemplo, aparecer para colaborar com um ponto de vista, uma argumentação e depois não mais serem citadas.

Esse ponto encaminha a outro elemento interessante apresentado acima: a multiplicação das vozes na narrativa. Os atores, nesse teatro, têm a oportunidade de realizarem diversos papéis ao longo da apresentação e, especificamente, ao longo de uma mesma cena por não existir o compromisso com a abordagem aprofundada de uma personagem específica ou com o desencadeamento de sua experiência. Como acontece no Brasil desde a implantação do “sistema curinga” por Augusto Boal, um número reduzido de pessoas pode tanto apresentar aspectos diversos de um acontecimento, como se desdobrar em uma comunidade que expressa um ponto de vista comum.

Na montagem de *Mire veja*, da Companhia do Feijão, por exemplo, os cinco atores desempenham personagens variadas, sendo que o conjunto de seus discursos, ou o todo formado pelas diversas cenas executadas, corresponde à visão que têm sobre a cidade de São Paulo. São muitos os aspectos apresentados, alguns que se somam em uma reivindicação comum e outros que fazem refletir sobre a diferença de percepção dos grupos sociais da capital, mas o fato é que por meio de múltiplas narrativas, emerge a possibilidade de apresentar um discurso plural e não uma ideia fechada sobre um único aspecto da situação.

Entretanto, na definição do dicionário de Pavis (1999), “teatro-narrativa” também corresponde a “não identificação com uma personagem” e é exatamente esse aspecto que deve ser relativizado.

Por fim, outra nomenclatura utilizada para designar esse tipo de representação é “teatro diegético”. Utilizado por alguns pesquisadores interessados no tema, corresponde a encenações que se estruturam prioritariamente a partir da *diegese* e não da *mimese*, sendo esta última compreendida conforme descrição presente no dicionário de Pavis (1999, p.13):

Tradicionalmente definido (desde a Poética de ARISTÓTELES) como imitação de uma ação, o teatro não conta uma história do ponto de vista de um narrador. Os fatos relatados não são unificados pela consciência do autor que os articularia numa sequência de episódios; eles são sempre transmitidos “no fogo” de uma situação de comunicação tributária do aqui agora da cena (dêixis).

A mimese²⁷, de maneira simplificada, é a imitação de ações objetivas da vida em sua integralidade no momento presente, com encadeamento causal entre elas, em geral tendo em vista a ilusão e a catarse. A diégese, por sua vez, corresponde à enunciação, à narração dos acontecimentos; geralmente se refere a um fato passado e apresenta os episódios articulados por um autor. Nela, fica clara a presença de um agente externo que seleciona e organiza os acontecimentos narrados de acordo com seus referências, preferências e objetivos, conforme se encontra em Pavis (BENVENISTE, 1966 *apud* PAVIS, 1999, p.96):

A noção de diegese [...] pertence à mesma oposição entre relato como material, como fábula a ser transmitida (“história”), e o “discurso” como utilização individual deste relato, construção que sempre revela vestígios da instância enunciativa: autor, encenador, ator etc.

O teatro diegético seria então uma manifestação na qual há a presença do enunciador que mostra não apenas o que ocorreu, como também o seu posicionamento em relação à situação. Há diversas formas de manifestação de procedimentos diegéticos nas encenações, entretanto, é importante que se esclareça que a sua utilização não define imediatamente a encenação como narrativa. As narrações presentes no prólogo e no epílogo de uma peça são igualmente manifestações da presença do narrador, nesse momento ele realiza a ação de apresentar ou finalizar um acontecimento por meio de falas proferidas diretamente à plateia, conforme o faz o ator-narrador contemporâneo, mas na maioria das vezes essas inserções não são suficientes para descaracterizar o drama.

Outra forma como se manifesta a “diegetização” da cena é quando uma personagem interrompe a situação dramática e descreve uma situação análoga, ou então quando, inserida em uma situação mimética, conta uma história para outra personagem, quebrando com a relação dialógica e estabelecendo o jogo narrativo. Todavia, a simples utilização desses elementos não está obrigatoriamente relacionada com o teatro narrativo contemporâneo. Sem mencionar o teatro popular, tal expediente está presente desde o teatro grego nas descrições de cenas externas de batalhas, passando pelo teatro elizabetano de Shakespeare com o teatro dentro do teatro de *Hamlet*, por exemplo, ou mesmo em encenações dramáticas, quando há apartes ou a explicitação de monólogos interiores. Nesses e em muitos diferentes momentos

²⁷ O termo é aqui utilizado no sentido imediato da imitação. Não se pretende entrar nos meandros da diferenciação entre as concepções, para tanto, sugere-se consultar: PLATÃO. *A república*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Best Seller, 2002; ARISTÓTELES, *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2007; e para considerações contemporâneas: MURRAY, Timothy. *Mimesis, masochism & mime. The politics of theatricality in Contemporary French Thought*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997, p.289-300; conforme indicações de Luiz Fernando Ramos, professor doutor da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo.

do desenvolvimento teatral, levou-se à cena a enunciação da fábula mediada pelo pensamento ou sensações do narrador.

Considera-se então “teatro diegético” aquele que apresenta os elementos característicos como pontos fundamentais e mais evidentes da encenação, e não apenas faz uso de alguns deles dentro de um contexto maior; uma manifestação em que existe a figura do narrador – individualizada ou manifesta em diversos atores –, a clareza de articulação proposital entre as cenas, um intuito objetivo para tal e o privilégio da diegese em relação à mimese.

O fato de optar pela utilização da expressão “teatro narrativo” neste trabalho vincula-se inicialmente à correspondência entre as características que ela envolve e as que creio serem fundamentais para a manifestação. Igualmente, foi de grande relevância o fato de o nome facilitar o reconhecimento da particularidade da prática à qual faz referência já no primeiro contato com o termo.

A restrição quanto à nomenclatura “teatro rapsódico” se dá especialmente em virtude de dois elementos: a relação direta com a figura do rapsodo grego e a amplitude do conceito de “rapsodagem”.

Creio que o ator-narrador contemporâneo tenha diferenças muito relevantes em sua função e que a manifestação teatral atual seja essencialmente diferente da prática pertencente à Antiguidade. Enquanto que a maior parte das demonstrações rapsódicas utilizava-se de poesias épicas (especialmente as escritas por Homero) e hinos religiosos, demonstrando habilidades mnemônicas e retóricas do enunciador, o ator-narrador atual, além de utilizar uma linguagem cotidiana, coloquial, com inserção de fragmentos mais ou menos poéticos, também transcende o enredo, manifestando comentários sobre a história.

O ator no teatro narrativo contemporâneo se ramifica de modo diferente do que acontece com o representante grego. O primeiro se faz valer da explicitação verbal e corporal do fato e de reflexões a seu respeito, manifesta em movimentos subjetivos e ações. Enquanto o segundo se utiliza de elementos como a dança, o canto, uma rica ornamentação corporal e a poesia para expressar com primor um texto específico.

Isso não quer dizer que o ator-narrador não possa cantar, dançar ou falar em rimas, caso seja essa a proposta de encenação, mas sim que há o privilégio de alguns procedimentos em relação a outros. E, no caso de o ator realizar uma dessas ações, é bastante provável que tenham a função de explicitar o pensamento e a compreensão do autor em relação à cena, ou da personagem frente ao ocorrido, e não a de demonstrar um virtuosismo artístico, que eleva a imagem do artista em relação à audiência.

Outro elemento que os distancia é a maneira como as circunstâncias são levadas a público. Os rapsodos apresentavam-se nas ruas durante suas viagens nos séculos VII e VI a.C. e, posteriormente, no século V a.C. a partir da instituição das “Panateneias”²⁸ em festivais diante de uma grande audiência. No teatro contemporâneo, aqui analisado, a apresentação se dá invariavelmente em um espaço específico para ela, de proporções reduzidas para priorizar a proximidade do contato; podendo ser em um edifício teatral ou em um espaço não convencional (casa, museu, armazém, igreja, hospital etc.) – para o qual o público se dirige em busca de uma experiência e/ou diversão cultural.

Há ainda o fator de o rapsodo se apresentar sozinho, enquanto no teatro narrativo as apresentações podem tanto se configurar como monólogos (como é o caso de *Um homem ridículo*, apresentado por Celso Frateschi desde 2007), ou como a realização de um coletivo com número variável de pessoas (como *Primus*, da Boa Companhia de Campinas, ou *Café com queijo*, do Lume, também de Campinas que tem quatro profissionais em cena).

É frequente ainda, nas encenações atuais, que haja oscilação entre a apresentação narrativa dos acontecimentos e momentos de presentificação dramática, o que não corresponde com a prática Antiga aqui analisada. Em determinados espetáculos contemporâneos, em dado momento, a enunciação é interrompida e outras personagens – ou mesmo a personagem que anteriormente narrava – ganham a cena e mostram o fato; como se estas saíssem do passado épico do acontecimento narrado e ganhassem o presente da apresentação.

Assim, a montagem pode tanto ser completamente baseada na fala diegética das personagens, quanto mesclar cenas mostradas às contadas. Isso ocorre por razões muito diversas: pode dar-se em virtude da explicitação de um acontecimento para, posteriormente, colocá-lo em oposição à fala da personagem (mostra-se uma coisa e conta-se outra); para evidenciar percepções diferentes dos envolvidos (ambos vivenciam o mesmo acontecimento e o percebem de maneiras diferentes); para apresentar simbolicamente a sensação da personagem durante a situação (conta-se a situação e, posterior ou anteriormente, a personagem realiza movimentos que explicitam suas emoções na cena); para enfatizar um acontecimento (a personagem narra o fato e depois o mostra, evidenciando algum detalhe que, apenas pela fala, poderia ter passado despercebido); entre muitas outras situações, que variam de acordo com a estética do grupo e com a intenção da montagem.

²⁸ Panateneias: maior festival em honra da deusa Atenas, instituído por Pisistrato, no qual eram realizadas recitações de poemas homéricos. A memorização e qualidade de recitação desses, por sua vez, eram compreendidas como meio de aprendizagem. Disponível em http://www.lettras.ufjf.br/ciencialit/garrafa11/v2/andrianoneri.html#_ftn5>. Acesso em: 18 jul.2009.

Entretanto, há outro ponto de vista sob o qual interpretar o termo “teatro rapsódico” que se vincula à utilização de cenas relativamente soltas, com espaços de reflexão entre elas, à hibridização dos modos, gêneros e estéticas, e à inserção na montagem de formas que extrapolam as teatrais, como relatos pessoais, romances, contos, novelas e até mesmo diálogos filosóficos. Diante disso, poderia-se ceder à nomenclatura de Sarrazac (2002b), visto trazer em sua significação os aspectos essenciais da prática contemporânea.

Mas, embora os elementos citados sejam compartilhados pelas manifestações narrativas, o fato de o teórico não definir a presença prioritária da narrativa como estrutura textual da cena, faz que o termo não seja o mais apropriado. Sarrazac, em sua definição, mostra os elementos que configuram o novo drama – no sentido de apresentar características do teatro atual –, mas ao não especificar a maneira como articulá-los, ele dá vazão para que o resultado tenda igualmente para o dramático, o épico ou mesmo para o lírico.

O outro termo que foi preterido como forma de alusão às experimentações atuais é “teatro-narrativa”. Bastante vinculado ao teatro épico brechtiano, o conceito traz em si a utilização de procedimento de distanciamento²⁹, a partir de recursos narrativos, em encenações nas quais predomina o diálogo. Em contrapartida, nas experimentações atuais, que aqui denomino “teatro narrativo”, pode até existir maior aproximação com o teatro de Brecht por meio da abordagem de temas políticos, do anseio de despertar o público para a reflexão dialética sobre sua realidade social, entretanto, esse não é um fator obrigatório à vertente. É possível, sim, que esse teatro tenha fortes traços ilusionistas e catárticos, e que aspire em primeira instância à identificação do público, dependendo da criação realizada pelo grupo.

Existem diversas linhas de criação cênica contemporânea que estabelecem a narrativa como base. Algumas têm maior proximidade com as ideias e teorias épicas brechtianas de encenação (como é o caso da própria *Companhia do Feijão*), nesse caso, há, por exemplo, narrativas que interrompem a história visando enfatizar aspectos controversos, que de outra maneira poderiam ser tomados como usuais. Mas existem grupos que utilizam procedimentos ilusionistas, como percebido na montagem de *Café com queijo*, do Grupo Lume, ou em *Hysteria*, do Grupo XIX. Outros que se ligam a uma linguagem mais simbólica, como a montagem de *O copo de leite*, do Grupo Sobrevento; ou os que se aproximam mais do teatro físico, como na montagem de *História de amor*, pelo núcleo de pesquisa coordenado por Nara Keiserman. E ainda aqueles que hibridizam as possibilidades em uma mesma apresentação.

²⁹ Para definições específicas, Cf. BRANDÃO, Fiana P. (Org). *Bertolt Brecht – estudos sobre teatro*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

Por essa razão, torna-se complicado generalizar a relação que o espectador terá com a personagem. Por certo, no caso de grupos com características épicas, a identificação não será um objetivo a ser atingido, mas, no caso do Grupo XIX, que trabalha com certo realismo para a construção das personagens, a aproximação pela via sensível é desejável na maneira como seus integrantes constroem a experiência cênica.

Assim sendo, à primeira vista, a diferenciação entre o teatro narrativo, de Keiserman (2004), e o teatro-narrativa, de Pavis (1999), já se justificaria pela interação do ator com o papel e com o público, mas penso ser interessante também perceber o valor atribuído às palavras em ambas as expressões, de acordo com sua função morfológica.

No primeiro termo, “narrativo” é um adjetivo que qualifica o substantivo “teatro”, enquanto que, no segundo, a palavra “narrativa” é também um substantivo. Assim sendo, na primeira expressão há a percepção imediata de uma diferença de valor entre as palavras relacionadas: o termo “narrativo” está em função de “teatro”. O teatro é uma manifestação qualificada por características provenientes da narrativa, que podem aparecer em maior ou menor quantidade, com maior ou menor intensidade, e, por vezes não aparecer.

Na segunda expressão (teatro-narrativa), coexistem dois substantivos. Há um equilíbrio de importância que considero inviável, em virtude de a narrativa – proveniente da literatura – estar de fato subordinada à criação cênica. É certo que o uso da narrativa no teatro, sem a transposição ao gênero dramático, já sugere uma tendência de representação, mas isso não define em absoluto a estrutura e a estética da encenação.

Apresentadas então as principais nomenclaturas que os pesquisadores contemporâneos utilizam e justificada a razão para a escolha do termo teatro narrativo, título desta pesquisa, proponho o prosseguimento da investigação mais pausada dos elementos que caracterizam essa linguagem e a maneira como se processa seu aparecimento na cena teatral contemporânea.

2.2.1 Aprofundamentos fundamentais

O teatro narrativo é constituído por determinados elementos como: a seleção dos referenciais não dramáticos a serem utilizados; a idealização e estruturação das cenas, que extrapolam o enredo e revelam a voz atoral; a utilização dos demais elementos cênicos (músicas, cenários, figurinos, adereços) com função da narrativa; a combinação de diferentes

gêneros e referenciais, com predomínio da diegese; e a relação direta estabelecida entre quem conta e quem ouve.

Embora tais traços isolados sejam atemporais, ou seja, utilizados na linguagem teatral de maneiras diferentes ao longo dos tempos, na criação cênica narrativa eles se diferenciam por modos característicos de articulação. Conforme afirma Luiz Arthur Nunes, ao analisar sua produção à luz de realizações contemporâneas (2000, p.42):

[...] fizemos a opção de nos debruçarmos sobre nossa própria produção artística, não por julgá-la excepcional, mas justamente por considerá-la típica, exemplar enquanto exploração de uma prática já suficientemente consolidada a ponto de estabelecer seus próprios paradigmas. [...] Queremos não somente discernir as configurações formais, não para apreciar seu valor artístico, mas para surpreender os mecanismos, a dinâmica e a sistemática que as caracterizam como pertencentes a um conjunto maior da produção estética/teatral contemporânea.

A inserção de suas experimentações, realizadas junto ao Núcleo Carioca de Teatro, em um conjunto mais amplo de práticas teatrais semelhantes e a observação da multiplicidade de coletivos atuais que seguem essa linha de pesquisa, possibilitam e legitimam a reunião e a análise dessas manifestações dentro de uma tendência estética contemporânea específica.

O teatro narrativo vincula-se à opção de utilizar obras literárias ou materiais não dramáticos para estimularem e estruturarem o espetáculo. Esses elementos compreendem referenciais iconográficos (fotos, desenhos, imagens retiradas de material impresso, gravuras); sonoros (músicas, barulhos cotidianos, ruídos); espaciais (relação com o local de encenação, seja ele o palco convencional, ou lugares alternativos – residências, galpões, prédios históricos utilizados para pesquisa e apresentação) e textuais (poemas, contos, cartas, documentos históricos, registros pessoais ou quaisquer outras fontes que não o texto de estrutura dramática).

Nunes (2000), ao descrever seu “teatro de pulsão rapsódica”, aborda apenas o uso do texto literário, em consequência de se referir a práticas específicas do NCT, porém, diante da diversidade das experimentações realizadas por grupos brasileiros atuais que se apropriam de outras fontes como estímulo à criação, faz-se necessário complementar com a expressão “materiais não dramáticos” a alusão aos seus referenciais, conforme percebido na afirmação de José da Costa (2000, p.4):

[...] Exemplos, no Brasil, de encenação de discursos não produzidos originalmente para o teatro são os vários trabalhos mais ou menos recentes – realizados como projetos de teatralização de contos, romances, crônicas, cartas, poesias, relatos bíblicos e documentos históricos – encenados por diretores como Antunes Filho, Luiz Arthur Nunes, Moacyr Góes, Bia Lessa, Antônio Araújo, Aderbal Freire Filho, Marcos Fayad e Luiz Carlos Vasconcelos, para registrar apenas alguns nomes.

Lembre-se que, frequentemente, o que se coloca nesses trabalhos não é um esforço de meramente transpor para a forma dialógica ou dramática os textos originalmente narrativos ou líricos. Trata-se antes de tensionar a cena em relação a um universo de estímulos (visuais, rítmicos etc.) ou de questões (teóricas, técnicas e culturais) que se apresentam ante o esforço de teatralizar textualidades não necessariamente literárias (como é o caso de documentos historiográficos) que não se enquadrem em certos padrões tradicionais do gênero dramático (como aqueles relacionados aos conceitos de ação, diálogo e personagem).

Todavia, se por um lado sua fala auxilia na ilustração da ampliação de opções referenciais, é importante atentar para o fato de que, por outro, Da Costa analisa uma tendência das produções contemporâneas independentemente de serem narrativas ou não. Isso pode ser percebido na passagem, “[...] o que se coloca nesses trabalhos não é um esforço de meramente transpor para a forma dialógica ou dramática os textos originalmente narrativos ou líricos”, na qual pode ser nitidamente percebida a possibilidade de adaptação à forma dramática, que vai de encontro com as intenções dos grupos de teatro narrativo. Outro ponto que deixa patente a falta de restrição à linguagem narrativa está nos exemplos dados pelo autor, os quais, à exceção de Luiz Arthur Nunes e de Antunes Filho, não se vinculam à vertente da produção contemporânea aqui analisada.

O que há de fundamental em sua citação para a presente análise é que, por meio dela, pode-se perceber que os grupos têm a liberdade de iniciar seus processos tanto a partir de pesquisas nas mais variadas fontes escritas sobre um determinado tema – textos teóricos e literários, documentações históricas, reportagens, poemas, cartas etc. – quanto por meio de improvisações a partir do repertório pessoal, pela interação com o espaço cênico, ou ainda pela busca de estímulos em relatos de pessoas de uma determinada localidade, classe social, ou que enfrentem uma determinada situação.

Para que a utilização desse material se configure em uma “dramaturgia” narrativa”, é essencial, independentemente das escolhas feitas para ir ao encontro do assunto de interesse, que haja a elaboração de um texto que não seja regido pelos parâmetros da dramática convencional, no qual predomine nitidamente a narração à imitação da ação. No teatro narrativo, múltiplas são as tendências de criação e resultados possíveis. A partir da observação e da análise de pesquisas de outros teatrólogos contemporâneos, podem ser evidenciadas algumas das práticas mais presentes nesse teatro. Isso não as exclui de outras vertentes teatrais, o que as diferencia posteriormente é a prioridade dada a cada elemento e o resultado esperado da combinação.

Na cena narrativizada, uma primeira possibilidade é a criação de situações a partir de improvisações dos atores. Tendo um tema central, os atores criam ações e considerações a

respeito destas, tanto durante os ensaios quanto preparadas anteriormente, para mostrar ao grupo. Simultaneamente, o encenador e o dramaturgista acompanham e registram o que julgarem interessante para a montagem, tendo em mente uma linha de raciocínio que direcione as ações. Posteriormente, é feita por eles uma compilação das imagens suscitadas e dos textos utilizados, de modo a aproveitá-los, mais ou menos integralmente, para a escrita do texto e para a encenação.

Acontece nesse caso de haver uma ou duas figuras centrais que reúnem as tarefas de organizar o material e retornar propostas ao grupo em forma de cenas para serem experimentadas, como foi o caso, por exemplo, do processo de elaboração de *Arrufos* – terceiro espetáculo do Grupo XIX de Teatro. Nesse processo, foram convidados três autores que levaram estímulos escritos e visuais para as improvisações e, posteriormente, propuseram a estruturação de textos para as cenas.

Uma segunda prática que se aproxima desta é a da *Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes*. Inicialmente, o grupo realiza pesquisas e discussões a partir de um assunto determinado e seleciona quais os elementos e o foco da cultura popular que irão investigar. Após essas escolhas, o dramaturgo estabelece um *canovaccio* – roteiro de ações e personagens – consideravelmente aberto que possa abarcar as pesquisas teóricas e os experimentos práticos ao longo dos ensaios, ou até mesmo ser bastante modificado sem prejuízos fundamentais, com vistas a contar a saga pretendida.

Essa trajetória de criação, no entanto, foi subvertida na criação do espetáculo *Borandá – auto do migrante* (2003). Em consequência de o processo de entrevistas realizado pelos atores ter resultado em material de trabalho tão rico, o que inicialmente era a saga condutora estruturada pelo *canovaccio*, tornou-se, segundo Abreu (2004), um “respiro cômico” entre duas histórias dramáticas. A esse respeito, disse o autor: “Este, real, colhido da boca e do coração do migrante, se impôs e alargou de forma não imaginada os limites da ficção”.

Outra possibilidade apresenta-se na escolha do dramaturgo, por trabalhar com fragmentos de diversos textos, combinando-os, justapondo-os e manejando-os para provocar diferentes possibilidades de leitura. Pode acontecer, por exemplo, de haver textos que mostrem uma certa situação em momentos diferentes da vida de uma pessoa ou em épocas diferentes, e assim seja destacada a transformação de mentalidade ao longo do tempo diante de um mesmo acontecimento; ou então de uma série de pessoas apresentarem pontos de vista sobre uma circunstância determinada, promovendo uma relativização do fato ou a reflexão sobre o elemento predominante.

Em *Nonada*, peça criada em 2006 pela Companhia do Feijão, apresenta-se uma investigação a respeito da “alma brasileira”. Para tanto, o grupo recorreu a contos de Clarice Lispector, Machado de Assis e Mário de Andrade, levando as obras à cena, ora na íntegra, ora em fragmentos, a fim de relacionar as personagens, as situações e os aspectos de comportamento enfatizados pelos autores.

Mais uma opção de trabalho refere-se à utilização de um único texto literário, adaptado para a cena teatral sem transposição de gênero. Este pode estar presente na íntegra ou sofrer pequenas interferências como a supressão de partes ou a realocação de outras, de modo a se adaptar melhor à linguagem cênica.

Nara Keiserman, ao dirigir a montagem de *História de amor*, utilizou esse procedimento (informação oral). A partir de um único conto homônimo de Heiner Müller, utilizado na íntegra, ela criou o espetáculo encenado por dois atores que se revezavam nas personagens suscitadas pela história e na sua narração. Manteve-se a estrutura textual, mas multiplicou-se a voz enunciativa.

Por fim, de acordo com a observação pessoal dos procedimentos narrativos e com a leitura dos relatos de experimentações em outras teses, mas sem buscar abordar a totalidade de experiências, é possível destacar a alternativa na qual os próprios atores assumem a função de dramaturgos e, muitas vezes, de encenadores.

No Grupo XIX, após definido um tema, os atores buscam referências diversas – literárias, teóricas, imagéticas e sonoras – e constroem pequenas cenas a serem mostradas no que denominam *workshops*. Durante o processo de criação, cada um deles prepara o seu próprio texto, escolhe elementos de cena e músicas e apresenta sua criação aos demais. Posteriormente, após diversos encontros em que tal prática é realizada, são escolhidas e organizadas as cenas que colaboram mais intensamente com o objetivo da abordagem central.

O encenador passa a ser um coordenador do material, a fim de delinear certa unidade e atender ao interesse do grupo na montagem. Roubine também oferece um exemplo dessa configuração de processo de trabalho ao descrever a prática do Théâtre du Soleil (1998, p.75):

[...] A improvisação, [...] utiliza o trampolim da reflexão coletiva, da leitura de textos documentários, históricos etc., ou qualquer outro material que possa enriquecer a pesquisa do improvisador [...] Os atores trabalham em grupos intercambiáveis. A encenadora, Ariane Mnouchkine, intervém para propor ideias, evitar que as improvisações se desviem para longe das formas fundamentais que devem assegurar a unidade e a coerência do espetáculo. Ela é mais um guia [...], pois se abstém de impor dogmaticamente uma visão pessoal a ser materializada pelos intérpretes.

Há nos dois casos, sem dúvida, a presença do encenador, mas ele atua em função de coordenar as cenas criadas e não de impor sua perspectiva ao grupo. Ocorre nesse processo que o texto da montagem surge da reunião dos questionamentos e possibilidades trazidos à tona por todo o coletivo, o que gera uma visão ampliada e muitas vezes polifônica do acontecimento.

No lugar de existir um narrador, que explicita sua voz ao longo da enunciação, emergem diversos narradores, tanto de maneira coral para reforçar determinado aspecto, quanto de forma a inserir a dúvida e a contradição em determinado fragmento.

Esse fator nos encaminha ao próximo aspecto igualmente fundamental à apresentação narrativa: a manutenção da voz autoral na cena dialógica, a permanência e transparência do discurso direto à plateia, demonstrando o ponto de vista do(s) enunciator(es).

A “crise do drama moderno” que se inicia em fins do século XIX, analisada por Peter Szondi (2001) e por Jean-Pierre Sarrazac (1995), é atribuída em parte à dificuldade de adaptar a temática naturalista à estrutura fechada do drama convencional. Essa forma, tradicional, já não era suficiente para satisfazer as necessidades de abordagem dos conteúdos sociais do período.

A inserção de procedimentos narrativos no teatro desse período deu-se paulatinamente por meio do pronunciamento de rubricas pelas personagens; de descrições dos lugares da cena ao invés da demonstração material; da interrupção da ação por meio de elipses, demonstrações fragmentadas; da estruturação da peça em cenas independentes sem um encadeamento causal; da explicitação da voz do autor em uma ou mais personagens que agiam e, simultaneamente, narravam seu destino; do entrecruzamento de situações cotidianas com acontecimentos sociais; bem como da utilização da “voz coral” e da exposição de vivências anteriores das personagens que não se relacionam diretamente com a cena.

A partir de Brecht, a pesquisa de muitos desses recursos foi levada às últimas consequências, em virtude de sua busca por ultrapassar os limites do microcosmo familiar e da intersubjetividade para alcançar as questões coletivas de um povo, e de seu interesse profundo em fazer enxergar as contradições da sociedade, tantas vezes tomadas como situações comuns. Iniciaram-se então outras tantas práticas como a titulação das cenas, a inserção de *songs*, o uso de cartazes e projeções, dentre diversos outros procedimentos de encenação.

Foi em virtude da abertura cênica a uma quantidade tão grande de possibilidades, especialmente àquelas desenvolvidas por Bertolt Brecht, e antes dele por Erwin Piscator, que o teatro narrativo encontrou fundamentos estéticos e formais para sua estruturação. Da mesma

maneira como o teatro proletário precisava transcender o drama burguês para expressar sua potência, o teatro narrativo contemporâneo vem como reverberação da necessidade de transpor o silêncio e a desarticulação das falas, muito presente nos teatros moderno e pós-moderno e restabelecer a comunicação.

Ao longo do desenvolvimento das criações modernas, além das experimentações cuja vertente aproximava-se da brechtiana, havia uma segunda via de experimentação que, apesar de simultânea, denotava uma força de oposição à primeira: voltava-se principalmente à valorização do silêncio e à utilização de falas e cenas entrecortadas sem conexão lógica imediata, para expressar a dificuldade de comunicação e a impossibilidade de enfrentamento do mundo. Nas manifestações artísticas pós-modernas, por sua vez, foi promovido o rompimento radical entre o significado e o significante, a valorização da recepção sensorial em detrimento da apreciação racional, e o privilégio da observação e do choque diante de performances ao invés da reflexão a partir de um tema.

Logo, ambos os momentos, por razões diversas e de maneiras diferentes, tiveram como marca de importante parte da produção teatral a presença do texto fragmentado, de uma dramaturgia fraturada, manifestando as barreiras na interação do homem com o mundo e o desinteresse da análise do indivíduo como ser social. É frente a esses fatores que Sarrazac (1995, p.3) contrapõe a capacidade da narrativa de reintroduzir o texto na cena; o autor afirma que: “Se há, hoje em dia, um tipo de reabilitação da escrita dramática, é devido talvez à exigência polifônica introduzida pelo “teatro-narrativa”.

Todavia, não se pode afirmar que a vertente brechtiana corresponda à produção narrativa. As duas compartilham da intensa preocupação com o texto, da conservação da fábula – mesmo que promovam rupturas com as unidades aristotélicas – e do interesse na compreensão da história que está sendo contada, estabelecendo uma sequência para os acontecimentos – mesmo que sem relação causal.

O que as diferencia, em maior ou menor intensidade, sem dúvida, é a preservação do diálogo na parte predominante da dramaturgia brechtiana e o vínculo com situações sociais e políticas como temas centrais das montagens.

Nas montagens narrativas, as passagens de narração sobrepõem-se às de diálogo – isso, se essas últimas existirem – com intuito de, por meio delas, ampliar a explicitação e o aprofundamento de diferentes visões de mundo, que dependendo de como é utilizada a fala dialógica poderia limitar essa multiplicação. Quanto ao assunto tratado, esse pode variar entre os mais diferentes universos de interesse, indo do extremo poético e sensorial, em que se

aproxima mais do gênero lírico, à análise mais consistente de processos sociais, voltando-se, nesse caso, prioritariamente ao gênero épico.

No teatro narrativo, o elemento característico é, sem dúvida, a predominância do autor em relação ao desencadeamento causal da cena. Autor, compreendido aqui em relação a esse teatro, não no sentido estrito de um indivíduo que escreve um texto dramático prévio – pois, como se viu, há muitos processos de construção paralela entre o texto e a cena – mas sim como a pessoa ou o conjunto de pessoas (atores, diretor, dramaturgista) que cria tanto as falas que serão ditas como as movimentações e os demais elementos da apresentação.

O autor, no caso, corresponde à visão que se tem sobre o tema, à percepção sobre o assunto trabalhado. Sua presença se faz notar na forma de organização das cenas e no texto proferido pelos atores, como pode ser percebido nas palavras de Sarrazac (1995, p.3):

Na relação do artista com o mundo, o “teatro-narrativa” pode significar que o diretor não quer se tornar um autor dramático, mas que ele quer ser um autor de espetáculo. Mas isto quer dizer também, e sobretudo naqueles tempos em que se pretendia levar à cena algo muito mais polifônico, algo que não falasse só do movimento da vida, mas que falasse dos objetos, do homem no mundo, na construção civil, na indústria, na rua. Há esta vontade, eu diria quase animista de fornecer um universo completo e não simplesmente alguns seres ditos representativos de toda humanidade.

É a partir dessa construção plural, do texto e da cena, que o narrador rompe com a ideia de voz solitária que apresenta um único ponto de vista, ou que estabelece uma fala conclusiva em relação ao acontecimento, e abre a sua enunciação à demonstração de possibilidades.

Isso se manifesta, por parte dos atores, na explicitação oral ou por meio da utilização de outros procedimentos cênicos, e no trabalho dos demais profissionais envolvidos na montagem como o cenógrafo, o figurinista e o sonoplasta. Todos os elementos estão em função da montagem e podem agir como meio de enfatizar determinados aspectos, comentá-los ou contradizê-los.

É imprescindível comentar que a presença do narrador manifesta-se de acordo com: os textos escolhidos; os objetos utilizados para sugerir os espaços; a ordem de apresentação das cenas, ou com o entrecruzamento delas, e as movimentações dos atores ao longo das falas. Percebem-se esses aspectos nas palavras de Sarrazac (2001, p.63): “[O narrador] Não se limita a enunciar o espetáculo, mantém-no num estado de permanente reexposição, controla cada um dos seus movimentos de avanço, cada um dos seus movimentos de suspensão”.

E é por meio dessa exposição constante do “autor”, que o público nota que a cena tem um percurso diferenciado, que não corresponde ao do desencadeamento natural das situações; ele percebe que o que ouve é uma seleção de momentos a serem contados e mostrados e que as

próprias personagens estão ali em função de algo maior do que a enunciação dos acontecimentos.

Como afirma Todorov (2006, p.108): “[...] a narrativa primitiva não existe. Não há narrativa natural; toda narrativa é uma escolha e uma construção”. Essa é, segundo o autor, fruto de um processo que integra a escolha do texto, ou de outro ponto de partida para a criação, que passa pelo referencial que o grupo tem para interagir com esse material e para interpretá-lo, e que, posteriormente, apresenta como resultado a montagem de uma peça, que equivale à maneira como esse coletivo escolheu compartilhar sua percepção.

A voz do narrador equivale ao questionamento, à dúvida; é aquela que multiplica os possíveis em relação à criação de imagens mentais durante a cena, auxilia na realização de ligações omitidas entre os quadros e propicia uma variedade de compreensões possíveis das cenas.

2.2.1.1 Narrativas não verbais

Durante muito tempo, do século XVII ao início do XX, o texto e o autor de teatro erudito estiveram no centro da manifestação teatral, e todos os demais elementos artísticos (a iluminação, a criação de cenários e figurinos e a música) gravitaram em torno deles. Eles tinham simplesmente a função de ilustrar, de forma mais ou menos objetiva de acordo com o período e a estética, o que era determinado pela dramaturgia. Havia uma hierarquização estruturada das funções dentro do grupo, conforme descreve Roubine (1998, p.46):

[...] no topo ficarão o autor e a vedete [...]. A seguir, descendo a escala, encontramos aqueles cuja atividade é ainda tida como artística: os atores, que podem eventualmente conquistar o “status” do estrelato (ou revelar-se como diretores), os artesãos, cenógrafos e figurinistas e, finalmente, no degrau mais baixo, os técnicos: iluminadores, maquinistas, maquiadores...

Foi a partir do século XX que ocorreu, no teatro moderno, uma multiplicação das investigações. Em direção a uma nova dramaturgia, o textocentrismo passou a se adaptar aos novos gostos, técnicas, a buscar outras relações com o público e a criar sentidos não objetivos para a obra. Também em razão do rompimento com o primado do texto, houve a consequente valorização do trabalho dos demais profissionais envolvidos no trabalho teatral: encenador, ator, iluminador, cenógrafo e figurinista.

Exemplo claro dessa transformação foram as realizações de Vsevolod Meyerhold na primeira metade do século XX. Ele, encenador, ator e teórico, foi quem lançou as bases para o “teatro das convenções conscientes”, no qual, segundo Béatrice Picon-Vallin (2006, p.30):

[...] Meyerhold considera que a perfeição do movimento só pode ser alcançada na mais perfeita inconsciência (animais, bonecos) ou na mais total consciência. Ele sublinha a maneira pela qual só uma organização consciente do movimento do ator pode engendrar no espectador uma emoção dramática – seu movimento desorganizado, natural produz emoções de outro tipo e, antes de tudo, estéticas. Portanto, o objetivo do ator meyerholdiano não é sentir, mas transmitir ao público uma partitura de emoções, sugestões, questionamentos, impulsões e deslançar os processos que convocam imaginação e reflexão, pôr em jogo uma forte atividade associativa de seu *parceiro-espectador* sem o qual o espetáculo não existiria.

Ainda de acordo com a pesquisadora, desde sua primeira direção, *A morte de Tintagiles*, até então no Teatro de Arte de Moscou, Meyerhold demonstrara a intenção de substituir a função do encenador-ilustrador pela de criador, que mostrava no palco a sua atitude em relação à realidade; a proposta dele, nesse momento, era a de tomar como base um ou mais escritores e variar os estilos de encenação a partir dos (2006, p.18) “[...] problemas teatrais que coloca para si mesmo, em função do universo dos diferentes poetas encenados, em função de seu próprio universo como artista”.³⁰

A liberdade de atuação dos profissionais da cena ampliou-se ainda mais em virtude da valorização da polissemia nas montagens (presente na cena a partir dos Simbolistas, ainda no século XIX). Não se tratou mais de veicular um único sentido que fosse compreendido pela totalidade da audiência. Permitiu-se que os significados fossem diversos e que a encenação apresentasse não apenas uma solução, mas possibilidades de encaminhamentos finais, hipóteses e abordagens diversas a respeito de um acontecimento.

Com isso, as funções de cenógrafos, figurinistas, sonoplastas e iluminadores transcenderam a afirmação – ilustrativa ou simbólica – do discurso textual e alcançaram o direito de “comentar” a encenação. Por meio da proposição de efeitos sonoros, da criação de figurinos, da escolha de espaços cênicos e materiais para o cenário, e dos efeitos de luz, era possível enfatizar, contradizer ou atenuar cenas e pontos de vista mostrados. Esses recursos tornaram-se expedientes de explicitação da compreensão de realidade tida pelo grupo.

³⁰ Para aprofundamento das teorias de Meyerhold, consultar: MEYERHOLD, Vsevolod Emilievic. *Teoria teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008; PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006; GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski, Meierhold & cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

No teatro de grupo realizado a partir da década de 1990, esse processo foi radicalizado. Rompeu-se com a estrutura hierárquica dentro dos coletivos e criou-se uma nova organização de trabalho, na qual as funções de determinados profissionais se ramificaram. Estes se tornaram mais independentes dentro das companhias e mais livres para apresentarem suas propostas em igualdade de importância, independentemente da linguagem (visual, sonora...).

No teatro narrativo, influenciado por esse período, todos os elementos da cena são utilizados como manifestação da presença do autor. Tudo o que pode ser visto, ouvido ou sentido pelo público faz parte da apresentação, e é fruto dos questionamentos e reflexões propostos pelo coletivo teatral. Ao contrário do teatro performativo, os elementos visam evidenciar o seu significado em relação ao conjunto.

Por certo, existe a possibilidade de que nem todos os que estão na plateia consigam compreender o que é mostrado, ou a relação pensada pelo grupo entre certo objeto e a cena do qual faz parte. Entretanto, existe uma intenção inicial clara de compartilhar aquela reflexão específica com o público. No teatro performativo, obviamente, os objetos utilizados em cena também passam por um processo de reflexão e seleção, mas o que o diferencia da primeira vertente é que, nele, não existe o compromisso com o compreender racionalmente a relação pensada pelo coletivo de artistas; pode prevalecer, ao contrário, a proposta de uma percepção mais individual, subjetiva ou onírica.

Nas criações teatrais aqui analisadas, com base em textos literários, a partir do contato com o material escrito, o profissional específico ou os atores do grupo – no caso de não contarem com pessoas dedicadas exclusivamente às demais funções – criam interlocuções entre este, a movimentação e os demais elementos, promovendo uma leitura aberta, mas conduzida, da encenação.

É possível que tanto os adereços, os espaços, os sons e as marcações dos atores realizem comentários de maneira mais ou menos objetiva, dependendo do caso, conforme pode ser percebido em uma grande variedade de encenações paulistanas contemporâneas. Na montagem de *A missa do galo*³¹, por exemplo, ocorria de a personagem narrar um encontro com sua cunhada, no qual ela desperta seus desejos, mas ele não pode demonstrá-los, pois ela é casada. Nesse momento, a cena é congelada, a luz se transforma e o ator desempenha uma coreografia frenética explicitando a ebulição de seus sentidos. Terminada a expressão, retoma a marcação anterior, restabelecer-se a iluminação, e a cena prossegue. Trata-se de um

³¹ *A missa do galo* foi um espetáculo criado dentro do projeto *Machadianas 3*, desenvolvido pelo Teatro Ágora, a partir do conto homônimo de Machado de Assis. Esteve em cartaz no local durante os meses de abril e maio de 2009. A direção ficou a cargo de Luiz Eduardo Frin; a direção de arte foi de Sylvia Moreira; a direção musical de Charles Raszl; a iluminação de Roberto Lage; e no elenco estiveram os atores Arô Ribeiro e Willian Rosa.

comentário realizado pelo corpo do ator, em que a narrativa é interrompida para que seja manifestada sua sensação interior. O encenador, enquanto autor, faz-se presente demonstrando sua liberdade para parar a encenação, enfatizar um determinado elemento e depois fazê-la prosseguir sem nenhuma consequência direta no desencadeamento dos acontecimentos.

Outro exemplo interessante é o início de *Mire veja*, da Companhia do Feijão. Em determinada cena todos os atores encontram-se no centro do círculo e produzem vocalmente determinados sons da cidade, contextualizando o local em que se passarão as situações e refletindo sua percepção caótica da metrópole. Nesse caso, é a sonoridade produzida que revela o ponto de vista sobre o qual aquele lugar será observado.

Em *Hygiene*, espetáculo do Grupo XIX de Teatro, são inseridas músicas ao longo da apresentação. Em princípio, suas letras não fazem referência às personagens imediatas da cena, mas promovem a reflexão sobre algo observado analogamente. Sem dúvida, esse recurso aproxima-se bastante da utilização dos *songs* por Brecht, quando ele as utilizava como meio de revelar ou de sublinhar aspectos e relações sociais. Na peça, um operário, habitante de um cortiço, é expulso violentamente por representantes da vigilância sanitária de sua morada, em virtude do perigo de disseminação da febre amarela. Após revelar sua história ao público, toma um violão e canta os versos³²:

Rato, rato, rato / Por que motivo te escondem em um baú [...] Rato, rato, rato / Eu hei de ver o teu dia triunfal / A ratoeira que enguiça e consiga / Te libertar pro Carnaval [...] Quem te inventou? / Foi o progresso, não foi outro, podes crer / Quem te gerou? / A monarquia pouco antes de morrer / Quem te criou? / Foi a ganância, penso eu / Rato, rato, rato / O camarada dos plebeus / Quando a ratoeira enferrujar / Saia da toca e invada as ruas / A cantar, nosso clamor [...]

O trecho manifesta, ironicamente, que a doença e a contaminação, frutos do progresso desestruturado, estão por toda parte, embora o poder público tente exaustivamente escondê-la, e que cabe aos sujeitos das classes menos favorecidas unirem-se e sair às ruas mostrando a si e seus problemas para a sociedade.

Em relação à utilização de objetos e à iluminação, enquanto narradores no espaço cênico, pode-se, por exemplo, estender um único tapete no centro da cena e, dependendo da iluminação sobre ele, conotar um lugar diferente, como na montagem de *Aldeotas*³³. Nela, dois atores se revezam em contar momentos da infância no interior, especialmente das

³² Música de Casemiro Rocha e Claudino Manuel Costa, criada no carnaval de 1904.

³³ *Aldeotas*, espetáculo encenado por Gero Camilo e Marat Descartes, apresentado em São Paulo em 2004, com direção de Cristiane Paoli Quito.

vivências no rio próximo às suas casas (quando o tapete se torna azul) e momentos da vida adulta na cidade (quando este permanece branco).

Assim sendo, apresentados esses poucos exemplos com intuito de facilitar a compreensão do que foi descrito, é possível perceber a amplitude infinita de recursos, formas de utilização e, por consequência, de leituras propostas.

No teatro narrativo, a gama de recursos cênicos varia entre a ausência completa de elementos – valorizando exclusivamente o desempenho do ator e a sua capacidade de suscitar imagens apenas a partir da fala e dos gestos produzidos com seu corpo – até a utilização de uma série de objetos e sons – que sugerem o espaço no qual se desenrola a cena, o tempo, ou o contexto em que estão envolvidas as personagens.

Característica comum, entretanto, a despeito da escolha do grupo por usar ou não os recursos, é a pesquisa da sugestão. Da mesma maneira que a narrativa pós-moderna configura-se como múltipla e lacunar, fornecendo possibilidades diversas de compreensão e atuando como uma via de mão dupla de “aconselhamento”, os elementos da cena atuam como um meio de sugerir imagens e não de impor configurações acabadas.

As ambientações, as vestimentas e os sons não são todos apresentados materialmente para serem fruídos pela visão e, por isso, recorrem à audição e à capacidade imaginativa do público para completá-los com seus referenciais. Trabalham de modo análogo às narrativas textuais que, por sua vez, não se detendo nos acontecimentos intermediários das cenas contadas, solicitam que a ligação seja, mentalmente, feita pelo espectador.

Diversas são as maneiras de sugestão dos significados. Estes podem ser consequência da alusão verbal que a personagem faz ao narrar; da exposição de um objeto significando todo o cenário (exemplo, uma barra de ferro, demonstrando uma prisão, um único brinquedo sugerindo um quarto rico da infância); de uma alteração de luz, manifestando a transposição de um lugar a outro, referente a dois espaços geográficos ou a realidade externa e interna de uma personagem.

Cabe ao público o trabalho de ouvir e associar o que vê com o que conhece e, assim, montar as imagens em um jogo ativo com os atores. É por essa razão que Walter Benjamin (1994) afirma em *O narrador* que na narrativa o episódio ganha uma amplitude que não existe na informação. O acontecimento extrapola o universo da cena e se completa em cada uma das pessoas que acompanha o seu desencadeamento.

2.2.1.2 O quarto criador

O teatro, em seus diversos gêneros e estéticas, traçou caminhos marcados por uma série de aproximações no jogo estabelecido com o público ao longo de toda sua existência. Houve momentos em que, por exemplo, os atores direcionavam o discurso à plateia por meio de prólogos, epílogos e comentários, como no teatro da Baixa Idade Média até o Barroco, como na *Commedia dell'arte* e em certas montagens do Período Elizabetano – para citar apenas alguns exemplos.

Em outros, em contrapartida, concebiam a audiência como um grupo de *voyeurs* que espiava, sem ser convidado, uma situação que se desencadearia independentemente de sua presença. Momentos esses em que o teatro se apresentava como uma realidade à parte, como um acontecimento vivo, colocada em andamento no presente: esse, pode-se dizer, foi o caso do drama burguês.

De acordo com Jacó Guinsburg (2001, p.30), no teatro moderno, foi a partir das pesquisas de Meyerhold que a linguagem simbolista passou a ser desenvolvida nos palcos russos. Esta apresentava-se como forte oposição ao naturalismo e ao psicologismo stanislavskianos que tornavam atores e espectadores estranhos entre si. Meyerhold propunha a retomada da significação social do teatro e a prática de representações em que o espectador fosse copartícipe da representação e junto aos atores realizassem uma criação conjunta.

O espectador, para ele, era considerado como o “quarto criador” da cena, que não está protegido ou isolado por uma parede e a quem não se permite a passividade durante a apresentação. Nas palavras de Meyerhold (2008, p.97):

Todos os espetáculos criados atualmente aspiram que a sala participe da ação que se desenvolve no palco. Organizando seus espetáculos, o dramaturgo e os técnicos não contam somente com os atores e a maquinaria, mas também com a plateia, convidada a ajudá-los e a completar sua obra. Produzimos, conscientemente, espetáculos inacabados, já que as correções mais importantes devem ser feitas pelos espectadores. Esses espetáculos se consumarão de uma representação à outra, por meio dos esforços conjugados de atores e público.

Anteriormente à década de 1920, a proposta de interação do encenador, entre atores e espectadores, em determinadas formas teatrais, caracterizava-se, especialmente, como uma comunhão ritualística. Segundo Guinsburg (2001, p.59), Meyerhold visava restabelecer a expressividade poético-dramática e “[...] desvelar, através de uma forma tensa, estática, mas

prenhe, com palavras pronunciadas a meio-tom, a margem secreta, a essência etérea, a alma inefável, do drama simbolista”.

A partir do *Outubro teatral*³⁴, quando propõe uma intensa politização da arte, no entanto, o contato com o público tomou um caráter mais social e, ainda de acordo com Guinsburg, a incorporação dos espectadores na cena passou a refletir, analogamente, o anseio de Meyerhold de os espectadores se incorporarem na reconstrução do país.

No teatro narrativo atual, abre-se também precedente para que encenadores, atores e espectadores sejam criadores do espetáculo. Entretanto, as formas de interação que se processam entre os dois primeiros, durante os ensaios, e entre os dois últimos, durante as apresentações, são diferentes das aplicadas no teatro meyerholdiano.

Não serão sujeitos de análise nesse estudo as teorias e práticas do criador russo, nem tampouco o treinamento biomecânico³⁵. Para o presente objetivo, é importante saber como essas relações se estabelecem no teatro narrativo.

No que concerne aos envolvidos na primeira dupla (encenadores e atores), a afirmativa pode parecer óbvia, mas, no que se vincula ao público, interessa o fato de que a narrativa potencializa sua capacidade, e até necessidade, de formulação de imagens. O público participa ativamente no momento presente da cena, mesmo que, fisicamente, não abandone o seu lugar. Pode, então, ser tocado por algo que se passa não apenas diante dele, mas por ele; que lhe desperta um constante movimento marcado por três ações: um mergulho na obra, um retorno reflexivo a si e, finalmente, um novo contato com a obra, tendo dessa vez a consciência de que pode, quando quiser, subir à tona.

Sendo assim, constata-se que a cena se desenvolve por meio do diálogo com a plateia; não necessariamente no sentido de perguntas e respostas objetivas entre os envolvidos, mas por um processo que integra estímulos e imaginação, a partir da condução dos realizadores da montagem.

A “dramaturgia do espectador” surge, assim, tanto como complementação imaginária das cenas que faltariam para que a sucessão se desse por encadeamento causal; como a articulação de informações diferentes e contraditórias (no caso de uma cena em que o ator relata algo e sua movimentação sugere algo diverso), ou pela imaginação de elementos cênicos sugeridos.

Por essa razão, nesse teatro, é muito importante a instauração de um processo de aproximação e de cumplicidade entre os atores e a plateia, de modo que os primeiros, que

³⁴ *Outubro Teatral* é o nome dado ao movimento organizado por Meyerhold junto aos artistas russos de esquerda no início da década de 1920. Sob o lema “Revolução na política é revolução nas artes”, propunha que os teatros fossem espaços de discussão política e comunhão com os espectadores.

³⁵ Para aprofundamento das teorias de Meyerhold, consultar obras sugeridas anteriormente.

conhecem as regras do jogo, paulatinamente as revele aos demais e, juntos, consigam que a construção se realize.

A proximidade necessária pressupõe o engajamento do público e dos atores em um evento coletivo que é a apresentação. Para que isso ocorra, cabe a esses últimos desenvolverem alguns recursos técnicos e habilidades perceptivas e improvisacionais mais sensíveis, visto que o contato é olho no olho e a distância física, grande parte das vezes, é pequena.

Para o ator-narrador é fundamental ter a sensibilidade de perceber os diferentes graus de entrega das pessoas do público e as possibilidades de interação direta com cada um. É igualmente importante que tenha bastante desenvolvidos o domínio de sua personagem e a capacidade de reorientar sua atuação, especialmente no caso em que espera uma resposta verbal da plateia, já que deve apresentar prontamente uma reação condizente com o tipo que apresenta.

A intersecção da carpintaria anterior com o estado de alerta no momento presente promove um jogo no qual o público sente segurança para interferir na cena e para, igualmente, dispor-se a tomar parte do evento artístico – por meio de reflexões, percepções subjetivas, e mesmo diálogos e interações diretas com o profissional da cena.

A esse respeito, Paul Zumthor oferece uma interessante explicação sobre o desencadeamento do processo de inter-relação com a obra e de apropriação da mesma por parte dos ouvintes. No caso específico da citação, ele se refere a uma experiência ocorrida a partir do contato com uma música, porém, na abordagem geral do livro, faz alusão igualmente à literatura e às performances teatrais (2000, p.46):

[...] a canção que cantava o ambulante de minha adolescência implicava, por seus ritmos (da melodia, da linguagem e do gesto), as pulsações do corpo desse cantor, mas também do meu e de todos nós em volta. Implicava o batimento dessas vias concretas, em um momento dado; e durante alguns minutos esse batimento era comum, porque a canção o dirigia, submetia-o a sua ordem, a seu próprio ritmo. [...] Sem o saber, reproduzíamos, todos juntos, em perfeita união laica, um mistério primitivo e sacral. E esse mistério continua a se reproduzir incansavelmente hoje, a despeito da acumulação, em todos nós, de ‘engenhocas’ representando aquilo que, por antífrase chamamos de progresso: a se reproduzir, cada vez que de um rosto humano, de carne e osso, tenso diante de mim com sua carga ou suas rugas, seu suor que peroleja nas têmporas, seu cheiro, sai uma voz que me fala.

Frente a essas reflexões faz-se interessante considerar a relação que essa interação palco-plateia tem com as necessidades e aspirações contemporâneas, visto que o público nada mais é do que um conjunto de sujeitos de um contexto sociocultural específico, ou seja, ele é historicamente condicionado. Ao ser modificado o contexto histórico, a forma de recepção artística também é alterada. No contexto pós-moderno, por exemplo, foi posta em prática a

ampla virtualização das relações em virtude de as mídias, surgidas no século XX, terem evoluído muito em tecnologia e terem tido o acesso ampliado. Em decorrência disso, grande parte das interações deixou de exigir a presença material dos indivíduos e passou a se estruturar por meio do contato mediado.

Em reação a esse afastamento físico, no momento histórico presente, as expressões artísticas que propõem o compartilhamento de experiências adquiriram um enorme valor. Realizar esse feito em um ambiente no qual o público se sinta à vontade para agir equivale, sem dúvida, a fazer ressoar na arte os anseios de pessoas que querem restabelecer a materialidade das relações e se sentirem integrantes de um coletivo.

Os participantes percebem-se como parte fundamental do acontecimento e não como um agrupamento descolado dele ou inserido à força nas situações. Eles compreendem que, pelo poder da relação ali estabelecida, habitam conjuntamente um outro espaço, que não é real, mas é verdadeiro e legítimo porque foi criado ao longo da interação.

Essa sensação de deslocamento conjunto a uma esfera subjetiva, existente no espaço partilhado entre a cena e a plateia não é, sem dúvida, uma exclusividade dessa linha de teatro. Em geral, os objetivos de todas as apresentações artísticas de todos os momentos históricos perpassam esse coabitar o espaço poético – independentemente de qual seja a característica da construção proposta. O que se busca salientar aqui é que no teatro narrativo, bem como em outras manifestações não realistas, principalmente, há um equilíbrio entre a participação dos que atuam e dos que os assistem e não uma ênfase na criação mostrada no palco.

De acordo com José da Costa, existe ainda uma outra diferença interessante. O espectador, enquanto assiste à cena narrada, não se configura necessariamente apenas como a pessoa real que é, mas pode ser também a representação do “espectador ideal” a quem o discurso do ator-narrador se destina. Aquele que responde a pergunta: Para quem falamos? Assim, explica o pesquisador (2000, p.8-9):

Os espectadores em determinado nível estão desempenhando o papel não de receptores reais ou empíricos, já que não são propriamente a representação de si próprios, mas de uma imagem de receptor, desenhada no texto em suas encenações possíveis, com a intenção de propor um tipo ideal de recepção dos mesmos. Então, os espectadores [...], de modo mais ou menos direto, têm, por um lado, uma função de representação de personagem, ou seja, de uma instância textual intraficcional, interna ao enunciado. Mas têm também a função de representação de uma outra instância, textual ainda, mas extraficcional, exterior ao fato do qual se fala, relativa já ao modo como se espera que o discurso que fala seja recebido, relativa, portanto, ao plano enunciativo receptivo.

Diante desses argumentos, José da Costa afirma que esse tipo de teatro é uma possibilidade de “redramatização” da cena, na medida que insere os espectadores na ação e os

coloca como participantes dela. Obviamente, tal afirmativa teria de ser pensada a partir das rupturas descritas por Szondi (2001) a respeito do drama moderno e muito relativizada por meio da observação das diversas manifestações narrativas em prática em nossos dias, que nem sempre permitem uma interferência tão grande na cena.

Mas o fato é que, com a retomada da narrativa no teatro contemporâneo, estabeleceu-se uma nova relação no que se refere às práticas com o texto e à função dos elementos cênicos e, de maneira equivalente, com a relação estabelecida com o público.

Como afirma Sarrazac (2002b), o teatro atual, que proporciona a retomada da fábula por meio de procedimentos rapsódicos, é um “teatro dos possíveis”. Uma manifestação aberta para receber influências de diferentes fontes, linguagens e estéticas, desde o início de sua concepção e que permanece em processo de renovação a cada apresentação.

2.3 CARACTERÍSTICAS PÓS-MODERNAS NO TEATRO NARRATIVO

David Harvey, em *A condição pós-moderna*, apresenta um quadro comparativo criado por Ihab Hassan (1975, *apud* HARVEY, 1994, p.48) no qual constam diferenças estruturais entre o modernismo e o pós-modernismo. Apesar de não haver aqui o intuito de promover um aprofundamento no movimento artístico anterior, pode ser valioso fazer uso da tabela para demonstrar com maior clareza as influências presentes no teatro narrativo, provenientes da arte contemporânea ou da moderna.

Todos os elementos em destaque configuram-se como características que podem estar presentes no teatro narrativo, certamente resguardando as particularidades das experimentações. Entretanto, nem todos serão comentados obedecendo à relação de oposição proposta por Hassan. A análise por contraponto, em virtude de ter sido estabelecida com objetivo diverso, não proporcionaria o aprofundamento desejado e, conseqüentemente, desviaria a investigação, que aqui se define pela presença desses aspectos em uma tendência contemporânea de teatro específica.

Nessa análise, os elementos serão agrupados de acordo com sua forma de manifestação e de interação com os demais, sendo três os subitens nos quais serão analisados: “um novo uso da fábula”, “a presença dos fragmentos” e “a necessidade da relação”.³⁶

³⁶ Caso haja o desejo de aprofundamento na análise específica idealizada por Hassan, consultar: HASSAN, Ihab. *Paracriticism: Seven Speculations of the Times*. Illinois: Urbana, 1975; HASSAN, Ihab. “The culture of postmodernism”. *Theory, culture and society*. 1985, n.2, p.119-132.

Embora não se realize um uso objetivo e fechado do recurso, na medida que os termos específicos forem aparecendo, eles serão colocados em destaque no texto. Por fim, faz-se necessário explicar que o destaque de determinados termos no quadro equivale aos pontos presentes no teatro narrativo.

<i>Modernismo</i>	<i>Pós-modernismo</i>
Romantismo / Simbolismo	Parafísica / Dadaísmo
Forma (conjuntiva / fechada)	Antiforma (disjuntiva / aberta)
Propósito	Jogo
Projeto	Acaso
Hierarquia	Anarquia
Domínio / Logos	Exaustão / Silêncio
Objeto de arte / Obra acabada	Processo / Performance / Happening
Distância	Participação
Criação / Totalização	Descrição / Desconstrução
Síntese	Antítese
Presença	Ausência
Centração	Dispersão
Gênero / Fronteira	Texto / Intertexto
Paradigma	Sintagma
Hipotaxe	Parataxe
Metáfora	Metonímia
Seleção	Combinação
Raiz / Profundez	Rizoma / Superfície
Interpretação / Leitura	Contrainterpretação / Desleitura
Significado	Significante
Legível	Escrevível
Narrativa / <i>Grand histoire</i>	Antinarrativa / <i>Petit histoire</i>
Código dominante	Idioleto
Sintoma	Desejo
Genital / Fálico	Polimorfo/Andrógino
Paranoia	Esquizofrenia
Origem / Causa	Diferença-diferença / Vestígio
Metafísica	Ironia
Determinação	Indeterminação
Transcendência	Imanência

2.3.1 Um novo uso da fábula

O autor da fábula nas diversas formas do teatro hegemônico, de acordo com os preceitos aristotélicos e, especialmente, com os parâmetros da mimese, era considerado como um

“artesão”, ocupando uma posição diametralmente oposta a do dramaturgo pós-dramático. Sua preocupação principal consistia em reunir as ações para compor a peça, de modo a revelar um conflito que se desenvolvia e se solucionava dentro da estrutura de começo, meio e fim, e cujo objetivo era provocar a catarse no público.

A escrita do texto, nesse caso, seguia os preceitos de proporcionalidade entre as partes e suas relações eram regidas por conceitos de ordem, extensão, completude e causalidade. O dramaturgo trabalhava cada elemento e ação de modo a possibilitar que tudo estivesse absolutamente ligado, formando uma espécie de máquina com interações tão exatas entre as peças, que dariam a sensação de serem independentes dele para se desenvolverem. Desse modo, a história pareceria transcorrer por si só aos olhos do público, em uma sequência de causas e efeitos lógicos e verossimilhantes, como uma ação real observada de fora.

Eram esses os elementos que correspondiam à descrição de uma “fábula bem-feita” ou *pièce bien faite*. Ela deveria ser como um belo animal, que conserva a unidade e as proporções – conforme afirmava Aristóteles em sua *Poética* (2007), tomando como referência o “Tratado sobre as partes dos animais”.

Em contrapartida, nas dramaturgias modernas e contemporâneas, a fábula passou por um processo de desestruturação. A desconstrução da forma dramática, que remonta ao Iluminismo e que se acelerou nos anos de 1880 com as estéticas Naturalista e Simbolista, tornou a fábula quase irreconhecível no teatro contemporâneo.

A fábula já não é mais compreendida como essência da criação textual e, da mesma maneira, as personagens e a história também deixaram de ser primordiais na estruturação dramática. Ocorre que, agora, esses elementos se fundamentam na exposição de um estado de conflito em que se encontram a linguagem e as relações.

A esse respeito, Lehmann (2007) comenta que no teatro pós-dramático é o caráter de “situação” que se impõe em detrimento do domínio da ação; é do episódio, do encontro dos artistas, dos elementos da cena e dos participantes que se constituem os “processos comunicativos evidentes e ocultos”, e não a partir do acompanhamento de um texto fechado. Em suas palavras (2007, p.18):

De fato, a categoria adequada para o novo teatro não é a de ação, mas a de estado ou situação. O teatro nega intencionalmente, ou ao menos relega a segundo plano, a possibilidade de “desdobramento do enredo” que lhe é própria na categoria de arte temporal.

Todavia, independentemente da ruptura com os aspectos constitutivos da fábula, no período entre 1960 e 1990, não chegou a se processar uma interrupção da produção

dramatúrgica. Textos relevantes continuaram a ser escritos por autores como Peter Handke, Sarah Kane, Bernard-Marie Koltès, Michel Vinaver, Nathalie Sarraute, e, no Brasil, por Fernando Bonassi, Gerald Thomas, Denise Stoklos e Sérgio de Carvalho (no caso do espetáculo *Paraíso perdido*³⁷), compondo uma variedade genuína e valiosa do teatro pós-dramático.

O que as diferencia das produções anteriores, entretanto, é que elas não se configuravam mais como manifestações literárias dramáticas e, conforme descreveu Gerda Poschmann (1997, *apud* LEHMANN, 2007, p.20), nelas “[...] desapareceram os princípios de ‘narração e figuração’ e o ordenamento de uma ‘fábula’, alcançando-se a ‘autonomia da linguagem’”.

Pode-se dizer, então, que na sociedade moderna e contemporânea, a escrita de um texto rompeu em larga medida e em múltiplas direções com os conceitos aristotélicos e que, na mesma proporção, tornaram-se difusos os parâmetros de sua valoração. A criação literária se apropriou de procedimentos e conformações diversas, não havendo mais um cânone em que pudesse ser inserida, de acordo com Sarrazac (2002b, p.50):

“A parábola moderna”, de acordo com as palavras de Kafka, é a parábola do “Cruzamento”: “Eu tenho um estranho animal, metade gatinho, metade cordeiro. Herdei-o do meu pai, mas só se desenvolveu quando eu cresci; antes era mais cordeiro do que gato. Agora tem coisa dos dois [...]”.
Perante si mesma a criatura kafkiana descobre um duplo horizonte: o da sua radical inviabilidade, por não ser identificável e ser quase irrepresentável, constitui, simultaneamente uma aberração da natureza e um desafio à “Mimesis”; e, ao mesmo tempo, o da sua metamorfose infinita, que, a ser verdade, e sempre segundo o texto de Kafka, “não se contentando com o fato de ser cordeiro e gato, poder-se-ia dizer que queria ser cão”.

A pós-modernidade é, principalmente, a manifestação de possibilidades infinitas de hibridização. Partindo de influências de diferentes gêneros, estéticas e linguagens, são produzidas combinações que visam não constituir a representação de uma ou outra tendência anterior, mas criar, a partir delas, uma nova forma de expressão. Assim, não havendo regras próprias à intersecção dos referenciais e nem barreiras entre as artes, a liberdade do artista passa a ser ilimitada.

Tal amplitude acarreta consequências que encaminham a vias diferentes de criação. Por um lado o teatro performativo, que valoriza a sensação de sufocamento e de isolamento, e que coloca em cena uma expressão prioritariamente subjetiva ao invés da investigação de motivos e possíveis saídas para essa sensação. Por outro, o teatro narrativo, marcado pela escolha entre uma infinidade de elementos para a criação de um discurso dialético.

³⁷ *Paraíso perdido* é o primeiro espetáculo da companhia paulistana Teatro da Vertigem, estreado em 1992.

A primeira via, que pressupõe a “irrepresentabilidade” objetiva das circunstâncias, aproxima-se do teatro pós-dramático ou performativo e vai, simultaneamente, ao encontro das possibilidades da criatura kafkiana. Caracteriza-se pela dificuldade de identificação, pela aparência de aberração (aqui compreendida como conformação anômala ou extravagante), pelo desafio à mimese e pela infinita metamorfose.

A “criatura-experimento” resultante mostra-se antes por sua antiforma do que pelo estabelecimento de uma forma nova a ser utilizada e desenvolvida por outros grupos em outras manifestações. Os interessados nesse processo visam realizar suas próprias seleções de signos autorreferentes e apresentá-los de formas diversas, em vez de se apropriarem de procedimentos de outros.

É sob esse aspecto que Hassan aproxima os conceitos de sintagma e parataxe das criações pós-modernas, em oposição aos de paradigma e a hipotaxe, da modernidade. Ele se utiliza dessas definições linguísticas para enfatizar as qualidades de: (1) composição feita por meio de unidades, as quais, estando em relação umas às outras, modificam, contrariam ou ampliam os significados individuais – próprio ao sintagma; (2) independência entre elementos que constituem a estrutura maior – conforme a relação estabelecida entre as orações coordenadas da parataxe.

De forma mais clara, seria o mesmo que afirmar a ênfase na articulação de elementos diferentes – muitas vezes aparentemente díspares – com intuito de propor uma postura ativa do observador para realizar uma conexão entre eles; sem existência do compromisso com a orquestração lógica. Nessa estética (ou antiestética), a percepção é fortemente individualizada. A conformação da cena se dá a partir do jogo que os atores almejam construir com a plateia, da sensação que visam causar, das percepções que pretendam despertar.

Dessa maneira, o que predomina é a antinarrativa, a ausência da intenção de contar uma história comum. A fábula, em sua ideia de começo, meio e fim, causalidade, conflito, desfecho e catarse, é completamente abandonada pelo coletivo teatral e passa a existir apenas na busca incessante do espectador por um prumo, que pode nunca se consolidar.

Ocorre como se essa fábula fosse “escrevível”, mas não legível. Como se todos, artistas e público, tivessem sua história particular em mente. Esse caráter plural da escrita pós-dramática fica claro na afirmação de Lehmann (2007, p.140):

[...] O que surge é uma comunidade não dos semelhantes, ou seja, dos espectadores assemelhados por motivações partilhadas (o humano em geral), mas dos diferentes, que não fundem suas perspectivas específicas num todo, conquanto compartilhem certas afinidades em grupos ou grupelhos. Nesse sentido, a perturbadora estratégia

da eliminação da síntese significa a proposição de uma comunidade de fantasias diversificadas, singulares.

No teatro narrativo, por sua vez, é retomada a preocupação com a comunicação e com o compartilhamento coletivo da experiência, mesmo que haja a consciência de que esse diálogo terá os impactos relativizados de acordo com os referenciais de cada um. Para tanto, é revalorizada a criação de símbolos reconhecíveis pelo conjunto e, conseqüentemente, manifestado um retorno ao significado objetivo.

A criatura kafkiana não é abandonada, entretanto; ela apenas tem sua imagem amenizada pela reintrodução da fábula. Continua preservando sua capacidade de combinar elementos diferentes e de metamorfosear-se infinitamente, mas tem, em contrapartida, o intuito de fazer que as combinações resultem em referentes identificáveis para o público.

Há uma preocupação com a forma, mas sem o objetivo de estabelecer uma única estrutura narrativa “correta”. Existe, sim, um compromisso com a busca das combinações que melhor servirão aos propósitos do grupo.

Uma companhia pode, por exemplo, utilizar-se de recursos épicos como a interrupção da ação para cantar uma música que comente a cena narrada, ou a projeção do nome das cenas antes de suas apresentações, a criação de *tableaux* (imagens estáticas para enfatizar um acontecimento) para viabilizar uma visão mais crítica sobre o assunto. Outro coletivo, por outro lado, pode fazer uso de poemas durante as narrativas, compartilhar com a plateia assuntos íntimos das personagens, descrever sensações e estados de espírito, a fim de proporcionar uma experiência mais sensível do que intelectual.

Do mesmo modo, é possível que em uma mesma encenação encontrem-se referenciais de diversos períodos do teatro, por exemplo, a combinação de momentos realistas e sua seqüente quebra por ações inspiradas na *Commedia dell'arte* a fim de satirizar determinada personagem ou postura; ou acontecer de a enunciação ser proferida por atores que desenvolveram seus *clowns*, mas ser comentada por outros de maneira neutra, sem expressão de sentimentos, apenas comunicando o discurso; como também existir paralelamente alguns que narram e outros que representam como no teatro dramático, simultaneamente em cena.

Mas, sendo infinitas as possibilidades de combinação, coloca-se a dúvida: Como fica a questão da comunicação diante de tantos caminhos possíveis e de tantos fragmentos a serem orquestrados?

Não é raro, nesse contexto, que a recepção tenda a se individualizar. Alguns dos espectadores reconhecem mais elementos que outros, de acordo com o nível de afinidade com a manifestação, com os expedientes utilizados e com os seus referenciais diários – como é

comum independentemente da linguagem. Da mesma maneira, é provável que se diferencie o grau de aprofundamento da apreensão, pois às vezes se torna difícil acompanhar um teatro narrado pelo número de imagens sugeridas na fala ou pela intersecção dos comentários.

Mas sempre existe, realizando-se um paralelo entre essa linguagem e as categorias da linguística, um cuidado na apropriação e no uso desses elementos. Pode-se citar, por exemplo, o modo como as características da parataxe e da hipotaxe aparecem, bem como a maneira de organização dos sintagmas.

Se por um lado, é frequente a presença de cenas independentes em montagens narrativas, compreensíveis em suas individualidades, é igualmente fundamental a relação entre elas e a leitura das particularidades em contexto.

Ao contrário da solicitação de uma reflexão a partir de dois elementos isolados, em geral sem conexão imediata e colocados em uma mesma situação – conforme ocorre em determinadas manifestações performativas – nessa prática, o que prevalece é a percepção da conexão entre as partes e a possibilidade de compreendê-las dentro de um contexto. Fato que não define uma dependência entre elas ou uma subordinação, mas demonstra a existência de uma interlocução clara.

Essa estrutura pode ou não se aproximar da hipotaxe, compreendida como a existência de uma estrutura nuclear principal, à qual se ligam outras por relação de interdependência. Pode haver sim, em uma apresentação narrativa, essa composição – como as narrativas diversas das internas da peça *Hysteria* na narrativa maior que é a tarde no sanatório – entretanto, não é raro que tais produções sejam constituídas apenas por micronarrativas independentes, reunidas sob uma mesma orientação temática – aproximando-se então da parataxe.

O que importa é que o grupo procure meios de “garantir” que a história principal, ou as histórias, sejam compreendidas, ao menos pela maioria; que a apresentação se configure como uma reflexão conjunta sobre um mesmo ponto e que se perceba a visão que os artistas têm dele. Cabe à companhia pesquisar, a partir da escolha da abordagem e do público ao qual se direciona, quais são as imagens e os procedimentos que melhor servirão ao seu anseio de comunicação; em outras palavras, cabe a ela fazer uma seleção consequente dos paradigmas que utilizará para a criação de seus sintagmas.

O retorno à fábula foi um meio de facilitar a aproximação entre o público e a cena; os principais elementos de contribuição foram: a consecução dos acontecimentos – mesmo que de forma fraturada –, a utilização dos símbolos com um significado compreensível e a existência de personagens envolvidas em acontecimentos cotidianos – independentemente de

aparecerem apenas na fala do narrador, de serem mostradas em cena, ou de terem suas falas entrecortadas por comentários e demais narrativas.

Todavia, é importante que se faça a ressalva de que, simultaneamente a esse movimento ao encontro da “fábula”, prosseguiu-se com a negação do “fabulismo” como Sarrazac se refere. Esse termo se caracteriza pelo uso restrito desta, preso aos cânones do passado.

De acordo com o professor José Manuel Ramírez (2004), as fábulas, no contexto pós-moderno, assumem aspectos diretamente vinculados ao contexto pós-industrial, distanciando-se consideravelmente da imagem do “belo animal” aristotélico. Elas podem se configurar como *multi-fábulas*, *des-fábulas* e *não-fábulas*, sendo que as duas primeiras encontram exemplos no teatro narrativo e a última, de certa maneira, aproxima-se mais do performativo.

Multi-fábulas são aquelas que lidam com elementos identificáveis do enredo convencional, mas que nunca apresentam uma única história. Em geral, existe um elemento que as liga, seja um personagem que transita pelos diferentes acontecimentos, seja o tema comum abordado em todas as cenas. Quanto mais rapidamente identificáveis os códigos e os símbolos de que os atores se utilizam, maior o número de histórias que podem ser contadas, sem o risco de que o espectador se perca no meio do caminho.

Exemplos de *multi-fábulas* no teatro narrativo podem ser facilmente encontrados nos trabalhos da Companhia do Feijão, como em *Ó da viagem* (1999), *Mire veja* (2003) e *Nonada* (2006). As três se utilizam de diversas narrativas contadas por variadas personagens. Na primeira peça, para apresentar momentos da viagem de Mário de Andrade e discutir a figura do sertanejo; na segunda, para refletir a multiplicidade de personalidades existentes na metrópole e na terceira para se referir à alma do brasileiro, por meio de personagens fictícias de autores consagrados como Clarice Lispector, Mário de Andrade e Machado de Assis. A fábula que se forma corresponde ao conjunto dos discursos e não tem a intenção de encaminhar a um desfecho comum³⁸.

Em segundo lugar, Ramírez descreve a *des-fábula*. Essa pode ser constituída de apenas uma narrativa, porém, o seu enredo parece estar esvaziado ou escondido, em virtude de não haver ações dramáticas imediatamente identificáveis. Para que se conheça a fábula, é necessário interpretar os acontecimentos que são apresentados ao longo do discurso e assim compreendê-los. Cria-se então um jogo em que a expectativa do desvendamento estimula o espectador a acompanhar seu desencadeamento.

³⁸ Outras possibilidades de multi-fábulas na dramaturgia contemporânea são: *Carícias* ou *Depois da chuva* (Después de la lluvia), do catalão Sergi Belbel (Espanha); *Histórias mínimas*, de Javier Tomeo (Espanha); a criação coletiva *Apocalipse 1,11* – do grupo Teatro da Vertigem, com texto de Fernando Bonassi, e *Retornar-se*, de Mauricio Veloso e Caetano Gotardo.

Bastante encontrada entre peças pós-dramáticas – como em *Dissidente*, de Michel Vinaver, em *La chungá*, de Mário Vargas Llosa, ou em *Pólvora e poesia*, de Alcides Nogueira –, a *des-fábula* não assume nenhum compromisso com a linearidade do relato ou com a revelação imediata do enredo. Tudo que se conhece é fruto de uma entrega gradativa, que vai se construindo ao longo da relação entre personagens e espectadores; como se, ao passo que criam intimidade entre si, passam a se sentir mais à vontade para apresentar as situações integralmente³⁹.

Por fim, Ramírez apresenta o conceito de *não-fábula*. Essa pode ser única ou múltipla, mas não tem a obrigação de contar uma história. Ao longo de sua apresentação, são utilizados símbolos oníricos e/ou líricos, que fazem referência a algo além deles e que servem como elementos metafóricos. Busca-se a criação de sensações e reflexões, mas sem construir uma história linear. O enredo se estabelece por meio dos receptores, que selecionam e combinam o que veem e ouvem, mas em momento algum o resultado da fruição, ou ao menos uma hipótese de integração dos códigos, é materialmente colocada em cena.

A expressão corresponde, de acordo com pesquisadores da dramaturgia contemporânea, a uma retomada do cinema surrealista de Buñuel, em que se processa um encadeamento de metáforas, mas não um conjunto de ações com um propósito imediato visado.

Assim sendo, a *não-fábula* apresenta elementos de afastamento e comunhão, tanto com o teatro narrativo quanto com o performativo. Em relação ao primeiro, narrativo, o que as aproxima é a possibilidade de encontrar imagens subjetivas em movimentações simbólicas das personagens, ou em enunciações de discursos fortemente poéticos pelos mesmos. Entretanto, por conta do compromisso da narrativa com a apresentação de fatos, ainda que prioritariamente por meio do discurso e não da presentificação, ela se distancia dessa classificação.

Da mesma maneira, no segundo caso, ela encontra ressonância no teatro performativo devido à utilização de imagens múltiplas, sem o compromisso de contar uma história; todavia, afasta-se dele devido à ausência de compromisso em fazer uso de elementos metafóricos⁴⁰.

³⁹ Outros exemplos de *des-fábulas* são: *A procura de emprego* (La demande d'emploi), de Michel Vinaver (França); *História de amor – últimos capítulos* (Histoire d'Amour – derniers chapitres), de Jean-Luc Lagarce (França); *Velhos tempos* (Old times), de Harold Pinter; e *Por um sim ou por um não* (Pour un oui ou pour un non), de Natalie Sarraute (França).

⁴⁰ Na dramaturgia contemporânea, podem ser citadas como *não-fábulas*: *Pervertimentos e outros gestos para nada* (Pervertimientos y otros gestos para nada), de José Sanchis Sinisterra (Espanha); *Hamlet Máquina*, de Heiner Müller (Alemanha); *Psicose 4.49*, de Sarah Kane; e *Pequeno sonho em vermelho*, de Fernando Bonassi.

O teatro narrativo contemporâneo apresenta aspectos provenientes do encontro entre referenciais modernos e pós-modernos. Por um lado, ele recusa a forma fechada, propõe a intertextualidade e o trânsito entre diferentes gêneros e estéticas – bem como o pós-dramático. Já, por outro, ele retorna o foco para o domínio da narrativa e do logos (em detrimento da exaustão e do silêncio), para a combinação dos elementos e para a revalorização do aspecto legível do teatro, utilizando-se de discursos plurais e coletivos.

2.3.2 A presença dos fragmentos

Fundamental na diferenciação entre o teatro performativo e o teatro narrativo é a maneira como essas tendências lidam com a fragmentação em sua dramaturgia e encenação. É certo que ambas foram atingidas pelo fim dos metarrelatos, pela esquizofrenia provocada pela multiplicidade de discursos presentes na sociedade atual e pelo excesso de estímulos e informações simultâneas que a caracterizam. Em *Teatro pós-dramático*, Lehmann demonstra (2007, p.101):

[...] Por volta de 1900 Otto Julius Bierbaum observava: “O homem urbano atual tem [...] os nervos do espetáculo de variedades; ele raramente é ainda capaz de acompanhar grandes contextos dramáticos, de afinar sua sensibilidade com o tom de três horas de teatro; ele quer variedade”. Fica claro aqui, que o princípio formal da sucessão de atrações está diretamente ligado à estrutura temporal da montagem teatral. Uma percepção da cidade grande, cada vez mais impaciente, requer uma aceleração que será reencontrada no teatro.

A profundidade do drama convencional relativa à criação das personagens e à apresentação de uma situação particular, tentando abarcar a totalidade dos aspectos psicológicos que a desencadearam, foi substituída por uma abordagem mais superficial e rizomática, nos termos de Hassan.

O que se leva à cena são trechos de acontecimentos, ações diversas, linguagens variadas. No teatro performativo, devem-se destacar ainda: a combinação de idiomas sem o compromisso de que as falas sejam compreendidas em seu conteúdo; movimentos e ações não ilustrativos; recursos sonoros e visuais de alta tecnologia com a intenção de inserir o público em um evento.

Esses elementos contribuem para que haja um choque instantâneo diante da imagem o qual, na sequência, é superado por um novo acontecimento. A recepção dos espectadores fica

mais fortemente vinculada à estética da apresentação e à percepção das diversas ramificações utilizadas pelo coletivo artístico, do que à tentativa de encontrar uma linha condutora da trama, ou a discussão vertical do tema. Trata-se de uma “fruição panorâmica”, melhor dizendo, de uma experiência de interação horizontal com os muitos procedimentos utilizados.

Ao longo da apresentação, o público é inserido em uma atmosfera visual, sonora e sensorial. É-lhe apresentado um conjunto de sensações e manifestações de fontes de origem e direções diversas. A própria pessoa que assiste pode chegar a fazer parte do panorama de fruição dos demais espectadores – caso esteja em sua linha de visão. Diferentemente de um teatro no qual todos os elementos da cena promovem a composição de uma trajetória e a análise de suas motivações e de seu desenvolvimento, a proposta não é de uma interação na qual um lado apresenta todas as emoções e circunstâncias (personagens) e o outro toma conhecimento (espectador). Nessa fruição, há uma vivência simultânea de sensações.

Há montagens nas quais a intenção se configura pelo próprio jogo entre os artistas e os elementos da cena, ou entre estes e o público, fazendo que o significado do que se desenvolve só se defina na leitura de cada um.

O teatro narrativo, por sua vez, apresenta a reverberação dessa fragmentação sem abrir mão da relevância do conteúdo trabalhado. A quebra se processa mais intensamente em sua estrutura do que em sua temática. A intenção deixa de ser demonstrar o turbilhão de mensagens a que o homem pós-moderno é submetido e passa a ser a de ampliar, por meio das diversas possibilidades de percepção, a apreciação de um determinado assunto previamente escolhido.

Isso se manifesta, por exemplo, em realizações nas quais se opta pela multiplicação das cenas para fazer referência a um assunto específico. A partir do tema que o grupo busca discutir cenicamente, é criado um conjunto de situações a fim de abordá-lo por diferentes vieses. Esse procedimento é utilizado com a finalidade de pluralizar as vozes e os pontos de vista manifestos em cena e, por consequência, as percepções dos espectadores.

Tal fato é fundamental e bastante característico a esse momento histórico, em que as teorias definitivas e as ideias totalitárias estão desacreditadas. Não se trata mais de colocar em cena uma realidade fechada que reproduz exatamente uma situação particular, mas de mostrar algumas faces que ela pode assumir, dependendo das variáveis que a circundam, tais como os indivíduos envolvidos, a maneira de compreender a experiência, espaço, tempo etc. conforme se nota na afirmação de José da Costa (2000, p.22):

[...] Esses impulsos se relacionam com, por um lado, uma consciência do esgotamento contemporâneo da convicção a propósito de traduzir/ organizar/ analisar narrativa e/ou ficcionalmente a experiência cotidiana por alguma voz ou sujeito unificados e centralizados e, por outro lado, a percepção da necessidade de “refundar a todo momento a própria fala”, o que significa para o falante não propriamente parar de falar, mas dar à fala e aos seus conteúdos uma espécie de estatuto intensamente precário e provisório.

Do mesmo modo, como são várias as situações, em determinadas representações narrativas, a fragmentação também se manifesta na diversidade de papéis desempenhados em cada uma delas. Os atores, diante do público, trocam de personagens e alternam suas funções entre narrar, comentar e presentificar as ações, sem que haja uma preparação da plateia para tal.

Por meio desse recurso, uma companhia mesmo que composta por poucos integrantes consegue estabelecer uma fala plural; por exemplo, quando algumas personagens são mostradas por um ou dois atores contando uma versão semelhante de um acontecimento, o público pode compreender o evento como algo que teve efeito em toda a coletividade e não apenas em um indivíduo particular.

Além disso, um outro procedimento que não é raro nesse teatro é a apresentação de mais de uma cena simultaneamente. Entretanto, pelo fato de existir um objetivo de comunicação preciso e uma fruição esperada da apresentação, o uso da multiplicidade tem o intuito, não de fazer que o espectador fique dividido e tenha que escolher qual cena assistir, mas sim de provocar uma interpretação proveniente da justaposição das imagens.

Essa apreciação pode ter diferentes objetivos, de acordo com o momento da peça ou com a característica de narrativa de cada coletivo. Pode-se, por exemplo, contrapor imagens com intuito de reforçar o seu significado, de discuti-lo, de relativizá-lo ou de contrariá-lo, visando uma compreensão holística do acontecimento.

A narrativa, apesar da fragmentação, está presente e manifesta um ponto de vista. A fábula, ou as fábulas no caso de ser diversas histórias, estão determinadas e os elementos são organizados de maneira a viabilizar a fruição de um ou alguns discursos claros. Existe uma linha que encaminha o assunto e que também manifesta o viés sobre o qual o grupo quer refletir e fazer refletir. Nota-se, então, um maior equilíbrio entre o valor dado ao significado e ao significante, diferentemente do que acontece no teatro performativo.

2.3.3 A necessidade da relação

José da Costa, em *Narração e representação do sujeito no teatro contemporâneo*, ao analisar a montagem de *O interrogatório*, dirigida por Luiz Fernando Lobo, afirma (2000, p.7, grifo nosso):

[...] pode-se argumentar que esse processo de falas dirigidas aos espectadores [...] instaura um meio de relativa redramatização do teatro narrativizado, na medida em que absorve os espectadores para dentro da ação, tornando-os participantes da atuação dramática e lhes atribuindo o papel de representarem as pessoas que teriam assistido ao julgamento encenado. O que ocorre então, é que não apenas o palco, mas o teatro inteiro se transforma no cenário da ocorrência dramática.

A partir desse pensamento, gostaria de discutir a retomada da fábula em sua nova conformação, múltipla, velada e entrecortada, bem como a articulação dos fragmentos, como um meio de estabelecer a interação com a plateia e de promover a comunicação pela cena narrativa.

Sem dúvida, a “redramatização da narrativa” à qual se refere Costa pouco, ou nada, tem em comum com o conceito de “dramatização”, ou com o “drama absoluto”. Enquanto nesse último o palco italiano, que separa adequadamente a personagem das pessoas da plateia, constitui a arquitetura ideal para o seu caráter fechado e, da mesma maneira, para a realização da mimese perfeita, o retorno de características dramáticas no teatro contemporâneo, de acordo com o autor, está vinculado com a função da plateia durante a apresentação. De acordo com Lehmann (2007, p.63):

O drama é pensado na “Poética” como uma estrutura que traz para o caráter desconcertantemente caótico e profuso do ser um ordenamento lógico (ou seja, dramático). Esse ordenamento interno, sustentado pelas célebres unidades, isola a estrutura de sentido que o artefato da tragédia representa em relação à realidade exterior e ao mesmo tempo a constitui no interior como unidade e totalidade sem lacunas. O “todo” da ação, uma ficção teórica, fundamenta o “logos” de uma totalidade na qual a beleza é pensada essencialmente como decurso temporal que se torna controlável. Drama significa fluxo temporal controlado, que se pode abranger com a vista.

Segundo o autor, o teatro contemporâneo pós-dramático, de tendência performativa ou narrativa, se afasta consistentemente dos pressupostos aristotélicos em maior ou menor medida. Em contrapartida, ambos se abrem para a inserção do receptor e, por essa razão, aproximam-se de maneira mais ou menos direta da ideia de “redramatização”, comentada por José da Costa (2000).

Ao teatro, sempre foi de grande importância a presença e a reação do público durante a apresentação – por mais fechada que tenha sido a cena em alguns períodos. Entretanto, conforme assegura Lehmann (2007), foi a partir do modernismo que ele se tornou um

“componente ativo do acontecimento”. Por meio da abertura mais efetiva da cena e de sua inserção na mesma, desloca-se a ideia de “obra teatral” total, fechada, para a de “acontecimento” estruturado também nas expressões e ações dos espectadores. É o autor quem afirma que “[...] o teatro só manifesta propriamente uma metade, e é como se ele esperasse pela presença e pelo gesto do espectador desconhecido que apresenta a outra lasca por meio de sua intuição, sua via de compreensão, sua fantasia” (2007, p.100).

Tanto o dadaísmo, quanto o futurismo e o surrealismo – guardadas as particularidades – queriam afetar o público mental e fisicamente. O dadaísmo destacava-se pelo privilégio da falta de sentido e da apresentação como um acontecimento presente; o futurismo pelo impulso agressivo e inclusão do público nas ações; e o surrealismo pelo sacrifício do ritmo realista e da relação causal, pela inserção da lógica do sonho.

Conforme afirma Lehmann (2007), essas manifestações se constituíam como “[...] atos e processos expostos de uma comunicação teatral agressiva, enigmática exotérica ou comunitária”. Com esse intuito, tais movimentos foram buscar nos entretenimentos populares meios para conseguir a aproximação e o estabelecimento do jogo com os espectadores, investigando formas de a apresentação resultar em um encontro no “aqui agora”.

O expressionismo, da mesma maneira, investiu em representações oníricas e inovações de linguagem. Propôs experimentos com a palavra enquanto sonoridade, a fragmentação da sintaxe, e o conseqüente rompimento com a perspectiva da lógica e da unidade. Buscou representar o inconsciente com seus pesadelos e imagens de desejo e, para isso, utilizou-se da montagem de imagens isoladas, à maneira dos sonhos, em uma seqüência caleidoscópica.

O surrealismo utilizou-se de técnicas de “corte e colagem/montagem”, ainda de acordo com Lehmann, a fim de experimentar as capacidades de analogia e de relação dos espectadores. Nas palavras do autor (2007, p.108):

À medida que o espectador do teatro moderno exercita uma crescente capacidade de estabelecer relações entre coisas heterogêneas, a cômoda difusão de conexões faz cada vez menos sentido: o olho se torna cada vez mais impaciente e se contenta com explicações cada vez menos restritas.

O teatro pós-dramático tende a apresentar em sua constituição todos esses referenciais modernos: a apropriação de procedimentos populares para afetar o espectador mental e, por vezes, fisicamente; o rompimento da unidade e da perspectiva única e lógica; e a utilização de imagens oníricas e as técnicas de montagem. É possível que a grande diferença resida na intensa utilização atual das mídias e de recursos tecnológicos cada vez mais elaborados para se atingir o efeito sensorial idealizado.

O “diálogo” proposto nas práticas contemporâneas define-se como uma interlocução entre artistas e público, e não como um diálogo intracênico a ser assistido por uma plateia passiva visando que realize a síntese dos acontecimentos. É certo que, à luz de todos os elementos já apresentados a respeito do teatro performativo, essa constatação se torna um pouco hermética; entretanto, no viés narrativo que está em vias de desenvolvimento, esse novo impulso se torna mais claro.

O teatro narrativo não se restringe apenas à narração, ele pode apresentar sim ações dramáticas, desde que privilegie o elemento narrativo na parte dominante da montagem e que essas presentificações tenham relação direta com o que está sendo narrado ou comentado. Nessa linguagem, a cena já não está completamente destituída do drama.

Entretanto, é na interlocução com público que surge uma nova possibilidade de comunicação. Talvez o conceito de “redramatização” seja um pouco controverso, visto que, por um lado, o “drama” abrange uma série de características e de procedimentos para sua realização, que extrapolam a existência do diálogo e da ação (mesmo que esses sejam essenciais a ele). E, por outro, há manifestações teatrais com ênfase lírica ou épica que pressupõem a comunicação direta com o espectador, independentemente da diferença de procedimentos utilizados para tal. Por essas razões, sugiro que se pense no estabelecimento de uma intensa comunicação dialógica entre os espaços da cena e da plateia, em vez de sustentar a terminologia de Da Costa.

Um recurso importante que tem sido bastante utilizado na cena contemporânea com vistas a esse contato é a sobreposição das áreas de representação e de audiência, de modo que os espectadores passem a fazer parte fisicamente da situação. A proximidade estabelecida entre eles propicia um ambiente semelhante ao das narrativas antigas, no qual prevalece não apenas a experiência de ouvir, mas também a de pertencer a um lugar comum.

Existe, nessa tendência, a criação de diversas conformações do espaço cênico, dos quais se destacou a arena (em que o público fica em torno da cena), a plateia lateral (em que são formados dois corredores laterais de espectadores, enquanto as narrativas e ações ocorrem entre elas) e a plateia frontal (mas nesse caso, em geral, sem desnível entre o palco e o público).⁴¹

⁴¹ Exemplos de peças narrativas que optaram pela organização da plateia em arena são: *Rainhas*, dirigida por Cibele Forjaz e com atuações de Georgette Fadel e Isabel Teixeira (2008); e *Café com queijo*, do Grupo Lume (1999). A lateralidade foi um recurso utilizado, por exemplo, na montagem de *Assombrações do Recife Velho*, da Companhia Os Fofos Encenam (2006); enquanto a relação frontal é bastante frequente como em *Agreste*, também da Cia. Os Fofos (2004); *O sonho de um homem ridículo*, dirigida por Roberto Lage e interpretada por Celso Frateschi (2005); e *Aldeotas* (2004), para citar algumas experimentações significativas.

O que se compartilha, em todos os casos, é a preocupação em aproximar as pessoas e tê-las como interlocutoras. Entretanto, de acordo com a intenção de cada grupo, o grau de abertura para a fala do espectador e a distância física entre eles pode variar. A comunicação com o público pode se dar a partir de uma relação na qual os atores proponham que à plateia seja a ouvinte dos questionamentos e situações enunciados e, assim, suas ideias e apreciações se fazem presentes apenas mentalmente. Outrossim, esse contato pode se manifestar como uma participação efetiva na cena, na qual o público responde perguntas e realiza ações junto às personagens e/ou aos narradores.

Na montagem de *Arrufos* (2008), por exemplo, a segunda cena é construída a partir de um jogo que se realiza com a plateia. Há três atrizes em cena, como se fossem meninas do século XIX; essas querem contar uma história e pedem à plateia que as auxilie, completando suas frases. Dessa maneira, a história é criada por meio de dois elementos principais: a estrutura que as atrizes utilizam para conduzir a história e a dramaturgia presente estruturada por aqueles que se dispõem a colaborar. Outro exemplo, encontrado na terceira cena da mesma peça, refere-se a uma personagem que pergunta às pessoas qual é o seu filme de amor favorito, espera pela resposta e as comenta na sequência. Ambas as descrições são possibilidades de comunicação direta entre as personagens e o público.

O diálogo se estabelece entre as duas esferas da encenação, a dos atores e a do público, mesmo que no primeiro caso as respostas permaneçam apenas na mente dos interlocutores. Isso ocorre porque, na montagem narrativa, grande parte das vezes são mostradas possibilidades e referenciais, os quais permitem ao espectador refletir, formular questionamentos, críticas e pensar sobre outras hipóteses e soluções. Em suma, a narrativa apresentada é ampliada por meio de seus pensamentos e, por essa comunicação, é possível até mesmo criar uma nova.

2.4 OS GÊNEROS NA CENA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA

Diante do questionamento sobre a constituição estrutural e temática da cena narrativa e, igualmente, em virtude da hibridização de referências presentes em sua composição, não só nesse viés de pesquisa como no teatro pós-dramático de forma geral, caracteriza-se como

fundamental a abertura de um parêntese para refletir como se apresentam os gêneros⁴² dentro desse teatro.

É certo que a classificação em gêneros se configura um tanto antiquada dentro do contexto pós-moderno, em que a pureza da linguagem não é mais um valor positivo nem tampouco é o objetivo dos criadores; entretanto, de acordo com Rosenfeld, é fundamental estabelecer um ponto de estruturação à análise, para que os diferenciais sejam claramente compreendidos (2002, p.16):

[...] não existe pureza de gêneros em sentido absoluto. Ainda assim, o uso da classificação de obras literárias por gênero parece ser indispensável, simplesmente pela necessidade de toda ciência introduzir certa ordem na multiplicidade dos fenômenos.

Ainda em conformidade com o pensamento do autor, há uma outra razão para a adoção desse parâmetro: o fato de que “nos gêneros manifestam-se [...] tipos diversos de imaginação e de atitudes em face ao mundo” (2002, p.16). Sendo assim, compreender como se processa a intersecção entre os gêneros lírico, épico e dramático nas peças narrativas atuais corresponde a perceber mais claramente a atitude dos grupos face à sociedade contemporânea. E, a maneira de agrupar tais gêneros, corresponde diretamente aos interesses do grupo e à maneira mais conveniente de expor as ideias desejadas.

2.4.1 A narrativa e os gêneros dramático e lírico

Embora Costa apresente a proposição de um novo olhar à dramática, é bom que se esclareça que ele reconhece, simultaneamente, os elementos “desdramatizadores” da narrativa. De acordo com o autor, fatores como a abertura da obra para a inserção de referenciais não dramáticos, como os textos e materiais utilizados na encenação, ou mesmo a existência de comentários e citações ao longo de cenas dramatizadas, já correspondem a uma aproximação do gênero épico e, conseqüentemente, a um rompimento com o drama rigoroso.

De maneira breve, o gênero dramático é marcado pelo campo fechado à ressonância de quaisquer outros discursos que não o resultado da ação dramática; pela valorização da unidade interna, bem como pela aparência de realidade. Nele, o autor se apresenta completamente

⁴² O presente estudo apresenta apenas as principais características que se fazem presente em manifestações narrativas contemporâneas. Para análises e informações mais específicas sobre os gêneros, consultar: ARISTÓTELES. *Arte poética*. 2007; ROSENFELD, Anatol. *Teatro épico*. 2002.

diluído nas figuras das personagens, as quais, por sua vez, executam a ação como se estivessem independentes deste. Rosenfeld, ao comentar a concepção de Platão, oferece uma descrição bastante clara do gênero (2002, 16): “Quanto à forma dramática, é definida como aquela em que a imitação ocorre com ajuda de personagens que, eles mesmos, agem ou executam ações. Isto é, a imitação é executada ‘por personagens em ação diante de nós’, no 3º capítulo [da *República* de Platão]”.

O que se apresenta, no dramático, são acontecimentos relativos a como o indivíduo se comporta diante dos fatos e, frequentemente, a postura que toma é demonstrada como a única opção possível dentro daquele contexto. Nas palavras do autor: “[...] no dramático o objeto é tudo, a ponto de desaparecer no teatro, por completo, qualquer mediador [...]” (2002, p.27).

Percebe-se, por meio desses aspectos, dois elementos que distanciam esse gênero das manifestações narrativizadas: nessas últimas, o que prevalece é a interrupção da linearidade dos acontecimentos e a presença do autor. Este se mostra por meio da exposição dos fatos, das reflexões e dos comentários; também pelas interrupções, retrocessos e avanços determinados de antemão, bem como pela escolha das falas e apreciações direcionadas à plateia, conforme expressa Costa (2000, p.9):

[...] Citar, no teatro, é romper o campo fechado da ação dramática tida como ocorrência primeira ou primária, é torná-la parte de um discurso reflexivo, suscetível de ser atribuído a um encenador, que pode ser entendido, então, como crítico-comentarista, como organizador e avaliador dos conteúdos do que se diz e das situações em que se fala, como aquele, enfim, que se pronuncia, sendo o personagem apenas figura de seus discursos.

Ao apresentar comentários sobre a obra, rompe-se com o caráter de “evento autêntico” da representação; ela se torna objeto de análise e de comparação, indo, por consequência, de encontro com as propostas do teatro dramático. Ainda de acordo com o autor, citar equivale a abrir a cena a um discurso plural, a permitir que sejam realizadas comparações entre acontecimentos mostrados e as ressalvas feitas a seu respeito, a problematizar o caráter totalizante e individual da fala do enunciador.

No gênero dramático “puro” (mesmo que essa pureza só exista em teoria), em contrapartida, deseja-se que a plateia tenha a sensação de ineditismo diante do acontecimento e, para isso, a peça demonstra um discurso unívoco e fechado. Ocorre a apresentação de um conflito linear, a partir do qual se compreende a motivação subjetiva das personagens, as ações que tomam para alcançar seus objetivos (expondo vontades e contravontades, nos termos stanislavskianos), e a resolução desse conflito – em que prepondera claramente uma visão de mundo.

Mesmo nas apresentações narrativas em que os discursos são manifestos por personagens-narradoras envolvidas no acontecimento (contando algo que lhe aconteceu ou que viu acontecer e a tocou emocionalmente), dentro de uma estética realista, a aproximação com o gênero dramático não chega a se configurar. Diferentemente do drama, a psicologia delas não é mostrada em profundidade e, invariavelmente, sabem-se apenas alguns elementos de seu passado e praticamente nada sobre suas motivações. As cenas são narradas, ou ao menos intercaladas com momentos narrados; a exposição é em saltos e não causal, o que rompe intensamente com a estrutura dramática.

Mesmo que as personagens narrem como se fosse algo inédito, que elas tenham presenciado ou vivido, o próprio ato de rememoração e de enunciação remete ao pretérito, a uma ação que já aconteceu, contrariando a vivência presente característica do gênero. Assim, torna-se possível encontrar aspectos do drama apenas nos momentos de demonstração dos acontecimentos, e ainda nesses casos, dependendo bastante da estética em que se dá.

O envolvimento emocional, percebido em certas personagens narradoras, aproxima-as – resguardando a devida proporção – das personagens dramáticas, enquanto sob uma outra perspectiva, propicia igualmente o encontro de correspondências com o gênero lírico. Na medida que a fala da personagem se torna a expressão de seu “EU”, como se fosse esse um indivíduo constituído, e que toda a verbalização corresponde à fruição do mundo a partir de seu ponto de vista e de sua subjetividade, é possível notar a presença de traços líricos no teatro narrativo.

Existem encenações em que se opta por estruturar personagens narradoras que se mantêm do início ao fim com a mesma conformação física, vocal e sensível, sem romper a elocução com comentários a respeito do que fala. Estas desempenham especialmente a ação de expor seus pensamentos e emoções sob um único olhar, no momento presente, como se fossem elas mesmas pessoas que se dão a ver ao público.

Trata-se mais uma vez de personagens narradoras, mas, diferentemente das citadas em relação ao gênero dramático, elas se aproximam mais incisivamente do lírico, pois falam sobre sua subjetividade. O foco não está em desvendar as causas objetivas, mas sim em expor emoções e reflexões provocadas. Quanto menor for a distância entre o sujeito e o objeto, ou seja, quanto mais esse “indivíduo” perceber o mundo como uma manifestação de si, maior será a correspondência com o gênero.

Conforme explica Rosenfeld (2002, p.22), o gênero lírico corresponde à “[...] manifestação verbal ‘imediate’ de uma emoção ou de um sentimento [...]”. Importante não perder de vista que mesmo nos casos de apresentações narrativas consideravelmente

simbólicas, a demonstração do viés subjetivo não configura o todo ou o aspecto primeiro da apresentação, senão não poderia ser chamada de narrativa.

A enunciação das sensações permeia as descrições de situações específicas, de modo a se fazer presente em suas apreciações das vivências objetivas contadas pela personagem, mas não como falas com valor isolado do todo. Nesse caso, ainda de acordo com o autor, os traços descritivos e narrativos apresentados rompem com a “pureza ideal” do gênero, e sugerem a existência de aspectos épicos.

O que distancia o teatro narrativo do gênero lírico é a maneira como são articulados os discursos. Existe, no primeiro, a percepção de um elemento externo que elabora o entrecruzamento das ações e das falas. Nota-se que o texto não é apenas uma divagação ao sabor das elucubrações de um indivíduo que percebe o mundo como um prolongamento de si; é sim a organização de uma sequência de discursos que: têm um objetivo para tal conformação, que comporta um questionamento que extrapola o sensível, e que apresenta perspectivas em relação a um mundo que lhe é externo e múltiplo.

A fala dessas personagens apresenta uma, ou diversas histórias, com apreciações sensíveis combinadas a saltos temporais durante a narrativa, a comentários objetivos, a descrição de lugares e acontecimentos passados. Não se trata de proporcionar a sensação de um presente eterno, como ocorre na lírica.

Existe também outro aspecto que distancia o gênero lírico da vertente narrativa contemporânea. Enquanto o primeiro independe de ouvintes, visto que se configura como expressão pessoal, como uma manifestação de seu interior; o segundo necessita do outro para que possa se realizar. Não há narrativa se não houver ouvintes para acompanhá-la. Não há troca de experiência se não se contar com o outro que irá compartilhar da história, somar seus referenciais a ela e completar com sua imaginação os espaços entre os acontecimentos descritos. O teatro narrativo pressupõe a presença do outro como elemento fundamental à sua configuração, enquanto ao gênero lírico o enunciador se basta.

Tais fatos levam, então, a compreender por que razões é ao gênero épico, e não aos dois anteriormente comentados, que se atribui a maior influência no teatro narrativo. E é a essa investigação que se dedica a finalização do capítulo.

2.4.2 A narrativa e o gênero épico

Em *O teatro épico*, Rosenfeld afirma (2002, p.17) que “[...] Se nos é contada uma história (em versos ou prosa), sabemos que tal se trata da Épica, do gênero narrativo. Espécies desse gênero seriam, por exemplo, a epopeia, o romance, a novela, o conto”.

Nessa afirmação, já estão contidos dois aspectos fundamentais de aproximação: a utilização da expressão “gênero narrativo” como sinônimo da substantivação do gênero na denominação “Épica” e, em segundo lugar, a coincidência entre a exemplificação das manifestações literárias com os materiais não dramáticos utilizados pelos criadores no teatro narrativo.

A respeito do primeiro elemento é necessário dizer que Rosenfeld sublinha a diferenciação na aceção dos termos “lírico”, “épico” e “dramático” de acordo com a utilização que os diversos autores fazem deles. Sua apreciação aponta dois vieses, sendo um equivalente à percepção destes enquanto substantivos, e outro enquanto adjetivos.

Ao se referir à “Épica”, ele está fazendo alusão a sua utilização substantiva, que é a mais próxima da descrição do gênero e, por essa razão, corresponde à sua significação mais pura, à sua configuração mais fechada (mesmo reconhecendo que não há formas puras, senão idealmente pensadas). O termo “épico”, por sua vez, conduz à compreensão “adjetiva”, que de acordo com ele, seria equivalente aos traços estilísticos existentes em uma obra, que convivem com outros, podendo ser predominante ou não.

O teórico faz uso do substantivo para apresentação do sinônimo o que, conseqüentemente, demonstra que ambos – narrativa e épica – compartilham da mesma essência. É característico à Épica a utilização de cenas independentes; a possibilidade de retrocessos e avanços na narrativa; a presença de um narrador onisciente e dissociado, que apresenta as personagens envolvidas nos acontecimentos; o anseio da comunicação a terceiros; e a clara diferenciação entre sujeito (narrador) e objeto (narrado).

Pode-se afirmar, então, com base em tudo o que já foi analisado até aqui, que a grande maioria dos procedimentos é compartilhada pela cena narrativa. No teatro narrativo, as cenas apresentadas não têm entre si nenhuma relação causal. Independentemente de a montagem corresponder à narrativa de uma história ou ser composta pela união de várias – reunidas sob a mesma temática, ou uma mesma personagem central – cada unidade mostrada tem a força de um inteiro e não a exigência da continuidade para a compreensão.

Por essa razão, na Épica e no teatro narrativo, podem ser realizados retrocessos e avanços na apresentação da história. Tendo em vista que cada fragmento é compreensível por si só, o fato de apresentar na sequência um acontecimento que se deu em momento anterior na vida de uma personagem, não despertará questionamentos do tipo: “Como isso ocorreu agora, se a

história estava se encaminhando para outro ponto?” ou “Por que utilizar essa cena se não é continuação da próxima?”.

As cenas não são reunidas com intuito de mimetizar o desencadeamento real de um fato, elas são arranjadas para explicitar momentos, podendo até mesmo contrapor situações e posicionamentos em ocasiões específicas. Assim, a utilização de saltos, adiante ou atrás, equivale a um recurso de exposição dessa história, a um meio de não apenas evidenciar um acontecimento presente, mas também de tornar possível a sua fruição a partir do conhecimento mais amplo do contexto em que se desenvolve.

Aqui chegamos a outro ponto de convergência: a existência do narrador. É ele quem estabelece a ordem do que será contado e é a partir de sua escolha, de seu ponto de vista, que serão expressos os argumentos. Não há neutralidade, nem tampouco a camuflagem integral em personagens que dialogam – apesar de haver por vezes o uso de diálogos –, o que há é a sua presença de fato na cena, a qual, pode até ser independente das personagens envolvidas na narrativa.

Esse narrador, presente nas duas manifestações, conta ao público os acontecimentos que se sucederam com pessoas, comunidades, em diferentes momentos e espaços. Não há restrição para que se limite a um acontecimento ou ao ponto de vista de uma das pessoas envolvidas. Ele tem a liberdade de comparar passagens acontecidas em lugares distintos, comentar as percepções divergentes dos indivíduos que tomaram conhecimento do fato, realizar pausas na narrativa para analogias e reflexões. Ele equivale a um organizador da exposição dos discursos.

Entretanto, embora tantas coincidências os liguem, há aspectos da Épica (enquanto “gênero puro”) que a afastam da linguagem narrativa contemporânea. Um primeiro elemento concerne justamente ao objeto narrado. Este corresponde, geralmente, na Épica, a situações que aconteceram a outrem, que não o narrador, cujo desenrolar já é conhecido, ou ainda a fatos que sucederam consigo no passado, cujo final é igualmente sabido por ele.

Assim, seja a narrativa em terceira ou em primeira pessoa, é comum que ela apareça no pretérito e, por consequência, que o narrador não se surpreenda ao longo da exposição da história. Sua fala é amena e não apresenta traços de envolvimento emocional nem com os fatos que narra, nem com os acontecimentos pessoais que descortina ao público, conforme comenta Rosenfeld (2002, p.25):

É sobretudo fundamental na narração o desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado). O narrador, ademais, já conhece o futuro dos personagens (pois toda a história já decorreu) e tem por isso um “horizonte mais vasto que estes”; há geralmente dois horizontes: o do personagem, menor, e o do narrador, maior. [...]

Mesmo na narração em que o narrador conta uma história acontecida a ele mesmo, o eu que narra tem o horizonte maior do que o eu narrado e ainda envolvido nos eventos, visto já conhecer o desfecho do caso.

Esse elemento não se desliga de todo do teatro narrativo atual, mas limita a correspondência a uma perspectiva, que é a opção pela onisciência do narrador. Na Épica, o narrador conhece os acontecimentos da cena e conduz externamente o desencadeamento das situações, em outras palavras, ele dirige a apresentação, como se decidisse os momentos em que irá falar e os que irá passar a fala às demais personagens, que desconhecem a sua presença e explicitam o “seu” pensamento, enquanto autor.

O teatro atual aqui pesquisado propõe também rupturas com essa estrutura. Ele abre, por exemplo, a possibilidade de: o autor onisciente ser visto pelas demais personagens e questionado por elas durante a encenação (relativizando seu controle sobre a cena); de o narrador se envolver sensivelmente com os assuntos, deixando-se contaminar pela emoção da narrativa (aproximando-se em certa medida do lírico e diminuindo, conseqüentemente, a objetividade da épica); ou ainda de o narrador contar algo que está se passando no momento presente – visível ou não ao público.

O que se apresenta, mais uma vez, é a quebra com o cânone e a abertura a uma infinidade de transgressões a partir de procedimentos estabelecidos, os quais podem ser ainda mais ampliados ao se considerar a pluralidade de tratamentos de que o narrador pode se utilizar para comunicar determinado tema.

Ao contrário da Épica, sobre a qual Rosenfeld afirma que o narrador “[...] está sempre presente através do ato de narrar” e que (2002, p.24) “Mesmo quando os próprios personagens começam a dialogar em voz direta, é ainda o narrador que lhes dá a palavra, lhes descreve as reações e indica quem fala através de observações como ‘disse João’, ‘exclamou Maria quase aos gritos’ etc.”.

No teatro narrativo contemporâneo, não há mais a obrigatoriedade de o narrador ceder a palavra às personagens a partir de introduções como “disse fulano”, “comentou sicrano”. As falas das personagens, sejam diálogos ou narrações, intercalam-se diretamente com as da personagem onisciente (caso seja essa a opção).

Para tanto, estabelecem-se códigos que diferenciem os momentos de fala de cada um. Estes podem ser a definição de áreas diferentes do palco para enunciação, a utilização de um adereço que passam de um ao outro, ou peças de figurinos que alguns atores vestem para significar que falam tendo como referência determinada personagem.

Esse teatro não se submete, tampouco, à exigência de narrar de maneira distanciada e serena, do mesmo modo que não se limita a descrever objetivamente as situações, como propõe o gênero. O narrador pode se envolver, sim, emocionalmente e realizar apreciações intelectuais ou sensíveis sobre o que se passa. A interação desses narradores com a cena não se restringe à onisciência de narradores-personagens; eles podem ser, igualmente, narradores envolvidos ou mesmo personagens-narradoras.

Tal categorização pertence à Nara Keiserman (2004). No primeiro caso (do narrador-personagem), ele tem com a cena uma relação de explicitação e não de vivência, significa dizer que a postura de sua enunciação coincide com a de um narrador onisciente, ou com a de um narrador parcial, que defende os pontos de vista de uma das personagens. No segundo (da personagem-narradora), ela é a principal envolvida na ação, a narrativa proferida acontece dentro de um contexto fictício estabelecido, correspondendo a algo que lhe passou, ou está lhe passando, e se destina a alguém que pode ser tanto uma outra personagem quanto unicamente às pessoas do público. A diferença em relação ao primeiro caso é que este não conta o fato a partir de um ponto de vista externo à situação, ele está, sim, de alguma forma inserido no acontecimento.

É possível ainda, na manifestação contemporânea, a combinação de categorias diferentes de narrador durante a representação, de acordo com a forma de aproximação desejada pelo grupo e com a reflexão que pretendam promover a respeito do tema. Uma mesma situação narrada por alguém que a apreciou externamente, ou por outrem que soube de seu acontecimento, ou ainda por alguém que de fato a vivenciou, gera narrativas completamente diferentes devido à parcialidade do conhecimento sobre o fato e à emoção envolvida na expressão.

A segunda coincidência, presente na fala de Rosenfeld, vincula-se às expressões da Épica e aos materiais utilizados pelos grupos de teatro narrativo para a criação de suas peças. O autor aponta o romance, os contos, a epopeia e a novela como manifestações literárias exemplares ao gênero, em virtude de terem na essência de sua estrutura características como: a presença do autor e as possibilidades de retrocesso e avanço.

Os grupos de teatro que trabalham com o narrativo, apropriam-se, grande parte das vezes, dessas expressões literárias não dramáticas para suas experimentações em virtude de perceberem os diversos correspondentes entre o texto e as possibilidades para a cena, àqueles que não visam realizar adaptações ao diálogo.

Essa literatura e a vertente narrativa são ambas manifestações do gênero épico – escrita e cênica – e, também por essa razão, promovem uma aproximação semelhante em relação ao

assunto abordado e ao leitor/espectador. Esse assunto poderia ser amplamente discutido⁴³, mas para fins desta análise, é importante que se diga ao menos que ambas manifestam visões e compreensões de mundo referentes ao criador, ou aos criadores, mas ao mesmo tempo, solicitam a imaginação ativa do interlocutor.

Além disso, ambas tem um tempo diferenciado – em relação ao drama absoluto – para apresentação dos fatos, visto que é pela palavra que se dá a construção das imagens e não pela presença materializada do acontecimento.

2.5 OUTRA CONTRIBUIÇÃO FUNDAMENTAL – O ÉPICO BRECHTIANO

De acordo com Pavis (1999), em diversos momentos da história do teatro houve a apropriação de elementos épicos ou “desdramatizantes” pela cena dramática. Pode-se, por exemplo, citar o coro da tragédia grega, que fazia uso da palavra coletivamente a fim de descrever e comentar ações ao invés de figurá-las; as cenas simultâneas nos Mistérios da Idade Média; a relação direta com o público nas farsas do período Barroco; além dos prólogos, epílogos e da multiplicidade de tempos e lugares nas peças de Shakespeare; para comentar apenas alguns casos.

Foi a partir do final do século XIX, entretanto, que se acentuou a tendência de integrar expedientes épicos à estrutura teatral dramática. Especialmente na década de 1920, Brecht e Piscator nomearam como “épico” o estilo de representação que superava os cânones vinculados à “tensão dramática”, ao “conflito” e à “progressão regular da ação”, bem como aos demais parâmetros ideais de mimese aristotélica (PAVIS, 1999, p.130).

O interesse de Brecht consistia na apresentação dos fatores sociais determinantes às relações inter-humanas e na estruturação de um palco destituído de quarta parede, que esclarecesse o público sobre a sua sociedade, sua necessidade e seu poder de transformação. De acordo com Bornheim (1992, p.271), o avanço introduzido por Brecht relaciona-se essencialmente com dois pontos: a ação dramática e a intriga. Brecht, em vez desses termos, passou a trabalhar em relação a contradições preponderantes e simples, presentes no enredo. Além disso, concebia todos os conflitos como conflitos sociais e todos os caracteres como contradições autênticas. Conforme afirma no *Pequeno organon* (XXI, 404):

⁴³ Para aprofundamento a respeito dos pontos de intersecção entre a literatura e o teatro narrativo, recomendamos: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. 1988. p.397-428; SARRAZAC, Jean-Pierre. *A irrupção do romance no teatro*. 1995; NUNES, Luiz Arthur. Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral. **O Percevejo**, p.39-51, 2000.

“Eu” não sou ninguém. Passo a existir a cada momento e quase não permaneço. Emerjo sob a forma de uma resposta. A única permanência em mim é aquilo que atende àquele pedido de uma resposta, que assim se torna permanente.

Sendo adepto das concepções marxistas, Brecht acreditava que o ser humano seria o conjunto de suas relações sociais e que, por essa razão, só poderia ser analisado dentro de uma perspectiva mais ampla, que transpusesse a encenação de um momento isolado de sua vida e demonstrasse um quadro maior com as respectivas apreciações dos acontecimentos. Os homens existentes no drama não se faziam exemplares da coletividade, nem apresentavam conflitos que extrapolassem o universo doméstico e psicológico da burguesia. Rosenfeld corroborando com os pressupostos brechtianos, afirma: “[...] o peso das coisas anônimas não podendo ser reduzido ao diálogo, exige um palco que comece a narrar” (2002, p.148).

Os homens que Brecht queria levar à cena eram menos indivíduos isolados do que esquemas originários de certa organização social; reproduziam antes as controversas relações que um mesmo sujeito estabelece em diferentes circunstâncias da vida, do que um ser total, finalizado. Por consequência, para que se pudesse promover uma percepção mais geral desse homem, assim como já havia sido proposto para as situações em que se encontrava envolvido, a narrativa mostrou-se fundamental.

Na manifestação nascente, com o intuito de estimular uma recepção intelectual e não apenas sensível, percebeu-se como interessante fazer uso de procedimentos que impedissem o aumento da tensão e da empatia incondicional com as personagens. Fora proposto, então, que a continuidade da ação e dos diálogos sofresse interrupções por comentários, inserções do coro, músicas e sons na medida de seu desenvolvimento.

Dessa maneira, seria-lhes possível fazer que as pessoas tivessem uma percepção distanciada da cena, ou seja, que não a vissem como trivial e não a aceitassem imediatamente. E, assim, haveria espaço para analisarem cada fragmento, em vez de serem conduzidas ininterruptamente pela causalidade da situação, como ocorria no drama tradicional. Conforme afirmou Bertolt Brecht (2005, p.89):

Durante o espaço de quinze anos, após a Primeira Guerra Mundial, experimentou-se, em alguns teatros alemães, uma forma relativamente nova de representar, que se denominou “forma épica” em virtude de possuir um cunho nitidamente narrativo e descritivo e de utilizar coros e projeções com finalidade crítica. Por meio de uma técnica, que de forma alguma era fácil, o ator se distanciava das personagens que representava e colocava as situações da peça sob um tal ângulo que sobre ela vinham infalivelmente incidir a crítica do espectador. Os paladinos do teatro épico alegavam que os novos temas – os acontecimentos absolutamente complexos de uma luta de classes no seu momento decisivo – eram mais fáceis de dominar dessa forma, uma vez que assim seria possível apresentar os acontecimentos sociais (em processo) nas suas relações casuais.

O “distanciamento” seria possível por meio de uma série de expedientes, concernentes aos diversos domínios da cena. Desde a estrutura do texto, passando pelo trabalho do diretor, pelo preparo e atuação dos atores, pela escolha e produção dos elementos de cena, até a maneira de relacionamento com o público, tudo deveria corroborar para que juntamente com o prazer na apresentação e na escuta daquela história, também existisse a constante consciência de que: “foi assim, mas poderia ter sido de outra maneira”⁴⁴.

Ao contrário do que muitos pensam, a distância não se manifesta por representações frias ou maneiristas, atitudes exclusivamente cerebrais dos artistas e dos espectadores ou completa negação das emoções. De acordo com Bornheim (1992, p.288):

Brecht afirma, e reiteradas vezes, que não caberia pretender expulsar as emoções, que tanto o ator quanto o personagem, destituídos de emoções, são meros produtos cerebrais, sem vida. O ponto de partida está na mostração da dupla, ou seja, o efeito de distanciamento exige, e isso permanece inabalável, que o ator mostre o personagem, mas ele só conseguirá fazê-lo se conseguir, concomitantemente, mostrar-se a si próprio na ação de mostrar o personagem.

A distância se dá pela rejeição da criação de “campos hipnóticos” que possam iludir o espectador e inseri-lo em um estado de entrega emocional que perturbe sua racionalidade. Busca-se a consciência do espectador, de que ele está diante de uma obra artística e de um ator que representa um personagem, e não diante de uma realidade. Isso corresponde a saber que o que ele vê no palco é uma possibilidade, uma hipótese de reação, mas que por trás dela existem todas as outras que puder imaginar.

Com a mesma intenção, solicitava-se aos atores que mostrassem a personagem em vez de vivenciá-la. Valorizava-se, nesse contexto, a presença de uma personagem-narradora que expusesse e estimulasse a percepção de pontos de vista sobre a fábula, e que não se configurasse como uma tentativa de construção de um indivíduo em si, com seus questionamentos psicológicos.

Em virtude de vários desses aspectos é frequente que, ao tratar do teatro narrativo, o pensamento se volte imediatamente a referências da teoria brechtiana. A utilização do recurso de ampliação do universo apresentado por meio de interferências na ação foi, sem dúvida,

⁴⁴ Esta análise não se propõe a uma ampla abordagem dos procedimentos utilizados por Brecht e demais artistas que trabalharam em suas criações. Fazem-se presentes apenas os de primordial relevância para a reflexão dessa estética em relação à narrativa. Para aprofundamento, sugerimos consultar: BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. 1992; BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2005; JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. 1999; KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na pós-modernidade*. 2001.

uma das principais características assimiladas pela tendência contemporânea (apesar de esses elementos existirem no gênero épico).

Além disso, se consideradas demais características do teatro épico brechtiano, não será difícil encontrar outros pontos fundamentais de intersecção entre ele e o teatro narrativo contemporâneo, por exemplo: a independência das cenas, a utilização de músicas como comentários, a oscilação da função do ator – sendo ora a de representar e ora a de comentar – o uso apenas dos elementos necessários à sugestão dos espaços, sem uma preocupação com a reprodução realista do ambiente.

Por essas razões, torna-se por vezes pouco clara a diferenciação entre a manifestação épica e o teatro narrativo atual, e não é raro que em uma análise breve ambos sejam considerados sinônimos. Entretanto, em uma investigação mais acurada pode-se claramente perceber que as maneiras como a narrativa e os demais procedimentos se apresentam em cada uma das linguagens, bem como o objetivo que existe para essa conformação e a relação que desejam estabelecer com o público são bastante diversos.

Walter Benjamin apresenta as principais reestruturações que o teatro de Bertolt Brecht propôs à cena dramática (1994, p.79):

Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de “tábuas que significam o mundo” (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim o roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando à obtenção de efeitos e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo.

Antes de ceder ao impulso imediato de contrapor isoladamente tais características às pertencentes ao teatro narrativo contemporâneo, é fundamental lembrar que as diferenciações são fruto, principalmente, do contexto em que se desenvolveram. Como afirma Brecht, “[...] nós pretendemos, [...] deixar às diferentes épocas sua diversidade e não esquecer jamais sua efemeridade, de forma que a nossa época possa ser considerada também efêmera” (2005, p.142).

O teatro de Brecht se desenvolveu em uma época bastante peculiar, na qual o nazismo estava em ascensão. De acordo com Jean-Pierre Sarrazac (2002b), em virtude do quadro político e social não permitir a ação direta contra o sistema, as peças de Brecht tinham como intenção primeira ampliar a percepção de seus contemporâneos. Por vezes, Brecht utilizava-se

de parábolas para mostrar fatos concretos análogos à realidade, para desmascarar os vieses ocultos da organização nazista e atuar como uma resposta imediata às propagandas e seduções do sistema. Ao seu público cabia, então, compreender a analogia e perceber que a situação em que viviam não “era” daquela maneira, como se estabelecida e impassível de mudança, mas apenas “estava” daquela maneira, como em outros períodos históricos já havia se estruturado de forma diversa e, posteriormente, se reorganizado.

Havia um objetivo político muito definido nas montagens brechtianas. O inimigo estava dado. Mas, mesmo quando seus textos não se referiam diretamente ao partido nazista, era posta em cena a crítica ao pequeno poder, a oscilação na relação entre explorado e explorador, a discussão dos valores tidos como eternos; em suma, o “inimigo” permanecia claro e era manifesta a visão que se tinha dele.

No teatro narrativo contemporâneo, inserido no contexto da sociedade pós-industrial, a configuração social é bastante diversa. Sem dúvida, podem ser percebidas as relações de poder e exploração entre extratos da sociedade e entre indivíduos do mesmo contexto; todavia, não há uma configuração definida e autoritária da organização política a ser combatida, nem uma ideologia totalizante que estimule as pessoas a se reunirem para a luta.

O quadro social e político atual é consideravelmente difuso, os limites entre as classes sociais, bem como a estruturação política, são, na maioria das vezes, opacizados diante do estímulo massivo da mídia para a inércia e falta de consciência. Bens de consumo, por exemplo, estão ao alcance de quase todos, da mesma maneira que as informações, as novidades, o estilo de vida e comportamento são veiculados doméstica e diariamente pela televisão e *internet*, criando a falsa sensação de igualdade. Como fica patente na breve reflexão sobre a atualidade nas palavras de Iná Camargo Costa, no prefácio de *O método Brecht* (1999, p.11):

[...] tempos que realizam a proeza de serem ainda mais anticomunistas que os de Brecht e os da Guerra Fria, tempos em que prevalece, aparentemente sem qualquer contraposição, a retórica mercadológica em todos os domínios (inclusive, e sobretudo, os da cultura e da teoria).

Em política, da mesma forma, os partidos são quase todos indistintos, propõem ações semelhantes, assim como tomam atitudes análogas. O papel dos governantes como representantes do povo está praticamente desacreditado e, diante da desorganização de grande parte da sociedade, a cobrança por atitudes em prol do coletivo é reduzida se comparada à proporção que poderia alcançar caso fosse esse o foco. E, ainda de acordo com Iná (1999, p.17):

[...] é importante lembrar que, se a doutrina brechtiana da atividade outrora teve força empreendedora porque atividade e práxis estavam na ordem do dia, essa mesma doutrina é agora urgente precisamente porque elas não estão mais, e porque tanta gente parece imobilizada nas instituições e a profissionalização não parece admitir mudança revolucionária, ou mesmo evolucionista ou reformista. Hoje a paralisia em todo o mundo – dominado pelo mercado, a globalização, a mercantilização e a especulação financeira – nem ao menos se apoia num doloroso sentido religioso de Natureza; mas é clara a percepção de que ele ultrapassou os limites da iniciativa humana, tornando-a obsoleta.

Nota-se então uma dificuldade, não da totalidade, mas de parcela significativa da população, em enxergar que o contexto não “é” dessa maneira, mas está sendo articulado pelos que tem uma determinada visão. Os que estão no poder visam o conformismo e a conformação social, por meio da ilusão do consumo e do estímulo à competitividade e ao isolamento. A ameaça oculta é a de que, se a população não agir dessa maneira, ela pode se tornar parte do refugio e não ter a oportunidade de participar, nem assim, de sua sociedade. Em outras palavras, ou ela se adéqua, ou se torna inútil ao sistema e dele pode ser retirado.

Brecht atribuiu parte significativa do poder revolucionário não ao fato de reafirmar a norma, mas sim de questioná-la. Ele apresentava as contradições com vistas ao julgamento e a idealização de substituições à realidade dada como natural. Atualmente, em contrapartida, a consciência do poder de questionamento das instituições e das leis está abalada. Jameson (1999) comenta que tendo em vista o fato de que as pessoas não sentem que criaram as instituições, elas também não percebem a importância de serem fiéis a ela.

Diz o teórico que na época inicial do Iluminismo, da ascensão da cultura burguesa e do poder popular emergente, Kant propunha que os sujeitos aprendessem a tratar as leis como se fossem produtos de sua própria criação, mas que no momento atual o potencial de apropriação está muito comprometido, por mais “[...] que as instituições impostas aos grupos subalternos sejam adornadas por *slogans* democráticos e convites enfáticos à participação” (1999, p.167).

O teatro narrativo se desenvolve dentro desse contexto marcado pelo individualismo e pela competição; pela intensa descrença nos metarrelatos e, conseqüentemente, pela quase ausência de ambição por estruturar um grupo que tenha consciência da situação social e se proponha a tomar partido. Por essa razão, caso essa manifestação teatral tenha a intenção de ser política, deverá assumir anteriormente uma nova e difícil tarefa: a de reunir as pessoas sob um mesmo discurso ou, ao menos, contra um discurso comum.

Em manifestações narrativas atuais, de cunho épico brechtiano, fazem-se também presentes os objetivos de descortinar a realidade e de propor uma reflexão sociopolítica sobre ela. Os expedientes presentes na cena, nesse caso, são amplamente influenciados por Brecht, do mesmo modo que a maneira de se utilizar deles.

Há em *Ó da viagem* o desempenho de mais de uma personagem por ator, com trocas de roupa à vista do público; a quebra do fluxo narrativo para a explicitação de um comentário do ator-narrador sobre ela – que pode ser feita por ele mesmo ou por uma outra pessoa –; a organização dos elementos da próxima cena diante da plateia; a configuração de personagens da elite como tipos cômicos, uma interpretação bastante elaborada dos atores, que se mostra como fruto de uma construção e não como vivência primeira, entre outros.

Entretanto, não é a totalidade das experimentações narrativas que compartilham dos mesmos interesses e objetivos brechtianos – guardando as devidas particularidades históricas. Existe, como já foi dito, uma infinidade de possibilidades de configuração da cena narrativa. Múltiplos são os procedimentos de que pode se utilizar, bem como diferentes são os temas trabalhados e variáveis os graus de interação com o público. Por consequência, há montagens que se aproximam quase integralmente da encenação épica brechtiana, enquanto outras apresentam enorme distância em virtude de seu conteúdo e estética.

A partir de Walter Benjamin (1994), podem-se encontrar os primeiros pontos a serem ponderados. Considera-se que no teatro épico o palco não se estrutura em “espaço mágico”, mas em “sala de exposição”, um lugar em que os acontecimentos são mostrados com intuito de que sejam analisados de um ângulo mais favorável do que aquele encontrado cotidianamente na sociedade.

O palco, nesse caso, mantém a relação frontal, mas agora os atores voltam-se diretamente à plateia durante os seus discursos, colocando tanto as cenas quanto as falas sob análise dos que os ouvem. Esse espaço transforma-se em uma tribuna na qual são apresentados os assuntos, e proposta sua reflexão pelo coletivo.

Em contrapartida, no teatro narrativo, a organização da área de encenação pode ser múltipla. Em geral, privilegia formações com grande proximidade entre os espectadores e os atores, sem desnível entre os espaços que ocupam, ou com a utilização de arquibancadas, enquanto a cena se desenvolve no nível do chão. O rompimento da quarta parede se dá de forma ainda mais radical, tendo em vista que os textos são primordialmente ditos para a plateia; quando não, esta é convidada para assumir a palavra.

A diferença na relação com o público ocorre porque, no primeiro caso, Brecht tem a intenção de revelar algo específico para o coletivo, de dizer-lhe algo que foi previamente pensado e estruturado para a exposição. Não se trata, por certo, de um conteúdo fechado, conclusivo, mas do direcionamento para uma perspectiva sob a qual pensar os acontecimentos que os rodeiam e de compreendê-los, não como produtos do acaso, mas como consequências da organização de um determinado processo social.

O objetivo central de suas representações é o de, simultaneamente, divertir e ensinar. Para ele, nada mais divertido aos filhos de uma época científica, como ele mesmo os denomina, do que o conhecimento. Esse palco na condição de tribuna, enquanto espaço de discussão, caracteriza-se na estrutura mais coerente para seus objetivos (exceto, obviamente, no caso das peças didáticas em que a relação proposta é completamente diferente⁴⁵).

De acordo com Jameson (1999), a proposta do criador alemão é tornar possível reconhecer os processos que estruturam as instituições e utilizá-los com propósito diverso. Brecht ensina a fazer perguntas que torne possível a ação; o que se mostra no palco são situações parabólicas, exemplares, que solicitam o julgamento do público a respeito do julgamento apresentado em cena, que pedem para que pense se o que se passou foi o mais sábio ou não.

No segundo caso, entretanto, a configuração espacial para a realização da narrativa reflete um interesse diverso, que se refere à estruturação de um coletivo. No caso desse teatro contemporâneo, o coletivo não é apenas de ouvintes, mas formado por todas as pessoas presentes, atores ou não. A plateia deixa de ser algo exterior à cena e passa a integrá-la por meio de sua imaginação ou de verbalizações explícitas.

Para um teatro que se desenvolve na pós-modernidade, em tempos de ideologia absoluta em crise, parece arriscado pensar na manutenção de um “aspecto educativo”. É bastante possível que esse público não se disponha a ver ou ouvir percepções muito fechadas, ou mesmo visões políticas consistentemente definidas, proferidas sobre um palco.

Por certo, há a consciência de que todo o teatro é político e que todas as representações apresentam a visão de um determinado grupo sobre o assunto escolhido. Logo, é igualmente nítido que o teatro narrativo mostre um discurso com relevante grau de clareza e direcionamento. Todavia, a diferença se encontra na abertura do tratamento do tema e no nível de finalização dado ao pensamento sobre os acontecimentos.

Por essa razão, faz-se bastante diferente a existência de uma visão política e social específica e a proposta de ponderações a seu respeito, e o anseio de que o público se identifique maciçamente com ela. Na atualidade, muitos grupos – nos quais também se insere parcela dos que trabalham com o teatro narrativo – romperam com a busca por definir uma linha de posicionamento como verdadeira ou especialmente interessante, objetivando a ação

⁴⁵ As peças didáticas, ou *Lehrstücke*, grosso modo, são experimentos caracterizados pela totalidade dos participantes executarem a função de atores. Não há plateia, os atores se revezam nos diversos papéis necessários, a teoria faz parte do próprio processo de elaboração das cenas e a dramaturgia é aberta à discussão e reelaboração por quem as realiza. Para aprofundamento, consultar: KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na pós-modernidade*. 2001; *idem*. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. 1991.

social. Predominam, nesses casos, propostas de reflexão sobre assuntos vários a partir de determinados estímulos – afastando essas experiências das criações brechtianas.

Outro elemento de contraposição se refere exatamente ao público a quem se destina a manifestação e a recepção dele esperada. É evidente que no caso de ambas as manifestações objetiva-se uma atitude ativa do espectador e uma oposição determinante em relação à passividade da plateia dramática, mas a atividade esperada de cada um deles é o que pode divergir, de acordo com o objetivo da apresentação. No caso do teatro épico, Brecht afirma em seu *Pequeno Organon para o teatro* (2005, p.135):

As nossas reproduções do convívio humano destinam-se aos técnicos fluviais, aos pomicultores, aos construtores de veículos e aos revolucionários, a quem convidamos a vir aos nossos teatros e a quem pedimos que não esqueçam, enquanto estiverem conosco, os respectivos interesses (que são uma fonte de alegria); poderemos, assim, entregar o mundo aos seus cérebros e aos seus corações, para que o modifiquem ao seu critério.

Nota-se que a atividade por ele desejada estava ligada à compreensão e ao aumento do ângulo de visão do trabalhador, vinculava-se à percepção da efemeridade dos eventos e da capacidade de transformação existente na organização coletiva e consciente para a luta, bem como à importância da manutenção dos interesses do grupo em relação aos anseios individuais.

Ainda de acordo com Brecht, sua intenção era a de levar o teatro à massa de operários desfavorecida econômica e socialmente, para que pudesse encontrar a verdadeira diversão no tratamento dos complexos temas que lhes eram conhecidos e urgentes. Ele propunha a urgente aproximação de uma “nova ciência social” (2005, p.136), a despeito da conveniente distância que a elite impunha de sua própria ciência.

No teatro narrativo, por sua vez, o público desejado varia conforme a manifestação. As encenações que abordam assuntos de cunho político e social são, prioritariamente, direcionadas às classes sociais que não a elite; àqueles que mantêm o interesse de pensar as relações humanas inseridas em seu contexto. Isso quer dizer que, assim como em Brecht, o interesse está em discutir os acontecimentos e ações com aqueles que buscam compreendê-los e que possuem uma consciência, que não é necessariamente de classe, mas que é, sem dúvida, coletiva.

Entretanto, não há a obrigatoriedade de realizar as apresentações exclusivamente em áreas periféricas ou em organizações de trabalhadores; essa pode ser uma dentre diversas outras opções de apresentação. E, caso ela seja feita, pode-se perceber a equivalência de seu intuito

com o de Brecht, relativo ao levantamento de pontos de reflexão e de análise de situações específicas contemporâneas.

Em um lado diametralmente oposto, encontram-se peças narrativas absolutamente poéticas, que vinculam suas expectativas muito mais a um despertar sensível do que à conscientização social. Um bom exemplo é a montagem de *Clarices* pela companhia paulistana de teatro As Graças, na qual três atrizes se revezam para apresentar escritos de Clarice Lispector e os diferentes acontecimentos que lhe sucederam, revelando diferentes facetas assumidas pela autora ao longo da vida. A proposta é a de um mergulho no universo simbólico da escritora e não uma investigação do contexto social em que estava inserida. A companhia visa promover um encontro delicado com a obra e com a pessoa de Clarice, sem compromisso de estender a abordagem a níveis morais ou políticos.

Entre essas duas frentes antagônicas – ambas representantes do teatro narrativo – pode ser usado como exemplo o enredo de *Hygiene*. Nele, conta-se a história da desapropriação dos cortiços, em analogia ao processo de “revitalização” do centro da cidade de São Paulo, em que diversas pessoas tiveram de abandonar os prédios ocupados. A montagem intercala momentos de reflexão política, por meio de narrativas de personagens que tiveram que deixar suas casas; imagens absolutamente simbólicas, como a personagem “Amarelinha” que cai do alto de uma escada após ter estado presente e se mantido calada durante toda a encenação, como símbolo da doença e da degradação; e ainda instantes de grande integração do público no acontecimento, por exemplo, durante as canções e ao longo das conversas com as personagens italianas Giuseppe e Carmela e o português Manuel.

Trata-se de um híbrido de percepção intelectual e sensível, que pretende inserir cada vez mais o público na narrativa, e permitir que ele se aproprie dela, tomando muitas vezes até parte de fato na encenação e contracenando com as personagens narradoras.

Todavia, esses exemplos não esgotam as possibilidades de experimentação narrativa. Entre as linhas seguidas pelas manifestações comentadas existem inúmeras variações, com inserção maior ou menor do público na situação cênica, que fazem uso de discursos mais ou menos subjetivos, e que apresentam procedimentos com variado grau de distanciamento. Não existe uma estrutura, mas uma gama de possibilidades que se aproximam ou se afastam de diversas estruturas provenientes de outras estéticas e movimentos, as quais, por sua vez, combinam-se formando uma linguagem própria a cada criação.

Dentre os referenciais para a construção das cenas, sem dúvida, destaca-se o teatro épico de Brecht, mas a apropriação de seus elementos pode ser realizada de forma tão diversa do

inicialmente proposto que a encenação passa a ser, por vezes, uma oposição às teorias brechtianas. Nesse caso, o próprio uso da narrativa pode ser um claro exemplo disso.

Brecht a utiliza como um meio de abordar mais ampla ou profundamente um acontecimento; ele faz dela um instrumento de quebra na sequência das cenas dialogadas, com intuito de tornar visíveis as contradições. O teatro narrativo contemporâneo, ao contrário de usar a narrativa para interromper a ação dramática, apresenta-a como predominante e, quando muito, é ela que cede lugar a momentos presentificados de diálogo; são os próprios fragmentos de narrativas que constituem a peça.

O que há no palco é a explicitação verbal de uma história, a qual, por sua vez, pode ser feita por um relato no pretérito ou no presente, em primeira ou terceira pessoa, por meio de um ator desempenhando cada papel narrativo, um único realizando todos os papéis, ou ainda diversos atores representando a mesma personagem. A quebra com a estrutura é extremamente radical, e o intuito principal é articular os fragmentos narrativos para conseguir contar uma ou múltiplas histórias.

Em encenações como a de *Clarice*, ou mesmo na de *Hysteria*, não há quebras de distanciamento em nenhum momento da encenação. O que acontece é a intercalação das narrativas com intuito de evidenciar um ou outro fato, que podem ser de ordem objetiva ou subjetiva. As personagens, nesses casos, não chegam a apresentar situações na íntegra, nem a se preocupar com a demonstração do desfecho do acontecimento; há, sim, a interrupção dos discursos e a contraposição de comportamentos. O que se mostra é um discurso plural, que pode ser analisado por meio da separação ou justaposição das narrativas, mas sempre desvinculado de objetivos de síntese.

Mesmo em apresentações que se utilizam das quebras com intenção de crítica social mais direta, a narrativa permanece como estrutura, como base a partir da qual será feita a interrupção. Melhor dizendo, é ela que permeia toda a apresentação e as pausas são pensadas a partir dela, seja como alterações no tom da fala, seja pela modificação da estética utilizada pelo narrador-personagem, seja por uma movimentação corporal que contraponha o discurso ou por inúmeras outras possibilidades vislumbradas pelo coletivo teatral. Essa diferenciação fundamental entre o teatro de Brecht e o teatro narrativo fica clara na afirmação de Lehmann (2007, p.185):

Um traço essencial do teatro pós-dramático é o princípio da narração: o teatro se torna um lugar da arte de contar [...]. Frequentemente tem-se a impressão de assistir, não a uma representação cênica, mas a um relato sobre a peça em questão. Nesse caso, o teatro oscila entre narrações delongadas e episódios de diálogos espalhados por aqui e ali; a descrição peculiar da lembrança/narrativa pessoal dos atores e o

interesse nelas se torna o ponto principal. Trata-se de uma forma de teatro que se diferencia categoricamente da epicização de processos ficcionais e do teatro épico, embora apresente semelhanças com essas formas.

Ainda de acordo com o pensador, as realizações de Brecht, se consideradas a estrutura dramaturgica de suas peças, não são tidas como revolucionárias frente à produção do teatro pós-dramático. Lehmann afirma, de modo relativamente radical, que as criações brechtianas mantiveram expedientes tradicionais em virtude da preocupação com o enredo, enquanto que no teatro desenvolvido entre as décadas de 1960 e 1990 houve um rompimento com a centralidade de sua importância.

De maneira mais ou menos incisiva, tomando, respectivamente, o teatro performativo como um extremo e o narrativo como outro, o teatro abandonou o enredo, tanto no concernente à elaboração literária quanto ao encadeamento. O texto estruturado da apresentação deixou de ser o ponto de partida da criação.

A possibilidade de interferência e de transformação da dramaturgia de Brecht está, atualmente, ampliada até os limites da construção conjunta de uma dramaturgia da cena. Ocorre uma verdadeira expansão dos pontos de vista articulados dentro de uma mesma apresentação e até a absorção da visão dos espectadores, no momento presente da realização. Para Lehmann, o teatro pós-dramático é também um teatro pós-brechtiano, conforme se contata em sua afirmação (2007, p.51):

[...] O teatro pós-dramático é um teatro “pós-brechtiano”. Ele está situado em um espaço aberto pelas questões brechtianas, sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova “arte de assistir”. Ao mesmo tempo, ele deixa para trás o estilo político, a tendência à dogmatização e a ênfase do racional do teatro brechtiano, posicionando-se em um período posterior à validade autoritária do projeto teatral de Brecht.

A partir da afirmação do pesquisador, embora considerados discutíveis os termos “dogmatização” e “validade autoritária” no concernente à produção citada, faz-se importante destacar que o teatro de Brecht surge, em essência, da necessidade de desmistificar a realidade e de revelar que as circunstâncias opressivas que o homem enfrenta são históricas e tem como serem superadas. O teatro narrativo, por outro lado, aparece como um elemento que revaloriza a relação próxima de comunicação entre os indivíduos, a predominância do contato – visual ou sensorial – e a percepção de que há questões coletivas maiores que perpassam e afetam todos os microcosmos individuais, e que, por essa razão, fazem-se muito interessantes o convívio e a troca de experiências.

Nota-se, que as contribuições provenientes da abertura do drama aristotélico e da inserção e desenvolvimento de teorização e expedientes do gênero épico, bem como do épico brechtiano foram bastante valiosos ao teatro contemporâneo e tiveram grande impacto em determinadas produções atuais. Entretanto, apesar de ser possível afirmar que a produção narrativa vincula-se predominantemente a esse gênero, é impossível afirmar que estas sejam estritamente brechtianas. Há uma multiplicidade de elementos e referenciais envolvidos nas criações, bem como uma pluralidade de reorganizações possíveis a cada nova experimentação. Além disso, ocorre também de determinados recursos da cena brechtiana serem utilizados (tais como projeções, cartazes nomeando as cenas, músicas comentando ou ironizando determinados acontecimentos) sem a menor pretensão política.

Pode-se falar em tendências mais ou menos próximas dos trabalhos de Brecht na produção contemporânea, mas, assim como há muito não existe a intenção de realizar uma peça que seja a manifestação de um gênero puro, também não se pode vincular a totalidade dos procedimentos estabelecidos para a construção do jogo da cena à prática do criador alemão.

O teatro narrativo caracteriza-se por ser híbrido. Agrega influências e faz conviver gêneros, estéticas e linguagens sob uma mesma vertente teatral; mostra-se como um reflexo de aspectos da pós-modernidade, especialmente dos relativos à diversidade de referenciais e visões. Seu intuito, entretanto, ultrapassa a expressão da configuração caótica da sociedade, já que visa partilhar maneiras de olhar para pontos divergentes, de colocá-los lado a lado e assim propor um diálogo entre o que os artistas mostram e o que o público compreende.

Nas experimentações narrativas, destaca-se também a liberdade para criar, não apenas a partir de formas já existentes, mas sim por meio de novos estímulos, a contar os materiais com os quais os atores lidam para a construção da cena, e a maior abertura dada aos demais profissionais para atuarem conjuntamente como narradores, comunicando-se pela luz, pelo espaço cênico e pelos figurinos.

CAPÍTULO 3 – *MIRE VEJA*: A NARRATIVA NA COMPANHIA DO FEIJÃO

3.1. BREVE TRAJETÓRIA DA COMPANHIA

A Companhia do Feijão é um coletivo teatral paulistano, que se propõe prioritariamente a pensar o Brasil e o povo brasileiro. Seus trabalhos são balizados por experimentações de possibilidades de encenação e de trabalho atoral, pela pesquisa e utilização da literatura nacional e pelo contato direto com grupos sociais diversos durante os processos de criação e/ou apresentação dos espetáculos.

A partir de improvisações, nas quais o ator investiga as funções de narrador e personagem; de estímulos provenientes de textos literários e teóricos, e de descobertas nas vivências em campo, este vai, paulatinamente, criar cenas que fundamentarão a dramaturgia e a encenação.

Utilizando-se, na maioria dos espetáculos, de poucos elementos e adereços, bem como de quantidade variável de figurinos a cada criação (reduzindo-se ao essencial como em *Mire veja* ou sendo bastante variado como em *Pálido colosso*), o coletivo estabelece como elemento fundamental a relação entre ator e público; valoriza, assim, a capacidade de sugestão do primeiro e o potencial imaginativo e crítico do segundo.

Como base temática para suas realizações, ao longo dos doze anos de existência, a companhia estabeleceu: a reflexão e a discussão sobre o “homem brasileiro” e as realidades nacionais. Para tanto, investigou diferentes momentos históricos em contraponto com a atualidade e as maneiras como os indivíduos se comportaram frente às transformações políticas e sociais, utilizando-se de uma série de obras da literatura nacional como meio de aproximação e análise.

Seu início data de 1997, ocasião em que os atores Camila Bolaffi, Deborah Serretiello e Pedro Pires se reuniram. A primeira encenação, *O julgamento do filhote de elefante*, estreou em 1998 no Sesc Piracicaba e foi concebida na ocasião de comemoração do centenário de nascimento de Bertolt Brecht. A montagem foi inspirada no entreato *O filhote de elefante* do dramaturgo alemão e na linguagem cômica de Karl Valentin, e apresentava três personagens caricatas tentando conseguir dinheiro, com pretensos números de cabaré, do público presente no saguão a espera do início do espetáculo. Esta aliava situações burlescas e *nonsense*, a fim de revelar um olhar sobre a desonestidade, a malandragem e o “jeitinho” brasileiro para atingir o objetivo desejado.

Em julho do mesmo ano, as mesmas atrizes, juntamente com Heraldo Firmino e com direção de Pedro Pires, estrearam o espetáculo que daria nome à Companhia: *Movido a feijão*. Inicialmente concebido para rua, foi apresentado pela primeira vez em Cordisburgo (MG) – cidade natal do escritor João Guimarães Rosa – já revelando de certa maneira o apreço pelo autor e pela literatura nacional. Como referência à encenação, estabeleceu-se a linguagem dos desenhos animados e experimentações a partir de lixo reciclável.

A segunda montagem da companhia enfocava a população de rua e contava a história de três faxineiros atrapalhados, que ao serem contratados por um zelador para realizarem serviços gerais, acabavam, na verdade, aumentando ainda mais a desordem. A partir das personagens, o grupo propunha a apresentação bem-humorada da capacidade do brasileiro de transformar situações opressivas e penosas de seus cotidianos em brincadeira e divertimento.

Alguns meses mais tarde, a companhia optou por adequar as apresentações a espaços fechados e foi nesse novo formato que, em novembro de 1999, estreou no Centro Cultural São Paulo. Houve ainda algumas modificações no elenco, passando a ser formado por: Andréia Bassit, Camila Bolaffi, Deborah Serretiello, Walter Garcia e Pedro Pires (este último ainda mantendo a função de encenador). A cenografia foi resultado do trabalho de Gilles Serrigny, a trilha sonora foi de Cacá Machado e os figurinos e adereços de Marco Lima e Maria Cardoso.

O terceiro espetáculo da companhia foi criado ao longo da turnê de apresentações de *Movido a feijão* pelo Sertão do Cariri, em Pernambuco e na Paraíba. Intitulado *O ó da viagem*, seu texto combinava o registro pessoal dos atores, sobre as experiências de suas viagens, com relatos de Mário de Andrade com caráter de pesquisa etnográfica, provenientes do livro *O turista aprendiz*, no qual se encontram reunidos relatos, músicas e registros sobre danças dramáticas.

Inspirada pela obra literária supracitada, a criação caracterizou-se pela reunião de linguagens artísticas; canções e danças populares uniram-se à representação teatral para contar a vida do migrante, a seca e o papel da aristocracia rural, questionando as poucas mudanças encontradas nos 70 anos que separavam as duas descrições.

Nela, os viajantes-narradores da Companhia do Feijão desdobram-se em diversas personagens e, a partir da utilização de expedientes populares, alternam a visão trágica e cômica das situações. A estreia do espetáculo se deu em julho de 1999 no Teatro Cacilda Becker, em São Paulo, tendo no elenco novamente os atores que haviam participado da montagem anterior, juntamente com Mirian Maria. A direção, bem como a iluminação, foram de responsabilidade de Pedro Pires, enquanto os figurinos foram idealizados por Attilio Beline Vaz e a cenografia por Ricardo Kukierman.

O ó da viagem teve importância em decorrência de outra particularidade: sua concepção marca o início das trilógicas de pesquisa da companhia. É certo que desde o início houve o intuito de desvendar traços da personalidade do brasileiro, aliados à sua condição econômica, social e política, mas foi a partir dessa montagem que se desenharam de maneira mais contundente os caminhos de pesquisa temática e estética.

Enquanto temática, pode-se dizer que foi a partir dessa experimentação que o grupo investiu na tentativa de analisar quem, ou como, seria “o homem brasileiro”. Tomaram como objeto de investigação diferentes realidades regionais (do sertão e da cidade), promoveram a sobreposição de perspectivas históricas e contemporâneas, e intensificaram a interlocução entre ficção literária e acontecimentos reais.

Já no concernente à linguagem, foi nesse momento que se processou o aprofundamento da pesquisa sobre a importância do teatro épico e sobre o papel do ator narrador enquanto forma de apresentação das personagens e acontecimentos.

Os dois outros espetáculos dessa primeira tríade foram: *Antigo 1850* e *Mire veja*. Juntos, traçam um caminho que se inicia no sertão nordestino, passa por cortiços da periferia de São Paulo e chega ao centro desta grande capital.

Assim, *Antigo 1850* desloca o foco da pesquisa e da criação para a cidade, mais especificamente para sua margem, mas sem abandonar o contato estabelecido com a obra de Mário de Andrade. Dessa vez, a base para a criação cênica e literária fora o conto do autor *Piá não sofre? Sofre...*, juntamente com escritos de Machado de Assis, documentos históricos e pesquisa de campo sobre a vida em regiões degradadas das metrópoles.

Dessa intertextualidade resultou a história de um garoto de 5 anos que viveu nos anos de 1920 e estabeleceu-se uma analogia entre o presente e a sociedade da época, bem como com o processo caótico de desenvolvimento nacional. A proposta principal consistia em realçar os padrões de relacionamento humano estabelecidos com base na escravidão, a desigualdade de condições econômicas e sociais, a falta de oportunidade e a impossibilidade de participar da economia.

A estreia de *Antigo 1850* ocorreu em abril de 2001 no Centro Cultural São Paulo, tendo no elenco os atores Andréia Almeida, Camila Bolaffi, Einat Falbel e Rodrigo Gaion. A direção foi de Pedro Pires, a direção musical de Walter Garcia, cenografia de Malu Pessoa e Ricardo Mindlin Loeb, figurinos de Maria Cardoso e iluminação de Sérgio Siviero. A montagem foi contemplada com o *Prêmio Estímulo Flávio Rangel*.

Em 2002, iniciaram as pesquisas práticas e literárias para *Mire veja*; tornando-se este o último espetáculo da trilogia. Nele, há 26 cenas, livremente adaptadas do livro *Eles eram*

muitos cavalos, de Luiz Ruffato, escolhidas e pensadas em contraponto com *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, resultando na apresentação de fragmentos do cotidiano de indivíduos de variadas classes sociais e origens, co-habitantes da metrópole paulistana.

O trajeto que as histórias descrevem inicia-se na saída do meio rural e determina-se pela aproximação cada vez mais intensa com o centro urbano, até a chegada em um outro interior: o do próprio homem da cidade. De acordo com o projeto enviado à Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, em 2003, o grupo define este caminho como:

Buscando um mergulho no universo da metrópole os atores/narradores da Companhia do Feijão partem para mais uma viagem e convidam seus espectadores a participarem dela. Iniciam seu percurso na grande metrópole bidimensional vista do espaço, visão panorâmica que se estende no mapa e, como o foco de uma lente teleobjetiva, busca o seu centro. Município, bairros, avenidas, multidões, arranha-céus, carros, ruas, casas passam por eles e dão a dimensão do movimento e vida a este mapa, para finalmente chegarem ao centro geográfico, a "Sé" desta viagem – o homem da metrópole.

O quinto espetáculo da companhia estreou em março de 2003 no Teatro do Paiol⁴⁶, dentro do Festival de Curitiba. No elenco estavam: Fernanda Haucke, Jonas Golfeto, Petronio Nascimento, Priscila Jorge, Rodrigo Gaion. A direção e dramaturgia foram de Pedro Pires e Zernesto Pessoa, a direção musical de Júlio Maluf, a iluminação de Marinho Piacentini, a cenografia de Petronio Nascimento e os figurinos de Marina Reis.

Em São Paulo, *Mire veja* teve sua primeira temporada no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, em decorrência de terem sido contemplados com o edital de sua ocupação em 2002. A montagem foi também vencedora do *Prêmio APCA* (Associação Paulista de Críticos de Arte) como melhor espetáculo do ano, e do *Prêmio Shell* na categoria especial por sua concepção e criação.

Na sequência, estimulados pelas reflexões desenvolvidas durante o processo anterior, mais especificamente pelas investigações acerca do comportamento e dos pensamentos dos indivíduos, o grupo deu início a outro movimento criativo. De acordo com a definição de Pedro Pires e Zernesto Pessoa sobre essa nova etapa, após terem construído um percurso de afunilamento da visão e da abordagem dos temas (geográfica e socialmente) até atingirem o próprio homem, emergiu a possibilidade de esse vértice abrir-se novamente, sendo agora iniciado no homem e ampliado para dentro dele mesmo. No projeto apresentado ao Programa de Fomento de 2004, a companhia esclarece esse percurso:

⁴⁶ O teatro ocupa, desde 1971, uma construção circular anteriormente utilizada pelo Exército Brasileiro para o armazenamento de pólvora e munições. O edifício foi originalmente erguido em 1874, e é sua origem histórica que batizou o atual espaço cultural.

Imagine-se o leitor num satélite sobre nosso país com uma câmera dotada de uma teleobjetiva muito poderosa. Ao aumentarmos aos poucos o *zoom* desta câmera, as imagens que se sucedem são: o Brasil e seus sertões, uma grande mancha acinzentada – a cidade, um grande mapa urbano –, grandes avenidas e rios, um conglomerado de prédios, avenidas e ruas menores, uma avenida do centro e um grande ajuntamento de pessoas que podem ser distinguidas por suas cores, um grupo menor de pessoas – das quais se distinguem as feições –, para finalmente se chegar a uma delas – os detalhes de suas roupas, seus cabelos, seus olhos.

A teleobjetiva alcançou o ponto final – o sujeito de seu movimento. À primeira vista chegamos ao fim, porém para o nosso trabalho investigativo um novo movimento se iniciou. Percebemos que o cone cujo vértice terminaria neste indivíduo torna a se abrir. Este cone, espelho do outro, se abre para o próximo passo de nossa pesquisa, aquele do universo individual de cada homem e de cada mulher observado – sua alma.

A partir desses pressupostos, a companhia iniciou a segunda trilogia, composta pelos espetáculos: *Reis de fumaça*, *Nonada* e *Pálido colosso*.

Reis de fumaça é definido pelo coletivo como o “espetáculo de transição”. Caracterizou-se como um experimento de rua que, a partir de personagens da cultura popular, propôs novas relações entre os atores e os espectadores. Nela, os transeuntes podiam ouvir causos, conhecer a origem de brincadeiras e presenciar danças dramáticas criadas a partir de festejos populares; assistindo então, a partir desses múltiplos referenciais, à apresentação de contradições entre a diversão e as dificuldades do cotidiano do indivíduo comum.

O processo de pesquisa realizado para a montagem envolveu, além dos elementos-base presentes em todas as pesquisas da companhia (como a respeito do ator-narrador, do poder de sugestão da fala e dos elementos e da essencialidade no uso de recursos), um intenso contato com as Danças Dramáticas Brasileiras. Nele, os integrantes promoveram e participaram de oficinas de Bumba-Meu-Boi (coordenada por Renata Amaral, André Bueno, Patrícia Ferraz, Henrique Menezes, Graça Reis e Téo Menezes), Cavalinho Marinho (ministrada por André Bueno), Maracatu (conduzidos por Eder “O” Rocha), Chegança e Marujada (apresentadas por Lincoln Antonio e Sandra Ximenez), além de Coco, Baião de Princesa, Tambor de Mina, Jongo e Congada (também ministradas por Renata Amaral).

Além disso, desenvolveram estudos teóricos e participaram de vivências sob a supervisão de Marianna Monteiro e Associação Cultural Cachueira! em Batuques de Terreiro, Chegança / Marujada e Lambe-Sujo; bem como colheram relatos de mestres de Danças Dramáticas, material iconográfico e referenciais de personagens populares junto aos pesquisadores e praticantes.

A montagem propunha-se a investigar as raízes comuns de todas as manifestações, sendo elas: a escravidão, a religiosidade, o imaginário popular e a relação com os coletivos sociais;

bem como reconhecer a importância das tradições como “porto seguro” durante os momentos de adversidade e sofrimento.

A Companhia do Feijão encontrou, nesse percurso, importante material para estimular e balizar suas pesquisas estéticas e de criação cênica, percebendo na multiplicidade de manifestações a possibilidade de integrar formas diversas de expressão artística em um só “evento” e de direcionar esse conhecimento à prática do ator. Conforme definição do próprio coletivo, a proposta foi a de promover uma integração entre sabedoria popular, pesquisa de linguagem e produção teatral contemporânea.

A primeira apresentação ocorreu na Praça da Sé, em São Paulo, em 2004. No elenco estavam Eric Nowinski, Fernanda Rapisarda, Graciana Magnani, Jonas Golfeto, Petronio Nascimento e Vera Lamy. Novamente direção e dramaturgia foram de responsabilidade de Pedro e Zernesto; direção musical, de Renata Amaral e Júlio Maluf, e os figurinos e adereços, idealizados por Luiz Augusto dos Santos e Petronio Nascimento.

Dando continuidade às incursões na alma do brasileiro, deram início às experimentações para a criação do próximo espetáculo: *Nonada*. O intuito era o de abordar a nebulosa identidade dos sujeitos nacionais, com base no processo de modernização conservadora do país. Para tanto, selecionaram quatro períodos históricos como base para os estudos cênicos, bem como um autor para conduzir a abordagem de cada um deles. As definições relativas à temática e aos escritores a serem pesquisados foram, respectivamente: 1. *Projeções da modernização conservadora do Brasil* e Machado de Assis; 2. *O surgimento da metrópole* e Mário de Andrade; 3. *Brasília, uma nova dimensão brasileira* e Clarice Lispector; 4. *Os sobreviventes* e escritores brasileiros contemporâneos.

Das obras desses autores, escolheram então determinadas personagens, não necessariamente vinculadas ao contexto da história da qual faziam parte, cujo parâmetro para definição foi o de que todas tivessem “a alma marcada pelo momento histórico em que viviam e pela dinâmica social então vigente” – conforme descrição no relatório final entregue ao Programa de Fomento em 2005.

Os contos adaptados para o espetáculo foram *Pai contra mãe*, de Machado de Assis, *Túmulo, túmulo, túmulo*, de Mário de Andrade, e *O grande passeio* e *A Bela e a Fera ou A ferida grande demais*, de Clarice Lispector. Há também inspiração nas personagens Brás Cubas, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, também de Machado de Assis.

Assim, *Nonada* propõe o encontro com personagens de tempos e lugares vários, marcadas pelas especificidades que as circundam, mas também caracterizadas por intersecções em suas

existências, especialmente no que se refere à impossibilidade de realização pessoal e/ou à ausência de sonhos. Todas estão marcadas por uma espécie de “vazio d'alma”, fruto da superposição de dois contextos contrastantes no presente de sua existência: o do indivíduo moderno – consciente de sua unicidade e independência – e o do medieval – parte de um corpo social e sujeito às regras de vassalagem. Coexistência esta possível por ser o Brasil uma nação que se tornou independente, dizendo-se, moderna, mas que trazia na sua base a escravidão como forma de produção.

O processo de pesquisa literária e cênica resultou em uma montagem que reúne personagens que circulam por um não espaço, em um tempo suspenso, algo que sugere uma encruzilhada, um lugar vazio por onde vagam as almas depois que deixam os corpos. Todas elas são mostradas como parte de um circo de horrores; vivendo repetidas vezes suas histórias, de acordo com os comandos de um mestre de cerimônia fúnebre. Este último acumula também a função de mostrar a um natimorto recém-chegado o que o teria levado para lá, simbolizando a relação entre o dominador e o dominado em busca de suas raízes históricas. Mostra-se assim um lugar sem saída, o círculo vicioso de experiências repetidas que se tornou o Brasil.

Esse espetáculo marcou a inauguração da sede da Companhia do Feijão, e estreou em julho de 2006, com os atores: Eric Nowinski, Fernanda Haucke, Fernanda Rapisarda, Flávio Pires, Guto Togniazolo e Vera Lamy; sob direção e dramaturgia de Zernesto Pessoa e Pedro Pires; música original de Flávio Pires, Júlio Maluf, Pedro Pires, Vera Lamy e Walter Garcia; direção musical de Júlio Maluf; cenografia de Petronio Nascimento; figurinos de Carol Badra; e iluminação de Eric Nowinski e Ricardo Silva.

Pálido colosso marca a finalização do ciclo de investigações cênicas sobre a alma do brasileiro, dentro do terceiro projeto contemplado pelo Programa de Fomento ao Teatro que propôs o questionamento: “Por que a esquerda se endireita?”. Por meio da criação de um painel composto por cenas cômicas, ácidas e poéticas, o espetáculo questiona a condição de refém em que o povo brasileiro se encontra e reflete sobre a influência dos movimentos anteriores de contestação política na realidade atual.

Para tanto, estabeleceram-se como fio condutor acontecimentos marcantes da vida nacional ao longo das últimas quatro décadas de história, colocados em diálogo com as memórias pessoais dos atores. Definiram como questionamento central o fato de um dos principais produtos do golpe militar ter sido a alienação provocada nos brasileiros, de maneira geral, mas em especial nas crianças e jovens (processo pessoalmente vivenciado por grande parte do elenco).

A partir desse processo de revisão histórica e pessoal, coletiva e individual, tornaram-se assuntos de interesse: o obscurecimento das utopias, a mercantilização dos desejos e o domínio das relações pelo imediatismo individualista, bem como a intensificação de uma postura melancólica e depressiva desenvolvida ao longo dos anos (a qual sobrepôs-se à energia geradora de ações concretas e transformadoras).

Como material de fundamentação à investigação, o grupo utilizou-se de publicações literárias, históricas e jornalísticas; referenciais artísticos das diferentes épocas, como filmes, músicas, criações plásticas e teatrais; relatos de diversas pessoas que viveram nos períodos mencionados; além do estudo de influências econômicas, sociais e filosóficas de cada momento.

Paralelamente, realizaram experimentações a partir de dramaturgias do período, sendo as principais: *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri; *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho; *Às margens da Ipiranga*, de Fauzi Arap; *Bailei na curva*, criação coletiva do grupo Do Jeito Que Dá, e *A mancha roxa*, de Plínio Marcos. Tais textos, entretanto, não foram estudados de acordo com a pretensão original de seus autores, mas sim, a partir de uma postura crítica em relação ao movimento de resistência intelectual da esquerda frente ao momento repressor que passamos, sobretudo após o golpe de 1964.

A montagem apresentou o Brasil como um país que, ainda hoje, “quase é”, sem nunca ter conseguido, de fato, tornar-se igualitário. Sua estreia aconteceu em outubro de 2007 na sede da companhia, contando, no elenco, com Fernanda Haucke, Fernanda Rapisarda, Flávio Pires, Guto Togniazolo, Petronio Nascimento e Vera Lamy; com direção, dramaturgia e iluminação de Zernesto Pessoa e Pedro Pires; direção musical de Dagoberto Feliz e Flávio Pires; cenografia de Petronio Nascimento e figurinos de Carol Badra.

O último processo cênico, finalizado até o momento, é *Veleidades tropicaes*, que marca a imersão em uma nova pesquisa, intitulada: *Utopia (pra que te quero!)*. Este define-se como fruto de um momento no qual a companhia se propôs a viver o luto, no sentido freudiano, a reconhecer o que foi perdido social e politicamente e, posteriormente à constatação e à reflexão sobre o que perceberam, a retomar o caminho rumo a um novo período de investigações e a uma outra postura.

O espetáculo resultante é uma “colagem satírica e alegórica”, que reúne resultados das investigações sobre os modelos utópicos, as identidades nacionais, a política do país e o ambíguo comportamento de seus representantes – divididos entre os degradados preceitos republicanos e a ânsia desmedida pelo poder – conforme definição do próprio grupo, presente no projeto enviado à Lei de Fomento de 2009.

Dessa maneira, ele apresenta episódios fragmentados que se relacionam às origens e aos vícios da política e dos políticos nacionais, tendo como eixo as relações viciadas entre as figuras alegóricas da República e das Veleidades; e como ambiente principal Brasília – enquanto centro do poder nacional.

Os autores que estruturaram a dramaturgia e as experimentações cênicas foram: Guimarães Rosa, Lev Vygotsky, Olavo Bilac, França Jr., Machado de Assis, Thomas Hobbes, William Shakespeare, Henry Thoreau e Clarice Lispector. Além deles, foram igualmente referências: a corrupção e o movimento sindical contemporâneos; o estudo das influências políticas nas relações sociais; bem como a adaptação de obras musicais brasileiras, provenientes, por exemplo, de composições clássicas (como os hinos de Carlos Gomes) e imortalizados por Carmen Miranda e pelo movimento tropicalista.

Veleidades estreou também na sede paulistana em agosto de 2009. No elenco: Antônio Vanfil, Fausto Franco, Fernanda Haucke, Fernanda Rapisarda, Flávio Pires, Guto Togniazolo, Livia Guerra e Petronio Nascimento. Texto, direção e iluminação de Pedro Pires e Zernesto Pessoa; música original e direção musical de Flávio Pires; cenografia, de Pedro Pires e Petronio Nascimento; figurinos, maquiagem e bonecos de Guto Togniazolo.

Atualmente, a Companhia do Feijão está envolvida em um novo processo de pesquisa. Dando continuidade ao processo anterior, ela parte da investigação da utopia nos âmbitos individual e coletivo, e do pressuposto de que é necessário encontrar meios de resistir, de superar a desesperança e a paralisia diante da descrença nos sistemas de organização política e social.

O olhar que lançam sobre a crise atual, caracteriza-a como denotadora de um período de transição, do potencial de viabilizar a passagem de um sistema falido a uma nova era histórica – obviamente, caso haja ações voltadas para tal objetivo.

Estruturalmente, o coletivo busca também a investigação e a integração de outras linguagens expressivas a sua prática, com intuito de descortinar os caminhos mais apropriados para a apresentação do que desejam, da maneira mais próxima à idealizada. O contato com outros profissionais, grupos de atores e pessoas da comunidade do entorno, estabelecido para tanto, reforça ainda a questão da comunicação como medular nesse momento de criação.

Por meio do diálogo e da troca de experiências, visa-se encontrar uma forma de intensificar a ruptura com as fronteiras que “definem” as diferentes linguagens artísticas e buscar sentidos para a existência, descobrir aspirações futuras e encontrar possibilidades de concretização dos caminhos.

3.2. PROCESSO CRIATIVO DOS ATORES-NARRADORES

O processo de montagem de *Mire veja* iniciou-se na *Casa Mário de Andrade*⁴⁷, em 2002 – local onde o grupo realizou residência artística, visto ainda não possuir sua sede. Entretanto, nos meses finais da pesquisa, transferiram seus encontros ao Teatro de Arena Eugênio Kusnet, ao terem o projeto *Grande centrão: veredas*, agraciado pelo edital municipal de sua ocupação, organizado pela Funarte.

Desde o término da criação de *Antigo 1850*, havia o desejo de aprofundar as investigações sobre a metrópole paulistana. Foi após a leitura de uma resenha no jornal a respeito de *Eles eram muitos cavalos*, livro de Luiz Ruffato, que Pedro Pires encontrou na literatura o tratamento do assunto almejado e percebeu o interesse compartilhado pelos demais.

Estabeleceram como contraponto literário a referência de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e passaram alguns meses buscando maneiras de abordar o tema e a literatura estabelecida como basilar. Zernesto⁴⁸ conta que a ideia inicial fora a de criar um espetáculo que contemplasse a polaridade do “[...] tempo contínuo, mítico e do tempo fragmentado, presente”, e Pedro Pires completa afirmando que a escolha pela interlocução entre ambos foi motivada pelo fato de apresentarem perspectivas um tanto opostas, mas com o potencial de se encontrarem no infinito.

Simultaneamente ao trabalho com os textos, os dramaturgos-encenadores coordenaram experimentações práticas junto aos atores. Solicitaram de início que cada um escolhesse um ou dois contos, de acordo com suas preferências temáticas, e, a partir deles, preparassem as cenas. Não era necessário utilizá-los na íntegra, havia a liberdade de apresentar o que quisessem do material selecionado; poderiam resumi-lo, fragmentá-lo, reordená-lo. Propunha-se, assim, que o coletivo, em suas criações individuais, também assumisse as funções de dramaturgos e encenadores.

O trabalho diário da companhia passou a se definir, a partir de então, por dois momentos principais: o primeiro, no qual eram realizados aquecimentos e jogos que propiciavam a disponibilização para o trabalho; e o segundo, em que apresentavam suas criações aos demais.

Nas práticas iniciais, eram realizados exercícios corporais e experimentações teatrais com intuito de que os atores estivessem preparados e integrados, ocupando não apenas o mesmo

⁴⁷ *Casa Mário de Andrade* é o nome de uma das Oficinas Culturais, situadas no bairro da Barra Funda, mantidas pelo governo do Estado de São Paulo.

⁴⁸ Informação verbal, cedida em entrevista realizada com Pedro Pires e Zernesto Pessoa em 26 nov. 2008, na sede da companhia.

espaço físico, mas reunidos pelo compartilhamento de estados semelhantes de atenção e entrega para a prática coletiva. Um exemplo desses jogos, realizado no início do processo, foi a proposta de que os atores imaginassem que estavam observando, de muito longe, um lugar e que, em virtude da distância, só conseguissem vê-lo em dimensões bastante reduzidas; após alguns instantes, pediu-se para que fossem se aproximando, gradativamente, até que o adentrassem.

Petronio⁴⁹, ao descrever esse jogo, analisa-o como sendo o desvendamento de perspectivas para o narrador, podendo ser este um alguém que observa de fora, mas igualmente, aquele que tem a capacidade de inserir-se na situação. Ainda de acordo com o ator, essa investigação promove a ampliação de possibilidades de relação com a personagem, já que ele tem a oportunidade de escolher quando e como esta será mostrada: se contando os acontecimentos, como quem viu ou passou pela experiência, ou se mostrando-os, no presente ou como parte da materialização de uma memória.

As práticas iniciais envolviam ainda a realização de cenas a partir de situações dadas, a contação de histórias pessoais, de terceiros e ficcionais, bem como a improvisação de movimentações corporais e de ações físicas a partir de determinadas músicas.

A apresentação de cenas, por sua vez, foi, nos primeiros dias, realizada apenas para Pedro e Zernesto. Ambos, além de assistirem e comentarem as propostas a partir do que viam, pediam também para que os atores criassem, ainda individualmente, experimentações com fragmentos do livro por eles indicados. Desse trabalho criativo a partir dos textos – escolhidos livremente e direcionados – formou-se um grande mosaico de contos, um amplo panorama de possibilidades de articulação para a estrutura do espetáculo.

Diante do grande número de propostas e construções cênicas, Pedro e Zernesto selecionaram aquelas que vinham mais diretamente ao encontro das questões que pretendiam discutir com a montagem e reorientaram o trabalho para o aprimoramento de cada fragmento escolhido.

Dessa vez, foi dada ao atores a possibilidade de inserirem a participação de outras pessoas em suas propostas, caso julgassem interessante. Conforme contou Fernanda Haucke em entrevista, alguns optaram por continuarem a realização sozinhos, enquanto outros incorporaram a novos atores à base existente. Nesse segundo caso, era de responsabilidade dos proponentes a reflexão inicial sobre como inseri-los no trabalho e sobre qual seria a sua função na história; poderiam, por exemplo, assumir a função de personagens com as quais

⁴⁹ Informação verbal, cedida em entrevista realizada com Fernanda Haucke e Petronio Nascimento em 12 mar. 2010, na sede da companhia.

contracenariam, de personagens narradoras, de narrador onisciente, ou ainda, de integrantes de um coro.

Decidida então a maneira de colaboração na cena, os envolvidos experimentavam conjuntamente diferentes possibilidades de encenação. Posteriormente, mostravam aos encenadores e dramaturgos, os quais, por sua vez, retrabalhavam a dramaturgia da cena e desenvolviam o material escrito, entregando-o, na sequência, ao grupo para ser articulado à criação existente.

Os atores realizavam as adaptações ou transformações necessárias e as rerepresentavam a Pires e Pessoa. Novamente faziam-se comentários, observações e propostas, de modo a analisar quais elementos da dramaturgia ainda não se encaixavam do modo desejado e que, por isso, deveriam ainda ser afinados. Como se nota, todo o processo de criação foi coletivo, entretanto, foi de Zernesto Pessoa, principalmente, a função de lapidar os textos e de Pedro Pires a de tornar precisas as encenações.

Com intuito de precisar o termo “lapidar”, é importante que se diga que Zernesto realizou, prioritariamente, a rearticulação dos momentos em que seriam ditas as frases, a ampliação ou redução de passagens e a intensificação da intercalação das cenas. Não houve grandes mudanças nas palavras utilizadas por Ruffato ou inserções de numerosos textos externos à obra; exceção foi a introdução de dois fragmentos de *Grande sertão: veredas*, no prólogo e no epílogo.

Entretanto, mesmo a segunda inserção de Guimarães não foi mantida. Após a realização de um ensaio aberto, durante uma conversa com o professor José Antônio Pasta Jr., ele lhes perguntou se acreditavam que ainda havia saída para aquelas situações, já que o epílogo promovia essa reflexão. Aperceberam-se, Zernesto e Pedro Pires, nesse momento, que não acreditavam que houvesse; o intuito de ambos não era o de promover o alívio, mas o de mostrar “o breu”, como acreditam existir no livro de Ruffato. Por essa razão, nas apresentações seguintes a presença de Guimarães passou a se resumir à primeira cena.

Paralelamente ao trabalho descrito a partir do texto, houve também dois outros processos de interação com a temática da metrópole paulistana. O primeiro configurou-se pela pesquisa, descoberta e inserção de sonoridades da cidade na narrativa do espetáculo; o segundo se definiu pela pesquisa de movimentos e ações a partir da observação dos transeuntes no entorno da sede da companhia⁵⁰.

A investigação dos sons foi inicialmente conduzida pelos encenadores, com base nos ruídos presentes nos contos de Ruffato e, posteriormente – quando tomaram conhecimento de

⁵⁰ A Companhia do Feijão está sediada à Rua Teodoro Baima, 68 – Centro.

que ocupariam o Teatro de Arena –, na pesquisa de campo na região central da cidade. Nesse momento, com intuito de ampliar e, ao mesmo tempo, aprofundar as possibilidades de caracterização da metrópole, Pedro e Zernesto sugeriram que os integrantes saíssem às ruas, ora em grupos ora individualmente, registrassem com gravadores o que ouviam, e, em seguida, tentassem utilizar o material captado para evidenciar as atmosferas sonoras de suas cenas. Buscava-se criar uma sonoplastia que, ao mesmo tempo em que parecesse humana, também sugerisse algo de mecânico; uma mistura de estímulos sonoros não claramente identificáveis, como se ouve quando se está no coração da metrópole.

No final de 2002 e início de 2003, já tendo a dramaturgia e a maior parte da encenação preparadas, emergiu o anseio de aprimorar o uso dos elementos sonoros recolhidos e de aprimorar as inserções sonoras melódicas e/ou narrativas nas cenas; para tanto, Júlio Maluf foi convidado como diretor musical. O músico, durante um curto período, entrou em contato com o que havia sido coletado, com as experimentações realizadas, com os fragmentos de textos utilizados pelos atores e com o livro de Ruffato. Posteriormente, dando continuidade ao trabalho em curso, estimulou a busca de outras sonoridades presentes no texto escrito e passou a “encomendar” sons específicos que deveriam ser encontrados na cidade: máquinas, gritos, britadeira, vozes humanas, animais – prática cujo nome foi “Pregão”.

Além disso, estimulava a busca mnemônica de sons do interior e do sertão pelos atores, os quais acabaram por compor a trilha inicial do espetáculo. E pedia aos atores, por exemplo, que trouxessem de casa propostas de sons que lhes agradassem, ou que fossem inusitados, criados a partir de objetos domésticos – chamados no processo de objetos sonoros – e improvisassem com eles, descortinando possibilidades de utilização.

A partir daí, o grupo iniciou um trabalho de apropriação e coletivização das descobertas. Sob a orientação de Júlio, criaram gráficos sonoros individuais (espécies de partituras) que, na sequência, foram utilizadas pelos atores da maneira que acreditavam ser mais conveniente às suas cenas.

Já em relação à criação das movimentações das personagens e dos atores, foram diversas as fontes de referência: 1. improvisações a partir da livre escolha de textos; 2. experimentações com os textos escritos pelos dramaturgos; 3. observação de pessoas reais no entorno do Teatro de Arena; 4. construções conduzidas por Fernanda Haucke (como é o caso do fragmento intitulado “Coreô”).

Como exemplo da terceira prática, conta Zernesto⁵¹, que uma das tarefas dadas aos atores foi a de seguir uma pessoa sem ser notado, pelo tempo que julgassem necessário. Individualmente, cada um deveria escolher alguém e perceber aonde este estava indo, a maneira como andava, a sua forma de se vestir, o modo como se comportava, além de outros detalhes que pudesse perceber, e registrar todas essas impressões em um caderno.

Parte dessas anotações materializou-se em formas de corpo e trejeitos, mesmo que sem a obrigatoriedade de representar, denotativamente, a figura observada em sua ação e contexto reais. Nenhuma delas se configurou em uma personagem estabelecida com trajetória própria, pois todas as histórias tomadas como referência foram do livro de Ruffato, mas diversas serviram como inspiração para movimentações de personagens já existentes.

Já em relação à criação conduzida, é importante que se diga que sempre houve uma preocupação com a precisão gestual e com a articulação das ações movimentações, entretanto, sempre respeitando a qualidade individual da realização e nunca buscando uma sincronia próxima a das danças clássicas. Durante todo o tempo de ensaios, os atores trabalharam a análise de movimentos e a decomposição das ações físicas – focando-se na limpeza e na tonicidade do gesto, na manutenção de um ponto fixo, e no esclarecimento da significação do que era mostrado – referendados pelo conhecimento de Pedro Pires, adquirido durante sua formação com Jacques Lequoc.

A criação da “Coreô” – redução da palavra “coreografia” – foi, por certo, influenciada por esses elementos em contato com a proposta de Pedro Pires; a proposta era a da criação individual de coreografias que representassem a cidade. Ainda na Casa Mário de Andrade, esta se configurou como uma das primeiras experimentações do coletivo, na qual cada um testou individualmente movimentos. Tal estruturação, mesmo ainda sem destino certo no surgimento da proposta do diretor, tornou-se a *Cena VIII – Coreô*.

Fernanda Haucke foi quem coordenou a seleção e articulação das ações de cada ator, bem como a movimentação coral por elas constituída, estruturando as partituras. Ao final do trabalho, todos os atores realizaram ações cotidianas simultaneamente, mantendo a produção de sons, de uma maneira estilizada que chegava a sugerir uma dança. Entre o aperto de botões de elevadores, a realização de chamadas por telefonistas, a pausa brusca no caminhar em virtude de um carro que atravessara a faixa de pedestres, a bronca no motorista, o sinal para o ônibus, a observação antes de atravessar e tantos outros movimentos, compôs-se a

⁵¹ Informação verbal, proveniente da entrevista realizada com Zernesto Pessoa e Pedro Pires em 26 nov. 2009, na sede da Companhia do Feijão.

coreografia. Esta reproduz a engrenagem da máquina, que é a cidade de São Paulo: rápida, múltipla, barulhenta, com grande diversidade de estímulos visuais.

Mas nem todo material produzido para as cenas ao longo dos oito meses de criação, nem a totalidade da composição sonora foram utilizadas. E, de maneira nenhuma, isso significa que qualquer um desses elementos tenha perdido sua utilidade. Pode-se dizer que todos eles passaram, mesmo que indiretamente, a integrar a construção da estrutura mais ampla da montagem, seja como referencial visual e auditivo aos atores para se imbuírem do ambiente urbano, ou seja, como forma de ampliar a aproximação empírica com o tema.

Desse percurso resultou a escolha das 26 cenas presentes atualmente na montagem (além do Prólogo, baseado na obra de Guimarães Rosa). Estas, diferentemente do livro, em que cada uma das histórias é apresentada separadamente, foram organizadas diferentemente, tendo em vista a radicalização das fragmentações; a articulação de quatro narrativas para formar uma narrativa múltipla (segunda cena); a divisão da longa narrativa do taxista em seis partes intercaladas com demais histórias; a transposição de partes dialogadas em narrativas e vice-versa, e a adoção de uma série de outros procedimentos para proporcionar a percepção desejada sobre as características da metrópole e das pessoas que nela habitam.

Além disso, antes que a estrutura apresentasse a ordem atual, muitas foram as possibilidades de organização propostas por Zernesto e Pedro, às quais o elenco se refere como “roteiros”. Segundo afirmação de Petronio Nascimento⁵², houve dias em que chegavam a experimentar dois roteiros diferentes de apresentação e, mesmo a poucas semanas da estreia, continuavam a realizar algumas modificações na estrutura.

Somou-se ainda a essa multiplicidade de combinações possíveis, a necessidade de os encenadores pensarem na disposição dos atores e suas respectivas movimentações no formato de arena. Como comentado, no início das experimentações estavam na Casa Mário de Andrade, mas ao irem para o Teatro de Arena Eugênio Kusnet, fez-se impossível desconsiderar a nova configuração espacial e a proximidade com os espectadores.

O fato de os atores permanecerem à vista do público, sentados junto a ele durante toda a encenação, por exemplo, não havia sido premeditado; foi em um dos ensaios, quando um deles estava falando seu texto, sentado na cadeira da plateia, que alguém perguntou a Pedro: “Mas a gente, onde fica?”, e ele respondeu: “Vão ficar aí, sentados no meio do público”, conforme contou Petronio em entrevista – a ideia havia surgido naquele momento.

⁵² Informação verbal concedida em entrevista realizada também com a atriz Fernanda Haucke, no dia 12 mar. 2010, na sede da companhia.

Além de promover maior proximidade e integração com os espectadores, a descoberta tornou-se interessante também em relação ao incômodo que seria causado pelas entradas e saídas dos atores. Frente à decisão da permanência contínua à vista do público, os encenadores elaboraram diversas outras formas de colaboração para cada um, enquanto aconteciam as cenas dos demais, significando suas presenças.

3.3 ENCENAÇÃO

A encenação de *Mire veja* tem como base o trabalho do ator como contador de histórias, a exploração de técnicas narrativas, a cumplicidade com o espectador e a simplicidade de elementos. Trata-se de um trabalho construído por meio de uma pesquisa coletiva, desenvolvida ao longo do processo criativo pelos atores e profissionais técnicos (iluminador, sonoplasta, figurinista e cenógrafo).

Os diretores-dramaturgos atuam como estimuladores e norteadores das experimentações. São os primeiros espectadores das cenas em processo e, a partir de seus olhares, percebem se o material vem ao encontro do tratamento do tema, se necessita ser transformado, como poderia ser orquestrado às demais criações e de que modo viabilizaria melhor comunicação.

É a soma das improvisações com base no repertório pessoal, na transposição poética do conto à cena e nas pesquisas de campo, que determina a linguagem final do espetáculo. No caso, sendo o texto um mosaico de relatos, propõe-se a valorização da tradição oral como um caminho para o aprimoramento do contato, ou nas palavras de Pedro Pires⁵³, “para a RE-LIGAÇÃO do homem com suas experiências, com seu mundo. É aí que entra o ator, o teatro. Pessoa e lugar responsável por tentar essa RE-LIGAÇÃO.”.

Por essa razão, o ator se desdobra nas funções narrativas e dramáticas: faz-se narrador, contando fatos vistos e vividos pelas personagens e dando-lhes uma roupagem pessoal própria aos referenciais e à percepção de quem conta; faz-se personagem-tipo, personagem aberta, que se estabelece pelos instantes e características fundamentais para a devida compreensão, mas que se mantém permeável a comentários, descrições e transposições no espaço-tempo.

⁵³ Caderno pessoal de anotações sobre as experimentações e apresentações da Companhia do Feijão. Reflexão escrita em 24 ago. 2004.

Além disso, estando o grupo consciente da realidade fragmentada e veloz que caracteriza a sociedade contemporânea, a narrativa que se constitui incorpora esses elementos e manifesta uma possibilidade de resposta ao questionamento: sendo o narrador um transmissor de experiências, conforme afirma Benjamin, quais experiências extraídas desse cotidiano podem ser incorporadas às experiências dos ouvintes e como elas poderiam ser comunicadas?

Dedicaram-se então à investigação de possibilidades cênicas, que os encaminharam às fronteiras entre a atuação dramática e a narrativa. No início da encenação, faz-se presente um narrador onisciente, praticamente externo à ação dramática; na sequência revelam-se intersecções entre os dois âmbitos: o narrador deixa aos poucos de ser um observador e passa a se integrar à personagem.

Essa assimilação não pressupõe a identificação completa ou a obrigatória anulação de um pelo outro, mas sim, o potencial de o narrador apontar as contradições que se passam “dentro” da personagem. Por meio de reflexões, manifestas pela verbalização, produção de movimentos ou ações de um mesmo ator ou pela apresentação de pontos de vista e comentários externos, criam-se tensões que revelam seus conflitos e impedem que a cena transcorra dentro de uma relação causal.

Da investigação prática e reflexão sobre como produzir esse material, constituiu-se uma paleta bastante ampla de narradores. Os atores assimilaram a fragmentação física, a substituição veloz de ambiente e personagem, a descrição polifônica dos lugares apresentados; os narradores assumiram desde formatos simples, em que corpo e fala pertencem a uma mesma figura, até composições complexas, nas quais, por exemplo, são duas as pessoas que formam a imagem.

Esse último procedimento ocorre, por exemplo, na *Cena IX – Centro*. Na última inserção do “Narrador 1”, uma personagem feminina adolescente – representada por pares de sapatos – avista uma banca de anéis e caminha em sua direção. Ao chegar diante do vendedor, uma outra atriz soma o seu corpo ao dela: seu tronco, cabeça e braços tornam-se da personagem; os calçados são levados ao chão – fazendo que os braços e mãos da primeira atriz tornem-se a parte inferior do corpo da adolescente. Ao colocar o anel, ambas demonstram expressões de alegria e admiração: duas pessoas formam uma mesma figura duplicando o rosto de felicidade.

Um outro momento diferenciado de articulação refere-se ao acúmulo das funções narrativa e presentificadora por um mesmo ator. Ainda na *Cena IX*, mas no fragmento “Narrador 3”, o ator alterna-se entre descrever o contexto presente da personagem “Brabeza”, fisicalizar seus movimentos e verbalizar determinadas falas, além de contar um fato pretérito

– como narrador – mostrando corporalmente a movimentação da personagem. Nesse último caso, ele narra uma surra recebida no passado, enquanto seu corpo realiza as torções e contrações de dor.

Já na *Cena XVIII – Médico*, além de ser adotado o mesmo recurso de oscilação das funções por um mesmo ator, também existe a quebra com a encenação presente para a inserção da dramatização de um acontecimento passado. Em relação ao primeiro fator, durante a verbalização dos acontecimentos, o narrador executa movimentos da personagem, sem detalhadamente descritivo; realiza apenas os gestos mais significativos e conta com a imaginação do público para enxergar o restante da ação. Um exemplo é quando este diz: “Na sala de cirurgia veste-se máscara e gorro. Desinfeta as mãos, abraça o avental, calça as luvas cirúrgicas. [...]” e sustenta apenas o gesto de levantar as mãos com as palmas viradas para seu rosto.

No concernente à transposição tempo-espacial, esta ocorre no momento em que a personagem do médico, dentro da sala de operações onde também estão enfermeira e anestesista, reconhece o paciente como sendo o criminoso que assaltara a sua casa. Nesse instante, inicia-se um *flashback*: as personagens que auxiliavam na cirurgia permanecem imóveis, dois outros atores adentram a cena tornando-se o ladrão e a filha de Dr. Fernando e, juntamente com este último, mostram o instante mais angustiante do assalto. Instantes depois, o ladrão assume o lugar do paciente, a atriz deixa a cena, e os outros dois retomam a movimentação da situação presente até finalizá-la.

Essas são apenas algumas das possibilidades encontradas. Para não estender demasiadamente a argumentação, considerando estar o ponto suficientemente claro, apresentam-se na sequência algumas das principais articulações das funções narrativa e dramática, entretanto, sem exemplificações: 1. narração onisciente durante toda a cena (no presente e no pretérito) com descrição sonora e verbal coral da ambientação; 2. narração onisciente intercalada às falas das personagem-personagens; 3. narração e presentificação realizadas por um mesmo ator (de acontecimentos do presente ou do passado); 4. compartilhamento de uma narrativa por diversos narradores; 5. personagem coral, em que dois ou mais atores verbalizam uma ou a continuidade de falas de uma mesma personagem; 6. personagens fragmentadas, em que duas pessoas presentificam os conflitos internos de uma personagem (como um diálogo interior verbalizado); 6. sobreposição de planos entre a narrativa presente, a rememoração e os questionamentos internos; 7. narrador envolvido, que compartilha dos sentimentos da personagem; 8. narrativas externas à cena (realizadas por atores sentados ao redor); 9. variação de personagens em uma mesma cena; 10. trânsito entre

a função coral e a de presentificação de personagem; 11. narrativa no passado e fisicalização de ações no presente; 12. narrações exclusivamente corporais; 13. fragmentos de narrações exclusivamente sonoras.

Faz-se válido também comentar as múltiplas gradações de falas e movimentos: há grande alteração de ritmos na maneira de apresentação dos textos por cada narrador e grande variedade de formas de presentificação da personagem. Movimentos rápidos, lentos, fluidos, estanques, amplos, curtos, todos eles integram a partitura corporal dos atores.

Primou-se igualmente pela variação de nuances ao longo das cenas. Momentos de pouca iluminação, falas ou narrações em baixa intensidade e/ou velocidade, ambientes sonoros quase silenciosos foram contrapostos a sons fortes, graves, rápidos, ou contínuos. Os acontecimentos simultâneos da cidade foram mostrados ou em sequência ou intercalados, em substituições ágeis e diversificadas; não sendo realizados concomitantemente (como acontece na realidade), apenas em virtude da priorização da compreensão dos fatos e das imagens construídas.

A *Cena XX – Mulher*, por exemplo, inicia-se no escuro; ouve-se o som do despertador e a voz de um pai ralhando com seu filho, e, ao acender-se a luz, a atriz caminha lentamente arrastando os chinelos até o centro da cena. Assumindo inicialmente o corpo da personagem e a voz da narradora, e posteriormente corpo e voz da “Mulher”, o silêncio da cena é quebrado pelo desabafo da personagem ao marido. Sua fala é contínua, forte e todas as tentativas de respostas e interrupções por parte do marido-coral (em que diversos atores revezam-se em sua apresentação) são imediatamente cortadas pela continuidade de seu discurso. Ao final, quando ela mostra-se cansada, ouve-se com clareza a voz do marido tentando acalmá-la, ela se desaponta diante de sua incompreensão e sai.

Enquanto a personagem caminha lentamente, entra em cena o locutor de *Rádio 7* (Cena XXI) que, fazendo uma previsão astrológica, sugere calma, reflexão e comedimento, estabelecendo uma certa ironia e crítica com relação ao apresentado, mas também suavizando a atmosfera densa criada anteriormente. A personagem não o ouve, pois estão em planos diferentes, mas as duas cenas dialogam estreitamente. A luz se apaga.

Mais adiante, na *Cena XXIII – Crânio*, pode-se também notar a transição de ritmos e intensidades. Iniciada no escuro, o silêncio é quebrado por um som percussivo que sugere um *rap*. A introspecção cede lugar à fala séria e ritmada de uma personagem da periferia e, em determinado momento, a própria narrativa ganha musicalidade, tendo um trecho cantado pelo coro, sentado ao redor.

A cena traz momentos calmos, reflexivos e de admiração quando, por exemplo, a personagem fala sobre o irmão; intensidades extremas presentes na música e na narrativa, quando essa última conta a surra que “Crânio” levara; silêncios; narrativa lenta e fria da personagem, quando relata como conseguiu as informações sobre as pessoas que cometeram a violência; e um grande carinho que se contrapõe a dureza anterior.

Assim, da mesma maneira que a literatura de Ruffato lhes apresentou os conflitos e paixões do cotidiano do homem contemporâneo, a encenação se constituiu como uma forma de recontar, de transmitir as experiências a partir das perspectivas do grupo. A poesia árida, as sonoridades e os significados presentes nas histórias do autor ganharam tratamento cênico para revelar nessa outra linguagem artística os conflitos humanos e sociais.

Um último elemento digno de comentário a esse respeito refere-se a não equivalência do tratamento de determinadas histórias no livro e na montagem. *Mire veja*, ao contrário de *Eram muitos cavalos*, propõe um caminho que se inicia na comicidade das cenas; é apenas no decorrer dos fragmentos que a atmosfera da montagem ganha maiores nuances de dramaticidade – não enquanto gênero – até alcançar o ápice na última cena.

A obra literária, diferentemente, não propõe esse percurso, existe a alternância de descrição, mas esta não é tão acentuada, nem tampouco ordenada com intuito semelhante. Exemplo disso é a *Cena XX – Mulher*; no livro de Ruffato essa é uma das primeiras histórias organizada no conjunto daquelas que se passam de manhã, enquanto no espetáculo ela integra o bloco final, tendo sido assim alocada por conta do maior aprofundamento nas questões e contradições do indivíduo; sendo que é a partir dela que, na montagem, todos os acontecimentos se processam muito mais interna do que externamente.

3.4 AS NARRATIVAS NÃO VERBAIS

3.4.1 Espaço cênico e cenário

Durante certo período, correspondente a residência na Oficina Cultural – Casa Mário de Andrade, as cenas criadas propunham uma visualidade frontal, sendo que a companhia

chegou a apresentar algumas cenas, unidas provisoriamente para a ocasião, nesse formato no antigo *Espaço das Artes*⁵⁴, em 2002.

A partir dessa apresentação, Zernesto e Pedro Pires começaram a se questionar sobre como poderiam integrar melhor o público à realização, facilitando a possibilidade do reconhecimento de si nos relatos apresentados. Pensava-se então, pela primeira vez, em colocar os atores e público lado a lado.

Foi a partir da ocupação do Teatro de Arena, em início de 2003, conforme comentou Pedro em entrevista, que se estabeleceu a conformação em semicírculo. Motivados, por um lado, pela impossibilidade de ignorar a arquitetura tão particular do espaço e, por outro, pela importante coincidência entre a estrutura do teatro e o trabalho que estava em curso, os atores passaram a se sentar juntamente com o público. Assim, o universo integrador da narração de histórias, o compartilhamento de memórias, anseios e reflexões pessoais, assumia a estrutura mais apropriada para a companhia no momento.

Sendo essa a primeira vez em que o coletivo trabalharia nesse formato, fez-se necessária uma fase de experimentação e orquestração das cenas com vistas a se beneficiar das ideias emergentes no espaço e de criar novas soluções para as movimentações e ações já existentes. Ao longo de dois meses realizaram essa pesquisa, visando a estreia no Arena.

Mas, ao contrário do esperado, a *Mire veja* teve sua primeira apresentação integral adiantada em um mês; em virtude da seleção para o Festival de Curitiba de 2003, esta foi transferida para o Teatro do Paiol. O espetáculo estreou sem cenário de maneira que apenas a iluminação sugeria o espaço cênico. Marinho Piacentini, idealizador da luz utilizada durante a temporada no teatro paulistano, viajou com a companhia para a apresentação e optou por inserir, além dos refletores já imaginados, outros posicionados sob as arquibancadas (feitas de ferro) com intuito de projetar suas formas nas paredes e sugerir vergalhões de construção.

Assim, o antigo paiol de pólvora passou a sugerir a metrópole e a propiciar, ao menos, duas vias para pensá-la: a primeira sendo a percepção do inacabado, a exposição da estrutura, das bases sólidas necessárias para sustentar algo no solo da cidade; a segunda, referindo-se à consciência da constante transformação da aparência metropolitana e das velozes ampliações arquitetônicas. Luz e sombra sugeriam o espaço cênico, somavam indicações sobre o olhar lançado sobre o tema e auxiliavam as narrativas verbais, vocais e gestuais a contar aquelas histórias.

⁵⁴ Atualmente o local é sede do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Localiza-se à Rua Dr. Augusto de Miranda, 786 – Pompeia.

Ao retornar a São Paulo, a Companhia do Feijão retomou os ensaios e criou, durante esse período, o cenário que permaneceria durante a temporada no Arena. Idealizado por Petronio Nascimento, a nova visualidade constituía-se por uma tela de arame de trama fechada, colocada irregularmente nas paredes: uma em formato arredondado, outra retilínea, mas com dobra nas pontas, e a terceira formando uma espécie de bastidor, ligando uma das paredes ao corrimão (também afixado pelo grupo). A coloração de todas elas foi feita com ácido, de maneira que apresentassem aspecto enferrujado, e complementada por pintura à tinta ocre. Por detrás das três, o cenógrafo colocou luzes coloridas, que podiam ser vistas por entre as tramas, seguindo a inspiração da iluminação de Mário Piacentini.

Para enfatizar a identificação da imagem da cidade com o cinza e sólido concreto, Petronio utilizou um forro de espuma pouco denso (no qual um dos lados apresenta uma película plástica), pintado com uma cor acinzentada, que recobria toda a área do palco e das escadas. O intuito era o de provocar no público certo estranhamento, segundo ele relata, pois, ao mesmo tempo em que viam algo que parecia sólido e estável, ao pisarem para se direcionarem a seus assentos, sentiam certa maciez e leveza no toque.

Todavia, apesar da existência dessa imagética concreta, conforme conta Petronio, o cenário não era composto primordialmente por esses materiais; de acordo com ele: “[...] quem faz o cenário de *Mire veja* são os próprios atores [...] o som se transforma no próprio cenário e a movimentação, igualmente, transforma-se no próprio cenário” (informação verbal). São as palavras e ruídos que constroem as imagens de cada uma das 25 cenas com suas respectivas ramificações e que proporcionam as mudanças de ambientação. Exemplo disso é a *Cena II – Estrada*, constituída por quatro fragmentos intercalados (*A velha I e II; De cor I e II, Neon I e II, e Zé Geraldo*), em que cada um possui uma caracterização espacial própria. O primeiro passa-se dentro de um ônibus:

Narrador: o empestado ar de janelas fechadas, vidros suados, no soalho papéis de bala, de bolacha, sacolas, garrafas plásticas, farelo de biscoito-de-polvilho, pé de sapatinho de crochê azul-menino, noitédia,

Velha: E gente inda consegue dormir, meu Deus, até ronca!, até baba, comé que...?

Narrador: a dor, as dores, as dádivas, edifícios, a chaminé. Embaralham-se distintas paisagens, cidades enooormes, cidadezinha que, zum!, passou

O segundo, na estrada a caminho do bairro do Limão:

Narrador: Vêm os três, em fila, pela trilha esticada à margem da rodovia. A escuridão dissolve seus corpos. Deixam a Zona Leste e caminham rumo ao bairro do Limão. O mato alto e seco roça as pernas de suas calças. São pai e filho e um rapaz, conhecido-de-vista, que...

O terceiro, no trajeto para o aeroporto dentro de um carro esportivo e, posteriormente, no próprio Aeroporto Internacional de Guarulhos (revelando a descrição sonora pela reprodução vocal de diversos sons de aeroporto – painel, anúncio de voos ao microfone, pousos e decolagens):

Narrador: Na direção do Aeroporto de Cumbica, o neon vaga veloz por sobre o asfalto irregular, ignorando ressaltos, lombadas, regos, buracos, saliências, costelas, seixos, negra nesga na noite negra, aprisionada, a música hipnótica [...]

Narrador: no aeroporto (*sonoplastia do Coro*)

Por fim, o quarto, *Zé Geraldo*, acontece igualmente no aeroporto, mas em vez do hall de espera, o cenário é a aeronave:

Coro: (*alto-falante*) Atenção senhores passageiros do voo... com destino a Nova Iorque... embarque imediato no portão...

Narrador: Zé Geraldo a caminho definitivo para os Estados Unidos... Uma esquisitice no estômago, mãos soldadas nos braços da poltrona. Ao lado uma enorme bunda engravatada. Não fazia ideia de que os boeings fossem tão desconfortáveis

[...]

Narrador: Embrenhou-se no céu desconhecido. Guarulhos, faíscas da favela enorme esparramada embaixo. O horizonte de São Paulo amanhecendo ao longe [...]

Em questão de segundo tudo se altera. A visão de dentro do ônibus mal-cheiroso e sujo transforma-se em um carro esportivo com bancos de couro, que, por sua vez, amplia-se para dar lugar à longa estrada e depois reduz-se até caber no interior de uma aeronave. O cenário constrói-se no jogo entre ator e espectador e pode adquirir tanta precisão de detalhes quanto sua capacidade imaginativa.

Os materiais concretos utilizados, ainda segundo o que afirmou Petronio, colaboraram simplesmente com a sugestão de um contexto e serviram, mais objetivamente, para aproximar o aspecto da sala à proposta da montagem. Tal pensamento encontra reflexo também na fala de Zernesto apresentada em entrevista, que diz ser o cenário uma espécie de moldura urbana que auxiliou a destacar os atores e dar-lhes profundidade, bem como na crítica publicada pelo jornal *Último Segundo* em 30 de abril de 2003:

[...] Impelidos pela simplicidade, adotando o despojamento como estilo, dispensando cenários e maquinarias, a equipe investe em uma ação teatral centrada na solidez das ideias, na qualidade do texto e no trabalho do ator, que dá o norte de todo o processo e estabelece as premissas estéticas dentro das quais o espetáculo se configura.

Tudo parte do elenco e volta a ele nesta montagem. Os intérpretes encarregam-se de criar sons, de evocar na imaginação do espectador os cenários.

Outro elemento que se somou à proposição imagética para a audiência refere-se ao posicionamento dos atores em relação a ela. Em consequência da encenação em semicírculo e do público ter assumido estruturalmente a mesma formação, houve a constante visualização dos espectadores uns pelos outros, fazendo que se tornassem também “parte da cenografia”. Era possível a quem ouvia e assistia às histórias ver a reação dos outros diante das falas e movimentações dos atores, o que os inseria na situação e permitia que sua reação fosse compartilhada com os demais.

Assim, o valor do texto, das sonoridades e da relação com o público configuravam-se como fatores de tão grande importância que, para as viagens e posterior troca de teatro, o cenário original não se manteve. Em lugar das tramas de arame e do forro de espuma, passaram a ser utilizados apenas cubos de madeira, nos quais os atores poderiam se sentar e, ao mesmo tempo, produzir determinados sons – já que funcionavam também como *cajón* sem cordas. Os atores continuaram a formar uma semiarena no espaço, mas o público, em vez de se sentar na mesma linha que eles como ocorria anteriormente, passou a ocupar um semicírculo em torno da conformação cênica. A relação continuou a ser bastante intimista, favorecendo a construção de uma atmosfera de proximidade, confiança e escuta das experiências.

Apenas quando tiveram a necessidade de adaptar as apresentações para o formato italiano essa relação foi alterada. A plateia que sempre havia estado bastante próxima, com contato visual claro e direto, de repente mostrou-se projetada a vários metros de distância e bastante difusa por detrás das luzes dos refletores. O contato com os espectadores foi consideravelmente transformado, resultando em benefícios e dificuldades para o espetáculo.

Como elementos favoráveis, Zernesto e Pedro Pires relataram a possibilidade de visualização da cena como um conjunto, já que na relação frontal o panorama visual poderia ser ampliado; e o aprimoramento da percepção dos jogos de luz. Afirmaram que, estando o espectador afastado da área de encenação, ele conseguia visualizar melhor os desenhos formados pela iluminação e notar mais claramente as atmosferas estabelecidas.

Por outro lado, a distância prejudicou a percepção de sutilezas presentes nas expressões faciais, em determinados movimentos dos atores, nas nuances da fala – em vista da projeção necessária à compreensão pelo grande público –, e nas sonoridades produzidas vocalmente. De acordo com a fala de Haucke, “*Mire veja* é um espetáculo de sussurros” e, na nova estrutura, os detalhes diminuíram e a relação estabelecida entre atores e plateia se modificou.

A imagem anterior, mais próxima da configuração circular dos rituais primitivos (para a realização dos ritos e exposição dos mitos), cedeu, nesse caso, lugar ao semicírculo aberto

diante de uma série de pessoas de rostos não identificáveis. A ideia de compartilhamento da experiência, muito forte e presente dentro da estrutura da roda, foi alterada em função de necessidades objetivas de apresentação; da mesma forma, a relação que antes se dava entre seres “anônimos”, personagens e pessoas do público, ocupantes de um espaço comum, passou a reproduzir o tradicional distanciamento na relação ator – plateia, materializando o desnível entre eles.

Por essas razões, a semiarena, mesmo após uma série de apresentações no palco italiano – especialmente realizadas por serem esses os únicos espaços conseguidos para se apresentarem em ocasiões diversas –, manteve-se como a regra.

3.4.2 Elementos de cena

Indo ao encontro da proposta de Zernesto Pessoa e Pedro Pires, que propunha a essencialidade dos materiais utilizados em cena, fez-se fundamental que todos os elementos que estivessem presentes não fossem decorativos, mas sim, que portassem múltiplas possibilidades de imagens em uma quantidade reduzida de itens.

Se nas primeiras experimentações dos atores havia a abertura para que mostrassem suas cenas assessorados por diversos recursos, como cadeiras, mesas e figurinos, no desenvolvimento do trabalho um a um dos adereços que não se faziam extremamente necessários foram sendo eliminados. O intuito era o de valorizar o trabalho como ator, sem precisar recorrer a recursos visuais, e o potencial criativo do público.

Assim sendo, apenas alguns poucos elementos foram mantidos e, mesmo estes, de acordo com a afirmação de Petronio Nascimento, foram durante o processo, e ainda são nas apresentações, “tratados praticamente como outras personagens com os quais os atores contracenam; eles ocupam um espaço determinado, têm uma função clara e interferem na maneira de compreender a narrativa”.

Cada um deles adquire significações diferentes ao longo da encenação e colaboram na sugestão de imagens simbólicas e caracterização de personagens. Exemplo disso está na introdução e permanência do manuseio de diversos pares de sapato. Os encenadores, estimulados pela imagem da capa do livro e por sua clara relação com as histórias e tipos possíveis de serem identificados por meio deles, propuseram que os calçados fossem utilizados; longe de obedecer a lógica objetiva realista, a introdução do elemento na cena foi

ampliada a tal ponto que estes tornaram-se as próprias personagens das cenas (*XI – Centro* e *XII – Andaime*).

Em *Centro*, quatro narrativas se entrecruzam; as duas primeiras são encenadas por uma atriz e um ator, respectivamente, sendo que ambos falam como narradores oniscientes e reproduzem os corpos “reduzidos” das personagens. Com suas mãos, nas quais estão encaixados os sapatos, mostram os membros inferiores e a eles alinham seus próprios tórax e cabeça para completar as figuras, sempre se mantendo em pé.

Em determinado momento da cena – especificamente na segunda inserção textual da atriz – os movimentos realizados por seus “braços-pernas” tornam-se cada vez mais representativos do estado interno da personagem e menos figurativos da narração. Estes fluem em gestos amplos e arredondados, como uma dança etérea, ao som dos gravadores nas barracas de ambulantes. Seu romantismo e leveza contrastam com o fluxo ininterrupto da cidade. Apenas a memória do constrangimento passado por ela no trem tira-a do ambiente onírico e a recoloca na realidade; os braços voltam a representar os movimentos do caminhar.

Em *Andaime*, os sapatos mais uma vez adquirem *status* de personagem, mas com intuito de aprimorar as imagens propostas, faz-se também presente um elástico. Esse último foi introduzido por Pedro Pires, que já tinha o referencial do trabalho com o elemento por conta de sua utilização (com função diversa) em *O julgamento do filhote de elefante*, e ao levá-lo como proposta às improvisações, novas possibilidades foram descortinadas.

Conforme afirma o encenador (informação verbal), “o elástico passou a ser o corpo e a alma da cena” e, juntamente aos sapatos, puderam construir uma das fortes imagens do espetáculo. A cena consiste em hipóteses de situações presenciadas por um casal de clientes de um restaurante refinado, em relação ao momento da queda de dois operários do andaime, até então suspenso no mesmo edifício.

Para a demonstração da primeira, dois atores estendem um elástico de uma lateral à outra da cena, outros dois aproximam-se trazendo pares de sapatos em suas mãos e os apoiam no elástico – como se operários sobre um andaime oscilante. Balançam-se; desequilibram-se; caem. A imagem produzida para a queda é o soltar brusco do elástico e a derrubada dos sapatos. Os objetos permanecem no chão quando chegam dois outros atores; estes colocam-se como personagens (marido e esposa), observam, perguntam o que aconteceu e, após uma resposta vaga, se retiram.

Na segunda hipótese, quatro atores se aproximam observando estarecidos os elementos no chão. Uma das atrizes descreve a morte dos trabalhadores enquanto organiza os sapatos e o elástico para a terceira possibilidade. Forma-se uma configuração triangular, da qual a

narradora é o vértice e dois outros atores os ângulos, mostra-se o vento que faz girar os operários. O casal os observa ainda suspensos no ar. Na terceira e última suposição, todos os atores se apropriam da manipulação do elástico; formam um coro que constrói um quadrado. Alternadamente, as partes são elevadas e rebaixadas; sem que os atores saiam do lugar, apenas com movimentos de tronco e braço, tornam a forma quadrangular algo de múltiplos ângulos. Em determinado momento, dois atores retiram o elástico para o fundo da cena, enquanto os que tinham presentificado o casal voltam para o lugar de início. Estes, ao invés de reassumirem suas personagens, permanecem imóveis durante parte da narrativa e, na sequência, dão vida aos dois operários.

Manipulando os pares de sapato, os atores sugerem paralelamente o longo percurso de ambos realizado até o trabalho e verbalizam as palavras que estes teriam dito há aproximadamente seis horas. Soltam os sapatos e entreolham-se.

Alguns outros elementos foram assimilados aos figurinos para possibilitar a mudança ágil de personagens durante as cenas, ou mesmo para fazer a diferenciação entre estas e os narradores, caso houvesse necessidade. Exemplos claros existem na *Cena II – Estrada*, visto que ela também é composta por quatro fragmentos: “Velha”, “De cor”, “Neon”, “Zé Geraldo”. De cada um deles participam três a quatro personagens e/ou narradores e, por isso, existiu a necessidade de que os cinco atores se multiplicassem em uma série de outros. Assim sendo, a atriz que fisicaliza a “velha” com um lenço na cabeça, no primeiro fragmento, torna-se rapidamente o garoto que conhece o nome dos estados, de “De cor”, apenas deixando de usá-lo. Da mesma maneira, o narrador de “Velha”, mostrado apenas com uma camisa branca e calça social, ao colocar uma gravata, passa a ser a personagem de “Neon”. Ainda em “Neon”, uma das atrizes, para transitar entre a narradora e a personagem, apropria-se de uma echarpe, sendo que ao virar-se para a plateia com o adereço, esta pode perceber a mudança de referencial.

Por fim, valem destaque as duas últimas imagens criadas nas cenas finais: a vela e a chupeta, e o abafamento dessa mesma fonte de luz por um jarro de vidro. No primeiro caso, ao descrever sonora e textualmente um barraco, tira-se completamente a iluminação e acende-se uma vela e a chupeta é colocada ao seu lado. Sem que nada além desses elementos possa ser visto pelos espectadores, conta-se sobre três crianças que lá dormem, enquanto os ratos roem tudo o que encontram diante de si, incluindo a menor delas.

Ao final, a vela é abafada e na total escuridão acontece a última cena. O sufocamento da chama vem ao encontro do emudecimento das personagens, da angústia e da limitação das forças diante das adversidades por que passam. Os elementos cênicos se fazem parte da

imagem a ser construída pelo espectador; sugerem-se materialmente os signos a serem interpretados e apropriados de acordo com os referenciais pessoais e aqueles adquiridos ao longo do espetáculo.

3.4.3 Figurinos

Para a criação dos figurinos, contou-se com o trabalho de Marina Reis, cuja criação a partir de texturas e o conhecimento de formas alternativas de vestimentas interessavam ao grupo.

O tom dos figurinos varia entre as colorações cinza, branco, marrom e preto. As roupas variam entre calças, camisas, colete, bermudas e camisetas, de manga curta e comprida. As camisetas são feitas com pedaços grandes de tecido nas colorações citadas. Cada cor utilizada tem uma razão: por ser a montagem fruto da investigação da viagem do sertão à cidade, as cores amarronzadas propõem o ambiente rural e os cinzas a paisagem urbana de concreto. O vermelho conota o sangue, tanto o que corre nas veias dos valentes habitantes anônimos da sociedade, como o derramado na violência incessante das ruas metropolitanas.

Há, em cada cena, ao menos uma personagem portando uma peça de roupa ou adereço vermelho. Na *Cena II – Estrada*, no fragmento “De cor”, por exemplo, é o filho que porta um boné da cor especificada. Praticamente todas estão descalças durante a apresentação; constitui-se como exceção a atriz da *Cena XX – Mulher*, que arrasta velhos chinelos de tecido, como elemento representativo da personagem.

Por vezes, algumas peças ou adereços característicos são assimilados ao figurino base com objetivo de especificar a sugestão; em outras, a roupa é completamente substituída; o importante é que em ambos os casos prevalece a essencialidade. Tudo o que o ator veste é para aludir à personagem-tipo, sem estabelecer uma figuração realista.

Exemplos da primeira caracterização são: a gravata vermelha que usa a personagem de “Neon” (fragmento da *Cena II – Estrada*); a boina que determina a imagem do taxista; as mangas longas vestidas pela narradora 1 da *Cena IX – Centro*, juntamente com os sapatos encaixados em suas mãos representando as pernas da personagem “Ela”. Dois aventais brancos que apresentam o anestesista e a enfermeira da *Cena XVIII – Médico*, bem como a retirada de um colete pelo ator, que o transforma na personagem “Dr. Fernando”.

Substituições completas são, por exemplo, a troca do figurino base por Fernanda Haucke para usar um vestido cinza a partir da *Cena XVI – Fran*; a retirada da camisa por Petronio, revelando a regata de fragmentos de tecido na *Cena XXIII – Crânio*.

Há ainda uma terceira maneira de diferenciação das personagens, feita pela roupa: a adaptação de peças do figurino. A camisa do taxista, por exemplo, perde as mangas para que ele se torne Brabeza na *Cena IX – Centro*; já a roupa da prostituta de *Malabares* (Cena XXII), que é composta inicialmente por uma calça e por uma blusa, revela-se ao longo da narrativa como um vestido longo (estando dobrado anteriormente), e uma calça “rasgada” (aberta por zíperes bastante discretos nas laterais, frente e parte posterior).

Nota-se, assim, que os figurinos foram criados de modo a sugerir as personagens de maneira objetiva e pouco trabalhosa. Optou-se, diante da grande galeria de tipos mostrados e da permanência dos atores em cena em meio ao público durante toda a apresentação, por que estes fossem compostos por detalhes que simbolizassem a imagem desejada, ou que se transformassem com o passar das cenas.

3.4.4 O ruído como trilha sonora

Ao pensar em retratar o centro de São Paulo, “a sonoridade já está implícita, ela está latente no ritmo da movimentação e na multiplicidade de acontecimentos”, conforme afirmou Petronio. Júlio Maluf, indo ao encontro dessa perspectiva, diz em outra entrevista que: “A cidade tem um som fundamental, não tem o silêncio. Você escuta o tempo todo”.

De acordo com essas afirmações – do ator, que caracteriza também a postura do restante do grupo, e a do diretor musical –, é possível perceber a importância dada a produção sonora na montagem. Desde o início das experimentações, Pedro e Zernesto partiram da reflexão de que seria interessante a sobreposição de estímulos visuais (movimentação dos atores) e sonoros (produção de sons) para compor o panorama vertiginoso da cidade. E essa impressão se tornou certeza, ao longo da criação das cenas.

A música aparece em *Mire veja* como uma terceira narrativa. Juntamente com o texto e as ações ela assume funções diversas, que podem incluir: a descrição, o comentário, a contextualização, a intensificação, ou a contraposição do que é apresentado. Aproxima-se, sob esse aspecto, das canções como recurso épico, mas afasta-se dessa perspectiva no que concerne à forma de fazê-lo na maior parte dos casos.

Há, sem dúvida, um texto musicado na Cena XXIII, intitulada “Crânio”, na qual pode-se, por certo, encontrar maiores coincidências com os *songs* brechtianos. As palavras, retiradas do texto de Luiz Ruffato, ganharam o formato de *rap* cantado pelo coro e propuseram a reflexão sobre o fato de que os grandes traficantes, contrabandistas e infratores (associados ou não a partidos políticos) não são punidos por seus crimes, mas sim, os pequenos marginais que colocam a vida em risco ao cometerem seus delitos:

Coro/Rap: E o bacana que controla de verdade a muamba / que mora no Morumbi, que vive na mansão / traz os putos tudo, ali / comprado na palma da mão / muito esperto muito esperto / tem caranga importada blindada / segurança de plantão / tem babá tem cozinheira / tem copeira arrumadeira / tem mordomo e jardineiro / filho fora estudando no estrangeiro / muito esperto muito esperto / muito esperto muito esperto / e nós otário tudo otário / que nem mosca numa na bosta / tudo otário no esgoto / do jeito que os home gosta / no sufoco esperando com desgosto / tudo otário tudo otário / o momento do pipoco

Irmão: é tudo otário / o pessoal fica meio putu / mas ninguém fala nada porque sabe que no fundo o crânio tem razão / ele sempre tem razão / mais putu ainda ele ficou quando soube que a gente / apagou um cara que tentou reagir no farol / seus babacas, rico não para em farol não / rico tá lá em cima andando de helicóptero [...]

A música, juntamente com o fragmento transcrito da fala, remete à primeira vista a uma lição sendo dada de um marginal mais consciente e experiente a um grupo de outros que estão se iniciando na criminalidade. Entretanto, pelo fato de, durante sua execução, a personagem andar por toda a semiarena observando o público, jogando-lhes o foco, e, no silêncio, repetir ainda olhando para eles, “É tudo otário / o pessoal fica meio putu / mas ninguém fala nada porque sabe que no fundo o Crânio tem razão [...]”, fornece igualmente a leitura de que eles estão sendo questionados também; de que estão sendo convidados a se manifestar – especialmente porque existe um silêncio entre o primeiro trecho e os seguintes –, mas de fato nada é dito nesse momento.

Todavia, à exceção desta, toda a trilha sonora é composta por ruídos, ou por trechos de melodias que auxiliam na descrição do entorno e que criam a música da cidade. Nestas persiste o recurso épico, tanto no que se refere à descrição quanto aos comentários, mas diferencia-se quanto ao modo de realização.

As intervenções, construídas a partir das sonoridades recolhidas em campo, destacadas do texto, ou criadas nas experimentações, não tem o intuito de formar paisagens auditivas realistas, como ocorria com os textos de Tchekhov encenados por Stanislavski; elas constituem antes “cortinas / contextos sonoros” como denominou o grupo.

Assim, os ruídos aproximam-se da épica por seus objetivos de: criar o que não era visto, estimulando o espectador a perceber a realidade de maneira mais profunda; e revelar sensações ou pensamentos das personagens, para além do que é feito com as palavras.

Um exemplo dessa aplicação está na criação de “cortinas sonoras”. De acordo com Júlio, são três os momentos em que foram construídas: 1. no início do espetáculo, com intuito de caracterizar o sertão; 2. na chegada à cidade de São Paulo; 3. no final da noite e início da manhã na periferia da cidade. A primeira, iniciada já no momento da entrada dos espectadores no teatro, tem o intuito de transportá-los, imaginariamente, a um outro contexto que não o externo à sala, nem tampouco à realidade bucólica e romântica do campo. Propõem-se, por meio do conjunto de ruídos, fazer alusão inicialmente a um lugar agradável que gradativamente se torna assustador e, por fim, encaminha à paisagem urbana.

O momento da “estranheza”, como se referem Pedro Pires e Júlio Maluf, tem a intenção de produzir no espectador a insegurança, a dúvida sobre o lugar (ficcional) em que está e para onde está sendo levado ao longo das mudanças sonoras. De modo que ele fique em suspensão, tentando imaginar, até que enfim a paisagem se torne “visível” por meio das palavras do coro.

Coro: Claráguas / fontes / sombreado / sol / campo azulado, pano de mato / capim verde-mar, cheiro forte de flor / a luz enorme, vaga-lumes / pássaros que calculam o giro da lua / o xexém, o saci-do-brejo, o tempo-quente / rola-vaqueira, graúna, juriti / a doidinha, a gangorinha, a cigantina / môm as vacas / (*silêncio*) / de noite, se é de ser, o céu embola um brilho / treva toda do sertão...

Essa fala é distribuída entre os atores e cada um dos termos pronunciados foi pensado também enquanto som, variando em velocidade, intensidade e ritmo, como se o conjunto textual formasse uma música.

Já a aproximação com a cidade é marcada pela transformação desses sons em algo mais reconhecível, como se fosse uma compensação da incerteza anterior, no esclarecimento da chegada ao “conhecido”. E, neste trecho, mais uma vez, as palavras ganharam o tratamento musical:

Coro: Zuuuummm / O motor zunindo em-dentro d'ouvido / As nuvens, a noite, a pá, o pó / Sertão, chapada, veredas e serras / Os mortos, os montes, montanhas e matos / E o motor zunindo em-dentro d'ouvido / Zuuuummm / Caatinga, os campos, a cana, o corgo / A carne de sol, o sal, os cachorros / O rio, riacho, riinho, fio d'água / Zuuuummm / Burros, bestas, botinas e brejos / Colheres e facas e garfos e copos / Pedras, picadas, paragens, plantações / E o motor zunindo em-dentro d'ouvido / Zuuuummm

Percebe-se assim que aos ruídos e falas são dados o potencial de comentar aquilo que descrevem. Por meio da seleção dos barulhos executados para a demonstração do campo, do

caminho percorrido e da proximidade com a cidade, nota-se o ponto de vista da companhia em relação a esses lugares. A narrativa sonora permite o conhecimento de como aquele coletivo vê esses ambientes e de como ele propõe que sejam vistos. A musicalização das palavras e as frases construídas pelos ruídos são reverberações do pensamento e da reflexão do narrador, demonstrando a sua posição em relação à história, a maneira como escolheu contá-la e os recursos passíveis de serem utilizados para tal.

Da mesma maneira, as duas outras “cortinas sonoras” propõem a construção imagética e crítica dos lugares apresentados: a segunda se refere ao centro da metrópole, e é composta pela reprodução vocal de sons reais, orquestrados de forma a valorizar a velocidade, a simultaneidade e o caos dos acontecimentos urbanos (utilizando-se de alta intensidade, grandes variações e fragmentações); enquanto a terceira retrata um novo momento do espetáculo que, não mais se refere à inserção na cidade, mas sim, à aproximação com o interior do homem da cidade (priorizando-se os sons mais esparsos, graves e contínuos).

Ainda no que concerne à relação entre sons e imagens, há um expediente que se utiliza de falas das personagens ou narradores para a criação da musicalidade da cena (considerando como música, não melodias, mas a intervenção sonora pensada como tal). Exemplos são encontrados na quase totalidade dos fragmentos intitulados *Táxi*, e no denominado *Zé Geraldo*, incluso na *Cena II – Estrada*. No primeiro caso, palavras do texto pronunciado pelo motorista equivalem aos sons do carro; a maneira como ele as verbaliza, ora repetindo sílabas (para demonstrar que o carro não pega ao girar a chave na ignição), ora alongando a duração de termos (como se fosse o ato de pisar no acelerador), ora acentuando uma determinada passagem (para caracterizar a dificuldade de engatar a marcha), têm o intuito de sugerir ao público a visualização do carro (mesmo que diante deles só haja uma cadeira, na qual o ator está sentado). Já no caso de *Zé Geraldo*, isso se manifesta no momento em que a personagem conjuga o verbo “to be”, em um ritmo e velocidade que suscitam a decolagem do avião.

Por outro lado, no que se refere aos ruídos como explicitação dos estados emocionais e das reflexões de determinadas personagens, diversas são as cenas em que isso se realiza: *IX – Centro*; *XII – Andaime*; *XVI – Fran*; *XX – Mulher*; *XXII – Malabares*; *XXIII – Crânio*; e *XV – Ratos*. Em cada uma delas, foram escolhidas formas diversas de realizá-lo, mesmo que prevaleça a opção pela produção vocal e percussiva dos atores e a quase inexistência de reproduções mecânicas (à exceção de três rádios gravadores). Aqui serão comentadas apenas duas delas, com vistas à exemplificação.

Em *Andaime*, o som do vento e as movimentações realizadas em cena atuam como contraponto à tragédia explicitada no texto; o perigo que corriam os dois trabalhadores,

desprovidos de equipamento de proteção, é colocado de encontro com a liberdade e a paz sentidas por ambos, quando suspensos, observando a cidade do alto e sentindo-se leves.

No caso de *Fran*, as inserções são feitas como meio de explicitar a oposição entre a doçura de sua infância e a dificuldade da realidade presente. Por meio do vocalize de *Bandeira branca*, que acompanha a descrição da paisagem feita pela narradora, constrói-se a imagem bucólica e romântica da casa e do quintal em que ela vivera, que, em seguida, começa a se desfazer: as palavras passam então a sugerir uma situação não usual e incômoda, enquanto a música se torna cada vez mais lenta e grave, até cessar. A leveza torna-se melancolia, tristeza e decepção.

Importante dizer que a partir da *Cena XX – Mulher*, cada vez mais esse recurso de explicitação do íntimo é utilizado. Da mesma maneira como a narrativa textual constrói a trajetória: sertão – cidade – “ser-tão” (indivíduo em situação, conforme se referiu Pedro Pires em entrevista), a música também acompanha esse movimento, reforçando as diferenças entre eles. No início do espetáculo, há uma grande produção sonora que, aos poucos, conforme o ambiente abordado deixa de ser o externo e aproxima-se do interno, vai abrindo espaço para maiores silêncios, inserções pontuais, intervenções delicadas. De maneira que, quando se aborda o exterior, o entorno do ser, os ruídos são igualmente exteriorizados, mas quando se trata do interior, estes são deixados primordialmente a cargo do interior dos espectadores, da criação mental de cada um para aquele momento.

Assim, o silêncio torna-se um elemento fundamental ao espetáculo, delicadamente planejado e estabelecido em momentos-chave da montagem, e apresentado como valioso desde a primeira fala do narrador⁵⁵:

Narrador: [...] O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo demais. É onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Está em toda parte! É do tamanho do mundo... / Lhe falo do silêncio, de um sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. / Posso me esconder de mim? / Lembro e deslembro. Começo! [...]

Chama-se a atenção, desde o início, para a existência do indivíduo, do silêncio pessoal, anterior a todo o caos que o envolve. Convida-se, assim, a plateia a adentrar o acontecimento cênico por suas portas interiores, por suas reflexões. Deixar que os seus silêncios sejam povoados pelas imagens e sons da encenação e que o contrário também se processe: que aos silêncios da encenação sejam adicionados os seus pensamentos e sons interiores.

⁵⁵ Fusão de trechos retirados de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

Por essa razão, durante todo o processo criativo foram refletidos quais seriam os momentos em que se buscaria o silêncio. Quando o público seria colocado diante de “sutilezas sonoras”, conforme comenta Maluf, mesmo que ainda inserido no contexto urbano. Quais seriam as possibilidades de silêncio na metrópole.

Estabeleceu-se, então, que esses momentos – enquanto o foco estivesse na interação do homem com a velocidade e multiplicidade dos acontecimentos – equivaleriam à introspecção e à memória; enquanto que, quando o espetáculo passasse a abordar o indivíduo mais especificamente, esse silêncio abrangeria a cena presente, e se colocaria definitivamente na parte final – quando apenas as vozes das personagens são ouvidas.

Entretanto, esse silêncio – à exceção da cena final – não é absoluto, considerando-se já de início que, na cidade, isso não seria possível. Ele tem maior ou menor extensão, dependendo do efeito que se deseja produzir. Pensando-se que as cenas foram organizadas com a intenção de criar uma grande variação de nuances – enquanto velocidade, temática, comicidade, dramaticidade etc. – os sons e silêncios seguem igualmente essa tendência.

Dois exemplos em que isso se torna claro são as cenas: *XXII – Malabares* e *XXV – Ratos*. Na primeira, existe a oscilação entre os momentos de verbalização de boas memórias e a descrição da realidade presente de uma garota de programa, acuada no banheiro de um motel. Na rememoração, que contempla o início e meio da cena, prevalece o silêncio. Entretanto, quando, inesperadamente, faz-se ouvir o som seco de uma batida na porta, o silêncio é completamente rompido; três personagens masculinas, em voz baixa e ameaçadora, dizem palavrões e palavras de ordem, que se sobrepõem à narrativa da personagem feminina. No ápice do desespero da mulher, quando esta já aumentara consideravelmente o volume de sua fala, o silêncio é retomado; os atores deixam a cena e ela retorna à lembrança de um dia que foi a um restaurante com um senhor educado, como se diante do barulho assustador da realidade ela buscasse segurança dentro de si, das suas lembranças.

Já no segundo exemplo, *Ratos*, não há imagens. Tudo a partir desse momento do espetáculo é construído no escuro; o menor som ganha evidência, diante da predominância do silêncio. Ouvem-se, anterior e simultaneamente à narrativa, sons guturais, bocejos, espreguiçamentos, rangidos da cama, ratos roendo, vento e trovoadas que movem as placas que cobrem o barraco narrado. A narrativa passa a ser exclusivamente sonora e é a maneira de produzir esses sons, bem como a criação dos tempos de silêncio, que permitem ao espectador produzir, mentalmente, os objetos, personagens, sensações e emoções dessa penúltima cena.

Por fim, cessam-se todos os ruídos. A última cena compreende apenas o diálogo sussurrado de um casal durante a madrugada, após terem ouvido um barulho do lado de fora

do barraco. De acordo com Júlio, quando o homem pergunta à esposa: “Ouviu?”, é como se os atores estivessem perguntando às pessoas do público se elas ouviram, se elas estavam atentas ou se ainda tentavam ignorar a realidade.

O diretor comenta que esse final questiona se o espectador, assim como as personagens, preferia, ou não, ter ouvido – já que o ato de ouvir pressupõe o compromisso e a tomada de uma postura. Além disso, ele diz que a montagem busca a reflexão sobre a imobilidade e a passividade diante dos acontecimentos e deixa a pergunta ao público: “O que é possível fazer? Diante de um quadro de desigualdade, dificuldades, de saturação das cidades, o que a gente consegue transformar efetivamente? [...] Nada... Ficar com a porta fechada”.

Essa não é a resposta de Júlio, mas sim, o final do espetáculo que a apresenta como uma maneira de estimular a reflexão sobre a postura que muitos têm adotado atualmente.

Assim, a peça inicia-se com a questão de Guimarães sobre o silêncio e é finalizada no silêncio. Mas são ausências de sons, que mesmo tendo sido provocadas por estímulos interiores, diferem entre si: a primeira remete à memória, à curiosidade, à reflexão, enquanto a segunda traz à tona o medo, a dúvida e a inércia. O primeiro silêncio prenuncia algo, o segundo se omite.

Mas, para o diretor musical, esse é um silêncio que ainda carrega possibilidades de sons, já que a mente e a percepção do espectador estão aguçados frente a tudo o que foi visto e ouvido anteriormente (mesmo que agora estejam no escuro e no silêncio). Assim, caso ele tenha adotado uma postura atenta, ativa e criadora (conforme proposto pelo grupo), espera-se que ao ouvir o casal conversando, surja também a possibilidade de imaginar os barulhos que existem ao redor deles (e, quem sabe, ter a vontade de fazer ouvir os seus próprios sons).

3.5 O PAPEL DO PÚBLICO

O intuito inicial dos dramaturgos-encenadores, ao criarem *Mire veja*, bem como ao trabalhar a partir da literatura nos demais espetáculos, foi o de conseguir realizar a experiência do leitor na cena, conforme afirmou Pedro Pires durante entrevista. Isso significa envolver o espectador como um cocriador, como alguém que entra em contato ativamente com a obra, tendo a perspectiva de somar ao material dado a sua própria criação.

Para tanto, fazia-se necessário encontrar maneiras de estabelecer a comunicação do tema por eles escolhido e de fazer que o público se sentisse parte da apresentação; tratava-se de

integrá-lo àquelas histórias, mesmo que em nenhum momento as suas experiências particulares fossem verbalizadas.

Dois elementos que colaboraram de maneira fundamental para essa dupla assimilação (da plateia na encenação, e das histórias e personagens por esses espectadores), foram: o fato de nos contos de Luiz Ruffato as personagens serem prioritariamente apresentadas por suas vivências (com pouca descrição física e psicológica) e a relação espacial estabelecida para o jogo cênico.

Ao apresentar personagens em sua maioria anônimos, provenientes de diversas camadas sociais, com diferentes vivências, habitantes da megalópole paulistana, abriu-se uma grande paleta de tipos diante da plateia, com os quais ela pôde se identificar. Conforme afirmou Haucke: “Quanto mais aberto é o tratamento dos fatos, maiores são as chances de que esse espectador entre por uma das frinchas e promova diálogos com seus referenciais” (informação verbal).

Mas não se buscou promover uma identificação prioritariamente emocional, ou relacionada ao envolvimento passional por meio da apresentação de traços de personalidade e motivações – como no drama tradicional; tratou-se sim de aproximar o público por meio do que foi contado e de promover a criação de analogias críticas sobre as histórias, apropriando-se de expedientes da encenação épica.

A respeito da espacialidade, pode-se dizer que a definição da semiarena para as apresentações, a grande proximidade entre plateia e atores, e a relação direta entre eles (sem quarta parede) favoreceu igualmente a comunicação e estabelecimento da criação conjunta no momento presente da cena. Essa estrutura veio ao encontro do universo das personagens, povoado de lembranças e memórias, que demandava uma configuração específica ao compartilhamento.

Envolvido em uma conversa, da qual é possível ouvir, para além das palavras, os sons, comentários e determinados subtextos, o espectador cria imagens e faz reflexões a partir do que é dito. E, conforme explica Zernesto, uma das principais propostas é a de que ele – público – comungue daquilo que é mostrado; não no sentido religioso, mas no de estar em comunhão de ideias com as personagens-narradoras.

Este espetáculo, bem como as demais criações da Companhia do Feijão, tem o anseio de comunicar determinados temas, mas sem esgotá-los. Trata-se de evitar preenche-los com explicações e imagens desnecessárias e deixar que esses complementos surjam fora do palco, na fruição dos indivíduos.

Outra preocupação foi com a precisão do trânsito dos atores entre seus: narradores, personagens, narradores-personagem e personagens-narradoras, para que a plateia percebesse as nuances e diferenciações. Se por um lado essa multiplicidade ampliava as vias de comunicação, permitindo apresentar não um ponto de vista, mas variados em uma mesma cena, por outro, corria-se o risco de que restassem dúvidas a respeito da função desempenhada pelo ator, e de que fosse estimulada uma falsa compreensão dos acontecimentos.

Foi o trabalho efetivo realizado para o controle das ações e para a produção dos sons que favoreceu a percepção das mudanças, mais ou menos sutis, ao longo da montagem. E a partir dele que emergiu o potencial de ampliar efetivamente o panorama de interlocuções.

Encontrada a maneira de revelar as nuances da apresentação, restava ainda a dúvida se o espetáculo poderia ser apresentado em outras regiões do país, especialmente, em cidades do interior. Surgia o questionamento sobre o potencial de identificação de pessoas provenientes de contextos completamente diferentes do urbano por eles encenado, e do reconhecimento das alusões feitas à cidade (tais como o bairro do Limão, a Rua Direita, a Praça da República).

Descobriu-se, entretanto, na prática que apesar das particularidades de organização e de relação praticados em cada região, as personagens elaboradas por Ruffato apresentam-se por traços tão universalmente humanos, que propiciaram à plateia se envolver e se permitir tocar pelo que viam. Segundo afirmação da atriz Fernanda Haucke, não importou de maneira tão fundamental o tamanho da cidade, ou a densidade demográfica em que as apresentações ocorreram, nem mesmo o conhecimento prévio por parte dos espectadores da megalópole paulistana. O que foi essencialmente importante foram as histórias contadas e a existência de grande quantidade de relações presentes.

Pelo fato do tratamento do tema e das personagens ser tão múltiplo, ocorreu uma dilatação das possibilidades de identificação. Ora transformaram-se as leituras pela diferença das vivências da comunidade, ora os acontecimentos foram vistos como mais intensos pela ausência do hábito diante deles, mas de acordo com a atriz, os potenciais de envolvimento e reflexão mantiveram-se preservados.

3.6 ANÁLISE DO TEXTO DRAMATÚRGICO DE *MIRE VEJA*

Caminho nada óbvio é o percorrido pela dramaturgia de *Mire veja*. Reflexo da sociedade contemporânea, da escritura pós-moderna, da romancização da cena; misto de literatura e teatro, duas obras se entrecruzam para contar os cotidianos diversos de um mesmo lugar.

A análise a seguir é igualmente reverberação desta escrita: propondo-se como uma das leituras possíveis, esta faz, analogamente ao texto dramatúrgico, um percurso marcado pela fragmentação da abordagem, por idas e retornos a determinados trechos, pela transformação do ponto de vista analisado a partir de uma mesma cena, pela desestruturação e reestruturação, mas sempre com o intuito de promover uma melhor comunicação.

Busca-se, assim, aprofundar a aproximação com cada cena e apresentar exemplos, sempre que necessário, para possibilitar a melhor compreensão dos elementos analisados. Assim, a apreciação se estende tanto a pessoas que não tenham entrado em contato com o espetáculo, mas que tenham curiosidade de conhecê-lo, quanto aos que o assistiram e buscam diálogos com sua percepção.

3.6.1 Há narrativa?

O texto dramatúrgico de *Mire veja* é composto de 26 cenas, nas quais estão presentes 32 narrativas, ou antes, fragmentos de narrativas; sendo que as cenas II e IX foram construídas, cada uma, por quatro histórias intercaladas. As histórias aproximam-se por sua temática, mas não compartilham personagens ou acontecimentos, à exceção de o ônibus, da *Cena I – Estrada*, no qual viaja a senhora de “A Velha” e passa pelos personagens de “De cor I” (da mesma cena); e o mictório compartilhado pelos “Narradores 3 e 4” na *Cena IX – Centro*.

O texto não se estrutura em uma narrativa única, nem tampouco busca o encadeamento causal entre os acontecimentos. Diferentemente da sequência de “começo, meio e fim” para o desenvolvimento do enredo, ou da existência de uma questão central a ser solucionada por uma personagem principal, a narrativa em *Mire veja* é, em si, um reflexo da metrópole, das relações velozes, esparsas e superficiais que se estabelecem cotidianamente. Não há unidade de ação; a encenação resulta do entrelaçamento de uma série de *flashes* que criam uma visão

panorâmica da heterogênea cidade de São Paulo, e essa mesma fragmentação se estende às frases ditas por personagens e narradores durante a apresentação dos fatos.

A única narrativa mais longa, que permite uma percepção pausada e o conhecimento de diferentes facetas da personagem, é a do taxista. Na Cena V, primeira vez em que ele aparece, inicia sua fala como se recebesse um novo passageiro (o público). Nas demais, VII, X, XIV, XIX, a personagem-narradora conta diversas passagens de sua vida profissional e pessoal; mantém um discurso entrecortado, principalmente, pelas críticas e observações que faz sobre o trânsito caótico da capital. Sua última inserção, na Cena XIV, trata de uma reflexão sobre sua cidade natal e sobre a importância da memória.

Ao contrário do que se esperaria em uma narrativa tradicional, as cenas do taxista são independentes e a sua última fala não encaminha para a conclusão de um pensamento, antes, levanta um questionamento aos espectadores: “[...] O que resta é a memória da gente, mesmo. E o que é a memória da gente...?”, que é na sequência interrompido pelo início de uma nova narrativa.

Da mesma maneira como ocorre com as histórias, são múltiplos também os lugares em que se passam as cenas: no início, trata-se de uma ambientação rural, sugerida sonora e verbalmente; posteriormente, passa a ser em meios de transporte e caminhos de acesso a São Paulo; aos poucos, cada pequena narrativa revela um cenário mais próximo do centro paulistano, para se transformar, uma última vez, em barracos da periferia.

Entretanto, diferentemente da multiplicidade de ações e lugares, a unidade de tempo é mantida: todas as cenas se desenvolvem na terça-feira anterior ao Dia das Mães. O recurso de acumular os acontecimentos em um curto período de tempo aumenta e intensifica a sensação de excesso de estímulos paralelos. E, do mesmo modo como a televisão ou a *internet* promovem no indivíduo a sensação de poder conhecer uma multiplicidade de espaços e informações em um tempo mínimo (por meio da mudança de canal ou do acesso a diferentes *links*), a peça propicia uma sensação análoga.

As narrativas que compõem o texto dramático seguem listadas. Estas foram retiradas da ordem de apresentação original com intuito de apresentar as situações e considerações teóricas a seu respeito de modo mais objetivo, mesmo sabendo-se que intervenção restringe, ou simplifica, a grandeza estética, temática e estrutural das obras literária e teatral.

A organização das cenas, proposta pelos autores e diretores, apresenta não apenas acontecimentos, mas sim, contrapontos, possibilidades de reflexões intermediárias, além de promoverem a sensação de multiplicidade de informações e de simultaneidade de acontecimentos, enquanto a descrição seguinte refere-se a apreciações acadêmicas.

Narrativas:

Parte I – PRÓLOGO

→ Por meio da citação de fragmentos de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, o narrador convida o público a pensar o ser humano em sua constante transformação e agradece a atenção dos ouvintes. Intercala-se às suas falas a descrição da paisagem feita pelo coro. As palavras utilizadas no primeiro momento foram selecionadas da obra de Guimarães, enquanto que as verbalizadas no segundo se referem a uma compilação de termos do trecho “6. Mãe” do romance *Eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato.

É importante que se diga que a narrativa e a cena inicial constam de dois convites realizados para o público: o primeiro, no contexto da realidade, propõe-lhe fazer essa viagem, como forma de acompanhar analogamente a trajetória que os integrantes da Companhia do Feijão fizeram ao pesquisar a “alma do brasileiro” nos dois espetáculos anteriores (*O ó da viagem* passava-se no sertão nordestino, enquanto *Antigo 1850* retratava áreas periféricas urbanas). O segundo, no contexto do espaço poético da peça, também tem o intuito de chamar os presentes a compartilhar do traslado rural-urbano e da chegada à metrópole. Nesse segundo caso, o público é colocado na companhia da personagem da “Velha” (Cena II), a qual realiza uma preparação inicial, de teor cômico, para o posterior encaminhamento a fatos paulatinamente mais densos.

Parte II – NA ESTRADA:

→ Esta subdivide-se em quatro narrativas independentes, que por sua vez repartem-se em dois momentos cada (I e II). Dramaturgicamente, cada pequeno fragmento é interrompido pelo início de outro, e a retomada das narrativas acontece também dentro desse jogo. Todas elas referem-se a modos diferentes de chegar, transitar ou partir de São Paulo (de ônibus, a pé, de carro e de avião).

1. A velha I e II:

– De forma bem-humorada, mostra-se a incômoda viagem de ônibus feita por uma idosa entre Garanhuns-São Paulo para visitar o seu filho, em virtude do Dia das Mães.

2. De cor I e II

– Apresenta a caminhada de um homem desempregado junto a um garoto e seu pai, entre a Zona Leste e o bairro do Limão. Ao longo da estrada conversam e desvela-se uma capacidade diferenciada do menino de saber em quais estados do Brasil se localizam todas as cidades. O homem sugere ao pai que leve o menino a um programa de televisão.

3. Neon I e II

– Intercalados ritmos de *dance music* (produzidos vocalmente pelo coro) e falas do narrador, descreve-se a ida de um funcionário ao aeroporto para receber a esposa do patrão. Simultaneamente, apresenta-se esse homem como “o filho que o patrão gostaria de ter tido”, mas que não recebe nada além de seu salário por suas ações, em contraponto com o filho verdadeiro, absolutamente protegido e beneficiado, a despeito de suas atitudes inconsequentes e violentas.

4. Zé Geraldo

– Retrata um rapaz humilde que, após dificuldade para conseguir o visto, viaja para os Estados Unidos da América, sonhando em conseguir uma vida melhor. Vai para a casa do amigo brasileiro já estabelecido, porém, sem nenhum conhecimento do idioma ou perspectiva de emprego.

Parte III – ÔNIBUS

– Descrição da cidade a partir de uma narrativa fragmentada sobre um trajeto de ônibus realizado por uma estudante na Avenida Rebouças.

Partes IV, VI, XI, XIII, XV, XVII, XXI – RÁDIO 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 (respectivamente)

– Fragmentos relativos a notícias diversas que dialogam com as cenas anteriores e/ou posteriores e revelam, de maneira sutil, aspectos da cidade. Estas não chegam a formar uma fábula. Referem-se respectivamente a: 1. previsão meteorológica; 2. numerologia; 3. anúncio de empregos; 4. propaganda de financeiras; 5. anúncio de pessoas solitárias; 6. promessa de fama meteórica (publicidade de agências de modelo e atriz); 7. previsão astrológica.

Partes V, VII, X, XIV, XIX e XXIV – TÁXI 1, 2, 3, 4, 5, 6 (respectivamente)

– Dentro de um táxi, o motorista conta de forma ininterrupta momentos de sua vida a um passageiro. Ao longo do que diz, de maneira descontraída, são revelados fragmentos de sua

difícil trajetória até a cidade, da construção de sua vida em família já em São Paulo, além de seus pequenos prazeres, sonhos, frustrações e insatisfações. As cenas apresentam, respectivamente: 1. comentários sobre o congestionamento da cidade; 2. gosto do taxista pelo cinema e grande apreço pelo ator Kirk Douglas, apoiado pela mulher e ridicularizado pelas filhas; 3. breve relato sobre sua dura viagem do interior à capital e reflexão sobre o crescimento da dificuldade atual para conseguir emprego; 4. relato sobre a sua trajetória profissional, os percalços enfrentados ao tentar abrir um negócio próprio e reflexão sobre a insuficiência da aposentadoria para o sustento; 5. comentário sobre a diferença da situação financeira para a criação das duas primeiras filhas e dos dois últimos; 6. Reflexão entristecida sobre a falta de vontade dos filhos de visitarem sua cidade natal e confissão de que ele também prefere ficar só com a memória, pois talvez já não pertença mais ao lugar.

Parte VIII – COREÔ

– Movimentos cotidianos e ruídos referentes ao centro da cidade, realizados simultaneamente por todas as personagens. A narrativa constitui-se exclusivamente de partituras vocais e corporais.

Parte IX – CENTRO

→ Compõe-se pelo imbricamento de quatro narrativas fragmentadas e intercaladas, que propiciam a sensação da multiplicidade de momentos heterogêneos, mas paralelos. Cada narrador é responsável por uma das histórias e, simultaneamente, descreve o momento presente e verbaliza suas falas e pensamentos (exceto o “Narrador 4”, que não se distancia da personagem).

– *Narrador 1*: Conta sobre uma adolescente de 16 anos, apaixonada, bonita, provavelmente de classe média-baixa, que passeia pelo centro da cidade durante o horário de almoço em seu trabalho. Nessa caminhada, passa por momentos agradáveis e desagradáveis, vivenciados e rememorados;

– *Narrador 2*: Apresenta um rapaz, claramente admirador de *heavy metal*, rumo a uma entrevista de emprego – a décima em dois meses;

– *Narrador 3*: Narra o conflito de um rapaz desempregado que precisa planejar um roubo para dar um presente à sua mãe, em virtude da celebração respectiva.

– *Narrador 4*: Presentifica as falas de um contínuo que recebera uma ligação da mulher pedindo para que não voltasse para a casa de paletó, pois poderia ser confundido com um delegado e, conseqüentemente, morto.

Parte XII – ANDAIME

– Mostra a antítese entre a chegada de um casal a um restaurante fino e a queda de dois funcionários que limpavam os vidros do mesmo prédio, sobre um andaime de madeira apodrecida. Ao longo da cena, o narrador levanta hipóteses sobre o que teria visto o casal no caso de chegar 10 minutos, 30 minutos e 6 horas e 30 minutos antes. O “probleminha”, ao qual se refere o faxineiro, tornar-se-ia a vida de dois operários.

Parte XVI – FRAN

– Uma atriz desempregada e alcoólatra é a personagem desta narrativa. A narrativa mostra que apesar da seriedade com que tratou a profissão, ou talvez em virtude disso, Fran não obteve grande sucesso.

Parte XVIII – MÉDICO

– Após breve apresentação narrada sobre a vida familiar e extraconjugal do médico, presentifica-se o momento em que ele, “Doutor Fernando”, é chamado com urgência para a sala de cirurgia. Prepara-se, entra, mas ao constatar que o paciente é o assaltante que invadira sua casa e colocara sua mulher e filha em risco, nega-se a fazer a operação.

Parte XX – MULHER

– A cena é um desabafo de uma mulher com seu marido. Em um discurso ininterrupto e praticamente sem réplicas, a mulher despeja todas as suas frustrações e descontentamentos, culpando a postura do marido diante da vida por tudo o que ela passa.

Parte XXII – MALABARES

– A narrativa apresenta uma prostituta inserida em duas ações: uma no pretérito de sua memória e a outra no presente do acontecimento. Trata-se, no primeiro caso, da lembrança de um encontro com um senhor bastante gentil e, no segundo, da revelação de que ela se encontra trancada no banheiro de um motel, evitando as agressões de três homens.

Parte XXIII – CRÂNIO

– O irmão de Crânio é a personagem-narradora da cena. Provavelmente o caçula, conta sobre as atividades, pensamentos e reflexões do mais velho; mostra a diferença de comportamento e percepção de Crânio, que tem como passatempo a recuperação de livros usados e a escrita de poesia, e defende apenas: assaltos a carros-fortes, sequestro de

milionários e invasão de propriedades abandonadas; e a realidade dos jovens marginais que tem como foco a classe média. Ao final, descobre-se que a fala desse irmão acontece momentos antes de sua saída para vingar um espancamento cometido contra o mais velho.

Parte XXV – RATOS

– A narrativa refere-se a três irmãos que dormem em um barraco sem as menores condições de higiene. Descreve, além da tosse da irmã do meio (3 anos) e da existência de um irmão mais velho (6 anos), a existência de um grupo de ratos que roem o corpo de um bebê.

Parte XXVI – CASAL

– Nesta cena, um casal dorme dentro de outro barraco. De repente, o marido é despertado por um barulho e acorda sua mulher para que ela ouça: é um gemido. Ela se propõe a ajudar, mas, com medo, ele a detém. Aconselha-a a dormir, pois no dia seguinte ouvirão dizer o que aconteceu.

3.6.2 Mas, existe uma ação central?

Considerada a estrutura do texto e da encenação, faz-se complexo definir a existência de uma ação principal em *Mire veja*. Entretanto, há duas maneiras, relativamente mais globais, de refletir a respeito da montagem: a primeira refere-se à construção de um percurso que propicia ao espectador um movimento de aproximação rumo ao coração da cidade, e a segunda corresponde à criação gradativa de um mosaico de vidas e situações, formando um retrato da grande metrópole.

A partir desses dois pontos, talvez seja possível pensar em duas ações principais, propostas pela maneira como se organiza a encenação. Seriam elas: o olhar direcionado a momentos específicos retirados do conhecido cotidiano da cidade e a construção mental de um panorama da realidade urbana. Tais experiências seriam propiciadas pela proposta de diferentes maneiras de adentrar e se aproximar do espaço urbano e por constantes convites, feitos ao público, para caminhar pelas ruas acompanhados das personagens e dos narradores. Os acontecimentos que poderiam passar despercebidos ou serem tomados como familiares no âmbito da realidade, ganham nova roupagem e elaboração estética e podem, assim, destacar a multiplicidade de posturas, experiências, desejos e dificuldades que compartilharemos do

mesmo tempo e espaço, mas que raramente se encontram ou apresentam resultados semelhantes.

A existência de uma ação central pode ser considerada desde que ela seja deslocada das personagens aos espectadores, definindo-se como um movimento de reconhecimento e análise da realidade metropolitana contemporânea.

3.6.3 Muitas histórias em uma

O texto dramaturgico, se considerado em sua totalidade, caracteriza-se como uma multi-fábula. Ele é constituído por diversas micronarrativas, que se aproximam pela coincidência do tema tratado, estruturadas de modo a apresentar a perspectiva do coletivo a respeito da cidade.

Mas faz-se importante ressaltar que cada uma das cenas apresenta especificidades na forma de apresentar sua história. Há, dentro da multi-fábula geral, outras maneiras de constituição das fábulas menores, envolvendo traços de multi-fábulas, des-fábulas e não-fábulas, conforme caracterização de Lázaro de Ortecho (2004) apresentada no segundo capítulo desta análise.

Podem ser consideradas multi-fábulas as cenas:

→ *II – Estrada*: inclui as narrativas: “Velha I e II”; “De cor I e II”; “Neon I e II”; “Zé Geraldo”. Cada um dos fragmentos se estrutura de maneira particular, desenvolve-se em lugares específicos e contam com personagens diferentes.

→ *V, VII, X, XIV, XIX e XXIV*, que compõem o conjunto da narrativa denominada “Táxi”. Todas as elocuições são feitas pela mesma personagem a respeito de sua realidade, mas o que as torna múltiplas é o fato de abordarem diferentes assuntos, que em cada inserção cênica apresentam começo, meio e fim, independentemente das demais.

→ *IX – Centro*: desenvolvem-se quatro narrativas simultâneas, a respeito de personagens que transitam pelo centro de São Paulo em uma mesma tarde (uma jovem, um rapaz, um marginal e um funcionário público).

→ *XII – Andaime*: nela há a contraposição entre a presentificação de um momento (um casal que chega ao restaurante e vê uma mancha de sangue no chão) e a narrativa de o que haveria acontecido caso eles chegassem em horários específicos anteriores. Mesmo que *Andaime* não apresente personagens e lugares variáveis, a modificação do fato mostrado e do tempo, evidenciando possibilidades de cenas, caracteriza-a como uma multi-fábula.

→ *XXII – Malabares*: aproxima-se da estrutura da multi-fábula pelo fato de dar a conhecer duas situações independentes em paralelo: uma ocorrida no passado e outra em curso no presente. Estas são intercaladas durante a narração, mas pela diferença das personagens envolvidas, dos lugares e do tempo da narrativa, nota-se claramente a diferenciação.

→ *XXIII – Crânio*: caracteriza-se dentro dessa estrutura visto que a personagem enuncia uma série de narrativas independentes a respeito de sua relação com o irmão mais velho (a quem se refere como Crânio) e com seus amigos. Mesmo que a verbalização dessas passagens colabore para justificar a ação final da personagem, em virtude da diversidade de momentos, de pessoas e de lugares envolvidos, essa pode ser assim classificada.

Como des-fábulas, podem ser citadas duas histórias como próximas a essa estrutura: a primeira, *Cena VI – Fran*, corresponde ao desvendamento paulatino da personagem e de sua condição presente; e a segunda, *Cena XX – Mulher*, apresenta um jogo no qual a história verbalizada não é a fábula da cena. Nessa última, a história que se desenha pouco a pouco é a desgastada relação de um casal com poucas condições financeiras, enquanto a fala objetiva corresponde a um desabafo desesperado da personagem que aborda rapidamente uma grande quantidade de problemas que os acometem.

Finalmente, podem ser consideradas como não-fábulas três partes da dramaturgia analisada. Todas estas compartilham o fato de não narrarem uma história e de apenas sugerirem imagens e palavras, de forma que a cena acaba de constituir-se na imaginação do espectador. São exemplos:

→ *Cena I – Prólogo*: composta por uma apresentação bastante lírica do narrador, pela verbalização a respeito da presença do espectador e pela descrição do ambiente externo – utilizando-se para tanto, prioritariamente, de substantivos, adjetivos e onomatopeias;

→ *Cena III – Ônibus*: estruturada exclusivamente na descrição da aparência de uma estudante e de seu instante presente;

→ *Cena VIII – Coreô*: como o próprio nome sugere, consiste em uma coreografia realizada pelos atores a fim de sugerir movimentos e ações independentes de diversas personagens da metrópole, sem objetivar construir histórias.

Todavia, há ainda outras cenas que não se aproximam das três configurações contemporâneas analisadas. De estrutura diferenciada é o conjunto de cenas IV, VI, XI, XIII, XV, XVII, XXI, intitulado *Rádio*. Ele se configura como um conjunto de anúncios de temáticas diversas, mas não como histórias em si. Emergem como forma de propor reflexões,

ironizar ou enfatizar os acontecimentos anteriores ou posteriores; combina-se com as demais histórias sem se caracterizar como um elemento imprescindível à sua compreensão.

Na *Cena XVIII – Médico*, embora haja grande fragmentação nas falas, diversas inserções de estímulos exteriores à cena (ligações telefônicas, sons do hospital) e ocorra alternância entre os tempos passado e presente da personagem, *Médico* constitui uma fábula mais estruturada. A partir dele é possível conhecer um pouco da psicologia da personagem, suas ações e as motivações para sua tomada de decisão; além disso, o enredo da cena propõe uma sequência de acontecimentos que encaminham para o desfecho, diferenciando-a das demais estruturas comentadas.

Outra cena que também se destaca das demais é a *XXV – Ratos*. Nela, a narrativa é ininterrupta e cria uma única imagem forte e impactante. Não há o desenvolvimento de um acontecimento, a história é a própria composição do cenário desolador, é a descrição da paisagem aterradora.

E por fim, na *Cena XXVI – Casal*, ao contrário de todas as demais, o que se apresenta é um diálogo sem quaisquer intervenções de um narrador. Composto por frases curtas trocadas durante a madrugada, o fragmento segue a sequência de começo, meio e fim, apresentando o ápice e posterior desfecho (mesmo que a ação principal seja a opção pela inação).

3.6.4 A simultaneidade dos presentes

Todas as narrativas se passam na terça-feira anterior ao Dia das Mães e, contrapondo-se a essa unidade de tempo, há grande variedade de lugares conforme seguem listados:

- *Cena I – Prólogo*: momento anterior à viagem, ainda no sertão;
- *Cena II – Estrada*: em diferentes vias de acesso à cidade. Em “Velha I e II” percorre-se o trajeto Garanhuns-São Paulo; em “De cor I e II” acompanha-se a caminhada entre a Zona Leste (de cujo bairro não é especificado) e o bairro do Limão; em “Neon I e II” o lugar se refere ao caminho rumo ao Aeroporto de Cumbica e igualmente à sua sala de desembarque; e, finalmente, em “Zé Geraldo” a cena se desenvolve parte no mesmo aeroporto e parte dentro da aeronave;
- *Cena III – Ônibus*: no interior de um ônibus que percorre a Avenida Rebouças;
- *Cenas V, VII, X, XIV, XIX e XXIV – Táxi*: dentro de um táxi, conforme o próprio nome sugere;

– *Cenas VIII – Coreô e IX – Centro*: no centro da cidade. Na primeira delas (VIII), a rua não é especificada, enquanto na segunda (IX) cada narrador traça um percurso: A “Narradora 1” percorre a Rua Direita, o Largo do Paissandu, passa em frente ao Theatro Municipal e chega a um estabelecimento para comer; o “Narrador 2” sai da estação República do metrô, detém-se por alguns momentos na Galeria do Rock e depois corre pela Conselheiro Crispiniano, Rua Xavier de Toledo, Rua Bráulio Gomes, Praça Dom José Gaspar e Avenida São Luís, até alcançar a entrada de um prédio comercial na esquina da Avenida Ipiranga. O “Narrador 3” começa em frente à vitrine das Casas Bahia na Praça Ramos e termina a narrativa dentro de um mictório público, onde também está o “Narrador 4”;

– *Cena XII – Andaime*: diante de um prédio comercial no centro da cidade, sem maiores especificações;

– *Cena XVI – Fran*: em um pequeno apartamento no Jardim Jussara;

– *Cena XVIII – Médico*: em um hospital, especificamente nas salas dos médicos e na de cirurgia;

– *Cena XX – Mulher*: dentro de uma casa no subúrbio da cidade;

– *Cena XXII – Malabares*: no banheiro de um motel;

– *Cenas XXIII – Crânio, XXV – Ratos e XVI – Casal*: em favelas paulistanas. Não fica claro se trata-se, ou não, de uma mesma comunidade; a primeira delas, provavelmente, se passa na rua, enquanto as demais, cada uma, dentro de um barraco.

As cenas IV, VI, XI, XIII, XV, XVII, XXI, intituladas *Rádio* são emissões radiofônicas que não explicitam quem as está ouvindo. Poder-se-ia sugerir que o lugar da cena fosse a estação de rádio onde são produzidas, mas como não há nenhuma caracterização do espaço (seja sonora, verbal ou gestual) e como a narrativa não é sobre a gravação, mas sobre a transmissão, o local não pode ser definido.

3.6.5 As personagens anônimas da metrópole

Definir quantas são as personagens em *Mire veja* é tarefa árdua devido às sutilezas da composição dramaturgica, proveniente da intrincada literatura de Luiz Ruffato. Para a constituição do panorama paulistano, sugestão crítica da populosa metrópole, demonstração da diversidade de sujeitos encontrados nas ruas e de acontecimentos que se cruzam

diariamente, os cinco atores da companhia se multiplicam em algumas dezenas de personagens.

Além de grande diversidade de tipos que ora narram e ora são narrados, somam-se aqueles com quem se configuram os diálogos, uma gama de narradores oniscientes e o coro que comenta e contextualiza os acontecimentos. Logo, a quantificação e a descrição dessas personagens não são evidentes.

Contados apenas aqueles a quem é dada a palavra e/ou que executam ações e considerando o coro como uma unidade – embora haja alteração de seus componentes e de sua função – existem 64 personagens. Chega-se a essa soma devido aos variados narradores em cada uma das partes e à inclusão das cinco personagens que apenas executam ações diversas na Cena VIII, intitulada “Coreô”.

De todos eles sabe-se apenas o que vivenciam no presente, com algumas exceções no caso de rememorarem acontecimentos anteriores em contraponto à situação atual, conforme acontece, por exemplo, na Cena II, fragmento “Neon II”, quando o narrador descreve os últimos seis anos da vida da personagem “Homem”; nas cenas VII, X, XIV, XIX e XXIV em que o taxista conta fatos de sua vida pessoal e profissional; na Cena XVI, em que o narrador descreve determinados acontecimentos de “Fran”; na XVIII, que cita duas vivências da personagem Dr. Fernando, e na *Cena XXII – Malabares*, em que a rememoração da prostituta é contraposta à sua atualidade.

Na maior parte das vezes, não são conhecidas as origens dessas personagens, suas personalidades ou experiências anteriores. Percebe-se quem são a partir do que demonstram em uma determinada circunstância; não sendo possível aprofundar a percepção de suas características psicológicas. De suas aparências físicas quase nada é especificado. Sabe-se apenas sobre as personagens das cenas: I (Menino, de De cor I e II e Homem, de Neon I e II); III (Estudante); IX (Narradores 1, 2 e 3) e XVI (Fran).

Além disso, as personagens só são nomeadas nas partes: II – quarto fragmento (Zé Geraldo), VII (Claudionor), XVI (Fran – Françoise Pernaud) e XVIII (Dr. Fernando, Tarcísio, Lígia, Cláudia). Nos demais fragmentos, são feitas referências a elas a partir de suas profissões ou características apenas.

A opção por essa despersonalização, ou não individuação, objetiva auxiliar na caracterização da cidade como um agrupamento de anônimos; como um espaço no qual as pessoas só se diferenciam uns dos outros por sua aparência física ou por sua função na sociedade. O outro é percebido e se constitui apenas de acordo com o papel que desempenha na vida daquele que o observa e não enquanto cidadão independente e multifacetado.

Assim, segue a listagem das personagens de acordo com as cenas em que se fazem presentes e respectivas características, quando for o caso:

→ I – Prólogo: Narrador onisciente e Coro;

→ II – Estrada: personagens apresentados de acordo com os fragmentos

– “Velha I e II”: Narrador onisciente; Velha (vinda de Garanhuns – Pernambuco; tem muitas dores no corpo e medo constante ao longo da viagem); Motorista (imprudente e debochado); Filho (nascido em Garanhuns, morador de São Paulo).

– “De cor I e II”: Narrador onisciente; Coro; Pai (dirige empilhadeira em uma empresa; possui recursos financeiros); Rapaz (desempregado, nascido em Alagoinhas, casado com uma mulher de Itaberaba); Menino (entre 10 e 11 anos, franzino e bastante calado; veste jaqueta puída; não estuda e vende cachorro-quente em frente à firma do pai. Sonha em ser caminhoneiro; sabe de cor em qual estado se localizam todas as cidades brasileiras).

– “Neon I e II”: Narrador onisciente; Coro; Homem (profissional competente, veste calça e camisa *Giorgio Armani*, usa perfume *Polo*, sapatos italianos e tem o cabelo cortado à máquina dois. Nascido em Muriaé; estudou em *Fairfield – Ohio*, após ter obtido uma bolsa de estudos. Trabalhou no *Citibank* e está, há dois anos, na empresa atual); Patrão (pai superprotetor de um rapaz que faz uso de drogas e apresenta um comportamento altamente violento – mostrado pelo coro. Viaja constantemente). Mulher (amante do Patrão. Não há descrições físicas ou psicológicas).

– “Zé Geraldo”: Coro; Narrador onisciente; Zé Geraldo (praticamente nenhum conhecimento de inglês. Sabe-se apenas que abandona sua vida no Brasil, com muitas incertezas, para tentar viver nos Estados Unidos da América); Rick (trabalha de chapeiro há três anos em Nova Iorque; noções básicas de inglês).

→ III – ÔNIBUS: Narrador; Estudante (apenas verbalmente descrita, trata-se de uma jovem, provavelmente de baixa estatura – que se nota na frase “[...] o rosto entre braços e sovacos [...]” – traz consigo uma bolsa de náilon e usa sandália de plástico. Está muito cansada e sente dor em seu joanete).

→ IV, VI, XI, XIII, XV, XVII, XXI – RÁDIO: sete diferentes narradores, apresentados por um mesmo ator, assumem como personagens locutores de rádio.

→ V, VII, X, XIV, XIX e XXIV – TÁXI: Taxista (uma personagem-narradora; chama-se Claudionor, é casado e tem quatro filhos, três mulheres, Maria Perpétua, Maria do Carmo e Maria Lúcia, e um homem, Pedro. Tem também netos, número não determinado, cujo mais velho, de 13 anos, chama-se Márcio Marcelo. Antes de ter o táxi, trabalhou como faxineiro, teve uma pequena loja de jogos eletrônicos e foi motorista de ônibus).

→ VIII – COREÔ: cinco personagens diversas que mostram cenas do cotidiano da metrópole; não há alusão a características psicológicas. Percebem-se deles apenas seus estados presentes, revelados por suas movimentações.

→ IX – CENTRO: quatro personagens, todas elas são de baixa renda, mas em diferentes gradações. As três primeiras narram suas próprias ações e características, assumindo raramente a elocução de determinados pensamentos e falas. O quarto narrador, diferentemente, verbaliza apenas as falas da personagem. Há também duas intervenções do coro dentro da “Narrativa 1”, que reproduzem falas de homens: a primeira refere-se a um passageiro do trem e a segunda a um camelô.

As personagens descritas seguem especificadas:

– Narrador 1: variação entre a narrativa onisciente e a presentificação da personagem (adolescente de 16 anos, apaixonada, que trabalha no centro da cidade).

– Narrador 2: variação entre a narrativa onisciente e a presentificação da personagem (rapaz de idade indefinida, desempregado. Veste camiseta preta com estampa do grupo de *rock Halloween*, calça big e tênis sujo da *Reebok*. Tem cabelos longos presos por elástico e usa um brinco de argola na orelha direita).

– Narrador 3: igualmente narrador e personagem, apresenta um rapaz (idade indefinida, magro e feio. Bastante sociável, aproxima-se da figura de um malandro. É batedor de carteira pouco experiente, tem medo de ser pego pela polícia ou de que sua mãe, Francisca – por quem tem grande apreço – descubra).

– Narrador 4: um homem, funcionário público (casado, trabalha como contínuo e mora na periferia).

→ XII – ANDAIME: Narrador onisciente; Coro; marido; esposa; valete; dois operários. Sabe-se desses últimos apenas que trabalhavam limpando os vidros de um edifício no centro da cidade. Um morava na Ponte Rasa e o outro em Osasco (sem determinação evidente no texto). Ambos gostam de cerveja. O operário 2 é, provavelmente, corinthiano. Ele é casado e tem

filhos (de número e gênero indeterminados). Em contrapartida, não se tem informações a respeito do primeiro, nem tampouco dos demais.

→ XVI – FRAN: duas atrizes formam a mesma personagem. A primeira verbaliza frases que se assemelham à consciência da segunda; descreve-a fisicamente e relata eventos importantes de momentos esparsos de sua vida. Essa última chama-se Frannçoise Pernaud, Fran. É uma mulher de meia idade, com poucas rugas e corpo escultural – no texto “[...] formosos seios, atraentes, empinados ainda, virgens de bisturi, a mão viaja pelo ventre, o olhar repassa as costas sarapintadas, a bunda arrebitada, as coxas venenosas.”. Atriz, trabalhou em novelas, minisséries e teve pequenas aparições em programas de auditório. Mostra certo recato e consciência artística ao afirmar que só participaria de “peças sérias” e que não atuaria em filmes pornô. Acredita em numerologia e em reencarnação. É bastante ansiosa e, provavelmente, possui problemas de alcoolismo.

→ XVIII – MÉDICO: Narrador (variação entre narrativa onisciente e presentificação da personagem “Dr. Fernando”); Dr. Fernando (médico cirurgião, divide sua intensa carga de trabalho entre o consultório e o hospital. É casado com Cláudia e tem uma filha chamada Júlia. Tem, ou teve, um relacionamento extraconjugal com Lígia); Coro; Cláudia (esposa de Dr. Fernando; bastante ansiosa e agitada); Lígia (evidencia-se sua existência apenas em uma ligação telefônica, percebe-se apenas que é bastante direta nas suas investidas para com o médico); Sônia (instrumentadora, corpo escultural); Enfermeiro (não há dados sobre sua idade ou aparência. Evidencia apenas frieza, percebida na sua fala: “Sei não... desovaram aí”); Tarcísio (anestesista; não há descrições físicas, sugere-se uma personalidade um pouco mais atenciosa e preocupada por meio de seus questionamentos).

→ XX – MULHER: Coro; Mulher (trabalha em uma escola, possivelmente professora; mostra-se bastante insatisfeita com o seu relacionamento conjugal e com sua condição financeira. Está absolutamente cansada e revoltada com a situação); Coro/Marido (professor, tem grande prazer pela leitura; é “[...] fiel, honesto e trabalhador”, embora bastante omissos em casa, de acordo com as falas da Mulher. Não é esclarecido se sua falta de posicionamento e sua aparente compreensão são, igualmente, resultado de um cansaço, de um desinteresse pelo discurso da esposa, ou ainda da desistência de tentar contra-argumentar).

→ XXII – MALABARES: Mulher (trabalha como prostituta, ao menos desde os 16 anos; mostra-se sonhadora e carente); Coro (além das inserções no passado, verbaliza a fala de três homens agressivos); Coro/Homem (senhor bastante rico, elegante e romântico, lembrado pela personagem da Mulher).

→ XXIII – CRÂNIO: Irmão (personagem-narradora, dedica significativa parte de seu discurso a descrever o irmão mais velho, a quem se refere como “Crânio”. Sobre o primeiro sabe-se, além do grande apreço pelo irmão e do orgulho que sente de suas atitudes e pensamentos, que ele é assaltante e traficante de cocaína); Coro/rap (intervenção musical crítica a respeito da elite paulistana).

→ XXV – RATOS: Narrador onisciente; três crianças descritas, mas não mostradas; Coro: sonoplastia urbana.

→ XXVI – CASAL: Homem; Mulher. Não há nenhuma descrição física ou psicológica das personagens, nem tampouco lembranças. Seus comportamentos, ou antes, tendências de reações, são revelados em suas falas: Homem: bastante amedrontado; Mulher: preocupada e solícita.

3.6.6 Há um sentido?

O texto dramático, bem como a montagem, tem o intuito de criar um quadro amplo e fragmentado de personagens que habitam e circulam pela megalópole paulistana. Mostram-se sujeitos de diferentes classes sociais, com variados graus de instrução, de origens diversas e em momentos determinados de suas vidas, a fim de sublinhar a diversidade humana, em seus aspectos culturais, políticos e econômicos.

Não há a intenção de que as personagens sejam reconhecidas como representantes exemplares de uma classe social ou de certa categoria de trabalhadores, há sim o anseio de mostrar o ser em sua dicotomia: aquele que é, ao mesmo tempo, único, que vive situações singulares, mas também que partilha com todos os demais formas de sentir e de buscar maneiras para se relacionar em sociedade.

Analisa-se, de maneira poética, a busca do indivíduo por melhores condições, seu estado de ansiedade constante, sua precariedade material e seu sonho da superação do momento presente de duas maneiras diferentes, mas complementares: na abordagem particular dos fragmentos e na percepção destes como elementos comuns a todas as cenas.

Mire veja tenta entender a condição do homem urbano a partir de suas interações com o meio e com o outro, ou antes, da quase ausência de interação quando imerso em um cotidiano extremamente rápido, múltiplo, exigente e desgastante. Testemunha os sofrimentos e o isolamento de personagens que, embora ocupem o mesmo espaço geográfico, não se veem, não se conhecem e não se dão a conhecer.

3.6.7 Outras reflexões

Sendo esta a terceira peça da trilogia, na qual investigaram tematicamente traços característicos do brasileiro e estruturalmente deram sequência às pesquisas sobre a criação dramaturgica a partir de literatura e sobre a figura do narrador, *Mire veja* apresenta um grande refinamento no trato dessas questões.

A respeito da temática, é interessante ressaltar, ao menos, mais um elemento que consiste no processo de adensamento da forma de abordagem ao longo das cenas. Se no início é possível rir com personagens quase caricatas – como a Velha – e encontrar fragmentos de teor cômico, ao final o que se apresentam são cenas que concentram alto grau de tensão.

Embora curtas, por vezes resumidas a um parágrafo de narração (como em *Ratos*), ou constituídas por reduzido número de palavras (como no caso de *Casal*), é imediato o envolvimento, visto que há o reconhecimento daquilo que se dá a ver e ouvir na cena ficcional como um recorte de expressões familiares da sociedade. Ambas as cenas finais – especialmente se somadas à iluminação feita apenas pela chama de uma vela e seu posterior sufocamento – são de extrema intensidade; no lugar dos risos iniciais, ambas instigam o silêncio.

A dramaturgia de *Mire veja*, mesmo que aborde momentos limite, não apresenta gritos (com exceção de um, realizado em *off*, no fragmento *Malabares*) nem encaminha à encenação de atos de violência, ela apenas sugere a existência dessas situações. As agressões, quando presentes, estão ou em estado de latência (por exemplo, a idealização do assalto pelo Narrador 3, em *Centro*), ou em lembranças (como em *Médico* e em *Táxi*); a maneira como são

contadas as situações pelos narradores, provoca uma tensão equivalente – ou talvez superior – a que poderia ser provocada pela presentificação do fato.

A imaginação de cada espectador, a partir do estímulo verbal dos atores, ou das cenas anteriormente apresentadas encarrega-se de criar o próximo passo que não se dará a ver. Por consequência, ele pode produzir imagens muito mais simbólicas e impactantes do que um código visual apresentado por um grupo de pessoas que não conhecem seus referenciais. Um assalto, por exemplo, é um ato conhecido por todos os paulistanos, sem dúvida, porém a maneira, o local, as armas utilizadas e a aproximação variam de acordo com a imaginação de cada um.

Em *Malabares*, os gritos da prostituta presa no banheiro, o choro, o sacrifício que fará para sair; ou mesmo em *Mulher*, o seu pavor presa no trânsito em meio a troca de tiros, ficam apenas como elementos possíveis de dedução. Ao contrário da descrição de seus estados psicológicos, em ambas as cenas estabelece-se o contraponto entre o medo e a lembrança de momentos felizes em suas vidas – o que, a meu ver, enfatiza ainda mais a violência do presente.

Nota-se que o texto realiza o trajeto rumo ao cerne da metrópole por duas vias, não paralelas devido às inúmeras intersecções entre si. A primeira, geográfica, que, como comentado em outro ponto da análise, traça o itinerário que se inicia nas variadas formas de deixar o rural e entrar na cidade, passa por determinadas localidades da cidade, pelo centro, até chegar a sua periferia. A segunda como um desvendamento social, que começa na percepção de situações que poderiam mesmo ser tomadas como triviais se vistas na realidade (no caso da insegurança de um homem chamado Zé Geraldo antes de sua ida aos Estados Unidos da América, em *Estrada*, ou a narrativa de um taxista sobre o presente recebido de sua esposa, em *Táxi*) até chegar a momentos impactantes que desvendam circunstâncias e atitudes na sociedade, que dificilmente gostaríamos que existissem e, menos, que fossem expostas em público (como a covardia do *Marido* que se nega a abrir a porta ao escutar alguém que geme do lado de fora, em *Casal*).

Esses traçados, geográfico e social, caracterizam-se como denúncias das mazelas cotidianas; há durante toda a narrativa uma constante proposição e convite à reflexão, seja pelo modo como é apresentada uma cena – que faz lembrar o pensamento de Brecht de desconfiar do mais trivial, na aparência singelo – ou por meio do assunto a que ela se refere.

Para tanto, a escolha dos tipos de narradores e das inserções corais compreendidas no texto, assim como a organização e composição das cenas e imagens pelos dramaturgos, foram de fundamental importância. Apenas uma dramaturgia cautelosamente pensada e articulada

poderia resultar na abordagem de um cotidiano tão fragmentado como o paulistano, de forma aprofundada e crítica.

É o conjunto de narradores, reais (Pedro Pires e Zernesto Pessoa, juntamente com os atores) e ficcionais, que viabiliza que as cenas sejam igualmente lúdicas e promotoras de reflexões sociais e políticas. É a partir da escolha de como será feita a descrição das situações, dando maior ou menor atenção a cada elemento, da verbalização de certos pensamentos, de réplicas e de comentários, que pode ser ampliada a percepção do acontecimento. Privilegia-se, por vezes, a especificação do lugar, ou as vestimentas e acessórios de uma personagem, ou a exposição de seu passado, sempre com um objetivo comum: de apresentá-la como sujeito social, como alguém inserida em um contexto que, apesar de mostrado teatralmente, é análogo ao de todos os que assistem.

A maneira como as partes estão articuladas criam o discurso dos narradores da realidade – dramaturgos e atores – evidenciando contradições, reforçando precariedades, mas nunca criando um quadro de vítimas. O que se apresentam são dificuldades e momentos importantes sendo superados ou ao menos vivenciados pelas personagens. Independentemente das maneiras múltiplas ou controversas que cada uma encontra para sobreviver à situação, do progressivo isolamento, do amedrontamento e da diminuição de alusões afetuosas aos familiares, a desistência da vida ou o abandono da cidade não são colocados como resposta (exceto em *Zé Geraldo*).

CAPÍTULO 4 – *HYSTERIA*: A NARRATIVA NO GRUPO XIX DE TEATRO

4.1 BREVE TRAJETÓRIA DA COMPANHIA

A trajetória do Grupo XIX de Teatro se iniciou no ano de 2000 dentro da Universidade de São Paulo (USP). A partir da proposta de criação de um exercício cênico dentro das aulas de direção que Antônio Araújo ministrava no Centro de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes (CAC-USP), formou-se um coletivo composto por seis atores, dos quais cinco eram mulheres e o único homem – Luiz Fernando Marques – havia assumido a função de diretor.

Inicialmente, o tema abordado consistia nas relações de trabalho nos fins do século XIX⁵⁶, entretanto, pela característica de predominância feminina na constituição do coletivo e pelo interesse despertado na leitura das histórias e dos relatos de mulheres encontrados ao longo da pesquisa, o grupo – até então de estudantes – aproximou-se de uma temática paralela: a questão da mulher no século XIX. Tendo como norte o anseio de analisar a condição da mulher na época, esta última marcada pela transição de um Brasil rural ao urbano, foi colocado em andamento o contato com materiais bastante diversos, em um panorama de investigação consideravelmente amplo.

Emergia daí as bases para o que se tornaria o espetáculo *Hysteria*. Neste, apenas as atrizes Sara Antunes e Raissa Gregori permaneceram do núcleo inicial, as demais foram convidadas para substituírem aquelas que não quiseram dar continuidade à pesquisa após a finalização do curso. Assim sendo, a estreia da montagem foi realizada em novembro de 2001 contando com a participação de Gisela Millás, Janaina Leite, Juliana Sanches, Raissa Gregori e Sara Antunes, sob a direção de Luiz Fernando Marques. Apesar de uma primeira apresentação na faculdade de Engenharia da Universidade de São Paulo, o coletivo considera que a estreia fora realizada na Escola de Arte Dramática, da mesma instituição.

Posteriormente, o espetáculo foi apresentado em uma série de outros espaços históricos, no Brasil e no exterior, sempre possibilitando que os espectadores estabelecessem a relação entre as possíveis histórias reais que teriam se desenvolvido nos lugares e a sua ressignificação nas histórias narradas pelas atrizes⁵⁷.

⁵⁶ O nome da companhia é uma alusão direta às suas origens dentro do processo de pesquisa.

⁵⁷ A partir de 2004, a personagem Hercília passou a ser interpretada pela atriz Evelyn Klein, e de 2006 em diante a personagem Nini foi assumida por Mara Helleno.

É fundamental que se diga também que o processo de *Hysteria*, além de ter resultado na elaboração do primeiro trabalho do Grupo XIX de Teatro, foi também o meio de descoberta das bases de produção que permaneceriam até hoje no coletivo. A partir da observação de como as relações de trabalho haviam se configurado, perceberam – e posteriormente decidiram manter como parâmetros – que suas práticas se caracterizavam pela criação a partir de processo colaborativo, sem o estabelecimento de relações hierárquicas; pela pesquisa temática pautada no atrito entre a história oficial e registros pessoais memorialistas; pela busca de utilizar cenicamente espaços históricos, valorizando a fricção entre sua arquitetura real e possibilidade ficcional; e pela construção de uma dramaturgia aberta, por meio da qual fosse possível a interação com o público.

Fundamentados nessas bases e tendo estabelecido um novo foco temático de pesquisa, em 2004 a companhia iniciou experimentações e estudos para o seu segundo espetáculo: *Hygiene*. Ao grupo de atrizes, à exceção de Gisela Millás e Raissa Gregori, somaram-se Paulo Celestino, Rodolfo Amorim e Ronaldo Serruya, além de Renato Bolelli que se tornou responsável pela direção de arte. O objetivo inicial de suas pesquisas consistia em refletir, sob aspectos diversos, as possibilidades de significação do conceito de “casa”; em outras palavras, o grupo objetivou abordar⁵⁸:

A casa, tomada como símbolo de um imaginário coletivo... As prosaicas parcelas do “sonho da casa própria”... A transcendência metafísica da “casa dos sonhos”... A casa como útero... Arquitetura que esconde mistérios em seus porões e provoca devaneios em seus sótãos [...].

A partir da aproximação com o tema, mantendo o século XIX como referência, descobriram que na época houve um intenso movimento de transformação da paisagem nos grandes centros urbanos. Com base nos moldes europeus unifamiliares de habitação, no desenvolvimento industrial e econômico, e na necessidade de conter os avanços da febre amarela, estabeleceu-se um processo higienista⁵⁹. Os cortiços que, até então, representavam cerca de 70% das habitações deixaram de corresponder às demandas da modernidade e aos

⁵⁸ Informação obtida no projeto intitulado *Hysteria e Hygiene*, o qual é enviado aos espaços nos quais o grupo pretende se apresentar.

⁵⁹ A política higienista, na história oficial, refere-se à busca, por meio da medicina, de conter a febre amarela e “instaurar a ordem para conduzir o país ao progresso”. Dentro desse contexto, os cortiços equivaliam a focos de contaminação pela proximidade dos indivíduos e precárias condições de higiene. Entretanto, essa “limpeza” pode ser compreendida também pela necessidade de construção de avenidas e casas luxuosas, modernizando a paisagem e expulsando a população pobre dos centros à periferia. Deixar a cidade limpa, nesse caso, não se referia à doença física, mas antes à doença social que o convívio com as pessoas de baixa, ou nenhuma renda, representava aos ricos.

anseios das elites dominantes, iniciando-se um violento processo de desapropriação e demolição.

Um dos expoentes dessa intervenção foi a criação das vilas operárias, e por uma coincidência, ou correspondência de tempos e espaços, o grupo tomou conhecimento da existência de uma vila operária no bairro do Belém, a partir de uma matéria de jornal. Após realizar uma visita ao local, a companhia restabeleceu as diretrizes do projeto e idealizou o que viria a ser o segundo espetáculo.

Em 2004, com o projeto intitulado *A residência*, o Grupo XIX de Teatro foi contemplado pela Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo e iniciou os ensaios. Desse momento em diante, estabeleceu-se a ocupação artística da Vila Operária Maria Zélia⁶⁰; desenvolveu-se, junto aos moradores, uma série de atividades culturais e reflexivas a fim de criar possibilidades de convivência e de elaboração crítica sobre os prédios que haviam sido de uso público e que há anos se encontravam fechados e sobre o trabalho da companhia teatral.

O espetáculo foi construído tendo alguns alicerces principais: o estudo de documentos históricos, registros textuais e visuais sobre as moradias na virada do século XIX para o XX, e o aprofundamento da pesquisa sobre a narrativa, das experimentações na arquitetura e do diálogo com a comunidade do local. Ao longo da investigação, os integrantes perceberam que a história dominante não coincidia com as narrativas pessoais, principalmente no que se referia ao processo higienista e à conseqüente crise da habitação no período; logo, o foco irradiador da discussão – da mesma maneira que em *Hysteria* – centrou-se na fricção entre duas histórias: a teorizada nos livros e em registros oficiais e a rememorada, proveniente de relatos e escritos, dessa vez de pessoas desconhecidas e também de moradores da vila.

A habitação, no caso, passou a ser considerada da maneira como se caracterizava no século XIX, com fronteiras entre casa e rua sendo difusas. Consideravam-se, então, o interior das habitações da época como equivalentes a um espaço plural com pessoas, religiões e costumes dos mais variados, e o exterior das moradias como o lugar onde aconteciam as conversas e comemorações.

Assim, *Hygiene* representou a conquista dos espaços externos e de travessia. Foi, para o Grupo XIX de Teatro, o marco da saída da sala e do encontro com a rua. Tal fato não significa, objetivamente, que começaram a fazer teatro de rua – o que seria uma outra proposta de encenação – mas sim que, na medida que a pesquisa teórica e os ensaios

⁶⁰ A Vila Operária Maria Zélia foi construída entre os anos de 1911 e 1917, configurando-se como a primeira construção nesses moldes da cidade de São Paulo e abrigando 2.100 operários da Cia Nacional de Juta. O industrial Jorge Street, proprietário dessa última, foi igualmente responsável pela idealização e financiamento da empreitada.

transcorreram, o grupo se apercebeu que a rua, no momento histórico em que se situava a peça, era, de certa maneira, a casa de uma parcela da população.

Os atores, que anteriormente realizavam suas narrativas em um espaço reduzido, tratando os espectadores a partir de interação muito próxima e quase individualizada, tiveram, ao ganhar o espaço externo, que dilatar seus corpos, suas vozes, que descobrir maneiras de estender o gesto e a fala a um grupo maior, mantendo sua atenção no que se estava sucedendo. Para tanto, a pesquisa de linguagem tornou-se fundamental e se desenvolveu a partir de aulas técnicas e de experimentações realizadas diretamente na arquitetura do lugar.

Trabalharam inicialmente como investigadores em um museu vivo, na medida que a memória do local se confundia com a imagem dos personagens aos quais se dava vida no presente. Não buscaram fazer um espetáculo sobre aquele espaço, mas dentro dele, descortinando possibilidades de interações e de seres que poderiam habitá-lo.

A criação de múltiplos personagens dentro do universo dos cortiços do século XIX, e considerando a época em que estava sendo desenvolvido o processo de “modernização”, gerou narrativas e trajetórias diversas, contadas ao longo de uma travessia pelas ruas da Vila com muita música e interação, e encerrada dentro de um colégio de meninas abandonado. O espetáculo iniciava-se no movimento, na euforia, no canto, passava pela angústia das personagens para entender o que seria feito deles, e chegava à imobilidade frente à violência do embate.

Marques afirma que esse caminho se reflete no diálogo com o espaço, no cortejo carnavalesco, no encontro com os “moradores” e culmina com a pausa, com os espectadores assistindo à cena final e percebendo no corpo a sua falta de ação diante da violência assistida e da violência diária a que é submetido. Essa foi uma maneira que o grupo encontrou de apresentar sua reflexão a respeito da sociedade atual, criando uma ponte de relações entre o acontecimento passado e a situação da habitação presente.

Mas, se ambas as montagens, *Hysteria e Higiene*, situaram-se temporalmente em fins do século XIX, propondo a contraposição entre passado e presente no momento da apresentação, a terceira criação do grupo, *Arrufos*, apresentou esse embate já presentificado nas cenas – sem abandonar, entretanto, a relação com os espectadores.

O tema de pesquisa, estabelecido para o trabalho de encerramento do *Ciclo Histórico* (conforme denominação do grupo para os três espetáculos iniciais), foi o amor. O intuito era o de abordar histórica e socialmente a manifestação do sentimento ao longo do tempo, de modo a criar um painel de padrões e tradições que regiam os relacionamentos amorosos nos séculos XVIII, XIX e XX.

Assim como nas duas montagens anteriores, tiveram como referência para a criação das cenas uma série de referenciais históricos, artísticos e orais, mas a diferença em relação aos processos anteriores foi que desta vez pautaram-se também em experiências realizadas com dois dramaturgos no ano anterior à montagem (2006). Em um primeiro momento, ainda sem o intuito de criação de um espetáculo, o grupo realizou estudos a partir de materiais publicados provenientes de dramaturgia colaborativa brasileira contemporânea e, posteriormente, entraram em contato com textos dos dramaturgos convidados: Newton Moreno e Cássio Pires.

Após discutirem com ambos o processo de escrita e os temas trabalhados, definiram conjuntamente o tema de trabalho destes junto ao grupo. Em momentos consecutivos (não simultâneos), criaram com Moreno e Pires cenas a partir de diferentes pontos de partida, ora o texto, ora a pesquisa, ora os atores, ora o espaço, mas com uma diferença cabal, pela primeira vez contavam com a presença de um dramaturgo na sala de ensaios.

Desses experimentos surgiu o anseio da realização de um novo espetáculo. O ponto de partida para a pesquisa foi, especificamente, o quadro *Arrufos*, criado por Belmiro de Almeida em 1887 (primeira vez em que se retratava no Brasil uma cena íntima familiar em uma pintura). Ao observarem a pintura, os atores começaram a se colocar uma série de questionamentos a respeito da imagem e, paulatinamente no desenvolvimento da discussão, perceberam que estavam se perguntando a respeito do amor e das formas de amar no país. |

Assim sendo, o grupo se propôs a refletir sobre o amor como um fenômeno social e político através dos séculos. Por um lado, sublinhou no espetáculo determinadas características e padrões específicos de relação em cada momento, apresentando formas de organização dos núcleos familiares e valores por eles defendidos; e, por outro, descortinou as influências desses períodos nas atitudes e pensamentos presentes, revelando como conceitos e idealizações retrógradas ainda regem a ideia contemporânea de amor.

Diversas transformações estéticas foram também colocadas em prática na montagem. Pela primeira vez, a luz solar e as apresentações diurnas foram substituídas pela iluminação artificial de abajures no período noturno; às músicas sempre cantadas pelos atores nas apresentações anteriores, somaram-se trilhas reproduzidas ambientando as cenas; além disso, os poucos elementos cênicos, adereço e cenários, deram espaço para uma estrutura de metal, compondo uma arena quadrada de quatro níveis, onde se dispõem os espectadores. Conforme afirma o grupo em seu projeto de circulação:

Arrufos pede uma investigação para o lado de dentro, uma investigação do pequeno, do detalhe. No lugar das grandes salas, o entalhe no mobiliário, no lugar das diferentes texturas, o preciosismo da estampa guardada no lado do avesso de uma

antiga roupa, no lugar da luminosidade solar, as luzes e as sombras trazidas por velhas luminárias.

Diferentemente da utilização de espaços amplos e vazios, da mobilidade e do deslocamento, o espetáculo se passa em uma espécie de quarto, do qual os espectadores são as paredes. Concentra a área de encenação em aproximadamente 2,5 m² no centro de um público disposto em duplas bastante próximas entre si e reunidas aleatoriamente no início do espetáculo.

Priorizou-se dessa vez a riqueza da sobreposição e do acúmulo de detalhes à utilização essencialista de objetos anterior; a narrativa arquitetônica dos prédios antigos cedeu lugar à narrativa dos objetos. A estética detalhista e quase barroca dos elementos passou a corresponder à ideia de que o amor se constrói e/ou se manifesta no detalhe, seja em um olhar, um toque ou um gesto.

Arrufos teve sua estreia no ano de 2008 na Vila Maria Zélia, com o mesmo elenco da montagem anterior. A direção de arte foi novamente de Renato Bolelli Rebouças e a direção geral de Luiz Fernando Marques. A estrutura assumida pelo espetáculo, descrita em seu programa, caracterizou-se como concentrada, densa e um tanto amedrontada no século XVIII, aberta em luzes e cores no XIX, e formada por isolados e melancólicos pontos luminosos, no XX.

Nota-se claramente tal diferenciação, pois o espaço de encenação inicia-se como se fechado, bastante pequeno, mas passível de ser observado pelos espectadores; perde suas paredes no segundo momento ganhando amplitude – no centro e nas laterais superiores da arquibancada – que representam ruas, sacadas e janelas dos quartos de meninas no século XIX, e integra-se com os assentos da plateia no XX, quando já não se mostram histórias de casais, mas de indivíduos sozinhos que contam momentos de amor e desamor.

Finda a trilogia de espetáculos vinculados a acontecimentos do século XIX, o quarto espetáculo, *Marcha para Zenturo*, com estreia em julho de 2010, configura-se como uma reorientação no foco temporal da companhia e como uma busca pela descoberta de novas formas de trabalho e temas de investigação. Sem abandonar as bases de criação pautadas na relação com o espaço, na valorização da relação com o espectador como elemento fundamental da encenação e na visão historicizada do presente e do indivíduo, a companhia propõe nessa montagem uma discussão a partir de uma projeção futura dos acontecimentos.

Em parceria com o grupo mineiro *Espanca!*, a nova criação se passa no século 25, mais especificamente no ano-novo de 2441, e questiona de que maneira estarão as relações interpessoais caso se progrida a tendência ao isolamento e ao individualismo presentes tão

intensamente na atualidade. A montagem estabelece, para tanto, um jogo no qual se encontram simultaneamente em cena passado, presente e futuro. Como se, de certa maneira, o espetáculo propusesse o avanço de mais um degrau na investigação do fluxo temporal iniciado em *Arrufos*, priorizando dessa vez um possível futuro – até o momento ausente nos demais.

A ideia para abordagem do tema surgira da coincidência de determinados atores de ambas as companhias estarem lendo *A resistência*, de Ernesto Sábato, que consiste em uma carta para a humanidade escrita por um homem na comemoração de seu centésimo aniversário. A partir disso, todos os integrantes começaram a refletir sobre a relação atual que os indivíduos estabelecem com o tempo e, em especial, sobre a sensação de compressão temporal e simultaneidade do presente. A parceria que, de início, teria duração de dois meses – compreendida no projeto agraciado com a Lei de Fomento ao Teatro – após ter gerado uma experimentação denominada *Barco de Gelo*, foi integrada ao novo processo de montagem fomentado, dessa vez, pela Petrobras.

A ação do espetáculo se baseia em três tempos simultâneos e duas estruturas cênicas principais: a primeira, a realização de uma festa de ano-novo futurista, na qual as personagens apresentam-se completamente ensimesmadas, falando ao mesmo tempo sem se ouvirem, propondo um jogo de atraso nas respostas e criando uma atmosfera *nonsense*; e a segunda, uma apresentação teatral de um texto do século XIX, de Anton Tchekov, sendo que a companhia fora contratada pelas personagens do primeiro núcleo para entretê-las durante a noite.

O presente, por sua vez, configura-se na presença da plateia. Considerando-se que toda a ação se passa em um apartamento, cuja janela é um elemento central e esta está direcionada exatamente para o público, as personagens o veem durante todo o tempo e lhe atribui funções de outras personagens (no caso, representam integrantes de uma passeata).

A interação direta é muito mais sutil se comparada aos demais espetáculos do Grupo XIX. Não há, nesse momento, a proposição de diálogos com indivíduos específicos ou a solicitação de respostas verbais, entretanto, a presença dos espectadores continua fundamental para o desenvolvimento da situação cênica – não apenas na função de apreciadores.

No elenco de *Marcha para Zenturo* estão: Greice Passo, Gustavo Bones, Janaina Leite, Juliana Sanches, Marcelo Castro, Paulo Celestino, Rodolfo Amorim, Ronaldo Serruya. A dramaturgia é também de Greice e a direção de Luiz Fernando Marques; a luz foi criada por Guilherme Bonfanti, a trilha sonora é de Gustavo Kurlat, o projeto audiovisual é de Pablo Lobato e os figurinos e cenário de Júlio Dojcsar e Patrícia do Lago.

4.2 PROCESSO CRIATIVO DOS ATORES-NARRADORES

A origem de *Hysteria* remonta do exercício cênico desenvolvido ao longo das aulas de direção ministradas por Antônio Araújo na Escola de Arte Dramática (EAD-USP). O docente, para tanto, havia convidado alguns estudantes de interpretação para participarem do curso na condição de atores e, dentre eles, encontravam-se Daniela Scarpari, Marina Henrique, Raissa Gregori, Rafael Carvalho, Sara Antunes, Flávia Melman e Luiz Fernando Marques, que posteriormente se reuniram como um dos grupos de criação.

Nessa formação, Marques apresentara o desejo de participar como encenador, o que foi acatado por Araújo, Rafael seria dramaturgo e as demais realizariam as experimentações práticas e as pesquisas teóricas enquanto atrizes. O tema sugerido pelo docente consistia nas relações de trabalho do século XIX, entretanto, já no início da investigação, o coletivo começou a se aproximar mais intensamente da questão da mulher no período.

Durante as experimentações, as cinco atrizes e Marques (já que Rafael deixara o processo ainda na fase inicial) passaram a realizar, coletiva e individualmente, leituras e experimentos práticos. A cena elaborada no primeiro momento da pesquisa apresentava diferentes relações de poder entre uma senhora, uma escrava criança, uma menina e um gato imaginário. Foi, de acordo com Marques, apenas a partir do contato com o ensaio *Psiquiatria e feminilidade*, de Magali Engel⁶¹, e com *Minha vida de menina*, de Helena Morley⁶², que o grupo redirecionou a pesquisa e estabeleceu as bases para a cena de 15 minutos mostrada ao final do curso (e igualmente para o que é atualmente apresentado).

Desde o estabelecimento temático, o grupo já estava certo de que não trataria a situação de internas das instituições de saúde sob o prisma da pena, nem tampouco como uma situação datada e atualmente resolvida. As questões balizadoras que se colocaram foram – e são – a de questionar a prática de enviar mulheres aos sanatórios no período, e a de descobrir as relações que poderiam ser estabelecidas com o contexto presente, tanto do ponto de vista dos comportamentos da mulher, quanto da visão do homem sobre o assunto.

⁶¹ ENGEL, Magali. *Psiquiatria e feminilidade*. In PRIORE, Mary Del (org). *História das mulheres no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2000. (p.322)

⁶² MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. É válido acrescentar que o verdadeiro nome da autora é Alice Dayrell Caldeira Brant.

A criação apresentava como as estruturas fundamentais: a formação de um núcleo constituído apenas por mulheres; Marques na direção; a divisão de aspectos das personagens de acordo com o anseio de mostrar facetas diversas da mulher no século XIX; a ambientação dentro de um hospício feminino da época; a separação entre plateias masculina e feminina; o anseio de utilizar uma sala vazia de um prédio histórico; a iluminação natural; e a viabilização da interatividade.

Havia também clara a ideia de apresentar pontos de vista diversos a respeito da temática feminina e da condição de clausura determinada a elas nos hospícios do século XIX. Para tanto, foram criadas personalidades e contextos bastante diversos a cada uma das personagens a partir de extenso material de pesquisa literário. A 12 mãos (5 atrizes e 1 diretor), sem a intenção de psicologizar cada uma delas – no sentido de apresentar pormenorizadamente motivações, fatos e aspectos de suas vidas – estabeleceram-se as bases das cinco personagens com predominância diversa de caráter e de postura diante dos acontecimentos. Cada uma delas, ao mesmo tempo em que cercada por um universo específico de vivências e conhecimentos, também representaria uma parte constitutiva do todo, denominado “mulher”.

Assim sendo, surgiram: M.J., como representante da expressão e liberação sexual (vagina); Nini (Francisca), como manifestação do lugar social da mulher, a aceitação da repressão, o trabalho (braços/superego); Hercília, como a liberdade de pensamentos e o anseio pela ocupação de posições masculinas (cabeça/intelecto); Clara, como a repressão religiosa e a culpa católica (religião/espírito); e, finalmente, Maria Tourinho, como expressão dos ideais românticos, valores burgueses e tradições familiares (coração e útero).

Com tão amplo material em mãos e com uma grande quantidade de possibilidades de desenvolvimento ainda não experimentadas, após o término das aulas, alguns integrantes mostraram-se interessados em dar continuidade ao trabalho a partir da célula criada e dos expedientes colocados em prática. De forma bastante despretensiosa, sem o objetivo de realizar uma montagem, os integrantes começaram a realizar encontros durante os finais de semana para se apropriar do tema de maneira mais intensa pela realização de leituras diversas e por práticas sugeridas por Marques.

Ao longo de um ano, a cena curta apresentada na EAD se ampliou até se transformar no espetáculo *Hysteria*. O núcleo constitutivo do processo foi consideravelmente oscilante nos primeiros meses; neles, as atrizes Daniela Scarpari, Marina Henrique, Raissa Gregori e Flávia Melman deixaram o processo, tendo sido substituídas por Ana Lúcia Casati, Gisela Millás, Janaina Leite e Juliana Sanches; posteriormente, Ana Lúcia também se ausentou e para

realização da personagem retornou Raissa. Assim, a formação de estreia estabeleceu-se com: Gisela Millás, Janaina Leite, Juliana Sanches, Sara Antunes e Raissa Gregori.

No primeiro semestre do processo criativo, as improvisações eram bastante abertas, no sentido de não existirem propostas de cenas estruturadas, e os textos careciam de complementação. Como afirma Janaina Leite (2006, p.113), o objeto de pesquisa delineou-se paulatinamente; aos poucos criaram os procedimentos de abordagem do tema.

O fato de terem escolhido trabalhar a partir de narrativas e não de diálogos, do mesmo modo que optaram por referenciais reais e não ficcionais, também deve ser aqui ressaltado. Desde os primeiros experimentos na EAD, havia em todo o grupo a consciência de que a história da mulher estabelecia – e estabelece – vínculos intensos com a rememoração e a tradição oral, que são típicos de sua personalidade. Por essa razão, optaram por não restringir a pesquisa a uma dramaturgia preexistente, mas a fazer ouvir relatos passados e presentes de mulheres da sociedade atual, assim como as vozes caladas nos registros oficiais do século XIX.

Conforme afirma Marques (2006, p.59), foi com o intuito de enraizar a pesquisa “[...] em solo mais orgânico, mais puro e por isso mais fértil” que os atores preferiram encenar a história marginal à oficial. E, para que isso fosse possível, a pesquisa para elaboração das cenas de *Hysteria* – compreendidas aqui como texto e ações – pautou-se na intertextualidade entre estudos antropológicos, documentos históricos, relatos e registros policiais, notícias de jornal, boletins médicos, narrativas verídicas atuais, poemas, músicas e imagens. Nas palavras de Marques (2006, p.59):

Na busca de fazer ecoar a voz embargada da mulher, somamos boletins de ocorrência, laudos médicos, jornais cariocas da época, anotações íntimas, retratos posados e tirados por mulheres, diários publicados e cartas esquecidas, valorizando também a longevidade das vozes roucas de nossas tias, mães e avós.

É fundamental evidenciar que essa pesquisa textual e imagética não se configurou como uma etapa anterior à criação das cenas visando à concepção de um texto dramatúrgico de base. Tampouco houve a seleção de escritos que definissem a história a ser contada de antemão, ou que de alguma maneira restringissem a fábula da peça a um contexto único e determinado. Os textos e a encenação foram criados simultaneamente a partir de improvisações, do contato com o espaço, de estudos sobre formas de interatividade e de experimentos práticos propostos pelo encenador Luiz Fernando Marques.

No concernente à pesquisa corporal, foram realizadas experimentações livres a partir de diferentes motes: deslocamento e contato com o espaço, luz e sombras, vestimentas antigas,

entre outros. O objetivo primeiro era o de que as atrizes entrassem em contato com o universo investigado a partir de provocações do diretor, percebendo as reverberações nelas provocadas, e não o de que cada um dos exercícios já resultasse em fragmentos de cenas a serem utilizadas na apresentação. Existiu durante todo o processo a leveza da aproximação com o tema sem a obrigação utilitarista das criações ou o compromisso com um prazo específico para apresentação da montagem.

Conforme comentou Janaina em entrevista⁶³, a respeito dessas práticas, em um dos dias todos levaram peças de roupa diversas que consideravam interessantes para as personagens suas e das demais – encontradas no camarim da EAD ou em buscas junto a parentes e amigos. A intenção não era a de estabelecer uma proposta exata de figurino, mas apenas revelar possibilidades de cores, tecidos e combinações para as mulheres sobre as quais estavam falando. Ao longo de aproximadamente três horas as atrizes improvisaram formas de se vestir e de ressignificar as peças de roupa, percebendo empiricamente como cada item auxiliava, ou não, no discurso e na revelação de sua personagem. Encontraram, nesse dia, as características principais dos figurinos e apenas o que não havia em meio aos elementos utilizados foi especificamente buscado pelo coletivo.

Outro exemplo, comentado por Juliana, referiu-se ao ensaio no qual o contato com os bancos de madeira existentes na sala da EAD onde ensaiavam era o agente motivador. Marques colocou músicas (como as de Yamandu Costa e Ernesto Nazareth) e as atrizes começaram a realizar deslocamentos, movimentações e ações utilizando o objeto. Todas elas improvisaram simultaneamente, mas Juliana Sanches que já possuía a informação de que sua personagem, M.J., caracterizava-se pela sexualidade, estabeleceu uma relação mais intensa com o elemento; reconheceu no banco um parceiro de cena, um objeto por meio do qual poderia evidenciar a carência de contato físico e de percepção de temperatura, textura e cheiro e, a partir de então, descobriu uma série de ações da personagem.

Já em relação às inserções textuais, elas se realizaram a partir do estudo coletivo de um dos textos do livro *História das mulheres do Brasil*, organizado por Mary del Priore (2000), e da busca individual de escritos diversos. Como afirmado anteriormente, já havia, na pesquisa dentro do curso de direção, o estabelecimento de pontos de vista diferentes a serem abordados por cada atriz dentro da temática principal. Assim, no processo criativo posterior, o foco central de cada uma era o de encontrar textos que dialogassem com o que já havia sido criado. Elas passaram a buscar materiais para si, ao mesmo tempo em que se mantinham atentas para referências que acreditavam corresponder a pesquisa das demais, contribuindo com a criação

⁶³ Entrevista realizada com Janaina Leite e Juliana Sanches em 16 jun. 2010.

de maiores nuances e camadas de complexidade sobre as personagens.

Do livro supracitado foram retirados poemas, boletim de ocorrência, ficha médica e situações específicas vivenciadas por mulheres da época, sendo que cada atriz debruçou-se sobre os capítulos que mais correspondiam a sua criação. A partir de todos os referenciais, os textos cênicos começaram a se estruturar e as personagens a se definir.

A história de M.J., por exemplo, foi primordialmente baseada em uma ficha médica real (existente em *História das mulheres do Brasil*) feita e apresentada pelo Dr. Urbano Garcia em sua tese à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, em 1901, denominada *Da intervenção cirúrgico-ginecológica em alienação mental*; bem como em estudos de casos de Sigmund Freud. Maria Tourinho teve sua estrutura igualmente composta a partir de informações encontradas no livro organizado por Mary del Priore, sendo especificamente um boletim de ocorrência da Delegacia do 19º Distrito, no Rio de Janeiro, de 1911. Hercília, por sua vez, teve suas bases edificadas sobre materiais diversos: o nome e o fato de ter matado o marido foram inspirados na mesma obra literária que as demais, a intelectualidade e a utilização de pseudônimos apareceram a partir do conhecimento de mulheres que escreviam no jornal do interior do Alagoas utilizando-se de nomes masculinos, e os poemas recitados foram baseados nos escritos de Narcisa Amália, Safo de Lesbos e Nísia Floresta.

Clara e Nini, por sua vez, tiveram a sua criação iniciada a partir de materiais diversos. A primeira delas utilizou-se principalmente de estudos de Sigmund Freud, de descrições retiradas de obras de Jean-Martin Charcot, Joseph Grasset e Paul Richer, de capítulos da Bíblia, de poemas de Gregório de Matos, do livro *Lavoura arcaica* (de Raduan Nassar), e do romance *O homem* (de Aluísio Azevedo). A segunda teve o início de sua configuração motivado por Luiz Fernando Marques, o qual havia lido que a melhor pessoa para vigiar uma mulher é outra mulher e que, por essa razão, os médicos faziam amizade com pacientes que se sentiam igualmente médicas e as encarregavam de cuidar das demais; as bases de desenvolvimento da ideia inicial vieram especialmente do livro *Minha vida de menina*, assim como de cadernos-goiabada⁶⁴ reais de parentes da atriz, dos textos *Dependência e sugestionabilidade* e *As mulheres-modelo*, de Lucien Israel, de *Psiquiatria e feminilidade*, texto de Magali Engel (todos os três presentes no livro *História das mulheres do Brasil*) e do *Jornal do Commercio* de 1888 (no caso, “Dez mandamentos da mulher”). Além destas, houve ainda outras fontes de pesquisa, de maneira que múltiplos fragmentos de textos históricos, poéticos e científicos integraram a criação dramaturgica.

⁶⁴ Expressão utilizada por Lygia Fagundes Telles para referir-se a cadernos nos quais as mulheres anotavam receitas, pensamentos, ideias e memórias.

A interligação interna dos textos foi feita individualmente; cada uma das atrizes escolheu como combinar os fragmentos na elaboração de suas narrativas. Foi de responsabilidade delas o modo como revelariam os comportamentos e ações das mulheres da época, e a descoberta de como articular os textos a fim de que novos significados fossem atribuídos aos escritos e de que fossem ampliadas as leituras possíveis. Os materiais recolhidos na pesquisa integraram-se e misturaram-se para originar novas histórias sobre mulheres, conforme afirma Janaina (2006, p.113):

Numa mesma cena, material de improvisação, citação de autores consagrados, fatos históricos, registro de memória oral, tudo isso funde-se num exercício que não é o de criar uma colcha de retalhos – o que pressuporia a soma de uma coisa mais a outra – mas sim o de criar algo novo, que não é, nem mais uma citação, nem mais uma improvisação de ator em sala de ensaio, é um texto de teatro.

Para a concepção do “texto de teatro” houve uma intensa seleção e articulação da extensa pesquisa literária e prática realizada ao longo do ano. Não seria possível colocar em cena todos os vieses pesquisados, nem tampouco todas as vozes escutadas. Entretanto, o fato de os materiais não estarem presentes como texto da apresentação não significa que foram inutilizados. Estes aparecem – de outro modo que não o verbal – na composição da trajetória das personagens, no esclarecimento sobre o contexto e o imaginário da época, na relativização das situações e na multiplicação dos pontos de vista apresentados.

A estruturação da sequência de ações, por sua vez, realizou-se por meio de improvisações, nas quais textos eram inseridos em determinados momentos das experimentações corporais. A primeira composição do espetáculo – posterior ao que fora apresentado na finalização do curso de direção – deu-se a partir de anotações individuais das ações principais (reza, canto, leitura de bilhetes etc.) e de direcionamentos e estímulos de Marques. Após observar as experimentações e igualmente registrar as ações de cada uma delas, o encenador definiu um primeiro roteiro. Por meio do estabelecimento de cores específicas para representar cada uma das personagens, em um dos ensaios, ele afixou na parede uma sequência de papéis coloridos, apresentando materialmente a ordem de acontecimento das cenas.

Antes que as atrizes vissem a “pequena instalação”, o encenador deu a cada uma delas o envelope da sua cor respectiva, dentro do qual havia unicamente suas correspondentes ações. Estas configuravam-se tanto como momentos retirados do ensaio quanto como a sugestão de outras movimentações e situações imaginados por Marques para facilitar a articulação das situações já existentes. O contato com o roteiro fez que, pela primeira vez, as atrizes passassem a ensaiar dentro de uma ordem estabelecida.

No segundo semestre, o grupo se dedicou a realizar experimentações já dentro das cenas e a criar momentos de ligações entre umas e outras. Igualmente foram realizados ensaios individuais com as atrizes para que elas se apropriassem de maneira mais intensa do material já existente quando da criação na EAD e dos textos encontrados. Desse processo resultou um espetáculo de 40 minutos de duração, apresentado pela primeira vez na Semana de Arte da Poli (Faculdade Politécnica da USP) em outubro de 2001 e, posteriormente, na Escola de Arte Dramática (EAD).

A esse procedimento de combinação de referenciais diversos – que corresponde a uma das possibilidades de rapsodagem descritas por Sarrazac – o Grupo XIX de Teatro atribui o nome “dramaturgia híbrida”. Caracteriza-se pela abertura ao estímulo por quaisquer materiais que possam colaborar com a abordagem do assunto durante o processo de criação – literário, médico, arquitetônico ou memorial – e, posteriormente, pela construção de uma dramaturgia aberta que viabilize a interação com o público.

Assim, a particularidade da criação do espetáculo, de acordo com as atrizes Juliana e Janaina, é que praticamente a sua metade foi realizada após a estreia, durante as apresentações. Ambas afirmam que o texto dramático inicial permanece sem alterações até os dias de hoje, mas que, entretanto, a montagem atual tem 90 minutos de duração. Isso foi possível pela ampliação dos momentos de interação propostos às mulheres da plateia e pela realização de dinâmicas entre as atrizes, inexistentes no primeiro momento.

Conforme os relatos de ambas, foi durante as primeiras apresentações na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP) que se constituiu o jogo de sedução entre Hercília e Clara, bem como se expandiu o contato entre a primeira e o público – que ao longo dos ensaios permanecia mais na periferia dos acontecimentos. Também posterior a estreia foram: o surgimento da brincadeira de pedir à plateia que fizesse contas para descobrir a idade atual das crianças colocadas na Roda dos Excluídos; a utilização de uma maioria de poemas provenientes de escritoras brasileiras; e a criação de uma poesia pela personagem de Sara Antunes, utilizando-se de falas da mulher com quem se relaciona (esta última criada apenas dois anos depois da primeira apresentação).

Além disso, as significações de diversas ações e a complexidade da constituição das personagens também foi fruto das experiências. Foi pelo fato de terem permanecido permeáveis às reações do público e a comentários *a posteriori* de pessoas da plateia, que características intuídas pelas atrizes para a composição das mulheres do século XIX adquiriram um embasamento mais sólido. Estas amadureceram suas personagens ao longo das apresentações defrontando-se com mulheres atuais que materializavam na realidade os

aspectos apenas imaginados por elas.

É importante ainda que se comente a respeito de como foram realizadas as investigações para conhecerem proceder de maneira não invasiva durante as interações com a plateia. A ideia da separação de homens e mulheres, como afirmado anteriormente, surgira ainda nos primeiros meses de criação no curso de Antônio Araújo; era-lhes fundamental apresentar duas relações com o público presente. Assim, a partir do momento em que escolheram inserir as mulheres na área de encenação, já tinham conhecimento que estabeleceriam uma interlocução direta com elas.

Para conhecerem como realizariam a aproximação, visto que nenhum dos integrantes havia trabalhado dessa maneira até o presente instante, eles assistiram coletivamente a diversos espetáculos que se intitulavam como interativos. Nesse processo, entretanto, depararam-se com uma prática bastante diferente da que gostariam de realizar, conforme afirma o diretor que (2006, p.73):

A interatividade aparecia como uma lente de aumento entre o possível abismo entre palco e plateia [...]. Outras vezes, percebíamos um diálogo que se iniciava, mas ficava perdido ao longo da peça; outros abriam para perguntas, mas esperando, no máximo, uma ou duas respostas.

Buscaram então referências na dança contemporânea – não no sentido de começarem a praticá-la, mas de analisar como a criação e a apresentação se realizavam. Perceberam, então, que os bailarinos haviam se libertado das rígidas coreografias e pautavam suas experimentações na relação com o espaço, com a música e com os demais dançarinos. Assim sendo, incorporaram tais práticas às necessidades do coletivo de atores: elegeram os chorinhos brasileiros da época como motivadores sonoros, os bancos, as sombras criadas pelo sol, a janela e a sala vazia como espaço potencial e as próprias atrizes, cada uma com sua grande saia, como parceiras de criação. A cada final de semana, tornavam-se mais permeáveis; na medida que recebiam os estímulos do grupo e do espaço ficavam mais conscientes de suas capacidades de se deixarem alterar pelo ambiente e pelos demais.

Por outro lado, tinham também o conhecimento de que era necessário encontrar formas de estimular o público feminino a se predispor à interação. Compreenderam como fundamental para tanto a estruturação de um jogo com regras claras, por meio do qual aparecesse definido o tênue limiar entre a encenação estruturada e a possibilidade de inserção de falas e movimentos da plateia. A interatividade fora proposta gradativamente, de modo que no início existissem apenas olhares e perguntas de respostas simples (como, “A senhora sabe das horas?”, dita por M.J.) e, aos poucos, na medida que o público ganhasse confiança nas atrizes,

fossem apresentadas perguntas mais pessoais (como, “Quando deita na cama fica pensando no seu esposo ou no leite que pode sair cintilando dos seus seios?”⁶⁵).

A manifestação da “dramaturgia híbrida” no momento da cena restringe-se às mulheres. Apenas elas podem se pronunciar durante a apresentação e, dessa maneira, auxiliar na elaboração do texto apresentado na tarde específica. O interesse no contato direto e no compartilhamento das vivências foi motivado pelo interesse do grupo em realizar analogias entre as situações das mulheres do passado e os acontecimentos do presente, ressaltando as transformações ao mesmo tempo em que evidencia algumas repetições de padrões e manutenção de valores arcaicos.

Aos homens foi reservada a relação frontal, de modo que permanecem durante toda a apresentação em uma arquibancada, exterior à área de encenação. Isso foi feito como forma de destacar a diferença que as atrizes e o diretor acreditavam existir entre a maneira como homens e mulheres percebiam e lidavam com a questão apresentada.

Considerando que, independentemente do tempo e do espaço, os representantes do gênero masculino só estão aptos a perceber exteriormente as questões femininas – a partir de análises racionais das interações que estabelecem com as mulheres ao longo de sua vida (mãe, irmã, esposa, filha) – e admitindo como referência específica ao final do século XIX os experimentos de Charcot, o grupo definiu o posicionamento espacial do público e restringiu sua participação às funções de observadores e ouvintes críticos.

Do mesmo modo como o psiquiatra francês expunha as histéricas ao círculo de estudiosos e interessados, com intuito de levantar questionamentos e realizar análises dos quadros médicos, na montagem, atrizes e plateia eram seus sujeitos de observação. A diferença, entretanto, é que em vez de elas estarem inseridas em transe, ataques ou manifestações impulsivas exclusivamente emocionais, como nas apresentações do psiquiatra, no espetáculo propunha-se o contato com suas reflexões e questionamentos.

Por fim, é importante acrescentar que na criação do coletivo teatral a espacialidade também foi tomada sob um outro aspecto. Com intuito de que o lugar da encenação não fosse completamente receptivo e agradável – o que proporcionaria uma sensação diversa da objetivada pelo grupo – as atrizes e o diretor estabeleceram que as apresentações deveriam ocorrer em uma sala de proporções não muito grandes, dentro de um prédio histórico, de preferência com uma saída única (fechada durante a totalidade da apresentação). Tomaram inicialmente como referência a própria sala de ensaios onde realizaram as primeiras

⁶⁵ “Quando a senhora deita na cama fica pensando no seu esposo ou no leite que pode sair cintilando dos seus seios?” F. G. Lorca. *Op. cit.*, Ato I, 2º Quadro.

experimentações e a totalidade do processo de ensaio, já com intuito de tornar o processo um espetáculo, e assumiram, analogamente, como referência a história e a habitação de Dona Yayá, considerando as adaptações restritivas realizadas em sua moradia após seu adoecimento.

Vale salientar que, assim como a criação dramaturgica é permeável às inserções no momento da apresentação e se renova a cada uma delas, a relação com o espaço também se modificou, em certa medida, em cada novo lugar. Por certo, as bases de movimentações foram estabelecidas anteriormente à estreia, mas a maneira como se realizaram ao longo do tempo dependeu intrinsecamente das possibilidades encontradas nos diferentes ambientes. Assim sendo, pode-se dizer que a criação é um processo contínuo, com bases cada vez mais seguras, mas com eternas potencialidades de modificação.

4.3 ENCENAÇÃO

A encenação de *Hysteria*, assim como todos os elementos envolvidos na obra (textos, adereços, figurinos) é resultado do processo colaborativo de criação. Isso significa que não houve a idealização prévia de movimentações e ações das atrizes pelo diretor para que posteriormente estes fossem apropriados e ampliados, mas antes, que as cenas resultaram de experimentações coletivas e individuais realizadas ao longo dos meses de pesquisa teórico-prática.

A multiplicidade de referências e ideias elaboradas para a composição das personagens e de suas trajetórias foi posteriormente articulada pelo encenador. Esse processo culminou em um espetáculo cujos aspectos fundamentais são: a presença constante e sempre ativa das personagens em cena, a fragmentação das narrativas, a interação com o público feminino, a proposição de duas estruturas de plateia e a relação com o espaço.

Mesmo anteriormente à entrada do público, todas as atrizes já ocupam o espaço cênico; elas realizam individualmente ações específicas às suas personagens e assim se mantêm – alheias às demais e à entrada da plateia masculina – até a chegada das “XX” (forma como a companhia denomina as mulheres em virtude de terem nascido no correspondente século). Hercília, por exemplo, escreve nas paredes; Clara brinca com os bilhetes da Roda dos Excluídos que coleciona; M.J. se prepara para ir embora; Nini limpa os bancos, e Maria Tourinho (a partir de agora referida como MT) permanece sentada com olhar distante.

À chegada das mulheres todas reagem, seja pelo olhar, por um sorriso, pela observação fixa, ou pela organização delas (como é o caso de Nini); estas últimas caracterizadas como um coletivo de internas recém-chegado. Uma a uma, as personagens começam a se comunicar com elas a partir de perguntas, do recitar de um poema e de pedidos. Na maior parte dos momentos, as aproximações são marcadas pela sutileza na maneira de observar a pessoa escolhida, no tom de voz ameno e na abordagem de assuntos corriqueiros.

Toda a encenação é marcada por um jogo no qual ora as personagens permanecem entregues às suas ações individuais, ora relacionam-se com uma ou mais personagens e ora interagem com as “XX”. Tais momentos não são excludentes, na verdade, apresentam-se simultaneamente na maior parte do tempo, de forma que enquanto algumas agem sozinhas, outras podem estar fazendo algo em dupla, e uma outra personagem, ainda, estar se comunicando com as mulheres do público. Dessa maneira, é possível que as “XX” estejam envolvidas em situações específicas com personagens diversas em um mesmo momento do espetáculo.

Oferece-se, assim, a oportunidade de que o público – de homens e de mulheres – estabeleça focos diferentes ao longo da apresentação e realize seus próprios recortes narrativos. Entretanto, tal simultaneidade não exclui a existência de uma sequência narrativa previamente determinada pelo Grupo.

No espetáculo, estabelece-se uma constante oscilação de focos na qual todas as personagens permanecem envolvidas com suas situações particulares, mas apenas uma delas detém a palavra em cada momento. Assim, enquanto Clara entrega os bilhetes e pede para que sejam lidos pelas “novas internas”, por exemplo, Hercília desliza seu corpo pela parede e Nini pega piolho nas cabeças das mulheres; nessa passagem o importante é que todos os presentes tomem conhecimento da existência da Roda dos Excluídos e entrem em contato com bilhetes deixados junto às crianças abandonadas, bem como percebam o grande número de casos na época provocados pelas dificuldades financeiras ou relações fora dos padrões estabelecidos pela sociedade. Os demais acontecimentos apenas reafirmam a atmosfera do lugar e a sensação de inserção no contexto determinado.

Assim sendo, há uma enunciação central acompanhada por atividades diversas paralelas. Em geral, as falas, isoladamente, são breves em tempo, mas pela interação promovida com os textos das demais personagens, prolongam-se e manifestam pontos de vista diversos ou novas reverberações que dão sequência à ação, de modo que em determinados momentos a fala posterior seja, além de uma revelação da história particular da personagem, também um contraponto ou um comentário do discurso que se mostrou anteriormente. Em *Hysteria* não há

um encadeamento causal, existe antes um fluxo contínuo de exposições fragmentadas, que se ligam por uma palavra ou ação específica, conforme se nota no trecho:

Hercília (*pega um saquinho dentro do saco de bilhetes de Clara*) E este bilhete, por que está guardado dentro deste saquinho?

Clara Este é o meu, veio comigo quando me largaram na Roda.

Hercília O que há nele?

Clara Não sei, a madre me entregou assim e assim ele está até hoje.

Hercília Posso ler?

Clara (*arranca o bilhete de Hercília, guarda-o no seio esquerdo e recolhe aflita os outros bilhetes que as mulheres leram; Hercília só observa*)

M.J. (*para uma mulher da plateia*) Olha a confusão que esta menina arrumou! Se o Padre Neves a visse, repetiria a ela o que me disse quando eu tinha meus 12 anos: rapariga, tu necessitas casar o quanto antes. Mas casamento era um modo dele dizer: esta menina precisa do coito. [...]

Maria Tourinho (*para a mulher sentada ao seu lado*) A senhora é casada? (*plateia responde*) Pensa em se casar? (*plateia responde*) Como foi a festa de seu casamento? (*plateia responde*) A senhora fez o seu vestido? (*plateia responde*) O meu, fui eu mesma que fiz! [...]

É nesse entrecruzamento narrativo que as histórias das personagens são contadas. É na costura de breves memórias, poemas, leituras de bilhetes e cochichos que se compõe, diante dos olhos da plateia, o recorte realizado pelo Grupo XIX de Teatro para a apresentação da condição feminina no período. O que torna instigante tal processo de exposição é que não há uma divisão clara entre as cenas, melhor dizendo, não existem, na dramaturgia nem tampouco na encenação, marcas de rompimento com um acontecimento anterior para o início da apresentação de outro. O caminho se constrói naturalmente, de forma fluida e contínua, e – desde que o espectador não busque traços de uma dramaturgia causal, convencional – faz-se possível acompanhar e desvendar paulatinamente quem são aquelas personagens e por que se encontram naquele local.

Aos poucos, percebe-se que os assuntos abordados são diversos, porém complementares, e que cada personagem, mesmo que por um lado seja única, faz-se igualmente parte de uma totalidade: a figura da mulher. Totalidade compreendida aqui tanto em virtude da generalização machista nas considerações a respeito do papel feminino na sociedade, quanto do compartilhamento de vivências especificamente feminis. Assim, M.J., Hercília, MT, Clara e Nini, ao apresentarem suas falas e ações, oferecem evidências mais ou menos objetivas sobre seus passados, e simultaneamente revelam características de um ser atemporal com suas dúvidas, mágoas, segredos, desejos, sonhos e frustrações.

O intuito não é o de equiparar as situações do século XIX às do XX, mas de promover analogias entre esses dois tempos, decodificando – na relação presente com a plateia – quais são os acontecimentos atuais que provocam determinadas reações, contra e a favor do que se

luta na atualidade, quais são os desejos e as ilusões que permanecem. Busca-se aguçar a percepção de que todas essas características estão presentes, em maior ou menor grau, em todas as mulheres independentemente do lugar e da época em que estejam, e de que é a combinação delas – juntamente com outros fatores específicos a cada mulher – que constitui as infinitas personalidades e ações. *Hysteria* revela na fragmentação de narrativas, diálogos e interações a multiplicidade elementos, sentimentos e reflexões característicos da constituição da mulher independente de seu tempo.

Ao mesmo tempo, o espetáculo também coloca em cena, mesmo que indiretamente, a figura masculina. Se por um lado, esta não adentra o espaço de encenação, ela é claramente referida e adjetivada como manifestação do controle e detentora do saber socialmente respeitado. Exemplos disso são os comentários sobre a chegada de Doutor Mendes em diversos momentos, a qual nunca acontece, e os relatos das personagens do espetáculo e das “XX” sobre seus maridos, filhos e pais.

Esses homens, mesmo não estando fisicamente em cena, tornam-se personagens apresentados na elocução. Caracterizam-se como aqueles que estimularam de maneiras diversas a entrada das mulheres ali e, igualmente, como os responsáveis pelas pessoas que elas se tornaram (considerando que os indivíduos também se formam e se transformam de acordo com as relações que estabelecem).

A relação frontal determinada ao público masculino foi estabelecida com base nas demonstrações de Charcot no século XIX. Nelas, artistas, psiquiatras, educadores e homens da chamada “alta sociedade” eram convidados para assistirem aos procedimentos do doutor junto às histéricas. Igualmente de frente para o espaço da apresentação, os homens assistiam às mulheres em diferentes fases de sua doença, contorcendo-se e/ou gritando, bem como em momentos posteriores às cirurgias para que acompanhassem os resultados.

Nesse contexto, a mulher era submetida ao silêncio e à impossibilidade de ação. Àquelas que apresentavam ideias políticas e sociais a frente de seu tempo, desinteressantes para a constituição hegemônica, reservava-se um lugar no sanatório onde finalmente poderiam se expressar sem o risco de serem ouvidas.

Esse ambiente, teatralmente apresentado, é ressignificado pelo Grupo XIX de Teatro, de modo a se transformar em um lugar que, diferentemente de equivaler a um espaço de emudecimento, concerne a um ambiente em que a voz das mulheres pode ser ouvida (visto o público estar nele inserido) – mesmo que para além dos muros seja ainda reafirmado o relato oficial por representantes da sociedade paternalista e, por que não dizer, machista.

Século XIX e XX encontram-se na possibilidade de expressão dessas mulheres que

contam suas vivências ora de forma bem-humorada (como M.J. quando pede em oração o coito e sugere que alguém da plateia também o faça), ora em brados revolucionários (como quando Hercília, durante a oração, pede consciência e esclarecimento às mulheres), ora de forma doce e delicada (como MT que ora pelos filhos), ora de modo niilista (como Clara que espera ansiosa pelo momento de seu encontro com Deus). Essas manifestações, somadas aos momentos de canto, danças, brincadeiras e conversas são, em sua totalidade, observadas em silêncio pelos homens.

Por essa razão, pode-se afirmar que a encenação propõe dois jogos diferentes com cada um dos gêneros da plateia: por um lado, há a interatividade com as mulheres e, por outro, a relação frontal com os homens. O que diferencia esta última da configuração definida nas apresentações em palco italiano é o fato de as atrizes não realizarem suas ações de modo a promover melhor visibilidade para os homens; elas não privilegiam posturas frontais em relação a eles ou olhares em sua direção. Muito pelo contrário, existe uma arena construída diante da arquibancada por eles ocupada e é no centro desta que a apresentação se dá. As atrizes tornam as mulheres da plateia – guardando-se as devidas proporções – também personagens daquele ambiente e estabelecem com elas uma interação bastante intensa.

Exemplos claros são: a realização de “exames preliminares” em uma das espectadoras; a conversa estabelecida entre MT e a enamorada⁶⁶ ao longo de todo o espetáculo; a realização de orações em que cada personagem leva uma mulher ao centro para que também faça os seus pedidos; e a dança, inicialmente em duplas, e depois em uma grande roda com todas as presentes. Mesmo os diálogos se constituem na quase totalidade do tempo entre atrizes e plateia e não entre as personagens; exceções aparecem quando: Nini chama M.J. e, posteriormente, Hercília para tirar seus piolhos; Hercília pede à Clara para ler um dos bilhetes; Hercília pergunta de quem era o poema que Clara recitara; Nini bate a janela e machuca a mão de Hercília; M.J. pergunta à Nini que horas o médico vem. Nota-se assim que o foco não está na relação entre as cinco personagens, mas na narrativa de suas experiências individuais e na relação estabelecida com o público feminino.

Faz-se necessário ainda comentar que esse espaço dividido, separando homens e mulheres e propondo interações diversificadas com o que se apresenta, também estrutura a configuração de dois universos teatrais. O primeiro deles caracteriza-se pelo tempo passado e se manifesta nos múltiplos universos de acontecimentos passados, narrados ao público de maneiras específicas por cada uma das personagens; o segundo consiste no presente do macrouniverso

⁶⁶ Enamorada foi o nome dado pelo coletivo à pessoa da plateia escolhida para contracenar com a atriz Sara Antunes durante a apresentação.

da cena dramática, e é representado pela vivência compartilhada de um final de tarde dentro de um sanatório. A opção pela costura de acontecimentos e tempos proporcionou ao grupo a possibilidade de criar um espaço simbólico fundamentado tanto na coexistência do passado e do presente, quanto em uma constante tensão entre a amplitude e a velocidade dos fatos pretéritos descritos, e a imobilidade do aprisionamento atual.

Outro elemento bastante relevante na encenação é o uso do espaço. Do mesmo modo como ele se configurou como um ponto de partida para a imaginação de qual seria o ambiente referido na montagem, ainda durante o processo criativo, as relações estabelecidas pelas personagens durante a apresentação são significativamente fortes e definidoras de características psicológicas de sua composição. Considerando então o espaço como uma terceira narrativa (sendo o texto – dramático fixo e respectivas inserções – a primeira, e as ações, a segunda), optou-se por analisá-lo separadamente.

4.4 NARRATIVAS NÃO VERBAIS

4.4.1 Diferentes espaços, diferentes percepções

A definição do espaço cênico em *Hysteria*, assim como da música e dos figurinos, tem a função de auxiliar a contar a história criada pelo coletivo. Todos os elementos são narrativos em decorrência de serem apresentados enquanto signos, que podem reforçar, comentar ou contrapor o que é dito. Melhor dizendo, eles são escolhidos com a intenção de guiar os espectadores às leituras que interessam ao grupo.

Na peça, o intuito central da articulação dos elementos cênicos, bem como dos textos, é o de questionar a prática de restringir a liberdade das mulheres aprisionando-as em sanatórios no século XIX e de sugerir relações entre esse contexto e o momento presente.

O grupo desejava que questões como o comportamento e a posição da mulher na sociedade (em ambos os momentos históricos) fossem percebidas sob dois aspectos específicos: o da mulher, que vivencia as situações, e o do homem que pensa, ou não, sobre o assunto. Para tanto, definiram que a sensação de aprisionamento, bem como a dicotomia de relação com o tema, deveria estar concretamente representada.

Assim sendo, estabeleceram inicialmente que o espaço de encenação deveria ser uma sala fechada, de preferência com uma saída única (também fechada durante a apresentação), e que seria fundamental a existência de duas plateias, em outras palavras, duas maneiras de interagir com a plateia.

A partir daí, definiu-se que homens e mulheres adentrariam o lugar separadamente. Logo, nas apresentações, os primeiros são colocados em uma das laterais, sentados em uma arquibancada convencional, tendo a visão frontal do acontecimento, relativamente parecida como a relação estabelecida com o palco italiano; enquanto as mulheres entram posteriormente e se acomodam junto às atrizes no espaço de encenação, como se elas também tivessem sido ali internadas.

Afora a arquibancada, os únicos elementos de cena são os bancos, dispostos em círculo, nos quais a plateia feminina se senta; uma roda de madeira com velas em volta, em torno da qual as mulheres – atrizes e público – rezam e dançam em momentos específicos; e um outro banco utilizado pelas personagens em momentos diversos.

Esse último recebe destaque especialmente na cena em que M.J. – personagem de desejos sexuais intensos – dança a ele abraçada e também na leitura de poemas, quando adquire a função de um “pequeno palco” no qual as personagens sobem para fazer suas declamações, com graus de exposição que variam entre trejeitos singelos e performances com certo grau de erotismo.

Outro elemento que merece ser considerado, mas que não se enquadra na categoria de “elemento de cena” é a janela. Nem sempre os espaços em que o grupo se apresenta têm uma janela grande, mas quando ela existe, adquire uma significação muito forte. Sendo a única via de contato entre aquelas mulheres e o meio externo, lindas imagens são criadas: Clara, uma personagem jovem, sobe em suas grades e escreve as datas de nascimento das crianças abandonadas na “Roda dos Expostos”⁶⁷ para calcular a idade que as internas teriam; posteriormente, anota também o nascimento de algumas pessoas ali presentes – fazendo uma brincadeira entre o presente e o passado; Hercília, a revolucionária, vai até lá e brada palavras de liberdade; e todas, em diferentes momentos, tentam abri-la para deixar entrar o ar e a claridade, enquanto Nini, a enfermeira, faz o contraponto, fechando-a violentamente e impedindo completamente qualquer contato destas com o exterior.

⁶⁷ A Roda dos Expostos consistia em um cilindro que unia a rua ao interior da Casa de Misericórdia. Através dele os bebês podiam ser abandonados sem que a identidade dos pais fosse revelada. Definição retirada do livro GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria/Higiene*. São Paulo: Fundação Nacional de Arte e Ministério da Cultura, 2006. p.50.

Os demais objetos fazem parte da composição das próprias personagens; são eles: o caderno de anotações da enfermeira Nini, chamado “caderno-goiabada”, no qual registra detalhes do tratamento das internas, algumas ideias e anseios pessoais; e uma sacolinha de pano, feita por Clara, na qual existem os vários bilhetes que pegou dos bebês colocados na Roda – nos quais estão anotadas as datas comentadas acima.

São poucos os materiais utilizados, mas sem dúvida é muito profunda e múltipla a relação criada com todos eles. Há uma proposta no grupo que é a de utilizar somente o que for absolutamente necessário e, caso algo entre para contribuir com essa narrativa, ele não pode se perder ao longo da história, deve sim ter uma razão para estar ali presente durante toda a peça.

A roda de velas, por exemplo, não existia na versão original. Em virtude das apresentações serem realizadas à tarde no prédio da FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP) não era necessário nenhum complemento à iluminação natural. Entretanto, na ocasião da participação do coletivo do “Projeto Formação de Público do Estado de São Paulo”, no Sítio Morrinhos, houve a necessidade de iluminar a sala, visto que as apresentações eram noturnas. Pensaram e decidiram inserir velas, já que na época não existia iluminação elétrica, mas em vez de colocá-las espalhadas pelo espaço, o que poderia acarretar algum acidente, suspenderam-nas em uma roda de madeira no centro da cena.

Esta era abaixada para a reza das mulheres e, enquanto descia, eram acesas lentamente, uma a uma, trazendo luz para dentro do lugar. Mas, uma vez colocada em cena, não poderia mais ser ignorada, então foi também inserida na cena em que todas são convidadas a cantar e dançar – inicialmente de forma lenta e controlada e depois num ritmo frenético – e é novamente suspensa, como se tivessem sido acesas as luzes do lugar.

Nota-se aqui que existe na companhia uma maneira particular de compreender o espaço e de estabelecer relações com ele. Esta se inicia na fase de criação e concepção do espetáculo e se estende a momentos posteriores, quando há a necessidade de transpor a peça para outros locais de apresentação. Nesse último caso, devido ao fato de o grupo propor um contato tão intenso com o espaço durante a apresentação, faz-se necessário que ele adapte o espetáculo, repensando deslocamentos, referências e movimentações a partir da nova área de encenação.

É em virtude do cuidado e da atenção dada ao espaço, tanto nas experimentações iniciais quanto na ocupação de novos lugares, que a apreciação seguirá abordando as maneiras como esse contato se processa e a importância que tem para o grupo.

4.4.1.1 Diálogos com o espaço

O diálogo com a arquitetura dos lugares em que se apresentam faz que, de acordo com a fala do próprio diretor, os atores precisem “aprender a abrir seus canais de percepção e se deixarem contaminar pelo espaço que ocupam, tanto no início da criação, quanto durante cada uma das apresentações realizadas” (informação verbal) ⁶⁸. Tal sensibilidade deve ser constantemente desenvolvida já que as montagens são fruto de um contato muito próximo entre os atores e os demais elementos da encenação, possibilitado pelas propostas levadas pelo elenco e pelo diretor.

Para que fosse possível o caminhar quase simultâneo entre as diversas áreas da criação – que envolvem a escolha e compilação dos textos, a determinação dos espaços, as músicas utilizadas e as texturas empregadas no figurino – foram estabelecidos dois pilares estruturais para a trajetória dos atores: (1) a existência de um universo claro, de um tema balisador que auxiliasse na articulação das variadas propostas trazidas durante a criação; e (2) a percepção do espaço como uma situação, como um dado concreto com o qual teriam que encontrar formas de interagir.

No caso de *Hysteria* que, como visto, partiu do universo dos sanatórios do século XIX, assim como das demonstrações de Charcot⁶⁹, as atrizes se imbuíram de leituras a respeito da condição feminina, de histórias ouvidas dos familiares e amigos antigos e de experimentações com o espaço de ensaio para a criação de suas personagens. Criaram, por meio dessa pesquisa em paralelo, um forte vínculo entre o que seria dito e a forma como ocupariam a sala para que suscitasse as reflexões e sensações desejadas.

Abriram-se para que os espaços e a condição de confinamento lhes sugerissem imagens, para que o contato com aquelas paredes frias, com o banco, com o chão e a janela as auxiliasse na significação das palavras que pesquisavam como proferir. Geraram, então, um trabalho de estrutura muito sólida no qual as palavras e ações apresentam um vínculo intenso e constituem relações pensadas e propositais entre si.

Por outro lado, apesar de a arquitetura ter um valor incontestável para a pesquisa, é importante que se diga que o grupo tem a preocupação de não permitir que ela se configure como um elemento aprisionador. Durante a concepção, sempre é mantido o cuidado para que o espaço não seja mais forte do que a situação e não restrinja as apresentações a ele; visa-se levar a peça a outros lugares e, para tanto, é fundamental que seja passível de adaptações.

⁶⁸ Entrevista concedida por Luiz Fernando Marques, diretor do Grupo XIX de Teatro, em 9 jan. 2008. Consta na íntegra em anexo.

⁶⁹ No século XIX, Jean-Martin Charcot, médico francês, promovia exibições públicas de mulheres durante seus ataques histéricos para estudos psiquiátricos na clínica de Salpêtrière, situada em Paris.

Sendo assim, além de realizar o trabalho criativo e constituir uma personagem com relações coerentes entre falas e ações no espaço original, o ator, ao ter que realizar uma temporada em outro lugar, adquire a missão de buscar maneiras de se deixar contaminar pelo novo espaço, dilatando-se para perceber o que dele pode aproveitar para renovar sua narrativa, e, simultaneamente, manter sólida a construção de sua personagem e o sentido das narrativas próprias a ela.

4.4.2 A transposição do espaço – a relação entre o objetivo e subjetivo

A fim de que as peças do Grupo XIX de Teatro sejam apresentadas em outra arquitetura, faz-se necessário cumprir um pequeno ritual, que consiste na busca, em cada uma das cidades ou regiões, de um espaço que comporte a história que irão contar. O diretor, geralmente acompanhado por um ou dois atores, visita-o com antecedência e lá busca uma área com a qual seja possível estabelecer paralelos de maneira a não interferir na qualidade da narrativa. A esse respeito, Paulo Celestino – atual ator do grupo – comenta⁷⁰:

A convite de alguns festivais de teatro saímos do nosso local de criação, a Vila Maria Zélia. Sempre tivemos um pouco de medo [...] era uma questão pragmática, ou seja, teríamos as mesmas condições tão específicas, e sem exagero dizer: únicas da Vila? Onde conseguiríamos [...] prédios históricos abandonados, com sacadas, janelas, grades, e também poder utilizá-los por dentro e por fora?

Como existe pouca possibilidade, senão nula, de encontrar um espaço igual àquele onde o experimento foi criado, o grupo também nunca estabeleceu como espaço de encenação um local que correspondesse objetiva e imediatamente ao lugar referido no texto. Em outras palavras, não existe, até o presente momento, o compromisso com a relação realista entre o espaço a que se faz alusão e o local ocupado, de fato, para a apresentação. Como exemplo, pode-se dizer que *Hysteria* foi concebida em uma sala de ensaio da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), enquanto o espaço sugerido corresponde ao Hospital Pedro II, localizado no Rio de Janeiro.

O intuito ao apresentarem suas narrativas em espaços não convencionais e, mais especificamente, ao ocupar prédios históricos, não é o de contar a história real de onde se

⁷⁰ Questionamento de um dos atores em relação a *Hygiene* – segunda montagem do grupo – na ocasião de terem sido convidados pela primeira vez com este para um festival. CELESTINO, Paulo. Adaptações: Lugar histórico ou A história de um lugar. In GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria/Hygiene*. São Paulo, 2006. p.90. Foi utilizado o comentário, a despeito de ser sobre outro espetáculo, pois as dificuldades foram similares em ambos.

encontram. O que visam é tomar emprestado do lugar para o qual tem a oportunidade de ir elementos que existam ali e sejam interessantes para a sugestão de um determinado ambiente, antes do que buscar um local que reproduza com exatidão o espaço aludido. A respeito desse tema, comenta Marques (informação verbal)⁷¹:

Em Hysteria, por exemplo, a história se passa em um sanatório, porém, nenhuma das apresentações realizadas ocorreu em uma casa de saúde real, todos os ambientes somente sugeriam a sensação de clausura e era o espectador o responsável por perceber ao longo da narrativa a valorização dos elementos que remetiam ao hospício e fazer uma edição própria.

São procuradas as possibilidades de uso dos materiais concretos existentes no espaço cênico do momento, sem nenhum esforço de caracterizá-lo ou modificá-lo para a peça. A intenção principal é a de fazer que o ator se mantenha em um permanente trabalho de pesquisa, e a de que o espectador se proponha a uma busca dos significados possíveis resultantes da fricção entre os espaços simbólico e real.

Por essa razão, os atores tiveram de aprender a realizar a adaptação das cenas e marcações, o que foi possível em virtude da prática de aguçar a percepção e conseguir encontrar e definir as arquiteturas análogas a cada narrativa.

O processo que auxilia no desenvolvimento dessa habilidade consiste em: num período avançado dos ensaios, o grupo, coordenado pelo diretor, decupa as movimentações que selecionaram para cada personagem e estabelecem regras específicas de relação com as construções e ambientes, de acordo com a observação do que já foi feito; na sequência, destacam as ações e movimentos mais característicos de cada um e definem o que tem de ser mantido quando os forem mostrar em outros cenários. A esse respeito, comenta Marques (informação verbal)⁷²:

Existem arquiteturas que vão ficando claras. Na criação isso já existe, ou então, na medida que vamos fechando. Vou sempre lidando com o ator, percebendo o caminho, e o ator também vai entendendo que caminho vai ser aquele.

Criam-se então paralelos que possibilitem a realização do espetáculo, com o menor prejuízo possível de compreensão dos signos definidos por eles. Por exemplo, sabe-se que a personagem Hercília caminha pelas extremidades, em geral, encostada nas paredes, entretanto, se o espaço for muito grande e a cena acontecer só no centro deste, ela passará a caminhar em torno dos limites da área de encenação; o mesmo acontece com M.J., que em

⁷¹ Idem.

⁷² Idem.

geral se posiciona em lugares altos da sala, subindo nas janelas, pilares ou em seu próprio banco, de acordo com as possibilidades do momento.

O que permanece é a posição da personagem em relação às outras, bem como a relação que estabelece com o público, tendo sempre em vista preservar o objetivo da apresentação e criar as imagens desejadas. Tal prática volta-se à realização de um teatro que não se preocupa a imitar a realidade em cena, mas sim em enunciar realidades ao espectador. Assim, faz-se válido apresentar uma afirmação de Patrice Pavis: “O teatro não é um mundo preenchido de signos, mas uma narração preenchida de signos” (2003, p.18). E mais adiante (p.55):

[...] o ator contemporâneo não é mais encarregado de mimar um indivíduo inalienável: não é mais simulador, mas um estimulador; ele atua antes de tudo suas insuficiências, suas ausências, sua multiplicidade [...] pode sugerir a realidade por uma série de convenções que serão localizadas e identificadas pelo espectador.

4.4.3 O espaço narrativo

4.4.3.1 Reflexos na criação do ator

A partir do momento em que se lida com a premissa da criação de signos, provenientes das elocuições das personagens e dos elementos emprestados do local onde ocorrerão as apresentações, os atores, como dito anteriormente, têm de desenvolver a capacidade de abertura às possibilidades presentes e à descoberta de paralelos possíveis. Surge então o “ator-esponja” (apelido dado pelo grupo) que tem a função de assimilar os novos elementos e de comunicar suas intenções, agora ressignificadas, à plateia.

Tais necessidades permitem que o processo criativo dos atores se estenda durante todo o período de apresentações, de forma que em cada uma delas ele tenha que descobrir o que, de fato, é fundamental a sua cena, as analogias possíveis com aquele local, os momentos das falas que podem ser mais acentuados para que o diálogo com os outros elementos da encenação naquele dia se faça de forma mais contundente. A partir de todos esses processos, o ator tem a oportunidade de elaborar de forma cada vez mais minuciosa a sua personagem.

Tal flexibilidade permite que a repetição (necessária ao trabalho atoral) não se torne mecanizante, mas sim criativa e verticalizada, ao passo que a cada adaptação ele deva se perguntar como aquela personagem se relacionaria com a nova situação, em qual lugar ela se

sentaria, como se movimentaria etc. As atrizes podem assumir cada apresentação como uma possibilidade de descoberta. É novamente o diretor quem comenta a esse respeito (informação verbal)⁷³:

O espaço propicia uma leitura maior, uma leitura menor, e no mesmo dia. E [...] o lugar do ator é o da repetição, faz as peças mil vezes... e naquele espaço ele brilha ali, se empolga, se ajuda e se obriga a ter certeza do que faz. Eu acho que uma peça de cenário comum tende a ficar cada vez mais mecanizada, e a nossa não porque o ator se afirma: “se eu vou fazer aquele mesmo texto que era numa grade, mas agora é na porta, eu não vou poder fazer aquilo”, aí você repensa: que sentido que eu quero? “Acho que tem que ser sensual e para ser sensual eu tenho...”. Então você está sempre se reperguntando por que você fazia tal gesto e por que fazia de tal maneira.

Essa prática possibilita também que o ator reafirme a segurança em seu discurso. Ao ocupar um outro lugar, ele reflete sobre suas escolhas de realização e percebe se estas condizem, ou não, com suas características essenciais e como elemento gerador das leituras desejadas.

4.4.3.2 Reflexos na interação com o espectador

Na realização teatral, todos os elementos têm que ser absolutamente pensados. No caso do teatro narrativo, a preocupação transcende o encadeamento de eventos pela ação e diálogos das personagens para atingir o objetivo final (próprio ao drama clássico); nele, o conjunto apresentado tem a função de estabelecer uma relação próxima com a plateia, auxiliando na enunciação, na realização de comentários e/ou na percepção de críticas.

Esse teatro é absolutamente vinculado ao público, visto que o ato de contar pressupõe o ato de ser ouvido por alguém; isso reafirma a necessidade de reflexão sobre os elementos significantes utilizados no momento. Luís Alberto de Abreu, no artigo *A restauração da narrativa* (2000, p.124), tece considerações importantes, revelando que o material (signos, deslocamentos, texto, gestual, voz) dado ao contato com esse espectador tem que ser muito preciso para que a resposta do diálogo ator-público possa impulsionar a continuidade da narrativa.

No sistema narrativo [...] o público é o interlocutor privilegiado, a relação “olho no olho” entre personagens no palco transfere-se para “olho no olho” entre ator/narrador/personagem e público. A ponte obstruída pela “quarta parede” é novamente aberta. O sistema narrativo também lança mão da maior contribuição que o público pode trazer ao espetáculo: uma imaginação ativa. Através da narrativa o

⁷³ Idem.

público é também construtor das imagens do espetáculo, e o espetáculo teatral, ao invés de ser um sistema predominantemente sensível, torna-se também um sistema fortemente imaginativo.

No caso de *Hysteria*, a escolha de como a arquitetura seria ocupada pelos espectadores foi também consequência de intensa reflexão, como dito no início deste trecho. A escolha de que homens e mulheres assistissem em conformações diferenciadas de plateias interfere significativamente no jogo estabelecido com cada um delas durante a apresentação. Faz-se possível que a maneira como cada uma se relaciona com a cena, propicie formas de diálogo diversas e ângulos diferentes de apreciação, como se nota na seguinte afirmação de Marques (informação verbal)⁷⁴:

Pra mim sempre é importante saber qual é esse espaço cênico, onde está a plateia, que relação que se dá, que forças de equilíbrio você tem aqui, os paralelismos, quem eu vou estar vendo, quem eu não vou estar vendo. [...] Acho que é isso, sempre se perguntar a cada opção a ser feita, o que ela significa enquanto arquitetura, o que ela significa enquanto tema, o que ela significa enquanto lugar do público, quanto a minha interpretação interfere.

Assim sendo, a escolha por utilizar espaços não convencionais para a apresentação, que tampouco possuem instalações convencionais para a plateia, tem a nítida intenção de retirar o espectador de uma possível situação de conforto diante da cena mostrada e exigir que ele tome uma posição, tanto física no espaço se quiser ver todas as cenas, quanto intelectual a respeito do que lhe está sendo mostrado. O jogo proposto não visa promover a acomodação e a facilidade de concordância, mas sim, a adoção de uma postura crítica. “Retirar a plateia da relação frontal e colocá-la na área de encenação, como acontece com as mulheres em *Hysteria*, faz que, em determinado momento, a pessoa se questione por que está fazendo tudo aquilo, e então decida se vai concordar ou não”, diz Marques.

Essa preocupação, com a relação entre os espectadores e o espaço, amplia-se também ao caminho percorrido por eles para chegarem até o lugar específico da apresentação, já que acreditam que cada um dos elementos interfere na recepção do coletivo. O contato com o lugar, desde os minutos iniciais, é considerado como uma preparação, um processo de entrada no território do imaginário, que vai auxiliá-los a se colocarem em situação. A arquitetura existente em volta deles já atua como reveladora do que será ali mostrado.

Ao chegar à Vila Maria Zélia, por exemplo, as pessoas entram em contato com o material de pesquisa dos atores e passa a imaginar, ao mesmo tempo, a história real de lá e as

⁷⁴ Idem.

possibilidades de cena naquela geografia. O espaço é, em si, carregado de memória, como afirmou o diretor durante a entrevista:

A primeira coisa é pensar que a arquitetura é um resultado da sua época, pelo menos eu sempre penso isso. Quando eu entro em um lugar antigo eu penso ‘as pessoas viviam aqui’. Então isso ajuda sempre, porque você entra e pensa naquelas pessoas. Como quando você entra na Vila Maria Zélia e pensa ‘nossa, a cidade já foi assim, as pessoas viveram assim’. E acho que isso muda tudo [...] o espaço, esse tom, esse pé direito, a temperatura que está aqui dentro, tudo isso te traz na hora milhares de imaginações.

E são essas imaginações, por ele comentadas, que preparam os ouvintes para uma escuta mais plena da narrativa. Imbuídos daquele cenário e dos estímulos sensoriais, eles passam a se comportar de maneira diferenciada, a ponto de se tornarem mais disponíveis a dialogar com as personagens da cena e de perceberem mais amplamente, ao longo da trajetória da peça, os elementos significativos que auxiliam na compreensão e fruição da narrativa. Conforme também fala o diretor (informação verbal)⁷⁵:

Graças a ela [arquitetura] a plateia se colocou num lugar diferente. Por ser essa casa histórica, por não ser no teatro, por ela não se sentir em cena, e por ela não reconhecer nenhuma convenção da caixa preta que determina uma convenção muito clara de como a plateia deve se comportar no teatro, ela se apresenta mais aberta e mais disposta a interagir com as narrativas.

Tentou-se traçar brevemente um panorama da prática desenvolvida pelo Grupo XIX de Teatro no que se refere aos diálogos estabelecidos com a arquitetura para a criação das cenas. Verificou-se então que, para o núcleo, o espaço interfere não apenas como ambiente de representação, mas tem funções que se estendem por todo o processo criativo, o que exige constante reflexão dos atores e uma postura ativa por parte da plateia.

A importância de se relatar tal prática reside na possibilidade de analisar como o teatro contemporâneo está descobrindo formas de estabelecer diálogos consistentes com o público e de refletir a respeito da utilização consciente de todos os elementos cênicos disponíveis no tratamento de um tema.

A narrativa faz-se ferramenta poderosa, principalmente quando somada ao uso do polifônico do espaço, porque se estabelece como criadora de discursos críticos com possibilidade de sentidos plurais àqueles que tomam contato com ela. Permite que na contemporaneidade, caracterizada pela quantidade e velocidade de informações e estímulos sensoriais, haja uma arte teatral que reflita formalmente as transformações culturais e sociais e que consiga dessa maneira colocar em cena aspectos realmente relevantes.

⁷⁵ Idem.

4.5 HYSTERIA: CONSIDERAÇÕES ACERCA DOS TEXTOS DRAMATÚRGICO E CÊNICO

O texto em *Hysteria* não é ponto de partida à criação, tampouco é resultado do trabalho de um dramaturgo ou de um dramaturgista, é sim, como aprecia dizer o diretor, fruto de uma “seara vaga” (2006, p.112), de uma escrita colaborativa de todos os integrantes, realizada ao longo de um processo igualmente colaborativo; ou ainda, uma “dramaturgia híbrida” – também nas palavras de Marques – aberta desde a sua criação, para os mais diversos referenciais, até o momento específico de cada apresentação, quando se somam as colaborações das mulheres da plateia. Isso pode ser percebido na afirmação de Janaina Leite, na apresentação do livro (2006, p.3):

Se entendemos que o texto contemporâneo não se resume mais a uma “historinha” a ser lida, ele deve então se tornar o registro de uma experiência complexa. A ideia de “texto de teatro” [...] talvez precise ter seus contornos dilatados para poder abarcar o novo teatro que se vem fazendo, impensável fora do processo que o concebe. Esse novo texto de teatro, fruto de uma nova concepção de autor, exigirá uma leitura vertical.

4.5.1 Há, em *Hysteria*, um texto dramatúrgico?

Da maneira como foi encaminhada a análise até o momento pode-se ter a impressão de que não há um texto dramatúrgico independente, ou seja, uma obra escrita que não necessite da encenação para ser compreendida. Essa impressão ao mesmo tempo em que é verdadeira, é também falsa.

Explico, ela é verdadeira na medida que se considerar como “texto dramatúrgico” a obra de um único autor, que vise levar à cena seu ponto de vista unívoco a respeito de um tema ou de uma situação, pois como já se viu, *Hysteria* foi escrita colaborativamente. É igualmente verdadeira, se ao texto for atribuída a característica de obra acabada, que compreende em si um discurso completamente definido e do qual podem ser depreendidas todas as possibilidades de encaminhamento e imagens.

A peça tem, certamente, uma temática clara e uma definição textual específica, bem como

o estabelecimento de personagens e de suas respectivas ações, o que torna as fábulas compreensíveis ao leitor. Porém, durante a encenação, são propostos vários jogos com o público feminino⁷⁶ que alteram, por exemplo, a ordem de apresentação de alguns excertos – como é o caso da leitura dos bilhetes entregues a mulheres da “plateia”, pela personagem Clara – e que causam diferentes intensidades de aproximação com o texto, em virtude da relação direta que algumas personagens estabelecem com determinadas mulheres.

Por outro lado, essa afirmação sobre a inexistência de um texto é falsa. Tanto em virtude da prova material, que foi sua publicação no livro *Hysteria/Higiene*, no ano de 2006, quanto no sentido de que, contemporaneamente, a definição de texto teatral foi intensamente ampliada em relação aos parâmetros de construção e de análise da produção.

Mas uma última ressalva que deve ser efetuada antes da específica análise do texto refere-se ao fato de que, na peça em questão, o texto escrito não contempla todas as falas e ações da encenação. Ocorre que uma parte delas é definida pela plateia no momento da apresentação, a partir das interações e atitudes que apresentam como resposta às investidas das atrizes.

Sendo assim, o estudo aqui apresentado se refere especificamente à estrutura textual existente na publicação e, quando fundamental, a ressalvas sobre a diferença do texto que se encontra no papel e ao que está presente na cena. Não há, entretanto, a pretensão de dar conta do “texto cênico”, em virtude de que seria inviável investigar a “dramaturgia” do espetáculo por razão do grande número de apresentações (que atualmente já supera 250), da falta de registro de todas elas e, principalmente, da infinidade de possibilidades de respostas.

Esclarecido isso, resta dizer que as considerações aqui tecidas serão balizadas por sete aspectos: narrativa, existência de ação, existência de uma história, personagens, unidades de espaço, unidades de tempo e sentido do texto.

⁷⁶ O público feminino divide com as atrizes o espaço de encenação e é tratado como se fossem igualmente internas do hospício. Os homens, em contrapartida, observam a cena frontalmente e suas presenças são ignoradas durante a encenação.

4.5.2 Análise do texto dramático

4.5.2.1 A narrativa

Pode-se dizer que em *Hysteria* existe uma grande narrativa, que consiste na passagem de uma tarde dentro de um hospício por todas as internas – atrizes e público feminino – e que esta é composta por cinco narrativas menores, ou “micronarrativas”, vinculadas aos fatos particulares de cada uma das personagens. Esse conjunto de histórias menores revela fragmentos das vidas das personagens e, juntos, compõem uma estrutura maior na qual elas se revelam lenta e parcialmente, como pode ser notado a seguir, em uma fala da personagem M.J. (2006, p.24):

M.J. (*para uma mulher da plateia*) A senhora sabe das horas? (*resposta*) a senhora sabe, eu já estou boa, vou embora hoje, o João, o meu marido é que vem me buscar. O Dr. Mendes me garantiu que o João vem me buscar ainda hoje, antes do pôr do sol.

E em outra passagem, de Clara (2006, p.25): “**Clara** (*mostra o saquinho de bilhetes*) Pronto! Eu os coleciono há um tempão! Tenho mais de quarenta guardados, sabia? As mães fingiam não perceber que eu os roubava. Nem todas as crianças que eram expostas na Roda vinham com bilhetes, mas as que tinham eu sempre guardava [...]”.

Dessa maneira, todas as personagens, inseridas na “macronarrativa”, apresentam experiências pessoais por meio do diálogo com mulheres do público e de falas esparsas, e é esse fator, da relação de confiança estabelecida com a plateia, que pode caracterizar a ação central da peça.

4.5.2.2 A(s) ação(ões)

A ação principal, no contexto geral, consistiria em “conviver”. Esse verbo, mesmo que não sugira uma ação cênica no sentido estrito do termo, parece ser uma possibilidade de definição e de abrangência de um sem número de ações menores, mais ou menos corriqueiras, realizadas durante toda a encenação e descritas no texto por meio de rubricas mais ou menos

precisas. A seguir estão exemplificadas passagens relativas ao uso de rubricas específicas e rubricas abertas⁷⁷, respectivamente (GRUPO XIX DE TEATRO, p.21, 27 e 29):

Rubricas específicas (p.21):

Clara (*brinca com os bilhetinhos, procura papel e lápis*)

Hercília (*escreve na parede e fita Clara discretamente*)

M.J. (*se prepara para ir embora*)

Maria Tourinho (*sentada em um dos bancos, com os pés cobertos e olhar distante*)

Nini (*limpa os bancos e está com seu caderno-goiabada na mão*)

Plateia masculina (*entra e acomoda-se numa arquibancada no fundo da sala*)

Nini (*escuta o burburinho das mulheres na porta e vai abri-la, esquece seu caderno-goiabada sob um dos bancos*)

Plateia feminina (*entra e é acomodada por Nini nos bancos*)

Rubricas abertas (p.27, grifo nosso):

“**Maria Tourinho** [...] A senhora prefere falar ou escrever? (*plateia responde*) Hoje eu até falo mais do que escrevo [...]”. E mais adiante (p.29): “**Clara** (*para uma das mulheres que vieram para rezar*) e a senhora, quer pedir alguma coisa? (*plateia responde. Pergunta a outra mulher se veio para rezar*) E a senhora? (*plateia responde*)”.

Em ambas as passagens são apresentadas tanto as ações das personagens quanto as do público, porém, nos fragmentos sublinhados, referentes ao que chamo de “rubricas abertas”, fica clara a presença de um jogo proposto pelas atrizes.

É a partir desse jogo que se faz possível o surgimento do “texto cênico”, a criação “textual” no momento presente da cena, como havia sido comentado. A partir dos exemplos, pode-se perceber que *Hysteria* caracteriza-se como uma obra aberta e até mesmo lacunar, realizando-se plenamente apenas no momento da apresentação quando são “escritas” – pela plateia – as partes que faltam no texto das personagens.

Todavia, o fato de existir esse espaço para a interlocução não denota aspectos de fragilidade no texto. Muito pelo contrário, para que isso ocorra, deve existir uma estrutura dramaturgica muito bem construída, a ponto de permitir a interação, mas não colocar as atrizes em risco desmedido.

Na peça isso é possível, por exemplo, porque as falas subseqüentes aos questionamentos do público são igualmente abertas, ou seja, são passíveis de utilização quase que

⁷⁷ “Rubricas abertas” referem-se às propostas de interação com a plateia, das quais podem resultar ações variáveis, de acordo com as respostas apresentadas. O termo não foi encontrado nas pesquisas ou no livro do grupo, consultados para essa análise, ele é fruto de uma necessidade pessoal de diferenciação.

independentemente das respostas e por isso podem garantir o encaminhamento desejado da ação.

Retornando o foco para a busca das ações da peça, após o necessário parêntese, há um outro âmbito no qual elas podem ser consideradas: o universo das “micronarrativas”. Dentro dele é possível observar que as personagens têm ações principais ao longo da peça de acordo com a sua personalidade, os objetivos aparentes e o histórico de vida desvelado ao longo das narrativas.

A partir da análise dos textos de cada uma, isoladamente, foram elencadas as respectivas ações, sendo elas descritas: cabe à Nini, enfermeira, manter a ordem dentro do local; à M.J., preparar-se para sair e provar que está saudável; à Maria Tourinho, conseguir assumir o que fez e ser perdoada; à Clara, buscar meios de se comunicar com Jesus, e, finalmente, à Hercília, estimular a reflexão das mulheres sobre sua condição na sociedade (do século XIX, bem como na atual).

É nesse jogo da “macronarrativa” em que elas, individualmente, realizam suas ações centrais e revelam, aos poucos, suas histórias de acordo com a confiança que adquirem no convívio com as outras personagens – do elenco e, de certa forma, da plateia.

4.5.2.3 Mas há então uma ou múltiplas histórias?

O texto de *Hysteria* é uma multi-fábula, pois, embora lide com elementos do enredo convencional (unidade de tempo e espaço) e seja realista (especialmente no que se refere à concepção das personagens), ele é o resultado da união de diversas histórias. De modo que, para contar uma história – ou um fragmento de história, que é essa tarde no hospício – ele se utiliza de múltiplas fábulas.

Para aprofundar a análise, entretanto, é importante destacar outros dois pontos: (1) a multi-fábula não se restringe às histórias das personagens, visto que inclui igualmente a história de uma das mulheres da plateia (o que chamei anteriormente de “dramaturgia no presente da cena”) e (2) o que resulta da união das histórias não é uma fábula convencional, com começo, meio e fim definidos.

Assim sendo, há no texto escrito, cinco histórias passíveis de serem delineadas, as quais aparecem enumeradas a seguir:

1. **Clara** (1870 – 29 anos) é uma órfã, abandonada na Roda dos Expostos quando muito pequena. Foi criada por freiras da Casa de Misericórdia, onde aprendeu a costurar, mas não aprendeu as letras. Enquanto morava lá, roubava os bilhetinhos que chegavam com as crianças, nos quais constavam seus nomes e uma ínfima parte de suas histórias; a menina os guardava em um saquinho costurado por ela. É obstinada por encontrar-se com Jesus – seja por meio da morte, ou em sonhos para suprir desejos carnis – e por isso sempre tenta enviar-lhe bilhetes pedindo aos outros que os escrevam, fato que as freiras consideravam uma heresia. Comporta-se como uma menina e afirma ter 13 anos, mas ao longo da história, descobre-se que tem 29.
2. **Hercília** (1874 – 27 anos) é filha de um famoso jornalista, Alfredo Lewgoy. Foi casada com um político influente e teve filhos (dos quais não são ditos a quantidade ou os nomes), ambos fatos que ela despreza. Desde os 10 anos frequenta os bailes de máscara do carnaval; certa vez, já casada, aproveitou-se do disfarce e assediou seu próprio marido durante as três noites de um baile. Ele, sem saber quem era a misteriosa mulher, a acariciou e fez amor com ela como nunca havia feito com a “esposa”.

Mulher letrada e inteligente, afirma haver nela duas almas: a dela mesma e a de L. Brant. Sabe poemas de cor, todos com forte conotação erótica ou revolucionária, de autoras como Safo, e acredita que, após a queda da monarquia e o fim da escravidão, chegou o tempo de as mulheres reagirem e se levantarem contra a opressão e a ignorância a que são submetidas.

3. **M.J.** (1867 – 30 anos) é uma mulher com desejos constantes e ardentes. Desde muito cedo – 12 anos – já lhe diziam que deveria se casar para “acalmar os vapores”. Mesmo durante as missas observava um rapaz e, na saída, deixava-se tocar por ele. Diz já ter feito de tudo e de muitas coisas ter sido chamada pelas “faladeiras de janela”. Deitou-se com homens de todas as profissões, militares, engenheiros, doutores, mas tem especial atração pelos negros, pela intensidade do toque.

Por ventura desses “distúrbios hormonais” passou por uma cirurgia uterina de curetagem e agora, “recuperada”, está em seu último dia de internação, aguardando pelo marido que a vem buscar.

4. **Maria Tourinho** (1866 – 33 anos) Nascida Maria Ribeiro, tornou-se Maria Tourinho após o casamento. De pequena, sempre preferia escrever a falar e parece ter tido avó e pai carinhosos, apesar de ser percebido em suas falas que esse último era bastante autoritário. Foi ele quem escolheu e apresentou à Maria aquele que seria seu marido, a

quem ela não se opôs e fez um lindo juramento de submissão e eternidade no dia de seu casamento. Teve cinco filhos, a quem ama acima de tudo e pelos quais tudo fez e tudo renunciou, são eles: Dimas, Francisco, Pedro, Lucas e Estevão.

Foi traída pelo esposo, que era ausente, bruto e de parca inteligência, mas diz não se importar com esses desvios. Porém, quando este deixou de contribuir com os gastos da casa e começou a “escassear a comida e a se tornar rota a roupa”, Tourinho não pôde mais suportar e matou o marido com três machadadas na cabeça.

5. **Nini** (1858 – 41 anos) é a interna que se comporta como enfermeira do hospício, ajudante do Dr. Mendes. É extremamente organizada e consideravelmente autoritária. É ela a responsável pela limpeza do ambiente e higiene pessoal das internas, além de realizar os testes de reflexo preliminares nas pacientes recém-chegadas e de conhecer os processos de tratamento em voga.

Desde muito pequena tinha curiosidade pela ciência, mas maior ainda pelos textos românticos. Sempre foi acompanhada pelo desejo de cuidar de pessoas, para que se sentisse útil, e por isso gostaria, especialmente, de ter se casado e tido filhos, mas isso não lhe sucedeu. A história contada por Nini é quase uma história de desejos sem realizações.

Existe ainda, como comentado anteriormente, uma sexta história, que não consta no texto escrito, mas é clara no texto encenado. Isso ocorre porque ao longo de toda a peça a personagem Maria Tourinho, desempenhada pela atriz Sara Antunes, estabelece um diálogo com uma das mulheres da plateia, a quem o grupo denomina de “enamorada”, e essa interlocução constrói, gradativamente, a história de vida dessa mulher.

As perguntas são: “Qual é o nome da senhora?”, “Esse sempre foi o nome da senhora?” (referindo-se à mudança de nome com o casamento), “A senhora prefere falar ou escrever?”, “A senhora é casada?”, caso a resposta seja não: “Pensa em se casar?”, e caso a resposta seja afirmativa: “Como foi a festa do seu casamento?”, “A senhora fez o seu vestido?”, “A senhora sabe o que é ter um filho?”, “Quantos filhos a senhora tem?”, “Quais os nomes?”, “Quando a senhora deita na cama, fica pensando no seu esposo ou no leite que pode sair cintilando dos seus seios?”.

É a partir das respostas que se revela a sexta história e, por que não dizer, uma sexta personagem. Mas os eventos relatados não se restringem a uma exposição esparsa, visto que a atriz, Sara Antunes, em um momento no qual todas as personagens falam poemas, convida a enamorada para acompanhá-la ao centro do palco e diz: “Eu fiz um poema para a senhora”; nele ela improvisa um poema rimado com todas as respostas dadas às perguntas anteriores e torna poesia aquilo que até então era – no sentido erudito e coloquial – uma prosa.

Além dessa característica do texto, de ser dilatado no momento da apresentação e ganhar uma história inédita a cada apresentação, um segundo ponto também merece destaque: a estrutura da fábula não pode ser considerada como convencional. Ela desrespeita a unidade de ação, e se distancia dos parâmetros do drama do século XIX, em relação à causalidade entre as cenas e à estrutura: apresentação, desenvolvimento e conclusão.

De início já se pode afirmar que não há um grande conflito a ser superado ou um superobjetivo a ser vislumbrado, no sentido stanislavskiano dos termos. Existem, certamente, vontades e contravontades, além de pequenos conflitos, especialmente entre as quatro internas e Nini, para realizar as ações individuais sobre as quais se falou anteriormente, mas não há um anseio pela fuga, ou pela revolta para além das palavras revolucionárias bradadas por Hercília.

Outro fator: não existe um começo convencional assistido pela plateia. Quando ela entra no espaço cênico – sejam os homens, na relação frontal de espectadores, sejam as mulheres, inseridas na área de encenação – a ação já começara e parece ser apenas mais um dia, ou mesmo uma parte de um dia, dentro da situação cotidiana em que se encontram aquelas mulheres.

O desenvolvimento das cenas se dá numa ação que oscila entre o desvelamento das personagens e o convívio com as “novas internas”. São propostos jogos, cantos, rezas, brincadeiras, mas não há uma relação causal entre as situações; o que se segue só é afetado pelo que ocorreu anteriormente, por conta da interação estabelecida com o público, mas não porque um fator existente gerou uma ação posterior definida.

Sob esse aspecto, aparecem também características de uma “des-fábula”, em virtude de o enredo das personagens estar escondido, e ser gradativamente apresentado de maneira fragmentada, numa dinâmica que concerne ao público unir e interpretar os acontecimentos vistos, ouvidos ou vivenciados e, a partir deles, construir as diversas histórias das personagens, além da história maior da qual também fazem parte.

O final, da mesma maneira, não apresenta a solução para a situação nem mesmo uma ação a partir da qual se compreenda, definitivamente, o que sucedeu àquelas mulheres. Abrem-se todas as portas e janelas e, uma a uma, antes de sair, fala uma frase, de modo ou a deixar uma mensagem às que ficam, como o faz Clara, “As senhoras fiquem com Jesus”; ou uma reflexão, como nos casos de M.J., “A mulher não nasce para si, a mulher nasce para o outro”; Hercília, “As senhoras provavelmente se esquecerão, mas deixem-me dizer isso: alguém, em algum tempo futuro, se lembrará de nós”⁷⁸ (p.46); e Nini, “A mulher foi feita para sentir, e sentir é quase uma histeria (p.47); ou ainda de fazer uma última solicitação de

⁷⁸ Safo, em 612 a.C.

compartilhamento de experiência, como faz Maria Tourinho, “A senhora casa comigo?”, para depois sair de mãos dadas com a enamorada.

Assim sendo, por mais que aparente haver uma unidade de espaço e tempo, como se discutirá na sequência, não se pode dizer, como analisado anteriormente, que haja uma unidade de ação, o que descaracteriza a estrutura convencional da fábula e revela uma nova maneira de criá-la e de pensá-la.

4.5.2.4 Onde e quando

Se há algo que garante a unidade das ações, além, obviamente da questão temática, é a unidade de espaço. Todas as ações, narrativas, histórias, acontecem no mesmo lugar e esse não é o espaço hipotético de um hospício qualquer do século XIX. Trata-se sim da sala de asseios do Hospício Pedro II, no Rio de Janeiro, conforme rubrica inicial do texto.

Todas as personagens – bem como o público – coabitam esse local pelo período da encenação, mas é interessante notar que raramente há diálogo entre as personagens. Esses ocorrem ou com mulheres da plateia, ou são direcionados a outra personagem que responde brevemente.

Em relação ao tempo, há também uma definição bastante clara e, assim como o lugar, logo no início da peça uma personagem específica (2006, p.22): “**Nini** [...] Rio de Janeiro (*fala em voz alta a data real, dia e mês*) de 1897, Sala de Asseios (*vai guardar seu caderno-goiabada*)”.

Mas, apesar dos dados serem tão precisos e de serem reiterados ao longo do texto, não se pode ignorar a presença das mulheres da plateia, com suas roupas e respostas contemporâneas, o que cria um anacronismo bastante interessante – percebido somente ao assistir a encenação.

Em verdade, nas apresentações ocorre uma fricção entre o passado e o presente, a qual auxilia duplamente na aproximação do público, por se identificar com questões atemporais, e na reflexão sobre a contemporaneidade do tema; a plateia feminina passa então a observar as circunstâncias e as posturas que cada uma daquelas personagens adota diante da opressão, e a traçar um paralelo com seus posicionamentos na vida.

Tempo e espaço estão, nitidamente, estabelecidos no texto dramático, mas pode ser afirmado, sem sombra de dúvida, que esses elementos, no texto cênico, estão entre a Sala de Asseios e a casa ocupada para a apresentação, e entre o século XIX e o XXI.

4.5.2.5 Quem são essas personagens?

Na introdução dessa reflexão, afirmei que a concepção textual foi realizada “a 12 mãos” – incluindo-se aqui o diretor – com intenção de multiplicar os pontos de vista e de sugerir uma ampliação das percepções da realidade apresentada, o que resultou em um texto polifônico.

A partir do que foi exposto anteriormente, assim como as histórias e as ações das “micronarrativas”, fica nítida a presença de cinco personagens definidas na escrita, com características claras e constituição estruturada. São elas: Clara, Hercília, M.J., Maria Tourinho e Nini.

A escolha das personalidades não foi aleatória. O grupo partiu do pressuposto de que a cada uma das personagens corresponderia uma parte do corpo da mulher, dessa forma, ao relacioná-las, surgiria um todo, com conflitos, complementaridades e contradições, típicas do ente feminino.

Na peça temos então: Clara como o espírito (a religiosidade), Hercília como a cabeça (a reflexão), M.J. como o aparelho reprodutivo (o desejo sexual), Nini como os membros (a força de trabalho e o toque de cuidado), e Maria Tourinho como o coração (o amor, pelos filhos e semelhantes).

São essas as personagens presentes no texto escrito e insisto nessa especificidade porque, da mesma maneira como a dramaturgia é ampliada por meio da história da “enamorada”, também o número de personagens se multiplica, ao menos aos olhos da plateia masculina.

Melhor dizendo, em virtude das mulheres do público serem solicitadas à ação durante toda a apresentação, estas se tornam também personagens da fábula. Ao irem rezar e fazer seus pedidos, serem submetidas aos exames preliminares, dançarem, lerem bilhetes e contarem fatos de suas vidas, elas se mostram como internas daquele hospício aos homens – os quais estão como *voyeurs* da situação.

Sendo assim, apesar de ser relativamente fácil caracterizar as personagens do texto, é impossível fazê-lo em relação à encenação; a cada apresentação é diferente a reação e as

respostas apresentadas por esse público-personagem o que faz que as cinco mulheres do texto se tornem dezenas, ou mesmo centenas, dependendo do número de presentes no dia.

4.5.2.6 Mas qual é o sentido de tudo isso?

Talvez essa pergunta seja por demais ousada, mas o que se abordará aqui é o intuito da escolha do tema, da estrutura de escrita e da apresentação.

O mote para a pesquisa, como se sabe, foi a “mulher”, posteriormente esse foi sendo delimitado até chegarem à condição do feminino na sociedade; finalmente decidiram se ater à criação dos hospícios no século XIX e às mulheres com “desvios de caráter e personalidade” que eram para lá enviadas.

O sentido, ou intuito, do grupo é o de discutir a condição das mulheres tanto na sociedade do século XIX quanto na do século XXI, de questionar as opressões a que são submetidas, as relações que estabelecem entre si e com os homens, e de fazer pensar sobre as posturas que estas admitem diante das situações.

É pelo fato de não quererem restringir a compreensão da cena a um acontecimento passado, superado, com o qual aquelas pessoas em nada compartilham, que as atrizes estabelecem a interação com as mulheres. Partindo de um universo ficcional e de fábulas anteriormente criadas, constrói-se um outro espaço – entre os dois tempos – no qual podem se relacionar.

As personagens não ignoram as respostas contemporâneas dadas pela plateia, elas as admitem como manifestação da insanidade das demais, por exemplo: há uma cena em que todas brincam de dizer as datas de nascimento; as mulheres ali presentes falam o dia real e, na sequência, vem uma provocação de Clara: “Essa daqui nem nasceu”, ao que geralmente Nini responde: “Ela está confusa, coitada, mas o Dr. Mendes virá ver a senhora”. Ou, por outro lado, no tratamento de assuntos mais específicos, os textos são estruturados para evidenciar, e até mesmo enfatizar, as modificações ocorridas, ou não, entre os tempos.

O sentido da estrutura textual aberta é, então, o de abarcar todas essas múltiplas dramaturgias, incluindo as pesquisadas anteriormente e as emergentes no momento da apresentação. E foi em virtude da escolha de um tema tão amplo e de complexidade tão evidente, que o grupo optou por recorrer a fontes bastante diversas de pesquisa, bem como a

interlocutores diferenciados, para conseguir dar voz àquelas que por tanto tempo ficaram esquecidas.

Assim sendo, pode-se dizer que o intuito central é o de possibilitar que se ouça a voz daquelas mulheres e estender essa escuta ao momento atual, seja por meio da participação ao longo de toda a peça – em que tomam parte da ação, contam seus desejos, compartilham experiências –, seja pela leitura resultante do embate entre tempos (não tão) distantes.

4.5.3 Outras reflexões

Há ainda outros elementos a serem destacados na estrutura textual de *Hysteria*. Alguns já apareceram de modo diluído nas apreciações anteriores ou foram apenas citados, por não serem eles o foco da análise no momento, então serão aqui retomados com intuito de que se realize uma observação mais pausada e aprofundada sobre as particularidades que diferenciam esse texto de uma dramaturgia convencional.

Foram analisados procedimentos como a dramaturgia colaborativa, as “multi” e “des-fábulas”, a apropriação de materiais não dramáticos para a elaboração dos textos, a composição fragmentada e simultaneamente una das personagens, a fragmentação das ações e a interação como recurso fundamental à complementação da dramaturgia e da encenação. A seguir, serão investigadas a fragmentação das falas ao longo do texto, o hibridismo de gêneros literários, a relevância das rubricas e a importância das imagens.

Assim sendo, o primeiro elemento que considero significativo refere-se à disposição das falas ao longo do texto. Esta se caracteriza como uma montagem dos cinco discursos de maneira que as histórias nunca sejam contadas na íntegra ou de uma só vez.

Isso pode ser notado ao longo de toda a dramaturgia, mas, com intuito de exemplificar tal recurso, segue transcrita uma passagem característica desse entrecruzamento dos discursos (GRUPO XIX DE TEATRO, 2006, p.40):

M.J. (*para a plateia*) Eu tive vários amantes: militares, engenheiros, doutores, mas de quem eu sempre gostei mesmo? Dos pretos! (*para uma mulher da plateia*) A senhora já se encontrou com um preto? (*plateia responde*) A abolição para mim foi um deleite, a cidade repleta de torsos escuros espalhados pelos cantos [...] mas hoje eu já estou boa e o João vem me buscar.

Maria Tourinho (*para a mulher sentada ao seu lado*) No primeiro dia do meu casamento eu já pensei nos filhos. Agora, diz-me a senhora: quando deita na cama fica pensando no seu esposo ou no leite que pode sair cintilando de seus seios? (*plateia responde*) Eu penso no leite.

M.J. (*sobe na janela*) E as faladeiras de janela, quando me viam logo diziam: lá vai a menina dos vapores. Eu fingia não ouvir, mas sempre soube que tinha um gênio de pomba. Na missa, lançava meu olhar langue e açucarado sobre o olhar langue e açucarado de um gavião. Na saída emparelhava meu corpo-pomba naquele corpo-gavião, que logo abria dois dedos desaforados, dois dedos terríveis e zás, atuava sobre minha anca, provando o temperamento e a dor. Lembro que sempre ficava uma nódoa preta na carne e uma mancha rosa na alma. Mas hoje estou boa e o João vem me buscar.

Hercília (*para uma mulher da plateia em tom de sussurro*) A senhora é onanista? (*plateia responde*) Sabe o que é? É como o doutor chama as mulheres que gostam de se acariciar intimamente [...]

Essa fragmentação e o modo de organização dos textos promovem um efeito de ressignificação das falas, pois sendo o discurso de uma personagem, com suas características e memórias particulares, sempre precedido, ou sucedido, pelo de outra personagem com experiências e comportamentos diversos, o que é ouvido pela plateia é um texto polifônico sobre o comportamento e as vivências femininas.

A combinação das falas não é, em nenhum momento, aleatória, todos os textos foram reunidos de modo a relativizar, comentar, enfatizar ou criticar o que está sendo dito pela outra. E isso não ocorre de maneira a causar um embate entre os pontos de vista das personagens – lembrando que elas não se relacionam dramaticamente e que não há conflito entre elas – mas de maneira a fazer que o público, ao entrar em contato com a encenação, possa questionar, criticar e analisar o que lhes é apresentado de acordo com seus próprios padrões e procedimentos de comportamento.

Sendo assim, o confronto não existe em cena, entre personagens, e sim entre ideias que são levantadas; quem se relacionará elas serão as pessoas que assistirem à peça, provavelmente refletindo sobre o que foi ouvido e visto na ocasião.

O segundo elemento que gostaria de destacar refere-se à hibridização de gêneros literários e linguagens presentes no texto. *Hysteria* é constituído por fragmentos líricos, épicos e dramáticos, além de elementos próprios da performance.

Os trechos líricos estão presentes, por exemplo, em poemas recitados pelas personagens, em uma cena na qual todas as atrizes dizem poesias feitas ou escolhidas de outros autores. Ocorre, por exemplo, com Hercília citando um poema de 1862 publicado no jornal *O Belo Sexo* (2006, p.31):

Hercília (*surge apoiada em um ponto mais elevado da sala*) ‘Qual de voz, senhoras minhas/ Deixará de se esforçar?/ ou para na prosa fria/ Ou na alta poesia/ Vir aqui se apresentar?/ Provando assim que nem todas,/ S’ocupam da garradice,/ Que nem sempre a namorar/ Vamos a vida a gastar/ na mais chapada estultice/ Nem sempre

nos ocupamos/ De modos afrancesados/ Quer casadas, quer solteiras/ Não passamos a vida inteira/ Nos prazeres engolfadas’ [...].⁷⁹

Outra maneira de utilização de passagens líricas, diz respeito às digressões pessoais, quando as personagens revelam desejos, sensações e conflitos interiores, utilizando-se de material recolhido de outros textos líricos ou de escrita pessoal, como pode ser percebido, respectivamente, nas falas de Clara (p.42) – escrita a partir de um poema de Álvares de Azevedo – e Nini (2006, p.46):

Clara (*se arrasta pelo chão*) Jesus, esconda-me, querido, com o teu manto, que o leão me cerca! Esconjura o bicho imundo que habita minha carne e suja minha alma! Salva-me! Senhor, não me deixes cair em pecado de luxúria, que eu sinto as línguas do inferno a lamber as carnes do meu corpo e enfiar-se pelas minhas veias [...].
Nini (*reergue-se e encara a plateia*) Eu, desde muito pequena, tive sede pela ciência, mas acabava me perdendo em meio às leituras românticas, de fazer chorar. Eu sempre tive uma vontade esquisita de cuidar de alguém, de um doente, de um inválido, de pessoas que precisassem de mim. Às vezes penso que eu poderia casar, ter filhos, criancinhas que dependessem do meu carinho, da minha solicitude, do meu leite. Mas agora vejo que tudo isso é impossível, impossível, meu Deus.

O elemento épico por sua vez fica claro na ampla utilização da narrativa de acontecimentos passados, na ausência de encadeamento causal entre as cenas ou nas falas que se reportam diretamente ao ouvinte – não como explicitação de uma divagação psicológica, mas de um discurso ou uma descrição. Exemplo disso é a fala de M.J. (2006, p.40):

M.J. (*caminha para o centro da sala sentindo dor*) Eu já fiz de tudo nessa vida e de tudo fui chamada. Aprendi que existem mulheres bonecas, amantes, festeiras, operárias, sábias, de tudo; isto é, porém, o acidente ou supérfluo. O que todas são, ou deveriam ser, é uma só. É o que eu sou, é o que as senhoras deveriam ser também. O que todas nós somos, essencialmente, tirando todos os acidentes e desvios, e só isto... mães! (*cai ao chão com dores*).

Já o elemento dramático é representado tanto pela situação presente em que estão inseridos as personagens e o público, quanto pelos diálogos estabelecidos entre essas personagens e a plateia feminina.

Com relação à situação presente, refiro-me ao que chamei no início de “macronarrativa”, ou seja, ao universo amplo representado pela tarde que será compartilhada dentro do sanatório, que engloba todos os universos individuais. Assim, por mais que exista a fragmentação das narrativas, dos diálogos e das ações, quando assistida à montagem – e talvez isso seja difícil de perceber apenas pela leitura do texto – tem-se a percepção da

⁷⁹ Originalmente em: SOPHIA. Poesia. **Jornal O Belo Sexo**. Rio de Janeiro, 12 set. 1862, p.4.

experiência de uma sucessão de presentes e de que naquele momento ocorre a vivência de um acontecimento inédito, que se passa pela primeira vez ali.

Provavelmente, essa sensação seja percebida na encenação de maneira mais patente do que apenas pela leitura do texto, em virtude de os diálogos aparecerem completos exclusivamente em cena. Isso nos encaminha então para o segundo aspecto dramático que é a utilização de diálogos.

Estes, mesmo que apareçam de modo diferenciado da dramaturgia convencional – na qual todas as falas concernem a personagens criados pelo dramaturgo – em *Hysteria* eles também estão presentes de maneira renovada, incluindo o público feminino como interlocutor.

Além disso, independentemente da desestruturação do texto, em que aparecem reunidos gêneros literários diversos, falas fragmentadas, ações interrompidas e narrativas ambíguas, existe uma unidade de conteúdo. É a partir dela, da clareza do discurso do grupo, que se torna possível estabelecer uma comunicação direta com os presentes.

Por outro lado, pode-se pensar o aspecto de ineditismo, comentado a pouco, relacionado à *performance* em vez do gênero dramático. Podem-se encontrar pontos de intersecção com as manifestações performáticas ao considerar, não a totalidade de elementos que as estruturam, mas traços que lhe são marcantes, como: a inserção do improviso na cena; o risco do *performer*, que no caso é o ator; a frequente transformação das apresentações, em vez da “exata” reprodução de uma obra, e a inserção do público na situação.

Na *performance*, assim como acontece na encenação do texto analisado, existe o compartilhamento da área de apresentação e, para além disso, é estabelecida uma relação muito próxima e constante entre esses dois coletivos. E é principalmente em virtude dessa interlocução, que se pode falar da coexistência nas duas do risco. Na montagem, as atrizes lidam o tempo todo com a incerteza do retorno, com a falta de conhecimento da resposta que será dada, com a possibilidade da relação não acontecer.

É certo que sempre há um conjunto de respostas prováveis, mas nunca é possível saber qual delas será ouvida no dia e se, de fato, será alguma das previstas, já que mesmo que as mulheres tenham traços semelhantes, a individualidade e as referências pessoais prevalecem no momento da reação espontânea.

Um último recurso que gostaria de sublinhar é a ampla utilização de rubricas para definir tanto as ações específicas a cada personagem, quanto os momentos precisos de interlocução com o público.

No primeiro caso, as rubricas são um registro das ações descobertas e selecionadas no processo de montagem da peça para caracterizar cada uma das mulheres representadas, bem

como para sugerir uma percepção daquilo que está sendo dito. Essas ações compõem uma ampla partitura de imagens muito significativas que, combinadas com o texto falado, comentam-no, enfatizam-no ou mesmo o relativizam.

Exemplo disso é o que acontece com a interna auxiliar do doutor Mendes, Nini. Durante a maior parte do texto, ela é ríspida e bastante rígida ao desempenhar suas funções como as inspeções, a limpeza do local e a aplicação de medidas corretivas, além disso, sempre enfatiza a sua diferença em relação às outras mulheres, porém, em ao menos dois momentos essas características são relativizadas.

O primeiro surge em uma ação da própria personagem que, ao ver M.J. com dores, parte em ajuda (2006, p.43): “**Nini** (*vai ao socorro de M.J., com cuidado e muito carinho a acolhe em seus braços como a uma criança*) Calma M.J, eu vou cuidar da senhora, se acalme...”

O segundo momento em que a rubrica tem a função de contrapor uma ação ao comportamento de Nini está presente na passagem (2006, p.45):

Nini (*impede a corrida, segura Hercília e tenta, mais uma vez, tirar-lhe os piolhos. As duas brigam*)

M.J. (*começa a se arrastar até a porta*)

Hercília (*consegue derrubar Nini e lhe arranca um piolho da cabeça*) Está aqui, Nini, olha, é um piolho. A senhora é como nós, escravizada pela carne, dominada pelo útero!

Já em relação ao uso das rubricas como definidores das relações com o público feminino, são inúmeras as passagens em que elas podem ser encontradas. É interessante que se diga que estas sugerem não apenas respostas verbais por parte das “interlocutoras” como também solicitam seu envolvimento físico, como é o caso de convites a dançar, a ler, fazer contas, recitar poemas, participar de testes e exames de saúde, esconder o diário da personagem Nini, arrumar os cabelos de Clara, entre alguns outros.

Essa especificação das interferências é necessária para que seja possível garantir o desenrolar dos acontecimentos e dar “segurança” – na medida do possível – às atrizes enquanto propõem a interação. Estabelece-se, então, uma liberdade conduzida. Como em um jogo do qual todas participam, mas são as atrizes, com personagens e ações muito estruturadas, que apresentam as regras e conduzem o seu desenvolvimento.

O fato de o texto ter sido concebido coletivamente imprimiu-lhe características de polifonia e de multiplicidade de referências estéticas e literárias, muito frequentes na produção teatral contemporânea. Isso faz que essa escrita seja fruto de seu tempo, um tempo de retorno ao passado como possibilidade de conhecer a história e tentar compreender o presente; de visualizar caminhos, comportamentos e ações diversos, e não uma solução e uma

atitude possível diante do que acontece; de apresentar questionamentos e não respostas; de compartilhar; de solicitar a reflexão e não de impor os pensamentos e lógicas pessoais.

Hysteria é o resultado híbrido de um processo de diálogos com materiais, pessoas, espaços e tempos, que não tem o intuito de apresentar a solução para os problemas das mulheres atuais, mas que pretende suscitar o questionamento do que parece habitual e dado (como já propunha Bertolt Brecht). A partir do diálogo, da troca de experiências e as visões múltiplas presente no texto, é possível perceber possibilidades de ação, de reação e reflexão de seu próprio estar no mundo.

4.6 CONSIDERAÇÕES FINAIS A RESPEITO DOS CAPÍTULOS 3 E 4

Analisadas individualmente as práticas da Companhia do Feijão, na montagem de *Mire veja*, e do Grupo XIX de Teatro, a partir de *Hysteria*, propõe-se uma breve abordagem de como os elementos essenciais à classificação de uma encenação como narrativa se apresentam em cada uma delas. Por certo, a investigação pormenorizada dos expedientes foi realizada de antemão, trata-se aqui de demonstrar os pontos de contato e os de afastamento entre ambas as criações e de auxiliar a perceber a multiplicidade de possibilidades dentro desta linha de trabalho.

Como afirmado no capítulo 2, faz-se fundamental para a consideração de uma encenação como narrativa o predomínio da diegese, a revelação da voz autoral, a utilização de referenciais não dramáticos, a possibilidade de combinação de diferentes gêneros e referenciais, a utilização dos demais elementos da cena com função narrativa e o contato direto entre os atores e o público durante a apresentação. Assim sendo, serão esses os aspectos balizadores da análise.

Em ambos os espetáculos, é clara a preponderância dos momentos de narração aos de diálogo. A quase totalidade das cenas de *Mire veja* (à exceção das partes VIII – Coreô, que é apenas uma narrativa física, e da XXVI – Casal, que é dialogada) contam com narradores que verbalizam ações, pensamentos, ideias ou desejos. Igualmente em *Hysteria*, a predominância do texto dramático consiste na exposição de acontecimentos, sentimentos e anseios. As duas montagens utilizam-se de narrativas no pretérito e no presente, bem como se utilizam de enunciações em primeira e terceira pessoa.

Encontram-se nos dois espetáculos excertos dialogados, sendo que no primeiro estes se desenvolvem exclusivamente entre as personagens da cena, enquanto, no segundo, isso se dá igualmente entre elas, mas também entre estas e o público feminino. O fato é que a essência das cenas é narrativa. Os diálogos surgem apenas como exemplificação do que é contado, introdução a uma nova situação, aprofundamento de um assunto ou contraposição do que havia sido dito. Bastante curiosa é uma das funções que estes assumem na montagem do Grupo XIX de Teatro; por meio de questões que as personagens dirigem às mulheres da plateia, tece-se a ligação entre os séculos XIX e XX. A transformação, ou estagnação de pensamentos e comportamentos, é delicadamente analisada em uma conversa, que especialmente no caso da enamorada, à primeira vista, pareceria composta de amenidades.

O que difere significativamente os dois espetáculos é a forma de apresentação das narrativas no que se refere aos tipos de narradores envolvidos em cada um deles. No primeiro, encontram-se alguns que transitam entre a presentificação de personagens em situação (assumindo as funções de personagens-narradoras), e outros que são externos à ação (como narradores-personagens, oniscientes ou envolvidos). Em *Mire veja*, articulam-se, em uma mesma cena ou em uma sequência de cenas, diálogos curtos com comentários (verbais, musicais ou corporais) a seu respeito. Nelas, o ator, por diversas vezes, realiza a passagem da função de personagem à de narrador, de modo a contar a continuidade da ação ou de verbalizar sua reflexão sobre o acontecido; além disso, ele também alterna de personagem ao longo do espetáculo, apresentando diferentes tipos de acordo com a cena mostrada. Igualmente significativos são os momentos de exposição coral das falas, os quais se realizam por meio da verbalização simultânea, ou pelo compartilhamento de uma mesma personagem por dois atores – quando se revezam na exposição das falas.

Já em *Hysteria*, a totalidade das narrativas é apresentada como vivências das personagens ou como relatos sobre ações de pessoas que com elas conviveram; as atrizes assumem assim, exclusivamente, a função de personagens-narradoras. Também não há troca de papéis durante a encenação, esta se compõe por narrativas e diálogos entre cinco personagens fixas, as quais, por sua vez, expõem suas histórias a partir de um ponto de vista específico a cada uma. Não existe o desdobramento de uma mesma atriz entre personagem e narrador onisciente; o que há é a articulação entre as falas de cada uma, a fim de gerar a percepção de relativizações e de críticas por parte do público.

Mostra-se dessa maneira como característica fundamental às montagens a revelação da voz do autor. Tanto no espetáculo da Companhia do Feijão quanto no do Grupo XIX de Teatro percebe-se que as ações não se ligam por relação de causalidade e que existe um

discurso para além das falas apresentadas. Fica patente que a ordem escolhida para as cenas, a intercalação das enunciações, a oscilação da função do ator, os tipos de narradores, em suma, todos os elementos consistem em escolhas e elaborações externas prévias.

Não se cria a ilusão de única via possível de desenvolvimento das histórias, mostram-se, sim, possibilidades de articulação das cenas com vistas a tornar conhecidos ao público os questionamentos e as reflexões que o grupo tem a respeito do assunto. Dessa maneira, as duas encenações possibilitam o contato com uma variedade de abordagem dos acontecimentos e de postura diante deles, mesmo que isso nem sempre se evidencie de modo semelhante.

Em *Mire veja* e em *Hysteria* existe um tema único, da mesma maneira, ambos se utilizam de fragmentos para produzirem uma visão global do contexto e dos acontecimentos. Entretanto, no primeiro caso, a temática se faz presente por meio de 26 cenas – algumas constituídas por múltiplas histórias paralelas – e têm o intuito de apresentar um panorama crítico sobre as contradições da metrópole; no segundo, por sua vez, a pluralidade dos pontos de vista se mostra em uma cena única – não linear – que abriga discursos diferentes de mulheres submetidas às condições de afastamento de uma sociedade machista; apresentam-se, nesse último, formas diferentes de se manifestar diante da opressão social de uma época, e comportamentos considerados dignos de serem silenciados.

Outro aspecto importante é que *Mire veja* concilia em sua encenação diversos espaços, ações, personagens, e, de certa maneira, tempos. No período de um dia – manhã, tarde e noite – desenvolvem-se situações em regiões diferentes da cidade de São Paulo (cumprindo uma trajetória de aproximação do centro da cidade e inserção na periferia), que envolvem mais de 60 personagens distintas. Cada uma delas, ou cada grupo de personagens (quando as cenas envolvem mais de uma pessoa), mostra e relata acontecimentos particulares, que caracterizam diferentes classes sociais e posturas diante do cotidiano urbano.

Em *Hysteria*, mantém-se a unidade da maioria desses elementos (tempo, espaço, e personagens), variando as ações realizadas e as situações contadas. Todo o espetáculo é ambientado no espaço de um sanatório – com alusão específica ao Hospício Dom Pedro II no Rio de Janeiro – e, nele, o tempo da ficção equivalente ao da realidade. Como afirmado anteriormente, são sempre cinco as personagens (Clara, M.J., Maria Tourinho, Hercília e Nini), as quais se encontram envolvidas em ações particulares (como ler bilhetes, esperar o marido, catar piolhos) e contam acontecimentos diversos de suas vidas.

Seja por meio dos relatos, das memórias ou dos breves diálogos, pode-se afirmar que a combinação, a antítese e a contraposição de pequenas histórias se fazem aspectos fundamentais às duas montagens. O narrador – esteja ele personificado ou não em cena – é

uma figura constante que conduz a apreciação do público por meio de sequências de ações, de sugestões imagéticas e de fragmentos textuais. Assim como a ordem das partes de *Mire veja* e a seleção dos contos de Luiz Ruffato sugerem uma reflexão específica em relação ao tema, também o entrecruzamento das falas das mulheres de *Hysteria* propõe uma determinada interpretação.

Em nenhum dos casos mostram-se motivações anteriores aos fatos, nem o resultado que eles tiveram, o que interessa é o evento ou a fala em si e a ligação que estes estabelecem com os demais. É a justaposição de fragmentos heterogêneos que possibilita a abordagem relativizada e crítica dos conteúdos.

Há nos dois espetáculos um constante jogo de determinações e indeterminações. Mostram-se fatos, mas sem finalizá-los; apresentam-se falas que se iniciam como se já existisse uma linha de pensamento anterior e que não são terminadas; começam-se ações e elas são substituídas por outras antes que se concluam. A obra manifesta-se como um material aberto, ela deixa lacunas que solicitam a complementação por meio da postura ativa do espectador.

Obviamente, os grupos têm propósitos específicos para a realização do espetáculo; não se trata apenas de promover uma fruição exclusivamente subjetiva ou sensorial. Entretanto, o objetivo não se define como a viabilização de conclusões e a concordância com seus pontos de vista presentes, mas sim, com a emergência de questionamentos sobre a realidade mostrada bem como com a imaginação de novas possibilidades. Busca-se um equilíbrio entre o projeto anterior – idealizado pelos artistas – e o acaso – do momento da apresentação.

Essa duplicidade se manifesta claramente em *Hysteria* em virtude dos diversos momentos de improvisação e inserção direta do público, o qual, por sua vez, interfere (de maneira organizada) na dramaturgia da cena. Em *Mire veja*, esse espaço criativo é percebido por meio da fragmentação dos discursos e da interrupção brusca dos acontecimentos, que também demonstram a necessidade de criação pelos que assistem. Por essa razão, em ambas, os significantes são cuidadosamente articulados buscando a percepção dos significados. Embora isso também se passe no drama clássico, há nelas uma importante diferença: o significado não está totalizado, ou materializado na cena, ele se produz no contato do espectador com a obra, e pode ser ampliado ou contrariado de acordo com os referenciais do fruidor.

Outros dois fatores que também colaboram para a percepção das encenações como manifestações narrativas são a pesquisa a partir de materiais não dramáticos e a forma como são utilizados os elementos na cena. Nem *Mire veja*, nem tampouco *Hysteria*, partem de obras dramáticas ou recorrem a escritos teatrais durante os processos de criação. Igualmente, nas

duas, a luz, a música, o espaço e os figurinos não se caracterizam como elementos exclusivamente ilustrativos, descritivos ou proporcionadores de atmosferas para os acontecimentos; tanto em um quanto em outro espetáculo, eles atuam como sujeitos da cena.

A respeito do primeiro elemento, faz-se válido lembrar que a montagem da Companhia do Feijão assume como referências ao espetáculo o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, o *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e pesquisas de campo para recolhimento de sons e elaboração de tipos físicos. O Grupo XIX de Teatro, por sua vez, utilizou-se de livros de história e sociologia, de poemas, de boletins médicos, fichas policiais e de relatos reais para a composição das cenas e das personagens. Ambas combinam expedientes diversos com o mesmo objetivo: contar a história da forma que mais lhes convém.

Diferencia-se, sem dúvida, o fato de o primeiro grupo recorrer claramente à literatura e à investigação da realidade, enquanto o segundo se utiliza unicamente de materiais sem tratamento artístico inicial e de experimentações em sala de ensaio – sem a análise de sanatórios reais para a composição das personagens, por exemplo. O que as aproxima, entretanto, é o ato rapsódico, é a costura de tramas diversas, de impulsos e escritos múltiplos para a criação de suas narrativas.

O gênero épico predomina nas duas experiências, mas cada uma delas, em proporções e maneiras diferentes, permite o diálogo com os demais gêneros. *Mire veja* apresenta uma série de fragmentos dialogados, sem que seja necessária a passagem da palavra à personagem pelo narrador, por outro lado, existem momentos em que a narrativa se aproxima de uma expressão lírica, demonstrando as frustrações e os sonhos das personagens. *Hysteria*, por sua vez, coloca o diálogo no jogo com o público, fazendo que as mulheres tornem-se ora personagens – respondendo às perguntas e se dispondo ao próximo questionamento – ora narradoras – compartilhando vivências, reais ou não, com a audiência. O lirismo desse espetáculo fica a cargo dos variados poemas ditos como tal ou cosidos às narrativas, e de determinadas falas que expressam o mais íntimo de cada mulher representada.

Sempre predomina a intertextualidade e a pluralidade de gêneros e, como afirmado no segundo capítulo, o teatro narrativo contemporâneo não se estrutura em apenas um gênero, ele permite a combinação destes em intensidades diversas, desde que não se descaracterize a preponderância da narração. As montagens aqui analisadas recorrem a esses elementos de maneiras bastante particulares, mas ambas se conservam na classificação.

No concernente à presença dos demais elementos cênicos, pode-se dizer que eles também recebem um tratamento diferenciado de montagens teatrais dramáticas tradicionais. Apesar de

servirem igualmente à caracterização de espaços e personagens, bem como ao auxílio na criação do contexto em que a situação se desenvolve, assumem igualmente a função de narradores, atuando de modo a enfatizar, contrariar uma ideia, ou descrever determinado cenário (por meio de sons, por exemplo). Iluminação, figurinos, adereços e músicas propõem interpretações e sugerem leituras.

Em *Mire veja*, a luz e a música enfatizam aspectos como a velocidade, as diferentes intensidades das cenas, os ritmos dos acontecimentos, bem como caracterizam os diferentes lugares da cidade, sem que se tenha de recorrer ao uso de cenários para tal. As inserções sonoras contrapõem, por exemplo, a subjetividade da cena da Narradora I e a realidade do Narrador II, ambos da Parte IX – Centro. Instantaneamente, com a transformação do som produzido, o espectador é convidado a sair da atmosfera onírica e adentrar o coração da metrópole com todos os ruídos de ambulantes e carros. Todos os criadores foram convidados a imaginarem e produzirem uma intertextualidade com a cena, a colaborarem, não com uma cortina de fundo à apresentação, mas com elementos que se friccionassem ao material desenvolvido pelos atores, diretores e dramaturgos e os auxiliassem a narrar.

Em *Hysteria*, por exemplo, ao mesmo tempo em que algumas roupas sugerem as idades e os comportamentos das mulheres, como o recato de Nini e Maria Tourinho, ou a aflorada sexualidade de M.J., a consciência libertária de Hercília – conforme o teatro convencional – também revelam a sensualidade velada de Clara – opondo-se à religiosidade extremada inicial. No que se refere a essa última personagem, pelo figurino torna-se possível ver, desde o início, o atrito gerado entre a fala infantil e a fisicalidade e desejos de mulher.

Os elementos de cena utilizados no espetáculo são reduzidos ao mínimo essencial, mas esses são ressignificados para auxiliarem na narrativa. Exemplo disso é o banco de madeira: ora personifica o sexo masculino, servindo à necessidade de contato de M.J., ora se torna palco para a recitação de poemas e realização de imitações, ora serve de esconderijo. Do mesmo modo, a janela que atua como um signo de liberdade, como uma lousa cujo vidro é utilizado para marcar datas de aniversário, e como refúgio de Clara, quando perseguida por Hercília.

Por fim, faz-se válido considerar um último elemento nas criações analisadas: a relação com o público. As duas encenações recorrem ao contato direto com os espectadores, as personagens mantêm uma proximidade física considerável do público⁸⁰ – sendo que, em *Hysteria*, pode-se mesmo tocar as atrizes. Igualmente nas funções de narrador-personagem ou

⁸⁰ Aqui estão sendo consideradas as estruturas espaciais ideais para as apresentações. As adaptações realizadas pela Companhia do Feijão quando se fizeram necessárias, bem como suas consequências, já foram comentadas neste capítulo.

personagem-narradora, os dois coletivos atonais mantém a relação “olho no olho”; qualquer sussurro ou alteração na respiração pode ser percebido pela totalidade. Há, entretanto, fatores importantes de diferenciação na organização e no contato proposto com a plateia.

Em *Mire veja*, esta se encontra disposta em arquibancadas, formando um semicírculo que envolve a cena; ela permanece sem iluminação durante todo o tempo da ação e não é solicitada a realizar intervenções verbais. Os atores, em grande parte da encenação, dirigem seus discursos para eles, seja para narrar, seja em triangulações de diálogos. Exceções encontram-se nas partes II, especificamente nos fragmentos “Velha” e “De cor” – quando apenas os narradores se dirigem à plateia – e nas XXV e XXVI, quando a iluminação progride da mínima à inexistente.

Por mais que não haja a possibilidade de inserção física dos espectadores na cena, todos eles são considerados como ouvintes ideais das personagens e como agentes de conexão dos códigos apresentados em cena. São eles que participam mentalmente, realizam os preenchimentos das lacunas cênicas e as complementações das sugestões imagéticas e sonoras.

Em *Hysteria*, existem duas estruturas diferentes de audiência: a primeira é constituída por mulheres sentadas em bancos longos de madeira, formando um círculo dentro da área de encenação e manifestando-se quando do convite das personagens; a segunda corresponde à arquibancada externa ao círculo, ocupada por homens que não são nem mesmo observados. Para as primeiras, as personagens contam acontecimentos pretéritos, relatam reflexões e sensações presentes, realizam questionamentos, cantam, dançam e rezam coletivamente; as XX (conforme denominação adotada pelo Grupo XIX para se referir à plateia feminina) participam da ação dramática, e é do embate da vivência ficcional com as experiências reais que emerge a postura crítica diante da situação.

Os homens são voluntariamente ignorados pelas atrizes e, mesmo quando uma das mulheres do público os observa, aponta ou se refere a eles, o fator é utilizado como uma manifestação de sua falta de lucidez. Por certo, as histórias que as atrizes apresentam são também ouvidas por eles, bem como suas movimentações são vistas por todos – do contrário não haveria razão para sua presença – mas o que impera é a proposta do grupo de solicitar uma visão externa deles, uma apreciação distanciada, e, por isso, eles não são inseridos na ação teatral.

Os dois espetáculos convidam, de maneiras diferentes, o público a fazer suas leituras e oferecem espaço para suas interpretações. Na costura de pontos largos, na rapsodagem narrativa, cria-se um ambiente de valorização da presença, de escuta e de criação coletiva.

Atores e ouvintes propõem-se a processos de simbiose, compreendida como uma inter-relação entre dois organismos ativos que agem alcançando um proveito mútuo: ambos se envolvem no evento artístico e, idealmente, são modificados por ele, e o modificam (mesmo que por criações mentais não objetivadas na cena).

Assim sendo, espera-se ter, nesta segunda parte, apresentado de forma clara exemplificações de espetáculos narrativos contemporâneos. Essas são apenas duas das infindas possibilidades de articulação dos elementos característicos a essa via de criação teatral. Importante lembrar que tais companhias foram escolhidas como referências de produção pelo conhecimento prévio de seus trabalhos, pela aproximação anteriormente existente com os grupos e, conseqüentemente, pela potencial profundidade que a investigação teórica poderia adquirir.

Ao longo do segundo capítulo foram citados outros grupos teatrais, sediados ou não em São Paulo, bem como possíveis procedimentos de encenação e organização da espacialidade, formas de utilização de elementos cênicos e maneiras de manifestação do narrador. Além deles, por certo, há grande número de coletivos que fundamentam sua prática nos expedientes essenciais à criação narrativa.

Mire veja e *Hysteria* configuram-se como dois exemplares da manifestação, e a análise de ambas permite demonstrar como é possível que o teatro narrativo se configure como uma vertente específica de criação contemporânea, ao mesmo tempo em que se constitui pela hibridização de gêneros e linguagens, e que pressupõe uma significativa liberdade de articulação dos elementos a todos os criadores e de leituras aos espectadores.

CONCLUSÃO

A presença de narrativas no teatro, entendendo-as como exposições verbais diegéticas na cena, não é, de forma alguma, especificidade da produção cênica contemporânea. Trata-se de um expediente utilizado em diferentes momentos da criação dramaturgica, com objetivos variáveis e em proporções distintas face à existência de diálogos. Os objetivos da presente escrita foram investigar possíveis motivadores na organização social, a partir da segunda metade do século XX, para a crescente narrativização da cena; analisar o desenvolvimento da linguagem narrativa a partir da década de 1970; conhecer as características fundamentais do teatro-narrativo contemporâneo e pesquisar a maneira como estas se fizeram presentes nos espetáculos paulistanos *Mire veja* e *Hysteria*, realizados pela Companhia do Feijão e pelo Grupo XIX de Teatro, respectivamente.

Acredita-se que, a partir de meados do século XX, com o final da II Guerra Mundial, o capitalismo passou a se estruturar de maneira diversa, entrando em uma fase denominada por Mandel como “capitalismo multinacional” (1982, *apud* JAMESON, 2000, p.29), e por Marx como a “era da corrupção” (citado por Jean Baudrillard, em *O espelho da produção*. 1973, *apud* CONNOR, 1993, p.47). Esse momento, de acordo com o primeiro, é marcado por transformações no sistema de produção a partir da inserção de novas tecnologias, e pelo intenso interesse de empresas multinacionais na instalação de suas bases em países subdesenvolvidos; para o segundo, corresponde ao processo de inserção do mercado na cultura e da transformação de valores e conhecimentos em artigos comercializáveis.

Nesse contexto, o indivíduo passa a se encontrar dentro de uma nova organização do trabalho, na qual as exigências cotidianas extrapolam a esfera da repetição maquinal e da superprodução e exigem contínua formação, polivalência, economia de tempo e constante apresentação de resultados. Tornam-se fundamentais as habilidades de saber adaptar-se aos novos equipamentos e informações, e de aprender a conviver com o frequente risco de sua substituição pela máquina ou outrem superiormente qualificado.

As relações profissionais começam a perder a estabilidade já que configuradas dentro de um sistema que aproxima sucesso de competição e que estabelece sua centralização financeira com bases em grupos de trabalho terceirizado instalados em países diversos. Tal estrutura desfavorece a articulação dos trabalhadores em decorrência do estímulo à individualização e da polarização geográfica dos setores de trabalho.

Conforme afirma Lyotard (1993), emerge desse quadro um importante efeito colateral: parte importante dos indivíduos, preocupada em informar-se a todo o momento, em “capacitar-se”, deixa de reservar tempo para a reflexão, para a criação subjetiva. A imaginação assume um caráter utilitarista, em virtude de se vincular à idealização de novas técnicas e procedimentos geradores de lucro.

Aproximando esses elementos da ideia de Marx, a respeito da penetração do mercado na cultura, e compreendendo-a como o domínio ideológico da mídia, pode-se considerar que um dos fatores que contribuem para a manutenção dessa “ordem” é a equiparação do “consumo” a “qualificação” dos indivíduos. Na medida que, para obter credibilidade, visibilidade e conseqüente “sucesso”, faz-se necessário comportar-se de acordo com padrões impostos exteriormente e ceder à introjeção de valores e de carências materiais, este reduz o contato com o que lhe é próprio e passa a moldar-se para cumprir funções e desempenhar tarefas.

Sua participação no sistema, enquanto economicamente ativo, é comandada tanto pelas múltiplas exigências do ambiente de trabalho, quanto pelas frequentes renovações de carências idealizadas pela mídia. A publicidade coopera para a manutenção do capitalismo multinacional incentivando o consumo, tendo como resultante dois principais aspectos: o aumento do lucro e o estímulo à manutenção da produtividade e do emprego para que os trabalhadores garantam seu poder de consumo.

A nova organização das relações de trabalho, bem como as estruturas social, econômica e política atuais, segundo Lyotard (2000), foram estimuladas pela crise dos metarrelatos após a Segunda Guerra Mundial. Em consequência do saldo negativo nos resultados econômicos e sociais dos países, desenvolveu-se a descrença de parte significativa da população no Estado e nos ideais políticos unificadores. Sendo que o sistema anterior de produção, o capitalismo imperialista, havia levado os países ao campo de batalha, e que as ideologias haviam os encaminhado à guerra, acreditou-se necessário estabelecer novas vias de desenvolvimento, a fim de restabelecer a economia e a sociedade.

Somam-se ao estímulo desmedido ao consumismo e à descrença nos valores estáveis da sociedade, a multiplicidade e volume de informações a serem adquiridas e manejadas continuamente, o desinteresse do indivíduo pelas tradições e o processo de desestruturação da mentalidade coletiva. Como resultando, apresenta-se uma tendência ao isolamento, à desvalorização do tempo de contato com o outro e à significativa redução do potencial de comunicação.

Além disso, em virtude do desenvolvimento tecnológico e da expansão das redes globais de informação – em especial a *internet* – tem-se cada vez mais acesso a conteúdos variados e a culturas diversas; todavia, se por um lado isso se mostra favorável à expansão do conhecimento, por outro, deve-se questionar a maneira como ele é divulgado. O problema está na descontextualização. Não raro o contato com o assunto é parcial, superficial, não se permite conhecer a fundo os diferentes aspectos das situações e sociedades para que então se constitua uma conclusão significativa a respeito. Obtém-se no lugar um apanhado de fragmentos generalizantes e independentes, impassíveis de serem articulados com os poucos elementos existentes.

A situação torna-se ainda mais grave se consideradas as transmissões televisivas de massa que, além de selecionarem o conteúdo, limitam a abordagem a um ponto de vista, claramente influenciado pela ideologia do sistema capitalista norte-americano. A informação passa por dois processos de formatação: um funil, que permite que apenas o mínimo do que lhes é “interessante” seja sabido e um filtro pelo qual passa apenas uma visão específica e direcionadora de comportamentos.

Em contrapartida, fazem-se presentes na sociedade determinadas manifestações de contrariedade ao sistema. Jameson (2000), por exemplo, comenta sobre a possibilidade e, até mesmo sobre o risco, da criação de grupos extremistas – motivados por ideais religiosos ou sociais. Michel de Certeau (2008), por sua vez, considera a possibilidade de organizações de pequenas comunidades com vistas a defender interesses ambientais, direitos de grupos minoritários e contraposições individuais ao sistema – mesmo que sem um embate direto.

Assim sendo, e considerando-se que a arte de um determinado período é o reflexo da sociedade em que se desenvolve, a presente pesquisa possibilitou constatar maneiras de manifestação de tais características na criação artística realizada a partir da década de 1950, intensificadas na década de 1970. Autores como Lyotard (2000), Eagleton (1987) e Harvey (1994) foram referências para o argumento de que houve nesse período o desenvolvimento de aspectos que afastaram a produção cultural das realizações de um período anterior e, conseqüentemente, que as diferenciaram das criações modernas.

Simultaneamente às manifestações de massa, às superproduções da Broadway que pululam nos palcos e aos filmes hollywoodianos que passam a invadir os cinemas ao redor do mundo; todos os pesquisadores apontam aspectos que configuram a estruturação de novas práticas artísticas, as quais, por sua vez, contrapõem-se à ideologia dominante, em maior ou menor grau.

Resistem e crescem núcleos desvinculados da mídia opressiva e manifestantes dos questionamentos e anseios da sociedade. Apesar de o trio de pesquisadores discordar a respeito das especificidades da definição do termo “arte pós-moderna”, todos apresentam como fatores expressivos nas criações do período: a fragmentação, a falta de profundidade, a valorização da visualidade, a utilização de recursos tecnológicos, a orquestração de referenciais múltiplos, o rompimento com a causalidade e a aproximação entre artista e fruidor. Igualmente apontadas são as características de polifonia dos significados, heterogeneidade das linguagens e discursos apresentados, e hibridização de recursos eletrônicos e conteúdos provenientes de manifestações tradicionais.

Dentre as muitas combinações em que tais elementos podem resultar e, por consequência, dentre as múltiplas formas como podem se apresentar nas criações teatrais, a presente investigação contrapôs duas delas: o teatro performativo e o teatro narrativo. Ambas foram escolhidas por se tratarem de manifestações de uma mesma época, influenciadas pelos fatores supracitados, e apresentarem interessantes aspectos de intersecção e afastamento no concernente à temática trabalhada e à forma de levar tais referenciais à cena.

A primeira (performativa) foi analisada de acordo com as teorias de Josette Féral (2008) e com considerações de Hans-Thies Lehmann (2007). Essa linha de teatro consiste na assimilação de aspectos da *performance* na cena; exemplos seriam a integração das demais linguagens artísticas (música, artes visuais, cinema e dança), a quebra da ilusão, a presença do ator como *performer* e a priorização da imagem em relação ao texto. Valorizam-se também nessas apresentações o caráter de acontecimento único, a presença do risco, a utilização de estímulos sensoriais e a abordagem subjetiva do tema.

O que existe em cena é uma elaboração estética da multiplicidade de estímulos a que o indivíduo é submetido no cotidiano, sem preocupação com sua contextualização ou com a criação de uma história objetivamente compreensível. A estrutura do drama convencional e a representação mimética são completamente abandonadas, favorecendo-se por outro lado o caráter de montagem de fragmentos, o acaso, a indeterminação e a atribuição individual de significados às imagens mostradas.

A questão é que, não raro, a abordagem e/ou aproximação entre cena e público torna-se superficial e a comunicação direta fica comprometida pelo fato de emissor e receptor não utilizarem códigos comuns. Entretanto, diferentemente de esse fator se configurar como um problema aos realizadores, ele pode se constituir como aspecto desejável ao teatro performativo: demonstrar a dificuldade de comunicação na sociedade atual, explorando o fato

de que os indivíduos não se ouvem e por isso interpretam as situações mais com base em suas ideias e sensações do que, de fato, em relação ao que o emissor lhe diz.

Por outro lado, a segunda manifestação considerada foi o teatro narrativo. Apesar de se caracterizar igualmente como uma realização pós-dramática – de acordo com a terminologia de Lehmann – esta não se baliza pela abordagem estética e temática da desarticulação social; propõe, sim, maneiras diferentes de organização da cena e o retorno à coletividade. Constitui-se como uma alternativa à arte fundamentada na imagem, à ausência do discurso e ao uso excessivo de tecnologias, balizando-se pela revalorização da memória, da fábula e da experiência.

Foram estabelecidas como base a essa caracterização e à reflexão sobre seu desenvolvimento atual teorias de Jameson (2000), de Benjamin (1994) e de Abreu (2000). O primeiro, apesar de considerar a dificuldade de se representar o mundo no contexto contemporâneo, pela quantidade e diversidade de elementos a serem articulados, contribuiu com a reflexão de que existe a possibilidade de criação e fortalecimento de ações que visem à transformação social. Para ele é necessário buscar outras maneiras de compreender a realidade e, assim, conseguir retomar a perspectiva historicista de abordagem aprofundada das situações e dos indivíduos na arte.

Um caminho que sugere refere-se ao estabelecimento de pausas em meio ao cotidiano caótico, durante as quais se realizem reflexões a respeito do que se vive e sejam estabelecidos pontos de vista de apreciação. Seria necessário que o indivíduo estipulasse um foco a partir do qual selecionasse e articulasse os elementos, abandonando a ideia de capturar a totalidade dos estímulos. Só assim seria possível a atribuição de significações realmente relevantes.

Essa proposta vem ao encontro do pensamento de Benjamin (1994) no concernente à necessidade do “tédio” – da pausa – para vivências tornarem-se experiências, para que as situações sejam percebidas como significativas. Mesmo que o teórico faça referência à arte moderna, em virtude de terem sido percebidas analogias claras entre as situações dos dois períodos e o agravamento de questões por ele comentadas na sociedade contemporânea, suas contribuições se fizeram fundamentais à compreensão da valorização da narrativa nas criações teatrais da atualidade.

Um dos aspectos consiste na diminuição da capacidade criativa dos indivíduos diante das pressões do cotidiano e da exacerbação da função reprodutiva que assumem em seus trabalhos. Segundo Benjamin, faz necessária a realização de uma arte que estimule outras regiões de suas psiques e que propicie o engendramento de experiências intercambiáveis.

O teatro narrativo foi considerado nesse contexto, visto que a narrativa pressupõe a valorização da comunicação, o compartilhamento de experiências e conhecimentos. Ela estabelece um tempo próprio em sua realização, diferente da velocidade real, no qual as imagens podem ser construídas conjuntamente pelo público a partir das palavras de um narrador. Propõe uma relação diferenciada com os conteúdos, na qual o indivíduo tem tempo de significá-los a partir de seus valores e referenciais, bastante diversa do contato frenético com informações constantemente substituídas e renovadas com o qual ele tem de se relacionar diariamente.

Abreu (2000), por sua vez, contribuiu com a reflexão a respeito da necessidade da revalorização de um imaginário coletivo, preche de referências, mitos e histórias compartilhadas, com intuito de que possa ser estabelecida uma comunicação mais profunda e significativa. De acordo com sua análise, o enfraquecimento da importância atribuída a esse imaginário e à narrativa é resultado do isolamento e do acúmulo de vivências que configuram esse período da história.

Revalorizar a narrativa, segundo o teatrólogo, seria um meio de promover o contato, a comunicação direta e a relação próxima dentro de uma sociedade tão voltada para a imagem e para o acúmulo de informações. Assim como Benjamin, Abreu acredita no potencial narrativo para a transmissão e viabilização de troca de experiências a todos os envolvidos.

Após análise de suas reflexões, considerou-se o teatro narrativo como uma manifestação que possibilitaria o contato mais próximo entre falantes e ouvintes, a valorização da escuta, a criação de imagens a partir de referenciais comuns e a comunicação direta. Como uma manifestação que aproximaria os sujeitos em torno de uma abordagem consistente sobre um tema a partir de um ou variados pontos de vista do narrador.

A respeito desse narrador – sendo ele o dramaturgo, o diretor ou os próprios atores –, é importante comentar que o que propõe na cena não é um conjunto de imagens aparentemente desconexas buscando uma fruição subjetiva, como ocorre em diversas manifestações performativas. Ele apresenta fragmentos de situações articulados de modo a revelar seus questionamentos sobre o assunto e permitir que o público também realize suas reflexões.

Além disso, o trabalho propôs perceber que formal e tematicamente ambos, o teatro narrativo e o performativo, podem apresentar características comuns, das quais destacam-se: a intertextualidade, a hibridização de referenciais e gêneros, a multiplicidade de tempos, espaços e ações, e a abertura da cena para inserções – mais ou menos diretas – do público. Da mesma maneira, nada impede que tratem de assuntos comuns, ou que partam de um mesmo questionamento. O que os difere categoricamente é o modo como se estrutura a abordagem,

especificamente no que concerne à existência da fábula e de códigos objetivamente legíveis na apresentação narrativa – inexistentes grande parte das vezes na *performance*.

Em relação à fábula, faz-se relevante comentar que ela aparece moldada pelas características contemporâneas. Longe de se aproximar do fabulismo, da linearidade ou da causalidade na apresentação dos fatos, ela assume estruturas diversas de acordo com a proposta da companhia que com ela trabalhe. Múltiplas cenas em lugares e com personagens diferentes para apresentar um mesmo assunto, uma única cena que progride em saltos temporais, diferentes pontos de vista sobre um mesmo acontecimento, uma mesma personagem que conta experiências em variados momentos da vida; esses são poucos exemplos de como a sequência de cenas narrativas pode se apresentar.

Igualmente múltiplos são os gêneros e as linguagens envolvidos na configuração das cenas, entendendo-se aqui “gênero” como dramático, épico e lírico. Para que a realização seja considerada como narrativa, via de regra, há o predomínio do gênero épico, denominado igualmente como “gênero narrativo” por Anatol Rosenfeld (2002). Este se caracteriza pela presença do narrador, pela possibilidade de saltos temporais – seja ao passado ou ao futuro – pela apresentação de personagens a partir da necessidade do narrador e pela necessidade de comunicação a terceiros.

Entretanto, o teatro narrativo não pressupõe a pureza de gênero, há uma abertura significativa para os demais. O dramático faz-se presente em apresentações de cenas dialogadas pelas personagens, sem a necessidade de que um narrador lhes passe a palavra. Pode evidenciar-se, por exemplo, na rememoração de determinada personagem, na contraposição de uma presentificação ao que é contado, na exemplificação de acontecimentos, ou na continuidade de determinada narrativa. Em determinados momentos, de acordo com os objetivos específicos, mostram-se situações que se desenvolvem – à primeira vista – sem a presença do narrador, mas que logo são interrompidas para novamente voltar a predominar a diegese.

Considerando-se que no teatro narrativo contemporâneo há diferentes tipos de narradores e que, dentre eles, um é a própria personagem, o gênero lírico pode se fazer presente na explicitação de seus desejos, anseios e reflexões. Trata-se de inserções nas quais, em vez do relato de acontecimentos que se desenvolveram, ou se desenvolvem em determinado momento, há a verbalização de sensações e emoções em um presente contínuo.

Além do predomínio do gênero épico, o teatro narrativo contemporâneo apresenta uma série de características que permitem que seja considerado como uma vertente específica. Por

certo, os procedimentos com que lida não são especificidades dessa manifestação, o que a define como um viés de criação diferenciado é o modo como são estruturados os expedientes.

No estudo das características desse teatro, constatou-se a presença de denominações diferentes, a saber, teatro-narrativa, teatro rapsódico, teatro de pulsão rapsódica, teatro narrativo e teatro diegético, que denotavam práticas significativamente semelhantes. Apesar das particularidades apontadas no segundo capítulo sobre cada um desses termos, todos os autores – Pavis (1999), Sarrazac (2002), Nunes (2000), Keiserman (2004) e Abreu (2004) – concordam com a presença de determinados elementos essenciais à apresentação narrativa. Assim, apesar de assumida a nomenclatura utilizada por Keiserman e Abreu, as características coincidentes das demais também foram utilizadas para reforçar o argumento.

O teatro narrativo foi analisado considerando-o ser constituído, além de pelos elementos supracitados, também pelos seguintes aspectos: criação de textos narrativos a partir de material não dramático; presença do narrador fisicamente e/ou no modo de articulação entre as cenas; reunião de fragmentos de histórias sem preocupação com encadeamento causal, deixando à vista os espaços entre elas; existência de atores rapsodos, existindo a transição entre essa função e a de presentificação dos acontecimentos; contato direto com o público a partir da relação narrador-plateia; sugestão de cenários e demais elementos a partir da explicitação verbal; estruturação da história por meio de eventos e não de personagens psicologicamente construídas; e multiplicação de pontos de vista e de personagens a partir de reduzido número de atores.

Foram apresentadas também maneiras como o narrador aparece no teatro narrativo contemporâneo a partir da classificação utilizada por Keiserman (2004), mostrando possibilidades de trânsito entre o narrar e o representar, nas quais o ator ora assume a função de personagem-narradora, ora de narrador-personagem. Percebeu-se também, a partir dos diversos experimentos cênicos citados ao longo da análise, a possibilidade de que as enunciações sejam realizadas em primeira ou terceira pessoa, e que o tempo do acontecimento não se restrinja ao pretérito – a que se refere a Épica – mas que tenha igualmente a opção de mostrar-se no presente ou no futuro.

No mais, a análise possibilitou evidenciar semelhanças e divergências entre o teatro narrativo e o teatro épico brechtiano. Mostrou que, sem dúvida, esse último é influência ao primeiro e que, por essa razão, ambos compartilham expedientes de encenação, por exemplo, a utilização de músicas para comentar acontecimentos, a oscilação do ator entre as funções de narrar e representar, a sugestão de cenários por alguns poucos elementos essenciais e a quebra na relação de causalidade entre as cenas.

Entretanto, por serem fruto de momentos diversos e por se constituírem como expressões de seus tempos, ambos se distanciam formal e tematicamente. A relação frontal entre palco-plateia, o rompimento da cena dialogada pela inserção de narrativas, o caráter de ensino, a abordagem de assuntos políticos, a explicitação de contradições, o público a que se destina e o intuito de transformação social existente na apresentação épica brechtiana são aspectos que a diferenciam da linguagem narrativa.

Isso não significa que essa última não possa compartilhar de quaisquer desses procedimentos – à exceção da superioridade da presença de diálogos –, mas sim, que estes não são os elementos que o caracterizam enquanto teatro narrativo. Existe a possibilidade de que estabeleça a relação frontal, mas da mesma maneira pode-se optar pela arena, ou pela semiarena; o intuito pode estar vinculado à reflexão sobre assuntos políticos e questões sociais, entretanto, há igualmente a possibilidade de que se refira a outros conteúdos, até mesmo mais poéticos.

O teatro narrativo transita com diferentes referenciais de estética e linguagem, dentre os quais o brechtiano. São diversos os procedimentos estéticos e os níveis de interação com o público que pode assumir. Assim, o épico que se faz necessariamente presente é o pertencente à teoria dos gêneros, descrito por Aristóteles e comentado por Rosenfeld, mas não há uma obrigatoriedade de identificação de objetivos com a prática de Brecht.

Nas criações teatrais nacionais (sem considerar o teatro popular), conforme afirma Iná Camargo Costa (1996), a introdução e o desenvolvimento da ruptura com a escrita dramática convencional se processaram a partir da década de 1950. Sabendo-se que a estrutura do drama já não mais correspondia às necessidades de abordagem dos assuntos sociais e políticos que se almejava colocar em cena, diversos expedientes épicos passaram a ser utilizados a partir da década de 1950.

Mesmo que se afirme que em um primeiro momento – no caso da montagem de *Eles não usam black-tie* – os dramaturgos, encenadores e atores desconhecessem as práticas de Brecht, já eram comuns determinados recursos dramaturgicos, procedimentos de encenação e temática abordada. A partir do contato e estudo do teatrólogo alemão no *Seminário de dramaturgia*, a produção textual também se desenvolveu significativamente, e grupos de teatro experimental de esquerda como o Teatro de Arena, os CPCs da UNE e o Grupo Opinião passaram a assimilar expedientes brechtianos às suas produções.

Percebeu-se ao longo da análise que esse momento foi de relevante influência às produções narrativas atuais. Foi a partir dele que determinados procedimentos se fizeram presentes na cena nacional. Colagem de cenas, pluralidade de focos narrativos, contato direto

entre atores e público, presença de gêneros diversos em um mesmo espetáculo, apresentação de diversos personagens por um mesmo ator e materialização do narrador no palco invadiram produções brasileiras a partir desse período.

Tais referências aparecem, parcialmente ou em sua totalidade, claramente na estrutura de espetáculos narrativos. Tematicamente, há a mesma ressalva apresentada em relação às montagens de Brecht, visto que as criações dos grupos teatrais citados, realizadas especialmente entre as décadas de 1950 e 1970, estavam fortemente vinculadas à crítica ao sistema e à reflexão sobre a realidade política do país – mesmo que em forma de metáforas durante a ditadura.

Apresentadas motivações, influências e características na primeira parte da dissertação, que inclui o primeiro e segundo capítulos, o estudo se direcionou a um segundo momento, no qual foi analisado como tais expedientes se fazem presentes em espetáculos narrativos. Optou-se por investigar duas montagens atuais, *Mire veja*, da Companhia do Feijão, e *Hysteria*, do Grupo XIX de Teatro, sem o intuito de esgotar o assunto, mas antes de promover uma percepção concreta sobre os elementos discutidos.

O estudo sobre suas trajetórias, processos criativos, encenações, formas de utilização de signos narrativos e textos dramáticos possibilitou conhecer caminhos de pesquisa e elaboração de seus espetáculos narrativos. Cada um deles foi considerado separadamente a fim de aprofundar a abordagem e criar um exemplo claro da manifestação. Assim, puderam-se encontrar elementos compartilhados em ambas as montagens, alguns utilizados de forma semelhante, outros de modo consideravelmente diferente, bem como particularidades que denotam a amplitude da linguagem narrativa. Uma breve exemplificação dos aspectos compartilhados, considerando as ressalvas apresentadas na segunda parte da dissertação, seriam: a realização de improvisações para criação das cenas, a fragmentação das enunciações, a proximidade física com o público, a existência de narrativas em primeira pessoa e a encenação não realista. Em contrapartida, pôde-se demonstrar como particularidades, principalmente, a forma de utilização da música e da iluminação, a multiplicidade e constante variação de narradores e personagens em *Mire veja*, e a relação proposta entre atores e público.

Em *Mire veja*, utiliza-se iluminação artificial, bem como músicas e ruídos que auxiliam a narrar os espaços nos quais as cenas se desenvolvem; fazem-se presentes dezenas de personagens envolvidas em situações diferentes, que transitam entre as funções de narrar e representar, bem como exploram diferentes tipos de narrativa; o contato com o público é

próximo, na medida que a quase totalidade das falas são verbalizadas tendo-os como interlocutores, porém, não há espaço para inserções concretas do espectador.

Em *Hysteria*, por sua vez, a iluminação é natural – porém, a opção também auxilia a narrativa do tempo da cena, visto que este acompanha o tempo da realidade –, a música aparece em apenas um momento, sem função de descrever, comentar ou criticar a situação; as personagens são fixas e únicas narradoras que se fazem presentes, mostrando-se sempre parciais e envolvidas emocionalmente com o que contam. A encenação também é marcada pela existência de espaços para a manifestação direta do público feminino, que ora executa ações, ora responde a questionamentos das personagens.

O que caracteriza ambas como realizações narrativas é a prioridade da diegese à mimese; a presença do narrador, seja na verbalização das situações ou no modo de orquestração das cenas; a utilização de material não dramático; a existência da fábula sem relação causal entre os acontecimentos; a multiplicidade de pontos de vista; a relação direta com o espectador; e a essência da encenação baseada nos fatos e não em uma abordagem a partir da psicologia e complexidade de personagens.

Faz-se interessante adicionar que nos dois casos os espetáculos só se realizam a partir do jogo com o espectador. Por certo, todas as realizações cênicas requerem a presença do público, entretanto, a especificidade na manifestação narrativa é que as imagens só se completam na relação que estabelecem. Tal fato pode ser percebido na apresentação de cenários, sons e figurinos apenas por meio de elementos essenciais, ou na verbalização de fragmentos de textos e/ou cenas. Nesses casos, cabe à plateia imaginar a completude da imagem ou realizar mentalmente a ligação entre as situações, percebendo quais interlocuções estão propostas entre elas.

O espectador é absolutamente ativo e está inserido no acontecimento tanto nos dois casos investigados, como nas criações narrativas. Entretanto, diferentemente de o teatro performativo, no qual este também busca encontrar conexões e criar relações entre os acontecimentos por uma via subjetiva, no teatro aqui exemplificado está claramente apresentado o tema discutido, e todas as quebras e intersecções existentes na cena têm o intuito de promover questionamentos objetivos.

Por essa razão, mesmo que a recepção seja individual – como em qualquer fruição artística –, há uma linha de raciocínio a ser identificada pela totalidade dos presentes. Mesmo que a reflexão promovida difira de um indivíduo ao outro, todos terão partido de um mesmo pressuposto, de códigos claros e de abordagens compreensíveis, visto que a intenção dos

grupos teatrais é a de compartilhar questionamentos reais e, quem sabe, de que estes permaneçam no imaginário dos espectadores após a apresentação.

O fato de o espetáculo se completar apenas na presença do espectador atribui um caráter de coletividade ao acontecimento cênico. Durante a apresentação, os indivíduos abrem mão do ritmo frenético da realidade, das pressões do cotidiano, do universo tecnológico e altamente imagético, e se dispõem a compartilhar do tempo da narrativa e a estabelecerem uma comunicação verdadeira, baseada na escuta do outro.

A área de encenação torna-se um espaço de experiências no qual, segundo Abreu (2000), faz-se presente um forte sistema imaginativo. O espectador ouve e assiste, contrapõe esses elementos aos seus referenciais e projeta a imagem completa tanto de situações isoladas quanto, posteriormente, do conjunto que forma o espetáculo.

Conforme comentado, Benjamin (1994) afirmava a necessidade de uma arte que tivesse a capacidade de estimular a criatividade e propiciasse a concretização de experiências. A partir de todos os elementos analisados, do percurso estabelecido na dissertação incluindo o breve panorama a respeito do capitalismo multinacional, a caracterização da arte pós-moderna, a análise dos expedientes utilizados nesta via de criação teatral e a explicitação de dois exemplos consistentes, acredita-se ter apresentado argumentos consistentes para que se considere o teatro narrativo como uma das formas relevantes de realizar a proposição benjaminiana.

Por meio deste trabalho foi possível conhecer os principais aspectos do teatro narrativo contemporâneo, analisar possíveis influências e estímulos a sua produção e desenvolvimento, bem como perceber sua importância no contexto atual. Espera-se que esta seja uma contribuição relevante a quem se interesse em iniciar a análise dessa vertente teatral ou das companhias pesquisadas.

Aspirar a concluir algo definitivamente no caso deste trabalho, por se referir a aspectos e terminologias ainda em processo de construção e amadurecimento, faz-se impossível. O que se pretendeu aqui foi apresentar um panorama de aspectos sociais e artísticos teorizados até então e a reflexão de possíveis articulações entre eles que encaminhariam às realizações narrativas. Sabe-se que o caminho da pesquisa é longo, mas espera-se que por meio desta possa ter sido agregado uma parte significativa ao percurso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Trad. Borja Ortiz Gondra. Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena de España, 1994. Série: Teoría y práctica del teatro, n. 8.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

BACHELARD, Gaston. *Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. 2ª. ed. São Paulo: Edunesp, 1988. pp. 397-428

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12ª Edição. São Paulo: Hucitec, 2006. cap. 1 e 6.

BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas. 1 v.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRANDÃO, Fíama P. (Org). *Bertolt Brecht – estudos sobre teatro*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. e org. Fíama Paes Brandão. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. São Paulo: Papyrus. 5ª. ed., 2008.

CONNOR, Steve. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 2ª. ed. São Paulo: Loyola, 1993.

CONSENTINO, Olga e ZUNINO, Pablo. *Teatro Del siglo XX: el cansacio de las leyendas*. Buenos Aires: Paidós, 2002. pp. 156-167

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EAGLETON, Terry. “Awakening from modernity”. In: Times Literary Supplement. 20 de fevereiro de 1987.

FÉRAL, Josette. “Performance et théâtralité: le sujet démystifié” in FÉRAL, Josette;

SAVONA, Laillou; WALKER, Edward A. *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Quebec: Hurtubise HMH, 1985, pp 125-140.

FRATERNAL COMPANHIA DE ARTES E MALAS-ARTES. *Borandá: auto do migrante*. São Paulo: EME. 2004.

FRIEDMAN, Luis Carlos. *Vertigens pós-modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. pp. 9-21.

GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria / Hygiene*. São Paulo: Fundação Nacional de Arte e Ministério da Cultura, 2006.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Trad. Galeano de Freitas. 49ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

_____. *Dias e noites de amor e guerra*. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2007.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 4ª. ed. São Paulo: Loyola, 1994.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Organização e tradução: Ana Lúcia Almeida Gazolla. 2ª. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

_____. *Pós modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *O método Brecht*. Trad. Maria Sílvia Betti. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

KEISERMAN, Nara Waldemar. *O desempenho atoral rapsódico*. **Urdimento**, Santa Catarina, v. 9, n. 9, pp.17-37, 2005.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Brecht: um vôo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 11ª. edição. São Paulo: Ática, 2007.

LYKER, Jeffrey K. *O modelo Toyota*. Porto Alegre: Bookman, 2005.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 6ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

_____. *O pós-moderno explicado às crianças*. Trad. Tereza Coelho. 2ª. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilievic. *Teoria teatral*. 8º ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto: letra e imagem, 2006.

PINTO, Geraldo Augusto. *A organização do trabalho no século XX: taylorismo, fordismo e toyotismo*. São Paulo: Expressão Popular, 2007

ROSENFELD, Anatol. *Teatro épico*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002

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

SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du reel: pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Montreal: Édition L'Harmattan, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *A irrupção do romance no teatro*. Paris, 1995. Trad. Denise Radanovic Vieira e Paulo Roberto Massaro. Notas (reliadas pelo autor) tomadas durante a Conferência da Universidade do Espectador, co-organizada pelo Théâtre de la Cité International e pelo Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle. 25 nov. 1995.

_____. *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Belfort: Circe, 2002a. Collection "Penser le théâtre".

_____. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002b.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify 2001.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TESES E DISSERTAÇÕES

KEISERMAN, Nara Waldemar. *O caminho pedagógico para formação do ator-narrador*. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. UNIRIO, Rio de Janeiro, RJ, 2004.

LÁZARO de Ortecho Ramires, José Manuel. *Fábulas mutantes na floresta pós-moderna: perspectivas da narrativa dramática na contemporaneidade*. Tese apresentada ao curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP) em 2004

NUNES, Luiz Arthur. *O ator rapsodo no teatro contemporâneo: possibilidades da narrativa direta na cena*. Rio de Janeiro, 1994. UFRJ, Tese apresentada no Concurso para Professor Titular (não editado).

ARTIGOS DE REVISTAS ACADÊMICAS

ABREU, Luís Alberto de. A restauração da narrativa. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano 8, n.9, pp. 115-125, 2000

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. São Paulo, 2001. Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, Departamento de Lingüística, traduzida e publicada em jul. de 2001 por *Leituras SME*.

BONFITTO, Matteo. Do texto ao contexto. **Revista Humanidades**, Brasília, v.1, n.52, pp. 45-52, 2006.

COSTA FILHO, José da. Narração e representação do sujeito no teatro contemporâneo. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 9, pp. 3-24, 2000.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade - teatro performativo. Trad. Lígia Borges. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210, 2008. Palestra proferida no Encontro Mundial das Artes Cênicas (ECUM). Belo Horizonte, 2008.

_____. "Foreword". **Substance**, Wisconsin: University Wisconsin Press, v. XXXI, n. 2 & 3, pp. 3-16, 2002.

FERNANDES, Sílvia. Subversão no palco. **Revista Humanidades**, Brasília, v.1, n.52, pp. 7-18, 2006.

FERRACINI, Renato. O trabalho do ator e a zona de turbulência. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v.1, n.3, pp. 125-130, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v.1, n.3, pp. 9-19, 2003.

NUNES, Luiz Arthur. *Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral*. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano 8, n.9, pp. 39-51, 2000.

PATRIOTA, Rosângela. Ruptura conceitual e a influência no fazer teatro. **Revista Humanidades**, Brasília, v.1, n.52, pp. 19-26, 2006.

ENTREVISTAS E TEXTOS NÃO PUBLICADOS

ABREU, Luis Alberto. *O narrador contemporâneo: considerações a partir do narrador de Walter Benjamin*. 2010 (texto não publicado).

HAUCKE, Fernanda; NASCIEMNTO, Petronio. Entrevista realizada em 12 mar. 2010

LEITE, Janaína; SANCHES, Juliana. Entrevista realizada em 16 jun. 2010

KEISERMAN, Nara Waldemar. Entrevista realizada em 31 out. 2008

MALUF, Júlio. Entrevista realizada em 23 mar. 2010

MARQUES, Luiz Fernando. Entrevista realizada em 09 jan.2009

PESSOA, Zernesto; PIRES, Pedro. Entrevista realizada em 26 nov. 2009

OUTRAS FONTES DOCUMENTAIS

Projetos

COMPANHIA DO FEIJÃO. *Grande centrão: veredas*. Edital de ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet,

_____. *Do sertão à periferia*. Lei de Fomento ao teatro para Cidade de São Paulo, 2002;

_____. *Tradições dramáticas brasileiras*. Lei de Fomento ao teatro para Cidade de São Paulo, 2003.

_____. *Um lugar chamado Brasil*. Lei de Fomento ao teatro para Cidade de São Paulo, 2004.

_____. *Por que a esquerda se endireita?* Lei de Fomento ao teatro para Cidade de São Paulo, 2005.

_____. *O fabuloso circo vicioso*. Prêmio FUNARTE Myriam Muniz, 2006.

_____. *Utopia (pra que te quero!)*. Lei de Fomento ao teatro para Cidade de São Paulo, 2007.

_____. *Qui.me.ras*. Lei de Fomento ao teatro para Cidade de São Paulo, 2009.

GRUPO XIX DE TEATRO. *A residência*. Lei de Fomento ao teatro para Cidade de São Paulo, 2004.

_____. *Casa aberta*. Lei de Fomento ao teatro para Cidade de São Paulo, 2005.

_____. *Casa em obras*. Prêmio FUNARTE Myriam Muniz, 2006.

_____. *Projeto de circulação do espetáculo Arrufos*. Programa de Ação Cultural, 2006.

_____. *ProXimidadeX*. Lei de Fomento ao teatro para Cidade de São Paulo, 2007.

Sites

<http://www.companhiadofeijao.com.br>

<http://www.grupoxixdeteatro.ato.br/>

http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa11/v2/andrianoneri.html#_ftn5

http://pt.wikipedia.org/wiki/Stand-up_comedy

ANEXOS

ANEXO A – Experiências com o teatro narrativo (Nara Keiserman)

ANEXO B – A influência do espaço na criação narrativa de preparação do ator-narrador (entrevista com Luiz Fernando Marques)

ANEXO C – O processo criativo do espetáculo *Hysteria* (entrevista com Juliana Sanches e Janaína Leite)

ANEXO D - A encenação de *Mire Veja* e o trabalho de preparação do ator-narrador (entrevista com Pedro Pires e Zernesto Pessoa)

ANEXO E – O processo criativo de *Mire veja* (entrevista com Fernanda Haucke e Petronio Nascimento)

ANEXO F – O ruído como trilha sonora (entrevista com Júlio Maluf e integrantes da Companhia do Feijão)

ANEXO G – Tradução da palestra de Josette Féral, publicada na Revista Sala Preta

ANEXO A – Experiências com o teatro narrativo

Entrevista realizada com Nara Waldemar Keiserman, professora doutora da Unirio, durante o V Congresso ABRACE, em 31 de outubro de 2008.

Pontos estruturais para o encaminhamento da entrevista:

1. Razões para o crescimento das produções narrativas na atualidade;
2. Surgimento do interesse pessoal na narrativa;
3. Vantagens e desvantagens do trabalho com a linguagem;
4. Aspectos épicos na encenação narrativa;
5. Aproximações com Stanislavski;
6. Múltiplas narrativas dos demais elementos cênicos (luz, cenário e figurinos);
7. Influência da opção pela utilização de poucos elementos nas montagens;
8. Processo de transição das funções desenvolvidas pelo ator: narrar x presentificar;
9. Como ocorre o processo de preparação dos atores;
10. Comentar os termos: “vivificar”, “presentificar”, “ilustrar” e “compor”, utilizados na tese;
11. Quem narra, o ator ou uma personalidade narrativa?;
12. Aspectos de proximidade e afastamento entre o trabalho do ator-narrador e do contador de histórias;
13. A narrativa influencia na recepção por ser uma comunicação objetiva com o espectador?

Entrevista

(recepção e cumprimentos)

Lígia: Nara, Eu queria que você me falasse, primeiro, um pouco sobre o seu contato com a narrativa, sobre essa escolha por trabalhar com textos que não fossem dramáticos. Foi uma escolha ou aconteceu?

Nara: Isso começou em 1975 com *Salamanca*, a proposta veio de um grande amigo, que tenho até hoje que é o Luiz Arthur Nunes, foi ele quem teve a idéia de a gente montar esse espetáculo. É uma lenda gauchesca, narrada inteirinha em primeira pessoa e por um mesmo ator; era a lenda na íntegra e eu, ali, fiz inicialmente assistência de direção, eu estava grávida da minha segunda filha, então eu não podia trabalhar como atriz, porque ela ia nascer durante a temporada. Fiz a assistência de direção, trabalhando especialmente as partes corais, num grupo de atore que vivificava, apresentava os acontecimentos narrados. Esse ator era o José de Abreu, ele entrava e saía da ação; ele tinha um espaço fora mas, eventualmente, entrava participando desses momentos vivificados, presentificados da narrativa. Depois, numa segunda temporada, eu entrei e fizemos apresentações em São Paulo no Theatro Municipal; tenho de lá uma lembrança muito especial que foi quando o Antunes Filho foi ao camarim e disse: ‘Vocês descobriram a saída para o teatro’. Isso foi em 76, no primeiro semestre de 76, eu acho, e *Salamanca* teve uma vida longa. Depois a gente começou a fazer teatro dança e enveredamos por outros caminhos e só voltei a fazer um teatro narrativo no Rio de Janeiro com o livro *Morangos mofados*, do Caio Fernando Abreu. Ali eu trabalhei direto do livro pra cena, não tem uma adaptação em papel, eu não lembro como os atores faziam, mas não existe essa versão em papel, só existe o livro. Mas lá eu ainda fazia uma espécie de adaptação, não

no sentido de transformar as coisas em diálogo, mas alguns elementos descritivos eu transformava em ação ou intenção, mas não houve absolutamente uma transformação em diálogo.

Lígia: Mas você retirava esses elementos do texto? Vamos supor, se houvesse alguma descrição como ‘ele disse’, ‘ela disse’, você mantinha?

Nara: Sim, ‘ele disse’, ‘ela disse’ sim, mas, por exemplo, se ele dizia que a personagem estava triste, ao invés de dizer que a personagem estava triste, a atriz se encarregava da fisicalização do estado de tristeza, coisas assim. Eu tive também, naquela ocasião uma experiência interessante com um dos contos – não é *O dia em que Urano encontrou Saturno*, é o outro que eu nunca lembro o nome, mas é semelhante – que conta a história de quatro amigos dentro de uma casa. A gente foi compondo pela improvisação, lia o conto, os atores faziam, fomos montando assim. Um dia o Caio [Fernando Abreu] falou: ‘Deixa eu adaptar pra vocês’ e ele trouxe a adaptação; eu li e não gostei, fiquei com vergonha de dizer, mas ele, num *insight*, falou ‘O de vocês é muito melhor’ e rasgou na minha frente o que ele tinha feito. Então também foi uma coisa que me fez pensar na força do que é feito em ação, pelo viés da compreensão sempre dá certo.

Lígia: E como se dava essa apropriação do texto? Como que vocês levaram esse texto pra cena?

Nara: Lígia, eu não lembro, mas eu imagino que era assim: eu lia uns pedaços, uns blocos, e os atores faziam do seu jeito, colocando palavras suas. As palavras não foram as do Caio, a gente manteve as circunstâncias, a ordem dos acontecimentos, mas só alguns textos eram os do Caio – os que tinham que ser.

Lígia: Na sua tese de doutorado você cita algumas montagens que dirigiu e participou e descreve a utilização de poucos elementos de cena, então eu queria saber como se dá a materialização dos elementos, se são os próprios atores que contam que esses ambientes existem ou se eles os fisicalizam de alguma maneira.

Nara: Eu tenho medo das coisas. Há pouco tempo eu fiz uma peça realista como atriz e teve um dia do ensaio que o diretor riscou o chão e disse: ‘Aqui é a parede, aqui é a porta que dá pra cozinha...’. Eu tive um acesso de riso. Disse ‘O quê? Como é que é?’ [o diretor] ‘Aqui vai pra cozinha’ [ela rindo] ‘Vai pra onde?’ (risos) e eu: ‘Vai ter tudo?’, [ele] ‘Claro, você não entendeu, é realismo’. Eu digo ‘Ok, é realista na composição dos personagens, é verossímil mas ter tudo?’. Para mim isso é inadmissível, eu não posso conceber um teatro assim. Não é nem porque eu tenha lido Peter Brook, que fala do espaço vazio, porque eu acho que quando eu li esse livro, quando chegou ao Brasil há muito tempo eu já era adepta do espaço vazio. Tenho sempre a sensação de que as coisas se focam, que as coisas afastam o olhar do espectador para o que não é importante e por isso eu fui sempre trabalhando em cima do corpo do ator; eu acredito que o corpo do ator dá conta de tudo o que é necessário, mesmo. Só não trabalho com a nudez porque ela se instaura como uma categoria específica, porque eu acho que nem a roupa precisava, mas, como a não roupa já é uma outra coisa, eu sou obrigada a pedir que todos vistam...

Lígia: Porque a nudez já é um signo muito forte, né?

Nara: É, eu sou obrigada a pedir que todos ponham uma roupa, mas eu reli Meyerhold e eu estou com o firme propósito de, nesse trabalho de pesquisa que estou fazendo agora, adotar o macacão. Tenho usado nas últimas coisas que fiz a roupa de trabalho, eu peço para os atores sempre que a gente vai apresentar a pesquisa. Só que a roupa de trabalho desses meninos aqui do Rio de Janeiro são muito charmosas; por mais que eles venham de preto e a roupa seja rasgadinha... mesmo isso já constitui uma moda e eu queria o despojamento maior ainda. Porque tudo vira signo, então se alguém colocou a camiseta do lado do avesso isso significa, se a blusa está rasgadinha isso significa... Então estou pensando em um figurino que seja igual à roupa de trabalho, não a roupa de o ator fazer as suas performances, é diferente, estou realmente decidida a adotar o macacão.

Lígia: Ontem a gente comentou no GT [Grupo de estudos do Congresso – Processos de criação e expressão cênica] que existe muito forte a separação entre o corpo e a cabeça, entre um teatro mais físico e um teatro que usa a palavra. Às vezes as pessoas colocam isso como antitético. Então eu queria saber o que você chama de corpo quando você fala ‘é o corpo do ator’, queria que me falasse como esse corpo recebe as interferências emocionais, sensoriais, se é a construção de desenho no espaço... De onde vocês partem, como você os estimula?

Nara: É diferente para cada trabalho. Por exemplo, o que eu estou fazendo agora, com essa intenção de fazer um teatro – tenho medo da palavra – político... Nós estamos chamando ele de político porque pretende trazer para o espectador uma reflexão sobre a realidade em si, sobre os fatos econômicos, sociais, principalmente sociais; pretende proporcionar uma reflexão, fazer a pessoa se pensar como ente social e é isso que nós estamos chamando de teatro político. Então, nós ficamos lendo durante uns três meses, lendo várias coisas até diferentes entre si. A gente começou pelo teatro, quando nós optamos ‘Vamos fazer teatro político? É isso? Então vamos ler Piscator’. Primeira coisa: ‘Vocês vão ler o *Teatro político* do Piscator, vão ler o livro *Teatro de militância* da Silvana Garcia, vamos ver tudo o que a gente tem de Brecht em português’, foi essa a primeira coisa que a gente fez. E aí, outras coisas, já vinha lendo as crônicas do Fausto Wolf – morreu agora, um colunista, cronista, o último comunista – que ele publicava em uma coluna diária no Jornal do Brasil, muito contundente... Eu levava aquilo para a gente discutir e outras coisas avizinhas, eles mesmos trouxeram Eduardo Galeano e a partir a gente tirou do Galeano uns títulos, que eu não vou saber te dizer. Um, por exemplo que eu lembro é *O valor das coisas, o valor das pessoas*; vários títulos a gente tirou como temas para improvisações. Eles tinham que me trazer cenas, então do Galeano a gente puxou uma temática e essa temática levou os atores a trazerem as propostas. E fomos discutindo várias outras coisas, sobre os meninos de rua cada um contou suas histórias e histórias de meninos de rua e aí no, no nosso último encontro, eles me mostraram uma série de pequenos eventos teatrais tirados desses temas, desses títulos. O que eu vi ali reafirmou para mim um gosto pelo despojamento que não significa pobreza. É isso, em cada trabalho a coisa vem de maneira diferente. Pessoalmente, sou muito movida pela música, muito, mas quando eu vou pensar em um trabalho, eu penso em um texto. Eu ainda tenho esse vício. Porque quando a gente pensa ‘Ah, vamos nos livrar do texto’, eu fico pensando ‘Por que, hein? Por que mesmo a gente tem que se livrar do texto? Não quero, eu adoro a palavra’ e a literatura é uma coisa maravilhosa. Acho que tem a ver com o que tu me perguntaste antes: eu fui atraída pelo literário porque o mundo fica muito grande, é isso. E essa é inclusive um traço épico. *Vasto mundo, vasto mundo, se eu me chamasse Raimundo* (risos). Essa é a atração, você pode fazer tudo. Aí é que vem as escolhas, os textos que me movem e esse ‘movem’ é literal, que me tiram da cadeira, que me fazem agir, me movimentar. Então o processo vem, normalmente, de um texto, aí ele é ampliado, às vezes articulado claramente como no *Ionesco*. Há uma proposta concreta ‘Vamos trabalhar sobre objetos’ e essa é uma

coisa que eu ainda trabalho numa disciplina, mas sempre é uma coisa um pouco limitada, com atores pouco experientes, em dois meses de aula uma vez por semana... E eu pude então ficar, na pesquisa, com atores mais experientes, experimentando durante um ano isso que me atrai tanto. Então quando eu digo ‘o despojamento’ e ‘eu tenho medo das coisas’, e na verdade foi isso o que tu me perguntaste: como é que os objetos entram... Como eu tenho paixão pelos objetos eles entram com muito cuidado. Eu fiz um espetáculo como atriz e eu era narradora, o diretor dizia ‘Aqui vai ter um painel com cartazes, que você vai...’ e não chegava o tal do painel. Chegou ao ensaio geral o painel, eu disse ‘Pode jogar fora isso porque eu não vou usar’, e disse pra ele – que hoje é inclusive meu marido – ‘Tu sabes como é minha relação com o objeto, eu me nego a usar em cena amanhã uma coisa que chegou hoje’. Foi recolhido o painel, não sei onde foi parar, mas não entrou em cena. Eu tenho paixão pelos objetos, então cada objeto, quando entra, ele tem um valor como um parceiro de cena. Quando eu trabalho com os alunos com objetos eu digo isso ‘É uma cena de dupla, por acaso um é um objeto’.

Lígia: Não necessariamente com uma relação realista com os objetos?

Nara: Não, claro que não! O objeto tem um valor assim... você está se referindo à cena ou ao trabalho em aula?

Lígia: estava me referindo à cena, mas pode falar dos dois, ele chega a ficar só realista ou não?

Nara: Deixa eu pensar, faz muito tempo que eu não uso objeto na cena.

Lígia: Ontem, por exemplo, eu mostrei uma cena do XIX, em que uma das atrizes dança com o banco. Lá existia um contexto das mulheres históricas, mas a dança com esse banco também reflete a carência, tem toda uma simbologia em que o objeto deixa de ser visto unicamente como um banco e passa a ser exatamente isso que você falou ‘um parceiro de cena que, por acaso, é um objeto’. Então eu queria saber se na cena...

Nara: Mas aí tem um significado maior ainda, porque é um objeto, né? Então ela dançar com um objeto não é como ela dançar com uma pessoa. Porque o objeto não fala.

Lígia: Então eu queria saber se você usa isso pra reforçar o signo que você quer colocar.

Nara: Ah Lígia, não sei te dizer porque eu não tenho usado objeto faz muito tempo. Nesse último espetáculo que dirigi, que se chamava *Incrível Bateria*, eram contos de carnaval, músicas de carnaval o tempo todo, com todas as movimentações dos atores sendo dançadas; eles dançavam uma dança-samba, sambavam do início ao fim do espetáculo enquanto iam narrando e vivificando as histórias. Foi engraçado aquilo porque não tinha cadeira – em nenhum momento me passou pela cabeça que algum personagem ia precisar sentar. Eles não sentam! Em momento algum, eles estão sambando, como é que vão sentar? E veio daí o não sentar.

Lígia: Você usa uns termos que eu gosto que são, por exemplo, vivificando, presentificando, eles são seus ou você os conhece de algum lugar?

Nara: Não conheço em nenhum lugar, mas não fui eu que inventei, deve existir.

Lígia: Você considera ‘presentificando’, quando eles mostram uma ação que acontece no presente ou também quando também narram alguma coisa em terceira pessoa, pretérita? Isso também é presentificar?

Nara: Não, pra mim, presentificar se refere à ação.

Lígia: E vivificar também?

Nara: Vivificar também.

Lígia: E em relação à ‘composição’, quando você fala que o ‘ator compõe a cena’, como se tivesse nele uma música.

Nara: Mas é. Meyerhold foi o primeiro a usar a expressão ‘partitura’ para o trabalho do ator, porque ele tem essa ligação com a música. Meyerhold diz que trabalha melhor com os atores que amam a música... e é interessante, porque os músicos querem se livrar da partitura, porque ela é feita de barras, linhas e barras, e aí eu tenho evitado a expressão ‘partitura’ tentando substituir por uma idéia de ‘sequência de ações’. Ações sequenciadas, porque ‘partitura’ parece realmente algo que não pode mudar, mas quando você pensa em ‘sequência de ação’ você pode mudar a sequência, pode alterar a ordem, dá uma sensação de mais liberdade. E a ‘composição’ é o resultado, é a somatória das sequências, você vai compondo...

Lígia: Então a ‘composição’ é esse total, essa junção das ‘sequências de ações’ que você compõe e se torna a montagem?

Nara: É.

Lígia: E em relação aos termos ‘ilustração’ e ‘defender o personagem’, existe algum grau de diferenciação.

Nara: Olha, deixa eu te falar, na defesa, foi feita uma ressalva à minha tese por conta do uso desse verbo ‘ilustrar’, a própria Ingrid Koudela, que era da banca, fez várias restrições a essa palavra. Depois eu comecei a compreender que a palavra ‘ilustrar’ era compreendida como o que, antigamente, a gente chamava de dramatizar. Muito antigamente, nunca mais ouvi falar nessa palavra, falava-se em ‘dramatização’, como nos primórdios do teatro na escola em que colocavam as criancinhas para dramatizar. Então era assim: contavam a história da Chapeuzinho Vermelho e as crianças levantavam e dramatizavam a história da Chapeuzinho Vermelho. E o ‘ilustrar’, talvez traga um pouco essa conotação do ‘dramatizar’, do fazer igual, tem uma idéia de cópia, de formalização empobrecida.

Lígia: É, é muito comum a gente usar o termo ‘ilustrativo’...

Nara: de uma forma pejorativa... ‘Ah, é simplesmente ilustrativo’...

Lígia: Quando você faz a ação que corresponde ao movimento a gente fala ‘ah, isso está ilustrativo’. Mas não necessariamente é pejorativo...

Nara: Às vezes isso é bom. Eu sempre trabalhei tendo essa fricção, o embate, entre as duas camadas de expressão, acho mais divertido pra quem vê. É mais difícil para o ator fazer, portanto melhor, pra mim o mais difícil é sempre melhor porque é mais prazeroso e porque

faz crescer. Mas o Luiz Arthur sempre me dizia que ficava ‘meio assim’ porque ele trabalha, digamos, com uma linha mais ilustrativa. Então acho que, às vezes, ele ficava meio incomodado com a minha insistência nesse embate e me dizia que, na intenção, isso [ilustração] serve como um sublinhar. Quando você diz uma coisa e faz a mesma, o fazer vem sublinhar aquilo que é dito, então muitas vezes o ilustrativo é desejável nesse mesmo sentido. O que não pode é se tornar empobrecedor, porque o ‘lance’ todo é uma aposta na inteligência do espectador.

Lígia: Eu tenho uma inquietação e queria saber seu ponto de vista a respeito, você acha que a narrativa hoje está tão forte, com tantos grupos trabalhando com narrativa, porque o espectador tem essa vontade de participação, tem esse anseio de completar e de que a inteligência dele fique fervilhando na cabeça enquanto ele assiste? Você acha que essa é uma hipótese? Queria conhecer sua percepção a respeito de a narrativa ter ganhado tanta ênfase em pleno século XXI com as mídias invadindo as artes cênicas, com as performances midiáticas, a pós-modernidade. Por que você acha que isso volta com tanta potência?

Nara: Ah, eu não sei te dizer, devem ter várias opiniões intelectuais validadas sobre o assunto. Mas, no nível do ‘achismo’, eu acho que tem vários fatores aí, que começa por ‘Para quem a gente trabalha? / Com quem a gente quer falar?’. Eu moro em um prédio da média burguesia e às vezes eu olho aquelas pessoas com quem eu partilho o elevador e sempre penso ‘Não quero fazer teatro pra essa gente’ e isso já me coloca num outro lugar. Mas, será que eu quero fazer teatro pra nós 30? Acho que a questão aí é: quando a gente fala em contar histórias, está ali pressuposto o ouvinte. Está bem junto com o ato de narrar, o de ouvir, então ‘Quem é? / Com quem eu estou falando?’, acho que essa pergunta tem que estar presente o tempo inteiro. Como eu te disse antes, tem essa aposta na inteligência do espectador – não que meus vizinhos não sejam inteligentes, são, tenho certeza que são. Os teatros no Rio estão lotados das peças mais convencionais e as comédias mais burras, vamos dizer assim, aquelas em que o espectador não precisa pensar. O ‘cara’ trabalha o dia inteiro e ele massacrado, chega de noite, não quer ter que sentar no teatro e ainda ter que ficar pensando, ele quer comida na boca e eu acho que é legítimo isso, já basta o esforço de sair de casa depois de um dia de trabalho, ainda vai ter que continuar trabalhando? ‘Não, quero me sentar e ver, só!’ Isso é real, é um dado, mas aí, por exemplo, a gente estava falando no almoço, o *Spanca*, fez uma boa temporada.

Lígia: Lá em São Paulo também e o XIX faz isso, a Companhia do Feijão...

Nara: Então, tem um público para quem a gente pode falar e que está disposto a um investimento intelectual e, principalmente, por um investimento que passa pela via sensorial – aí passa por um gosto meu.

Lígia: Era isso que eu ia perguntar: Como? Como, no seu trabalho, esse investimento passa pela via sensorial?

Nara: Tudo para mim começou assim: quando eu pego os alunos em primeiro período, eu trabalho uma coisa que chamo – chamo não, o programa já veio assim – de: ‘o sentido de sua relação com o movimento’, eu já fazia sem dar nome. No início eram duas semanas de trabalho e hoje eu estou no terceiro mês de aula e acabamos de acabar essa unidade do programa, então poderia fazer o semestre inteiro ‘o sentido de sua relação com o movimento’. Então eu comecei a desejar um espetáculo em que pudesse proporcionar para o espectador essa mesma coisa que eu proporciono para os meus alunos; escrevi o projeto, ganhamos o

edital, mas eu não consegui realizar o projeto que eu escrevi. Não consegui. Precisaria de muito mais tempo de ensaio e a gente foi atropelado por coisas concretas como o surgimento de uma pauta dali a três meses que não podíamos perder. É um projeto que, como não foi realizado do jeito que está escrito, eu posso retomar a qualquer momento porque eu não fiz aquilo. A idéia era mais ou menos assim: a gente faria uma seleção de contos em que um dos sentidos fosse mote e cada ator escolheria, pelo seu sentido predileto, qual conto fazer e levantar ele próprio.

Lígia: Sentido, que você está chamando, é tato, visão...

Nara: É, então assim, o Rodrigo [Faria Dias] escolheu um conto chamado *Casaco de pele* e, digamos que o sentido predileto dele fosse o olfato, então ele teria que começar a trabalhar o conto e, durante os ensaios, estando com o olfato absolutamente vivificado. Isso o colocaria em um estado para resolver o que fazer com aquele conto.

Lígia: E como isso chegaria ao espectador? Esse trabalho com os sentidos?

Nara: Chegaria pela visualidade simplesmente; o ‘cara’ vê e teria que, ao ver, perceber. Esse espetáculo chegou assim ao espectador. Os contos todos tinham como elemento principal um dos sentidos, fizemos essa escolha; no *Casaco de pele*, por exemplo, a história é, vou contar brevemente: a mulher era amante do melhor amigo do ‘cara’ e o cara estava completamente sem grana; vai então pedir um dinheiro emprestado para o amigo, mas no caminho um carro passou, sujou ele inteiro; o amigo empresta seu próprio casaco; ele chega em casa, no escuro, a mulher o beija e o chama pelo nome do amante. Essa é a história. E tinham outras, a gente fez *Sapatinhos vermelhos*, do Caio [Fernando Abreu], pensando também no tato do sapato; tinha um conto lindo do Drummond [Carlos Drummond de Andrade] que é a história de um passarinho que morre e é vivificado pelo éter: vão enterrar o passarinho, a família toda chora, a família de luto, quando vão enterrar, acho que por acaso – a empregada já tinha colocado ele no lixo – ele cheira um éter e revive. Tinha um do João do Rio que se chama *Estranha moléstia*, e fala de um ‘cara’ que sentiu o perfume de uma mulher na rua e ficou louco, nunca mais a viu e anda enlouquecido atrás daquele perfume... E assim todos os contos tinham como ponto central um dos sentidos. Então a gente fazia assim: para cada sentido a gente tinha dois contos e umas pequenas histórias de ligação falando dos sentidos, umas coisinhas, umas experiências curtinhas que eu tinha lido um livro do Jean-Claude Carrier, chamado *Círculo dos mentirosos* – que é uma coisa maravilhosa, já usei várias vezes. A gente fazia assim: distribuía para os espectadores uns saquinhos com cinco objetos que proporcionavam os sentidos e dava um tempo para eles viverem uma experiência sensorial e, a partir dessa experiência sensorial, cada espectador votava em um dos sentidos. O dois sentidos vencedores da noite eram os contos que a gente fazia.

Lígia: Essa casualidade que existe nas suas peças, no *Caio* também acontecia [referindo-me à montagem de *Eu-Caio*, dirigida por Nara], era tremenda...

Nara: No *Caio* era absolutamente radical!

Lígia: Como era para os atores? Como você acha que era para os atores se relacionarem com essa casualidade?

Nara: Eu acho que é maravilhoso! Primeiro porque os coloca sempre em um estado de risco, de insegurança e risco, e isso deixa a pessoa completamente viva. Acho que esse é o grande barato.

Lígia: No *Eu-Caio* a platéia sabe que eles estão nesse estado de risco?

Nara: Sim! Para esses dois trabalhos eu escrevi uma espécie de prólogo, em que se explicam as regras do jogo. Tem que explicar as regras do jogo. Tinha no *Eu-Caio*, você leu, e tinha nos *Narrador* também, isso era explicado.

Lígia: Você acredita que a platéia, por ela saber que é sua cúmplice naquele momento, ela fica mais entregue?

Nara: Certamente! Certamente, porque todo mundo quer ver o circo pegar fogo, a pessoa quer ver o ator errar. É diversão...

Lígia: E você acha que a platéia tem um pouco desse desejo de estar lá também?

Nara: No *Eu-Caio* eu acho que muita gente tinha, principalmente nos momentos em que as pessoas contavam histórias pessoais, eu acho que muita gente tinha vontade de levantar e contar. No *Narrador*, quando a gente estreou sim, depois a gente abriu mão disso. Nós fizemos seis sessões no SESC, então tivemos seis atores convidados; a gente deu para eles um livrinho do João do Rio e cada um escolheu uma história pra contar, que nós não sabíamos qual era; no final a gente convidava alguém da platéia quando queria contar uma história. Sempre tinha.

Lígia: Sempre iam?

Nara: Sempre, mas depois que entrou em cartaz em teatro convencional e a gente abriu mão disso. Era feito bem pertinho, era uma sala, a platéia bem pertinho, porque a outra coisa que eu vejo disso é realmente uma nostalgia da lareira, da fogueira. É a nostalgia da fogueira, eu tenho certeza.

Lígia: Em geral, nas experimentações que faz, você propõe essa proximidade com o público ou não, é bem variado, às vezes é italiano, às vezes é...

Nara: É assim 'Onde é que está escrito que tem que ser italiano' (risos). Em geral, eu sempre começo tendo certeza que palco italiano não é! (risos) É a primeira coisa que eu sei e depois eu vou ver, mas quase em seguida eu enxergo. *Ionesco* desde o começo eu enxergava de comprido, era mais um trilho; na verdade eu enxergava uma mesa, porque eu enxergava aquela coisa de mosteiro medieval, uma mesona que definiria o palco-platéia, com uma platéia sentada. Não deu pra fazer, virou um trilho no chão que significava a rua, mas eu sempre enxerguei de comprido. *A incrível bateria*, a gente transformou o espaço: a pessoa entra e parece que está entrando num baile de clube, com mesas, decoração de carnaval e os únicos adereços são máscaras de carnaval que os atores usam, eles não tem nada na mão.

Lígia: E isso você considera que facilita para trabalhar com o que a gente está chamando aqui hoje de 'teatro político'? Você acha que é mais contundente quando esse espectador se sente parte dessa experiência ou não, acha que independe? Queria que você me falasse um pouco

sobre os favorecimentos e desfavorecimentos de trabalhar com a narrativa ao invés de textos dramáticos.

Nara: Os teatros dramáticos também podem ser completamente político, evidentemente, porque eles propõem...

Lígia: Mas em relação à contundência da chegada?

Nara: Acho que independe. Certamente o escurinho é protetor e, nas últimas coisas que eu fiz, o público fica pelo menos parcialmente iluminado. Na *Incrível bateria* não tinha como, a luz batia em todo mundo, no *Narrador* também, no começo era todo o público, não tinha mudança de luz; para começar um dos atores – muito bom – contava Sherazade com as palavras dele, era muito legal, ele contava muito bem. Sherazade é chamada de ‘a santa protetora dos narradores’, está no livro do Carrier, no prefácio de *Círculo dos mentirosos* ele diz ‘a santa padroeira dos narradores’, Santa Sherazade. Então a gente abria com Sherazade, mas quando saiu o ator, o que entrou no lugar não conseguia contar tão bem e se sentia muito mal, aí troquei a história; ele contava uma outra história que é maravilhosa também, tirada do *Círculo dos mentirosos*, a história do Brian.

Lígia: E o grupo tem essa liberdade de se entrou uma pessoa nova, pode colocar um texto novo?

Nara: Ah sim...

Lígia: É um processo de pesquisa?

Nara: É, o trabalho sempre está grudado no ator.

Lígia: Já que a gente puxou esse mote de escolher uma história nova, queria te perguntar sobre o contador de histórias e o narrador, essa fricção, ou não, que existe.

Nara: Eu penso que o ator-narrador... por exemplo, nós estamos as duas aqui, qualquer uma de nós, que somos narradoras, pode levantar e contar uma história, mas o contador de histórias, acho que ele não pode ir para o palco.

Lígia: Pela distância? Pela relação que cria?

Nara: Pela linguagem mesmo. O ator-narrador é um ator, a narração é uma especialidade, é uma especialização. É como se fosse assim: ‘todo mundo tem que passar por Stanislavski, todo mundo tem que fazer balé clássico’. Então você tem que fazer Stanislavski pra depois narrar.

Lígia: Fale um pouco sobre isso. Quando eu li sua tese, gostei do você ter se referido ao Stanislavski porque no Grupo XIX – que é um dos grupos que eu pesquiso – isso é muito pertinente, eles propõem realmente que a narrativa seja em primeira pessoa, dada por um personagem que vivenciou essa história ou até que está vivenciando no presente. Então eu queria que você me falasse dessa conversa entre a narrativa e o Stanislavski.

Nara: O que eu vejo do Stanislavski... É bacana porque, quando a gente começou a trabalhar *História de Amor* [conto de Heiner Müller] nós não sabíamos ainda como seria; ele [autor]

fala o tempo todo ‘ele’, ‘ela’ e a gente manteve ‘ele’, ‘ela’, mas no começo a gente não sabia se eles [atores] eram ou não eram [os personagens da história]. Eu disse ‘A gente não precisa resolver agora, vamos ver como vocês vão estabelecendo essa ficção’ e eles um dia me confessaram ‘Eu sou’ e eu disse ‘Ok’ – apesar de falarem na terceira pessoa e no passado. A atitude deles era totalmente de presentificação. Então eu acho que o ponto é o lugar: ‘Eu estou no lugar do personagem?’, eu acho que o ponto é o ‘lugar’, é distância. Sempre há a distância, mas o Stanislavski tem várias coisas que são preciosas como, por exemplo, o grau de verossimilhança, de fé cênica – principalmente fé cênica – de compreensão das circunstâncias dadas... tem vários elementos do Stanislavski que a gente não tem como não reconhecer e apostar. Porque o que ele fez de melhor foi a análise do que está acontecendo ali; não tem propriamente uma invenção, mas ele conseguiu perceber o que é o fenômeno teatral do ponto de vista do ator e com isso tornou acessível para todo mundo aquilo que só os geniais conseguiam.

Lígia: E você acha que se distancia do Stanislavski no momento em que o ator precisa ter essa facilidade para narrar de fora e deixar de vivificar?

Nara: Não, porque eu acho que o Stanislavski deixa fazer isso. Eu acho a diferença, quando o Stanislavski sai um pouco, está no espaço que a gente abre para o comentário e para a opinião pessoal. Por exemplo, quando a gente vê uma peça ‘realistona’ – que é muito boa quando é bem feita, mas é cada vez mais raro de ver – aquilo é dado como imutável, você aceita aquilo assim. Se você for ver de novo e o ator tiver mudado, você vai ficar indignado, porque ele está te ludibriando; você compra aquilo como ‘assim é’. E no nosso teatro isso não existe, é como no Brecht, o espectador tem que ver ‘assim’ e também ‘assim’, ao mesmo tempo ele tem que ser capaz de pensar que poderia não ser assim, isso que eu acho bacana. Então no ‘vir à frente’ está contido o ‘ir pra trás’, e a gente tem que achar jeitos para que isso se apresente; por exemplo, no espetáculo da Mona [Magalhães], o que eu mais gostei é ‘eu ouvia e via escrito ao mesmo tempo’. Não sei o que tinha ali, como eu falei antes de ontem, no dia que a Mona falou, eu ouvia os atores falando o texto que era completamente compreensível e eu via escrito, e aí compreendia como devia ser difícil ler aquilo. Estavam ali presentes as duas coisas.

Lígia: Já que você tocou nesse ponto da leitura, eu queria que você me falasse das aproximações e distanciamentos que você acha que existem entre o ato de ler, com relação a imaginar, e o ato de ver o teatro narrativo.

Nara: Numa época quando eu li *Morangos Mofados*, uma coisa que eu dizia para os atores era que eu pretendia que o espectador tivesse a mesma experiência que eu nós tivemos como leitores, mas eu já ando ‘meio assim’ com isso. Porque eu acho que o espetáculo tem o compromisso de oferecer uma coisa a mais, senão dá o livro para a pessoa ler, coloca uma musiquinha de fundo e vamos todos embora. Qual a vantagem então? O espetáculo tem que oferecer uma coisa a mais e esse a mais é o seu comentário, é a sua opinião, que ele pode partilhar ou não. Por isso que tem que ter, o espetáculo tem que dar espaço para o ‘ou não’ e tudo deve ser mostrado de uma forma que pressuponha o seu contrário. Eu acho que no *História de Amor* é muito claro como as coisas são claramente opções da cena: nunca poderia ter acontecido daquele jeito porque o que ele faz é totalmente descolado de uma realidade, nunca poderia ter acontecido daquele jeito, então ‘eles escolheram fazer assim, poderiam ter escolhido fazer de outro jeito’.

Lígia: Você não vai dar a experiência do livro pra pessoa.

Nara: Qual a vantagem? Ela lê o livro em casa, bem confortável, no sofá...

Lígia: No ritmo dela...

Nara: É, e isso outra coisa que é própria da narrativa, porque o livro você pára, pensa, lê de novo, e a cena está andando.

Lígia: Você fala na sua tese de um elemento que eu acho fundamental, que é o ‘tempo de criação das imagens’; fala que quem narra não pode ir falando numa velocidade tal, porque o que está sendo dito não é totalmente vivenciado e presentificado. Eu queria que você me falasse então sobre como foi a descoberta desse tempo da narrativa, esse tempo para o imaginário.

Nara: Você sabe o que eu faço, se eu não ‘tô’ enxergando? Digo: ‘Pode parar’ / ‘Pode parar, não estou enxergando nada!’. Eu tenho certeza, já experienciei isso, se eu não estou enxergando nada, o ator também não está. Ele que tem que se dar o tempo de enxergar; se ele não está enxergando, ninguém mais enxerga e aí é Stanislavski de novo.

Lígia: E esse tempo você leva para cena mesmo, para encenação?

Nara: Claro, se mantém na encenação. Não tem nada de ir sintetizando os tempos, precisa no tempo da encenação, mas isso já é diferente no Stanislavski em que os tempos vão sendo sintetizados.

Lígia: Eu queria perguntar se você trabalha com outras pessoas também, por exemplo pra criar a luz? Você me contou sobre uma iluminação muito interessante no *História de Amor*, mas foi você quem criou, existe alguém específico ou é em conjunto? Eu digo que na narrativa há ‘múltiplas narrativas’, a do espaço, a da iluminação... Como você pensa isso?

Nara: Desde que eu comecei a dirigir os trabalhos, meus trabalhos de narrativa na pesquisa, quem faz a música é o Demétrio Nicolau, que por acaso é o meu marido. Nós temos uma parceria que é assim: ele tem uma companhia em que é diretor e eu faço preparação corporal ou direção de movimentos para os trabalhos dele – todos – e ele faz pra mim, nos meus trabalhos, música e luz. É tudo muito conversado, principalmente a música. A luz eu não enxergo, não tenho noção, eu enxergo luz acesa, eu enxergo branco, ele que me traz sugestões, idéias. No *Eu Caio*, doze personagens, ele pensou doze refletores que se entrecruzam... Ficou lindo, as fotos são lindíssimas e as da *Bateria* também.

Lígia: E ele acompanha os ensaios, ou não, chega um momento em que você diz ‘Hoje a gente vai trazer o Demétrio’?

Nara: Ele vai quando já está levantado e a gente, às vezes, conversa antes sobre o que é, como está andando, no que eu estou pensando... mas ele só vai quando já está levantado. A música também, ele só assiste para pensar a música e ela, muitas vezes, eu digo antes o que eu quero, que sonoridade que eu ouço, porque a música eu ouço, mas a luz eu vejo toda branca.

Lígia: E ele chega a levar coisas que vocês discordam e propõem refazer?

Nara: Sim, isso sim. Ele leva várias coisas pra eu experimentar, na verdade ele não leva, ele me mostra em casa e eu vou falando. Ele pergunta: ‘O que você acha dessa música pra tal pedaço?’ eu pego o texto, vou lendo tal pedaço e digo ‘serve’ ou ‘não serve’, eu já vejo, mas mesmo assim, às vezes, chega na hora e a gente troca. Principalmente porque ele ser diretor, ele me ajuda muito a pensar nos momentos em que precisa de música e nos momentos que não precisa de música, porque a música é uma narrativa. A música faz a história ir pra frente ou freia a narração, faz parar a narração, ou faz andar a narração... A música imprime um tempo e a música pode também derrubar o espetáculo. Que peça que eu fiz... estava como atriz... o trabalho não era bom e ele me disse ‘Eu vou por uma música pra salvar’.

Lígia: E ajudou?

Nara: Muito. A música é para tapar buracos também. No *História de Amor* a gente só usou música alemã; começamos procurando no *e-mule* ‘Kurt Weill’ e a partir dele veio vindo um monte de coisas; só música alemã, todas cantadas, para as pessoas reconhecerem o que era; e uma música estranha para entrar como presença e não como fundo. Fica um clima na hora em que está aquela música alemã tocando e ele fala de Berlim, você vê a própria Berlim, na hora você está em Berlim... E eu fiz uma introdução para a peça: eles começam descascando laranjas, comendo laranjas e tiram da boca, põem na boca do outro, chupam a mesma laranja, contando essas histórias que eu tirei do *Círculo dos mentirosos*. Contam histórias um para o outro, sentadinhos no chão. Então nós temos esses objetos ali: uma tábua, uma bacia com laranjas e uma faca. É uma presença fantástica. Depois, na hora em que ela conta que ele quer que ela tire o filho, ela corta aquelas laranjas furiosa... conta que ele foi embora e ela ficou esperando por ele... aí ela fica em silêncio, cortando laranjas, dá uma sensação de passagem de tempo, parece que ela ficou dois meses cortando laranjas, esperando ele chegar pra comerem juntos.

Lígia: E são os atores que trazem essas imagens ou é você às vezes lê o texto as sugere?

Nara: Eu não me lembro como começou, não lembro quem trouxe as laranjas, realmente, mas assim: ‘Tem laranjas aqui / aqui tu cortas mais ligeiro / faz isso / faz aquilo...’ eu que fui dizendo, porque eu vou enxergando, né? Se eu não enxergo, não dá para fazer, não consigo fazer, eu preciso enxergar. No *Narrador* a gente tinha os sapatinhos vermelhos, infantis, e foi uma coisa também que eu enxerguei, na hora em que a menina fica desesperada, ela não consegue tirar os sapatinhos, a gente fez assim. O *Narrador* tem objetos, eles comem durante a peça em quase todas as cenas, e tem nele uma cena, *O guardador de patos*, em que ela seduz o menino pela comida. Na hora em que os atores abrem aquilo e são doces a platéia geme, é uma loucura. E tem um outro que é *A galinha cega*, em que a menina comia uma galinha assada também em cena e a platéia delirava também. Aquilo era uma diversão, então eles faziam, nos *Sapatinhos vermelhos*, garfos espetados em rabanetes e faziam uma dancinha...

Lígia: Como Chaplin?

Nara: É, citando Chaplin. Era linda, linda, linda essa cena, os quatro atores atrás da mesa – a gente tinha uma mesa – faziam vários passos. Esses passos a gente inventou e só depois os atores reproduziam com as coisinhas. Aquilo era genial, era muito bom, e foi uma coisa que eu enxerguei no meio do ensaio, eu não fui preparada. Foi um trabalho que eu fiz sem me preparar direito porque era pra ser um processo de um ano, mas apareceu a pauta e eu comecei a ensaiar sem ter nada, eu não enxergava nada. Eu comecei a enxergar as coisas

durante o ensaio e te confesso aqui que, às vezes, eu abria a boca e não sabia o que eu ia dizer, começa a falar e vinha. Porque a gente tem que confiar que tem alguém aqui, dizendo ‘faz assim, faz assim, faz assim’. Eu abri a boca sem saber, mesmo. Não dizia isso para os atores pra não deixar ninguém inseguro, mas eu não tinha o que dizer, eu começava a falar e, nesse dia, de repente eu enxerguei o Chaplin, foi numa dessas frases que eu comecei sem saber o que eu ia dizer: ‘Pra essa cena vamos... usar como referência...’ (risos) Foi assim. Em geral quando eu começo eu me preparo para o ensaio, pra trabalhar tal coisa, eu já enxerguei tudo. Em casa ou, enfim, já enxerguei. Eu enxergo principalmente uma organização espacial, daí então eu sugiro essa organização espacial e os atores vão, mas tem essa base de espacialidade.

Lígia: E eles vão trabalhando com isso, eles improvisam?

Nara: Vão trabalhando com isso, ou uma espacialidade ou uma corporeidade mesmo.

Lígia: O que você chama de corporeidade?

Nara: Por exemplo, o *Sapatinhos vermelhos* foi feito todinho só com foco nos pés, não só esse pedaço. Desde o início eles tinham que ter o foco nos pés o tempo todo, fosse o que fosse.

Lígia: Isso já sugere muita coisa para o ator...

Nara: É, então às vezes trabalho assim, ou com indicações de espacialidade ou de corporeidade.

Lígia: Talvez isso que eu vou dizer seja uma bobagem... mas você considera que isso tenha algo a ver com aquela concepção do Stanislavski de criação do personagem ‘fora pra dentro’, do ‘exterior para o interior’, claro que não é um adereço, um figurino, mas de qualquer forma é um estímulo...

Nara: Olha, nunca pensei nisso, isso não significa... não, não é que não significa nada, mas eu acho que isso não é exterior.

Lígia: Por que é o corpo dele?

Nara: Porque é o corpo do ‘cara’ como é que pode ser exterior? Se eu mexo meu pé para lá e para cá você vai me dizer que isso é exterior? Claro que não! Meus tendões, meus nervos, minha carne, meu pensamento, minha organização corporal. Isso não é exterior! Por isso que pra mim isso não é questão.

Lígia: Tem razão...

Nara: Eu poderia falar que isso é exterior só porque fui eu que sugeri e eu estou de fora

Lígia: É, eu pensei nesse sentido.

Nara: Mas é exterior só nesse sentido...

Lígia: Porque também é um impulso como qualquer outro...

Nara: Claro! O que vem do texto também é exterior, vem de um autor, é a mesma coisa...

Lígia: (*revejo os papéis*) Ah, tenho só uma última pergunta: você considera que o narrador é um personagem também, ou você acha que em algum momento o ator narra?

Nara: Eu acho que o narrador é um personagem, porque assim – aí teria uma discussão de o que é personagem – eu acho que no momento em que você subiu no banquinho você é um personagem. O teatro começou assim, né? Alguém pegou um banquinho, uma caixa, uma coisinha, subiu em cima e começou a falar. Está feita a coisa. Então você fez isso, é personagem.

Lígia: Porque te coloca em uma situação extra cotidiana?

Nara: É, exatamente, está estabelecida uma linguagem e esse tipo de coisa...

Lígia: E uma relação...

Nara: E uma relação. Então claro que o narrador é um personagem pra mim, mesmo que ele tenha o ‘meu’ corpo, a ‘minha’ voz, mesmo que não tenha nenhuma configuração especial, especialmente criada vamos dizer, ainda assim pra mim é um personagem. Então, por exemplo, nessas historietas que existiam dentro da peça *Narrador*, muito curtas, tinha uma personalidade narradora. Cada ator-narrador tem, é quase como um palhaço. Tem uma personalidade narradora, então é um personagem. É uma personalidade narradora que contempla a sua opinião, seu ponto de vista, seu modo de enunciação, o modo como você trabalha as imagens.

Lígia: É porque aquilo já é um recorte dentro da realidade, né?

Nara: É...

(Agradecimento e despedida)

ANEXO B - A influência do espaço na criação narrativa de preparação do ator-narrador

Entrevista realizada com Luiz Fernando Marques, diretor do Grupo XIX de Teatro, na Vila Maria Zélia, atual sede da companhia, em 09 de janeiro de 2008.

Pontos estruturais para o encaminhamento da entrevista

1. Como se deu a busca pelo espaço para as peças? Ela é posterior à escolha dos temas?
→
2. Em *Hysteria*, qual foi a sensação ao visitar a Clínica de Salpêtrière?
3. Como a interação com o espaço modifica as cenas? E as criações cênicas?
4. Como reagir diante de imprevistos naturais: iluminação, chuva...
5. Como se dá a criação dos personagens e sua relação com o espaço?
6. O que consideram fundamental preservar quando levam o espetáculo a outras localidades? Por quê?
7. Quais as limitações e quais as vantagens de se construir um espetáculo para um espaço específico?
8. Como o espaço auxilia na narrativa? Em lugares diferentes, sente-se maior interação? Maior interesse por determinadas passagens?
9. Fale sobre a relação entre as 2 histórias do espaço histórico durante a apresentação: a narrativa criada para o espetáculo e a história real do lugar
10. Espaço auxilia na ponte passado-presente: auxilia a levantar questionamentos: passado revisitado é tensionado com as experiências presentes da platéia (p. 66 do livro XIX) “[...] diálogo intenso do ontem trazido pelas personagens, com o do hoje, trazido pelas espectadoras”.
11. Comente, por favor, esse trecho do livro: (p.11) “[...] seu alento está no cruzamento do novo com o velho, novos artistas dispostos a dialogar sinceramente com a memória dos lugares por onde passam”.
12. O espaço – a interação prévia do espectador – é uma maneira de prepará-lo para o contato com a história?
13. Em que medida o espaço presentifica / contextualiza a ação?
14. Cada espetáculo é diferente pela relação com a platéia e pela forma como cada um reage ao espaço – conexões e relações que estabelece.
15. Implicações da interação com o espaço cênico na criação atoral e na recepção do espectador

(cumprimentos)

Lígia: Eu gostaria de saber se as peças que vocês fazem partem da relação com a arquitetura – pode me falar sobre o avanço da interação com os espaços e a arquitetura ao longo das peças [*Hysteria*, *Hygiene*, *Arrufos*].

Marques: Acho que tanto em relação à interatividade, quanto à arquitetura, tem uma coisa que acontece nas três peças do grupo que é uma relação sincera com a arquitetura e com a coletividade que faz dessas três peças mil, de verdade mesmo. Então, por exemplo, ter que remontar 50 vezes *Hysteria*, 12 vezes *Hygiene* e ter que lidar com públicos tão distintos em graus de interatividade, fez com que a gente dilatasse a percepção tanto da interatividade, como da questão arquitetônica. No começo a gente pensava assim: o espaço é o grande cenário e a interatividade é a resposta que o público me dá; hoje a gente foi para um outro

lugar e essas duas questões se misturaram muito, sem querer. A gente mudou o espaço para chegar na interatividade e hoje a interatividade é resultado desse espaço. Então são coisas que eu coloco muito lado a lado porque, no fundo no fundo ... [corte do fluxo pois tivemos de mudar de espaço devido ao barulho no local, produzido devido à gravação da novela da Rede Bandeirantes].

(Retomando) Então, acho que esse cruzamento entre interatividade e arquitetura ficou muito forte porque a gente começou também a entender essas duas coisas como diálogo. E quando você me perguntou: “o ponto de partida foi a arquitetura?” eu diria que não, e às vezes eu discuto isso com o Bolelli [Renato Bolelli, cenógrafo e figurinista do grupo], no sentido de que eu chego em um lugar e penso: ‘só esse lugar daria uma peça’, mas se você for pensar a gente nunca faz a peça para o lugar. É diferente, por exemplo, o Boticário onde a gente estava, ele é um lugar que eu poderia jogar os atores ali e perguntar: ‘O que é que esse espaço tem para contar?’, mas não essa a lógica do que a gente faz. O espaço acaba sendo a grande platéia, essa grande platéia com quem a gente também interage; então o tema na verdade é o mais importante, só que a gente lança mão dele [espaço], dialoga com ele, a ponto de qualquer pessoa que assista qualquer uma de nossas peças, em qualquer lugar, fale: ‘Nossa, nasceu pra cá, né?’ / ‘Vocês fizeram aqui, não foi?’, enfim você ganha isso, mas ele não é o ponto de partida como alguns grupos podem fazer. Não sei se é um bom exemplo, mas talvez seja um bom exemplo, eu acho que a maneira como o [Teatro da] Vertigem usa os espaços talvez seja mais por esse caminho: de fato tem que ser um presídio, de fato tem que ser um hospital. Claro que fazem em outros lugares e também tem que fazer todo esse processo, mas o lugar é personagem por excelência, ele mexe com a sua memória. O nosso não, de alguma maneira a gente se utiliza dele e toma emprestado o que dele nos interessa. O Mateus Nachtergaele foi assistir a gente lá no Rio, em um espaço mais neutro – era um espaço histórico, mas não era... – e falou assim ‘Que engraçado... como já tinham me falado que eu tinha que assistir, porque tem uma ponte com o Vertigem, quando eu entrei eu falei assim: nesse lugar não vou me sentir num hospício nunca!’. E ele continuou ‘ Mas depois de quinze minutos eu me sentia totalmente num hospício, eu queria abrir todas as janelas, eu queria abrir tudo... todos os elementos do espaço que me remetiam ao hospício foram crescendo, durante a peça’. Acaba que a gente faz uma edição e cada platéia também faz essa edição. No *Hygiene*, em que são muitas referências, eu escuto muito: ‘Olha que naquela hora não sei quem passou’ e eu não vi, a pessoa monta a peça, é o recorte que ela faz. E isso é uma coisa muito diferente do palco italiano em que o diretor é o montador; é ele que determina o que você [público] vai enxergar, muito parecido com o cinema. Claro que você ainda pode ter uma edição mínima, mas está tudo muito ali. Nas nossas peças não. E nesse sentido o *Arrufos* é ‘bárbaro’, porque ele é uma peça que fala de casal, mas é boa para dar uma briga, porque dependendo do lugar onde as pessoas se sentam elas vão ter visões muito diferentes – o que para mim é a grande metáfora de uma relação: duas pessoas namoram e se você perguntar pra um e pro outro são duas relações. Então, de certa maneira, acho que é uma coisa muito do nosso tempo, acho que isso não vem por acaso e também nós não fomos o único grupo a fazer isso. Porque acabou a época da verdade absoluta. Houve a famosa queda do muro de Berlim, o fim das ideologias, quer dizer não o fim das ideologias, mas o fim dessa coisa esquerda e direita, certo e errado. Tudo é múltiplo e a gente tem que aprender a viver num mundo em que a interpretação é a grande questão.

Lígia: Então você quer dizer que uma das coisas possíveis é que de cada lugar que a pessoa esteja vendo e participando do espetáculo, é como se ela tivesse um contato diferente com essa narrativa?

Marques: Sem dúvida nenhuma.

Lígia: Como se pra ela a recepção da narrativa fosse única?

Marques: Exatamente.

Lígia: E isso em todas as peças?

Marques: E acho que em todas, e acho que em *Hysteria* é muito claro

Lígia: *Hysteria* é a relação.

Marques: Em *Hysteria* são duas peças e é a mesma peça.

Lígia: E são muitas, por conta das personagens que se relacionam com o grupo.

Marques: Claro, ainda tem isso, para a pessoa que se relaciona com a Sara [Antunes] é uma coisa, pegando o exemplo que me vem de cara. Mas acho que de certa maneira a gente sempre bancou essa idéia e quase provoca a platéia com isso; por exemplo, em *Hygiene* é totalmente proposital você ter metade da peça na rua, com todo mundo participando e depois você entra e você quebra aquela relação - tem dias que fica muito claro, tem dias que fica menos. Porque como esse lugar da platéia é um lugar acomodado da platéia, a pessoa pensa ‘Ah, eu sentei aqui porque aqui é o lugar de sentar’ e em algum lugar eu gostaria que fosse - poucas vezes eu consegui isso - na própria arquitetura. Na Bahia aconteceu isso, as pessoas chegavam e sentavam na própria arquitetura da coisa e aí falavam assim ‘mas daí parou!’ e é a metáfora da peça: o elo que se quebrou, não existe mais vida na rua, você vai ficar ‘isoladinho’, assistindo uma ‘televisãozinha’ na sua casa. De alguma forma, a gente tem uma consciência disso e brinca com isso como narrativa; assim como em *Arrufos*, quando a gente vai separando, vai isolando, a gente está querendo dizer que isso aconteceu. Nunca é gratuito o lugar onde a platéia vai estar e como essa arquitetura vai ser usada e ela também nunca é apenas decorativa – não que outros grupos façam isso, mas acho que grupos mais antigos faziam quase como que decorativo. E uma coisa que me incomoda muito é que muitas vezes a pessoa esquece que aquele lugar é aquele lugar. Eu nunca vou esquecer, foi uma das primeiras cenas que eu fiz na EAD, era uma crítica a uma peça chamada *Barca dos Mortos*, que estava no porão do Centro Cultural Vergueiro e o Cerroni tinha feito o cenário. O espaço era para dar uma sensação de fim do mundo, como se tivessem jogado uma bomba nuclear, com restos de coisas. Eu entrei e vi aquilo tudo e lembro que quando eu saí – era uma peça longa, eu nunca tinha saído tão tarde – o Centro Cultural Vergueiro estava uma escuridão. Eu saí naquela rua feia, escura, na época em que tinha uma única Kombi de cachorro quente, e eu lembro que a coisa mais forte pra mim foi a saída. Então me incomoda um pouco essa coisa da pessoa esquecer que está num lugar horrroso... E ele me ocupou, ele me colocou dentro de uma cenografia, para deixar uma sensação de fim, sendo que aquilo já era o próprio fim. Outra coisa que me incomoda muito também são os caminhos, às vezes a pessoa faz um caminho enorme pra chegar no teatro e aquilo é esquecido, como se aquilo não fosse importante.

Lígia: Isso é uma das coisas que quero perguntar. Durante as oficinas você sempre nos dizia que tínhamos que construir uma “caminha” para as histórias, então queria saber se o fato de as pessoas, no caso a Vila Maria Zélia e do *Hygiene* especificamente, chegarem a esse lugar, antes de se depararem com os atores e de começar a encenação, é considerada uma “caminha” para prepará-las ao ritual da apresentação.

Marques: Claro! Tanto que em *Arrufos* eu estou gostando de fazer à noite, porque a Vila fica mais comportada, ainda chama a atenção, mas fica mais leve. E tanto que *Hygiene* não era uma peça de rua – essa é a maior prova disso – a gente começou *Hygiene* no Armazém da Vila e sabia que tinha alguma coisa com a rua, mas a gente começou a fazer aqui.

Lígia: Então *Hygiene* era interna?

Marques: Interna, tinha uns varais, tem a foto no livro. A gente começou *Hygiene* ensaiando aqui – claro que eu tinha noção da arquitetura. Na primeira vez que a gente foi passar a peça falei assim: ‘tem uma espécie de cortejo no começo e depois a gente entra e faz a peça’, mas na minha cabeça era uma coisa assim: você via um saindo da igreja, um outro... Mas depois, tematicamente, a gente simplesmente estava fazendo uma peça de rua! E você imagina, uma peça que começou para ser casa, e é uma peça sobre a rua, não sobre a casa, porque naquela época a casa dessas pessoas era a rua. Como hoje, o movimento dos sem teto, não é um movimento de sem tetos, mas dos sem cidade, não tem cidade; as pessoas não estão exigindo uma moradia, elas estão exigindo uma cidade porque a cidade não é feita pra elas. Aí a gente começou a ensaiar: ‘Ah vamos fazer essa cena’ / ‘Ah, essa outra’... e chegou uma hora que a gente tinha uma hora e meia de rua! E mesmo quando a gente conseguiu, quando já tinha duas horas e dez de peça, e a gente queria cortar para uma hora e quarenta, tudo o que caiu foi interno, a grande maioria, porque a rua se impunha de tal maneira, que você não conseguia tirar isso da essência da peça estava ali. A gente poderia até fazer só a parte externa.

Lígia: Como você acha que o caminho pela rua e os prédios ajudam narrar essa história?

Marques: Totalmente. A começar que é um percurso e essa metáfora já é maravilhosa. E acho que tem uma coisa muito legal que é isso de ir editando também, porque começou – eu lembro até hoje – com a Sara fazendo a cena do cesto, em que ela vem, conta que caiu do bonde, até tinha um caminho de roupas pelo chão, e a gente foi aos poucos indo para fora.

Lígia: E a história veio antes do espaço?

Marques: Algumas sim...

Lígia: E essa história de ela ter caído do bonde...?

Marques: Não, isso já veio colado. Porque como na *Hygiene* a gente teve – diferentemente do *Hysteria* - a vantagem de ensaiar aqui, as coisas saíam muito coladas, mas não necessariamente no lugar onde são hoje, por exemplo, porque depois você tem um percurso e a gente foi dividindo. Agora teve um momento do processo de *Hygiene* em que era o ponto de partida era meu, e pedi para fazer uma cena em relação ao espaço – nenhuma destas cenas, nem nenhum desses espaços a gente usa. Isso era antes ter limpado a escola, ela era um matagal ainda, e eu lembro que os atores chegaram aqui e receberam uma carta para irem até a casa de um dos moradores; chegando na casa desses moradores tinha uma outra carta e uma mala, que era um kit pra eles passarem um dia inteiro dentro dessa escola. Eles ficaram sozinhos dentro desse espaço, cada um num canto, isolados; ficara, 4 em uma e 2 na outra – que era mais ‘detonada’ ainda. Então eles tinham que dar conta de entrar nesse espaço, e tinham um texto e uns apontamentos de um personagem que eu criei pensando naquele espaço.

Lígia: Eram personagens que não existiam?

Marques: Personagens que não existiam ainda – durante o processo a gente chegou a criar 50. A única que ficou com um espaço que a gente usa no final de *Hygiene* hoje foi a Jú [Juliana Sanches], que é a escadaria. Ela tinha criado uma menina de circo que tinha as macaquinhas dela e que tinha caído do circo; então estava perdida naquele lugar e ficava naquela escadaria fazendo a cena, o show dela, foi aí que surgiu... Você chegou a ver com a Gisela?

Lígia: Com a Gisela só o *Hysteria*, o *Hygiene* não.

Marques: Mas aí surgiu a personagem da Gisela que ficou. Era a Adalgiva. Era uma mulher que morava num quartinho fechado, super tenso; a Gisela fazia uma personagem que tinha sido casada 13 vezes e sempre era abandonada por um mesmo homem, que era o Joaquim. Era uma metáfora do país, sobre esperar aquele que vai chegar e resolver, mas nunca chega e, no final, ela mata o Joaquim.

Lígia: Essa foi uma cena que ficou?

Marques: No começo sim, mas depois ela se perdeu. A da Jana [Janaína Leite] era na biblioteca abandonada lá da escola, que era uma líder revolucionária, que lia os livros e falava... A da Sara era a Negrinha, que virou a *Negrinha* [monólogo da atriz Sara Antunes também dirigida por Marques] e era exatamente aquilo: usava um véu, numa sala escura, tinha uns barulhos, e já vinha de um conto de Monteiro Lobato. A gente adorou fazer, mas só depois a gente desenvolveu. Do Rodolfo [Amorim], a cena na verdade, ficou bem próxima.

Lígia: E tudo foi trazido em forma de workshop?

Marques: É, eles tinham um dia para fazer isso e eu no final do dia fui visitá-los. Era assim: eu vou chegar você começa. Então eles ficaram quase que imersos e cada um teve um processo muito particular: teve gente que chorou, teve gente que enlouqueceu, gente que ficou com medo, gente que achou o máximo. E aí tinham milhares de questões, e tinha um kit pra cada um. Durante o processo eu fiquei vendo o que eles gostavam de comer, então tinha, o suco que eles tomavam, a bolacha que comiam, além de ‘milhares’ de cartas para eles irem abrindo de hora em hora, repelente... e tinha o figurino – era um pacote, um ‘kit diversão’. Foi um dia supre gostoso, mas engraçado, porque serviu muito para a gente se imbuir, mas pouco resultou enquanto cena. A cena do Rodolfo talvez seja a que mais tenha ficado, só que era mil vezes mais dramática: era ele enterrando as mulheres, as florzinhas; foi quando surgiu o personagem do Mundo, com essas várias mulheres. Era uma cena super triste porque ele enterrava em um lugar que não tinha terra, ele cavava em cima do cimento, era horrível de triste. E tinha também a cena do Ronaldo [Serruya] que ficou muito sutil na peça, meio metafórica; era o personagem de um médico que tinha uma dramaturgia enorme, uma relação conflituosa com o pai. Ali foi um momento bárbaro para chegar e foi um momento em que era você tirar dali [da arquitetura]. Aquilo ali seria uma grande peça: 7 monólogos. Era uma possibilidade, a gente poderia ter parado ali. Mas em algum lugar veio a questão da cena e aí entraram várias outras crises, por exemplo, se fizesse isso parecia que íamos ficar eternamente preso a casa e àqueles espaços. Eu acho então que a gente tem que buscar um equilíbrio, eu sempre falei: ‘Ok a gente usa bastante a arquitetura, mas se eu precisar fazer uma leitura dramática, isso tem que ter uma força. Não pode estar totalmente entregue, refém desse espaço’. Então a gente usa como se ele fosse um parceiro, como essa grande platéia com quem a gente dialoga. A gente evidencia isso, a gente dialoga, a gente revela o que o espaço

tem que nos interessa. E são sempre gostosas essas visitas para escolher o espaço e redesenhar a peça, e conhecer as leituras que isso pode ter. E existe a liberdade para a criação de novas cenas a partir desse novo espaço.

Lígia: E como você acha que o contato com o espaço ajuda o ator a se apropriar da narrativa?

Marques: Totalmente. Acho que na verdade é o grande caminho que tenho proposto, é o grande truque; porque é uma solidão muito grande a solidão da narrativa, a solidão da criação do ator. Eu acho muito cruel, na verdade, às vezes até o que eu proponho, os atores reclamam disso, porque ao mesmo tempo que tem uma generosidade, também tem uma solidão profunda. Você tem que dar conta, não tem o texto pra se apoiar e está muito ligado a você, diferente de quando parte de um texto pré-escrito. Ali você fica num mundo muito seu, você tem um universo; então eu digo que os dois pilares que eu dou para um ator criar são: ter um universo claro e se embriagar desse universo – que é uma ferramenta – e ver o espaço como uma situação. O espaço já é uma situação de alguma maneira, eu não consigo ver como não seria assim, tanto que a dificuldade que eu tenho com o dramático é um pouco essa, porque acredito que essa solidão também seja criativa. Essa solidão também me liberta e eu posso ir sem ter que ver o que o outro está respondendo: ‘Ah, ele está fazendo isso? Então eu vou ter que mudar aqui’. E é muito legal você ver como é meio metro quadrado que vocês precisam pra criar. As pessoas quando assistiam às oficinas ficavam muito tocadas com isso, porque quem já tinha assistido *Hysteria* aqui dentro, assistia *Clarice* e depois assistia a experimentação do Rodolfo – e algumas pessoas faziam isso na sequência – se admiravam porque era o mesmo lugar, mas o lugar ia ganhando outras dimensões, outras alturas, outros espaços. Isso é muito forte e é muito gostoso de fazer.

Lígia: No teatro narrativo uma palavra muito presente é “sugestão”, fala-se em sugerir personagens, sugerir cenários... então eu queria saber como que, nos três espetáculos, vocês se utilizam dos espaços já existentes para sugerir os espaços da peça, para criar o espaço cênico?

Marques: Eu nunca pensei muito nessa coisa da sugestão...

Lígia: Por exemplo, naquela cena da Sara, quando ela está atrás das grades, você pensa nela dentro de uma fábrica, a pessoa que está na platéia projeta a imagem do lugar.

Marques: É, claro. Acho que é isso: a gente auxilia essa sugestão. Tem uma coisa que a gente pensa muito que é a de ver como totalidade. As pessoas tem um pouco a ilusão de que a platéia vai ver só aquilo, eu penso: a peça está acontecendo na rua, está todo mundo ali, não posso esquecer isso. Claro que ao colocar a Sara naquele ambiente eu estou sugerindo um objeto fabril, mas também não posso esquecer que naquele mesmo dia pode acontecer alguma outra coisa que seja maior que aquilo e que as pessoas podem não ver aquilo. Eu tenho um pouco de medo quando você fala em sugestão, entendo um pouco como a pessoa criar na cabeça dela...

Lígia: Não sei, não é isso... Acho que a partir de referenciais dela, ela vai projetar no que você dá, ela vai criar uma imagem final.

Marques: Final, isso, mas no nosso caso tem um elemento que é muito forte, que está muito presente ali e que é concreto. Só que a questão é que a gente olha para ele na sua concretude e a gente não maquia ele, a gente não faz, de fato, uma fábrica inteira, não. É fábrica mas não é, está abandonado mas não está, às vezes é só um pedaço de metal. E a gente já fez num espaço

que era assim: a Sara ficava em cima de um muro e os outros [público] ficava embaixo; só que a gente só via o céu de Diamantina enorme, então não tinha nenhuma referência fabril, mas tinha uma referência de sonho enorme, uma coisa como: ‘Essa mulher tem que voar’. O fato é sempre lidar com o que aquilo pode dar e eu sinto que em outro tipo de peça não é assim; acho que é isso: buscar esse elementos, e depois a pessoa vai fazer aquilo da cabeça dela, em diálogo com esses elementos também. Eles vão ajudá-la a criar não só, de repente, a força da palavra ou a força do texto.

Lígia: E como você acha que esses atores, indo para um espaço diferente, narram diferente? Você acha que tem uma diferença na intenção, nos momentos que são valorizados?

Marques: Isso em *Hygiene* é evidente – claro que os atores também fazem personagens diferentes – mas em cada lugar os personagens que se ressaltam são outros. Cada lugar coloca tais personagens em evidência e outros não. Isso é muito forte no personagem do Paulo [Celestino] porque tem alguns lugares em que você não consegue ver aquele personagem do carrinho, ele fica perdido ali, mas tem lugares em que ele ganha uma força e as pessoas falam, comentam, porque o espaço propicia uma leitura maior, uma leitura menor e mesmo o dia. Então eu acho que os atores ganham muito e se animam muito, porque para o ator, que trabalha com a repetição e faz as peças mil vezes, cem vezes, o espaço é uma alegria; ele brilha ali, ele se empolga, ele se ajuda e se obriga a ter certeza do que faz. Acho, inclusive, que uma peça de cenário comum tende a ficar cada vez mais mecanizada e a nossa não, porque o ator se afirma: ‘Se eu vou fazer aquele mesmo texto que era numa grade, mas agora é na porta, eu não vou poder fazer aquilo’, então ele repensa: ‘Que sentido que eu quero? / ‘Ah, acho que tem que ser sensual e para ser sensual eu tenho...’. Então você está sempre se perguntando porque você fazia tal gesto e porque fazia de tal maneira.

Lígia: E vocês nunca chegaram a alterar a narrativa por causa do espaço?

Marques: A narrativa, o texto, não.

Lígia: Ou a ordem...

Marques: A ordem em *Hygiene* já, mas pouca coisa. Poderia ser mais, mas não é mais porque talvez precisasse de mais ensaios. Mas a gente já criou cenas, mais cenas imagéticas do que textos, e já aconteceu também de incluir referências ao local, ao clima... No Rio de Janeiro, por exemplo, a gente teve que criar uma cena porque o percurso não levava ao lugar final; o lugar onde a gente podia acabar era ao lado da igreja [local onde se passa a primeira cena], então a gente teve que ir e voltar. A gente criou uma cena de volta que era, quando chegavam ao final, os atores começavam a gritar: ‘Volta que eles tão vindo por aqui, volta!’, então as pessoas corriam e voltavam. O que acontece é que você tem que justificar cenicamente uma coisa ali. E já aconteceu de incluir uma coisa concreta, é menos frequente, talvez menos do que eu gostaria, mas é porque existe essa questão do ator. Hoje em dia, acho que até nas experiências que a gente quer fazer aqui – eu quero muito caminhar pra isso, não sei se os atores vão querer caminhar – é a de cada vez ter menos uma segurança textual e cada vez mais ter uma... Eu sei que é muito difícil primeiro porque existe uma lenda por parte do ator de acreditar, de ter o mínimo de segurança, de ter que fazer aquilo cada vez melhor. Acho que a gente ainda se recente muito de uma interpretação que é fruto da linha de montagem: é a repetição para chegar à perfeição, é o gesto exato para mostrar aquele gesto e teorias mil sobre isso. Eu sinto que a gente caminha para o teatro da presença, que vai pra *performance*, para o *happening*, e aí como é que você equilibra essas duas coisas? É o que me interessa hoje, como

é não ficar preso a uma dramaturgia porque tem alguma coisa muito mais importante acontecendo. Eu tenho um ideal de futuro, de peça, que é assim: ‘Vamos até onde aquela platéia consegue ir hoje’. Nessa peça [*Arrufos*] a gente está começando a avançar nisso na cena dos meninos e das meninas; na cena das meninas, por exemplo, a proposta é: ‘então vocês vão fazer essa brincadeira da história e só vão parar na hora em que sentirem que a platéia parou, ou na hora em que platéia já entendeu’. Então não tem um fim... bom tem um fim já combinado, mas está acontecendo isso; tem dias que uma pessoa da platéia joga uma informação e aquilo é tão grande que fecha a idéia, as pessoas riem e riem tanto, que nenhuma outra piada vai dar mais força do que aquilo. A platéia já entendeu tudo o que tinha pra entender, então, acabou. No Rio de Janeiro aconteceu isso, quando eu fui fazer o carnaval [referindo-se a *Hygiene*], o cortejo do abre alas ganhou uma força tão fantástica como nunca tinha acontecido em nenhum lugar. Virou um samba mesmo; as pessoas gritavam, cantavam... e eu olhei para eles e disse ‘Continua’; e, quando veio a repressão, aquilo também ganhou uma força que nunca tinha tido na história. Na verdade acho que foi a melhor apresentação de *Hygiene* até hoje. Isso é você estar aberto para sentir até aonde essa platéia vai. De alguma maneira também a gente faz isso em *Hysteria*, às vezes com a enamorada, de ver até aonde ir, aonde não ir, o quanto se evidencia. Mas o potencial disso é esse ator, e aí tem que ter uma certa humildade, saber ‘Bom então hoje isso aqui não vai ser desse jeito, mas isso aqui vai’; quase como perceber onde que a platéia entra, que possibilidades ela apresenta. Mas enfim, talvez você esteja entendendo a platéia como massa, mas também não é uma massa. Ela tem a sua individualidade, mas se comporta, às vezes, como massa também.

Lígia: Porque vocês sabem onde ela vai reagir, por exemplo.

Marques: Sim e não... Eu acho engraçadíssimo o perfil das platéias. Em *Hysteria* que a gente já fez muitas apresentações tem o momento em que a Juliana fala o poema e no final diz: ‘anônimo’ [sendo evidente que foi ela que escreveu]. Geralmente isso é um tiro, as pessoas riem, às vezes até aplaudem, mas no Rio de Janeiro nós fizemos 16 apresentações e nunca riram! Alguma coisa não acontece, é um mistério que não tem explicação, cada lugar tem uma maneira de lidar.

Lígia: Eu queria só que você retomasse uma coisa que eu nunca tinha pensado em relação ao XIX. Você falou sobre a existência de uma arquitetura das peças, como se você pensasse em formar um organismo, ou pensasse em formar alguma coisa com aqueles personagens e com aqueles elementos que aparecem. Como isso se dá? Foi uma coisa pensada de início?

Marques: Não, hoje eu brinco com isso, brinco que, no teatro, quando você fala você parece muito mais inteligente do que você é (risos). Hoje já estou afastado, já assisti mil vezes e, outra coisa, numa entrevista você tem que organizar o que dizer, então eu penso um pouco que para falar de teatro você vai mentir, você escolhe a mentira e você vai nela (risos). Eu posso explicar *Hysteria* só pela interatividade, como posso explicar *Hygiene* só pela Vila Maria Zélia... Você escolhe uma vertente, mas, na verdade, existe tudo isso de fundo. Eu acho que a grande questão do grupo é não abrir mão de nenhuma camada possível de leitura e, outra coisa, a gente colocar em pé de igualdade todas elas. Por isso quando eu falo sobre o diretor e o ator terem o mesmo peso, não é por um comunismo, mas por uma questão de que eu acho que se não tiver isso no grupo, não vai ter isso na cena. Você cansa de ver peças que são o diretor, você assiste o diretor e no mau sentido. Você não vê o depoimento do ator, que é diferente de você ver também o diretor. Eu acho que nas peças de XIX, e eu sinto isso da platéia mais comum, o meu papel não é muito claro; até porque quando me elogiam eu sinto que elas nunca acertam o elogio no lugar que realmente eu fiz. Eu vou dar um exemplo no

caso da *Negrinha*, tem a cena do Bombril todo mundo me elogia; até fui eu que inventei, tudo bem, mas eu acho que é tão menor perto de pensar em dividir aquela platéia, em fazer a senzala, fazer a casa grande... e as se apegam em algo que é visual, no efeito. E nas outras peças elas acabam e as pessoas pensam ‘Ah, que fofo, ele é o bilheteiro’ (*risos*). Eu estou em todos os lugares, na verdade, eu e todos, assim como na minha direção está o ator, está o diretor de arte... Assim como as pessoas vêem *Arrufos* e falam ‘Nossa, Bolelli que lindo o trabalho’, e não é um trabalho só do [Renato] Bolelli, não é mesmo. Mas claro que quando você vai colocar numa ficha técnica você tem que dividir. Enfim, eu sinto que a gente equilibrou essas funções todas para que tudo estivesse na sua potência o tempo todo e que ninguém estivesse à mercê de ninguém. Então o tempo todo é assim. E quando você me perguntou se essa preocupação com o espaço vem desde o começo, sim. Você pode ver até pelas oficinas, sempre é importante pra mim que seja claro qual é o espaço cênico, aonde está a platéia, que relação que se dá, que forças de equilíbrio você tem aqui, os paralelismos, quem eu vou estar vendo, quem eu não vou estar vendo, o que isso dá. Então eu penso muito em arquitetura, penso mesmo.

Lígia: E em *Hysteria*, em que momento que você pensou: ‘A platéia dos homens vai ser separada’?

Marques: Isso veio porque a gente queria que não fosse uma peça ... Começou com a idéia de fazer as histórias daquelas mulheres, histórias tristes, sofridas, mas eu não queria dar aquele aspecto assim ‘Pobre da mulher do século XIX’. Então veio o pensamento: ‘Só brinco se for para brincar mulheres de hoje x mulheres do século XIX’. E aconteceu isso de pesquisar e perceber ‘Gente, eu sou muito assim...’ e então quisemos trazer isso. A separação surgiu muito pela idéia de que eu queria que as mulheres conversassem, mas aí, e os homens? Sobraram os homens no final. Quando a gente fez isso [de colocar mulheres na área de encenação e homens da arquibancada] a gente criou uma série de leituras, por exemplo, o olhar do homem como observador, um homem sem voz, além de remeter às questões do Charcot – de ver a histeria como um objeto de arte. Ele colocava as loucas no palco e elas ficavam fazendo coisas, os psicanalistas assistiam e achavam aquilo bárbaro; então, ao colocar os homens ali, gerou toda essa leitura. Mas, por isso que eu falo, a gente também não colocou ali e esqueceu, a gente fica se perguntando, a gente fica provocando. Tinha uma coisa que a gente fazia de pachorra no começo – hoje a gente faz quase sem querer – era deixá-las de costas, eu fazia marcas inteiras. A Nini [personagem de Gisela Millás] tem uma grande bronca que ela dá no momento do livro e eu falei para ela ficar de costas o tempo todo, numa cena grande; as pessoas se revoltavam, isso gerava mesmo um incômodo. É mesmo como estabelecer que tem uma parede ali, então a gente fazia a Hercília [personagem de Raissa Gregori] andar como se tivesse uma parede de costas para eles, claro que andava como as outras, chegava na platéia, mas andava pelas extremidades. Depois, com o tempo, quando os homens começaram a falar, ou quando as mulheres começaram a se referir aos homens dizendo: ‘Meu marido tá ali’ e a atriz falava ‘a senhora está delirando’; então é uma regra clara. Acho que é isso: sempre se perguntar, a cada opção a ser feita, o que ela significa enquanto arquitetura, o que ela significa enquanto tema, o que ela significa enquanto lugar do público, quanto a minha interpretação interfere nisso, porque eu sinto que as pessoas fazem algumas opções por um caminho só. Por exemplo, se eu coloco a platéia sentada ao meu redor, eu tenho que fazer uma opção de voz, não posso começar a gritar, mas as pessoas continuam interpretando assim... Agora eu acho que isso se deu naturalmente, eu nunca precisei falar isso. Como aconteceu na nossa oficina, eu nunca precisei falar, porque naturalmente você tem uma relação com o público o tempo todo; eu percebia claramente que quando a gente invertia o lado aqui, todos vocês ajustavam naturalmente a voz. Acho que essa

é uma percepção que você vai tendo.

Ligia: Mas eu acho que o processo que você faz com o ator permite que a apropriação se dê por outra via, que é a da percepção e não a intelectual, é mais ligada à relação que você criou...

Marques: É, porque tudo parte do diálogo. Tudo parte. Por isso que eu estou tão revoltado (*risos*), se tudo parte do diálogo, porque eu não construo o diálogo? [em relação a dirigir apenas peças narrativas e ao curso de direção que será ministrado na ELT em 2008, no qual pretende utilizar textos dialógicos]. É por isso que eu falo que a última etapa que falta para nós – última etapa não, porque todas elas podem dar em outro lugar – mas eu acho que existe um lugar em que a gente ainda não chegou enquanto teatro que é: ‘Se tudo é um grande diálogo, por que as peças não são dialógicas?’ É uma questão... Talvez não seja possível mesmo, talvez você precise não ter o diálogo pra conseguir dialogar. O trabalho do grupo XIX são narrativas, só que a gente cria um diálogo, as pessoas não percebem que são narrativas. Existe um diálogo maior. A gente fala assim, as macro histórias contam um diálogo, os personagens quase que conversam, você tem a sensação nítida. Quando você fala em *Hysteria* que uma personagem não se dirige à outra personagem, as pessoas não acreditam. Você só tem o único diálogo que entre a Hercília e a Clara

Ligia: E a enamorada...

Marques: Sim, mas as personagens em si não falam ‘oi, a aí, como você tá’. Elas estão indo em relação então você tem pequenos oasis de relação, em que o diálogo vem. Em *Hysteria* você tem 2 camadas: uma que é a narrativa, de cada uma, e outra que é a grande cena dramática, que é o dia-a-dia nesse hospício. As relações elas tem é por conta dessa tarde nesse hospício, que são ações como pegar piolho, é esse dia-a-dia. Então isso também foi uma coisa que a gente começou a trabalhar, essas fusões.

Ligia: Me diga uma coisa, nos espetáculos diferentes, *Hysteria*, que acontece em um espaço fechado, e *Hygiene* que é na rua, pelo menos grande parte, você sente alguma diferença em relação à interação com a narrativa, à interação do ator com a platéia?

Marques: Eu achei muito legal porque você já falou, *Hygiene* é ‘na’ rua e não um teatro ‘de’ rua. A gente sempre fez muito essa diferenciação pra nós porque é um teatro que é na rua. No fundo ela é igual à *Hysteria*, a diferença é que a relação tem uma outra escala e essa diferença a gente nunca forçou. É um pouco isso que você falou, a percepção foi se dando, a gente foi sentindo que isso se dava de uma maneira diferente, então naturalmente os atores foram se dilatando em termos de voz, em termos de postura e de perceber, um pouco pela temática da peça, que era uma interação que nunca ia ser personalizada. Em *Hysteria* tem uma coisa: ‘você é a única pessoa que está aqui’. Mas, em *Hygiene*, mesmo que você esteja aqui [mostra - ao lado], a personagem sempre fala alto e divide, ao mesmo tempo, com um e com o resto da platéia; é sempre para todos os lados não tem cena pequenininha, não adianta ela se fechar aqui, dar um beijo e todo mundo vai desaparecer. Então a gente foi percebendo e lidando, e muitas das interações do *Hygiene* se dão para a coletividade, por mais que seja uma pessoa só respondendo ou então, a gente comenta com essa coletividade, por isso eu diferencio apenas como uma questão de escala. Tanto que foi muito engraçado, porque quando a gente saiu de *Hygiene* e foi pro *Arrufos*, de cara eu falei ‘é intimidade e se é intimidade é o privado, é pequeno’. Então peguei os quatro pilares do meio e cerquei os atores com as cortinas – como naquela cena do começo – e eles tinham que interpretar, que fazer tudo ali. Eu deixei eles dois

meses ali e a gente não conseguia! Teve um dia que eu falava pra eles ‘pequeno, gente, pequeno’ (*risos*) colocava músicas no diminutivo com ‘pequeninho’, ‘inho’, e só podiam falar com ‘inho’, para a gente voltar pra essa escala, porque a gente estava grande. E foi muito lindo perceber os atores dilatando seus corpos; que é a coisa maravilhosa de um grupo, de você, como ator, poder participar de experiências tão parecidas, mas ao mesmo tempo tão diferentes. Então a *Hygiene* mudou muito *Hysteria*, no sentido da escala, no sentido de comandar um público, e *Arrufos* é mais híbrido do que isso. Na verdade, transformador. E como a gente está aprendendo isso? Sofrendo. É assim, como que é isso? Como é esse espaço agora que é uma cena mais desenhada?

Lígia: Ela é bem dramática, né?!

Marques: Apesar de serem ainda narrativas, ela tem um peso mais dramático. Então, é muito gostoso você fazer isso, mas é difícil. Em *Arrufos* tinha esse medo, mas chegaram as apresentações eu fiquei mais feliz. Não sei como vai ser a retomada agora, são 3 peças em uma, você muda a arquitetura durante a peça, você muda a linguagem, só que você muda e você mantém, porque esse é o tema da peça. Tanto que eu sinto que todas as pessoas que são apegadas vão sofrer na peça. Quase no final um homem saiu no começo do XX [referente ao século XX em que se passa a terceira cena de *Arrufos*] e falou ‘No começo era a coisa mais maravilhosa que já tinha visto na vida, mas depois se perde’. Por isso eu falo que é uma peça para infieis, não é uma peça para fiéis, porque de algum lugar a gente está falando dessa capacidade de transformação do amor. É o que tem nos interessado sobre o tema, entender esse sentimento como algo mutável em cada época e não como uma coisa universal, pensando que todo mundo amou da mesma maneira. De alguma forma eu acho que *Hygiene* já faz um pouco disso e *Hysteria* também, mas tem um certo radicalismo que a gente propôs para platéia dessa vez e que muitas vezes ela reage mal. Por exemplo, tem muito homem que sai incomodado em *Hysteria*, tem muita gente que se incomoda em *Hygiene* pela quebra dizendo que se sentiu perdida no final. A questão é que você pega, você traz, você tira... quer dizer, é um jogo ali muito louco. Eu sinto que a idéia da caixa preta, para mim, tem muito a ver com isso: ‘Eu vou preparar um cantinho gostoso, agradável, pra você me escutar’ e nesse sentido é até perigoso porque você está menos crítico àquilo. Quando você tira a platéia desse lugar ela se assusta e se obriga a falar. Em *Hygiene* tem muito isso: ‘Se eu quiser entender eu vou ter que virar’ – viro pra cá, ela fez aquilo, viro pra lá, eu vejo outra pessoa, ela está ali eu vou nela. E assim, em algum momento, você vai se questionar porque é que você está fazendo tudo aquilo, e vai concordar ou não, vai vivenciar ou não.

Lígia: E tem alguma coisa que você ache negativa para o trabalho do ator? Que em algum momento limite?

Marques: Eu não sei, eu sempre tenho umas ‘dós’. A potência, por exemplo, quando eu penso ou mesmo enquanto estou falando, você percebe que eu tenho que falar sobre vários dias, várias apresentações. A *Hysteria* que eu criei na minha cabeça não é nenhum dia, é o melhor de cada lugar, em cada dia, na sua potência. Às vezes eu assisto algumas peças e eu invejo um pouco... com Ariane Mnouchkine eu falei ‘Aqui tudo o que acontece é exatamente o que eles queriam que acontecesse e está na sua potência máxima’. Eu sinto que a energia que ela queria que eu recebesse veio, e veio como uma avalanche. A gente é quase como se trabalhasse mais numa tentativa e erro e eu para as pessoas: ‘O dia que você viu, outro dia que você viu’ é assim mesmo, de verdade ‘no dia que você viu essa cena não aconteceu’. Então às vezes me ressinto disso, mas não a ponto de abandonar (*risos*).

Lígia: Mas como acontece em um momento anterior, na criação do ator ainda? Porque existe, como você falou, esse momento que é solitário, em casa, e depois tem o momento em que vocês vão se deparar com os lugares. Eu queria saber se tem alguma reação ou algum comentário dos atores, ou mesmo a sua percepção sobre essa transposição.

Marques: Os atores reclamam muito da solidão, que se sentem muito responsáveis, se sentem carregando tudo nas costas. O que não é bem uma verdade, mas eu reconheço esse sentimento, apesar de eu ser bastante presente. Às vezes eu sinto que eu só tenho que estar ali para fazer a direção, porque é muito assim. Mas em relação à arquitetura eu sinto que é positivo, eu sinto que eles se apegam a isso.

Lígia: E como colabora? Já teve algum momento em que eles trouxeram alguma cena e aqui, na rua, na escola, a cena evoluiu de uma maneira que você nunca imaginou?

Marques: Ou se perdeu...

Lígia: Ou se perdeu? Seja a qualidade criação da personagem ou da apropriação do texto.

Marques: Olha, em *Hygiene* a gente teve isso, a gente criou mais ou menos aqui. Até mudou e geralmente foi para o lado positivo – porque quando é para o negativo a gente tem a vantagem de parar. Por exemplo, a gente criou uma cena para a noiva no Rio de Janeiro, porque o final da peça é a ela caindo da escada, mas raramente a gente encontra um lugar assim – e é o grande símbolo da peça. Então lá era um lugar muito alto, uma casa toda corroída por dentro, que tinha três andares, o segundo piso ficava lá no alto e dava pra ver de baixo. Quando ela caía no chão não dava mais pra ver, então a Juliana saía do vestido e o Ronaldo, no final da cena, pegava esse vestido e jogava do terceiro andar – as pessoas até gritavam – e assim que o vestido se espatifava no chão, ela aparecia já no colo do Rodolfo, lá embaixo. Então, você resolve a coisa assim, e no caso ganhou uma outra dimensão, a noiva ficou até mais forte. Você sempre tem que estar se adaptando a isso. Em *Arrufos* acho até que aconteceu, porque *Arrufos* era a grande prisão de certa maneira, e a gente estabeleceu: é um quadrado e são esses móveis. Teve uma coisa muito difícil que foi quando o Paulo [Celestino] apresentou a cena dele, aquela que hoje é feita dentro do armarinho, e pegou a cama – porque, na época, a cama ainda era provisória e foi feita com praticáveis; era ele dentro da cama, no verso dela, como se fosse um armário fechado. Ele queria um armário que coubesse dentro, mas eu falei que na escala da peça, se colocasse um armário, não teria como a platéia ver. Ele ficou super chateado, mas aí você vê a ironia do destino: chegou o móvel que ele usa, quando ele se enfiou lá dentro foi mil vezes melhor – eu acho e ele também acha – e virou quase um símbolo da peça. Então tem que ter uma paciência. Tem ator que adora, fala: ‘Vai ter coisa diferente? É comigo’, e tem outros que falam ‘Eu não vou fazer, é um desrespeito, é o fim do mundo’ e eu falo ‘calma, vai... você vai achar a melhor forma’. Então tem um pouco esse trabalho. Imagina, hoje o Paulo caga naquele negócio, entra nele... E foi assim: um dia apareceu uma coisa, no outro dia apareceu outra, no terceiro dia uma outra... Acho que a questão é você ter a paciência de deixar e ver o que pode te trazer.

Lígia: E o que vem antes? O texto e depois as coisas aparecem, ou as coisas são simultâneas à criação do texto?

Marques: Geralmente o texto já aparece muito colado a algum tipo de espaço, depois a gente procura adaptar e ter paralelos, alguns melhores, outros piores. Por exemplo, a cena do Ronaldo, em *Hygiene*, sempre foi no alto, sempre foi com uma laranja caindo; então a gente

tem sempre o dilema de achar um lugar alto. Já fizemos em lugares bem altos, em lugar menos alto e aí você busca o paralelo a isso, por isso que eu falo que existem arquiteturas que vão ficando claras. A Sara, por exemplo, sempre fica no meio, a Maria João rodando ao redor disso, o João sempre no alto, o Manoel sempre em cima da carroça. Quer dizer, existem coisas que vão sendo estabelecidas.

Lígia: Mas ainda na criação isso já existe?

Marques: Já existe na criação ou então na medida em que vai fechando eu vou determinando com o ator que caminho vai ser aquele, e o ator também vai entendendo e vai buscando aquilo.

Lígia: Vamos supor, o armário do Paulo veio de um texto que ele criou ou veio de uma pista que você deu?

Marques: No caso do *Arrufos* eu propus que cada um trouxesse um monólogo, eu suspeitava de umas coisas já. Eles trouxeram o texto e eu fui pensando qual objeto seria melhor para eles usarem, só que como teve uma ordem, de fato, quando chegou no Paulo, e acho que ele foi o último, só tinha sobrado o armarinho e nem existia esse móvel – que foi o último a chegar – existia um parecido com ele. Aí, por exemplo, eu já sabia que a Janaína tinha que ficar com o baú, porque a cena que ela faz da cebola já existe desde 2002, e tem essa coisa do presente; por isso que ela tem uma caixa na primeira cena e também a caixa de histórias, então o da Janaína era o baú. O Rodolfo trouxe a idéia de sentar lado a lado, de sentar na cadeira... Então a gente foi trazendo os elementos por uma questão de lógica, aconteceu um pouco junto.

Lígia: E no *Hygiene* e no *Hysteria*?

Marques: Bom... *Hysteria* não tem...

Lígia: É, o *Hysteria* não tem quase objetos, mas aquela roda que tem as velas, ela foi específica para o SESC Pompéia ou ela já existia?

Marques: Ela foi inventada quando a gente foi fazer *Hysteria* à noite, dentro do Projeto Formação de Público. A gente tinha que iluminar e, por isso, já sabe: se vai iluminar, vai entrar na história. A versão do sítio Morrinhos à noite eu amava, existia uma lógica na maneira como acendiam cada vela e, no final, na hora da gritaria, aquilo começava a rodar e as sombras delas rodavam, enfim... a gente está sempre tentando justificar. E no Pompéia a gente colocou porque era escuro, mas acabou que foi uma coisa que juntou e aí foi quando a gente determinou: ‘Vamos fazer uma roda, vamos usar as vela e a gente substitui’. Então, por exemplo, a reza era geralmente feita ao redor do banco, mas se você tem uma roda de velas, desce essa estrutura e reza ao redor disso e, enquanto desce, vão se acendendo as velas. Tudo a gente vai sempre colando, a coisa nunca fica lá, ela sempre é pensada mais de uma vez para ver o que aquilo vai virar lá, o que fica, o que pode se transformar.

Lígia: Na página 111 do livro (*Hysteria / Hygiene*) me instigou muito a citação: “Seu alento está em cruzar o novo com o velho, os novos artistas dispostos a dialogar sinceramente com a memória dos lugares por onde passam”. O autor, Valmir Santos, utiliza ela ao fazer uma crítica sobre os espetáculos, e, pensando no que você estava falando a pouco sobre a interferência do presente na ação passada, eu queria que você falasse um pouco sobre esse diálogo em relação ao espaço, sobre como o espaço facilita, ou dificulta, essa ponte do

passado da peça com o presente real.

Marques: A primeira coisa é pensar que a arquitetura sempre é um resultado da sua época. Eu, pelo menos, sempre que entro em um lugar antigo penso ‘Alguém vivia aqui, alguém dormia nessa cama’. Eu adoro visitar esses castelos... a gente visitou um castelo na França – até foi o mesmo em que aconteceu a peça – e tinha um quarto enorme, mas a cama era pequena! Aquilo me incomodou tanto, porque hoje tem a *king size* e a cama do rei era pequena. Eu acabo sempre pensando que tinha um motivo para essa cama ser assim... e é essa a necessidade, que às vezes acho até que tem se perdido um pouco, de representar na arquitetura o que você é ou o que você acredita. Acho que a igreja católica é a maior representação disso e eu falo que a igreja universal também, porque é o maior prédio possível, com o menor custo possível. Só tem a idéia de ser grande, ela tem que ter um tamanho que justifique o tamanho da igreja, mas não tem uma questão com o belo, tem uma questão com o dinheiro. Então eu sempre sinto que isso ajuda porque você entra e pensa naquelas pessoas; é como você entrar na Vila Maria Zélia e dizer ‘Nossa, a cidade já foi assim, as pessoas viveram assim’ e acho que muda tudo. Tanto que em *Arrufôs* a mudança de século se dá, sobretudo, pela maneira como se usam os espaços; eu sempre penso nisso e acho que está sempre a favor mesmo, porque ele [espaço] já te traz informações: o tom, o pé direito alto, a temperatura... trazem na hora milhares de imaginações, sobretudo numa cidade como São Paulo e sobretudo no Brasil também. Na França esse impacto é bem menor.

Lígia: Por quê?

Marques: Porque lá a cidade toda é assim. A gente chegou lá e pensou ‘Vamos fazer a peça num castelo!’ e quando as pessoas chegavam e era normal como se pensassem ‘Esse castelo sempre esteve aqui, a gente não está chocado com isso’ (risos). Eles criaram uma relação, que eu acho muito mais saudável, que não é de admiração, e sim de ocupação. Quer dizer, ocupar um espaço histórico é uma coisa que só tem sentido no Brasil, na Europa isso é o lógico, eles fazem isso muito bem, as pessoas têm esse entendimento. Por incrível que pareça, quem tem esse entendimento no Brasil são as classes mais pobres que, por conta do improviso, criam lugares incríveis: as pessoas na favela, a maneira como dividem aquele espaço, essa junção, a cortininha que tem mil papéis, a cama que é mesa. Quem tem essa inteligência está, sobretudo, na favela. A classe média e a elite compram pronto; e o mais engraçado é que muitas vezes compra um armário enorme, que sobra na parede. Então seria um quarto lindo, mas tem aquele armário que não foi feito para estar ali. Eu vi os condomínios na Europa, e lá eles também compram coisas prontas, mas não sei, é diferente, parece que eles usam tudo na melhor parede. Na nossa cidade o uso da inteligência espacial é muito ruim; São Paulo é muito burra em relação à organização geográfica e isso se reflete nos apartamentos.

Lígia: Por falar em espaço, eu li que vocês foram àquela clínica do Charcot, à Saint Petrière. Como foi para as atrizes estar na clínica, que a propósito se chama 19.

Marques: Foi engraçado porque dessa vez, quando a gente voltou à França, a gente desceu na estação Saint Petrière e assim que saímos, demos de cara com o hospital – onde ele ficava há muitos anos. É um hospital gigantesco, o único parâmetro que eu tenho é a Santa Casa, um hospital cidade numa época em que o hospital era uma cidade. São prédios históricos enormes, com milhares de alas, com jardins em tudo e também com uns prédios novos... A gente foi caminhando no sentido do que seria o auditório de Charcot e, quando a gente chegou lá, tinha uma placa enorme, com a foto que a gente sempre usou como referência, dizendo que tudo tinha pegado fogo, tinha sido destruído e hoje era um auditório moderno com o nome

dele, que ficava na rua tal, no número 19 – isso tem até no vídeo do *Hysteria* em francês. Então a gente não viu o que queria ver, mas foi muito forte poder ter ido lá. Mas a gente nunca abusou desse tipo de recurso da arquitetura, a gente nunca foi em nenhum hospício para pesquisar. Pode ser até uma contradição com o que eu já falei até agora, mas a gente não vai a esses lugares, talvez, para deixar uma parte da criatividade comandar, porque já é tudo tão impositivo. Por exemplo, a gente não foi em uma favela de fato para ver como seria melhor fazer *Hygiene*, a gente não pegou uma foto. De alguma forma a gente deixa um espaço vago para que entrem o criativo e o teatral da coisa, porque já tem tanta realidade. Nas interpretações tem muito isso, a gente foi pesquisar um pouco de idiomas, de sotaques, mas, por outro lado, não precisava ser o sotaque, acho legal ser uma criação, me interessa ser uma criação do que poderia ser aquilo. É nesse espaço intermediário em que a teatralidade surge, senão você cai também numa armadilha realista, ou numa armadilha naturalista, por isso que em nenhuma das peças a gente vai até o lugar; a gente se inspira, leva coisas, mas nunca o próprio local, a gente sempre evitou. No caso, quando fomos, a peça já tinha três anos e mesmo no Hospício Pedro II, que existe no Rio de Janeiro – e esse foi até mais forte que o Charcot – a gente foi e já tinha 2 anos de peça. Esse foi mais forte porque era o prédio mesmo onde elas moravam e hoje ele é uma Universidade; ao lado se criou, depois na década de 50, um anexo onde é o hospício. Só que a gente foi andando e, sem querer, a gente caiu no pátio, então a gente foi conversando com as pessoas e as pessoas foram enlouquecendo na medida em que a gente foi andando dentro do prédio e, quando foi ver, a gente estava no hospício falando com as senhoras, com os homens... foi uma experiência muito forte. E nesse lugar tem o auditório Charcot, por incrível que pareça, no Brasil, e se assemelha muito mais ao local do que o que é o Charcot atual da França.

Lígia: Mas nunca aconteceram exposições das históricas lá?

Marques: No Brasil acho que não, mas é um auditório de exposições psiquiátricas e já aconteceram peças lá. Uma peça do Artaud foi lá e a gente também pensou em fazer, mas seria muito difícil porque ia ter pouca gente, é muito pequeno – mas também é um lugar que nos interessa fazer um dia porque tem uma força. As loucas ficavam nesses pátios internos dos dois prédios antigos, era um lugar sem fuga nenhuma; a porta de saída dá para dentro do prédio. Então isso foi uma coisa que a gente não tinha dimensão porque eu sempre imaginava que elas fugiam pra rua, mas não existia a porta da rua. Você ficava em um lugar e só podia fugir para dentro do hospício, isso era muito cruel.

Lígia: Isso afetou, de alguma maneira, as atrizes depois?

Marques: Acho que tudo está ligado e a gente aprendeu a ser artistas muito esponjas, a carregar experiências de um lugar pra outro, por isso que as peças se transformam tanto também. Outro dia eu tava revendo a filmagem que a gente tem de *Hysteria*, na FAU [Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - R. Maranhão, 88], era a estréia, e é outra peça, a reação das pessoas é outra... Ah, mais uma coisa sobre a ponte passado-presente, é que a arquitetura nos ajuda muito, é quase como se ela desse uma parte da pesquisa que a gente fez de cara para a platéia; eu sinto que você chega nesses lugares e eles, automaticamente, já fazem isso, eles abrem as lembranças. O fato de não ser caixa preta vira esses lugares transforma essa pessoa, é como se ela se preparasse – não ela se choca assim que chega – mas como se já se comportasse diferente. Eu devo muito à arquitetura, porque acredito que a platéia se colocou num lugar diferente por ser nessa casa histórica, por não ser no teatro, por ela não se sentir em cena e por ela não reconhecer nenhuma convenção da caixa preta que determina uma maneira muito clara de se comportar no teatro. Então acho que sou muito

grato.

Lígia: Você falou do ator esponja, mas é como se fosse um espectador esponja também, não?

Marques: Também. Eu tenho lido muito sobre essa idéia do personagem invisível, da platéia... e sinto que as coisas são muito menos opacas; em *Arrufos* eu percebo que vou assistir cada vez mais a platéia do que os atores, ou eu vou vê-los quase junto, é uma coisa só que eu vou assistir. Cada vez mais eu acho que a platéia precisa sentir ‘eu estou aqui, eu vim também’. Eu sinto que a platéia brasileira de teatro não se sente responsável e ela é totalmente responsável, é como se a peça fosse da maneira que ela fizesse ser também e, num radicalismo, eu queria chegar cada vez mais nisso, em que o público tivesse total consciência de que se no dia não estava bom, talvez ele também não tenha feito o que podia para ajudar. Tem dia, que eu reconheço que a gente ‘não veio’, mas tem uma questão nisso que é assim: a platéia não entende que ela é platéia, que tem uma função, que não é neutra nessa história.

Lígia: E eu queria perguntar, só pra terminar, se vocês leram alguma coisa sobre o espaço. Eu vi que vocês leram Bachelard, *A poética do espaço*...

Marques: Mas já para o *Hygiene*.

Lígia: E vocês leram mais alguma coisa sobre essa relação com o espaço?

Marques: O Bolleli nessa época trouxe muito material para a gente sobre a casa, depois vieram os depoimentos, mas acho que o maior livro foi ter vivenciado 50 adaptações de *Hysteria* e 12 de *Hygiene*, acho que tudo isso nos deu esse respeito, esse entendimento pelo espaço e essa reflexão mesmo. Todo mundo teve que viver com isso e todos sofreram muito com isso, alguns ficavam com o personagem perdido, achavam que era o fim, então existe essa dinâmica. Eu sinto que quando a gente começou eu também estimulava eles a se apegarem muito ao espaço, então a dor de desapegar era maior, hoje em dia talvez a gente direcione mais para o sentido de tirar proveito do espaço, mas sem deixar que ele te domine; você domina ele. Nessa fase a gente lida melhor com isso. Do que a gente leu o mais específico foi a *Poética* do Bachelard, mas a gente sempre está lendo textos que falam da época, sobre a arquitetura... Para o *Arrufos* a gente leu muito como era a etiqueta da rua, a etiqueta do salão, a etiqueta do quarto, a etiqueta da igreja, os comportamentos sociais a partir da arquitetura. Porque o mito da neutralidade do espaço, mesmo da caixa preta, me incomoda; é como achar que uma sala, como ela é, em si, já não determina uma aula.

Lígia: É como se determinasse o jogo que você propõe.

Marques: Exatamente. Aquela estrutura determina um tipo de relação, elas têm um limite, assim como a roda tem um outro limite. Assim como as salas da EAD [Escola de Artes Dramáticas – USP] determinam o teatro que é feito lá dentro, as salas da UNESP determinam o teatro que é feito lá dentro, não tem como não determinar, essa questão está em tudo. O ser humano é que tem a arrogância, assim como tem com a natureza, de não ver a influência e as conseqüências, como se fosse: “Eu estou com meu pensamento, minha idéia está pronta é só executar”.

(Finalizações, agradecimentos e despedida)

ANEXO C – O processo criativo do espetáculo *Hysteria*

Entrevista com Janaína Leite (JANAÍNA) e Juliana Sanches (JULIANA), em 16 de junho de 2010, na sede do Grupo XIX de Teatro (Vila Maria Zélia)

Questões balizadoras:

1. Em qual momento vocês escolheram falar sobre a mulher?
2. Como e de que forma surgiu o interesse pela temática da histeria?
3. Havia outras pessoas envolvidas no processo criativo, ainda na EAD? Em que momento foram substituídas?
4. Em qual momento e de que maneira foi decidido que o exercício cênico da EAD se tornaria um espetáculo?
5. Como os textos de pesquisa foram recolhidos? Todas leram toda a bibliografia? Vocês trocaram os materiais entre si?
6. Quando citam passagens de documentação histórica, como vocês tiveram acesso a elas? Essas são apenas citações de livros e teses?
7. Para a escrita do texto, os fragmentos escritos por cada uma foi reelaborado em função das outras ou ao longo do processo de ensaios? Eles foram revistos por alguém antes de se tornarem texto cênico?
8. Como foram definidas as imbricações (intercalação dos fragmentos) no texto?
9. Vocês chegaram a conversar com mulheres, que consideravam em situação de opressão, para a criação das personagens?
10. Segundo Luiz Fernando Marques, a cada personagem corresponde uma parte do corpo da mulher: Hercília é a cabeça / o cérebro; Nini é o Braço / o trabalho; M.J. é o órgão sexual e o aparelho reprodutivo; Clara é a alma / o espírito e Maria Tourinho é o útero / a maternidade. Quem teve essa idéia? Ela surgiu durante os ensaios, ao final do processo, ou como ponto de partida para a composição das personagens?
11. Como as personagens foram “elaboradas”? Existe um teor realista na encenação e nas personagens, existiu também a elaboração de uma gênese (a partir dos dados coletados ou da imaginação) e outros procedimentos mais Stanislavskianos?
12. Existiram *workshops* de preparação e criação das cenas?
13. Vocês se lembram das improvisações realizadas no processo? Elas foram realizadas a partir de quais estímulos (escritos, imagéticos, musicais, memoriais...)?
14. Como a música entrou no processo de montagem?
15. Em que momento e de que maneira foram estabelecidos os momentos de interação com a platéia?

16. Por que foi escolhida a sala de aseios do hospício Pedro II, no Rio de Janeiro, como espaço cênico da peça?
17. Como foram criados os figurinos?

Entrevista

(cumprimentos e explicação sobre o encaminhamento)

Lígia - Eu gostaria que vocês me contassem, inicialmente, o que vocês lembram sobre o processo criativo de *Hysteria*.

Juliana - O começo, do começo, aconteceu em um curso na ECA [Escola de Comunicação e Artes-USP], ministrado pelo Tó [Antônio] Araújo, quando algumas pessoas da EAD [Escola de Artes Dramáticas] foram participar como atores. O cerne do *Hysteria* começou como uma cena para esse projeto, mas o Lubi [Luiz Fernando Marques] pediu para dirigir – porque a princípio todas as pessoas da EAD seriam atores. Então se configurou assim; tinham atrizes, o que acabou levando para a questão feminina e eles começaram a pesquisar. Eles estavam estudando o século XIX, a proposta do To era estudar as relações de trabalho do século XIX, mas como só tinham mulheres no grupo, eles chegaram no livro *Histórias das mulheres no Brasil*.

Lígia - Quando você fala “chegaram”, quem foi, o Antônio Araújo ou o grupo de vocês?

Juliana - Tinha um dramaturgo inclusive, um menino que nunca assistiu *Hysteria* (risos)

Janaina - Rafael [Carvalho], ele estava no meio e trouxe o livro. Uma primeira provocação foi esse texto, *Psiquiatria e feminilidade*, da Magali Engel, que ele trouxe porque eram só eram mulheres, e esse foi o primeiro estopim do trabalho. Foi com esse cara, depois um dia ele bateu na porta, falou que não queria continuar e foi embora, e todos assumiram essa primeira dramaturgia com direção do Lubi, já naquele momento.

Lígia - E tinha outras duas atrizes nesse momento, não é?

Janaina - Então, nesse primeiríssimo momento...

Juliana - Não, na verdade, eu não estava no primeiro momento, nenhuma de nós inclusive.

Janaina - Estava a Daniela [Scarpari].

Juliana - A Sara [Antunes] tava nesse primeiro momento. E como que é o nome daquela outra?

Janaina - A Gisela [Millás]?

Juliana - Não... a Gisela também entrou com você, um pouquinho antes talvez, mas era a Raíssa [Gregori] que estava nesse primeiro momento, e a Xaxá [Flávia Melman]. Mas era

uma cena de 15 minutos. Logo depois disso teve outra configuração quando entrou a Janaína [Sanches] e a Gisela – a Raíssa tinha saído para fazer CPT – e entrou uma outra menina também...

Janaina - A Ana Lúcia [Casati].

Juliana - Exato, é.

Lígia - Mas nesse momento vocês já tinham se apresentado no curso do Antônio Araújo?

Janaina - Uma cena de 15 minutos que tinha alguma coisa a ver; já existiam algumas personagens, já havia esboços de algumas coisas, mas era muito aberto ainda; só tinham esses 15 minutos e acabou o curso. Acabou, mas eu lembro que... não sei se foi incentivo do Tó, ou se o grupo sentiu que a cena deu certo, mas o Lubi e as meninas tiveram a vontade de dar seqüência, na época a Marina [Henrique]...

Juliana - A Marina exatamente.

Janaina - A Marininha que estava no processo – ela era minha amiga, da minha turma da EAD – e ela me contava algumas coisas, e eu lembro que enquanto ela falava eu ficava encantada. Eu fui assistir à cena... não era nem essa, era uma cena do gato.

Juliana - É do gato, da menina...

Lígia - E da sinhá.

Janaina - É, exatamente. Eu fui assistir à essa cena sem imaginar que um dia eu ia fazer. E a Marina me contava e eu achava incrível. Na seqüência, quando terminou o ano, o curso acabou, e o Lubi propôs de dar seqüência, ele me chamou e chamou a Gi [Gisela].

Juliana - E continuou a pesquisa. A Raíssa voltou, mas a Ana Lucia também saiu, na verdade para Raíssa voltar... foi a Xaxá que saiu?

Janaina - A Marina.

Juliana - A Marina, a Marina saiu, e essa Ana Lucia que já estava no lugar da Daniela, com essa personagem, também saiu, então entramos juntas a Raíssa e eu e firmou esse grupo.

Janaina - O elenco era eu, você, a Sara, a Gisela e a Raíssa.

Juliana - E a partir disso a gente começou a ampliar a cena; já tinham algumas coisas, mas, por exemplo, a primeira amarração toda foi feita a partir daí.

Janaina - Já com esse grupo. A gente fazia tudo como dinâmica de sala de ensaio.

Juliana - Teve bastante ensaio separado. Quando eu entrei eu tive, antes de encontrar as meninas. Porque eu entrei a convite do Lubi, a gente tinha feito faculdade juntos. Eu já conhecia as meninas porque algumas tinham participado de um grupo de teatro com ele, “O filho de Próspero” – a Jana e a Gisela – eu conhecia a Raíssa e a Sara porque eu dei aula no Célia Helena, então eu as conhecia de outros lugares, mas foi o Lubi que chamou por conta da

faculdade. Quando eu entrei, eu lembro que eu tinham muitos ensaios só com ele, um mês e meio assim; todas se encontravam pra conversar, pra falar sobre texto, mas ensaio...

Janaina - Foi no segundo semestre, no primeiro semestre ainda era “um lodo só”; a gente ia sábado e domingo de manhã para a EAD, cada um já tinha sua personagem, seu recorte temático, e a gente improvisava em cima de objetos, roupas...

Juliana - Disso eu participei já.

Janaina - Sim. Antes de a gente começar a focar nas personagens, houve várias dinâmicas: do corpo, dos bancos, do espaço, da luz... Eram sábados e domingos de manhã que a gente ficava lá improvisando, cada uma já tinha sua unidade temática e a gente ia pondo o texto na roda. Depois quando a gente começou a criar cenas, ele fazia esse trabalho realmente individual.

Juliana - A gente só ensaiava de final de semana, eu acho que era sábado com ele e domingo com o grupo. Era sempre uma coisa assim, mas existiam esses ensaios sozinhos; eu lembro que eu chegava quando a Raíssa estava saindo, depois eu saía e a Gisela entrava. No outro dia todo mundo se encontrava.

Janaina - Mas eu tenho na memória de serem dois ensaios desse.

Juliana - É? Eu tenho memória... não sei também se eu estou confundindo, porque também faz muito tempo, vai fazer dez anos.

Janaina - Porque como você entrou no lugar da Ana Lúcia, teve o momento de...

Juliana - Teve o momento de eu entrar na história. Eu lembro que eu e a Raíssa, uma saía e entrava a outra. Teve um dia também que era para levar roupas, a gente pegou todas as roupas da EAD, levou roupa de mãe, roupa de vó, aí levou boneca... A Sara ficou um tempão com boneca do lado, pra ser a enamorada... O Lubi também ensaiava a gente de saía.

Janaina - Teve um outro dia que o Lubi fez uma surpresa pra gente no camarim da EAD...

Juliana - Ah, foi muito bonito isso...

Janaina - Ele colou na parede inteira um roteiro com fichinhas. Cada personagem era uma cor e tinha suas fichas. A gente tinha levantado em cena um monte de momentos: momento que rezavam juntas, momento que eu tinha um ataque, que ela [Juliana] falava do coito... isso era tudo um amontoado de coisas, foi a primeira vez que ele estabeleceu um roteiro, uma ordem que encaixava essas cores, e a ordem das coisas...

Juliana - E antes disso ele deu um envelope pra cada uma, com a cor de cada uma, você abria o envelope só tinha os seus pedaços...

Janaina - Os seus momentos.

Juliana - Os seus momentos, coisas que já existiam e coisas que não existiam, mas acho que na costura sentia-se a necessidade. Por exemplo, tem o momento de catar piolho, tem o

momento da dança, não tinha a forma como íamos dançar... E quando a gente entrou no camarim, era tudo coloridinho, eu lembro que minha cor era rosa e a sua?

Janaina - A minha acho que era verde claro. Era verde claro.

Juliana - E é a cor da sua saia. E tinha amarelinho, azulzinho, branquinho, creminho, era tudo coloridinho, ficou bem bonito. E assim você entendia, entendeu, você olhava onde se encaixava cada parte.

Janaina - A partir de então a gente começou a ensaiar em cima desse grande roteiro.

Lígia - Mas o levantamento disso tudo, foi a partir de improvisações, de materiais que vocês recolheram? E cada uma recolheu já dentro do seu próprio universo, desde o início?

Juliana - Não, quando eu entrei para o grupo, já tinha bastante coisa da MJ. Mas eu lembro que eu peguei um capítulo, a gente começou a estudar o tema.

Janaina - Cada um ganhou um capítulo do livro *História das mulheres*. A gente dividiu ele inteiro em capítulos e eu li tudo o que falava sobre abandono...

Juliana - Tinha aquele livro *Minha vida de menina* também.

Janaina - *Minha vida de menina* a gente leu juntos também. Teve outros livros que viraram referência na época: *A histérica, o sexo e o médico*, mas acho que o mais importante foi esse que a gente dividiu *História das mulheres no Brasil*. Você pegou a parte das mulheres burguesas escritoras...

Juliana - Sobre sexualidade, históricas, enfim...

Janaina - E disso a gente já pensava no texto, em situações, poemas, que poderiam ser usados na peça.

Juliana - E virava e mexia você encontrava coisas que não tinha a ver com a sua personagem, mas que tinham a ver com a personagem da outra, então o tempo todo uma levava para outra. Depois, desse cronograma, desse grande roteiro, ainda continuaram a existir uns buracos, para criar essas partes foi mais com improvisação; porque quando juntamos todas as partes, fomos propondo aquela cena de dançar para o banco vazio, da Clara irimitando a MJ... foi a partir das improvisações, principalmente as cenas coletivas. E foi o tempo todo assim, cada um sempre pensando e levando... a música, quando eu cheguei já existia.

Janaina - É, foi a Marina que trouxe a música. Quando a gente começou a organizar esse roteiro ele não era nem um pouco rigoroso, tanto é que as falas da Raíssa não tinham nenhuma ordem, ela dizia quando queria... tinham várias coisas que eram bem abertas. E então a gente fez uma primeira apresentação, na FAU [Faculdade de Arquitetura e Urbanismo-USP] ou na Engenharia?

Juliana - Na Engenharia...

Janaina - Na SAPO [Semana de Arte da Poli]. Eram quase só homem assistindo e tinha meia dúzia de mulheres com a gente, lembra?

Juliana - Não tinha quase nada de interação... a proposta era a interação, mas eram ainda perguntas que cabiam sim ou não como resposta...

Janaina - A peça durava 40 minutos.

Juliana - E a gente também não sabia isso, a interação foi uma coisa muito conquistada. E hoje, não aumentou texto nenhum, continua com 40 minutos de texto, mas a peça tem uma hora e meia; ela foi ganhando muito porque a gente foi ganhando também essa habilidade de interação.

Janaina - É incomparável, tem gente que não lembrava que a peça era interativa; teve gente que viu na FAU, quando já estava em cartaz, e não lembrava. E o espetáculo foi ganhando uma dimensão absurda com essa interatividade. Então, a gente começou a fazer uma apresentação, sentiu que poderia dar certo, e foi de novo fazer na FAU Maranhão. Começamos a amarrar algumas coisas, deixar um pouco mais definido, mas tudo era muito como uma pesquisa ainda. Só que quando a gente resolveu ir para o Festival de Curitiba, a coisa mudou, porque lá a gente viu que a peça tinha uma dimensão, que ela deu muito certo em termos de crítica e de público.

Juliana - Lá já existiam todos os momentos, só que ainda reduzidos, todos... e foi sendo ampliado lá mesmo. Um monte de coisas ganhou muito lá. Foi a primeira vez, nós bancamos o Fringe; você tinha que pagar cinquenta reais por dia para apresentar - eles falavam que era por causa de som e iluminação, a gente não usava nem som, nem iluminação, e teve que pagar da mesma forma. Eu lembro que a gente pegou e deu duzentos e cinquenta reais para pagar por cinco dias; a gente pagou para apresentar, era a semana de Páscoa, ninguém ia fazer cinco apresentações seguidas no Fringe, mas o Lubi falou “Nós vamos” porque a gente precisava se apresentar. Ficamos lá de favor, eu consegui um apartamento emprestado que não tinha nem luz e nem água.

Janaina - Mas a Raissa e a Sara estavam chiques, elas estavam com o grupo Tablado de Arruar. Elas estavam não hotel, porque o Tablado tinha estréia paga, então ficamos eu, a Ju e o Lubi, não lugar terrível e a gente ia com a toalha escondida, com a roupa escondida na bolsa, tomar banho no hotel das meninas.

Juliana - Exato, e a Gisela pagou hotel, então a gente se dividia pra tomar banho, mas eu a Jana e o Lubi, ficamos... Olha... e é a gente continua no grupo! (risos) Os três que ficaram na miséria continuaram; na miséria, na saúde, na riqueza e na pobreza. Mas eu era horrível, nós fizemos pra ficar barato, porque a gente não tinha dinheiro nenhum. Ah tinha sim, o do Educandário. Existia um projeto que era o Teatro Vocacional, o primeiro momento do Vocacional, e contrataram a gente para dar aulas no Educandário Dom Duarte, e nós fizemos uma organização rotativa, cada um dava uma aula, mas ninguém ficou com esse dinheiro, ele foi pra pagar essas apresentações e a gasolina. E fizemos um tipo de umas filipetas... com fotos de várias mulheres, da Julia Margaret Cameron, várias pequenininhas, preto e branco, nós cortamos uma por uma pra distribuir na porta, desse tamanhinho, pra falar para as pessoas irem ver *Hysteria*.

Janaina - Era lindo.

Juliana - Mas era borrado, não dava nem para ler direito. E fizemos também umas cartas.

Janaina - Para os jornalistas.

Juliana - Para os jornalistas do hotel, convidando eles para assistirem – e tiraram sarro de nós por muito tempo depois disso. (risos)

Janaina - Depois o Sergio [?] falou que na época ele achou muito cafona, mas ele foi por causa disso. (risos)

Juliana - Ele foi (risos). Depois de uns dois anos a gente ainda ouvia “Olha, foi muito horrível aquilo que vocês fizeram!” Mas enfim, eles foram.

Janaina - E foram muito bons esses cinco dias. No primeiro dia eu lembro que não foi lotado, foi um dia normal; não foi vazio, mas não foi lotado. Trinta pessoas... acho que quarenta.

Juliana - É, no segundo dia já lotou, e aí no último dia, não tinha lugar, o organizador do festival, sentou no chão. Com isso, cinco dias seguidos também deu um reforço, as improvisações que a gente propunha ganharam um pouco ali. Não tinha poema inventado na hora, não tinha nada disso ainda, era o “básico um” ainda, mas todas as interações aconteceram, a ponto de a gente ficar surpresa também.

Janaina - A gente ficou muito surpresa com a reação das pessoas. Aí no sábado, a gente saiu no jornal! Eu lembro de ligar pra minha mãe: “A gente saiu no jornal!!!”

Juliana - “É, compra! Compra o jornal!”. E logo depois nós viemos pra FAU. Como era pela USP, já tinha sido um facilitador ter a FAU Maranhão pra apresentar, então a gente já tinha essa temporada, o que foi muito bom também porque nós apresentamos em Curitiba, já tendo data de estreia, então em todas as críticas estava que íamos estreiar em São Paulo em maio.

Lígia - Vocês consideram como estréia de vocês a FAU?

Juliana - Não.

Janaina - Estréia? Foi temporada...

Juliana - A gente considera até a EAD no final do ano, né?

Janaina - É porque a gente fez a apresentação... a primeira foi a SAPO, não foi? Depois a gente fez uma apresentação lá na sala da EAD.

Lígia - Mas se vocês fossem escrever, ou contar para alguém: a estréia foi...?

Juliana - Acho que a gente considera a da EAD. Porque o texto já estava lá, já era aquele, de considerar dez anos do grupo

Janaina - É? Não sei. Eu penso em novembro de 2001, né?

Juliana - Eu também.

Lígia - Na EAD?

Juliana - É. Porque antes disso, em outubro, nós apresentamos nessa da SAPO.

Janaina - E na seqüência foi essa da EAD.

Juliana - Na EAD já foram duas ou três que a gente conseguiu fazer assim, então já tinha um pequeno público nosso, já tinham uns convidados...

Janaina - Já estava uma estrutura bem mais definida. Eu sempre penso novembro de 2001. Mas foi isso então, a gente voltou, entrou em cartaz na FAU, a temporada foi incrível, lotada, ainda era pequenininha para quarenta pessoas só.

Juliana - E nós caímos na besteira de achar que seria super fácil, voltar em temporada naquele ano. Nossa, demorou seis meses e não tinha lugar pra gente voltar.

Janaina - A gente não conseguia, andava por São Paulo inteira e não conseguia achar lugar. Até que a gente voltou em cartaz finalmente, no Sítio Morrinhos.

Juliana - Nós estivemos em um festival em Brasília, em janeiro, foi muito legal, e recebemos a notícia que tínhamos sido convidados a participar do Formação de Público, foi o Celso Frateschi.

Janaina - E aí a gente estreou...

Juliana - Ele tinha visto a gente na FAU.

Janaina - A gente só conseguiu voltar em cartaz aí.

Juliana - Mas todo mundo já sabia que a gente estava nãoa busca de lugar. Era janeiro de 2003 já e recebemos o convite para ficar um ano, na verdade eram seis meses primeiro, né?

Janaina - Não, eu acho que era um ano de cara, o Formação de Público. Lembro que eu fui nãoa reunião e ficamos decidindo se íamos aceitar ou não porque era de terça a domingo.

Juliana - Terça a domingo, o ano inteiro em cartaz. De terça a sexta era a noite, sábado e domingo...

Janaina - Pois é, eu lembro que teve essa pressão, porque existia a possibilidade de um apoio, ou patrocínio, lembra...

Juliana - Ah, é verdade, é verdade!

Janaina - Enfim, mas foi isso, e nós aceitamos. Até então a gente não era grupo, a gente era um coletivo em função daquela peça.

Lígia - Não era um grupo ainda?

Janaina - A gente não se entendia como grupo nesse. Mas a partir do Formação de Público, quando a gente ficava de terça a domingo juntos, todos os dias discutia a peça com um monte de gente que vinha, ocupando o lugar, tudo foi ganhando uma dimensão pra gente. Quando chegou agosto, a gente já estava discutindo “E aí? Qual vai ser o próximo passo?”. E isso

começou com quem estava ali, as meninas e o Lubi; muitas reuniões, discussão do próximo tema, até que gente chegou no tema da casa. A gente começou a estudar sobre a casa, foi afunilando, a gente chegou na idéia do cortiço, da habitação, e a gente formulou totalmente o projeto. Em janeiro ou dezembro, quando a gente chamou os meninos, a gente tinha ganhado o edital com o projeto, e apresentou pra eles...

Juliana - Na verdade o convite, pra alguns meninos, nós já fizemos antes...

Janaina - Dezembro, novembro.

Juliana - Então foi isso: nós ficamos em cartaz até o final do ano, e nós já nos configuramos um grupo: eu, Janaína, Sara, Gisela e Lubi. Então falamos, não tem como fazer outra peça com quatro mulheres... A gente já estava com toda essa pesquisa de *Higiyene*, e falar de cortiço sem homem? Aí que vieram os meninos, mas pode perguntar sobre *Hysteria*.

Lígia - Eu queria saber quem fez a amarração dos textos individuais.

Janaina - Os individuais, cada uma de nós.

Lígia - Tudo que a Clara fala, não foi você que recolheu necessariamente, mas foi você que organizou naquela ordem, daquele jeito?

Janaina - É porque a amarração acaba acontecendo muito em relação umas as outras. Então chega uma hora que essa costura, a sobreposição de um texto... mas internamente cada bloco de texto, cada costura foi muito de responsabilidade de cada atriz, claro que a gente trocava “Ah eu descobri isso aqui que tem a ver com você”, então ela me dava e eu amarrava tudo dentro da minha dramaturgia, e vice-versa.

Juliana - Quando eu entrei já existia, esse mote “Eu estou bem, eu já estou boa”; já existia essa coisa de ela estar doente e falar que já estava boa. F Marina que trouxe, não foi?

Janaina - Foi a Daniela.

Juliana - A Daniela, é, a Marina era de outra seção. (risos). O que aconteceu foi assim: logo que entrei tinha umas partes que já tinham a ver com a minha personagem, mas para caber na boca era preciso misturar aquilo com outras coisas. No final das contas, por exemplo a minha, em *A História das mulheres do Brasil*, tem uns pedaços que o médico falaria – quando ela fala do Doutor – isso é de lá... mas muita coisa é do *Minha vida de menina*. Porque lendo eu lembro que achei uns pedaços; a Gisela achou muitos pedaços, porque a Gisela amou *Minha vida de menina*. Ela trazia pra todo mundo também, então nós íamos fazendo isso juntas. Tudo o que você fazia de novo já vinha com uma proposta, até, mais ou menos, corporal, uma proposta de cena.

Lígia - Como se fossem aqueles *workshops* que vocês propõem às vezes nas oficinas?

Juliana - Era diferente, porque não tinha uma organização, como “Olha gente, amanhã todo mundo vai trazer...”

Janaina - Era bem mais solto.

Juliana - Era mais solto. Não tinha muito uma forma. Tanto que quando o Lubi me chamou, elas já tinham passado por muita coisa, e ele falou assim “A gente não sabe se vai apresentar, a gente está fazendo uma pesquisa”.

Janaina - “Não sabe se é peça”.

Juliana - “Não sabe se é peça, mas está interessante e eu acho que tem a ver com você”. Eu estava há cinco anos sem fazer nada de teatro, estava trabalhando em produção de TV e de teatro nessa época. Já fazia muito tempo que eu estava tentando voltar, mas eu não queria entrar, fazer teste, porque eu nem sabia o que eu queria fazer com o teatro. Eu lembro que um dos motivos para eu aceitar, foi que ele falou, “É muito aberto, muito tranquilo, não tem menor obrigação de apresentar nada, vamos ver”. Isso era entre junho e julho, e aí foi acontecendo, acontecendo... tanto que quando a gente apresentou foi tranquilo; fazia sentido apresentar. E teve sim uma amarração de uma com a outra, essa primeira amarração, mas o primeiro roteiro foi o Lubi que fez, a primeira proposta.

Janaina - Uma ordem pras coisas.

Juliana - Depois mudou um monte de coisas. Eu lembro que da Clara e da Hercília mudou quase tudo da amarração inicial; a parte das duas na janela, era em outro momento... isso mudou na FAU Maranhão. Entramos em crise com a cena porque a Hercília não tinha essa história, ela sumia, não tinha muito o quê a Hercília era. Na FAU Maranhão, a Raíssa levou uma proposta dela ser meio suicida, de se jogar da janela, e o Lubi até achou legal, mas depois a Raíssa mesmo entrou em crise e se deu conta de que a Hercília, ela não ia se matar. E, por exemplo, a cena da idade da Clara, até Curitiba não era muito definida, tinha a brincadeira das datas, mas não tinha essa definição de quando ela nasceu. Isso ficou mais forte com a cena da janela na FAU Maranhão, ainda estava em processo nesse momento. A primeira amarração de uma personagem com a outra acho que veio do Lubi, que é aquela primeira proposta. As amarrações internas cada uma propunha e depois, apresentando a peça, nós começamos a palpitar umas nas vidas das outras. Aí ficou mais parecido com *Hygiene*, porque quando a gente estreou *Hygiene*, cada dia mudava a ordem das cenas (risos).

Lígia - A Clara se chamou Camila?

Janaina - Ela se chamou Camila, na fase da Raíssa, quando a Raíssa fazia essa cena lá no Tó. Quando eu entrei já era Clara, eu nunca fui Camila. Eu não sei da onde pegou esse nome, se fui eu que inventei, se foi o Lubi, eu sei que de cara eu já era Clara. Eu sabia que ia entrar pra esse papel e a Marina ia ficar no da Hercília.

Juliana - É, e tem umas coisas assim, a MJ, por exemplo, ela apareceu porque no *História das Mulheres do Brasil*, tem a descrição de uma mulher e embaixo está escrito “MJ”. A gente estreou, ninguém questionou. Para mim eram as iniciais do nome dela, eu falava que era Maria Julia, mas isso na minha cabeça. Até que teve um dia, na FAU Maranhão, que um historiador foi assistir e falou que as famílias mais ricas – e na nossa cabeça a MJ era a mais pobre... Ele veio com uma informação de que as pessoas colocavam as iniciais pra preservar a família, isso deu totalmente outro sentido, então voltamos a ler. E tinha muito isso, de ir e voltar. A Nini, tinha essa questão da mulher, depois de um tempo que se chegou a uma conclusão sobre ela ter uma história com os irmãos; no começo a Gisela falava que a Nini tinha começado cuidando das pessoas, mas que ela era uma solteirona, depois, estudando

mais, ela achou interessante que a família que tivesse colocado ela lá porque não tinha mais o que fazer com ela... eram umas coisas que vinham vindo...

Janaina - Com o tempo.

Juliana - Mas eu acho que até hoje.

Lígia - Isso depois que vocês estavam apresentando ou durante o processo de criação?

Juliana - Essas descobertas continuavam.

Janaina - Mudou muito.

Juliana - As poetisas, focar nas poetisas brasileiras, a ideia veio depois... Tinha uma coisa da Safo primeiro, logo de cara, a Narcisa Amália foi vindo... o poema que a Sara faz apareceu muito depois, dois anos depois.

Janaina - E surgiu por acaso, ela improvisou uma coisinha, a gente achou legal, e quisemos fazer no outro dia.

Juliana - E foi aumentando, tanto que no final era uma...Ode! (risos)

Lígia - E eu li no livro de vocês, que durante o processo usaram depoimentos, relatos de pessoas também da época, também de tias, avós, boletins de ocorrência, fichas médicas... vocês tiveram acesso aos originais ou se basearam em livros, teses e dissertações?

Janaina - Nos livros. Nesse *História das mulheres do Brasil*, no *Histórica, o Sexo e o Médico*... Eles citam os documentos e a gente se baseou neles.

Juliana - E uma coisa interessantíssima foi que nós tiramos tudo de documentos que já estavam sendo estudados no livro *História das Mulheres do Brasil*; ficha policial, ficha médica, vieram todas dali. Depois de um tempo nós fomos para Minas Gerais e visitamos um museu, lá encontramos toda a questão da família Tourinho. A gente começou a procurar nas datas de nascimento e a gente achou a Maria Tourinho lá, o documento! Mas foi muito depois de estreiar, já no festival.

Janaina - A busca dos relatos, foi bastante individual, cada nas suas pesquisas. Acho que a Gisela teve muito isso de buscar, porque ela tinha os cadernos.

Juliana - A tia dela tinha. O caderno goiabada era da tia dela.

Janaina - A Sara eu não sei como foi, mas veio muito da literatura também, do *Minha vida de menina*.

Juliana - É, bastante.

Janaina - Dos jornais... Eu particularmente não pesquisei muitos depoimentos de pessoas. Como a Clara tem um lugar muito abstrato, da religião, uma coisa meio de menina, meio de menina-mulher, as referências vieram muito mais de livros. Teve o livro *A Carne*, do Julio

Ribeiro, teve um [?] (08:38), o ataque saiu de lá, se não me engano, mas não tive muito dessa questão de depoimentos de pessoas.

Juliana - E eu também tinha uma particularidade da doença, no meu caso, já estava a questão social, uma patologia visível, corporal... Então eu lembro que, além dos livros, eu foquei muito em relatos de casos contados pelo Freud, tem um do Charcot também, mas tudo com a intenção mais de chegar a uma imagem, uma idéia de corpo. Mas não usei muitos relatos. Aconteceu que depois... por exemplo, no ano passado nós viajamos com o Palco Giratório, minha tia conosco foi pra cuidar do Chicão [filho da atriz] e ela é extremamente religiosa, várias vezes ela ficava falando coisas...

Janaina - Ela tem uma relação com o padre.

Juliana - E isso aconteceu muito depois, aconteceu e tem uma proximidade dessa relação da Clara com Jesus... acho que tinha um espelhamento

Janaina - Acho que os depoimentos vieram depois pra nos revelar. Era assim eu faço uma coisa de que não tenho muita consciência, então eu encontro uma pessoa na apresentação que dá um baita depoimento e eu falo “Nossa, então eu estou falando disso!”. Nessa peça as fichas, a dimensão dela, foram cair com o tempo, acho que no começo a gente não tinha nem trinta por cento da clareza que a gente tem sobre ela...

Juliana - Não mesmo

Janaina - Quando a gente criou foi uma intuição, a gente lançou coisas ali, mas a dimensão dela, falar sobre ela, até o que era o espaço, o que era a luz... todas as coisas a gente definiu *a posteriori*...

Juliana - Fazendo, fazendo.

Janaina - E coisas que viraram princípios do grupo.

Juliana - Por exemplo, ainda de 2002 aí, nós fizemos um curso de leitura dramática com a Fernanda Montenegro lá no Rio de Janeiro. A empresária dela assistiu a gente em São Paulo e nos levou com grupo convidado; nós fizemos lá e eu lembro que muitas pessoas falavam “Nossa, mas vocês nunca a uma casa de saúde?” e muitas mulheres diziam “Eu tenho uma tia assim, é muito igual”. Foi só naquele momento que a gente foi visitar o primeiro lugar, o Hospício Pedro II; hoje é a UFRJ, mas eles mantém uma casa de saúde mental que se chama Instituto Pinel. Só então nós fomos visitar.

Lígia - Já tinha um ano de peça?

Juliana - Já. E nós fomos visitar porque estávamos dentro do lugar onde tudo aconteceu. Fomos visitar o espaço, o prédio – que hoje é a faculdade de comunicação – o Instituto Pinel... E nós fomos ver. Eu fiquei muito chocada porque eu comecei a conversar com uma mulher, e ela falava “Não, meu filho bem me buscar hoje, meu filho vem me buscar, já está tudo pronto, vai ter um almoço lá em casa, meu filho vem me buscar”, e aquilo me...

Janaina - O ano passado, em Salvador, a gente foi fazer não espaço que descobrimos que tinha sido o último lugar em que funcionou uma roda dos expostos no Estado. E foi assistir à

peça o último neném que tinha sido abandonado na roda... a última pessoa viva que foi abandonada: uma mulher de oitenta, noventa anos. Na hora em que ela entrou, eu quase tive um treco... porque ela era uma criança, ela era totalmente... ela tinha problema mental e ela tinha lacinhos no cabelo, da cor dos da Clara... Espera aí, uma mulher, de noventa anos, que se sentia uma criança, que foi a última que foi abandonada na roda dos expostos, no lugar onde foi abandonada! Aquilo ganha uma dimensão, que a gente nunca daria conta no processo! Entrou uma mulher-criança, que eu falei nossa! De fitinha, toda infantil!

Juliana - E tem uma questão no *Hysteria* que é a maturidade também. Quando começou a pesquisa, a maioria do grupo... eu tinha mais idade, eu sou mais velha que elas, mas idade enquanto atriz, de vivências, de experiências, todo mundo era muito verde; até a Gi que é mais velha do que a gente, que tem mais vivência, todas eram muito verdes. As meninas tinham dezoito anos, tinham coisas que eram impossíveis de a gente dar conta naquela época mesmo. Então, eu acho que a histeria foi se resignificando com o tempo, e se resignifica até hoje. Por exemplo no ano passado, fizemos em vários lugares do Brasil, e no Cariri – a gente sempre faz essa pergunta – eu falei “A senhora já se encontrou com negros?” aí a mulher, uma senhorinha, toda da roça vira e me fala “Com o arco-íris inteiro minha filha”, uma coisa que você não espera; quando você acha que não é mais possível você se surpreender... (risos)

Janaina - Fantástico!

Juliana - E vai se resignificando... acho que quando você faz em outro país... A Clara na França! Era uma questão.

Janaina - Era, porque não é uma questão que reverbera neles... essa porta da religiosidade não existe... porque aqui a gente tem um híbrido de sentimento em relação a isso, a gente crítica, mas todo mundo tem, em maior ou menor proporção, mas a gente tem um conflito religioso, por nossos pais, pelas imagens que a gente tem, e a gente solta uns “Ai meu Deus!”, um “Graças a Deus!”, com muita facilidade. Você não vê um francês dizendo: “Graças a Deus!”, entendeu? Aqui, todo mundo tem seu santinho, tem uma coisinha que... a gente tem um híbrido com a coisa da fé. Eu vejo essa questão católica, a imagem de Jesus, tem algum lugar de encantamento em relação a isso, que lá eles não têm. Então você vê como a religião, a cultura, acabam interferindo nas leituras, nas camadas da peça.

Juliana - Em Londres foi super difícil, porque a questão da língua afastava muito, elas eram muito afastadas, e nós achávamos estávamos “zerando” o tempo todo. De repente, teve um debate sobre a peça e lá estava uma mulher na cadeira de rodas – a gente lembrava dela porque ela parecia a amiga da Rainha da Inglaterra, ela não esboçou um sorriso na peça inteira, assim (a imita) o tempo todo – ela foi ao debate e começou a falar, muito tomada, no final ela veio falar comigo, perguntar... Ela contou que já tinha estado internada nãoa casa de saúde e que ela se sentia muito retratada, então, quando eu fui abraçar, a mulher saiu correndo! Então você percebe que, pra gente, existem muitas questões ainda; quando você acha que a peça não está acontecendo, de repente, em um debate... teve outra que se encantou totalmente com a Nini...

Janaina - Lembra no camarim na França? A gente estava fazendo em um lugar e assim que acabou a peça, no que a gente entrou pro camarim, uma mulher abriu a porta; quando ela fechou a porta, ela olhou pra gente e começou a chorar, chorar – acho que ela errou a porta – ela se deparou com a gente, fechou a porta, começou a chorar, chorar (imita a mulher) e falava “Pardon, pardon”, e chorava, “Merci, merci...”.

Juliana - No decorrer a gente foi amadurecendo também, houve muitos momentos assim na vida de *Hysteria*, em que você ficava muito chocada e pensava “Nossa, eu ainda não tinha vivido isso!” e então fica diferente, e dali a pouco você falava “Nossa isso eu também não tinha vivido!” e vai indo, vamos descobrindo camadas. Eu acho que tem essa questão porque começamos muito jovens no geral, o Lubi, todos nós, então nós fizemos, já sabíamos algumas coisas... não era uma coisa burra de “Ah, estamos fazendo uma pecinha”, todo mundo tinha um encantamento pelo tema...

Janaina - Totalmente!

Juliana - E tem uma coisa da própria mulher, que conforme fomos ficando mais mulheres isso se ressignificou.

Janaina - Foi ganhando outras coisas.

Lígia - Isso de uma ser cabeça, uma o útero, outra a religiosidade... foram vocês escolheram?

Janaina - Acho que o Lubi deu essa diretriz em algum momento, para ser um estímulo quase físico também, de energia, mas não é uma...

Juliana - Foi muito inicial eu acho...

Janaina - É, muito inicial.

Juliana - E que funcionou muito pro começo, pra ter essa imagem, mas eu acho que hoje em dia elas se misturam muito, todas elas tem um pouco das outras.... Ficou mais complexo.

Janaina - Uma tem também a questão da religião, outra tem algo da sexualidade da outra, outra tem a questão do abandono, outra o pensamento... elas se misturam mais.

Juliana - Às vezes as pessoas até reclamam, falando que a peça hoje em dia não é tão pura... quem assistiu no começo. E aí... eu e a Janaina, nós éramos as mais taxativas, assim “Vamos ensaiar, vamos deixar ela mais...” mas tem um fator que é o tempo da peça. Essa inocência, esse frescor vão se perdendo com o tempo, mas em nome de uma complexidade também. Porque, por exemplo, antigamente só a minha personagem era engraçada, a comédia era da MJ, mas era uma comédia ingênua e, com o tempo, com o ganho da interatividade, você vai buscando mais, você ganha uma malícia também que é normal do ser humano. E também é muito estranho você falar “A Maria Tourinho não pode ser engraçada”. Por que não? Todo mundo é também. Todo mundo é a cabeça, mas todo mundo é o órgão genital; todo mundo é o coração. Então eu acho que quando as pessoas viram elas não davam nada, pensavam “São uns banquinhos e umas meninas lá”... Mas tem uma complexidade também. Ano passado foi a primeira... eu tinha acabado de parir e fazia *Hysteria*, e entraram a Evelyn [Klein] que é mãe, tem um filho adolescente, a Mara [Helleno]... são pessoas, mulheres, histórias muito diferentes e claro que e a peça tem que absorver isso também. Então, eu me acalmei um pouco, porque a a gente tinha um pouco desse desespero, de tentar resgatar uma coisa que é irresgatável. Nãoa relação de dez anos, você ter o *frisson*...

Janaina -... igual do primeiro ano (risos).

Lígia - E vocês lembram alguns exercícios que o Lubi propunha? Porque eu li o que você [Juliana Sanches] escreveu sobre fazer muitos exercícios com o banco, sobre esse banco ser a referência de contato físico da sua personagem...

Juliana - Foi mais uma proposta minha, porque foi assim: o Lubi ele propunha, ele levava uma música... O Lubi prepara muito o ambiente, se ele pudesse você dormia na casa dele porque ele quer que você tome um café da manhã... ele é assim, só que ao mesmo tempo ele deixa tudo muito aberto, não é uma coisa...

Janaina - Tinham as dinâmicas do dia...

Juliana - Exato...

Janaina - As dinâmicas do dia. Na dinâmica do dia hoje vocês vão brincar de se vestir. E eram três horas se vestindo, vestindo a outra, brincando de boneca...

Juliana - Resignificando as roupas, usando a roupa diferente.

Janaina - Sobre o banco, o dia inteiro no banco, e banco pra cima, banco pra baixo, banco deitado, banco em pé, o banco é uma pessoa, vai achar um banco, o banco é...

Juliana - Por exemplo, pela dinâmica do banco todo mundo passou, porque a intenção era mais de nos estimular corporalmente naquele espaço, como foi com roupa. Era mais isso. Só que, no meu caso, quando eu joguei com o banco, como ele me deu muito essa imagem, quando eu entrei já tinha essa imagem, da mulher vagina, da mulher sexo, o banco naquela hora pra mim foi o sexo, o material. Porque eu sentia muito uma necessidade do cheiro, da textura, então aconteceu alguma coisa diferente minha com o banco; mas todo mundo teve ensaio com o banco, todo mundo teve ensaio com as roupas... Aconteceu a mesma coisa com a Janaína e um laço, eu lembro quando eu vi pela primeira vez. Todo mundo se arrumou, mas para ela já era um ritual, ela já tinha uma coisa assim... então, para aquela personagem “rolou” mais.

Lígia - E as roupas surgiram nesse contexto também? Vocês foram levando, fizeram uma dinâmica com as roupas, cada uma levou uma peça?

Janaina - A gente teve isso sim de um dia ir ao armário da EAD. A gente pegou muita coisa, e todo mundo trouxe de casa... a minha saia, por muito tempo, foi a que eu trouxe, era do vestido de casamento da minha mãe, eu cortei, e a saia, a renda de cima era essa. Durou anos, até que chegou um momento em que ela já estava toda esburacada, e era o vestido de noiva da minha mãe...

Juliana - A blusinha de baixo que eu usava, também a blusinha, era da camisola de núpcias da minha mãe, aí que depois virou a camisola, que eu uso debaixo da noiva amarela, e é a camisola de núpcias.

Janaina - A Clara tem uma blusinha que a Raíssa trouxe, que até hoje... eu aposentei ela há muito pouco tempo... não, eu usei no Palco Giratório inteiro a blusa da Clara, lembra?

Juliana - Já ta totalmente transparente. (risos)

Janaina - Totalmente transparente e fedida já, era da Raíssa. (risos)

Juliana - A minha saia, desde o começo, é uma saia de algodão cru, a Raíssa também tem a saia dela, só que essa ficou guardada por uns anos. Quando ela saiu ela levou a saia e, ano passado ela voltou, porque a Raíssa voltou a fazer com a gente. Ela tinha um lenço, era uma coisa linda a saia da Hercília, só que o lenço... tudo que era muito de sedinha, não tem como; você sua, você tem que lavar... essas roupas não foram feitas pra lavar muitas vezes.

Janaina – O figurino se tornou muito harmônico; ele foi surgindo, a gente foi montando uma à outra, juntando as peças, foi bem orgânico.

Juliana - Não teve nem uma questão com cor. Eu lembro que no começo o meu era meio rosa e meio branco, depois foi acabando a blusinha rosa, e eu trouxe aquele meu corpetinho bege... foi muito mais assim o astral, o clima da roupa do que a roupa em si. A Hercília precisou de uma camisa sim, mas eu acho que foi a proposta da Rá [Raíssa]. E o Lubi ensaiava de saia, que é uma...

Lígia - Por isso que na foto dele no livro ele também está de saia...

Janaina - É, ele ensaiava de saia dourada.

Lígia – Pode ser uma bobagem perguntar, mas vocês chegaram a fazer gênese de personagem?

Janaina - Gênese?

Lígia - É, isso de parar para pensar em uma história inteira para a personagem, porque vocês só contam fragmentos de cada uma delas. Vocês têm, pra vocês, a história de vida delas?

Janaina - Não, só sei o que aparece na peça. Eu sei que a Clara foi criada por freiras, que ela foi abandonada – isso é uma informação importante da peça – mas que vida que ela tinha nesse lugar, como que...

Juliana - Eu fazia na minha cabeça uma espécie de novelinha no começo. Eu imaginava esse marido, esse marido que [?] (22:25) com a mulher, mas que também não ia mais buscar, mas era muito mais assim...

Lígia - Um subtexto...

Juliana - É, pra mim mesma. Eu nunca formalizei isso nem nunca defini nada... ah, ela é casada, falava muito do marido, então me ajudava. Mas eu acho que também, no geral do grupo... mesmo no *Hygiene* era assim, a gente tinha muito mais uma bandeira que a personagem defendia, era mais a personagem naquele momento.

Lígia - E no *Hysteria*, vocês tem essas bandeiras que cada personagem defende?

Janaina - Tem os temas gerais, os meus eram a religião e o abandono...

Juliana - O meu a sexualidade...

Janaina - A maternidade para a Maria Tourinho.

Juliana - A Nini era autoridade, e o cuidado.

Janaina - A Hercília era a...

Juliana - Intelectualidade...

Janaina - Intelectualidade, a mulher politizada. Era isso, bem claro.

Lígia - E sobre a música, quando vocês entraram elas já existiam?

Janaina - Não, eu já estava nessa época, era com a Marina, e ela Marina a música.

Juliana - Aquela... (cantarola: Nesta casa não entra maldade/ Nesta casa só entra o amor...)

Janaina - É só essa música, ela é como uma mandinga; ela trouxe uma vez no ensaio e acabou ficando. A gente começou a usar sempre.

Juliana - E o Lubi colocava Yamandú [Costa] e Ernesto Nazareth nos ensaios.

Janaina - Era bem temático.

Lígia - E a interação era um pressuposto desde a EAD ?

Janaina - Era, porque já tinha essa estrutura de dividir homens e mulheres e também a ideia de que as mulheres do público iam estar na mesma área que as mulheres atrizes, onde seriam as intervenções. De cara a gente sabia que ia ser interativo, não sabia a dimensão que isso ia ganhar, mas sim que seria interativo.

Juliana - E era uma coisa importante, a gente já tinha essa noção que isso era o interessante da história toda, só que a gente não tinha como fazer isso, porque não sabia.

Lígia - E como surgiu essa ideia? Vocês se lembram?

Juliana - Nossa...

Janaina - A ideia de dividir homens e mulheres foi da Daniela, lá atrás, a de dividir homens e mulheres, e as mulheres ficarem no meio. De cara se deflagrou essa disposição e ela nunca mais saiu da roda.

Lígia - Isso tem a ver com as exposições do Charcot, quando os homens observavam as histéricas? Essa ideia saiu daí ou não?

Janaina - Sinceramente, eu não sei a ordem das coisas, na verdade aconteceu essa divisão meio intuitivamente, e depois a gente descobriu. A ordem das coisas foi mais essa, não foi “Eu li o Charcot, vamos separar?”. Não, a gente separou e depois, lendo, falou “Gente! Tinha que separar mesmo!”

Juliana - Na separação já tinha esse pressuposto de que as mulheres estariam conosco, então a separação também gera interatividade nesse sentido.

Lígia - E por que vocês escolheram o Hospital Pedro II, do Rio de Janeiro?

Juliana – Pelos livros.

Janaina - Porque ele apareceu citado nos livros e a gente manteve essa localização no Rio de Janeiro.

Lígia - Achei bastante específico.

Janaina - Nunca se questionou sobre isso na verdade.

Juliana - Mas, por exemplo, a MJ e a Maria Tourinho estavam nesse hospital. As duas personagens são praticamente literais, a Tourinho é da ficha de polícia, e a MJ é da ficha médica. Claro que as personagens ganharam outras coisas, ganharam outras dimensões, mas, elas realmente partiram de casos reais. A Clara não, a Nini não, a Hercília é uma junção de várias mulheres. Tinha uma Hercília que também matou o marido, descrita no *História das Mulheres do Brasil*. Na mesma parte que vai aparecer a Maria Tourinho, aparece uma Hercília que também matou o marido, só que aí foi juntando a Hercília, com essas mulheres que escreviam no jornal do interior do Alagoas com pseudônimo masculino, e foi virando isso. Porque a MJ e a Tourinho foram tiradas de casos que estão realmente contadinhos; as duas são... e a Hercília também, só que a Hercília é diferente, a mistura dela. Do começo ela já foi misturada. Agora a Clara abriu-se por um canal diferente, e a Nini também. A Nini – eu lembro que o Lubi me contou – que um médico escreveu que a melhor pessoa pra vigiar uma mulher é outra mulher; então eles faziam essas amizades com uma paciente que se sentia médica...

Janaina - Pra vigiar as outras.

Lígia - Minhas perguntas são basicamente essas. Mas eu ainda gostaria de saber se vocês lembram de algumas outras improvisações. Porque na escrita eu faço um caminho próximo com vocês e com a Companhia do Feijão – eles são o Capítulo 3 e vocês são o IV – e deles eu descrevo alguns exercícios e improvisações do processo criativo, só por isso eu estou insistindo um pouco nesse ponto.

Juliana - Casos interessantes?

Lígia - Momentos de improvisação, de descobertas.

Juliana - Poema...

Janaina - Eu lembro do dia em que eu descobri o ataque. Eu estava sozinha com o Lubi, e ele me fez ficar correndo por horas na sala. Corria e fazia a cena, corria, corria e fazia de novo, corria, corria, e fazia de novo; no ápice disso chegava o momento do grito. O grito se definiu aí, criamos uma partitura pra ele que nunca mais mudou, foi um dia forte.

Juliana - Acho que tem coisas de improvisação em cena... por exemplo, o poema foi assim. Um dia sentou uma mulher, amiga muito querida, ao lado da Sara; assim que ela se

confraternizou com a Tourinho, a Sara se empolgou e fez um “Batatinha quando nasce”. Aquilo deu tão certo que ficou, e foi uma improvisação em cena. Eu acho que em cena houve muitas, por exemplo a história do médico, eu lembro que quando eu falava do médico, era uma coisa só do meu mundo, mas com o tempo isso virou (fala de maneira insinuante) “Você conhece o médico...e a senhora?...” então tudo que foi ganhando de... Foi tudo no improvisado em cena já.

Janaina - Isso de fazer conta com as pessoas. Isso não existiu por muito tempo...

Juliana - Exato, exato...

Janaina - A brincadeira de fazer contas com as pessoas apareceu depois... O processo em si, ele era muito aberto, era como uma grande vivência; era um embriagar-se desse universo, ele era muito fluido...

Juliana - A dança com o banco, foi também no ensaio. Comecei a dançar com o banco e ficou, virou uma cena. Acho que tudo foi uma coisa normal: você está fazendo um processo coletivo, criativo, em que faz uma improvisação e ela entra. O que eu acho especial no *Hysteria*, é que a maior parte da peça – de cinquenta pra uma hora e meia – quarenta minutos, são de improvisações em cena. Muitas coisas não existiam. A Hercília quase não falava com ninguém da platéia no começo, quase não falava mesmo, e ela ganhou toda uma questão de abordagem, de cutucar a Nini, de inflar as mulheres contra... foi tudo ganho. E a maioria nem é falada, mesmo assim deu quarenta minutos de coisas.

Janaina - Durante muito tempo a gente fazia improvisação nos lugares. Cada vez que a gente mudava de um lugar pra outro, a gente achava que tinha que chegar quatro dias antes pra fazer *Hysteria*. Hoje em dia a gente chega duas horas antes e faz (risos). Mas na primeira vez, a gente usava um dia inteiro só para dançar no espaço, outro dia para começar a pesquisar marcações, noutro para realmente fixar as marcações e relacionar com o texto...

Juliana - É, para procurar os buraquinhos, as possibilidades. Isso até hoje existe, só que acabou ficando mais fácil.

Janaina - É, em primeiro lugar, todo mundo chega e já olha e fala “Nossa, Clara, aqui... aqui tem um negócio...”

Juliana - Rolava até briguinha, não briga, mas apego. Como a gente não tinha muita noção do todo, cada uma ficava seu mundo, seu mundo e nada mais. Acontecia de chegar e todas se encantarem pela mesma coisa, por exemplo, tinha uma coisa alta, todo mundo queria fazer uma cena no negócio alto (risos) E hoje em dia não rola, você já entende tanto...

Janaina - Entende tanto a peça, que acaba vendo o que é mais necessário pra uma e pra outra.

Juliana - Hoje em dia às vezes, quando o Lubi não vai, a gente marca sozinha, sem problema.

Janaina - Mas é isso, essa coisa de apropriação de cada espaço. Isso é muito importante porque ressignifica muito a peça, dá outra beleza pra ela. Acho que faz parte da nossa improvisação, descobrir cada lugar, o tempo, lugares encantadores, chegar no castelo na França, começar a explorar janelas e...

Juliana - A cena de Portugal da Clara e da Hercília, você lembra né?

Janaina - Do vitral.

Juliana - É uma coisa deslumbrante, de parar e todo mundo ficar assim (imita uma pessoa encantada). Elas ficavam na sacada e as pessoas de fora paravam pra ver. As pessoas ficavam na rua vendo porque era lindo, era lindo. Tem uma foto no livro que elas estão meio desfocadas, é uma coisa linda. E isso surgiu porque tínhamos que abrir a porta. É uma peça de improvisação, então, eu acho que o que ela tem de diferente é que a maioria do... cinquenta por cento dela foi de improvisação em cena e até acontece isso. Porque, se uma pessoa te fala, te surpreende falando “O arco-íris inteiro”, você não pode simplesmente reagir – nessa altura do campeonato – como se ela tivesse falado uma coisa que alguém já tenha dito. Você tem que se permitir, falar “Vamos lá, vamos lá e tomara que consiga voltar”. Então acontece isso; imagina, que você vai fazer a cena da Clara e tem uma Clara de noventa anos na platéia, junto com você; não tem como não dar espaço pra isso. O duro é isso, a gente virou meio que diretoras em cena.

Janaina - É, tem essa noção de dentro; um olhar de fora e de dentro.

Lígia - Tem mais alguma coisa sobre o processo que vocês gostariam de contar?

Janaina - Foi todo legal o processo, foi muito orgânico, não tinha pressão de estréia, não tinha pressão de ser um grupo. Hoje tem milhões de necessidades, de questões que simplesmente não existiam naquele momento, eu lembro que ele era todo fluidez. Tiveram muitas questões que surgiram ali, mas a gente comprou muito aquilo. Eu lembro que eu fazia EAD na mesma época e pra mim a EAD estava muito menos importante do que os meus sábados e domingos pesquisando aquilo. Todo mundo tinha uma intuição muito forte em relação aquilo, um sentimento de que era uma coisa especial. Então foi uma coisa assim muito bonita.

Juliana - Todo mundo entrou no processo apaixonadíssimo pelo tema, antes de tudo. Aconteceu uma grande paixão, então isso virou uma relação bem sucedida.

Janaina – E a gente ganhou toda uma base dos próximos anos do grupo assim, sobre a questão histórica, sobre a improvisação, sobre o espaço... a gente meio que apontou coisas, mil coisas...

Juliana - O ator criador.

Janaina - É de ser diretor da cena, de ser dramaturgo, tudo isso apareceu ali com muita força...

Juliana -... de uma forma muito natural, e por isso que eu acho que ficou tão forte na gente.

Lígia - Vou fazer um pequenino salto de nove anos, para chegarmos em *Marcha para Zenturo*. Eu estou escrevendo também uma breve trajetória sobre vocês. O item 5.1 é a trajetória, o 5.2 é sobre o processo, 5.3 é sobre encenação – e o Lubi conversou bastante comigo sobre isso e sobre o espaço, em duas entrevistas. Mas sobre *Marcha* eu ainda não sei nada.

Janaina - Ah que bom, eu também não. (risos)

Juliana - Mas os meninos vão falar sobre *Hygiene e Arrufos*?

Lígia - Não, porque esses espetáculos só são citados na trajetória e o que o Lubi me falou, assim como os projetos e as reportagens me supriram. Mas o que seria interessante eu saber sobre esse novo espetáculo é: como começou? De onde partiu a idéia pra fazê-lo? De onde partiu a idéia pra se unirem com o grupo *Espanca!*? E se vocês mantêm as coisas de base como pesquisa em relação ao uso do espaço, à interatividade, ao contexto histórico, nesse momento ou não?

Juliana – É engraçado... eu só estou percebendo agora... em algum lugar é meio parecido com o *Hysteria*, porque o Lubi, é uma pessoa totalmente cheia de idéias. No decorrer dos processos do grupo, nós tínhamos, muitas vezes, convidado pessoas pra trabalharem com a gente. Mas a pessoa se assusta, e não é só pelo Lubi, todos nós temos muita idéia, muita opinião, muita segurança do que fala, então a pessoa às vezes vem de fora, vê aquilo... e a gente tinha muito medo de acontecer isso, então nós pedimos, entre nós, para serenarmos nesse encontro com o *Espanca!*. O Lubi já tinha bolado a chegada, o recebimento, a recepção, aí nós falamos “Não vamos fazer isso. Vamos esperar”, e depois ele também topou. Então, o que a gente fez? A gente se encontrou sem nenhuma pauta, se encontrou, e ficamos um olhando pra cara do outro.

Janaina - Não tinha nada.

Juliana - Isso claro que nos assustou, nos aterrorizou. Às vezes eu e a Janaina falávamos “Vamos falar alguma coisa” e a Janaina, “Vamos falar para o Lubi colocar uma diretriz, pra fazer o ensaio”. Porque nós ficamos... e quando decidimos por isso, todo mundo verticalizou mesmo. Tivemos uma semana em que a gente falava sobre “futuro”, mas falava mais porque algumas pessoas do *Espanca!* e do *Grupo XIX* estavam lendo um livro que chama *A Resistência*...

Lígia - Por coincidência?

Juliana - É, do Ernesto Sábato, que é um argentino. É como se fosse uma carta.

Janaina – E eles sugeriram para todo mundo ler.

Juliana - É uma carta pra humanidade. O cara está fazendo cem anos, falando um pouco dos nossos tempos e, nisso, deu vontade de a gente falar de futuro, para refletir sobre o nosso tempo, e veio o Marcelo [Castro] falando...

Janaina - Mas ainda não era o futuro. Quando a gente fez aqueles exercícios de *delay* primeiro, não tinha tema do futuro ainda.

Juliana - Tinha, porque começamos a falar... antes do exercício do *delay*, a gente começou a falar sobre o nosso tempo.

Janaina - Ah tá.

Juliana - Começou por causa do Ernesto Sábato. “Então, como é o nosso tempo?” E começamos a falar que cada vez as coisas estão indo mais pra frente, muito mais pra frente, e você falou: “E se a gente falar sobre o futuro?”. O Marcelinho, do *Espanca!* Falou “Mas eu queria falar de um futuro, que não fosse robótico, um futuro quentinho, um futuro possível, sabe? Um futuro só exagerando alguma coisa?”. E nós trouxemos dez mil idéias. A gente fazia com umas coisas de construir um muro, um monte de idéias, mais na forma, porque não tinha nada ainda. E nós fizemos um exercício...

Janaina - A gente se dividiu em dois grupos. Eu lembro que eu estava nesse grupo...

Juliana - Eu estava no do *delay*.

Janaina - É, no grupo do *delay*. E não sei porque, a gente pensou assim “E se a gente for falando e o outro demorar um tempo pra responder?”.

Juliana - Então nós fizemos um jogo primeiro; era um jogo de rodinha: você perguntava, eu perguntava outra coisa, ela respondia você, a outra pessoa me respondia.

Janaina - E escrevemos. Já tinha a história de um acidente lá fora: “Você está bem?! Ai que chuva. / Vocês viram o acidente lá fora? Ah é, tá chovendo mesmo / ah não sei o quê... é o acidente, morreu o pai e a criança / Morreu o pai e a criança está em coma”. E a gente fez uma primeira ceninha que era...

Juliana - Aí trouxe um vaso, eram umas coisas, meio *nonsense*. Nisso a gente achou que era um mecanismo muito interessante pra mostrar como é o nosso tempo, mostrar que as pessoas muitas vezes estão falando ao mesmo tempo e ninguém se ouve – mas continuam falando – e fomos exagerando isso, colocando uma lente de aumento, e isso foi dando... a Greice escreveu, e com uma pessoa só escrevendo começou a ter outra qualidade no tratamento da temática, mas isso ainda foi para o *Barco de gelo*.

Janaina - Era o *Barco*. A gente fez esse processo em 2008. Foram dois meses, amarramos essa cena, que tinha toda a questão do *delay* e de uma festa de reveillon em 2441...

Lígia - Aquela que vocês mostraram pra gente?

Janaina - É, já existia esse reveillon em 2441, havia alguns apontamentozinhos de personagem, muito *en passant*... Quase nada.

Juliana – Eram mais os nomes

Janaina – É, já tinha uma amarração de um casal e tinha um grupo de teatro, que era contratado, de resto nada.

Juliana - Porque primeiro a gente teve idéia de existir uma avó alugada; era alguém de fora que chegava como uma figura que você contratava porque não existiam mais as relações afetivas...

Janaina - Eu vou contratar uma avó pra hoje.

Juliana – Depois veio essa idéia do teatro...

Janaina – E nisso a gente fechou...

Juliana- E o Tchecov foi escolhido como texto por falar muito sobre o tempo, sobre o futuro, sobre o passado...

Janaina - E foi por acaso que a gente pensou em Tchecov, em *As Três Irmãs*. Na hora em que a gente foi ler *As Três Irmãs*, *A Gaivota*... a gente se deu conta de que ele falava sobre o tempo, o tempo inteiro. Tinha um texto que era assim: “Como será a vida daqui a 400 anos?”. A gente se espantou muito! Foi muito um chute certo!

Juliana - Tem essas coisas que acontecem no cosmos. E o espetáculo tem uma questão com o espaço sim, porque eu acredito que nunca mais a gente vai conseguir fazer uma peça sem pensar no espaço, sem pensar no público... porque, pra gente, se a pessoa está assistindo, a peça já é interativa; se você conta que o público é ativo, já é a interatividade. Então eu acho que isso já está na gente, não é o foco como era em *Hysteria*, que nós fizemos para ver o que seria nesse sentido, abrimos para ter essa conversa. Nesse caso tem uma interatividade que a gente acha até mais...

Janaina – Eu acho bem sofisticada na verdade...

Juliana - Mais sofisticada...

Janaina - ... A interação que existe... o papel mais forte nessa peça... ou tão forte quanto os outros é o papel que a gente dá ao público...

Juliana - Exato.

Janaina - Quando eles viram essa massa lá fora, tornam-se essa passeata, viram... a gente presentificando, absolutamente, a presença daquelas cinquenta, cem pessoas, no teatro... Na dramaturgia está colocado que a gente olha para eles. Eu acho bem sutil, muito mais sutil do que aquelas perguntas diretas “Quanto filhos você tem?”. É uma outra idéia; eu acho que é muito sofisticada mesmo. Está totalmente compreendida na dramaturgia, e como ela dá a potência da coisa: olhar pela janela, ver essas pessoas que estão ali de fato, e a gente trazer isso como...

Juliana – E essas pessoas se reconhecerem... A gente está falando de um futuro que, de certa forma, está todo mundo vivendo dia-a-dia, e mais do que futuro, a gente fala do tempo, do que você faz com o tempo, com seu presente. Eu acho que é muito como um soco, uma “peça soco” nesse sentido. Muito legal porque a gente estava reclamando do ensaio, mas é muito interessante, é uma coisa que me interessa muito nesse sentido.

Lígia - A peça é o tempo.

Juliana - Como você vive esse tempo, mas de uma forma...

Janaina - Tem um questionamento. Acho que tem um questionamento histórico, para a gente que foi do século dezenove para o século vinte e cinco existe uma questão: a gente está falando de futuro do mesmo jeito que a gente falava do século dezenove, pra falar do presente. Então, tem uma discussão sobre as relações – eu acho que isso é muito forte –

porque a gente se relaciona em *delay* o tempo todo e a gente fica o tempo inteiro discutindo qual é a qualidade das relações que a gente está estabelecendo, como é que está vivendo o presente... Tem o tempo inteiro um jogo em relação, passado, presente e futuro, que é essa a grande questão: o tempo. Ele está presentificado em vários níveis na peça, desde a metáfora do gelo derretendo até quando a gente... o fato de estar no reveillon de 2441, chegar uma peça de teatro de um dramaturgo do século XIX, tem um atrito acontecendo entre futuro, presente e passado o tempo inteiro. Assim, como a gente não está presente no instante, a hora em que eu olho pra você, você não está mais naquele espaço; a gente está sempre em *delay*, a gente traz isso o tempo pra própria estrutura do espetáculo...

Juliana - E até como você vive com isso, porque não existe ajuda, não existe nada que seja em grupo, é tudo muito individual. Como você nunca se encontra no mesmo tempo com essa pessoa...

Janaina - Fala de um isolamento, de um individualismo, de uma solidão profunda, de um autismo, de um egocentrismo...

Juliana - De um “ensimesmamento”...

Janaina - De um “ensimesamento”, que todo mundo já foi possuído na vida. Eu estou falando com você, mas estou mandando minha mensagem, e estou conversando com cinco pessoas ao mesmo tempo no msn... Eu estou no trânsito e totalmente abobado... e a gente leva isso ao extremo para falar desse esgotamento. Pra mim esse é o tema mais forte.

Lígia - E como surgiu a idéia de trabalhar com o pessoal do *Espanca!*?

Janaina – A gente tem uma história... a gente se encontrou... é o grupo que nasceu de uma maneira parecida. Eles apresentaram uma cena curta, [?] (43’12”) que depois foi virar o *Por Elise* (43:12). Tem uma trajetória parecida, a gente foi se encontrando nos festivais, eles explodiram um ano depois, mas também no Fringe, e a gente foi se encontrando em alguma situações. Depois a gente chamou eles para o *Encontro Antropofágico*, que era uma parte do projeto do grupo em que a gente chamava...

Juliana - Eles estavam em cartaz aqui em São Paulo...

Janaina – Então a gente teve a ideia: “Vamos chamar o *Espanca!*”.

Juliana - Eles tinham nos chamado para o *Ato I*...

Janaina - Pro *Ato I*...

Juliana - Lá em Belo Horizonte.

Janaina - Cada grupo mostrava um pouquinho do seu processo, e então trocamos. A gente tinha um grande namoro estabelecido, e aí...

Juliana - Foi dando uma vontade de trabalhar, porque é uma admiração pelo trabalho do outro assim; tudo o que eles faziam nos tocava, e acho que o que a gente fazia também chegava neles, então foi muito genuíno o fato de os dois grupos se interessarem muito um pelo outro...

Janaina - E naquele Projeto do fomento, em que a gente propôs essa coisa [Encontros Antropofágicos] entre grupos, tinha a questão dos dramaturgos...

Juliana - Foi, foi, dos dramaturgos.

Janaina - Era todo um momento no grupo em que queríamos encontrar o diferente para reciclar a gente, para trazer um novo ar, então o *Espanca!* foi esse... o *Espanca!* Foi que acabou gerando essa relação próxima... Mas era muito despretensioso, eram dois meses, o que saísse, mas não existia nenhuma pretensão de peça naquele momento, nenhuma pretensão. A gente chegou nessa celulazinha do *Barco de gelo* e falou: “Tem alguma coisa aqui que é interessante” e quando a gente foi formular o projeto da quarta peça, o projeto da Petrobrás, não fazia nenhum sentido ignorar isso, fingir que não aconteceu e partir de um novo tema. “Isso não se esgotou, isso de fato é o que a gente tem, isso é orgânico, isso foi começado”, então a gente falou é assim, não tem como.

Lígia – E, burocraticamente, vocês poderiam me dizer o nome completo de todas as pessoas que estão no elenco?

Juliana - *Marcha para Zenturo*. Greice Passô, Gustavo Bones, Marcelo Castro, Rodolfo Amorim, Paulo Celestino...

Janaina - Ronaldo Serruya, Juliana Sanches, Janaína Leite.

Juliana - E o, Luíz Fernando Marques como diretor.

Janaina - E a Greice está como dramaturga; ela assina a dramaturgia.

Lígia - O figurino e a luz, ficaram por conta de vocês?

Janaina - Não, a luz vai ser o Guilherme Bonfantti, o figurino e o cenário serão por nossa conta...

Janaina - É , o figurino e o cenário...

Juliana - A música, na verdade, por enquanto são propostas do Lubi, mas nós ainda vamos conversar com umas pessoas, pra mudar algumas coisas...

Janaina - A produção executiva, quem está fazendo é a Nayara Sartori, e a coordenação geral pela Petrobrás, é do Paulo Matos; o vídeo é do o Pablo [Lobato]...

Juliana - Tem o assistente de cena que é o Thiago Vitor...

Janaina - Não sei o sobrenome do Pablo... é ele quem cuida da parte audiovisual...

Juliana - E é uma coisa bem grande na peça...

Janaina - É, bem importante, mas eu não sei o sobrenome.
(*agradecimentos e despedidas*)

ANEXO D – A encenação de *Mire Veja* e o trabalho de preparação do ator-narrador

Entrevista com Pedro Pires e Zernesto Pessoa, respectivamente, diretor e dramaturgo da Companhia do Feijão, realizada na sede do grupo em 26 de novembro de 2009.

Pontos estruturais para o encaminhamento da entrevista

1. Como surgiu a pesquisa sobre a narrativa no grupo?
2. Como vocês chegaram até o livro de Luiz Ruffato
3. Quais leituras fundamentaram o processo?
4. Quais as diferenças entre o trabalho do ator-narrador para o ator dramático?
5. Como foi introduzida a narrativa na Companhia do Feijão?
6. Quais os treinamentos colocados em prática para as montagens?
7. Como se dá o trabalho com o texto narrativo?
8. Acreditam que o trabalho com a literatura amplie a liberdade que se tem em relação ao texto dramático?
9. Como foi o processo criativo de *Mire Veja*?
10. Falar sobre o jogo proposto ao espectador
11. Consideram o narrador como um personagem, ou pensam ser o ator quem narre?
12. Como ocorreu a introdução dos adereços e figurinos na montagem?
13. Como se dá a relação com o espaço?

Entrevista

(cumprimentos e explicações sobre o encaminhamento da entrevista)

Lígia: Você me falou que os atores escolheram os próprios textos na montagem de *Mire Veja*. Como vocês chegaram até o livro de Luiz Ruffato?

Pedro Pires: É um caminho que vem do caminho da Companhia. É um pouco longo... pode ser longo?

Lígia: Pode, à vontade.

Pedro Pires: É um caminho que começou, no fim das contas, com o *Movido a Feijão* – se a gente for puxar o fio... A gente criou o *Movido a Feijão* já com a perspectiva da Companhia de pesquisar uma linguagem cênica junto com a criação teatral, e essa já tinha alguns pilares. O pilar era: (1) falar sobre temas brasileiros e sobre o homem brasileiro, pegando as concepções tanto do macro, vamos dizer, mais épico, quanto do micro, do indivíduo, com todas as contradições das duas partes. (2) O trabalho: um teatro que pudesse ser apresentado em qualquer lugar, um teatro que não carecesse de recurso técnicos e tecnológicos muito grandes. Porque a facilidade de estar viajando com o espetáculo e de a Companhia estar em movimento era um dos pressupostos também. E, logo na seqüência, vem um terceiro pilar que é (3) um trabalho em cima da literatura brasileira e dos pensadores sobre a realidade brasileira - que tem a ver com o primeiro tema. O *Movido a Feijão* foi um início disso e ele possibilitou que a gente tivesse a oportunidade de viajar pelo nordeste. Por conta dessa oportunidade a gente criou o *Ó da viagem* que, vamos dizer assim, é um espetáculo que abriu um pouco o universo do paulistano – enfim, nos colocou um pouco aqui em São Paulo como grupo. Era um espetáculo de sala, enquanto o *Movido a Feijão* era um espetáculo de rua. Então, foi um

espetáculo pelo qual as pessoas começaram a conhecer o Feijão, a partir do *Ó da viagem*, e no qual entrou a questão dos pensadores e da literatura brasileira. E em paralelo entrou também uma pesquisa mais forte sobre a narrativa. Porque com *Movido a Feijão* a gente foi, em 99, para o sertão da Paraíba e a partir dessa viagem, dos diários dos atores e dos diários do Mário de Andrade – e mais outras coisas da obra dele – a gente criou o *Ó da viagem*, que você assistiu aqui, um experimento que as pessoas chamam de teatro épico. Quer dizer, nele você tem um narrador e uma influência muito forte do texto do Walter Benjamin, *O Narrador*.

Lígia: Vocês o leram aqui no grupo?

Pedro Pires: Todo mundo leu na época.

Zernesto: Esse é um exemplo daquilo que eu te falei: pequenos textos de passagens teóricos, mas que não era um calhamaço, não era um estudo como tal. Em outra época também apareceu *O performer*, um texto de duas ou três partes do Grotowski, pequenininho, já da última fase dele. Mas antes de ele morrer, ele já tinha uma evolução daquele pensamento que tinha nascido lá atrás.

Pedro Pires: E logicamente junto com o Walter Benjamin vêm as coisas do Brecht. Com o *Ó da viagem* começa uma pesquisa mesmo sobre esse teatro que a gente já estava fazendo por questões muito práticas: a gente foi para o Nordeste e queria contar essa experiência. A experiência de sair de São Paulo foi muito forte, todos paulistanos, e de entrar num mundo muito diferente do nosso; um mundo além de rural, que não era o rural do interior de São Paulo, mas era o do sertão nordestino em plena seca. Era uma sociedade muito diferente da nossa, tanto que possibilitou, como o próprio Benjamin disse, esse distanciamento e essa vontade de falar sobre o que a gente viu, sobre as misérias e as riquezas desse universo. A gente estava lá e a gente viu o que o Mário de Andrade tinha visto em 1929. Isso também nos dá uma ligação muito forte com o passado do Brasil: a gente estava vendo que a coisa aqui anda um passo à frente, dois pra trás, um passo à frente e dois pra trás. Se em 1999 a gente encontra a mesma condição que o Mário encontrou em 29, alguma coisa está errada. E daí quando a gente fez a temporada do *Ó da viagem*, o projeto era: ‘Bom, a gente falou de um lugar muito longe, então, intuitivamente, o nosso caminho é chegar mais perto, falar de coisas que estão mais próximas e continuar o aprofundamento nos estudos dos autores brasileiros de literatura’. O encontro com o Mário de Andrade foi muito rico, assim como rever os escritos das pessoas que no séc. XX pensaram sobre o Brasil e o brasileiro. O séc. XX é muito marcado por esse movimento de brasileiros pensando sobre o Brasil – com referências teóricas européias, mais européias do que americanas – mas se desenvolveu muita coisa sobre o Brasil, desde Gilberto Freire, passando por Sérgio Buarque de Holanda, Celso Furtado, Antônio Cândido e Roberto Schwartz. Todas essas questões tinham um fim: o homem brasileiro; e, da mesma maneira, tinham um outro fim: cada um de nós. Então o nosso trabalho sempre foi pensado nessa perspectiva: do maior até o menor, sendo que o menor sou eu criando essa obra e que quero dividir minhas questões com outros brasileiros de hoje. Isso chegou, algumas criações depois, na montagem de *Pálido Colosso*, que foi o momento em que colocamos em cena as memórias dos atores. Mas já no *Antigo 1850* a gente começou a fazer outros experimentos. O *Ó da viagem* tem uma estrutura um pouco mais sistemática, a gente pode reduzir o espetáculo; existem os narradores, que contam – não didaticamente – que estão indo viajar. Eles ora comentam poeticamente aquilo que viram, ora interagem com as personagens que eles encontram. Há também cenas em que só existem os personagens agindo entre eles, mostrando coisas que a gente viu e, nesse caso, assumem então uma dimensão, entre aspas, mais dramática. Mas você não tem um narrador presente em cena. Ele está

presente por que já foi dado como código, mas ele não está lá em cena como personagem. É quase como se o espectador nesse momento virasse o narrador, fosse observador daquilo que está sendo mostrado, do que está acontecendo. Já no *Antigo 1850* a gente experimenta essa sistemática do narrador, a gente resolveu experimentar uma narrativa interna, ou seja, um pouco da mistura de dois personagens - sendo o narrador como um personagem também do espetáculo. O narrador, principalmente na segunda parte do espetáculo, que é o conto do Mário de Andrade, fala tanto por si, como conta algo sem abandonar o corpo do personagem para contar.

Ligia: Como um narrador envolvido? Ele narra como sendo aquela personagem?

Pedro Pires: Não, ele não abandona o corpo do personagem, mas é uma narrativa que vem por cima do personagem.

Ligia: Do ponto de vista desse narrador?

Pedro Pires: É...

Zernesto: Não é o personagem narrando.

Pedro Pires: Mas o espectador está vendo. Está vendo o personagem, está ouvindo essa voz que é do ator – que está por baixo do personagem e que é o narrador também – contando a história. Começa uma mistura que, de certa forma, vai se misturar mais radicalmente ainda com o *Mire Veja*, que é uma continuidade dessa pesquisa. No *Mire Veja* quem está assistindo está misturando e fala: ‘Ele está me contando, ele está vivendo, ele está me contando, ele está vivendo’. Só que no *Mire Veja* você tem o próprio personagem como narrador da história dele.

Zernesto: Mesmo que em terceira pessoa.

Pedro Pires: No *Antigo* o personagem não tem a noção da narrativa.

Pedro Pires: Ele está numa situação dramática.

Zernesto: Ele está emprestado ali.

Pedro Pires: Ele está emprestado ali, mas tem uma narrativa como se fosse uma voz em *off*. É quase um *off*.

Ligia: Vocês podem me dar um exemplo?

Zernesto: Um exemplo: tem uma cena que me lembro claramente do [Rodrigo] Gaion, ele está fazendo o menino deitado no chão sofrendo alguma ação, o corpo continua igual, só a rosto dele interrompe aquilo e narra ‘Então chegou a avó que...’, sem abandonar o estado, a situação vivida pelo personagem ou sofrida, dependendo do caso.

Pedro Pires: Então, a gente começou a brincar com isso, com essa mistura, com esse *mélange* de atores-personagens, personagens-atores...

Lígia: Esse foi um processo consciente em que vocês pensaram em trabalhar isso antes dos ensaios ou foi surgindo com improvisações?

Pedro Pires: Eu acho que essa mistura foi um processo consciente.

Zernesto: Mas, por outro lado, todo mundo faz isso. Quando você era criança e dramatizava, você fazia as duas coisas: ‘Oi, como vai, tudo bem?’ [muda de lado] ‘Ah, eu vou bem e você?’. Em última instância vem daí. Uma criança ninguém ensinou a ela fazer isso, ela aprendeu... A semente está em todo lugar, isso que eu quero dizer. Aí trazer à consciência é uma questão de viés.

Lígia: Mas quem introduziu a idéia foram vocês dois que são os encenadores ou os atores?

Zernesto: Isso já tinha antes de eu chegar.

Pedro Pires: Então, no *Antigo 1850* a questão era a seguinte: como não interromper o fluxo da ação principal? Ou seja, você tem uma cena e a narrativa entra como uma continuidade daquilo que o espectador está vendo através da ação da personagem. A idéia era a de explorar a potencialidade da literatura quando colocada em cena, ou seja, quando alguém está escrevendo essa pessoa está te envolvendo na narrativa dela. Você vai lendo e vai vendo isso da sua maneira.

Zernesto: Cada um lê pensando e tirando suas conclusões.

Pedro Pires: Vai compondo cenários... Então a idéia era: como conseguir realizar a experiência do leitor em cena, vamos dizer assim, com tudo o que ela tem? Além da questão desse fluxo, a questão, que sempre foi um dos parâmetros nosso, de dar a possibilidade para o espectador imaginar muito mais coisas do que está ali. De trabalhar com o que o Peter Brook chama do “músculo da imaginação”.

Zernesto: Até por isso a escassez de elementos cênicos, para que o espectador possa funcionar.

Lígia: Esse é um elemento muito comum na narrativa.

Zernesto: Sim, por que se você não faz parte você não se sente parte, você também é anulado.

Pedro Pires: A questão da narrativa tem isso também, a exploração disso, é quase como se você ralentasse ao máximo a ação desse personagem e o ator tivesse que se desdobrar em duas funções. Não é o trabalho dramático que tem na nossa tradição: do personagem que toma o ator. É como se o ator fosse um baterista, ele toca tanto ximbau quanto surdo, o bumbo e as baquetas. Isso vem do desenvolvimento das potencialidades do ator também, de ele não entrar em transe e não saber o que está fazendo. Ele tem que ter um domínio grande porque deve se preocupar com a voz do personagem, o corpo do personagem e o ponto de vista de quem está de fora contando essa história sem quebrar esse fluxo. Vamos dizer que *Antigo* era um espetáculo até menos distanciado no ponto de vista brechtiano, porque nele a ação não parava, mas ao mesmo tempo havia esses elementos épicos no meio dessa teia. Tinham momentos também em que a gente fazia cortes para o nosso cotidiano – porque esse espetáculo, além de ser baseado no Mário de Andrade, tem uma pesquisa que a gente fez com uma comunidade

que vivia num cortiço no Bom Retiro. Então a gente fez um paralelo dentro do espetáculo para não deixá-lo apenas como uma metáfora dos dias de hoje; ele tem coisas na dramaturgia que são experiência de pessoas de hoje e que iam para a boca dos personagens de 1920.

Zernesto: A coleta de campo, num primeiro estágio de pesquisa, é outra coisa forte que já aconteceu em vários espetáculos.

Pedro Pires: Pesquisa de campo que é essa coisa de vivenciar.

Zernesto: No caso foi do cortiço, tem trechos que já utilizamos em três espetáculos, trechos desses depoimentos de tão ricos que são.

Pedro Pires: E o *Mire Veja* é uma continuidade disso, na linha da intuição que eu falei para você lá atrás sobre o caminho da criação. A gente foi se aproximando: falou do nordeste, de uma comunidade da periferia – que o Mário retratou e a gente foi fazer a experiência de vivenciar num cortiço. O cortiço que não deixa de ser a periferia um pouco mais próxima da cidade e mais concentrada pela própria organização espacial deles. E o *Mire Veja* veio nessa linha, da idéia de falar sobre o centro da cidade de São Paulo. Daí eu li uma resenha no jornal sobre o livro do Luiz Ruffato que me interessou, falando que ele abordava o coração da cidade, as histórias. Eu li o livro e pensei “Tem uma coisa legal aqui. É disso que a gente queria falar”, passei para o Zé e ele também se interessou.

Zernesto: Aí foram quase uns seis meses com o livro no colo... porque existia aquela questão: “Como abordar? Vamos pegar por onde?” A gente queria fazer, mas não sabia por onde pegar.

Pedro Pires: Nisso a gente começou a experimentar. E, paralelamente, a gente teve do lado durante o tempo o *Grande Sertão Veredas*, do Guimarães Rosa, toda uma perspectiva meio que oposta ao livro do Ruffato, mas que se encontravam lá no infinito.

Zernesto: A idéia original era fazer um espetáculo que contemplasse mais essa polaridade: do tempo contínuo, mítico, do tempo fragmentado, presente. Então foi uma leitura que todos fizeram, não vou dizer que todos, mas através da gente. O texto Ruffato brotou e o processo era não só os atores escolherem, mas a gente também escolhia e falava: “Olha, você fulano de tal vai fazer um exercício sobre esse fragmento”. E ia voltando, a gente peneirou o que a gente achava mais interessante pra cena e que mais tinha a ver com as questões que a gente queria discutir, e esse foi um fator de estrutura da montagem. O outro fator, do Guimarães ter ficado no prólogo, é que é difícil você trabalhar com o Guimarães porque a família dele não deixa. Então esse motivo prático também houve. Mas não atrapalhou em nada, porque enquanto isso acontecia, os textos do Ruffato modificados foram ganhando espaço e então o prólogo ficou justo. A gente tinha feito um epílogo também, mas depois foi retirado, voltava lá no final com Guimarães de novo, fechando um ciclo, aí a gente foi muito bem alertado por um querido amigo da companhia que falou: “Mas então ainda tem saída!”. E a gente não achava que tinha saída, nem ele achava que tinha saída e nem qualquer cristão que visse de cabeça livre. Porque a gente estava no calor da batalha, não era pra sair aliviado, era o breu que nem o livro do Ruffato.

Pedro Pires: Foi aí que a gente achou a cena da vela...

Lígia: Em improvisação ou vocês tiveram a idéia?

Pedro Pires: Acho que eu é que tive a idéia da vela, de colocar o copo. A vela já existia, aí eu tive a idéia de sufocar a vela, de colocar alguma coisa para a vela ir apagando, sem pensar nas leituras, no que isso significa, era mais, vamos dizer, funcionalmente falando: “Vamos fazer um *dimmer* aqui com a falta de oxigênio?” E daí sim foi uma intuição de apagar. A última coisa era a vela. Como é que apaga? Lembrei das experiências que a gente fazia na época do colégio e falei: “Ah, se a gente puser um copo ela vai morrer, essa vela”.

Zernesto: E a vela foi também o que sobrou de uma coisa que era, em uma certa altura, perceber que aquilo também poderiam ser pessoas em volta de uma fogueira conversando – não íamos fazer uma fogueira, então tínhamos que tentar iluminar de outro jeito. E isso também tem a ver com a história toda do narrador, do original, desse tipo de troca. A gente estava no Arena [atual Teatro Eugênio Kusnet]. Lá é impossível não considerar o público, e na nossa sede também acontece isso, mas menos do que ali, ele está lá de todos os lados e, qualquer que seja o espetáculo, se você não assumir pelo menos uma vibração de que é uma roda, você corre o risco de fazer barbaridades ali na cara deles.

Lígia: Vocês leram alguma coisa, mesmo que fora do processo, a respeito dessa convivência da roda com o narrador? Da fogueira?

Zernesto: Não, acho que isso aconteceu em conversas nossas. Quem começou a falar de fogo foi o Marinho que fez a luz do espetáculo; um dia alguém disse “Ah, parece uma conversa na beira do fogo... Tá pra isso”. E não lembro o jeito que ele falou e não sei se foi ele o primeiro que falou. Muitas das coisas não me lembro de onde saíram, isso acontece direto. Você vê, está lá e aí não é de ninguém.

Pedro Pires: E depois você vai ver e tem a ver com Walter Benjamim, com o tipo do narrador de antigamente: um homem estava fazendo sapato e o outro sentado do lado dele contava histórias. Tem os livros do Câmara Cascudo que, você imagina, naquela época era à luz de velas que se contavam histórias, porque não tinha eletricidade, ou então era na fogueira. Mesmo essa coisa que o Zé falou sobre o *Grande Sertão*, de certa forma a gente chegou num sertão dentro da cidade, ou seja, a obra do Guimarães foi importante para a gente perceber que dentro daquilo que a gente estava construindo existia o sertão. No sentido do sertão de cada um dentro dessa multidão que está no *Mire Veja*, que é o sertão do “ser” “tão”, do indivíduo ali sozinho, que não importa se ele está no meio da caatinga, no meio do cerrado ou no meio da multidão.

Zernesto: Eles estão dentro da gente.

Pedro Pires: E que isso inclusive abriu uma perspectiva para os outros trabalhos da Companhia, que vamos dizer, a trajetória do *Mire Veja* – essa que a gente narrou um pouco aqui – é quase como se você visse o Brasil lá do satélite, então você vê aquele “Brasilzão”, e depois você vai se aproximando, vai se aproximando, você vai se aproximando... e você chega na cidade de São Paulo e da cidade de São Paulo você vai chegando cada vez mais perto e aí você vê aquela multidão de pessoas e do meio, da metade para o fim do espetáculo, são narrativas individuais. São histórias individuais, que até, vez ou outra, tem algum outro personagem que a gente usa, mas sem que esse personagem seja o foco, o foco está na pessoa. Então chega no indivíduo, na história de cada um que está dentro da história de todo mundo. E o que, depois de terminado esse processo, abriu a perspectiva para outros trabalhos nossos foi que, a partir do momento que você chega no indivíduo, esse cone que se fechou num

indivíduo, ele se abre para dentro do indivíduo, é uma imagem que a gente tem desses dois cones concêntricos, mas que estão encostados pelo vértice.

Zernesto: Inclusive essa figura foi utilizada como proposta nos projetos que se seguiram daí pra frente, o projeto seguinte era sobre ‘a alma brasileira’, que deu no *Nonada*.

Pedro Pires: Mas você tinha perguntado sobre referências e eu lembrei que, para mim – não é teórico, é prático – um exemplo é a experiência que eu tive com um o Jacques Lecoq, na França, que me deu vários instrumentos para poder trabalhar com isso, com a questão da narrativa, de uma cena mais limpa, o trabalho do ator. É uma influência importante pessoalmente, especificamente por dar alguns meios para a elaboração.

Lígia: Fale mais sobre isso, sobre o Lecoq. O que você usa? Porque quando você falou sobre a interpretação do ator, disse que ele tem que narrar e não pode se aprofundar à maneira do drama comum, mas que ele tem que conhecer uma justa medida para que ele narre e possa fazer a figura desse personagem. Então me parece, que tenha que existir uma precisão muito grande de movimento até para mostrar para o público quando é que está narrando, quando é que está de personagem e quando é que esse personagem deixa de ser ele e passa a ser o narrador. Eu queria saber como você acha que o Lecoq te influenciou nisso.

Pedro Pires: Ele não influencia nessa busca...

Lígia: Não diretamente, mas como você transforma?

Pedro Pires: Ele não escreve sobre isso, ele não pensa especificamente sobre isso.

Lígia: Sim, é uma tradução sua.

Pedro Pires: É, que vem da nossa trajetória. Era uma escola que foi muito interessante quando fiz porque ela... aí sim ela influencia na questão da criação... Ela era uma escola que era metade do tempo o trabalho entre técnica e improvisação, o jogo de cena a partir do método dele e a outra metade era consagrada aos alunos entre eles, sem professor, sem mediação, criando cenas para serem apresentadas. Então toda semana era assim: a responsabilidade e a autonomia e, vamos dizer assim, o espaço estava aberto para que o ator criasse e inventasse do jeito dele. O ator, o diretor, o cenógrafo, enfim, todos dentro de um processo em que não tem ninguém que mande, não tem chefe, ou seja, logicamente é uma “liderança surda” – porque sempre tem gente que tem mais esse dom e outros têm mais aquele, que tem uma facilidade aqui, outra facilidade ali. Mas esse momento e essa criação foram influências muito grandes que eu trouxe de lá. Não que eu já não experimentasse antes, aqui, mas lá foi uma experiência muito intensa, porque a cada semana você tinha que apresentar uma cena.

Lígia: Sempre coletiva ou às vezes individual?

Pedro Pires: Sempre coletiva. A gente nunca trabalhava individualmente, até porque era uma escola tinha vinte alunos por classe e não daria para ver. Na sexta-feira todos os professores iam assistir às cenas e comentavam o que viam. Se a cena fosse ruim paravam no meio, o Lecoq era implacável, se não estivesse funcionando falava “Pode parar”. Aliás, muita gente se revolta com essa nossa pedagogia de que a gente vai trabalhar e pára, fica todo ofendido. O que eu acho que é um grande caminho de aprendizado; você tem que saber quando está

funcionando e quando não está. É o básico! Porque te dá uma urgência e um raciocínio de cena, é a sensação de quem está vendo, de quem vai elaborar do lado de fora, uma noção do ritmo e do interesse. Então foi um pouco por isso. E depois a parte técnica e toda a formação de limpeza que existe, de gesto, que se aproxima do trabalho da ação física também, mas que não é exatamente. Se você tem uma cena com poucos elementos você tem que trabalhar com o quê? Com o ator, com o corpo dele, com toda a expressividade dele. No Lecoq a gente trabalhava sem cenário, sem figurino, sem nada. Era o corpo, era basicamente uma escola que trabalhava com o que as pessoas chamam de “teatro do movimento” – mas o termo é redutor senão vira só movimento e o movimento em si não é nada, senão ele não se transforma em ação. Tem essa importância, então, da postura de falar “Pára!”. Vem de um público treinado, de alguém que fala “Pára, não está interessando!” e isso te dá uma responsabilidade de estar fazendo uma coisa para alguém. Tem uma coisa que é a ação, ou prende ou não prende.

Lígia: E isso me faz pensar em uma outra coisa que é, vocês acreditam que exista um treinamento diferenciado pelo fato de estarem trabalhando com a narrativa? É um treinamento diferenciado porque vocês estão lidando com recursos épicos? Ou porque vocês não lidam com elementos de cena? Ou ainda porque o fato desse ator ter que narrar em cena altera em alguma coisa o trabalho de preparação deles?

Zernesto: É uma boa pergunta. Acho que às vezes sim e às vezes não, dependendo do que é, de quem é o ator. Não consigo ver muito como uma regra porque a gente trabalhou muitas vezes coisas como preparação que não tinham a ver com “treinar para ser um narrador”. Acho que o treino, como tudo, acontece nesse sistema permanente de criação que o Pedro falou. Aqui a gente também fazia alterações, agora mesmo eles estão fazendo uma coisa que trabalharam mais de uma vez.

Zernesto: Sobre a diferença do treinamento para a narrativa, como a repetição e a apresentação já estão muito próximas da própria repetição de estar narrando uma coisa, eu acho que isso já afia o ator. Não tem muito segredo, pode até ter técnicas. O que acontece aqui é que os treinamentos tomam muitas frentes diferentes e também, assim como a cena, eles só ficam se funcionam. Então alguma coisa é trazida para cá e, nos últimos tempos por todo mundo não só o Pedro e, se se encaixa, fica. Por exemplo, agora a gente está treinando Kung Fu. Onde que isso tem a ver com narrador?

Lígia: Eu imagino...

Zernesto: Logicamente falando?

Lígia: Logicamente não, é lógico que a gente tem que fazer as conexões.

Zernesto: Então, na hora em que a gente começou a fazer, percebeu algumas propriedades que interessavam à gente. Então, o ator diz assim “Ah, isso serve pra gente. Por quê?” É um treinamento de fundo, como houve outros e muitos tipos de jogos; a parte física mesmo, vocal menos, a gente agora está ficando melhor nisso.

Lígia: Você tem registro desses jogos, dessas práticas?

Zernesto: Alguma coisa talvez, dos exercícios de improvisação também com algumas situações dadas, partindo do pressuposto de ter que contar uma história. O exercício já é

narrativo quando começa, quando o ator põe o pé em cena. Alguns desses exercícios vocês fizeram também na oficina aqui, esses de improvisação dirigida.

Pedro Pires: Estava pensando nisso que você estava falando e assim, existe um pouco essa divisão hoje do épico e do dramático... Pensei em uma coisa: se você for analisar a história do teatro que a gente tem, o teatro sempre foi muito mais para o lado do épico do que para o lado do dramático. O dramático é uma coisa que aconteceu ali pós-revolução Francesa, com essa coisa do individualismo, da individuação. O drama burguês que chegou lá e aquela pequena situação, aquele pequeno conflito, que deu nas nossas novelas de hoje – que é a referência que todo mundo tem. Então, se você parar para ver, as pessoas hoje têm muito mais a referência do teatro como sendo drama do que do teatro como sendo epopéia; quando na história do teatro ele é muito mais epopéia, a gênese dele é epopéica. Quando você pega uma criança brincando de fazer teatro ela não está fazendo drama, porque ela sabe quem é o personagem e quem é ela que está contando essa personagem. É muito mais do homem isso, essa coisa da contação de história e é muito mais ideológica essa coisa do drama, que gira em torno do próprio umbigo, que não sai dali. É uma coisa meio de *voyeur*, de você olhar pelo buraco da fechadura e perder essa dimensão do todo. O homem não tem como perder essa dimensão do todo a não ser que ele esteja louco, ou num estado de neurose; você sempre pensa o grande e o pequeno juntos, não dá para você separar a não ser que você esteja num momento específico em que você está com a vista enevoada.

Zernesto: Ou uma pessoa muito preparada para isso que consegue se dominar a esse ponto – que dá pra contar nos dedos, no mundo. Mas aí ele perde a utilidade, aí fica lá meditando.

Pedro Pires: Mas ele não está deixando de pensar no todo.

Zernesto: Ele está integrado no todo.

Pedro Pires: Ele está integrado. Ele conseguiu através de alguma coisa ter uma noção do todo, do indivíduo dele. Por isso que eu acho que essa divisão é meio ideológica e a razão de ela ser ideológica a gente sabe: para dominar todo mundo, porque anestesia, porque você fica pensando só naquela coisinha que está passando na televisão, ou num filme, ou mesmo na peça, no drama, naquele moço bonito com aquela moça bonita. Você não é bonito que nem ele e nunca vai ser bonita que nem ela, você não é rico que nem ele... mas você entra nessa vibração que te imobiliza porque você reduz sua vida a isso, a querer ter isso, a querer ter aquilo. Talvez eu esteja exagerando, mas não é que nesse teatro não se trate de coisas importantes, sim, se trata.

Lígia: Sim, eu estou acompanhando.

Pedro Pires: Mas, por outro lado, o que o drama burguês possibilitou? Ele possibilitou uma sistematização do trabalho do ator que é fundamental, que é o trabalho do Stanislavski. O início da obra dele vai muito pela via dos sentimentos, do drama e no fim ele expande essa visão, amadurece, para chegar no método das ações físicas, que é a base para qualquer tipo de trabalho que você faça. Nesse caso, independente de pra que você queira usar aquilo, ele efetivamente coloca uma base que vai servir também para um ator brechtiano, porque esse vai estar agindo tanto quando for o narrador, quanto quando ele for personagem; ele vai estar na frente de uma outra pessoa se relacionando a partir de alguma coisa que faz, mesmo que o “fazer” seja “fazer nada”. Se você for pegar a turma do Absurdo, a inação é uma ação e ela pretende causar alguma coisa. Então tem, acho, que essas duas coisas. E até pensando mais na

sua pesquisa, o pós-dramático é simplesmente a tomada de consciência de que o drama é limitado. O drama subsistiu durante um determinado momento e a gente está vendo que está tudo saindo para os lados, que ninguém mais está satisfeito. O pós-dramático é simplesmente você estar nomeando que percebemos o engodo em que caímos. E que o que importa não é só isso, não sou só “eu”, “indivíduo”, os meus conflitos, as minhas neuroses, elas estão dentro de uma coisa que é maior, dentro de um coletivo.

Zernesto: E precisa de uma linguagem que dê conta disso, como a tela de cinema, ou como um conjunto de rock. A gente está fazendo teatro e contando evidentemente com a colaboração da imaginação do público.

Pedro Pires: Então treinamento vem das necessidades da nossa criação, porque é isso que nos faz andar pra frente. Logicamente a gente pensa nessa questão da ação, da presença física do ator, de um treinamento vocal, mas a gente nunca sistematizou nada nesse sentido.

Lígia: Tem alguma coisa que vocês, desde o início, fizeram? Mesmo que seja desde o início dessa formação.

Zernesto: Você está perguntando em todas?

Lígia: Sim, mas para o *Mire Veja* vocês foram mais por qual caminho? Desses trechos que eles liam, eles preparavam as cenas como estão preparando agora?

Zernesto: Sim, estruturalmente sim.

Pedro Pires: A gente distribuía o texto para eles e cada um ia fazendo. No *Mire Veja* a Fernanda Haucke fazia a parte inicial do trabalho de preparação física, depois a gente improvisava um pouco com umas músicas.

Zernesto: Eram coisas que fazíamos no nosso trabalho imediatamente anterior. Era a experiência que a gente tinha, o que a gente sabia fazer. Depois a gente foi aprendendo a fazer mais coisas, algumas ficaram por mais algum tempo. Por exemplo, quando o Pedro trouxe o Meyerhold, ele ficou por um bom tempo e dava conta dessas coisas, que são diferentes de um preparo físico, e tem mais a ver com um controle físico.

Lígia: O que especificamente do Meyerhold?

Pedro Pires: As sequências, a gente trabalha basicamente com a sequência de “Disparando o arco”, da biomecânica, que é uma sequência de exercícios que exige o ator com a consciência do movimento dele e das posturas. Ao mesmo tempo trabalhamos muscularmente dentro dessas sequências, a gente trabalhou também com improvisações. O “Disparando o arco” conta uma história, então tem a história de cada um; é um trabalho de fora para dentro, vamos dizer assim. A partir de uma forma o ator vai chegar no conteúdo. Qual é a historinha dele do “Disparando o arco”. Ele está caçando? Está na guerra? Fazendo tiro ao alvo? Então a imaginação dele é que vai preencher essa forma. E assim ele vai ter um caminho, um outro caminho para a criação: você vai criar uma forma para essa história, para sua história, que é própria a sua imaginação e não é de mais ninguém. As coisas são bem confusas mesmo, elas vão e voltam, elas não têm uma regra, não tem uma receita. Mas os exercícios que Meyerhold desenvolveu e que eu aprendi com a Maria Thais, quando estava no Teatro Balagan, têm essa qualidade. Os exercícios do Lecoq também, de análise do movimento, têm outra qualidade:

you analyze the movement, decouple it to make a cleanup of your gesture, to know where it is that each part of the body or to try to expand your awareness about this... It is also a work of narrator and character. The actor is the narrator and the character himself. You want to tell a story, you have the story in your head and your body has to tell the story of the character of the story that you want to tell, so you have this duality of narrator and character. Even you having a dramatic time, you are never the other, so you are always telling. Brecht says a little about this, about this question of that you are not only your character, you are part of a mechanism and for this to function well you have to know exactly what you are, what you are doing in that mechanism, for the whole machinery to function.

Zernesto: E junto a isso vieram outras coisas. Tem um preparo físico ordinário que todo mundo faz com princípio de ginástica, alongamento, dança e música. A gente trabalhou também com uma pessoa que trouxe para gente coisas de [Wilhelm] Reich, que chegaram a ser utilizadas em alguns momentos – porque as pessoas não agüentavam muito – e nesse momento já se falava em mais do que um preparo físico e um controle; aliás o que se propunha era um descontrole, a quebra de couraça mesmo. A serventia disso era você não abrir só a cabeça, mas abrir o corpo e, portanto, estar mais aberto para fazer coisas que você nunca fez na vida e talvez conseguir coisas fisicamente que nunca sonhou que pudesse; porque a gente tem aquele corpo funcionando como máquina. Então entrou meditação ativa do Rajneesh, entrou o Reich com as “couraças musculares”, entraram giros, movimentos, alguns passos de dança Dervish. O que apareceu, o que a gente tinha na bagagem foi sendo usado, o que ficou mais tempo é o que tinha mais serventia. Agora, no começo do processo atual, a gente começou Kung Fu. A gente nunca tinha feito. Eu tinha feito uma vez por conta de um espetáculo, mas eram alguns movimentos, bem limitado; agora não, é um curso contínuo. Não sei quanto tempo; um treinamento desse não se faz em menos de três, cinco anos, para ficar minimamente bom. A gente é “geléia geral” também, todo o tempo.

Lígia: Uma coisa que você falou sobre o épico e que eu fiquei pensando: queria saber se, por exemplo, em *Pálido Colosso*, no momento em que o ator leva a memória pessoal para cena, vocês consideram que quem faz a narrativa seja o personagem ou o ele, o ator?

Zernesto: É uma boa pergunta, e se ficar sem resposta?

Lígia: Tudo bem, por enquanto está sem resposta...

Zernesto: Eu acho que a gente foi chegando num ponto em que o importante era fazer e não foi se preocupando muito em classificar. É uma excelente pergunta, mas eu não sei responder de pronto, pelo menos não com certeza. Posso considerar a coisa dos dois lados... Você está contando uma história que não está se passando ali na frente, então já é narrador...

Lígia: Mas se vocês estão me contando uma história agora, vocês são narradores? Mas aí é o Zé narrador?

Zernesto: Mas aí é o que ele falou da engrenagem: “Como que eu saio da engrenagem?” Impossível! Isso é mito, você não sai da engrenagem, você não consegue separar. Eu pelo menos nunca consegui, nem vi ninguém que realmente consiga; já ouvi gente que fala ou acha que está separando, mas eu não consigo. Assim como não consigo pensar contínuo que é outra coisa que a liberdade profissional trouxe para gente. Tudo é contínuo, um livro é contínuo... Eu dou graças a Deus quando eu pego um livro e o escritor pula a pontuação e

escreve como o Ruffato. Não que eu não goste dos outros, não, ainda mais *A arquitetura dos mestres*, que é com que a gente trabalha escrevendo, por exemplo; mas esse contínuo é uma ilusão. Por isso que quanto mais o livro, a peça ou a música te deixarem imaginar melhor. Qualquer palavra é aproximação. Como uma árvore pode ser igual a uma árvore? E é assim com todos os códigos racionais. Eu não penso contínuo, eu penso picado, mas mesmo assim estou dentro de um caldeirão que engloba tudo. Por isso o desafio do Brecht, de que você saiba o lugar que você ocupa, é um negócio seríssimo e vai fazer de você um indivíduo diferente com certeza, você vai ganhar coisas sem ter perdido aquilo de que você não tem consciência. Ganhar consciência é ampliar a percepção, o conceito do que, de quem você é, de que lugar você ocupa; isso não vai calar seu não verbal, seus cheiros, seus gostos, seus tesões e assim por diante.

Lígia: Só para eu entender isso, porque essa é uma questão que me incomoda: é como se uma pessoa, que não deixa de ser a pessoa por ela estar na situação, se tornasse também o narrador?

Zernesto: Claro! Mas se ela está na situação, o que acontece? Ela foi treinada para aquilo. Então, por exemplo, nos momentos de garimpagem dessas memórias em sala de ensaio, houve momentos em que tinha que parar porque o ator começava a chorar por se lembrar de coisas, tinha catarses pessoais. Mesmo no *Mire Veja* aconteceu isso e não era nem um espetáculo de memórias pessoais. E muito mais no *Pálido*. Eu lembro que a gente entrou em férias no meio do processo e quando voltou, e todo mundo começou a dar aqueles textos de novo, a gente teve que parar. “Pára, espera e passa para frente”. Só que na hora, na frente do espectador, não pode e por isso vem todo um trabalho por cima. Tem o treinamento, o preparo, o controle desse ator, o trabalho de fora que vê como montar direito para que as coisas aconteçam sem que ele caia nesse tipo de armadilha. Então ele é as duas coisas: aquela história é dele, só que ela já está filtrada quando apresentada ao público. No processo de ensaio talvez não, ali vinha no bruto.

Pedro Pires: Ela tem uma forma e essa forma precisa estar ali, todo dia, na frente do espectador.

Zernesto: Ele precisa represar em algum momento.

Pedro Pires: A gente até brinca: “Se você tá de mau humor hoje, se você não tá inspirado, o público que veio não tem culpa”. O seu trabalho, a pedra, que ele tem que carregar é a de que seja todo dia justo, com pequenas variações. O que a gente espera também e o que a gente vê um pouco no amadurecimento dos espetáculos, depois que eles estréiam e que eles entram em contato com o público, ou durante os ensaios também, é que cada vez mais a aparência se mantém a mesma, mas a essência de cada coisa vai se aprofundando. Mesmo nas memórias pessoais, ou seja, é uma improvisação para dentro, um aperfeiçoamento cada vez mais no milésimo de segundo. Porque a gente, mais grosseiramente quando estréia o espetáculo, fala “Nossa, não dá tempo!”. E depois você vai percebendo que, a partir do momento que você vai fazendo, o tempo vai se acertando. É uma dimensão menos racional do tempo, o tempo se expande porque você adquire uma capacidade, uma destreza, para executar aquilo.

Zernesto: E nesse tempo que sobra é onde vai o aprofundamento.

Pedro Pires: E faz parte do trabalho mecânico. Se você pegar uma pessoa que está começando a aprender violão agora e você der uns acordes para ela, um *Tico-tico no fubá*, ela

vai fazer “ton, ton, ton...” [reproduz o som das cordas do violão lentamente] e é o mais rápido que ela consegue fazer; depois que essa pessoa treinou, treinou, treinou ela vai fazer “parabariberpá, parabariberpá...” [a mesma melodia com grande agilidade] e ela não vai nem pensar, o ouvido dela vai sozinho. Esse princípio da música é aplicável ao teatro, mas na música é mais fácil de você perceber por meio da mediação de um instrumento. No teatro a mediação, o instrumento, é você mesmo então isso confunde um pouco as coisas, mas o processo é o mesmo, é um domínio técnico.

Lígia: E o domínio técnico de apropriação desse texto se dá pela repetição?

Zernesto: Também.

Lígia: Mas vocês têm alguns procedimentos de trabalhar com o texto? Por exemplo, os atores vão para casa com o trecho que vocês dão e lá eles decoram? Ou isso acontece em sala?

Zernesto: Isso é de cada um, mas quem quiser fazer funcionar tem que repetir muito. Tem gente que precisa repetir mais que outros, as capacidades são diferentes; tem gente que consegue decorar em um dia, tem gente que demora uma semana para decorar o mesmo trecho. Mas, dentro do que é característico de cada um, se não houver a repetição não é possível. É humano, quanto mais repete, mais tende a fazer melhor; e tende a querer fazer: “Qual o passo seguinte? Aqui eu já sei” / “Acho que já sei, pelo menos estou fazendo para o que me serve.” / “O que eu poderia pôr a mais aqui?”. Sem que esse a mais signifique um “entulhamento” de coisas externas ao ator. É ele que vai descobrir, tem que ser assim. E aí eu acho que isso independe de que tipo de teatro você faz, ou de que linha estética você pretenda.

Lígia: Já que você falou em linha estética, há uma idéia que já ouvi na academia, de que existe maior liberdade quando você trabalha com o texto que não é dramático do que quando você trabalha com o texto dramático. O que vocês pensam sobre isso?

Zernesto: Depende de como você trabalha com o texto dramático. Se você quiser pegar um Shakespeare e fazer uma ópera *hip hop* ou, como os meninos fizeram em Cabo Verde – a gente não viu mas ficou sabendo – que fizeram Shakespeare em crioulo, então o que pode mais? Os dois. Depende de como você trabalha com eles.

Lígia: A linguagem não determina a liberdade que você tem?

Zernesto: Acho que não, a não ser que você tenha a obrigação de montar algo literal, como ela está escrita no papel, por exemplo. Recentemente quem foi que montou um Beckett fora dos padrões e que estava fazendo sucesso? Porque o Beckett virou um negócio... ele te dá todas as rubricas, então, é quase como se pegar o Beckett e não fizer aquilo, você não o está fazendo... Eu não estou montando Beckett, mas não acredito muito nisso – a ver ainda pela minha experiência futura de talvez pegar um texto dele – em cima do que a gente vive hoje eu acho que dá para fazer, dá para ter o mesmo “desrespeito respeitoso” com as obras.

Pedro Pires: Se você tem uma obra literária, do ponto de vista dramatúrgico, sim, você tem mais liberdade a princípio. Se você quer pegar uma obra literária e transformá-la em teatro, você vai ter um trabalho de dramaturgia que se você pegasse uma obra teatral você não iria ter. Então isso é simples; nesse aspecto sim, você tem mais liberdade. Ou não, você tem mais dificuldade porque...

Zernesto: Você tem que inventar o teatro ali.

Pedro Pires: Você tem que fazer uma adaptação, você tem um trabalho. Agora, essa questão da liberdade é: a liberdade que você tem é a liberdade que você se dá. Então, se você tem liberdade para montar o *Rasga Coração* ou o *Eles eram os Cavalos* é você que se dá essa liberdade. Você pode fazer uma montagem ‘careta’ do *Eles eram os Cavalos*, ou você pode fazer uma montagem ‘careta’ – quando eu digo careta é sem criatividade – do *Rasga Coração*. Aí essa discussão ela não tem muito sentido, porque o que interessa no fim das contas é o que funciona em cena e, se funciona, você se deu a liberdade para fazer funcionar, para criar, para recriar. De qualquer forma você vai estar recriando.

Zernesto: De qualquer forma, isso é muito importante. Acredito que não seja montado literalmente hoje por causa daquilo: a engrenagem hoje é outra.

Pedro Pires: A não ser que você esteja fazendo uma peça de museu. Acho que sem liberdade não existe.

Lígia: E aí entramos em uma outra pergunta: como acontece a introdução dos elementos, da música, do cenário, dos figurinos? Eles surgem a partir do texto ou vem antes como estímulo?

Zernesto: Bom, já teve de todo jeito.

Lígia: Mas no *Mire Veja*.

Zernesto: Bom, no *Mire Veja*, na capa dele [referindo-se ao livro *Eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato], tem um sapato na edição original. A gente achou que o sapato era uma coisa importante, mas sem saber o porquê. Então a gente povoou de sapatos o espaço de experimentação e permitiu que os atores, no começo, trabalhassem com muito mais elementos – que depois a gente foi “limando” porque era “entulhamento”. Ficaram os sapatos e a gente descalço. A gente saiu, fez uma pesquisa de campo relativamente profunda, embora curta no tempo, porque a gente já estava ocupando o Arena, então fizemos uma pesquisa de campo no centro. Um dia, por exemplo, a tarefa deles [atores] era perseguir alguém, sem ser notado e ver aonde que a pessoa ia, como ela andava, que roupa ela usava, como ela parava. Essas anotações viraram formas de corpo, trejeitos, musicalidade, etc. Paralelo com isso, começou a aparecer a necessidade de se fazer uma sonoplastia que parecesse a do centro, que parecesse humana e que parecesse máquina – esse “melê” que a gente escuta. Porque a história do Ruffato é um pouco assim: num breque de cinco minutos você congela uma pessoa e em cinco minutos você tem que dar conta de, pelo menos, dar para o espectador, um painel da vida dessa pessoa mediante a uma situação, mediante ao próprio “eu”, mediante a uma referência de um terceiro e assim por diante. E mesmo a nossa de fora, mostrar porque foi posto em evidência este e não aquele personagem. Então voltando, isso começou a entrar junto, a gente começou a perceber e a desconfiar que o som desse espetáculo talvez fosse o som da cidade. Sons gravados, músicos, e a gente não tinha músicos como tem hoje.

Pedro Pires: A gente nunca usou trilha, só no *Pálido Colosso*.

Zernesto: Mesmo assim com muita parcimônia. Então tinha o Júlio [César Giudice] Maluf, que é o diretor musical – amigo do Pedro faz tempo e virou meu amigo depois disso – e se mostrou interessado nesse tipo de pesquisa sonora, assim como o irmão dele, o Fabrício. Ele

topou encabeçar esse trabalho. Então tudo que a gente fazia era gravado; a gente trazia o gravadorzinho com os sons que a gente tinha coletado na rua, ou do rádio diretamente.

Pedro Pires: Então no *Mire Veja* o som entra como um elemento da narrativa também, como a narrativa de uma paisagem sonora.

Lígia: E isso vocês fizeram nas improvisações?

Zernesto: Não, entrou mais para frente.

Pedro Pires: A gente levantou alguns materiais, mas não me lembro se tinha exatamente um som já. Daí, quando o Júlio chegou, viu o que a gente tinha e passou a propor que os atores comessem a trabalhar. Tinha muito esse trabalho de observação, no caso, de audição, de registro de sons e ele falou “Vamos compor o som desse espetáculo também a partir da experiência que vocês tiverem. O que vocês ouviram no centro? O que a cena pede como sonoplastia?” Porque no texto do Ruffato também tem: “o cachorro que esfrega a porta...”. Você, lendo os textos, também escuta os barulhos. Assim, tinha também esse estímulo que vinha do texto do Ruffato e o Júlio pegou isso, as anotações dos atores e começou a compor, junto com eles, em improvisação. O Júlio sentava com eles e ficavam horas fazendo barulhos, traziam papeizinhos, e ele falava “Vai para casa e pegue sons que você goste”. Então um trazia uma colher num copo de cristal, o outro trazia um papel, um plástico que amassava...

Zernesto: Teve dias que em que ele fazia, por exemplo, “Ah, você! Sai todo mundo (saíam) Você vai me trazer de volta sons de máquinas que não sejam elevador, britadeira, esse tipo de coisa”. Outro vai trazer só de veículo, o outro só de vozes humanas, outro vai trazer de bichos: gato, cachorro, passarinho, maritaca... Cada um trazia, mas nem tudo foi usado, aliás a maior parte não foi usado...

Pedro Pires: E você reproduzia esses sons.

Zernesto: Reproduzia. Eu que fui investigar caminhão, por exemplo, posso, no espetáculo, ter tido que fazer um passarinho, por que aí a gente começou a rodar.

Pedro Pires: A tornar coletivo.

Zernesto: A tornar dinâmico, a tornar coletivo. A se apropriar do som dos outros, porque cada um cuidou de uma parte. O cenário a gente cenografou, era um piso imitando cimento e uma grade atrás, porque era uma coisa mais urbana e mais simples, para não tumultuar. Era quase uma moldura, mais do que um cenário, para que os atores pudessem estar em destaque ali, dando profundidade. O figurino foi a Marina Rios, ela é muito ligada a esse pessoal mais alternativo, que tem *piercing* na orelha, enfim... ela tinha um conhecimento de textura, de coisas que a gente não tinha, então propôs algumas coisas que eu acho que foram legais. A coisa mais legal, que com o tempo foi sumindo, hoje não tem mais, a não ser em um figurino, eram as manchas sempre a partir de uma mesma tonalidade. Então, ela elegeu o vermelho: todo mundo, em algum momento, tinha uma peça vermelha ou manchada de vermelho, mesmo que fosse uma peça para não ser manchada, ou uma camisa social, por exemplo. E também foi a primeira vez que tivemos uma luz tão colorida, que também colaborou com isso. Assim, todas essas pessoas que foram chegando foram trazendo elementos e, de certa maneira, foram conversando uma a outra, mesmo sem conversar diretamente, mas foram percebendo o que estava acontecendo.

Lígia: O figurino e a luz eles chegaram em que momento?

Pedro Pires: Quase no fim, já estava bastante coisa adiantada.

Lígia: Até então era roupa de ensaio?

Ambos: É.

Pedro Pires: Ou algum objeto, alguma coisa que precisava.

Zernesto: Os objetos, mas não os definitivos...

Pedro Pires: Do figurino já tinha os sapatos.

Zernesto: Os sapatos, mas os sapatos eu não considero figurino, eles já são um outro tipo de simbologia

Pedro Pires: O figurino tinha essa questão de uma coisa que servisse para muitas coisas. Não tinha um figurino para cada personagem. Eram detalhes – e isso a gente já vinha trabalhando – e os detalhes que compunham naquele momento, que simbolizassem.

Zernesto: Por exemplo, se a narradora está contando de uma outra pessoa que está chegando no aeroporto e dizendo que ela só via o degrau da escada, em certo momento passa uma echarpe na cabeça e já é a própria pessoa que está chegando. Nessa medida é a transformação externa, o resto é por conta do ator. É só uma indicação para o espectador

Pedro Pires: Tem também uns truquezinhos de figurino. Por exemplo, quando tem a cena da prostituta, ela está com uma roupa e daí, de repente, tem uma coisa que vira o vestido. São essas pequenas maguinhas que são interessantes também; da mesma forma o do elástico, o elástico de repente vira aquela coisa, ele estica e encolhe, some.

Lígia: E como que surgiu? Vocês lembram?

Zernesto: O elástico... você [referindo-se a Pedro] trouxe o elástico um dia porque ele tinha sido usado no *Julgamento do filhote de elefante*, para compor um ringue...

Pedro Pires: É, um elástico que fazia um “U” de um ringue de boxe.

Zernesto: Ele trouxe e falou “Vamos brincar com isso!”. Os atores foram brincando e a gente, de fora, vendo. Basicamente eles que meteram a mão na massa. Porque tinha a informação do andaime, da corda. A cena já estava pelo menos editada. Não levantada como cena total, tanto que não tinha o elástico ainda e ele que acabou sendo o corpo e a alma da cena. Tinha uma referência aos espelhos... e tudo o que seja um elemento sugestivo ou pra a ação do ator ou para a imaginação do espectador – ou ambos de preferência – a gente tem que estar atento. E, às vezes, é uma palavra.

Pedro Pires: Os sapatos surgiram na cena do centro, eles iam andando e foi criada daí a cena do andaime; a gente falou “Como é que a gente resolve a queda? / Um símbolo é a queda!” e daí uma coisa vai servindo para a outra.

Zernesto: Você não tem a coisa na cabeça antes.

Pedro Pires: Veio a coisa do tempo em que você fazia o pezinho andando...

Zernesto: Isso era anterior...

Pedro Pires: ... aí você diferenciava o narrador do personagem, o corpo do narrador, o personagem que diminuía e virava essa coisa menor aqui.

Lígia: São a [Fernanda] Rapisarda e o Guto [Togniazzolo] que fazem, né?

Zernesto: Atualmente sim.

Pedro Pires: Mas quem fez originalmente foram a [Fernanda] Haucke... porque a Fê Rapisarda e a Fê Haucke faziam o mesmo personagem, e o Jonas [Golfeto], que está hoje na Companhia dos dramaturgos.

Lígia: Uma última coisa que eu queria saber é em que momento entra o público nisso?

Pedro Pires: Quando estréia (risos)

Zernesto: A gente teve uma conversa ontem e tinha a ver com isso. Eu vou falar rapidamente, mas eu acho que isso pode ser uma conversa mais longa. Eu já passei por 30 dilemas... A gente se pergunta todo o tempo sobre a comunicabilidade, só que chega um ponto em que... – pra retomar essa conversa tem que ter os prós e os contras da comunicabilidade – mas, por enquanto, na minha cabeça e até influenciado por essa pesquisa que a gente está fazendo agora, é assim: obra de arte é obra de arte. Então se eu fizer, tentando ser o mais honesto comigo mesmo primeiro envolve o corpo, envolve o mundo, e às vezes não, dependendo da obra, da linguagem, da área artística que você está falando, se é música, artes plásticas... Eu acho que uma obra de arte não é para ser publicada, é pra ser fruída e isso excluía um monte de coisa junto, inclusive a explicação. A gente acha que está fazendo, então fica cobrando e querendo entender até por vieses empobrecedores como a televisão – a gente está acostumado a ver esse tipo de coisa rasa – então às vezes nem pára para se perguntar se realmente não está entendendo ou se não que fazer o mínimo de força. E se é que tem que entender alguma coisa, porque às vezes é pra sentir! Comungar também, que até é uma palavra que tem uso religioso mas não é só isso, também é a fusão. A gente se preocupa com isso em comungar com o público. Explicar, sim, se preocupa, lógico, mas já foi mais importante na minha cabeça. Inclusive eu me incomodava mais com as nossas próprias obras, eu sentia que o público tinha dificuldade e hoje já não estou muito incomodado não.

Lígia: Essa organização do público no espaço cênico, como se dá?

Zernesto: Ah, isso sim, a situação de palco-platéia, é diferente. É a experiência. Acontece, pelo menos do modo como eu vejo, do mesmo modo que acontece a criação: tentativa e erros. Tem teorias e teorias a esse respeito, mas a gente experimenta aqui. Então já fizemos vários formatos e percebemos algumas melhorias num, dependendo também de qual espetáculo.

Lígia: O *Mire Veja* já teve outra formatação que não essa?

Zernesto: Já.

Pedro Pires: Já, mas não foi o original.

Zernesto: ... mas não funcionou

Pedro Pires: O que definiu o espaço do *Mire Veja* foi a gente ter ido para o Arena, que é um espaço muito particular. Antes a gente não tinha pensado no *Mire Veja* pra arena.

Lígia: Como ele era?

Pedro Pires: Ele não era, era uma cena...

Zernesto: Era em uma sala

Pedro Pires: Logicamente que se você pensar agora, distanciado, ele já demandava uma proximidade porque a gente estava trabalhando nesse universo, mais do íntimo, das lembranças, das memórias, das histórias e isso demandava uma configuração. Mas quando a gente foi para o Arena, o espaço que a gente ganhou pra estrear o espetáculo, foi de uma influência...

Zernesto: Cabal

Pedro Pires: Importantíssima ao espetáculo. Porque a gente tinha aquele monte de cenas, mas não tinha a estrutura final do espetáculo. Então a gente teve que começar a interagir, a brincar, a jogar, a improvisar com esse espetáculo.

Lígia: E já tinha a ordem das cenas?

Pedro Pires: Não a gente definiu a ordem das cenas aqui.

Zernesto: Alguma coisa foi definida lá na Casa Mário de Andrade [Oficina da Palavra], mas pouco.

Pedro Pires: Tanto que a gente fez lá no antigo *Espaço da Artes*, em dezembro de 2002, onde tem o *Bartolomeu* [Sede do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos] hoje. Eles convidaram a gente pra uma mostra de cena e a gente levou umas três ou quatro.

Zernesto: A gente fez uma costurinha pra aquele momento.

Pedro Pires: E teve um público frontal. Os atores sentados já e daí a gente viu que podia encontrar essa forma de realmente integrar o público. “E como integrar o público? / Colocando os atores do lado do público”. Tanto que o Marinho até fez essa observação: “É como se, nesse espetáculo, o público tivesse o direito de levantar e ir lá contar suas histórias ou dar o seu depoimento”.

Zernesto: Que é o primeiro passo pra uma identificação. Você se sente parte do espetáculo, ainda que ali, entre aspas, passivo. Mas deixa de ser passivo, já vira outra coisa, mesmo que você não entre lá.

Pedro Pires: E a gente fez para o *Mire Veja* uma versão pra palco italiano, porque a gente foi chamado para participar do [Projeto] Formação de Público – e não podia perder essa oportunidade de encontrar esse público diferente – a gente fez uma versão. Ele perdeu em algumas coisas e ganhou em outras.

Zernesto: Mas não resistiu.

Pedro Pires: Hoje em dia a gente não faz mais isso porque ele perde muito.

Zernesto: Ou, por exemplo, nós ficamos em Cuiabá, em um teatro gigantesco. Eles montaram uma arquibancada nossa, então a gente fez..

Pedro Pires: Agora, um outro aspecto da relação com o público que você perguntou, eu acho que de certa forma nós, a *Companhia do Feijão*, nós somos o primeiro público nosso. Para a coisa andar é preciso que a gente fale “Está andando”. Então tem a primeira apreciação nossa, de todo mundo. Todo mundo vê o que todo mundo faz, o único que não vê é o próprio que está fazendo (risos). Ele vai ficar nessa ignorância, mas é um consenso nosso das coisas. É uma sensibilidade, porque a gente também tem que ser treinado como público, a gente também é um público e é pelo nosso crivo que a coisa continua, que ela é abortada, ou que é transformada.

Zernesto: E assim, o *Nonada* tinha um problema sério de comunicação na primeira temporada. Sem que a gente mudasse uma vírgula do texto, da estrutura, nada, quando a gente voltou em segunda temporada, na mostra desse ano, foi outra coisa. Não só comunicava mais. Aliás, comunicava mais sem que tivesse ficado mais claro, mas foi porque os atores começaram a se apropriar mais. Era outra atitude e isso mudou o espetáculo, ele amadureceu, e o mesmo espetáculo deixou de ter um tipo de problema sem que ele fosse alterado formalmente.

Pedro Pires: E quando a gente foi para Cabo Verde com ele, percebeu que todo mundo ali entendeu do que a gente estava falando, mesmo não sendo nosso país, mas tendo uma realidade semelhante, vamos dizer assim.

Zernesto: Então, lógico que a gente se preocupa, cada vez mais existe essa preocupação. É muito importante pensar no ator. Isso só vale, pra mim, se o ator estiver sendo honesto, na medida em que ele consegue. Se ele está sendo honesto, então a obra que ele põe pra fora, o filho que ele faz, não tem o que discutir, é aquele filho. Vai mudar ele? “Ah, não gostei do cabelo, devolve e traz um moreno”. Foi assim que ele nasceu! Então quando você vai ver um quadro de um mestre, que você goste, que te diz alguma coisa, você sai com alguma explicação a respeito dele? Então é quase como se isso me bastasse no momento que eu estou vivendo agora.

(agradecimentos e despedidas)

ANEXO E – O processo criativo de *Mire veja*

Entrevista com Fernanda Haucke e Petronio Nascimento, realizada em 12 de março de 2010 na sede da Companhia do Feijão.

Questões balizadoras:

1. Quais foram as fases do processo? (recolhimento de sons; observação dos transeuntes, contato com o livro)
2. Quem escolheu as histórias, os atores ou os encenadores e dramaturgos?
3. Como se deu a criação das cenas?
4. Como ocorreu a inserção de elementos / adereços na cena?
5. O que significam os sapatos?
6. Quais foram as técnicas utilizadas para a preparação corporal? Por quê?
7. Quais as principais diferenças que sentiram a partir da introdução da luz e dos figurinos?
8. Qual a diferença de representar no formato de palco italiano e em arena?
9. Como lidam com a proximidade do público e qual a importância dela para o teatro narrativo?

→ SOBRE NARRAR E DIALOGAR:

10. Quais são os tipos de narradores trabalhados durante a peça?
11. Qual a principal diferença que sentem entre narrar e dialogar?→
12. Qual a diferença de trabalhar com número tão grande de personagens sobre os quais existe tão pouca informação?
13. Há diferença entre a construção de uma personagem narradora e uma personagem-personagem?

→ SOBRE O TEXTO:

14. Houve compilação, fragmentação ou intercalação de narrativas, ou a ordem do livro foi respeitada?
15. Houve conversão de narrativas a diálogos ou vice-versa?
16. Houve troca de falas entre personagens, considerando-se o modo como aparecem no livro *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, e no espetáculo?

Entrevista

(cumprimentos)

Lígia – A partir do espetáculo [*Mire veja*], da análise das reportagens que vocês me enviaram, do que existe no site da Companhia e das entrevista que fiz com Pedro Pires e Zernesto, comecei a me indagar sobre como alguns expedientes haviam sido criados. Inicialmente, gostaria que falassem de forma livre sobre o processo e, conforme minhas dúvidas forem sendo sanadas eu descarto a pergunta. Apenas para encaminhar a conversa, eu queria que me contassem sobre a maneira como se processou a criação de *Mire veja*, pensando nas fases, na

escolha do livro, na definição dos contos a serem trabalhados, e nas partes práticas da realização.

Petronio – A Fernanda começa porque ela tem um mês a mais do que eu no [processo de] *Mire veja*.

Fernanda – Nós tínhamos o livro do Luiz Ruffato [*Eles eram muitos cavalos*], chamado romance por ele. E, por que ele chama de romance? Porque tudo se passa num mesmo dia, dentro de 24 horas. Foi o Pedro quem descobriu esse livro e o trouxe, o Zernesto o leu, e então, cada um de nós também. A primeira proposta deles foi: “Fernanda escolhe um conto. Petronio, escolhe um conto. Qual você quer? Qual você gosta? Vem aqui e faz. Apresenta o que você quiser desse conto. Você faz a dramaturgia, você faz o resumo, você faz a cena, cria essa cena, desse conto”.

Lígia – Usando a fala, partes do texto, ou ainda não?

Fernanda – Sim, com texto verbal. Então cada um de nós trouxe, um ou dois [experimentos] e apresentou. Ao mesmo tempo Pedro e Zernesto propunham: “Fernanda, essa personagem, você faz? Petronio, este personagem, você faz? Então, leia esse conto, por favor, e traz uma proposta”. E também, paralelamente, a gente fazia aquecimento, jogos dos mais variados (esses eu não vou conseguir lembrar, porque já faz muito tempo), mas fazíamos coisas para nos prepararmos, para chegarmos e para estarmos todos vivos e inteiros lá. Então foi se formando um quebra-cabeça de muitas possibilidades de contos. Abriu-se um grande leque. Depois teve uma segunda etapa que era: “Bom, eu preciso de ajuda nesse conto? Então, como que eu incorporo outras pessoas?”. Ou então, “O meu conto pede tal ajuda, ou não? Meu conto não pede ajuda nenhuma, eu posso fazer ele sozinha e tudo bem”. Ou: “Este conto merece três pessoas, então eu preciso desse companheiro e desse outro”. Decidíamos depois: “Eu sou narrador, você faz esta personagem, você essa e você essa”; e nós ficávamos fazendo e refazendo. Vinham o Pedro e o Zé e retrabalhavam os contos, a dramaturgia. Eles escreviam, depois de ver a proposta, primeiro trabalhávamos com os textos, eles olhavam, reescreviam e devolviam; a gente fazia de novo, eles davam idéias, faziam comentários, e devolviam uma outra dramaturgia. A finalização da dramaturgia, a escrita final do que a gente inicialmente propôs é do Pedro e do Zernesto, mas principalmente do Zé.

Lígia – E é uma rearticulação de diálogos e passagens do livro ou há também palavras acrescidas à obra por eles?

Fernanda – Acho que do que é do Ruffato, quase não tem nada diferente, porque o tempo do Ruffato é imensamente generoso, é impressionante como seu texto é saboroso. Algumas modificações podem ter acontecido depois, já quando os atores estavam fixando, quando já estavam mais ou menos definidos as personagens e os textos. Então o ator, com a sua liberdade, ou percebendo que era excessivo ou estranho de dizer, ia cortando; algumas coisas o Zernesto hoje em dia fala: “Mas tinha aquilo e você cortou pra sempre...”. Ele vai lá, um por um, e fala vírgulas, “ss”... ele é muito atento, acha o texto do Ruffato muito precioso. Agora, o rádio é em parte uma criação dele [do Zernesto].

Em paralelo a isso, correu a criação da sonoridade e do coro. A investigação da sonoridade da cidade de São Paulo, a pesquisa tanto de movimentação como de personagens a gente desenvolveu com o Julio Maluf. Essa foi bem vasta e nós chamamos de “Pregão”. O Júlio pedia “Tragam coisas do pregão, coloquem juntas as sonoridades da cidade; reproduzam,

escutem. Façam todos juntos, agora separados, cada som...”. Assim, fomos criando as atmosferas sonoras, fomos incorporando.

Lígia – Isso aconteceu simultaneamente ao trabalho com os fragmentos de texto, ou não?

Fernanda – Aconteceu um pouquinho depois.

Lígia – Vocês já tinham definido as cenas?

Fernanda – Não, ainda não.

Petronio – Não, muita coisa foi feita depois. Mas eu queria voltar um pouquinho porque minha versão difere já que as experiências pessoais são um pouco diferentes. Quando eu entrei era um outro ator que fazia as minhas personagens, um mês depois esse ator saiu e o Zernesto me ligou e me chamou para conversarmos. Nesse papo o grupo me apresentou a cena do Crânio e falou “A gente gostaria que você fizesse essa cena, depois as outras você escolhe”. Eu lembro que no final, quando estava tudo pronto, o Pedro perguntou o que eu queria fazer e eu falei: “O primeiro monólogo - “O senhor mire e veja...”, agora de resto eu não me lembro. Na edição do *Crânio*, eu comecei pequenininho, eles me pediram pra aumentar e eu fui aumentando, aumentando, até que criei um Rap, um rap com as palavras usadas no texto. A única coisa que eu coloquei, eu acho, foi “mosca numa bosta” pra poder dar a rima, colar, o resto são palavras do Rufatto. E foi legal que quando o Rufatto assistiu o ensaio ele falou “Bacana vocês terem feito um rap! Para mim este conto é um rap!”. Então, essa cena eles me deram, me deram junto o livro que eu li em uma noite – porque você se envolve com aquilo e enquanto não termina você não para. Lembro também que alguns contos foram trabalhados mas tirados. Você lembra disso [para Fernanda. Ela concorda]? Mas eu ia falar sobre coisa: sobre a captação dos sons. Para a captação dos sons houve um trabalho paralelo antes do Julio vir amarrar. A gente saía para a rua pra pegar sonoridades. Então um dia o Pedro e o Zé falaram: “Lição de casa: hoje, cada um vai pra rua vai ouvir um novo som aéreo, um som da terra, outro de pessoas”. E a gente ia pegando esses sons e brincando com eles. Esse material a gente coletou durante o processo com os textos, e depois o Julio Maluf veio e deu uma limpada, uma organizada; criou quase que uma partitura sonora junto com a gente. Durante o processo a gente também fez dois exercícios importantes na rua: um era o de observar a cidade, o centro da cidade, e escrever - eu acabei encontrando um homem que deu pano pra manga – e, um outro exercício foi o de seguir uma pessoa e nesse aconteceu uma coisa absurda. O Jonas começou a seguir um cara, e ele percebeu; o homem entrou no metrô, o Jonas entrou, daí a pouco ele entrou no trem e o Jonas não conseguiu entrar... na verdade conseguiu mas não quis porque tinha perdido o sentido, o homem estava se sentindo seguido.

Fernanda – Nessa lição de casa, a gente já estava aqui no Arena [Teatro de Arena Eugênio Kusnet]. Nós tínhamos saído da casa Mario de Andrade e vindo pra cá. A gente saiu daqui 13h e voltou perto das 18h. “Siga uma pessoa” essa era a tarefa, “e anote o que você quiser”. Então, cada um de nós seguiu uma pessoa afora.

Petronio – O meu exercício durou mais ou menos uns dez minutos, dez ou quinze, porque eu me perdi do homem.

Fernanda – O meu durou bastante.

Lígia – E como vocês escolheram a pessoa?

Fernanda – O coração bateu, olhou e bateu, eu escolhi um mendigo

Petronio – Eu coloquei o homem que segui em cena. Quando eu pego uma mala e saio andando. O cara era gordo a mala era muito pesada e ele ia andando assim [cambaleando]; ele tinha um sapato verde esfumado, estava todo de verde, calça verde, camisa verde, tom sobre tom, com essa mala na mão. Ele era enorme de gordo. Aí eu falei “Esse cara vai pra cena, aí eu me perdi dele. Fiquei procurando... Ele entrou em algum lugar, ele parou e eu tava bem atrás dele, então pensei “Se eu parar agora é bandeira”. Andei um pouco mais e fiquei fingindo que estava procurando o número do prédio, quando eu olhei de novo, ele tinha sumido. Comecei a procurar o cara, mas ele sumiu. Mesmo assim foi uma experiência bem legal. Aí eu lembro do Jonas contando a dele, e essa coisa de o cara se sentir perseguido.

Fernanda – A gente teve essa dúvida, todos tiveram essa dúvida se a pessoa em algum momento se sentiu perseguida, se percebeu, ou se ela manifestou isso de algum jeito. Pode ser que o seu cara tenha percebido e tenha entrado num prédio e sumido de você. A gente não sabe.

Petronio – É, isso eu não sei. O do Jonas claramente.

Fernanda – Claramente sim. O meu era um mendigo bem alterado, então, acho que não percebeu. Não sei, às vezes ele viu e concedeu, me deu essa honra sei lá porque. Mas eu fui longe com o meu mendigo, ele foi lá para o Vale do Anhangabaú, foi longe, longe, nossa, como ele andou. E aí eu anotava durante.

Petronio – Você tem o seu anotado? Eu fazia as minhas anotações e mandava para o Zernesto, ele juntou tudo, tem inclusive o dos outros atores.

Lígia – E o que vocês fizeram com essas anotações que recolheram?

Fernanda – Elas serviram como vários tipos de inspirações, ou para construir uma personagem que necessitávamos em algum momento, ou para simplesmente povoar o nosso corpo físico, imaginário e emocional dessa coisa urbana... de São Paulo, do centro de São Paulo, dessas sonoridades todas que acontecem. Então elas serviram cada uma de um jeito, mas não viraram personagens principais das cenas, porque essas vinham do livro do Rufatto. Virou uma personagem, porque o ator precisava naquele momento, quando ele era um “ajudante de cena” – vamos chamar assim – então precisava de um tipo.

Petronio – Eu, quando precisei de um tipo, lancei mão disso como referência.

Lígia – Cada cena tinha um responsável? No sentido de uma pessoa que se debruçava mais sobre ela?

Fernanda – Eu acho que cada cena tem uma autoria nossa, mas muitas coisas do Zernesto e do Pedro... então não, acho que muito veio do olhar do Zernesto e do Pedro. Eles iam quebrando, fragmentando, encaixando... Houve muitos roteiros aqui no Arena.

Petronio – Aqui e depois. A experiência que eu tenho é de ouvi-los falando “Aumenta isso, dá pra esticar mais ou, sintetiza mais”. Era bacana porque eles trabalharam no sentido de orientar, a criação individual foi muito respeitada.

Lígia – Se eles pediam, por exemplo, para aumentar, tirar, eram vocês que escolhiam as partes do texto?

Petronio – Sim. Tinha uma orientação, mas existia a liberdade de escolha e de fazer como você queria. Depois vinha a crítica: “Olha, isso aqui funciona, isso não funciona, procure outra coisa...”, então tinha essa troca entre nós e, quando entrou no roteiro, aí foi “uma loucura” porque, às vezes, o Pedro e o Zé faziam dois roteiros diferentes em um dia e pra guardar isso como é que era? Era um nó.

Fernanda – Tanto que a gente tinha uma sensação de “O que vem antes? No começo, depois, durante?” Toda peça a gente estréia assim, mas nessa eram muitas coisas e muitas formas; acontecia de muitos jeitos diferentes.

Petronio – Essa e o *Pálido Colosso*.

Fernanda – O *Pálido* também, muitas possibilidades.

Petronio – O *Pálido* também a gente escreveu o roteiro porque era tudo muito fresco.

Fernanda – É a gente escrevia e colocava na coxia pra lembrar, mas o *Mire veja* não tem a coxia! Não lembro como foi.

Petronio – É, esse é o problema do *Mire veja*, era tudo muito fresco e a gente não tinha coxia. Às vezes nos ensaios a gente escrevia em um papelzinho e pegava o papelzinho para ver o que vinha na seqüência. Para poder entender. Mas depois quando a gente estreou, ficou tudo mais seguro em relação a isso.

Fernanda – Mas sobre as proposições de roteiro e de movimentação, quando a gente chegou ao Arena, teve o também o fato de que estávamos ali [em círculo]. A divisão do espaço de encenação aconteceu naturalmente, porque estávamos ali, sentados para ensaiar. Não foi ideia preconcebida, ela aconteceu. Chegamos ao Arena que é daquele jeito, tem coxia, mas não no meio [do palco]. Então, se os atores estavam ali, sentados, esperando para fazer a cena, pensamos que ele poderia também contribuir com ela.

Petronio – Eu não lembro quando, não lembro a data, mas um dia num ensaio, alguém perguntou “Mas onde a gente fica?” e o Pedro disse “Aí, vocês vão ficar sentados no meio do público”. Não é legal isso?

Lígia – Já que vocês tocaram no assunto, o Pedro me falou durante uma entrevista que em algum momento vocês já adaptaram *Mire veja* para palco italiano. Qual a diferença?

Petronio – Absurda.

Fernanda – A gente assumiu recentemente que também faríamos assim porque tem mais possibilidades de vender.

Petronio – Uma vez foi no Teatro Municipal de Bauru, com oitocentos lugares.

Fernanda – E foi péssimo. Porque a plateia antes estava pertinho, e é importante ela estar ali, olho no olho, próxima. O *Mire veja* é de sutilezas, não dá para fazer grande no espaço, ele é de sussurros.

Petronio – E tem uma coisa que eu acho importante, o fato de você se sentar com o público significa que existe uma relação sua com ele, a idéia do *Mire veja* é : vamos compartilhar isso. É uma comunhão, o teatro de arena... É você contar história, no redondo, você está ali com aquelas pessoas em círculo. E quando a gente estreou em Curitiba, era um círculo mesmo. Era redondo o palco. Então tem essa coisa muito próxima que de repente é quebrada: o público lá longe e você aqui. Os detalhes se perdem, a relação íntima se perde. E, uma coisa que eu acho muito bacana no Arena é o público começar a ser cenografia do próprio público; quem está aqui está vendo a reação do outro. Um dia, advinha quem estava na segunda fila? Paulo Autran, Juca de Oliveira e Karen Rodrigues, e a luz iluminava o Paulo Autran. Eu estava falando e estou vendo a platéia, mas a platéia está olhando para o Paulo Autran!

Fernanda – Pra ver o que ele estava achando! (risos)

Petronio – Se ele ria o público ria, se ele não ria o público não ria. E eles se sentaram justamente ali (risos), eu me perguntei “O que eu estou fazendo o que aqui?” Então, existe esse envolvimento com o público, especialmente por *Mire veja* tratar de personagens anônimas, de heróis anônimos; cada pessoa anônima tem uma história e quem está sentado ali se identifica. Não é o grande herói, concebido, criado, o mito; não, é o ser humano comum, então como é que é isso [de fazer em palco italiano]?

Lígia – O Abreu já fala que hoje em dia não tem um herói, aquele “herói” convencional.

Petronio – E cada um é herói da sua própria história.

Lígia – Exato, e ao mesmo tempo existe esse herói.

Petronio – E essas pessoas estão ali e nós sentados no meio dessas pessoas. Eu acho que é essa z essência do *Mire veja*, acho que está nessa relação, e que essa é a essência do teatro atual.

Fernanda – Proximidade.

Petronio – A proximidade. Porque a quarta parede existia; quando você não tinha televisão, você sentava lá e contemplava. Em que o teatro difere da televisão, do cinema? É na relação humana, é você poder compartilhar, e o *Mire veja*, nesse sentido, propicia isso. O narrar, o contar uma história, sentar em círculo que é arquetípico. E, de repente você parte pra um palco italiano, um palco que difere entre artista e espectador, que diz “você vai contemplar o espetáculo”, e me vem a questão: o palco italiano, o teatro italiano, foi concebido como? Pelo ponto de vista do príncipe. O príncipe sentava-se em um camarote no centro, com vista privilegiada; as camadas sociais eram diferenciadas, o povão fica no “puleiro”, lá em cima... e quando a gente vai pra um palco italiano, a gente sente esse choque, além do choque a Fezinha [Fernanda Haucke] disse, as sutilezas que você está falando de repente você tem que [ser gritadas] ... você perde as nuances.

Fernanda – Até no trabalho do ator narrador. As variedades que existem do jeito da narrativa são inúmeras, mas a diferença está no sutil, no pouquinho, no pequenininho; é o corpo da

personagem, mas com a voz do narrador; ou são a voz e o corpo do narrador, mas dali a pouco já é a voz do narrador e o corpo da personagem. Enfim, é tão pequenininho, e só a última coisa sobre a proximidade, eu atriz, também poderia pensar: bom, se estou sentada ao lado da platéia e eu vou lá contar uma história, a pessoa que está ao meu lado também poderia ir. Ela poderia pensar: podia ser eu que a contar essa história. A proximidade ajuda a abrir o coração no sentido de aceitar que é de nós que estamos falando, que é de todos nós. E no palco italiano não é, “eu e eles” são diferentes.

Petronio – Posso mudar um pouco pra uma outra coisa depois eu volto?

Lígia – Claro.

Petronio – Você assistiu *O Homem com a Flor na Boca*, Lígia?

Lígia – Assisti, com o Cacá Carvalho.

Petronio – Em determinado momento no dia que eu tava assistindo, um rapaz começou a ficar muito incomodado porque a Flor na Boca é um câncer na boca, então de repente o menino, parou, levantou e saiu no meio do espetáculo. Saiu. Ele parou, levantou, e no meio do caminho ele acenou para o Cacá, deu um tchau, virou e saiu andando....

Fernanda – E que interessante... levantou para ser visto. Podia sair, mas exacerbou, quer dizer, pôs pra fora, o seu incomodo.

Petronio – E para mim ficou assim, ou era um problema diretamente ligado a ele, ou era alguma pessoa da família, mas houve uma identificação muito forte ali, e ele não aguentou o tranco. Então ele levantou. Foi uma cena triste, mas muito bonita.

Fernanda – Belíssima.

Petronio – Ele parar, a platéia toda olhar pra ele, ele dar tchau, virar as costas e sair. E havia uma disposição das cadeiras, de forma próxima. O Cacá fazia no meio, entre as cadeiras, ele ia passando pelas pessoas... Então é a mesma coisa, de repente a pessoa do lado pode ser professora como a personagem [de *Mire veja*], como foi o caso desse menino. No caso o Cacá tinha uma personagem específica, e aqui são retratados personagens anônimas. É mais comum você achar pessoas na situação das personagens do *Mire veja*. E é legal também que o Rufatto não se apega a só uma camada da população, ele trata de vários níveis da sociedade.

Lígia – É verdade. Uma questão que eu ainda queria entender é como vocês se dispunham na cena quando era feito em palco italiano?

Fernanda – Em meia-lua. Abrindo um parenteses pra isso: o *Mire veja* em palco italiano e o *Mire veja* em outras cidades. Por que eu tinha um receio “Vai fazer o *Mire veja* em Recife, ninguém vai captar, não vai gostar, não vai ter nada a ver, porque eles não sabem onde é a rua *Direita*”. Então nas duas versões, de todo jeito, pelo fato de as personagens que o Rufatto criou serem tão humanas e tão universalmente humanas, sempre a platéia fica tocada. Claro que quando é um palco muito grande a gente tem menos acesso, mas todas as vezes que a gente fez, mesmo em palco italiano, em cidades diferentes – nunca fizemos em outro país pra saber – mas em cidade pequenininha, grande... as pessoas sempre se tocam e falam sobre isso no bate papo final. Não interessa tanto a cidade, mas importam as histórias contadas, e isso

tem para todo tipo de identificação. Tem uma variedade tão grande que dá pra se identificar com vários ali.

Lígia – Estou lendo *A Porta Aberta*, de Peter Brook, e ele fala que quando o importante da cena são as relações, você pode colocar diferentes tempos e espaços que as pessoas não vão se distanciar. São essas relações que vão aproximá-las. E eu acredito que no *Mire veja* aconteça isso, mesmo que o tempo e o espaço sejam desconhecidos para elas, isso não importa tanto quanto as relações humanas que estão ali.

Petronio – E as pessoas sabem que numa megalópole, os indivíduos são anônimas mesmo, que quando você tem uma comunidade, tem um reconhecimento, quando você vive em uma coisa como essa, você é nada. O sentimento do outro com relação a você é desprezível; sua dor não interessa a ninguém, porque cada um tem uma história pra contar. E então eu acho que está aí uma grande ideia do Rufatto, a de usar isso. Não foi uma coisa que o Rufatto inventou, claro que não, mas ele pegou isso de uma forma muito sensível, e colocou em *flashes* de vida das pessoas. Pegou as pessoas em pedacinhos de vida, não tem como fugir da história.

Lígia – Essa é outra razão pela qual eu acredito que o espetáculo aproxima as pessoas. Digo isso porque, para mim, a partir do momento que você só apresenta um *flash*, só apresenta uma parte da situação, você amplia as possibilidades de alguém se reconhecer, se identificar, porque se você fecha, como no drama convencional, você torna tudo muito específico.

Petronio – Isso não sou eu. A especificidade é muito grande... Agora se você deixa a coisa aberta, a pessoase percebe transitando por ali, vê que aquilo lhe diz respeito. Agora uma coisa muito específica que eu acho precioso falar, foi uma vez que o mineirinho, o Rufatto, foi no Arena assistir. Tem [na segunda cena] o nome de umas cidades – Garanhuns (Pernambuco), Governador Valadares (Minas Gerais). O Rufatto estava na platéia, e eu falei [para o grupo] “Vou fazer uma brincadeira com o Rufatto!” [na cena, em que o menino advinha as capitais, Petrônio, ao invés de dizer Garanhuns disse] Cataguases. Ele [o menino da cena]: Minas Gerais. Mas eu falei e não coube... não dá, não cabe [a troca]. Quando acabou [o espetáculo], eu falei “Rufatto, me diga uma coisa, tem uma métrica específica e pensada?”. Ele falou: “Tem”. Eu falei “Cataguases não coube na boca, foi pensado Governador Valadares”, ele falou: “Foi”. Então olha que genial. Quer dizer, ele escolhe o nome, e eu pensava por que Governador Valadares? Talvez porque o pessoal de Governador Valadares vai muito para os Estados Unidos, tanto que o apelido de lá é “Governador Valadolares”, mas o Rufatto pensou que tinha que caber na boca.

Fernanda – E também pensou no significado.

Petronio – E aí, eu penso: eu tenho uma preocupação com a forma muito grande, e ele [Rufatto] escolhe as palavras... é como o Abreu se você pegar a biografia dele. Eu fui à livraria e comprei o Luís Alberto de Abreu por nove reais (risos); veio no cupom fiscal – Luís Alberto de Abreu por nove reais (risos) – e é assim, até a última sílaba. Ele fala que trabalha até última sílaba, até o momento que esgota o prazo que tem que entregar o texto ele fica ali trabalhando, lapidando, e esse cuidado de escolher as palavras. Então você pensa o que é um dramaturgo de verdade? O que é um escritor de verdade? É aquele homem que não joga palavra fora, nem põe palavras demais, ele sabe, ele coloca na medida certa e escolhe... E muito da preciosidade do *Mire veja* está nessa escolha das palavras, na forma dessa palavra fragmentada que, no final, o Pedro e o Zé levaram ao extremo porque fragmentaram mais do

que o livro. O taxista, por exemplo, é uma história. Eles pegaram essa história e a fragmentaram; a peça acabou sendo mais fragmentada do que o próprio livro.

Fernanda – É o romance [de Rufatto] não tem histórias fragmentadas; não tem uma história, no meio da qual entram outras, e depois ela continua ali na frente. No romance é uma outra coisa.

Lígia – A cena dois são quatro histórias diferentes?

Fernanda – São quatro histórias diferentes. Tem um conto chamado *Ela*, tem um conto chamado Ele, tem um conto chamado... essa fragmentação foi proposta dramatúrgica pelo Zé e pelo Pedro.

Petronio – Foram eles que fizeram isso, assim me parece que o livro inspirou e eles foram além do que o texto propunha. Porque cenicamente isso dá um jogo, inclusive um jogo visual, e mostra essa loucura de São Paulo. Eles levaram essa loucura ao extremo. O livro tem essa fragmentação, quando ele mostra *flashes* – aqui acontecendo isso, agora ali acontecendo aquilo, nesse momento está acontecendo isso... e termina um dia na cidade de São Paulo. Por isso que se chama um romance.

Lígia – Quer dizer: *A Velha*, *De cor*, *Neon*, isso são separados? Eles não são imbricados.

Fernanda – Exatamente, exatamente. O Pedro e o Zé foram costurando.

Lígia – E existem diálogos que viraram narrativa, e narrativa que viraram diálogos?

Fernanda – Acho que sim, tem. Preciso olhar, mas eu acho que sim, bem capaz.

Lígia – Por exemplo?

Fernanda – Vamos tentar lembrar...

Lígia – Por exemplo, no *De cor* sempre foi diálogo? E *Casal*?

Fernanda – Isso com certeza.

Lígia – O *Rato*, que é sobre as crianças, também era narrativa?

Fernanda – Isso. Sabe que no romance tem uma coisa: a última página é preta. É maravilhoso! E ele se utiliza imensamente de letras variadas; ele faz muitas representações visuais, tem Itálicos, fonte maior, menor... não exageradamente, mas utiliza bastante, para dar essas nuances todas, entre narrativa e personagem. Agora, pra mim a questão do ator-narrador, a partir do *Mire veja*, foi uma grande descoberta; é uma liberdade, porque a gente pensou: “pode tudo, pode tudo mesmo, até o que a gente achava que não podia”, A gente aprende muito, treina, testa, experimenta, e é possível misturar todas as formas possíveis, o ator-narrador, a personagem... E [a montagem] dá nessa dúvida pra platéia também. E, às vezes nem é uma dúvida, ela nem percebem a troca...

Lígia – E como é para vocês, atores, prepararem a realização do narrador e da personagem? Existe alguma diferença entre o momento em que vocês lidam com a narrativa de uma cena, e a hora que vocês lidam com a presentificação?

Petronio – Pra mim especificamente, é técnico. Eu tenho claro o momento em que eu sou narrador e, no qual eu sou personagem; para mim a diferença é puramente técnica. Eu tenho isso claro no Dr. Fernando [parte XVIII – Médico]. Eu começo apenas narrando “O Dr. Fernando sentado a beira ali (...), descalço com seus sapatos brancos” e depois: “Esparramase, músculos e ossos” – aí eu vejo como uma mistura entre narrador e personagem – “do consultório, hospital, ritmo” – para mim já é a lembrança desse Dr. Fernando e não mais do ator-narrador. “Três vezes a primeira causa” – nesse bloco todo é o Dr. Fernando – e mais para frente “quando chega a causa do nascimento...” – para mim já é ator narrador. Então alguma diferença no corpo existe [no jogo ator-personagem] no Dr. Fernando. Eu tento, não sei se passa ou não, mas eu busco essa diferença no tom de voz. Agora, eu acho importante isso, o ator ter claro, ter consciência de que momento ele está trabalhando isso, é melhor pra ele e para o público. Para mim a diferença acaba sendo técnica, é uma coisa pensada. Agora a preparação...o que você chama de preparação?

Fernanda – Preparação é antes que você chama?

Lígia – É antes. Por exemplo, quando vocês estavam com estes textos, no processo mesmo.

Petronio – Pensei que fosse durante a cena, como eu me preparo para entrar nisso, ou não.

Lígia – Também é, como você acabou de falar. Mas no processo, quando vocês criavam em casa casa, como vocês faziam? Decoravam diferente, ou não, tinha um envolvimento diferente, ou não tinha envolvimento... Como vocês pensavam e trabalhavam com aquele texto?

Fernanda – Você sabe, eu sinto isso de maneira muito dinâmica. Extremamente dinâmica e mutável, então, talvez num primeiro momento eu estivesse determinada: “aqui é narrador, ou, aqui é assim...”, mas talvez algumas coisas tenham acontecido naturalmente... Durante a temporada eu tenho tomado decisões, decisões posteriores, e ainda tomo outras decisões, embora eu saiba que exista uma partitura mais ou menos definida que é: “nesse momento o corpo é da personagem e a voz é do narrador, esse momento é do narrador, e o narrador é a Fernanda, não existe uma personagem.” O narrador, no meu caso, é a Fernanda, atriz, mas é a Fernanda com meu corpo de teatro. Eu atualmente me permito maiores sutilezas, que pode ser que ninguém perceba, mas, por exemplo eu percebo sobreposições que para mim são importantes: eu sou uma mulher e sou a Fernanda ao mesmo tempo olhando no olho da platéia e falando uma coisa que eu quero falar daquele jeito. E isso não é muito mensurável, mas existe essa liberdade. Claro que não é uma liberdade enlouquecida, mas ela é permitida, e que gostoso isso: tem horas que eu é o olho da Fernanda, é o corpo da personagem, é a voz da personagem, e eu paro e me pergunto “não sei porque estamos nós duas aqui, agora” (risos) Lindo, é lindo.

Petronio – Eu tenho uma partitura muito definida, no *Mire veja* e eu procuro seguir porque, eu sou muito cerebral. Eu começo a partir do texto e estabeleço: aqui é isso, aqui é aquilo e tal; mas muita coisa acontece na experimentação e você percebe que ali dá pra mudar. Existe este ponto de partida mas existe a flexibilidade de mudança, e quando você [Fernanda] fala isso me vem ao pensamento a verticalização da coisa.

Fernanda – O aprofundamento.

Petronio – Isso me dá o direito de, ainda hoje, descobrir, principalmente, pra mim, no caso do Crânio [Parte XXIII]. São sempre os mesmos gestos e tem um momento que é muito técnico; nele eu penso: a lata vai rodar, eu vou jogar meu corpo para trás e vou segurar aqui, vou olhar para o público assim, vou mudar a voz e a partir de agora eu vou fazer um olho chapado; enquanto estou falando determinada parte eu já vou puxando minha perna, e enquanto eu vou falar outra coisa eu vou jogar aqui e vou relaxar; agora eu vou olhar pra lá, vou falar tal coisa e vou parar aqui e vou voltar olhando para o público; dependendo do tamanho do público a cena pode se alongar ou não, então é melhor cortar antes e parar aqui. Então, existe essa consciência, essa coisa medida, mas ao mesmo tempo paralelo a isso, a gente fica pensando: Como é que é isso? Essa paranóia em que a gente tem uma liberdade de se deixar levar e de descobrir que, se de repente tiver um espaço, eu posso colocar uma outra coisa. E eu vou colocar; essa partitura, para chegar aonde chegou, levou algum tempo, alguns anos, pelo menos uns dois anos, e pra falar a verdade ela foi se fixar lá no [Teatro Coletivo] Fábrica, até então ainda era um fluxo. Mas hoje ainda tem margem para descobrir coisas novas, eu acho que isso é bom porque você não fica mais atirando para tudo quanto é lado, você sabe o alvo e sabe a profundidade em que você vai atingir isso, e o público percebe sim, mesmo que não conscientemente, mas ele vai ser tocado de outra forma, você vai tocar com uma outra profundidade, em uma outra dimensão. Acho que isso é bacana em fazer um espetáculo por muito tempo, você começa a aprofundar a coisa, e isso te dá margem para ir descobrindo coisas, é um saco sem fundo. Toda hora você vai descobrindo, descobrindo, descobrindo e cada vez você consegue descobrir mais... depois de oito anos. Dia vinte de março se não me engano faz oito anos que nós estreamos. Começamos a ensaiar em 2003, então faz sete anos, e, quer dizer, se depois de sete anos a gente não tiver isso [a vontade da descoberta e do aprofundamento] é muito chato.

Fernanda – E claro que, também acho que a gente só tem isso, como atores, no sentido da possibilidade de aprofundamento, se tecnicamente estiver tudo *ok*, e se a partitura estiver igual. Porque eu acho, pela minha experiência, que só improvisando não dá, mas se você tem aquilo que faz igualzinho todos os dias, a partir da base você vai ficar livre, então você pode aprofundar. Se sabe que vai parar e olhar pra cá e depois vai andar, é disso, é dessa repetição, que a gente consegue a permissão pra ampliar as possibilidades.

Lígia – Você fica livre porque tem a segurança.

Fernanda – Porque gruda no corpo; a emoção que é necessária para cada cena, a intensidade, é o próprio dado no corpo. Porque é como aquela história “a gente não precisa matar a mãe toda vez”, [a emoção] está lá no corpo grudada, na partitura. Fica lá a emoção necessária tantas vezes, e vem de um gesto, vem sozinha, inteira. A história toda vem, é maravilhoso isso do ator.

Petronio – “E hoje a noite vai ser comprida, nós vamos arrepiar” – é um texto do Crânio – “e hoje a noite vai ser comprida, nós vamos arrepiar”. No ano passado... ano passado, depois de seis anos fazendo este espetáculo eu comecei a fazer essa fala em ritmo de rap. Deu vontade e eu falei, não sei como é para o público mais tem uma diferenciação. No caso do rap está na cena há um ano e isso faz parte da linguagem dele [Crânio]. Quer dizer, depois de seis anos você ainda começa a descobrir coisinhas pequenininhas.

Fernanda – E o *Mire veja* não teve modificações estruturais grandes. Por um acaso, por uma sorte do destino, a estrutura inicial proposta pelo Pedro e pelo Zé, quer dizer, o último roteiro, com o qual a gente estreou, ainda é o mesmo.

Lígia – A mesma ordem, a mesma seqüência?

Fernanda – Isso. Ele quase não se modificou, talvez algumas partituras, pequenas bobagzinhas, mas tecnicamente, pode-se dizer que seja o mesmo.

Petronio – Eu acho assim, *Mire veja* foi a grande ideia da direção, a felicidade do Pedro e do Zé, eles “acertaram na mosca”, não precisa mexer.

Lígia – Houve cenas que vocês criaram inicialmente como narrativas e eles falaram: não, aqui é melhor que seja a personagem? Ou em que vocês estavam como personagem e eles sugeriram que narrassem?

Petronio – Não. Ainda na Casa Mário de Andrade o Pedro deu um jogo que era assim: “Vocês estão de longe vendo alguma coisa, agora vão se aproximando, se aproximando, até estarem dentro deste lugar, que vocês tinham visto de longe”. Era o exercício do narrador, que olha do lado de fora e, de repente, está dentro da situação. O Pedro propôs várias vezes exercícios deste tipo, pra gente justamente brincar com essas variações: o narrador fora, o narrador dentro; isso cria uma dinâmica de que, quando você está dentro, você está envolvido, se você está envolvido você é uma personagem, grosso modo, mas se você está fora, você está narrando. Por outro lado, o narrador pode ser a personagem que está se lembrando de uma história e contando; então você começa, a partir desse exercício, a perceber coisas que te dão margem de descobertas sobre formas de narrar o texto. De alguma forma o processo foi tão bem preparado que não chegou a precisar desse ponto de “Transforma isso em diálogo. Transforma isso em narrativa”. A preparação foi boa. Para o *Mire veja*, foram oito meses de ensaio, então teve muito preparo, muito exercício pra gente chegar nisso.

Lígia – E em que momento vocês estavam na Casa Mário de Andrade?

Fernanda – Foi um lugar que a gente usava pra ensaiar, a gente pediu pra ensaiar lá, por que a companhia não tinha espaço. Depois o grupo se inscreveu no edital do Arena e ganhou. Essas coisas doidas do destino que dão sorte... No processo de montagem desse espetáculo vir parar aqui, no centro da cidade! Era um edital de ocupação que não tem mais hoje em dia no Arena, o Zé deve saber o nome, mas era um edital de ocupação em que o grupo ficava durante um ano no Teatro de Arena até a reforma.

Petronio – A princípio eram seis meses com direito a renovação se o projeto estivesse andando bem. E a gente conseguiu ficar um ano.

Fernanda – Eu lembro que não tinha dinheiro nenhum, era só para ficar lá.

Petronio – Era o espaço. Por outro lado, a Funarte ganhava, porque o Arena era um espaço abandonado e os grupos mantinham, nós reformamos o Arena. Eu lembro que eu virei noites ajudando o cenotécnico a pregar madeira no chão, porque ele teve refazer o palco que estava podre. Então pra Funarte de alguma forma... Até que, mais tarde, veio uma verba para a reforma e o teatro ficou como está hoje. Naquele tempo era um espaço que estava meio

abandonado, mas uma forma de os grupos poderem trabalhar e ao mesmo tempo manter. É o Teatro de Arena! Não podia ficar assim!

Lígia – É uma vergonha histórica.

Petronio – Vergonha histórica.

Fernanda – E agora não tem mais isso. Agora são só espetáculos que fazem temporada.

Lígia – Mudando de assunto, uma coisa que o Zernesto e o Pedro falaram sobre os elementos de cena foi que o sapato começou a ser utilizado já no começo do processo. O sapato era algo que vocês tinham certeza de que deveria existir – e também existe na capa do livro. Então eu queria saber, o que representa esse sapato, como vocês trabalharam com ele e, depois, em uma fase posterior do processo, como vocês experimentaram os outros elementos inseridos. O elástico, a vela, o copo que apaga a vela... Como esses elementos colaboraram, ou, como que esses elementos deram trabalho para serem inseridos.

Petronio – E, como que os elementos que saíram deram muito trabalho para saírem também, por que muitos elementos entraram e muitos saíram.

Fernanda – Teve um caminho dos dois [Zernesto e Pedro] que foi o da essencialização. Então era assim: a gente vinha com a cena criada em casa, com a maior parafernália: três cadeiras, duas mesas, um vestido, cabide, coisas que a gente, ator, adora; escova, figurino, cabelo... Então você ia, fazia a cena, e eles diziam “Muito bem, amanhã você repete e tira tudo”. Sem nada? “Sem nada”. Depois você vinha e fazia sem nada, não tinha um copo, uma coisa, porque você achava que tinha pensado tantas coisas legais, visuais, que te ajudavam a compor... Enfim, mas recentemente a Companhia do Feijão deixou um pouco essa essencialidade, mas até o *Nonada* foi muito assim: “Isso tudo que você trouxe? Tira tudo. Isso tudo que você inventou? Tira tudo. Só você, só o ator”. Era para focar

Lígia – As críticas sobre o espetáculo falam muito sobre a potência da Companhia estar no ator.

Fernanda – Muito, só o ator, só o ator. Mas, alguns poucos [elementos de cena] foram ficando. Você perguntou sobre o sapato. Ele está lá e também está na capa do livro, ele entrou e ampliaram-se as possibilidades do sapato como representação. Eu não consigo me lembrar exatamente como, mas foi algo assim: “Está vendo essa personagem? Não é você, é o sapato”. “Como? Imagina, ninguém vai entender nada, que absurdo, nem pensar!” – “Não, é o sapato”.

Petronio – Se eu não me engano apareceu em uma improvisação do Gaion.

Fernanda – O Gaion, que tentou brincar com o sapato.

Petronio – Brincou com o sapato e... Nossa, o personagem era o sapato!

Fernanda – E na verdade, os outros, as pequenas outras coisas que entram, uma roupinha ali, um paninho aqui, é muito para uma complementação. Mas muita coisa foi tirada. Ou era pra ajudar na sonoridade, ou em um detalhe ou outro de criação de personagem que ficou, mas bem pouquinho mesmo.

Lígia – A Marina Reis pra fazer as criações dos figurinos, assistiu aos ensaios?

Fernanda – Claro. E a nossa vontade era de ter roupas mutáveis, roupas que se transformassem, ali, ao vivo e a cores, em cena mesmo.

Petronio – É, eu acho que o figurino do Malabares...

Lígia – Uma camiseta que vira um vestido.

Petronio – Acho que ali está a essência do pensamento da Marina como figurinista.

Fernanda – O elástico eu não me lembro, mas eu acho que o Pedro tinha trabalhado o elástico antes.

Petronio – Ele trouxe enquanto a gente fazia as várias improvisações. O Pedro falou “Aí tem que ser um elástico” e no dia seguinte ele chegou com um elástico e falou: “Experimenta fazer isso como um ele”; ele tinha essa ideia já por algum motivo. “O sapato e o elástico, vamos ver como é que fica”. E isso acabou dando outras possibilidades, outra dimensão para cena.

Fernanda – É isso: a busca que o elemento que simboliza tudo. O mínimo, o símbolo, o pouco.

Petronio – É os elementos que ficaram, para mim, são personagens.

Fernanda – Isso.

Petronio – Eles não estão ali à toa, eles têm uma função clara eles não são complementos de alguém, eles fazem parte, são imprescindíveis e têm vida própria. Então, quando começa uma cena tendo um radinho falando, esse radinho é uma personagem. Ele ocupa um espaço importante, ele não está ali de graça, ele não é uma simples sonoplastia; ele faz parte desse universo, ele é uma personagem fundamental.

Fernanda se despede e sai. Lígia agradece.

Petronio – Então as coisas que estão aí são essenciais, não tem nada de graça. Tanto eu me identifiquei com a Companhia do Feijão por conta disso, dessa coisa essencial, da vontade de trabalhar a essência, porque o buraco é mais embaixo. Sem roccó, direto, curto e grosso, fundamental.

Lígia – E como você sente isso em relação à interferência dos sons? Desses que vocês captaram nas ruas, dos pregões ou das propostas do Maluf de organização. Como você sente isso em relação à narrativa? Quando eles entraram nas situações e qual foi a diferença para vocês, atores, no momento em que a cena ganhou esse som?

Petronio – É gozado porque, pra mim, as cenas sempre tiveram esses sons. É uma coisa que, de alguma, forma engendradas juntas porque quando começa com a movimentação do centro, esse centro tem uma sonoridade; a movimentação do centro sem a sonoridade não dá pra imaginar. Então, se eu não me engano, o Zé e o Pedro já estavam, atentos pra essa captação do centro como um todo, perguntavam-se “Como a gente vai trazer esse centro? O centro é

movimento, é imagem? O centro é movimento, é imagem, é sonoridade, ele é tudo isso”; então, as coisas foram sendo criadas: “Agora você junta com ele, vamos intercalar aqui, mas isso tem uma sonoridade... não tem como trazer um...”. Talvez num primeiro momento, na primeira improvisação não tivesse som, mas na hora em que começa a juntar, começa a ser integrada, inclusive, a sonoridade. Eu não tenho a lembrança das coisas serem separadas e disso ser incorporado depois, eu acho que as coisas foram acontecendo. Pra você criar o centro, acho que não pode ser sem tudo isso; faz parte, não tem como.

Lígia – Sei que havia uma escolha conjunta das cenas, mas e essas decisões sonoras também eram conjuntas? O Zé e o Pedro, apresentam propostas a partir do que viam e vocês alteravam isso ou vocês também apresentaram propostas pra eles?

Petronio – Você falando isso me fez lembrar da fragmentação; isso foi uma orientação do Zé e do Pedro, eles dirigiram mesmo. Eles já estavam dando material literário pra gente, e estavam atentos a isso. Ao mesmo tempo tinham as propostas de procurar sons nas ruas, de observar como é o movimento na rua, de observar as pessoas. A gente voltava da rua com essa bagagem, com elementos que tinham que ser usados, não dava pra jogar fora. Então, nós tínhamos esse material literário e, ao mesmo tempo, também um material sonoro e um material visual, a proposta era “Vamos juntar isso, vamos fazer uma cena”. A coisa foi orientada já na criação mesmo.

Lígia – Para vocês criarem as cenas, no início, eram vocês que escolhiam os textos e traziam de casa as propostas?

Petronio – Alguns textos foram escolhidos, outros foram dados. Eu lembro muito bem que o Gaion queria fazer a Fran [Parte XVI].

Lígia – E teve alguma coisa que vocês criaram diretamente em grupo? Que ao invés de convidar a pessoa, vocês já propuseram que fosse em dupla, em trio?

Petronio – Sim, a Fran é um exemplo. O Gaion queria fazer a Fran, e ele a ideia de que o narrador tivesse um espelho. Se eu não me engano, ele veio com essa imagem primeiro. O Gaion é um ator genial. Então, ele falou “Fê [Fernanda Haucke] vamos fazer comigo?”. Foi em um dia que o Pedro falou: “Dividam-se em dupla, façam não sei o que, e se precisarem de um parceiro, chamem ele para participar”. No que ele [Gaion] leu ele já pensou que precisava de alguém e chamou a Fernanda. Fizeram e, basicamente, a essência da cena continua ali desde o primeiro dia. Eles já criaram a cena em cima disso. Não era um monólogo que depois virou uma dupla. Eram os estudos e as necessidades; o Gaion estudou e a necessidade dele era de ter um espelho, um espelho que fosse o narrador.

Lígia – E os coros? Como eles surgiram?

Petronio – Os coros? A lembrança que eu tenho é de uma criação do Zé e do Pedro. Eles chegaram e propuseram de colocar todo mundo em cena em certos momentos. Eu estou percebendo que a visão do Pedro e do Zé já tava lá na frente, porque ainda na Casa Mário de Andrade... A coreografia [Parte VIII – Coreô] nasceu lá, a gente ainda não tinha nada organizado; era tudo muito embrionário ainda... Uma das primeiras coisas que foram criadas foi o coro e a coreografia que a gente chama “Coreô da cidade”; o Pedro falou “Vamos criar uma coreografia, cada um cria um trecho. Criem uma coreografia vocês e a Fezinha [Fernanda Haucke] vai coordenar. Cada um cria um trecho e depois a gente junta”. E cada um

ficou testando movimentos e em determinado momento alguém falou “Vamos juntar! O que é legal? Vamos pegar primeiro esse, aí depois esse movimento e esse e esse , um , dois, três, quatro, cinco, seis, sete e oito (repete os números)”.

Lígia – Foi coreografado mesmo?

Petronio – Foi coreografado mesmo a partir dos movimentos individuais. A gente fez, mostrou pro Pedro e pro Zé, e eles falaram “Isso fica. Em algum momento vai entrar”.

Lígia – E quem deixou os movimentos tão precisos? Foram o Zé e o Pedro que tiveram esse cuidado com esse gestual, ou vocês mesmos?

Petronio – Sempre teve uma preocupação com o gestual, na interpretação e na coreografia a mão da Fezinha.

Lígia – Para os pés, como vocês aprenderam aquele movimento?

Petronio – Se eu não me engano foi com o Pedro. Ele teve uma formação com o Lecoq, e durante todo o tempo a gente sempre trabalhou análise de movimento. Você chegou a fazer exercícios de movimentos, viu essa preocupação com a limpeza, com o ponto fixo... então o Pedro sempre trabalhou o treinamento nosso nesse sentido da precisão.

Lígia – Fale um pouco mais sobre análise de movimento?

Petronio – Eu sintetizo isso numa única coisa muito simples: eu vou pegar essa cadeira, eu vou, eu pego. É diferente de puxar. Tem uma coisa que eu costumo trabalhar, eu decomponho a ação: aquela xícara me interessa, então eu olho a xícara, eu vejo a xícara – isso pra mim é um movimento – eu concluo; agora eu vou até a xícara então: eu me levanto – a cadeira pode estar incomodando – eu tiro a cadeira, vou até a xícara, vou pegar a xícara eu pego essa xícara. É diferente do cotidiano, é consciente.

Lígia – Você desenha o movimento.

Petronio – Eu desenho o movimento, eu deixo claro o movimento que eu quero. Da mesma forma que o dramaturgo escolhe as palavras, o ator também tem que escolher o gesto, porque senão fica qualquer coisa, e o teatro não é dia a dia. Eu acho que a análise do movimento te faz valorizar o gesto; ele tem um significado, por que você escolheu esse gesto. Então você começa a ter consciência dele e realmente analisar o movimento. Que movimento é esse? Eu peguei a cadeira, mas o que está dentro disso? Vamos analisar isso. Então você tem vários momentos. Antigamente (risos) antigamente, a gente pegava um texto... João das Neves tem um livro de análise de texto legal, *Breve análise de texto do João das Neves*, tem também um alemão, qual é o nome dele? Esqueci, mas tem um livro sobre análise de texto... é uma coisa bem stanislaviskiana mesmo: você pega, divide o texto; você tem uma cena, e a partir dela vai começar a dividir em unidades de ação, começo, meio e fim e vai acabar tendo trechinhos muito pequenininhos. E em cima disso, você tem um entendimento do texto, começa a saber o que ele texto propõe minunciosamente, e você faz uma análise do gestual, então: porque eu escolho esse gesto, o que compõe esse movimento, porque eu vou pegar assim, pegar assim é uma coisa, pegar assim é outra. O que eu quero dizer com isso: tem que se criticar, você tem que ter consciência disso.

Lígia – O Pedro e o Zé falaram que teve uma época que vocês treinaram a sequência “Disparando a flecha” de Meyerhold, foi pra essa preparação do *Mire veja*?

Petronio – Não necessariamente para a preparação do *Mire veja*, mas durante o *Mire veja* a gente fazia também e voltou a fazer depois, mais tarde.

Lígia – E tinha também esse objetivo da limpeza do gesto.

Petronio – Limpeza, precisão, tónus... porque nessa sequência você tem vários níveis de tensão, de velocidade, você trabalha com ritmo, com tónus, precisão do gesto, formas... tem isso sim.

Lígia – As danças dervish, aqueles giros, foi em *Mire veja* também?

Petronio – A gente chegou a fazer uns exercícios... dá um enjôo do cão. A gente chegou a fazer um dia, o Zé propôs, mas isso foi muito pouco de ficar girando.

Lígia – E quem ensinou isso pra vocês?

Petronio – O Zé teve uma experiência, se eu não me engano, com o Marinho Piaccentini que foi o iluminador. Se eu não me engano... você pode ver isso melhor com o Zé, eu sei que ele propôs isso. Agora na oficina de “linguagem não verbal” veio uma mulher que trabalha danças circulares e também trabalha com isso, é capaz que a gente tenha alguma experiência.

Lígia – E Raich? Eu não conheço em absoluto.

Petronio – Eles falaram de Raich?

Lígia – Falaram sobre quebra de couraças....

Petronio – Eu não me lembro de exercícios específicos de quebra de couraça não, não me lembro.

Lígia – Meditação ativa, alguma coisa assim.

Petronio – Eu lembro... eu não sei se eu lembro daqui ou de algum outro lugar do termo, mas eu não posso te localizar, talvez eles tenham preparado alguma coisa conscientemente, mas eu não lembro especificamente de ter sido citado.

Lígia – E o que são os cadernos de ensaio?

Petronio – O Pedro anota tudinho, tudo é muito bem analisado.

Lígia – Eu vou ler estes cadernos. (*revê as anotações*) Mais uma coisa sobre a qual a gente ainda não falou, ou falou pouco: quando vocês tinham todo o material e viram aquela quantidade imensa de personagem, como foi se relacionar com isso?

Petronio – Não foi um problema não, porque como a gente já tinha esse material todo, era um material que já tinha sido trabalhado, então nada apareceu. Quando a gente se deu conta a gente tinha um monte de material. Um material trabalhado, nada assustador. A mim,

particularmente o que assustou foi, próximo a estréia a gente ainda trabalhando o roteiro – dois por dia eu falo. Gente eu sou um 386 eu não sou Pentium 4 (risos) Era bem difícil. Esse daí foi o momento em que a quantidade de material assustou.

Lígia – E a luz? Como ela foi inserida?

Petronio – A luz, a gente fez um ensaio para o Marinho [Piacentini], ele assistiu ao ensaio e trouxe uma concepção de luz.

Lígia – Assim? Ele assistiu um ensaio e já fez?

Petronio – Sim.

Lígia – Vocês já tinham a ordem de começo e fim do roteiro, no Arena?

Petronio – Eu não sei se na ordem certa, mas já existia estrutura, já existiam as cenas, e o Marinho foi assistir. E quando fomos para Curitiba, foi a melhor luz do *Mire veja*. Você conhece o Teatro do Paiol? Ele é feito todo com vergalhões de construção. Então, toda a estrutura de arquibancada era de um trançado. Quando o Marinho foi, ele jogou os refletores e pôs de baixo das arquibancadas, projetando [os trançados de metal] nas paredes; as paredes eram projeções daquela estrutura, aquela estrutura saía pelas paredes daquele paiol antigo, redondo, maravilhoso, com toda essa trama. Ele jogou além da luz que já existia no Arena, ele trabalhou essa projeção, na cenografia. A cenografia do *Mire veja* ainda não estava pronta. Como a gente teve que antecipar em quase um mês a estréia do *Mire veja* para ir para Curitiba, a gente ficou quatro dias ensaiando no Teatro do Paiol pra poder terminar a peça e apresentar. Quando chegou aqui [em São Paulo] a gente teve mais um mês, e este um mês foi para acertar a cenografia.

Lígia – Que também é da Marina?

Petronio – É minha. Porque com a cenografia aconteceu o seguinte: o Arena era muito feio, aquelas paredes... Paredes pretas, pintadas de qualquer jeito, duas umas tapadeiras... Tirei todas as tapadeiras, coloquei duas cortinas de veludo como pernas dando acabamento, a escada – você entrando no Arena, no fundo, tem a entrada do camarim, e lá tem uma escada – decidi tirar as tapadeiras de madeira e colocar um corrimão, deixar leve; para disfarçar uma parede pegamos telas de araminho ondulado, uma malha mais fechada – uma polegada, uma polegada e meia mais ou menos – e fizemos uma parede irregular. Então tinha uma parede redonda, que tampava o exaustor, outra parede reta, que dobrava nas pontas e que tapava a parede do meio, e outra junto ao corrimão, que fazia uma espécie de bastidor. Tudo isso vazado com luzes atrás, luzes coloridas. E eu joguei ácido nessa ferragem para ficar toda enferrujada e complementei com um pouco de tinta pra valorizar essa ferrugem; depois fixei com verniz. Deu a idéia daquela tela enferrujada e as luzes passando por ali. De alguma forma a iluminação do Marinho misturou isso. E como eu acho que *Mire veja* é a cidade, e que cidade é concreto, eu fui atrás de umas raspas de espuma – quando eles fazem colchão de espuma a parte que vem em contato com a fôrma cria uma película – então eu fiz um tapete todo com aquilo, inclusive as escadas, e isso foi pintado com cor de concreto. A idéia era a de que o chão fosse concreto, mas era interessante porque as pessoas olhavam e pensavam “Nossa, mas isso é macio”, e não entendiam muito bem. Era a idéia de colocar o ferro, a ferrugem e o concreto juntos ali. O Flávio tirou umas fotos. O cenário original era esse, mas para as viagens eu fiz esses cubos.

Lígia – Quais cubos?

Petronio – Você assistiu o *Mire veja* aonde?

Lígia – No Fábrica.

Petronio – A gente sentava em cubos, estes cubos foram feitos porque eles tem uma função de *cajón*.

Lígia – Como eles são preparados?

Petronio – Eu só mandei fazer com buraco e levantei as cordas que tem dentro do *cajón*, então de alguma forma quando você bate ele projeta o som. No Arena, por exemplo, esses sons eram feitos com garrações de água de 10 litros e depois esses instrumentos todos foram substituídos pelo *cajón*. No Arena não era assim porque a gente sentava no banco da platéia.

Lígia – E onde ficavam estes garrações?

Petronio – Debaixo dos bancos, porque o banco do Arena ele é suspenso, então a gente colocava tudo debaixo e ia puxando, usando e guardando. Ficava à vista do público, como hoje ficam estes elementos ao lado do *cajón*. E quando a gente saiu do Arena, pensamos “Como fazer num palco italiano”? E a substituição foi essa.

Lígia – Mas as grades e os forros de espuma não continuaram?

Petronio – Sumiu tudo. Saiu tudo. No Fábrica a gente usou o chão era de espuma. A gente recortou e emendou alguns pedaços que tinham sobrando, porque no Fábrica eu usei um espaço maior. A gente tinha 6,5m no Arena, no Fábrica eu usei 9m, então pra luz não morrer, fiz na parede um fundo infinito; então a gente aumentou isso. Depois o Zé trabalhou a luz com o fundo infinito. E, na verdade, o cenário do *Mire veja*, são os próprios atores que fazem. O que eu fiz foi criar uma ambientação para melhorar a sala, criar um ambiente, mas a cenografia, eu acho que o som do *Mire veja* funciona como cenário, a movimentação funciona como cenário e o ator também faz o cenário. Eu não sei se o Pedro e o Zé falaram para você de uma matéria que a Beth Néspoli fez quando começou formação de público. Eu tenho para mim que esse foi um momento muito forte. A gente se apresentou para uma turma de adultos de um curso de alfabetização, quando acabou a gente abriu para um debate, e uma senhora disse “A peça de vocês, parecia que eu tava vendo uma casa, os quartos, a sala, a cozinha... essa casa não tinha telhado eu olhava, eu via tudo de cima: o quarto, a cozinha, a sala, o banheiro, eu via tudo, mas essa casa era São Paulo. A peça de vocês é São Paulo sem telhado”. Pensei assim “Nenhum intelectual, nenhum crítico, nenhum artista trouxe essa imagem”. É claro que a Beth Néspoli publicou isso. São Paulo sem telhado... me arrepiou, que maravilha!

Lígia – Ela viu tudo, ela viu tudo.

Petronio – Teve a percepção de uma pessoa semi alfabetizada. Eu acho que *Mire veja* foi o grande acerto da Companhia e ao mesmo tempo o grande temor.

Lígia – Por que temor?

Petronio – Porque ficou a pergunta “Como que o próximo vai ser melhor que *Mire veja*? Como é que agora? O que a gente faz?” Então aí pra mim ficou assim – desencana e vamos fazer. Será que vamos acertar? Não sei, mas vamos fazer, mas aí ficou, é “O” *Mire veja*.

Lígia – *Mire veja* é maravilhoso mesmo.

Petronio – E é muito gostoso de fazer.

Lígia – E é muito bom de ver.

Petronio – É eu não tenho essa percepção. Eu assisti, mas foi em palco italiano. O Pedro estava fazendo e a platéia era muito distante, aqui eu pude ver mas debaixo da arquibancada entre pés; eu nunca pude sentar na arena para poder ver, sempre foi uma coisa assim truncada essa visão, eu não tenho a visão do público. Para mim [enquanto espectador do *Mire veja*] fica muito presente a questão técnica e a preocupação de como o público está vendo, eu começo a reparar no público. Não dá pra ter essa visão da pessoa que senta pra ver a primeira vez. O que é uma pena.

Lígia – É, mas que tem os ganhos por outro lado.

Petronio – Sim, eu tenho o prazer de fazer.

(agradecimentos e despedidas)

ANEXO F – O ruído como trilha sonora

Entrevista com Julio Maluf (diretor musical do espetáculo Mire veja), em 23 de março de 2010, na sede da Companhia do Feijão. Participaram também da entrevista: Pedro Pires, Zernesto Pessoa e Vera Lamy.

Questões balizadoras:

1. Quais foram as fontes de referência para a criação das sonoridades?
2. Havia a proposta, desde o início, de que os sons dessem conta de narrar a paisagem? →
3. Como você trabalhou com os elementos que já haviam sido pesquisados antes de sua chegada?
4. Quais sugestões você introduziu?
5. Quando as falas se tornaram sonoridades? Isso foi proposto por você, ou criado pelos atores em cena?
6. Para a coreografia, na qual cada ator faz um som junto com o movimento, a criação desses foi sua ou surgiu a partir de improvisações dos atores?
7. Por que em alguns momentos optou-se por inserir sons gravados e não produzi-los pelos atores?
8. Como fizeram o *rap*? Qual é o elemento que produz o som grave?

Entrevista

(cumprimentos)

Lígia - Julio, eu gostaria, de início, que você falasse livremente o que lembra sobre o processo de criação, enfocando em qual momento você começou a trabalhar com eles, em que parte do processo eles estavam, o que você lembra que já tinha sido criado e o que foi feito a partir de seus primeiros estímulos.

Júlio – Eu não estava desde o início. O primeiro contato foi pelo Pedro [Pires] contando uma idéia muito geral do que eles estavam fazendo, do que eles estavam pesquisando; ele falou “São pesquisas, ainda não fechamos”. Tentando lembrar devia ser outubro, novembro, e a gente retomou [o contato] em fevereiro de 2003. Ele me falou “Vem pra cá e então vamos ver, vamos conversar”. Ele queria que eu visse alguma coisa, eles já tinham algumas cenas montadas, não vou me recordar quantas, mas eram muitas... muitos fragmentos de narrativas. Tinha essa preocupação com a narrativa, mas eu nem sabia, porque fazia muito tempo que eu não via nada da Companhia do Feijão, não acompanhei tudo. Somos amigos eu e o Pedro há muito tempo, mas eu tinha visto um espetáculo, um dos primeiros só, e eu fiquei um pouco surpreso com a narrativa, que para mim ainda era muito confusa. Eram umas cenas iniciais que eles já vinham trabalhando há muito tempo. Para mim, no início, era cortado ao extremo,

e eu estava tentando entender aonde eles estavam indo com aquilo. E, de certa forma, eles estavam também me usando como um espectador naquele momento, mas não preparado, era o que eu era mesmo. Eu acho que durou alguns ensaios esse estranhamento, alguns... que ainda eram momentos de pesquisa deles; textos provisórios que o Zé ia dando [e me dizia] “Mas daqui a pouco a gente vai mudar”. Estava em constante mudança ainda, então eu assistia algumas cenas, e tinha a tarefa de dizer o que eu via. Às vezes para mim ainda era muito confuso, eu ficava meio sem jeito de dizer que não estava nada muito claro, mas dizia – também eu estava só [como] um grande ouvido nesse momento. Eu lembro de uma cena muito próxima da que ficou, acho que era a cena inicial do ônibus; porque, realmente, o começo dessa peça – e depois é que a gente vai tendo mais intimidade com isso – ele é muito seco e árido. E era uma estética do que eles queriam, era jogar o espectador de um lado para outro, e não davam muitas pistas, tinha pistas, mas são difíceis no começo; depois essa história vai ficando mais calma, esses fragmentos vão se tornando um todo. Mas a impressão que eu tive foi essa em princípio, de muito fragmentado, mas com muitos estímulos sonoros, isso que eu achei interessante. Então primeiro eu estava com os textos que o Zé [Zernesto Pessoa] já tinha recortado, o Zé e o Pedro, depois li o livro do Rufatto, e eu já tinha visto alguns ensaios; no final de semana foi que eu vi o texto. Talvez tenha sido assim: em uma semana eu vi alguns ensaios, no final de semana eu vi o texto, então ficou bem mais claro para mim o que era, sobre o que eles estavam falando, e vi que essa fragmentação também estava no texto do Rufatto. Ele já trazia isso, mas tinha uma radicalidade maior no teatro. Eu achei uma maravilha o texto do Rufatto, fiquei muito emocionado durante a leitura, me tocou muito e me envolveu mais, então eu entendi essa linguagem da fragmentação, de uma narrativa entrecortada, de uma “multivisão” da cidade, de um olhar que vai para várias direções e volta; você vai fazendo ligações. No texto também tinham muitos estímulos sonoros, foi aí que veio a idéia – que eles haviam trabalhado nas pesquisas de ator – de fazer pesquisas sonoras ligados ao texto de alguma forma, ou à sonoridade do texto, ou à ambientação.

Lígia - Então no início já havia a proposta de que esses sons sugerissem também a paisagem em que eles estavam?

Júlio – Eles já traziam isso em alguns textos, na montagem do taxista, por exemplo, que o [Rodrigo] Gaion trabalhava; na fragmentação da cena inicial, que tinha uma ambientação, que existia alguns sons sugerido. Eles tinham vontade de trabalhar, vontade e estavam efetivamente trabalhando com a sonoridade do texto para tentar levar o espectador para algum local.

Lígia - Para criar imagens?

Júlio – É para criar imagens a partir da própria sonoridade do texto.

(Pedro Pires chega à sede e é convidado a participar da entrevista)

Júlio – Datas, eu não sei, mas eu acho que o legal era isso, no sentido de que já existia uma pesquisa sonora – a partir, pelo menos, do que eu observava, do trabalho de ator que eles estavam fazendo. Tinha o momento dos atores na pesquisa, que estava muito ligado à sonoridade que vinha do próprio texto, algumas coisas relacionadas à ambientação. Eu reparei, na leitura do texto do Rufatto, que ele também dava muitos contextos sonoros, e vindo para cá também, eu estava pensando que acho tem muito essa cara, desse espaço do Arena [Teatro de Arena Eugênio Kusnet], acho que foi muito importante fazer isso nesse

espaço, nesse local, até por conta da ambientação, da cidade, que é o ritmo sem parar. Então quando eu vinha também caminhando por aqui, eu já vinha querendo ouvir esses sons que circundavam o Arena, e eu comecei a ver que eram sons sugeridos no texto, ou que os atores já tinham feito um trabalho de pesquisa também, e que a gente ainda poderia caminhar também por aí. Assim, essa coisa dos sons, da cortina sonora, dessa paisagem sonora, foi que ficou como uma sugestão de som do espetáculo. Porque primeiro a gente [ele e Pedro Pires] conversou, na casa dos teus pais ainda. Você contou uma idéia, acho que era outubro, novembro...

Pedro - Fim de 2002.

Júlio – Fim de 2002, mas eu só fui ao Arena, eu não fui na Casa Mário de Andrade.

Pedro - Não porque a gente já estava encerrando por lá.

Júlio – Fui ao Arena, deve ter sido começo do ano de 2003.

Pedro - Deve ter sido janeiro de 2003. No finalzinho já do processo de pesquisa. A gente já tinha o esqueleto do que seria a seqüência, não sei se a seqüência pronta ainda, mas a gente já tinha uns oitenta por cento do material dramático, das personagens, das histórias. Desde o início existia a questão da sonoridade por conta do texto do Rufatto, mesmo antes de a gente saber que vinha aqui para o centro e, quando saiu que a gente viria para cá [resultado do Edital de ocupação do Teatro de Arena], a gente juntou as duas coisas: a sonoridade que a gente buscava com relação ao texto do Rufatto e o início da exploração da sonoridade do centro da cidade – que tinha tudo a ver com o espetáculo. Assim, quando a gente veio pra cá com os atores, a gente fez um trabalho de campo, de observação de personagens, de pessoas e da multidão andando pelo centro, e quando o Julio chegou, ele fez as encomendas de registro de partes de sons. E eu não sei como você... eu acho que foi pela memória... Porque no início do texto tem uns sons do campo, do sertão, que eu acho que você pediu para eles fazerem de memória, umas coisas de interior no meio do centro como... *(mostra o canto do passarinho que se pode ouvir durante a entrevista)*.

(chega Zernesto Pessoa que se reúne ao grupo)

Júlio – Na primeira conversa você me falou alguma coisa entre contemporaneidade, texto contemporâneo e uma ligação com Guimarães Rosa, isso grosso modo; ele falava em fazer algum diálogo entre aquele universo do Guimarães Rosa e esse universo contemporâneo das cidade. E eu estava contando para ela que, quando eu cheguei, eu vim cru ainda – porque essa primeira conversa não teve muita coisa – então eu já via algumas coisas, mas achava tudo muito doido... Onde estava o Guimarães nessa história? (risos). E tudo muito fragmentado, tudo muito... e daí vocês paravam o espetáculo, com aquela expectativa de diretores e atores, e perguntavam “O que você entendeu disso?” E eu falava “Nada. Algumas coisas assim, mais ou menos isso”, meio constrangido, também em dizer que era nada, mas na verdade não tinha o que dizer. Também eu acho que era a cena inicial, e para mim ficou muito essa coisa da radicalidade da narrativa, difícil mesmo. Eu pensava “Para onde vai isso tudo?”. Mas eu estava contando que tudo isso foi muito rápido, porque como a gente teve o primeiro contato em janeiro vem, e dali a pouco já aconteceu Curitiba, em março, o que eu estou contando foi um primeiro ensaio. Imagine assim: foi uma semana, em que vi uns dois ou três encontros, e depois eu li o texto do Rufato. A partir dele eu consegui ver uma narrativa fragmentada lá também e absolutamente interessante, sedutora, e percebi que esses fragmentos faziam muito

sentido. Então eu pude voltar para o ensaio, agora entendendo um pouco mais qual era o caminho que eles já estavam seguindo. Mas ainda era uma busca. E a cortina sonora, essa paisagem sonora veio pela pesquisa deles, pelo ambiente que eu vinha vendo aqui e pelo texto do Rufatto, porque ele dá muitas dicas, às vezes até de sons do campo, tem algumas coisas interessantes no Rufatto também, de quebra [com a cidade]...

Zernesto - Tem reminiscências de algumas personagens, como a Fran por exemplo, que lembra a vida dela no interior do Rio de Janeiro. Mas entra com as personagens já baseadas em São Paulo.

Júlio – Já estão aqui...

Zernesto - Mas na essência de origem.

Júlio – Ou quando o taxista fala...

Pedro - Tem paisagens de interior que... na verdade no texto original ele [o taxista] é do nordeste, mas a gente o fez ser caipira porque o Gaion é de Bragança, que era o cara que fazia [a personagem]. Agora com o Zé ficou melhor ainda, fazendo o motorista de táxi; porque se a gente fosse fazer um cara que falasse meio “nordestinado”, ia ficar um *gap* [um buraco] muito grande, e como o Gaion é do interior de São Paulo, a gente colocou um caipira em cena.

Zernesto - E o Rufatto se espantou com isso, mas não para contrariar, e sim porque funcionava também.

Júlio – Eu acho que tem um trabalho de pesquisa deles, dos atores, que fez com que a pesquisa sonora também fosse por aí: por trabalhar o conteúdo também de cada ator, de aproveitar o que ele traz. Eu lembro, já a partir desse momento, de entender um pouco mais e, ainda acompanhando os ensaios, de ver um caminho por essa pesquisa, pela radicalidade dessa pesquisa sonora. Eles estavam me chamando para fazer o que seria a música do espetáculo, e lembro que eu fui a uma reunião e expus uma idéia com eles [Zernesto e Pedro] e com todo o elenco. Eu falei “O que eu observo é isso, que vocês estão caminhando nessa pesquisa sonora. O texto tem outras sugestões sonoras e a idéia é que a gente possa radicalizar, que tenha uma narrativa sonora também. Que seja um outro tipo de narrativa, tem a verbal, a gestual, e que tenha essa sonora”. Depois eu disse “Isso, vai precisar do engajamento de todo mundo, dos atores principalmente, porque se não comprarem essa idéia, vai ser um fiasco”. Porque a gente ia trabalhar com a pesquisa deles ainda, e com sons, com ruídos, que seriam feitos pelos atores; não teria gravação, e a gente precisaria pesquisar mais ainda, escolher o que ficasse bom, o que desse para fazer. A pesquisa de todos seria a de ambientes sonoros, objetos sonoros, era quase dizer “Olha, não vai ter uma música”. Para mim era interessante, mas ao mesmo tempo eu falava [para os atores] “Vamos assumir que, talvez, quem venha assistir *Mire Veja*, saia com essa impressão de que não tem música, de que é um espetáculo que não tem música”.

Zernesto - É que as músicas que entram, entram como ruídos, como acontece com os gravadores.

Júlio – Exatamente. Ruídos. Não tem uma música.

Lígia - Tem o *rap*...

Júlio – Tem o *rap*, mas é um caso à parte.

Lígia - Ele é uma narrativa [referimo-nos à parte XXII – Crânio].

Júlio – E era a única [cena] que tinha realmente, de resto, a não ser essas gravações do gravador... mas também hoje em dia com essas coisas [mp3, mp4] já muda tudo. A gente está falando de sete anos atrás, então aqueles gravadorzinhos já estavam ficando obsoletos, mas o som é que era interessante também, um som parecido com o de radinho de pilha, um que a gente ouvia, andando [no centro da cidade]... dos ambulantes...

Zernesto – Rachado ...

Júlio – Isso! Perto da qualidade que tem hoje em dia, sai um som rachado, rachado não, esquisitíssimo, como [o som da música que sai do] celular, que a gente fica ouvindo o tempo todo.

Zernesto - A gente não, você.(risos)

Júlio – Quero dizer na rua. Os caras ligam o celular no ônibus, é como se ele ligasse o radinho de pilha... O som é muito ruim, mas de alguma forma a gente vai se acostumando...

Zernesto - Completando essa lista, tem uma coisa que me interessa muito – com alguma substituições que se perderam em relação ao original, inclusive – é a questão dos ecos de texto. Então, por exemplo, na cena da mulher [Parte XX], que a outra mulher está sentada com o coro, ela fica repetindo em eco ou antecipando palavras que a Fezinha [Fernanda Haucke] fala na cena. (*exemplifica com a voz*), Sabe esse tipo de eco? E os três maridos respondem também, não em uníssono, juntos, mas com defasagem. Esse tipo de brincadeira, na versão que o espetáculo tem hoje, está inferior ao que era no começo por conta do frescor naqueles atores, dessa pesquisa que estava sido feita. Mesmo palavras do texto, em determinadas situações, intervindo como ingredientes sonoros, como música incidental todo o tempo – que eu gosto bastante particularmente.

Júlio – Tem um trabalho de pesquisa intenso sobre a sonoridades das palavras. Isso era muito claro na pesquisa deles... A experimentação comigo foi bem aceita pelo o grupo, o pessoal aderiu e trouxeram mais material, isso foi interessante, foi precioso. Ficávamos vendo quem trouxe o que, quais poderiam ser objetos sonoros interessantes. E essa é uma pesquisa que várias pessoas fazem, mas entre tantos o Schafer, um compositor canadense, Murray Schaefer, que trabalha essa questão da pesquisa sonora...

Pedro - O Julio que me deu o livro dele.

Júlio – Eu tinha que dar o livro, porque a pesquisa era toda em cima disso, desse ouvido crítico, pensante. O Schafer instiga pra que se crie com isso, ou seja, quando você está num ambiente como a gente está, urbano, com tantas coisas desagradáveis, torna-se instigante. Quando você cria, você é obrigado a não jogar debaixo do tapete as coisas, você é obrigado a pensar criticamente nelas e a retornar de alguma forma; o que acontece é que a gente vive nesse ambiente sonoro difícil, e a gente releva, a gente fecha o olho, ou se concentra no texto, mas está aquela zona toda do lado de fora, isso que é jogar debaixo do tapete. Então, quando ele instiga a ouvir, e é isso que a gente também propõe na peça, corresponde a uma

radicalidade da audição. Assim, quando o Zé [Zernesto Pessoa] fala sobre ouvir ecos, isso também deixa a escuta mais confusa, e assim dificulta para que o espectador também fique mais atento, para que se pergunte “Por que está repetindo?”. E um contraponto dessa cortina sonora, contraponto não, é a música também, são os silêncios que existem no texto. Essa busca pelo silêncio, silêncio interior também das personagens, dessa memória quando ela consegue lembrar coisas... Tem, por um lado, esse som todo urbano, mas na cabeça dela tem todo o som da sua memória, que é reconfortante. Então uma outra coisa que eu lembro do texto do Rufatto e que foi utilizado no *Mire Veja*, é esse refúgio no silêncio, esse questionamento “Onde a gente teria silêncio? Onde a gente busca isso nesse contexto urbano?”, esse silêncio que é super necessário para que a gente se realmente, se reorganize um pouco. Eu lembro que no Rufatto fala alguma coisa sobre sebos, livrarias, sobre entrar, ficar e se perder, é um lugar muito mais silencioso, é um refúgio. Em algum momento ele fala no livro que entrou num sebo e daí me lembrou um pouco... eu trazia isso para que os atores pensassem sobre quais momentos seriam esses, de silêncio, porque a gente precisava deles também na peça. Então, se o começo era cheio de ruídos, quais seriam os momentos em que a gente puxaria o silêncio com a platéia, e em que ela pudesse ouvir mais? Radicalizando essa pesquisa, esses ouvidos pensantes do Schafer, a questão era: o quão mais atento a gente pode estar à sutileza sonora. E, trabalhando com som ao vivo, como qualquer coisa que o ator fizesse, deixaria o espectador na ponta da cadeira para ouvir, inclusive para ouvir a palavra na menor intensidade de som.

Pedro - O que é engraçado, é que isso combina com um texto do Guimarães, que está logo no começo, ele pergunta para o espectador : “O senhor sabe o que o silêncio é?”. Antes dele tem toda a sonoplastia de ambiente do sertão, no início, e ele [narrador] está nas primeiras falas e diz: “O senhor sabe o que o silêncio é?”. Nesse momento todos os sons param e ele continua “é a gente mesmo, demais”. Então tem essa chamada no início, e depois, no fim do espetáculo, vai tendo cada vez sendo mais silêncio, tanto que... vocês se lembram no Arena? Tinha um problema que a gente acabou capitalizando, tinha um ar-condicionado muito velho e que fazia um enorme ruído (*imita o ruído*), e então a gente brincava com ele: ficava uma pessoa sentadinha do lado do ar-condicionado, do circulador de ar na verdade, e começava com ele desligado, depois, a partir de um certo momento da peça a gente ligava. Ligava quando chegava à cidade, e ficava esse ruído, e no fim, tinha um determinado momento que a gente tirava. Então a sensação do ouvido do espectador, mudava naquele momento, talvez não conscientemente. Quando a gente fez a temporada aqui na nossa sede também, porque a gente tem um circulador de ar que tem um barulho, bem menor, mas faz diferença; um ruído que se instala e quando você suprime ele, de repente, a sensação é de um silêncio, mesmo que tenham outros ruídos ainda.

Zernesto - Tinha essa coisa do som complementar.... grande parte desses sons que foram pesquisados, de vez em quando, vazavam tanto no Arena como aqui [Sede da Companhia] e você não acredita como entravam bem: a ambulância, o lixeiro que passava...

Lígia - Era a cidade acontecendo em cena.

Júlio – E tinha o passarinho cantando, em contraponto. Isso que era o material básico, mais as pessoas falando... esse era o ambiente sonoro da peça. Então a plateia já vinha lá de fora com esse som e se reconhecia nisso. Eu lembro que eu fiquei enfurecido também quando eu vi o circulador, porque eles ligaram e falaram: “Tem que ter isso!” (risos). Falaram: “Esse som vai ter que ter!”.

Zernesto - Na segunda temporada, não era só nesses momentos, era no Centro [Parte IX] e desligava; quando entrava uma das cenas do Táxi ligava, na hora do acidente desligava de novo, e quando entrava o rap no Crânio ligava, quando acabava o rap...

Pedro - Precisava refrigerar a sala.

Júlio – Essas coisas que acontecem é que são bacanas, você tem que resolver. Isso seria que seria um problema, para a gente não... pensamos vamos trazer esse som urbano da máquina, ele vai estar na peça, mas eu negocieei com eles: “Não, o tempo todo não!” e por quê? Exatamente por isso que a gente está falando sobre o silêncio. Tem essa frase incrível que começa a peça, do Guimarães, chamando a atenção para isso, e então a gente ficou marcando quando entraria, ou sairia, o circulador de ar.

Pedro - E o Arena é todo fechado.

Zernesto - A lâmpada fica muito perto...

Júlio – E vai esquentando a cabeça... não dá para causar desconforto nas pessoas, não ia dar certo... então a gente foi marcando exatamente os momentos

Pedro - Alguém de nós que ficava lá escondidinho, o espetáculo todo, atrás da cortina só no dijuntor

Zernesto - O Petrônio chegou a ligar no final, no começo era você, depois algum dia lá, que o Petrônio começou a ligar, pelo menos na parte final...

Júlio – Tinha uns quatro pontos em que ligava e desligava, a partir dos momentos em que a gente queria realmente chamar o silêncio. Então, durante os ruídos urbanos era possível deixar ligado, quando ônibus estava chegando, e em uma parte muito frenética de muitos sons...

Pedro - Era no “São Paulo” [Parte III – Ônibus].

Júlio – Mas depois dessa parte frenética também tem um momento de quebra no meio, que eu não me lembro bem o que é, mas que é um momento de silêncio...

Pedro - A gente desligava na hora do andaime [Parte XII], que tinha aquele dos pássaros...

Júlio – O primeiro do taxista também [Parte V]. Sempre que remetia à memória, de alguma forma não cabia ficar o som do circulador de ar. Porque se era a memória... a gente tem isso de abstrair e ir para os sonhos, ir para o imaginário, existe o ruído externo, mas ele não está mais presente, é outra coisa...

(entra Vera Lamy.)

Júlio – Mas esse foi um momento interessante, de marcar o circulador de ar.

Pedro - Mas a gente está ficando velho, porque já está falando essas coisas. Parecem os velhos lembrando: “Há quanto tempo” (risos).

Júlio – Bons tempos...

Pedro - (imitando um velhinho) Quando a gente fez o *Mire Veja*

Júlio – O ar-condicionado, o radinho, aqueles gravadores...

Zernesto - Não, aquele gravadorzinho...

Pedro - Da década de setenta.

Lígia - E eles não tocavam a mesma música...

Zernesto - Não. Um toca uma música peruana.

Lígia - Essa eu percebi.

Zernesto - O outro toca música do Nordeste. Depois tem outro que toca...

Lígia - Eu ouvi a flauta pan, mas eu não ouvi o resto.

Zernesto -... música americana, um ritmo que eu não vou lembrar qual. O Petrônio depois também usa o radinho na da cena mulher [Parte XX], tem a cabeça de chamada...

Júlio – (*canta: Bom dia...*)

Zernesto -... da rádio, o locutor abrindo a programação, e a hora que ele dá: “Bom dia”, o Petronio desliga, porque a Fer [Fernanda Haucke] vai começar a falar.

Pedro- É a gravação do rádio da manhã.

Zernesto - É a chamada de abertura.

Pedro - Foi você, Julio, ou foi o Petrônio que gravou o rádio matutino na cena da mulher?

Júlio – Foi ele que gravou. Eles que fizeram. Isso era o mais interessante, cada um ia atrás. A partir de tarefas que eu propunha. E de manhã tem esse... como é que o Rufatto chamou? Era tão bonito era... os sons da manhã... bocejos, não, não era bocejos também... Era, tá lá no texto...

Pedro- No texto nosso ou no texto do livro?

Júlio – Já não lembro se ficou no texto do *Mire Veja*, mas são os sons da manhã, ele dá uma outra poética para esse termo. Então qual era a tarefa? Saber quais eram esses sons. E acho que o Petrônio foi lá e gravou o radinho. O Rufatto cita também no texto o radinho de pilha, então o quê a gente teria? Um som de abrir a torneira... então era toda essa pesquisa, dessa cortina sonora que pudesse dar o que não é visto pelo o que é ouvido, que poderia ser quase como um cenário. E eu acho que a partir daí a Companhia foi pesquisando cada vez mais isso também.

Pedro - O que tem nessa trilogia da Companhia que é *Ó [da viagem]*, *O Antigo [1850]*, e o *Mire Veja*, e que depois mudou no *Nonada*, era uma diretriz de não usar trilha sonora, nem

música de reprodução. Então se você pegar o *Ó, O Antigo* e o *Mire Veja*, e logicamente o *Reis da fumaça* também, não tem nada, não tem cd, não tem dvd, não tem fita cassete, não tem nada; os atores fazem tudo, inclusive a música. Então no *Ó* foi assim, e tinha até instrumentos, no *Antigo* não tinha nem instrumentos, tinha percussão física e canto, e no *Mire Veja* a gente radicalizou mais ainda, no sentido de ter uma trilha sonora executada pelos atores, é o coro, que está fazendo essa trilha sonora.

Júlio – Então como coro, talvez tenha alguma referência ao coro grego, que comenta a cena através de sons, mas é uma radicalidade nesse sentido, não tem um a música... Não é que não tem música, não tem uma canção, então a canção que apareceu dessa contemporaneidade foi esse *rap* – a única coisa que teria um formato musical mais tradicional, de canção, que tem um ritmo – o resto foi feito com ruídos, o que seria uma linguagem mais próxima de uma pesquisa de música contemporânea.

Lígia - Tem duas únicas sugestões de músicas além dessas: um *hippie* na cena do centro [Parte IX], da narradora 1, feito pelo Petronio, em que ele assovia “Maluco Beleza”...

Pedro - É o vendedor de anel, que ele faz, ele viu alguém fazendo esses sons, batendo nas bochechas e assoviando, e ele assovia uma música parecida com a dos *hippies* que vendem bugigangas.

Lígia - E também na cena com a Verinha [Vera Lamy] que é a cena da Fran [Parte XVI], quando entra na memória da personagem, quando fala sobre as mangas, ela canta “Bandeira Branca”..

Pedro - Bandeira branca com um som de gramofone...

Vera - Tem mais uma ainda. Quando o Petrônio começa a narrativa do Guimarães, eu fico fazendo o som bem baixinho...

Júlio – Logo no começo?

Vera - Tem o grito e depois uma cançãozinha, ela mistura com “os caracóis do seus cabelos”.

Pedro - Mas isso foi você que inventou depois que a Priscila não fazia isso...

Vera - Mas ela fazia uma canção ou não?

Pedro - Não, eu acho que não.

Zernesto - Ela fazia, mas era uma coisa imprecisa, ela segurava uma nota, notas largas assim, mas não tinha uma melodia mais clara.

Lígia - Uma pergunta, como eu escrevo na dissertação que a única coisa que vocês colocam como aparelho eletrônico ou de reprodução de som mecânica é um brinquedinho na cena do Médico [Parte XVIII]. Sem ser o gravador, existe outro som reproduzido além desse?

Zernesto - São dois telefones.

Pedro - É um brinquedinho. Porque na cena ele está lembrando o dia dele, então ele está lembrando as chamadas de celular que recebeu da mulher e da amante.

Júlio – Então o que é doido é que a tecnologia está evoluindo muito rápido. Essa coisa que a gente estava falando do gravadorzinho... sem dúvida no *Mire Veja*, ele fica um pouco “retrato de uma época”, a gente estava brincando com essa história do “estarmos velinhos”, mas é porque a gente é forçado a ficar velho muito rápido nesse sentido. São só sete anos, mas em relação a esses estímulos sonoros... Então a gente pegou as coisas que estavam ali: o gravador de fita cassete que estava começando a ficar obsoleto, mas ainda era uma referência sonora, o telefone celular era uma brincadeira com o toque do celular... só que essas reproduções – não sei nem se vocês usam até hoje os mesmos ou se já trocaram – mas essas reproduções eram imitações próximas do que era um toque de celular real. Nesse sentido a gente estava em 2003 com o celular desse tamanho ainda (mostra com a mão), e hoje são outros sons. Se a pesquisa fosse feita hoje, viriam outros sons com certeza, tanto quanto invadida por esses sons eletrônicos, mas agora são outros. Então, talvez, a resposta do espectador seja outra também, o seu não reconhecimento, fora que você viu por um vídeo, né?

Lígia - Não, eu vi o espetáculo em 2005.

Júlio – Você viu ao vivo?

Lígia - Vi.

Júlio – Então dois anos já...

Pedro - Mas acho que são simbólicos também, eu acho que ao mesmo tempo eles existem porque... Qualquer um que escute uma campainha de telefone de 1950, aquelas (imita o som).

Júlio – Assim como tem agora, esses celulares que tem um toque que parece de taxista...
(Falam sobre os toques dos próprios celulares)

Vera - Tem a coisa do acúmulo dos elementos e de como eles chegam aqui, porque o ator vai lá pesquisar uma coisa e chega com aquilo. Tem a memória, o referencial dele, naqueles sons, porque se fosse um ator mais jovem poderia ter ouvido uma coisa mais tecnológica, que o Petrônio não ouviu, por exemplo.

Pedro - Ou poderia trazer uma coisa que fazia parte do dia-a-dia dele, mas que não faz do nosso mais.

Vera - Então misturou bastante quando saímos para a rua.

Júlio – É, me ocorreu assim, se outra companhia fosse pesquisar *Mire Veja* a partir dessas premissas... vamos supor se você quisesse fazer uma remontagem mas a partir dessas pesquisas...

Zernesto - Lá no Michael na escola da Waldorf... Eu fui ver. Foi emocionante ter visto, e eles são uma moçadinha, em uma escola também – a sua maneira moralista, é até radical em alguns aspectos – eles suprimiram cenas mais pesadas. Não tem a prostituta, e mesmo algumas outras seqüências do meio foram tiradas, palavrões, essas coisas, embora tenham sobrado alguns. Lá não tem esse universo sonoro, mas em compensação puseram uma banda

para fazer o *rap*, que deixa o nosso no chinelo (risos). Por conta da da intimidade deles com essa linguagem. Coisa lindíssima, emocionante de ver. Inclusive, até o Thiago [?] deve ter isso gravado, e não custa nada a gente pedir para ele, só para você ter o gostinho de ver como eles trataram essas coisas; eles modificaram cenário, era feito com quinze, vinte pessoas – a turma de teatro com classes misturadas – era muita gente, mas funcionava, do jeito deles funcionou.

Júlio – É interessante nesse sentido, como isso se transforma em pesquisa, conforme como a Vera estava falando.

Lígia - E falar em pesquisa, eu fiquei pensando nos momentos em que os atores falam os textos, colocando sonoridades também, por exemplo, quando o taxista muda a marcha, quando ele a enrosca, quando acelera... isso é mostrado na fala. Então, isso já veio desde a criação das cenas, ou não, você trocou tudo depois?

Pedro - Foi sugestão nossa pro [Rodrigo] Gaion, de ele já explorar. Porque começou a coisa do taxista começou com uma cadeira giratória e ele de costas para o público; tinha essa liberdade. Depois, tentando uma partitura física, tentando trazer uma imagem logicamente codificada, tinha a ideia do motorista de táxi em ação; ou seja, enquanto ele está dirigindo, ele está conversando com a pessoa no banco de trás, e está fazendo uma série de outras atividades físicas, que são parte do dia-a-dia dele. E, logicamente, quando essas atividades físicas estão dentro de algum acontecimento outro – que não é simplesmente mecânico do trabalho – elas são influenciadas por isso. A diferença entre a ação física e a atividade física; a ação física, nesse conteúdo, meio que está ligada, ela se impregna do que está acontecendo para o indivíduo que está executando. A ideia foi essa e as diretrizes para o Gaion foram as de criar essa partitura. Então tem hora que ele mistura o som do carro, com uma reclamação dele, ou com uma exclamação, isso tudo já foi sendo moldado.

Zernesto - Desde o começo.

Pedro - É, mas desde o começo, quando a gente decidiu o taxista, também decidiu por conta disso, dessa possibilidade que o taxista abria enquanto partitura física, deslocamento no espaço e fio condutor da história. E o Gaion é um cara que tem uma limpeza de trabalho físico e de criação de partitura, que é uma característica dele, trouxe um diferencial.

Zernesto - Ele fazia muito mais coisas do que eu faço hoje em dia, tinha o pisca (imita o som do pisca alerta de um carro), ele fazia uma série de coisas a mais.

Pedro - Ele tinha uma aptidão muito grande, e o Zé, assim como os outros que foram passando, foram perdendo em algumas coisas e ganhando em outras.

Júlio – Mas, era impressionante o trabalho feito nessa montagem, o que vocês já tinham feito com o taxista já trazia uma vontade dessa pesquisa, que estava inerente. Então quando eu propus radicalizar nisso... acho que por isso todo mundo topou, apesar da dificuldade, do risco um pouco, se não assumisse... É isso que eu acho que vocês devem viver até hoje, porque se não assumir que um pequeno som é importante e que não é qualquer som... e cada momento você precisa ter como uma partitura, uma marca, mas como o ator faz? Você tem que dar sempre vida àquilo, porque senão o som fica perdido e o espectador não entra na sua. É uma ligação do ator enorme com aquilo, um comprometimento enorme, se ele fizer por fazer, se só cumprir o protocolo: “Ah eu faço esse som porque me mandaram fazer”, então se mandaram fazer, ele vai ter que achar um sentido.

Lígia - É isso que você chama de radicalização?

Júlio – É, porque tem que convencer. E você percebe logo se o ator está jogando fora aquele som. Eu acho que enquanto o *Mire Veja* estiver sendo feito, continua sendo necessário, porque é a mesma coisa da música, no teatro tem que ser recriado a cada momento, e essa é a dificuldade. Então, o ator que, por exemplo, não assumir, que pensar: “Não, só o texto que é importante”, ou, “não só a minha gestualidade é importante”, ele está jogando fora uma parte da narrativa.

Pedro - Nesse caso é melhor gravar a trilha e deixar tocar.

Vera - É porque a trilha, ela não cria só a atmosfera do *Mire veja*, a sensação que eu tenho é de que a trilha age. Ela age, ela interfere.

Zernesto - É, ela move os atores, não fazer meia-boca, porque uma respiração, um suspiro, um (exemplifica mudando a voz), já faz mudar o corpo para fazer, já joga o ator dentro do espetáculo e assim por diante, e esse jogo aumenta.

Júlio – Então, no processo, a gente voltou muitas vezes e falava “Não ficou bom ainda, vamos fazer de novo, vamos ver”...

Pedro - Aquele *vuuumm* era uma dificuldade [refere-se à Parte I – Prólogo], aquele (exemplifica o som com a voz) de passar o som, que é o Efeito Doppler, que me eu lembro do colegial. Quando o som vem ele é mais agudo, as partículas formadas vão se juntando e a onda fica vibra mais rápida, o som é mais agudo, e quando ele vai embora, como as ondas vão se espaçando, ele fica mais grave... Mas eu também trabalhei com o Júlio em noventa, com a Maria Thaís no grupo de teatro no CAC, a gente chamou ele na época, para criar toda parte de... ele era um personagem em cena, músico, e ele fez toda a pesquisa sobre as sonoridades diferentes que povoavam o espetáculo. Então, quando a gente começou esse projeto, veio o Julio à minha cabeça, por ser a pessoa que conhece esse mundo sonoro. Um mundo que não é de você tentar compor uma música e trazer para a gente gravar, pra gente tocar no espetáculo... ele acompanha, ele vai criando, ele estimula as pessoas a trazerem material sempre, a pensar porque que você trouxe isso, a adaptar sons. A gente ouviu som e vê que não dá para você reproduzir, mas é possível pensar como é que você chegaria perto dele de uma outra forma, com seu aparelho vocal? Quer dizer, fica o espírito do som, muda a forma, mas de certa maneira idéia daquele som está lá... muda a forma mas continua o estímulo dele.

Lígia - E falando nisso, você lembra alguns outros exercícios que vocês fizeram juntos? Não exercícios, mas algumas outras experiências que vocês fizeram?

Júlio – Tinha algumas, eu tentei achar alguma coisa nas minhas anotações e só achei uma, que está datada do dia 06 de março de 2003; deve ser quando a coisa foi sendo fechada.

Zernesto – Duas semanas antes da estreia.

Júlio – É que precisávamos ter alguma coisa, e todos aflitos, eu que nem doido tentando registrar... não sei se foi exatamente assim, mas foi de onde a gente partiu.

Zernesto - Mesmo depois que a gente fez em Curitiba, a gente voltou e foram duas semanas de trabalho aqui. Nós mexemos ainda, quer dizer, ficou pronta mesmo para estréia.

Júlio – E quando a gente voltou com um elenco novo, com a Vera fazendo.

Pedro - Em 2004.

Júlio – A gente retomou ainda algumas coisas, lá naquele outro lugar na Rua Vanderelei,... *Mire Veja*, chegou a ensaiar lá...

Pedro - Onde a gente reensaaiou... Saíram três pessoas, duas pessoas.

Zernesto - Na primeira a Fê [Fernanda Haucke], em julho ainda de 2003.

Pedro - Foi quando saíram o Gaion e a Priscila, que a Fer já tinha substituto.

Júlio – Foi final de 2003, início de 2004 acho...

Pedro - Foi início de 2004, porque a gente ia fazer umas apresentações pelo Sesi.

Zernesto - Viagem Teatral e Formação de Público.

Júlio – Você achou que foi difícil (para Vera)? Porque o Zé acompanhou, mas você achou que foi difícil? Imagino que seja, porque quando entra em uma coisa assim.

Vera - Quando eu fui assistir o *Mire Veja* a coisa que mais me impressionou, a ponto de eu falar “Nossa Senhora, é matemática”, foi que o espetáculo tinha uma precisão.
(Passa Fernanda Haucke. Cumprimentos)

Júlio – Toda peça tem a sua especificidade, sempre vai ser um trabalho de substituição difícil. Mas eu imagino que essa tenha mais esse dado da pesquisa sonora, que é muito detalhista.

Vera - Que é uma coisa... porque às vezes tem espetáculo que dá abertura para você entrar e a coisa se modificar, mas o *Mire Veja* não tinha essa oportunidade – essa é a minha sensação como atriz – porque funcionava um conjunto muito bom, então eu tinha que cobrir talvez próximo à referência... para eu tentar ir por aquele caminho. Mas eu acho que, com o tempo, alguma coisa acaba mudando, e até hoje você tem que correr atrás para ficar do jeito que é o *Mire Veja*. É um elemento... sabe corda quando você está pulando e você tem que entrar nela?

Lígia - É o momento.

Vera - Essa é minha sensação. É difícil. Até hoje para mim é correr.

Júlio – É a sensação de vestir uma roupa apertada, que não é sua...

Vera - É, no começo tem isso, porque como tem o lugar ali, você tem que se encaixar na encenação até que você vá descobrindo.

Zernesto - As cenas mais individualizadas do meio para o fim, quem está responsável por ela tem condição de modificar alguma coisa sem prejudicar o espetáculo, mas no movimento de

coro, que conduz o espetáculo, é matemático mesmo, aí não tem o que inventar. Lá é onde teria alguma possibilidade.

Lígia - A cena do Crânio, aquele tempo que ela tem... ela é marcada o tempo inteiro, com sons... é um tubo de madeira?

Júlio – De PVC.

Lígia - De PVC. Ela foi marcada, ou reestruturada para ela caber dentro daquele ritmo?

Zernesto - Não, nunca está contado esse número de compassos, mas tem o momento que esse som começa, tem uma marca lá, quando ele vai virar cantado, aí ele seca. Tem um momento no Petronio volta para encerrar, já é um pouquinho diferente... mas é a mesma batida. Então tem momentos no texto, mas não é assim matemático, a esse ponto de falar são dezoito compassos inteiros que o Petronio tem que usar nesse tempo, não...

Lígia - Eu entendi, é porque como a velocidade combina muito... eu penso que é como se fosse um diálogo.

Zernesto - É uma conversa que o Petronio tem com o som e vice-versa, a gente também presta atenção nele. Tem alguns momentos do primeiro “bife” dele, que acontecem umas pancadas mais fortes; quando não dá, dependendo da interpretação que ele está levando, a gente não faz, porque é a conversa daquele dia. Então tem uma conversa geral, prevista, mas nem sempre acontece, o espetáculo também se modifica.

Lígia - Isso também acontece naquela cena da Mulher, que tem um som bem metálico?

Zernesto - O copo, não? É uma faca num copo.

Júlio – Todos esses foram aspectos trazidos pelas pessoas, eu lembro do Jonas [Golfeto]...

Pedro - O Jonas trouxe muita coisa.

Zernesto - Até hoje o Guto [Togniazolo] paga por isso. (risos)

Júlio – Mas foi interessante porque ele assumiu essa pesquisa, ele falou: ”Já que é para trazer...” então trouxe coisas que a gente acabou usando. Tínhamos que ver juntos se funcionava na cena, se estava legal – porque nem sempre um som interessante naquele palco específico – então precisa funcionar, a gente teve muita improvisação também, então o Jonas fazia ou eu fazia, e a gente ia dando opinião.

Lígia - Uma pergunta bastante específica: como chegou num copo com uma faca?

Zernesto - O Jonas que trouxe. A cena já estudada pedia um tipo de interferência que na cabeça dele teve essa tradução, na minha talvez tivesse outra. E depois das improvisações ganhou uma pauta, então ele faz isso dentro de um determinado trecho de texto da Fé [Haucke].

Júlio – Mas talvez se você estiver perguntando de onde ele veio, ninguém vai saber responder.

Vera - O que a pessoa vai fazer tem a ver com aquela atmosfera que ela já está imaginando, porque, por exemplo para mim, parece muito de alguém passando a unha na lousa.

Lígia - Passando a unha na lousa, o que te dá uma aflição.

Vera - Não sei, mas para mim vem isso.

Júlio – Então teve esse pedido de trazer sons, de buscar em casa sons inusitados também, sons diferentes...

Lígia - Produzidos por objetos de casa, domésticos.

Júlio – É de casa, o que quisesse trazer, era uma coisa bem livre, ainda nem muito ligada ao texto. Tinha a pesquisa do ambiente sonoro, mas por exemplo, a faca, ou qualquer outro, pode não ter partido de uma encomenda de descrever algum outro som, Ele foi utilizado como um instrumento. Objetos sonoros que, por algum motivo, na hora em que você mexeu com ele, você achou interessante. Então, vamos ver se cabe na peça em algum momento, até pra que essa escuta... como esse ouvido pensante que o Schaefer traz... De maneira que quando você traz algum som inusitado, o espectador também renova a atenção, e pense “Que som é esse? De onde ele está vindo? Como o cara está fazendo esse som?” Mesmo que leve o espectador para um outro lado, mas você trouxe para o espetáculo, para a criação, para a narrativa de alguma forma. Ele não saiu do teatro... porque muitas vezes o espectador está vendo lá, e sai do teatro, e vai para a casa dele...

Lígia - Entra nele mesmo.

Júlio – E vai pensar em outra coisa, e depois, quando volta pra cena, ele já foi para um outro caminho. Era uma pesquisa mais livre, que depois a gente foi vendo o que encaixava.

Pedro - Você fazia rodas com eles e eles traziam os sons, não é? O Julio ficava escutando, vendo, ouvindo, vendo o domínio técnico de reproduzir o som – porque você tem que dominar quase como um instrumento musical.

Júlio – Exato, tinha que ter uma técnica para tirar esse som. Aquele ator trazia e desenvolvia uma técnica, então essa pesquisa sonora já era interessante para ele e para o nosso ouvido como criação de espetáculo.

Lígia - Existem alguns momentos em que vocês estavam nessas rodas, por exemplo, e que você falava: Esse som é bom pra essa cena. Você tinha algumas ideias anteriores, ou não, vocês experimentavam algumas para depois selecionar?

Júlio – Foi uma coisa muito... Porque quando você perguntou sobre o Crânio também, me parece que você quer saber o que veio antes, se teve alguma seqüência sonora anterior, mas não... Foi tudo muito junto mesmo, por isso que partia de improvisação, e a partir do que saía, nós definíamos “Precisa marcar isso, ou marcar outra coisa”. Eu era mais esse ouvido pra equilibrar um pouco o som, ver o que me convencia mais... Por exemplo, a cena inicial, partiu da memória dos atores, um pouco mais do campo, cada um trazia um som, mas tinha uma dinâmica também. Os espectadores entravam no Teatro de Arena e os sons já estavam acontecendo, os atores já estavam sentados, e então ele ia crescer, aumentar a dinâmica dele, e

diminuir de novo pra começar o texto. Então isso precisava acontecer: crescer e diminuir, para que paisagem sonora a gente conseguisse pintar junto. A partir de improvisações depois eu tinha que voltar para essa roda e falar: “O que você imaginou? O que a gente viu aqui?” Ou “O que a gente tentou criar, como cortina sonora?”. A partir disso, tentávamos repetir e eu dava esse retorno para eles, mas ia sendo feito junto, texto e som. Por isso que eu acho que ficou tão interessante, tão legal, se tivesse vindo depois, talvez criasse mais artificialidade. Acho que as coisas que foram criadas mais juntas e por isso funcionaram melhor na peça. Então tinha algumas cortinas sonoras, que eu acho que eram mais difíceis de fazer, por exemplo, esses sons iniciais. tinham como indicação (lê a anotação que levou): *será uma primeira cortina sonora como uma introdução ao som também, ao espetáculo, será diferente do som da cidade que virá, e possivelmente até mais árido e mais estranho do que aquele*. Agora eu estou me lembrando que a gente foi atrás de uma estranheza sonora, não era o som do campo idílico, não, eram sons esquisitos, foi mais por esse viés.

Zernesto - Evoluiu para uma sequência mesmo, são três momentos desse som inicial, além da dinâmica, do gráfico de dinâmica que você fez, são paisagens mesmo: uma coisa mais agradável, uma coisa assustadora, e depois, vamos dizer, uma compensação que seria perto do amanhecer, que é para entrar a madrugada quando vai começar a história já na cidade.

Pedro - Que tem a ver com a encruzilhada do Riobaldo. A gente marcou isso, esse gráfico... do *Grande sertão: veredas*, porque ali é a encruzilhada, é a hora que o cara está esperando para ver se o dito aparece ou não.

Zernesto - No meio do redemoinho.

Pedro - É no meio do redemoinho.

Júlio – Então, a gente marcou que haveria de ter esse momento da estranheza, do medo, do “Para onde eu vou? Que lugar que eu vou? Que lugar que é esse?” Pra que o espectador pudesse também ouvir e falar: “Eu achei que estava num lugar com esses sons e agora estou em outro”... e depois chegar na cidade. Então tinha essa marca, que ia com essa dinâmica de crescer e diminuir com essas paisagens, (lê suas anotações) *deixe-se levar por essa estranheza do local, “o ermo do lugar virando visível”*, que está entre aspas, que deve ser ...

Pedro - Guimarães Rosa.

Júlio – “...o ermo do lugar virando visível”; “o silêncio está em toda parte, um grande sertão”; “ninguém ainda não sabe”, aqui eu fui puxando frases para estimular os atores, “as pessoas vão sempre mudando”, o som até aqui é o mesmo, *até chegar nas sugestões sonoras das palavras do coro 1*, e aí não me lembro bem o que era.

Zernesto - (citando a primeira fala do coro): Claráguas / fontes / sombreado / sol / campo azulado...

Júlio – São essas sugestões sonoras das palavras; as palavras já traziam sons...

Pedro - Que as palavras substituíam, elas entravam no lugar desses sons. (citando a primeira fala do coro) Claráguas / fontes / sombreado / sol / campo azulado, pano de mato / capim verde-mar, cheiro forte de flor / a luz enorme, vaga-lumes / pássaros que calculam o giro da lua / o xenxém, o sací-do-brejo, o tempo-quente / rola-vaqueira, graúna, juriti

Júlio – Enquanto está vendo tudo isso, isso também tinha os sons, os sons das palavras.

Zernesto - E tem os passarinhos, tem a mata...

Pedro - Isso também foi caçado no texto do Guimarães.

Lígia - Só para eu confirmar, o prólogo tem esse primeiro bloco de descrição por palavras, que é do Guimarães...

Pedro - São palavras que a gente encontrou no livro dele, no *Grande Sertão*.

Zernesto - Pequenas descrições do campo, que estão em vários lugares, foi uma pesquisa dura, e depois como o Rufatto na história da Velha [Parte II – Estrada], ele vai, e isso já cola...

Lígia - É o que e ia dizer, a segunda é dele, né?

Zernesto - A segunda, quando entra na viagem da velha, passa de uma para outra, meio que fluído.

Júlio – Isso chamando a atenção para a sugestão sonora das palavras que eles já vinham trabalhando, daí o “zum”, lendo *esse “zum que roda, e coro um, dois, três com as palavras sugerindo imagens, velocidades*. Então a gente trabalhava também com a maneira de falar, mais devagar, mais rápido, que são estímulos sonoros, musicais, também. Daí vinha estrada, o som do carro, e tudo isso foi pesquisa dos atores.

Pedro- Vem aquele em que as garrafas são sopradas.

Júlio – Garrafas foram objetos também pesquisados. Por exemplo, são objetos interessantes, mas apareceram já indo atrás do texto; depois sons graves, som do carro... então alguém trouxe uma garrafa e soprou e isso foi aproveitado.

Zernesto - Na hora do ônibus, no carro também, porque as cenas são paralelas.

Júlio – Sons do aeroporto, houve vários sons também que os atores trouxeram...

Pedro- E que nem existem mais hoje, como o “clac, clac, clac, clac” (faz o som)

Lígia - Que era o painel mudando né?

Júlio – O Painel do aeroporto mudando...

Pedro - A batida do neon “tuts tuts tuts” (faz o som) E tinha o carro passando em cima daqueles olhos de gato.

Lígia - Eu nunca ia perceber isso.

Júlio – Então, talvez passe despercebido, mas na intenção do ator, o quanto ele estava inteiro fazendo aquilo era o mais importante para a gente.

Lígia - Mas, acho que mesmo que passe conscientemente despercebido, a qualidade do som no momento que se unem todas as coisas é muito tocante.

Júlio – Por isso que eu falei, que a impressão, talvez, de quem veja seja “Esse espetáculo não tem música” e é a aflição de quem trabalha como músico (risos). Mas eu assumi também, e falei é isso mesmo, é um espetáculo do ruído, em que a música é a narrativa sonora.

Zernesto - Mas é uma loucura porque a gente roda com o espetáculo – no momento a gente está parado com ele – mas nas cidades, em muitos lugares que tem debate depois, a questão do som aparece logo de cara, por parte da platéia e, agora pensando bem, talvez apareça mais rapidamente no debate quanto mais diferente da metrópole for essa cidade, eles percebem no bloco uma diferença, mesmo feito por cinco atores só.

Pedro - Isso tem a ver com a perda – a gente estava falando disso na semana passada – de sair do Arena e ir para um teatro italiano, perde-se muito dessa sutileza de você estar ouvindo um som que vem de um metro e meio de você... quando você vai para o italiano essas sutilezas se perdem, se perdem no ouvido que queira identificar mais coisas, ela está lá, mas já não atrai tanto.

Júlio – Tem muito a ver, por isso que eu acho que a gente escolheu não fazer mais no italiano.

Pedro - Voltamos a fazer por necessidade.

Júlio – Mas, é outra coisa eu acho, porque a espacialidade sonora, e onde o espectador fica, foi do que a gente tirou muito partido; isso era muito importante

Zernesto - É diferente. Foi com uma certa dor no coração, mas de alguma maneira ele perde umas coisas e ganha outras, talvez não na parte sonora.

Lígia - Na visualidade...

Zernesto - É, ter todos juntos que era uma coisa difícil de acontecer na arena, mesmo que você visse todo mundo junto, tinha alguém de costas para você, coisa que no italiano não tem, e assim por diante; o que enriquece de uma outra maneira, aliás que provoca um efeito diferente em alguns casos. Com o tempo, eu que era bem crítico de não fazer mesmo no italiano, estou mudando de idéia aos poucos, porque estou querendo achar coisas interessantes no italiano, em vez de só ficar lamentando o que se perde.

Júlio – É, o que a gente precisa ter sempre é esse silêncio e esse comprometimento do espectador, talvez não dependa só de onde ele senta, talvez o espetáculo por si só consiga manter isso.

Pedro - Porque a gente perde umas coisas, mas o espetáculo mostrou que ele sobrevive a isso, por isso que a gente o mantém, o exemplo do que eu te dei do *Veledades* [Tropicaes]... *Veledades*, a princípio, poderia ser feito mais facilmente no palco italiano do que o *Mire Veja*, mas quando a gente colocou ele no palco italiano viu que não. Agora o *Mire Veja* sobreviveu à mudança de espaço.

Júlio – Então, no espetáculo tinha essa grande cortina inicial, acho que tinha outros dois pontos, fora os pequenos sons, depois os primeiros sons do centro, a partir do aeroporto, o ônibus, a coreografia montada por eles que já era bem interessante...

Lígia - E ela já nasce com o som?

Júlio – O quê?

Lígia - A coreografia?

Zernesto - Não foi diferente.

Júlio – Tinha muitos sons...

Zernesto - Eram sons individuais. Mas para a coreografia foi assim: cada um deles tinha que fazer uma trajetória cotidiana, essa foi a encomenda, então um escolheu sair de casa, outro escolheu... Depois a Fê [Haucke] começou a comandar isso e ela pediu para que todo mundo colocasse essas trajetórias num número mínimo de tempos, a música já começava a entrar, mas de um outro jeito.

Pedro - É, em oito tempos.

Zernesto - Num espaço de oito tempos, então quer dizer, muito reduzia para momentos chave, codificada para esse tempo. Depois uma primeira tentativa nossa foi a de que as partituras acontecessem simultaneamente – cada um fazendo a sua. Na sequência apareceu a idéia de que todo mundo faria uma partitura que contivesse a de todos; então tem um fragmento da movimentação de cada um que todos fazem; não exatamente igual, porque não era a intenção que fosse uma coreografia de balé, mas sim a de que fosse um gesto repetitivo de todos, num ritmo como acontece nas cidades grandes. Por exemplo, tem oito telefones públicos e tem oito pessoas falando, é o mesmo gesto, mas cada um tem sua mecânica de fazer; assim, tinha uma coisa que norteava, mas existia uma certa flexibilidade quanto à movimentação corporal e, quando chegou nesse ponto, já não dava mais para não fazer sem os... E essa pesquisa que ele (Júlio) fala que foi acontecendo junto, não sei nem te dizer como que entrou, não lembro, porque ia acontecendo junto, a gente foi fazendo e aí foi ficando. “Você vai fazer – que foi aquele dia que eles saíram à rua - mais sons de máquina, você os sons de bichos, você os sons de vozes...”, então cada um, independentemente da pauta física ser semelhante, tinha a sua partitura sonora individualizada, dividida por áreas, ou por tipos de sons.

Pedro – E que já vem de início, porque o personagem entra dizendo “São Paulo”, quando ele entra nesse texto, começa todo o mundo sonoro da cidade.

Júlio – Coloco aqui nas anotações: *ônibus, pode aparecer alguns sons da coreografia...*

Pedro - É que acredito que na coreografia já existissem os sons, e depois vem aquela interferência do táxi entrecortada pelo rádio, e então, quando volta essa partitura física de movimentos da cidade... Essa partitura talvez tenha começado lá, e a gente trouxe para compor junto com “São Paulo”, logo que chega na rodoviária, e ela vai e termina. Depois da partitura tem toda trajetória do centro, que continua entre as falas dos personagens principais.

É, dos três: do Brabeza, do Ele e do Ela. Quando eles não estão com os textos deles volta essa partitura, não é isso?

Lígia - Existe palavra, ou é gromelô?

Zernesto - Tem palavras. Tem os pregoeiros, o Petronio que capitaliza mais os pregoeiros que estão vendendo cd, dvd...

Lígia - Ah sim, mas eu pensei em outro momento, eu pensei na hora que fala o narrador fala “São Paulo” se tem também palavras.

Pedro- Tem coisas que eles anotaram de pessoas falando na rua.

Lígia - Porque como eu não consegui identificar o que era dito, eu fiquei em dúvida se era gromelô, se era de propósito, ou se tinha palavra no meio...

Júlio – Então, isso era uma coisa que eles já tinham, e que era de uma execução musical muito interessante no sentido de ritmo, dinâmica, lento, rápido; foi bem legal também, essa montagem que eles já tinham feito. Depois disso, ainda tem uma anotação dos pregões, que eu acho que rolavam, alguns pregões que eles pegaram de rua, até chegar nos sons dos gravadores. Então, tudo isso, como é uma coisa mais musical, então sonora, são itens que eu tinha anotado, estava tudo ligado.

Lígia - Isso já existia antes de você ou foi introduzido depois?

Júlio – Quando eu já estava. Então nos pregões, nos gravadores foi que a gente optou “Vamos ver como ficam esses sons trabalhando com os gravadores, não vamos fazer essa gravação externa, em montagem, em estúdio”, e trabalhar um pouco com o acaso, de que um liga uma hora, outro liga outra, com uma gravação já montada, mas que os gravadores também sejam mexidos, eram mexidos no espaço.

Zernesto - No espaço, no volume, e tampando o alto-falante; essas variações de distância de quem ouve, seria essa a intenção.

Júlio – E a de que sempre que o som tivesse movimento também, que ele tivesse interesse. Porque ligar três gravadores na mesma intensidade em três músicas diferentes talvez não fosse tão interessante quanto mexer neles. Então essa era uma cortina sonora também.

Lígia - Essas músicas foram gravadas no centro? Eles saíram com esses gravadores e as gravaram?

Júlio – Não, eles pegavam a referência, alguém ouviu música boliviana, alguém trouxe um *reggae*, não sei nem se ficou o *reggae*...

Zernesto- Ficou o *reggae*.

Júlio – E também uma outra música da Bahia... podia ter várias coisas: tem o espaço dos bolivianos, tem o espaço da Bahia... O que interessava era mais essa confusão sonora do que propriamente cada música. O que o ator trouxesse era legal, e depois disso acho que já vai

indo para outros momentos do espetáculo que são o mictório, o coro... aqui tem uma anotação que eu não me lembro: *coro, movimento não-verbal*. Depois do mictório e antes do Andaime.

Pedro - Tem só os sons das vassouras e dos varredores.

Zernesto - Mas isso é quando o narrador fala “Estacado na calçada, observa a entrada do prédio” [Cena IX – Centro], então ele estaca na calçada, estaca a cena, e fica câmera lenta só a Fé [Haucke] lá na frente. O Petronio entra com uma vassoura, simulando na boca (o som) e com uma gravata, e aí depois tem a hora que o som é um ataque de novo...

Pedro - Daí ele [Petronio] entra no (Pedro reproduz o assovio do *hippie*).

Júlio – Nesse ponto a gente já está buscando um silêncio, depois desse caos, dessa massa sonora, já era importante o silêncio, até para valorizar outros sons que viriam.

Zernesto - É, e para quem estava muito animadinho com a realidade do que estava se passando no centro, vinha uma cena totalmente em câmera lenta, com silêncio, contradizendo o que existia imediatamente antes. Essa, por sua vez, vai sendo substituída pelo ritmo, agora mais aberto, mas um novo ritmo, vamos dizer, mais normal.

Pedro - E o bloco fecha também, fecha numa coisa meio desastrada, né, o Brabeza está esperando para assaltar o pessoal na fila da caixa do banco, o outro não consegue emprego, a menina é encoxada no metrô, o contínuo volta pro trabalho, é o fim já de alguns momentos divertidos da vida.

Júlio – É uma ruptura, possivelmente era o momento de desligar o circulador de ar, nem marquei aqui, mas possivelmente era, porque a gente precisava de um novo silêncio, talvez pudesse ligar depois.

Pedro - Eu ligava no táxi, quando o táxi voltava.

Júlio – É, porque depois tem o Andaime [Parte XII], toda a cena que acontece; a cena da Fran [Parte XVI], daí tem alguma lembrança como você falou. São coisas que vão pincelando... agora os ruídos sonoros já vão diminuindo bastante, com o som dos bancos, para essas lembranças, ou alguns estímulos pontuais, como uma linha telefônica da Fran que alguém trazia como se fosse o produto ligando – feito com o diapasão – que dá esse som “tuuuuuuu”, alguma coisa assim; o Médico, que a gente tinha várias pesquisas do toque do celular que invade a narrativa dele – a gente tinha os brinquedinhos –; a pesquisa dos atores com os sons do hospital, que também criava essa ambiência; na cena da mulher, o som do relógio, o despertador do vendedor ambulante, o despertador desses mais vagabundinho... e que era interessante, tinha... ah o termo que o Rufatto usa é “bocejos do dia”... Bocejos, mas são do dia. Bonita essa imagem. Como é que esse dia nasce, quer dizer se levanta. Então e teve essa pesquisa.

Pedro- Tem o cara arrombando a porta.

Zernesto - Tem a chuva, que é um saquinho plástico que eu fico na mão, porque está chovendo no ponto.

Júlio – O texto do Rufatto vai dando esses sons, e a gente foi se pegando nisso, eu junto com os atores falei: “Vamos grifar, no texto do Rufato mesmo, onde é que tem mais sugestão sonora. Eu mesmo já tinha trazido, os bocejos... A gente precisa desse ambiente.

Zernesto - A cena da mulher tem uma imensidade de coisas – e geralmente pode sair alguém dizendo que não ouviu música nenhuma – mas essa particularmente é uma das cenas abertas que tem mais silêncio, e ao mesmo tempo que tem um monte de pequenas coisas: é nessa que tem o copo, o plástico, a gravação do rádio de abertura, o despertador, os versos de voz, a porta, enfim, tem três maridos que falam, tem os netos da outra mulher...

Pedro - A paisagem inicial muito poderosa, a mulher entra com vagar, torce a torneira...

Júlio – Porque eu trazia minhas referências também, e ia perguntando para eles: “Ao levantar o que você escuta? Aquele corpo que levanta, quais são os primeiros sons?” E eles traziam isso para a peça. O Rufatto já traz várias sugestões, sons da vizinhança vários, (lê) “ontem viajei no tempo”, também está entre aspas, deve ser...

Lígia - É uma memória dela (refere-se à Mulher).

Júlio –... do texto do Rufato. “Ontem viajei no tempo”.

Zernesto - A fala é “Parece que eu viajei no tempo, sei lá...”. Contando a história do carro.

Pedro - Pensando agora o *Mire Veja* se passa em dois dias.

Zernesto - Não, a verdade é que a cena da Mulher...

Pedro - A gente que adaptou, mas se for pensar, se tivesse que dar uma justificativa, como a gente começa de manhã e termina à noite... a cena da Mulher tem um marco em relação as outras, porque ela vai aprofundar mais na questão do indivíduo.

Zernesto - Por isso que ela está onde ela está.

Pedro - A do Médico ainda tem uma questão do indivíduo, mas muito num espaço coletivo, a partir da Mulher tudo é muito mais dentro da cabeça de cada personagem, muito individual.

Zernesto - É que na seqüência do Rufatto a Mulher tá lá no começo, ainda na manhã, por isso que ele diz “bocejos”. Tudo se passa em um dia, e nós pusemos ela em outra hora, quando a gente estava testando o roteiro como ela ficava melhor lá a gente manteve a preferência – que depois provou não trazer nenhum prejuízo.

Júlio – Não, nem um pouco, até pela radicalidade dos efeitos, não precisaria tanto usar essa simbologia... Daí vinha, Malabares [Parte XXII], a mulher, o italiano... que tinha alguns sons mais “porrada”, como a própria porrada na porta do motel; daí inicia a batida de *rap* do Crânio, que foi o que você perguntou... deixa ver o que eu tinha aqui (lê) *Inicia batida repetitiva. Narrador. Fica só o grave.* Então todo mundo tinha começado o *rap* e depois ficava só o grave, pelo menos na época, pode ser que tenha mudado...

Pedro - Não, mas continua, porque tem a transição de uma cena para outra que tem o ritmo completo depois fica só um...

Júlio – (lê) *Só o grave com interações esporádicas dos outros, uma hora ou outra, para acompanhar o canto falado e todos juntos até “um pipoco” num crescendo. Isso tudo são marcas, daí depois que deu esse “pipoco”, parou tudo: sons de tensão com os instrumentos, que cada um está na mão, objetos sonoros, que criam esse momento de tensão, que ajudam nessa narrativa da tensão, até voltar na batida repetitiva, os quatro sincronizados e com um som abafado; daí vem uma chamada de atenção para os atores, para nós todos: nunca preparar com muita antecedência o uso do instrumento, quando menos se espera o objeto está na sua mão.* Porque todo mundo estava muito visível, os atores, o espectador sentava aqui e o ator aqui, então se ele ficasse abaixando muito ou pegasse na hora em que ele ia tocar... tinha que ser uma coisa assim, muito sutil, sem sons, e quando o espectador percebesse, já estava na mão dele de novo fazendo um outro som; essa surpresa que era interessante. Outra cortina sonora, eram nos Ratos [Parte XXV]...

Pedro - Mas antes disso volta no Crânio, porque tem a hora em que ele é preso, que volta para aqueles sons...

Lígia - Não é esse que o Júlio falou sobre preparar os sons tensos?

Pedro - Eu acho que é isso, é a hora que a polícia pega ele.

Júlio – Eu acho interessante para eu me lembrar também, não sei se pra você interessa...

Lígia - Interessa, eu fiz uma lista dos sons, eu assistia as cenas, aí eu parava e registrava. Mas muitos sons que você está falando eu não consegui ouvir pela gravação, e outros eu fiquei me perguntando como eram feitos, de onde vinham... Você está me dizendo isso. Eu posso ter essas folhas?

Júlio – Pode, eu vou deixar com você. Então, tinha uma grande cortina da manhã, aquela que começou o espetáculo... Do sertão, daí da cidade, essa da manhã, como grandes panos sonoros, cortinas sonoras, e tinha essa noturna, dos Ratos também. Então, a gente trabalhou muito para que isso pudesse ficar bastante convincente para os atores também (lê) *sons ouvidos de dentro do barraco, os sons podem ser de fora, ou de dentro do local.* Isso, porque no Arena, a gente ouvia esse som à noite também, por mais que tivesse uma porta anti-ruído, algum desses sons podia ser uma ambulância, mas tudo estava dentro do espetáculo pra gente, porque eram os sons de dentro de um barraco. Mas de qualquer forma a gente tinha também uma cortina sonora noturna, então a pesquisa com os atores, foi de perceber que sons são esses de madrugada. Eu escuto o som o tempo todo, porque a cidade tem um som fundamental assim...que você escuta o tempo todo, pode ser de madrugada que você está escutando, não tem um silêncio como em outro lugar. Então a gente ia atrás desses sons também, acho que tinha cachorro...

Lígia - Tem cachorro, tem arranhão na porta...

Júlio – Tem arranhão...

Lígia - Tem a placa de zinco...

Júlio – Placa de zinco, coisas bem sutis...

Lígia - E os ratos.

Júlio – E sonzinhos dos ratos. E é interessante, como o Pedro estava chamando a atenção para mim, de partir de um silêncio, dessa pergunta: *Você sabe o que o silêncio é?* Que o Guimarães fala, e que a gente está indo na última cena, atrás de um silêncio também, mas um silêncio do medo, da cidade, porque o Casal [Parte XXVI] está com medo do que está ouvindo. O que a gente queria criar também era uma vontade de o espectador também querer ouvir mais coisa lá de fora, então quanto mais sutil melhor, assim... “que som é esse?”. E queríamos que ele se incomodasse também. Porque o casal pergunta um para o outro: “Ouviu?” E é como se nós também perguntássemos para o espectador: “Ouviram? Todos os sons? Vocês estão atentos, ou estão jogando para de baixo do tapete? Ainda? Porque queremos que escutem tudo”. Eu acho que é a busca... é um silêncio de novo, (lê) *silêncio, pleno de sons, aguçar da percepção por tudo que se ouviu e viu*. E esperar que isso tudo tenha, de alguma forma, transformado o espectador, essa peça, tudo que ele ouviu e viu, e que possa estar mais aguçado. Isso é uma idéia, não quer dizer que isso possa acontecer sempre em todas apresentações, ou com todos os espectadores, mas que saíssem assim com essa coisa aguçada, com essa percepção diferenciada, ou seja, que saia de alguma maneira transformado.

Lígia - Quando você fala, por exemplo, em “silêncio povoado de sons”, eu penso na última cena que não tem interferência sonora, mas que, na cabeça do espectador, nessa perspectiva de que ele está completamente atento, ele pode, quando ele ouve aquele casal conversando, imaginar os barulhos que tem ao redor daquilo acontecendo.

Júlio – Como se imaginasse isso, ou escutasse mesmo quando param todos os sons. Porque, se eu não me engano é isso, a gente fazia alguns sons noturnos... e daí quando ele fala: “Ouviu?”

Lígia - É, não tem barulho nenhum.

Júlio – A idéia era essa, aquela coisa do medo mesmo, quando quase seria melhor não ter ouvido... porque eles resolvem não fazer nada, é a imobilidade mesmo, a pessoa pensa “Eu não vou... imagina correr mais risco ainda”; então é aquilo: ouvir compromete. E em princípio a gente quer esse compromisso, o tempo todo, de quem faz, de quem ouve.

Lígia - E eu acho que isso fica bastante claro, na hora do *rap*, na cena do Crânio, quando o coro fala “Tudo otário a caminho do pipoco”. E aí o Crânio diz assim, “É tudo otário”, e continua “mas todo mundo permanece em silêncio, ninguém diz nada”. Nessa hora é muito engraçado, porque como ele fala “é tudo otário”, depois ter encarado o público e assim que acaba o *rap*, é como se dissesse: “Vocês ouviram tudo isso? Mas é tudo um bando de otário, porque ninguém faz nada, ninguém diz nada”.

Júlio – E é um pouco o que o Rufatto traz, essa pergunta “Como a gente consegue fazer diante de um quadro de desigualdade, de dificuldade, de saturação da cidade, com momentos de felicidade, também, lógico, mas o quê que a gente consegue? Para transformar, efetivamente?” Talvez muito pouco. Então é isso que fica, na verdade, o silêncio nesse sentido. E que caminho tomar? Para onde ir? O quê que a gente faz com tudo isso? Fica com a porta fechada? Acaba desse jeito, de uma maneira difícil. E o que me chamou a atenção também no livro do Rufatto é que tem uma linguagem gráfica, apesar de ser bem tradicional o livro, tem uma página preta. De alguma forma pra mim aquilo também representava um

silêncio, é diferente da página branca, mas um silêncio, também uma coisa monocromática, um parado no momento.

Lígia - Na minha cabeça vem a ideia de que a página branca convidaria ao preenchimento, talvez, e a página preta ela convidaria à pausa, acho que não tem uma ação pra ser praticada numa página preta, sabe...

Júlio – Nada a escrever...

Lígia - Nada a escrever...

Júlio – Eu não lembro nem exatamente aonde está essa página preta... eu não sei se é logo depois do “Ouviru?” nessa coisa do casal, mas era muito forte, e era isso. E daí veio uma cena lindíssima, que eles conseguiram também de última hora, que é a vela, e essa vai apagando conforme fica sem oxigênio, e depois que fica tudo escuro, tudo preto também. É uma coisa que fecha nesse silêncio, no silêncio de cada um, na imobilidade, na falta de luz, na falta de perspectivas também. Então é uma peça muito contundente na verdade, como o livro também.

Lígia - Mas é impressionante a quantidade de possibilidades levantadas no simples, porque são recursos muito simples, mas a pesquisa que foi feita gerou uma polifonia imensa, e não repetitiva ao longo da peça. Porque tem muitos sons sendo utilizados e em nenhum momento existe a sensação de que os atores estão fazendo a mesma coisa, mas com sons diferentes. É muito variado.

Júlio – Então, esse era nosso desafio: como fazer, por exemplo, esse movimento inicial, essa cortina sonora que o Zé apontou com três momentos, sendo efetivamente diferentes das outras... como realmente fazer a música acontecer? E para os atores – eles até podem falar melhor – mas é uma entrada para a música; diferente, mas que eles entraram e curtiram fazer, e pra mim foi muito prazeroso também, sem dúvida, ver que estava funcionando, que a ideia deu certo. Como eu falei, toda criação tem uma hesitação grande também, você nunca sabe se você está optando por um melhor caminho, sempre é um risco, mas que no caso estava funcionando, e funcionando porque eles entraram de verdade, e curtiram a pesquisa também. Fizeram disso a criação e a entrada pra música. Porque às vezes os atores tem resistência à música, a uma linguagem musical, por achar que é um universo paralelo, um universo totalmente diferente do que ele estudou em teatro, e que por isso tem uma linguagem muito própria. Então foi o momento de trabalhar com eles conceitos musicais a partir de uma linguagem contemporânea, e ao acesso deles. Era “Vamos fazer, criar objetos, fazer dinâmicas, toca você, depois você”, tinha uma orquestração nisso, e eles estavam fazendo juntos, como músicos, sem ficar tão preocupado, se está cantando afinado, se está no ritmo certo, uma das criações mais difíceis de fazer, foi a mais tradicional, o *rap*, porque implica aquela preocupação “Estamos tocando no ritmo certo? Eu dei a entrada certa?” E então o ator geralmente fica inseguro, porque não é uma linguagem que ele domina mais, a linguagem corporal, a linguagem do texto foram as que ele mais trabalhou e que ele se sente seguro, ele se apega a isso; e a linguagem musical, às vezes, cria insegurança, barreiras. Mas, o tempo todo estavam atuando como músicos também, cuidando da produção sonora, da intenção... é o que um músico faz quando pega um instrumento para aprender. Como o Pedro chamou a atenção, para aprender a melhor técnica pra tirar aquele som, o instrumentista faz isso o tempo todo, fica estudando lá, ele pensa “Se eu quiser fazer isso aqui tenho que repetir, repetir, repetir até ficar justo”, do jeito que ele quer. Então é um trabalho também de musicalização dos atores e acredito que passando isso, eles tem referências pra atuar musicalmente também,

de outras formas, não só a partir da música mais tradicional. Então tem esse outro lado que é bem interessante, do ator se assumir também, não sei nem se eles se assumem mesmo, essa é a minha visão como músico, ou se está tão ligado no trabalho do ator, que nem entendem como fazedores de música, mas isso é o mais legal do *Mire Veja*. Eu já vi outras experiências, ou mesmo participei de umas em que aquele ator está funcionando mais como músico, é evidente, é um outro tipo de atuação.

Júlio – Então no *Mire veja*, é até bom que ele não se sinta fazendo música, mas é bom que ele tenha consciência desses recursos vividos.

Lígia - É, e muitas vezes a gente está na cena, e parece que a gente parou de atuar e foi pra música, foi cantar, e tem uma preocupação maior com a voz, e depois você pára e você volta pra cena, é quase como se fossem duas coisas desconectadas.

Júlio – Exato, e são quebras desnecessárias...

Lígia - Fatais para o espetáculo...

Júlio – Às vezes fatais... Mas desnecessárias também, porque quanto mais junto tiver... Então foi feliz essa montagem, pelos atores já terem começado nessa pesquisa, e terem assumido essa radicalidade do ruído; disso ser a trilha sonora da peça. Foi interessante, eles ficaram a vontade para fazer isso. Porque a primeira conversa que eu tive foi assim, “Se alguém não estiver a vontade fale, porque não vai dar certo. F fazer por fazer não vai dar certo”.

Lígia - Porque solicitava muito envolvimento, né?

Júlio – Lógico, e talvez para o ator fosse mais fácil trabalhar com uma trilha, gravada, mas essa não era a proposta.

Lígia - Por eles terem um caráter de pesquisa.

Júlio – Por isso foi bacana, o ator... pelo menos da experiência que eu já tive, muitas vezes fala assim, “Faz a trilha, resolve, porque eu quero me concentrar nessas coisas”, que já dão bastante trabalho, lógico, para o ator.

Lígia - Não, mas é interessante, porque, a minha companhia, a companhia deles, e a outra companhia que eu pesquiso, elas tem essa afinidade por essa razão também...

Júlio – De pesquisa?

Lígia - De pesquisa e de produzir a própria música, de não querer usar música gravada. Então é muito interessante, agora você falou... eu não tinha percebido ainda esse lado da afinidade dos trabalhos, porque a gente sempre foi pesquisar som, foi ver como é que ficava uma coisa na outra, e a gente nunca recorreu ao som gravado, ou a alguém que fizesse uma música pra gente. Interessante isso.

Júlio – (mostra as anotações) Olha, são anotações muito... Eu lembro que a gente tinha estratégias várias, até em um determinado momento a gente recorreu a gráficos sonoros. Porque como você tem o ruído e ele pode ser esquecido rapidamente, a improvisação pode ser

esquecida, então de alguma forma tinha que grafar isso; a gente recorreu a gráficos sonoros como a música contemporânea...

Lígia - Como partituras sonoras...

Júlio – É, partituras sonoras, a música contemporânea utilizou muito...

Lígia - Com triângulo, quadrado, assim?

Júlio – É, eu acabei não fazendo uma para eles seguirem, ou se fiz já não está mais comigo, mas por exemplo, tem aqui o prólogo (lê) *sons iniciais, introdução ao espetáculo, barraco, sons noturnos*. A idéia é que cada ator também tivesse o seu gráfico sonoro, entendeu? Que ele montasse a sua partitura.

Lígia - E isso chegou a ser feito?

Júlio – Fizemos, talvez esteja guardado comigo em algum lugar...

Lígia - Tudo bem, mas é bacana para eu registrar como um exercício proposto.

Júlio – Teve que fazer gráfico, eu recolhia, a gente conversava sobre eles... tudo são recursos de música.

Lígia - Um tentou ler o gráfico do outro? Eles trocaram isso ou não?

Júlio – Não, eu acho que a gente não teve tempo pra tantas outras pesquisas porque já estava quase... Era mais assim pra registrar o momento de criação e para que o som pudesse ser reproduzido mais vezes, esses que seriam os sons iniciais, ou os sons noturnos. Acho que isso foi um dos últimos trabalhos, que a gente fez, porque é o início e o fim, e essa descoberta de qual cortina sonora a gente tinha aqui.

Lígia - Quando eles produziam sons e você achava interessante, você gravavam pra depois ter isso, ou não, ficava só na memória?

Júlio – A gente chegou a gravar e eu escutava bastante. Pedia pra eles também registrarem nos gravadorzinhos pequenos ainda que a gente usava, mas era uma referência, eu precisava ver como estava soando e dar um retorno pra eles.

Lígia - Era isso, obrigada, se você quiser falar mais qualquer coisa, o gravador é sempre seu.

Júlio – Não. Foi muito prazeroso fazer esse trabalho por esse momento de criação coletiva tão integrado, tão fluente... não é sempre, é raro, até acho que exista. E essa possibilidade de trabalhar o momento do máximo de som e do silêncio, do refúgio também. Então como ele propunha isso no texto, o Rufato, de descobrir quais eram esses locais de refúgio, onde que a gente enfim...

Lígia - Interessante agora que você está falando, o taxista, ele sempre tem esse jogo com a fala, e a movimentação do carro, mas chega na última cena, em que ele vai falar sobre a memória – ele fala da cidade onde ele nasceu, da família que não gosta muito de ir pra lá –

não tem nenhuma movimentação que remeta a um som externo a ele, é um silêncio. Ele fala da memória, e aí pergunta “E o que é que resta, então? O que resta é a memória da gente, mesmo. E o que que é a memória da gente...?”. E retorna um silêncio absoluto antes da próxima cena.

Júlio – É, é muito forte. Esses silêncios são importantíssimos. Por exemplo, se a platéia está agitada por algum motivo, logicamente essas coisas são perdidas.

Lígia - Nossa mas aquele silêncio é um soco, porque ele é um pouco antes do *rap*, super perto da cena do espancamento, quando o narrador conta que a polícia espancou o Crânio, e de repente entra uma parte super introspectiva, com uma luz mais baixa, e um silêncio total exceto pela voz dele. Depois que ele acaba de falar, apaga-se a luz, e ainda tem um pouco de silêncio. É muito bonito.

Júlio – Isso que você está chamando a atenção é muito forte, então em relação a... como é que ele fala no texto sobre a memória?

Lígia - Ele pergunta: “E o que é que resta, então? O que resta é a memória da gente, mesmo. E o que que é a memória da gente...?”.

Júlio – É muito forte. E isso se junta na coisa do Guimarães Rosa, do silêncio. Aquele silêncio final também, que fica na memória; e para o espectador que sai da peça, lembrando dessa coisa, da memória. Pra mim fica muito essa questão do silêncio, que é quase como a não-música, mas é um pouco do que a música... um pouco não, é do que a música se alimenta, do silêncio também.

Lígia - É engraçado, é como se pensasse numa partitura e na pausa.

Júlio – Exato, o som só faz sentido pelo silêncio. Só faz sentido se não existir o som, senão fica o tempo todo esse ruído.

Lígia - No qual nada se destaca.

Júlio – É.

Lígia - Mas é primoroso.

Júlio – Espero que seja legal, deu trabalho. E eu devo a Marisa [Fonterrada], a possibilidade de conhecer o Shafer... porque ela o apresentou, quando educadora musical. Ela dizia “Vamos ver o que essas pessoas tem a propor”. O Shafer já vinha trabalhando, ele radicalizou um pouco nessa perspectiva da ecologia sonora, e ele fez depois de o *Ouvido pensante*, ou paralelamente, outras coisas, ele ia trabalhando com a escuta ativa, de maneira que, a gente pudesse interferir nessa grande orquestração do mundo. Porque, afinal, o ser humano é responsável pela maioria dessa produção sonora, mas desde a década de 1960 que ele é um crítico nesse sentido. Ele se utiliza dessas coisas, da educação musical, para fazer as pessoas mais conscientes nesse plano de ecologia sonora, e também para instigar a criação. Então teve um seminário de uma semana que ele veio aqui na Rua Três Rios, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, e pra mim abriu muita coisa: o quanto que a gente pode pesquisar sons e o quanto que pode ser interessante. Porque ele, como compositor, também ele era super exigente. Então eu propus “Você está na rua, pesquisa o negócio, traz o som, e fazemos numa

grande roda, fazendo uma dinâmica, falamos, perguntamos o que é o som, o que ele te lembra e tal, e que criação que dá pra fazer, porque que ess'e som é interessante..." Ou seja, de modo a pedir um compromisso maior das pessoas: O que foi que você trouxe? O que você quer com isso e o que você vai criar?" Então foi a partir dessa vivência também. E o Shafer acredita nesse trabalho musical, com as crianças, como educador musical, então não fica só em reproduzir as canções tradicionais, pode ter o espaço, você pode ter uma abertura para a música contemporânea por aí, pela pesquisa, pela criação, pela composição. Ele era um estimulador da composição, como compositor, e um incentivador de as pessoas estudassem música e produzissem música. "Façam, não reproduzam o som", até uma máxima dele era falar: "Não precisamos de mais músicas, como músico precisamos escolher melhor o que escutar, interferir mais nisso e não produzir mais", isso foi uma coisa de uma radicalidade também da década de 1960. Então foram essas inquietações que eu trouxe um pouco pra eles também, e que deu certo no *Mire Veja*, só pra concluir.

(agradecimentos e despedidas)

ANEXO G – Tradução da palestra de Josette Féral, publicada na Revista Sala Preta

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade - teatro performativo. Trad. Lígia Borges e Cícero Oliveira. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210, 2008. Palestra proferida no Encontro Mundial das Artes Cênicas (ECUM). Belo Horizonte, 2008.

Teatro performativo

Meu objetivo hoje é de apresentar os conceitos de performance e performatividade, dois conceitos amplamente utilizados nos Estados Unidos há duas décadas, e dos quais gostaria de utilizar para redefinir o teatro que se faz hoje e que carrega em seu cerne estas duas noções. Este teatro, que chamarei de **teatro performativo**, existe em todos os palcos, mas foi definido como teatro pós-dramático após o livro de Hans-Thies Lehmann, publicado em 2005, ou como teatro pós-moderno. Gostaria de lembrar aqui que seria mais justo chamar este teatro de 'performativo', pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento.

Para realizar este empreendimento, uma incursão para o lado da noção de performance se impõe, a performance concebida como forma artística (a performance arte) e a performance concebida como ferramenta teórica de conceituação do fenômeno teatral, conceito popularizado por Richard Schechner, particularmente nos Estados Unidos e que constitui a base principal sobre a qual se estruturam os “Estudos da Performance” nos países anglo-saxões.

Minha abordagem será feita em três momentos: por um lado tentarei delimitar as noções em vigor, traçando um mapa dos principais sentidos que lhes são atribuídos; em seguida, tentarei estabelecer algumas das características da performatividade e, enfim, por meio de exemplos e excertos de peças, tentarei mostrar como alguns dos espetáculos evocados são propriamente **performativos**.

Por uma poética da performatividade: o teatro performativo

“A performance poderia ser hoje um ponto nevrálgico do contemporâneo”⁸¹

⁸¹ Laurent Goumarre, Christophe Kihm. “Performance contemporaine” [Performane contemporânea] in *Artpress*, Paris, n.7, nov-déc-janv. 2008 p;t

Existe, desde sempre, entre a performance e o teatro uma desconfiança recíproca que não parou de se desenvolver ao longo dos anos, uma desconfiança que Michael Fried resume nestas palavras lapidares, freqüentemente evocadas: “A arte se degenera à medida que se aproxima do teatro” ou ainda “O sucesso, ou mesmo a sobrevivência das artes começa crescentemente a depender de suas habilidades de negar o teatro”⁸².

Entretanto, se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada freqüente na maior parte das cenas teatrais do ocidente (Estados Unidos, Países-Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália, Reino Unido em particular), constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de “teatro performativo”.

Desejaria discutir algumas das características deste teatro e de sua evolução posicionando-o em relação às práticas artísticas norte-americanas, mas também flamengas, britânicas, etc.

*

Primeiramente, e para contextualizar esta reflexão, parece-me que um retorno rápido sobre o sentido (ou os diferentes sentidos) da palavra performance se faz necessário. Gostaria de fazê-lo rapidamente lembrando as publicações de duas obras fundadoras de dois eixos ao longo dos quais a questão da performance seria discutida no decorrer dos anos 80, duas obras cujo impacto no meio acadêmico literário e artístico seria importante. A primeira, *The End of Humanism* de Richard Schechner (1982, PAJ Publications)⁸³. Ela abria de certa forma a década e reunia textos publicados no decorrer dos anos precedentes por uma questão fundamental: O que é a performance? Ou melhor, o que é uma performance? Schechner ampliava ali a noção para além do domínio artístico para nela incluir todos os domínios da cultura. Em sua abordagem, a performance dizia respeito tanto aos esportes quanto às

⁸² Paris in *Art and objecthood*, publicado inicialmente in *Artforum* 5, Nova York, June 1967, depois retomado em *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Battcock, New York, P.P. Dutton, 1968, p. 139 e 145.

⁸³ Era o segundo livro da série *Performance studies*, lançado por Brooks McNamara, o primeiro sendo aquele de Victor Turner *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, *Performance Art Journal*, 1982.

diversões populares, [tanto] ao jogo [quanto] ao cinema, [tanto] aos ritos dos curandeiros ou de fertilidade [quanto] aos rodeios ou cerimônias religiosas. Em seu sentido mais amplo, a performance era “étnica e intercultural, histórica e a-histórica, estética e ritualística, sociológica e política”⁸⁴.

Esse trabalho de definição daquilo que pode recobrir a noção irá se afinando – mas também tornando-se cada vez mais abrangente - nos livros que seguiriam, particularmente em *Teoria da Performance*⁸⁵ e em *Estudos Performativos: uma introdução (2002)*⁸⁶. Em quadros cada vez mais inclusivos que ele desenvolverá (esboço pp. 71 e 72 – e p. 245 vers. fr.)⁸⁷, Schechner chega a incluir neles, atrás da noção de performance, todas as formas de manifestações teatrais, rituais, de divertimento e toda manifestação do cotidiano⁸⁸. Uma inclusão tão vasta suscita, sem dúvida, um problema importante. Por tanto querer abarcar, não nos arriscamos a diluir a noção e sua eficácia teórica? Esta é uma primeira questão que convém ser colocada.

Por trás dessa redefinição da noção de performance e sua inscrição no vasto domínio da cultura, é preciso antes ver um desejo político - muito fortemente ancorado na ideologia americana dos anos 80 (ideologia que perdura até hoje) - de reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quiçá do comum, e de atacar a separação radical entre cultura de elite e cultura popular, entre cultura nobre e cultura de massa.

A expansão da noção de performance sublinha portanto (ou quer sublinhar) o fim de um certo teatro, do teatro dramático particularmente e, com ele, o fim do próprio conceito de teatro tal como praticado há algumas décadas. Mas esse teatro está realmente morto, apesar de todas as declarações que afirmam seu fim? A questão permanece atual mesmo nos Estados Unidos. Esta é a segunda questão que gostaríamos de levantar.

⁸⁴ Proposta de Brooks McNamara e Richard Schechner no texto de apresentação da série.

⁸⁵ Publicado desde 1977, mas retomado em 1988e depois em 2003, Nova York, Routledge.

⁸⁶ R. Schechner, *Performance studies: an introduction*, New York, Routledge, 2002, mas também em *The future of ritual: writings on culture and performance*, New York, Routledge, 1993; *By Means of performance: intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; *Between Theater and anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.

⁸⁷ Ver quadro p. 71 (3.1 Overlapping circles) e 72 (3.2 Theater can be considered a specialized kind of performance [o teatro pode ser considerado uma forma especializada de performance]) da edição 2003 de *Performance theory*, Nova York, Routledge, 2003 e o quadro p. 245 (2.2 La 'boucle infinie' [A 'volta infinita'] ref. do croquis na versão inglesa: p. 68 de *Performance studies, an introduction*). “A 'volta infinita' ilustra a positividade da dinâmica de intercâmbio [troca]. Os dramas sociais afetam os dramas estéticos e vice-versa. As ações visíveis de um dado drama social são sustentadas – moldadas, condicionadas, guiadas – por processos estéticos subjacentes e técnicas teatrais/retóricas específicas. De maneira recíproca, a estética teatral numa dada cultura é sustentada – moldada, condicionada, guiada – por processos de interação social subjacentes” in R. Schechner, *Performance* (trad. Mari Percorari), p. 245.

⁸⁸ O que Elizabeth Burns e Erving Goffmann já haviam feito antes dele. Burns tinha, assim, mostrado que a teatralidade impregna o cotidiano. Ver E. Burns, *Theatricality*, Londres, Longman, 1973; E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne* [A colocação em cena da vida cotidiana], Paris, Éditions de Minuit, 1973 [1959].

Levantando os mesmos questionamentos, mas de um ponto de vista teórico diferente (filosófico e estético desta vez) um segundo livro é publicado alguns anos mais tarde (1986) cujo título *After the Great Divide* analisa os laços entre o modernismo, cultura de massa e pós-modernismo (*Modernism, Mass culture, Postmodernism*)⁸⁹. Andreas Huyssen, professor em Columbia, reúne ali artigos que testemunham uma reflexão iniciada no fim dos anos 70 e no começo dos anos 80 e se empenha em mostrar, desta vez sob uma perspectiva puramente artística – e não sociológica e antropológica –, o que é o modernismo – e não as vanguardas históricas – que é responsável por uma ruptura entre uma visão elitista da arte e da cultura popular e que é igualmente responsável pelo afastamento da arte das esferas política, econômica e social. Huyssen lembra que as vanguardas históricas recusam separar a arte de sua inscrição no real.

A visão de Huyssen trata da performance no seu sentido puramente artístico – e não antropológico. Ele se coloca numa visão essencialmente estética que continua a dominar na maior parte de nossos departamentos das artes do espetáculo. A performance, no seu sentido, é a performance arte, uma arte que abalou nossa visão de arte nas décadas de 70 e 80. (Tratarei das características dessa arte um pouco mais adiante).

Meu objetivo aqui não é o de favorecer uma visão mais que outra, mas de enfatizar que emergem, por meio destas duas visões de performance – uma herdada da vanguarda e da arte da performance (a de Huyssen e de tudo que poderei chamar, para ser breve, de tradição européia dos países latinos), a outra herdada de uma visão antropológica e intercultural com a qual Schechner contribui fortemente para sua difusão – os dois grandes eixos a partir dos quais podemos pensar o teatro – e, mais amplamente, as artes – hoje.

A concepção de Schechner é dominante nos países anglo-saxões; a de Huyssen em certos países europeus (França), ou Canadá, em nossas universidades, nas escolas de formação que buscam preservar uma visão puramente estética da arte.

O interesse da evocação desses dois eixos (performance como arte e performance como experiência e competência) vem do fato de que emergem, no cruzamento deles, uma grande parte do teatro atual, um teatro cuja diversidade das características atuais Hans-Thies Lehmann analisou com precisão e que ele definiu como pós-dramáticas, mas para o qual eu gostaria de propor a denominação “teatro performativo”, que me parece mais exata e mais de acordo com as questões atuais.

De fato, se é evidente que a performance redefiniu os parâmetros permitindo-nos pensar a arte hoje, é evidente também que a prática da performance teve uma incidência radical sobre

⁸⁹ Andreas Huyssen, Blommington, Indiana, Univ Press, 1986.

prática teatral como um todo. Dessa forma, seria preciso destacar também mais profundamente essa filiação, operando essa ruptura epistemológica nos termos e adotando a expressão “teatro performativo”.

*

Performer, quer seja num sentido primeiro “de superar ou ultrapassar os limites de um padrão” ou ainda no [sentido] de “de se engajar num espetáculo, um jogo ou um ritual”, implica ao menos três operações, diz Schechner.

1. ser/estarⁱ (“being”), ou seja, se comportar (“to behave”);
2. fazer (“doing”). É a atividade de tudo o que existe, dos quarksⁱⁱ aos seres humanos;
3. Mostrar o que faz (“showing doing”, ligado à natureza dos comportamentos humanos). Esse consiste em a se dar em espetáculo, a mostrar (ou se mostrar).

Esses verbos (que representam ações), que todo o artista reconhece em seu processo de criação, estão em jogo em qualquer performance. Por vezes separados, por outras combinados, eles não se excluem jamais. Muito pelo contrário, eles interagem com frequência no processo cênico.

Performer, no seu sentido schechneriano, evoca a noção de *performatividade* (antes mesmo da de teatralidade) utilizada por Schechner e por toda a escola americana⁹⁰. Mais recente que a de teatralidade, e de uso quase exclusivamente norte-americano (mesmo se Lyotard utiliza o termo), sua origem poderia ser retrçada nas pesquisas lingüísticas de Austin e Searle, que foram os primeiros a impor o conceito pelo viés dos verbos performativos que “**executam uma ação**”. Eis uma primeira consideração.

Essa noção valoriza a ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo. O teatro está indefectivelmente ligado à representação de um sentido, passe ele pela palavra ou pela imagem. O espetáculo nele segue uma narrativa [*récit*], uma ficção. Ele projeta ali um sentido, um significado.

⁹⁰ Schechner, com certeza, que esteve no centro desta mutação lingüística e epistemológica e na origem da onda dos Performance studies nos Estados Unidos, que ele contribuiu fortemente para implementar nos estudos teóricos sobre as artes do espetáculo), mas também Philip Auslander, Michael Benamou, Judith Butler, Marvin Carlson, Dwight Conqueergood, Barbara Kirshenblatt-Gmblett, Bill Worthen et vários outros que contribuíram igualmente na reflexão coletiva sobre o assunto.

Essa ligação com a representação que Artaud recolocou em questão na seqüência das grandes correntes artísticas do início do século XX, deixou igualmente sua marca no teatro, ainda que mais tardiamente.

Não reconstituirei aqui toda a história da evolução da prática artística no decorrer do século XX, mas é possível dizer que diversos autores e encenadores buscaram criar essa dissociação unívoca entre um discurso (verbal ou visual) e um sentido dado. Logo, quando Schechner menciona a importância da “execução de uma ação” na noção de ‘performer’, ele, na realidade, não faz senão insistir neste ponto nevrálgico de toda performance cênica, do ‘fazer’. É evidente que esse fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena. A diferença aqui – no teatro performativo – vem do fato que esse ‘fazer’ se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance.

Para ilustrar essa importância, gostaria de tomar dois exemplos que exprimem bem essa argumentação, esse ‘enquadramento’ poder-se-ia dizer, para retomar a expressão de Turner, do *fazer*. Trata-se de um excerto de *La Chambre d’Isabella* (o Quarto de Isabella), espetáculo de Juan Lauwers apresentado, pela primeira vez, em Avignon em 2004 e que desde então não parou de rodar pela Europa e pela América do Norte, mas também pela Ásia (Seul, 2007) e pela América Latina (Bogotá, 2008), e um outro excerto de *Dortoir* (Dormitório) de um encenador do Québec, Gilles Maheu.

O quarto de Isabella é a história de uma mulher, velha e cega, que conta a história de sua vida, de 1910 aos dias atuais, mas ela não a conta sozinha. Todos aqueles que tiveram importância para ela contam a história com ela, os numerosos mortos de sua vida: Anna e Arthur, seus amantes Alexander e Frank. E juntos, não apenas contam a história de Isabella, como a cantam também. Não é a primeira vez que a música é tocada ao vivo e que os atores cantam em cena em um espetáculo de Juan Lauwers, mas isso nunca havia sido feito de uma maneira tão aberta e convidativa quanto aqui.

Rapidamente, entretanto, percebe-se que a vida de Isabella é dominada por uma mentira. Seus pais adotivos, Arthur e Anna, que moram juntos num farol, numa ilha, onde Arthur é o vigia do farol fizeram-lhe acreditar que é filha de um príncipe do deserto que desapareceu na ocasião de uma expedição. Isabella parte em busca desse pai e essa viagem a leva não à África, mas a um quarto em Paris, cheio de objetos antropológicos e etnológicos. (*Erwin Jans*)

Essa história comporta alguns episódios diretamente inspirados na vida do próprio Lauwers. De fato, ele conta que quando seu pai faleceu em 2002 (?), ele lhe deixou de herança em torno de 5800 objetos etnológicos e arqueológicos. Seu pai era médico, mas nas horas livres também era etnógrafo amador. Quando criança isso nunca despertou questionamentos em sua casa e ele cresceu entre esses objetos... Tendo falecido seu pai, ele se viu “com essa coleção nos braços”. Foi-lhe necessário decidir o que fazer com aquilo. Era igualmente uma questão ética, já que alguns daqueles objetos haviam sem dúvida sido roubados daqueles que os haviam feito.

Donde a história que Lauwers concebeu. Ela é contada por uma mulher, Isabella Morandi que, na realidade, jamais existiu⁹¹.

1º. Excerto: O quarto de Isabella, Juan Lauwers. O início da narração

Esse excerto sublinha de maneira muito clara a colocação em primeiro plano da **execução das ações** por parte dos performers que cantam, dançam, contam, às vezes encarnam o personagem, mas que saem dele completamente na seqüência. O ator aparece aí, antes de tudo, como um **performer**. Seu corpo, seu jogo, suas competências técnicas são colocadas na frente. O espectador entra e sai da narrativa, navegando segundo as imagens oferecidas ao seu olhar. O sentido aí não é redutivo. A narrativa incita a uma viagem no imaginário que o canto e a dança amplificam. Os arabescos do ator, a elasticidade de seu corpo, a sinuosidade das formas que solicitam o olhar do espectador em primeiro plano, são do domínio da proeza e, longe de buscar um sentido para a imagem, o espectador se deixa levar por esta **performatividade em ação**. Ele performa.

Excerto: O quarto de Isabella, Jan Lawers. **A coleção**

O interesse deste excerto é que para além da descrição exata dos objetos mencionados que fazem parte da coleção do pai de Isabella, a performatividade dos atores toma o primeiro lugar e termina por veicular como um excesso, um demais pleno, uma cólera, uma frustração da qual podemos facilmente imaginar que foi aquela do próprio Lauwers quando confrontado com essa coleção legada por seu pai como herança. Estamos bem inseridos na performatividade do ator (e fora de um personagem), aquela da ação que se executa. O espectador é confrontado com este fazer, com estas ações postas [colocadas], das quais só lhe resta, a si próprio, encontrar o sentido.

O 2º. Excerto vem do espetáculo *Le Dortoir (O Dormitório)*, que já é um pouco mais antigo, já que ele foi criado em meados dos anos 80. Todavia, parece-me que ele oferece um exemplo quase perfeito desse teatro que Hans-Thies Lehmann chamou de teatro pós-dramático e que desejaria, de preferência, definir como teatro performativo.

Le Dortoir, um pouco à imagem de *La Chambre d'Isabella*, é uma viagem pela memória (um quarto de memória diria Kantor), memória da vida de um dormitório nos anos 60, na época da morte de Kennedy. Trata-se, portanto, da vida de um grupo, realizando ações rotineiras (todas estilizadas sob a forma de coreografias) ligadas

⁹¹ Livremente adaptado a partir do site da companhia.

a uma vida numa escola dirigida por religiosas. Mas nesse casulo, aparentemente fechado, se apresentam todas a atualidade do momento, principalmente a morte de John Fitzgerald Kennedy.

Gilles Maheu é um encenador do Québec, formado em mímica, que fundou em 1968 *Les enfants du paradis* (*As crianças do paraíso*) – que em 1981 tornou-se *Carbone 14* (*Carbono 14*) - e que evoluiu gradativamente na direção do teatro corporal, e na seqüência performativo e em direção à dança-teatro, sem realmente deixar o teatro.

2º. Excerto: *Dortoir*, Maheu. *L'histoire des années 60*

Esse excerto me parece eloqüente na medida em que apresenta de forma límpida numerosas características desse teatro performativo que ocupa as cenas teatrais:

De fato, no cerne da noção de performance reside uma segunda consideração, a de que as obras performativas **não são verdadeiras, nem falsas**. Elas simplesmente sobrevivem. “As play acts, performative are not ‘true’ or ‘false’, ‘right’ or ‘wrong’, they happen” disse Schechner (2002, p. 127). Essa é uma segunda consideração. Insistiremos, portanto, nesse caráter de descrição dos eventosⁱⁱⁱ que se torna, assim, uma característica fundamental da performance. (“it happens”, disse Schechner). A esse respeito, os textos falam de “eventness”. Ela coloca em cena, com esse fim, **o processo**. Ela amplifica portanto, **o aspecto lúdico** dos eventos bem como o aspecto lúdico daqueles que dele participam (performers, objetos ou máquinas). Existe uma tomada de risco real ao performer.

Derrida será o primeiro a prolongar esta noção introduzindo nela um fator importante, o de sucesso ou malogro. Mesmo se o essencial da reflexão deste último recaia sobre a escrita enquanto obra performativa por excelência, ele afirmará que a obra, para ser realmente performativa, pode ou não atingir os objetivos visados. A reflexão de Derrida marca um redirecionamento na evolução do conceito de performatividade na medida em que ele afirma que a ação contida no enunciado performativo pode ou não ser **efetiva**, portanto, na medida em que essa observação se torna um real princípio inerente à própria natureza dessa categoria de locução. O “valor de risco”, “o malogro” tornam-se constitutivos da performatividade e devem ser considerados como lei. Insistiremos, portanto, nesse caráter de descrição de eventos que se torna, dessa maneira, uma característica fundamental da performatividade⁹².

Se seguirmos nosso primeiro impulso, duas fortes idéias estão no centro da obra performativa:

De um lado, seu caráter de descrição dos fatos. Por outro as ações que o performer ali realiza. A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve

⁹² É assim que Derrida consegue fazer a performatividade sair de sua aporia austiniana, permitindo-lhe tornar-se uma verdadeira ferramenta teórica transferível a outros campos além do da lingüística.

desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador (como pode fazer Guy Cassier, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Marianne Weems ou a Societas Raffaello Sanzio, de maneiras diversas). Essa desconstrução passa por um jogo com os **signos que se tornam instáveis, fluidos** forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. O performer instala a ambigüidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizos de sentido. Trata-se, portanto, de **desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem.**

Tomemos um **3º. Exemplo**, emprestado dessa vez de Robert Lepage.

Em 1994, Lepage funda sua própria companhia, Ex Machina após ter sido membro do Théâtre Repère de 80 a 86. Seu objetivo é o de favorecer a permeabilidade das disciplinas e a multidisciplinaridade em cena. Portanto, de renovar o teatro por meio das outras artes. Ele quer fazer um teatro em sintonia com nossa época. Ele vai desenvolver uma “poética tecnológica” na qual as tecnologias estão a serviço da arte do teatro.

Excertos: Lepage, **La face cachée de la lune** (A face oculta da lua) (2000): la machine à laver devenue cosmonaute (A máquina de lavar tornada cosmonauta).

O interesse dessa passagem é o de ver na obra a maneira pela qual Lepage desenvolve a narrativa, imbrica as narrações em jogo nos espaços (interior/exterior) encaixando-as, invertendo-as. “O teatro é uma arte da transformação em todos os níveis” ele escreveu.

Lepage vai, portanto, buscar novas maneiras de contar e criar uma “expatriação”. Ele poetisa o banal. É a tecnologia que o leva a transformar em poesia este cotidiano. Onde sentimos, com certeza, a **influência do cinema** (cortes nítidos; fusões encadeadas; mudanças de foco). É uma arte da metáfora que permite a estratificação do sentido (dos sentidos) a partir de um mesmo elemento, de um mesmo objeto (uma escotilha).

Para Lepage, com intuito de estar de acordo com sua época, o teatro deve dar conta da evolução dos modos de narração, dos modos de percepção e compreensão do mundo. Não se pode mais fazer o mesmo teatro senão pelo passado, mesmo se no fundo são sempre as mesmas histórias que nele são contadas.

O performer confunde o sentido unívoco – de uma imagem ou de um texto – a unidade de uma visão única e institui a pluralidade, a ambigüidade, o deslize do sentido – talvez dos sentidos – na cena. Esse teatro procede por meio da fragmentação, paradoxo, sobreposição de significados (Hotel pro forma), por colagens-montagens (Big Art Group), intertextualidade

(Wooster Group), citações, *ready-mades* (Weems, Lepage). Encontramos as noções de desconstrução, disseminação e deslocamento, de Derrida⁹³.

A escrita cênica não é aí mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento^{iv} [événement], **reconhece o risco**. Mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o **processo**, ainda mais que produto, que o teatro performativo coloca em cena: Kantor praticava já esta antecipação da obra sendo feita. Lepage a coloca no centro de sua conduta de criador.

Meu 4º. Exemplo é a partir de *Eraritjaritjakat-musée des phrases*⁹⁴ de Heiner Goebbels.

Heiner Goebbels, compositor e encenador, monta essa peça em 2004 no Théâtre Vidy de Lausanne. É baseada na obra de Elias Canetti, romancista alemão de origem búlgara (diário e anotações, aforismos) e foi interpretada por André Wilms e o Mondrian String Quartett no Teatro Vidy de Lausanne. Canetti nela explora as maneiras como um artista percebe e absorve o mundo. Nós sabemos pouco, observa Goebbels, apenas que Canetti preencheu 5 ou 6 cadernetas com observações feitas cotidianamente, durante seus passeios, olhando pela janela, lendo os jornais e olhando as pessoas no metrô ou no trem [*tramways*]. É a partir destas anotações e aforismos que se constrói a peça, como uma longa meditação interior por parte do personagem principal que atravessa o mundo. Essa entrada no espírito de um indivíduo agrada Goebbels particularmente, pois isto permite “tornar visível o invisível”⁹⁵. Trata-se de um gênero não dramático na medida em que nenhuma narrativa linear mantém os elementos unidos.

Fato importante, a música ocupa tão importante quanto o do ator e do texto. Estabelece-se entre os três um diálogo que o espectador acompanha com fascínio e prazer. A música de uma grande variedade é emprestada de diferentes compositores, de Bryars, Kurtag (Crumb's Black Angel), e Scelsi, a Bach (L'art de la fugue), passando por Shostakovich e Ravel. A peça começa pelo 8º. Quarteto de cordas de Shostakovich.

4º. Excerto: Eraritjaritjakat-musée des phrases: aforismos em música.

Goebbels afirmava “How can be music be visible? That's something I try in Eraritjaritjaka: not only how the mind can be visible in a very entertaining way but also how music can be visible” [“Como a música pode ser visível? Isso é algo que experimento em

⁹³ Quanto aos signos, necessariamente presentes – pois é impossível escapar a qualquer representação – estes permanecem decodificáveis, mais seu sentido é freqüentemente tributário da relação cênica bem mais que de um referente pré-existente. A ficção em si, assim que está presente, não constitui necessariamente o coração da obra. Ela está ali como um dos componentes de uma forma em que a colagem das formas e dos gêneros, a justaposição das ações domina. Performativa, no sentido de Derrida, ela preconiza a “disseminação” escapando ao horizonte da unidade do sentido.

⁹⁴ O título da peça remete a uma palavra australiana que significa “esperar [*espérer*] algo perdido”.

⁹⁵ What I love so much in this genre of non dramatic literature is that you can attend somebody's thinking. I try to make it visible or audible”. Site de Gobbels na internet.

Eraritjaritjakat: não apenas como a mente pode ser visível de maneira muito divertida mas também como a música pode ser visível”]⁹⁶.

A 2ª. parte que escutaremos é tocada ao mesmo tempo em que o ator descasca cebolas, bate um omelete no mesmo ritmo que o *pizzicato* do Quarteto de Ravel.

Excerto complementar Goebbels. O banal do cotidiano.

Trata-se precisamente de um **jogo com os sistemas de representação**, um jogo de ilusão em que o real e a ficção se interpenetram. Ali onde o espectador crê estar no real, ele descobre que tinha sido enganado e que o que era dado como real, era apenas ilusão. Essa câmera ao vivo, que surge no interior do teatro, é somente ilusão. Houve, ao mesmo tempo, precisamente uma derrota [*mise en échec*] do real e da representação. Ao invés de perceber o real mediado pela tela, ele descobre um efeito de real, e o teatro retoma todos os seus direitos.

Acrescento que nas ‘colocações em situação’ [*mises en situation*] que os espetáculos performativo instalam, é a **inter-relação que liga o performer**, os objetos e os corpos, que é primordial. O objetivo do performer não é absolutamente o de construir ali signos cujo sentido é definido de uma vez por todas, mas de instalar a ambigüidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido. Ele joga ali com os signos, transformá-los, atribui-lhes um outro significado (Lepage criando o foguete a partir de um pacote de salgadinho em *La face cachée de la lune*, o Big Art Group em *House of no more* criando os objetos cênicos por meio de uma bricolagem de natureza cinematográfica a partir de simples truques de luz). O que o espectador olha, é aquilo pelo que se deixa seduzir, é precisamente esta arte da esquiva, da falsa aparência, do jogo em que ele está precisamente num lugar onde não sabia que estava. Ele descobre, portanto, a força da ilusão.

O último exemplo é proveniente de Marianne Weems que fundou em 1994 a companhia Builders Association, após ter sido dramaturga e assistente de Elizabeth Lecompte do Wooster Group. Trata-se de um teatro que alia tecnologia, performance e arquitetura. Seus trabalhos gostam de colocar em paralelo as imagens do real com o real reproduzido pelo vídeo. Ela também deseja modificar as modalidades atuais de narração, buscando criar na cena um mundo que reflita a cultura contemporânea. A obra de Weems questiona o uso da tecnologia em sua relação com o homem. A sua maneira, ela procura aumentar as fronteiras do teatro. Como ela mesma afirma, a tecnologia é o personagem principal de suas peças e os

⁹⁶ Site de Goebbels.

performers devem aprender a compor com ela, não a sentindo como um perigo, mas como uma cúmplice. *Jet Lag* foi criada em 1998, *Alladeen* em 2003.

Jet Lag relata dois excertos da vida extraídos de fatos vividos. Um conta a história de um electricista que empreende uma corrida ao redor do mundo num veleiro, patrocinado pela BBC. Vendo que ele não pode conseguir, este último usa um estratagemas que consiste em fazer crer, por meio de uma instalação tecnológica, que ele está ganhando a corrida. Ele transmite as imagens de sua corrida por satélite, enviando dados falsos que o colocam na dianteira. Ele desaparece antes que o subterfúgio seja desvendado. Apenas seu barco abandonado é encontrado⁹⁷.

Trechos, Weems, *Jet Lag*

O que coloca em jogo todos esses excertos é um jogo com a **representação**. Uma forma de representação que nega a si mesma (ele faz COMO SE tivesse na dianteira e coloca em cena [encena] sua vitória).

Escrevemos bastante sobre a fuga da re-presentação ou a desconstrução que colocava em jogo [desafiava] o teatro atual, tentando por vezes operar nos limites do simbólico, na descrição pura das ações (Annie Sprinkle, Laurie Anderson); na sua falta de referencialidade por trás dele⁹⁸.

É precisamente esta falta de referencialidade que *Jet Lag* encena. O personagem se contenta em nos fazer crer que ele está onde não está. E Weems nos mostra, graças à tecnologia, esse jogo de ilusão. Mas, ao nos mostrar o procedimento, ela dissipa o jogo da ilusão, mantendo ao mesmo tempo à vista do espectador a ilusão (ele está no mar) - e sua enganação (vemos sua instalação rudimentar). Estamos aqui diante de uma performatividade da tecnologia que desmonta habilmente a teatralidade do processo para trazer à luz sua performatividade.

O segundo trecho baseado em *Alladeen*, joga para ainda mais longe o sistema, centrando, dessa vez, toda a performatividade sobre os procedimentos tecnológicos que não apenas permitem o jogo da ilusão mas que o desmontam do avesso, na medida em que assistimos à construção do cenário (que é fortemente realista). Mas ao colocar em primeiro plano o

⁹⁷ A segunda narrativa de *Jet Lag* trata de uma viagem em “alta velocidade” de uma mulher que foge para salvar seu neto da internação. Os dois encontram-se como prisioneiros dos aeroportos fazendo 167 vezes a ida e volta Amsterdã-Nova Iorque. A avó não sobreviverá a esta experiência e morrerá de *jet lag* [cansaço extremo ocasionado pelo excesso de viagens].

⁹⁸ [...] o performativo não tem seu referente [...] fora dele ou, em todo caso, antes dele e diante dele. Ele não descreve algo que existe fora da linguagem e antes dela. Ele produz ou transforma uma situação, ele opera; e si podemos dizer que um enunciado constativo efetua também algo e sempre transforma uma situação, não se pode dizer que isso constitui sua estrutura interna, sua função ou seu destino manifestos [...]. J. Derrida, *Marges de la Philosophie*, Minuit, 1972.

processo, Weems coloca em xeque a teatralidade, colocando a performatividade – tanto a dos performers quanto a das máquinas – no centro da cena. É o que demonstra essa passagem de *Alladeen*.

Alladeen conta a história verdadeira de curandeiros indianos engajados em atender aos telefonemas dos clientes, americanos, que se encontram nos Estados Unidos. As exigências da profissão fazem com que eles tenham que ter um sotaque americano, que fará os clientes que ligam acreditarem que eles não estão longe e que eles são mesmo americanos. Assistimos, portanto, a uma lição de cultura americana que tende pouco a pouco a modificar seus referentes culturais e fazê-los adentrar em um universo, do qual são, a priori, excluídos.

Excerto Weems, Alladeen

O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas, do sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção, à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas). Ela os faz dialogar em conjunto, completarem-se e se contradizerem ao mesmo tempo, como nos espetáculos de A. Platel ou nos de Gómez Pena e Coco Fusco. Mas é realmente possível escapar de toda a referencialidade e, assim, à representação? A questão permanece aberta.

Eu dizia que havia duas idéias principais no cerne da obra performativa. A segunda consiste no **engajamento total do artista** colocando em cena o desgaste que caracteriza suas ações (Nadj, Fabre). Não se trata necessariamente de uma intensidade energética do corpo no modelo grotowskiano, mas de um investimento de si mesmo pelo artista. Os textos evocam a **“vivacidade”** [*liveness*] **dos performers**, de uma presença fortemente afirmada que pode ir até uma colocação em risco real e um gosto pelo risco (veja o excerto de Jan Lauwers que mostramos anteriormente).

Poderíamos tentar aqui uma análise mais aprofundada dessas duas características do teatro performativo, mostrando os grandes princípios e a diversidade das práticas que fazem parte dele, do Théâtre de Reza Abdoh ao de Robert Wilson, das encenações de Wajdi Mouawad às de Ivo van Hove, dos espetáculos de Karen Finley aos de Anne Bogart, dos do Big Art Group às performances de Annie Sprinkle. Seria muito longo para fazê-lo nos limites dessa comunicação mas é necessário insistir no panorama bastante diversificado das práticas que se inscrevem nele, a performatividade penetrando em todas as formas de teatro, nela

compreendidas as mais tradicionais, assim como o drama impregna todas as formas pós-dramáticas.

Quanto ao espectador, **ele está, assim como que o performer, situado na intimidade da ação**, absorvido por seu imediatismo ou pelo risco colocado em jogo (*Le Dortoir*, de Gilles Maheu), mas ele pode também, ficar no exterior da ação, gravar com frieza, as ações que se desenrolam diante dele⁹⁹, mantendo um direito de olhar que permanece exterior, como ele o faz diante de certas performances. Sua maneira de percepção, portanto, nem sempre implica a absorção na obra. Ele pode também sustentar um direito de olhar que permanece exterior.

É dizer que, mais que nas outras formas teatrais (particularmente as dramáticas), **o teatro performativo toca na subjetividade do performer**. Para além dos personagens evocados, ele impõe o diálogo dos corpos, dos gestos e toca na densidade da matéria, sejam as do performer em cena ou das máquinas performativas: vídeos, instalações, cinema, arte virtual, simulação (The builders Association, Big Art Group, Castorf).

Quais conclusões tirar deste percurso traçado:

1. Inicialmente, uma ressalva: apesar do quadro que tentamos esboçar de maneira ampla, qualquer generalização no domínio da prática em si não é bem vinda. O panorama teatral é bastante diversificado tanto na América do Norte quanto na França. As práticas atuais não são nem uniformes nem unívocas e elas não podem ser comparadas umas com as outras sem quaisquer falsos apontamentos. Todas elas tomam emprestadas de diversas filiações – tanto a do texto, quanto a da imagem, a do formalismo das artes visuais, como a da interpretação – e nem sempre é fácil distinguir as influências e as rupturas. Seria necessário, portanto, para aproximar a realidade da prática, oferecer de preferência o quadro caleidoscópico das formas e das estéticas.

2. Existe, apesar de tudo, uma fratura entre duas visões do teatro, uma que rompeu com a tradição e se inspira na performance e uma visão mais clássica da cena teatral. A primeira é mais livre e inventa os parâmetros que permitem pensá-la, a segunda permanece em certa medida tributária do texto e da fala, mesmo que esse último não seja mais, necessariamente, o seu motor. Os encenadores de que falamos (americanos, flamengos, e alemães particularmente), em sua grande maioria, privilegiam a primeira destas opções, a

⁹⁹ Pode também tratar-se de uma alternância destas duas formas de recepção (adesão, distância), como em Castorf ou Marianne Weems.

qual chamaremos de teatro performativo¹⁰⁰ lá onde a aproximação francesa e do Québec, por exemplo, permanecem, uma e outra, claramente mais teatrais.

3. Se a arte da performance se dispersou nas numerosas práticas performativas atuais, ela o fez em maior grau do lado americano, anglo-saxão, dever-se-ia dizer, mas também flamengo, belga, britânico, italiano, suíço, alemão. Uma das principais características desse teatro é que ele coloca em jogo o processo sendo feito, processo esse que tem maior importância do que a produção final, mesmo que essa seja meticulosamente programada e ritmada, assim como na performance, o desenrolar da ação e a experiência que ela traz por parte do espectador, são bem mais importantes do que o resultado final obtido.

4. A diferença entre as duas abordagens é igualmente perceptível no nível dos discursos teóricos e das abordagens analíticas, os universitários americanos tendo preferido desenvolver o conceito de “performance” em seu sentido antropológico, multicultural e multidisciplinar, abarcando pelo fato em si toda a imensidade do real e perdendo, nesta empreitada, a especificidade da obra artística em si. Do lado francês, a resistência ao

¹⁰⁰ Termo que nos parece mais adequado que teatro pós-dramático, cuja definição dada por Lehmann é a seguinte: “O teatro pós-dramático é um teatro que exige um 'evento [acontecimento] cênico que seria , a tal ponto, pura representação, pura presentificação do teatro, que ele apagaria toda idéia de reprodução, de repetição do real' in Sarrazac, *Critique du théâtre* (2000, p. 63), citado pelo próprio Lehmann (14). É evidente que não pode existir “pura representação do teatro”, não mais no teatro pós-dramático que no teatro performativo. A tese de Lehmann é de que “a profunda ruptura das vanguardas nos arredores de 1900 a [...] continuou a preservar o essencial do 'teatro dramático', em despeito de todas as inovações revolucionárias. As formas teatrais que surgiram então, continuaram a servir à representação, a partir de então modernizada com universos textuais” (28). Estas mesmas vanguardas só colocavam em questão o modo transmitido da representação e da comunicação teatral de maneira limitada, permanecendo, finalmente, fiéis ao princípio de uma mimesis de uma ação no palco (28). É “na esteira do desenvolvimento, seguido da onipresença das mídias na vida cotidiana desde os anos 1970, [que] surge uma prática do discurso teatral nova e diversificada”, aquela a que Lehmann qualifica de teatro pós-dramático (28). O epíteto 'pós-dramático' aplica-se a um teatro levado a operar para além do drama; isto é, que o drama nele subsiste como “estrutura do teatro normal, numa estrutura, enfraquecida e em perda de crédito: como espera de uma grande parte de seu público, como base de inúmeras de suas formas de representação, enquanto norma de dramaturgia funcionando automaticamente” (35). Será preciso esperar os anos 80, fato ainda observado por Lehmann, para que “o teatro obrigue, para tomar os termos de Michael Kirby, a considerar que uma ação abstrata, um teatro formalista em que o processo real da 'performance' substitua o *mimetic acting*, um teatro com textos poéticos nos quais praticamente nenhuma ação seja ilustrada, não define mais somente um 'extremo', mas uma dimensão primordial da nova realidade do teatro (49). O teatro pós-dramático tem certo parentesco com a idéia desenvolvida por J. F. Lyotard de teatro energético que não será sobremaneira teatro da significação, mas “teatro das forças, das intensidades, das pulsões em sua presença [...]. Um teatro energético existiria para além da representação – o que, certamente, não quer simplesmente dizer sem representação, mas antes não assujeitado à sua lógica (52)”. E de acrescentar, é somente quando os meios teatrais – além da língua – serão colocados no mesmo nível que o texto e pensáveis mesmo sem o texto, que poderá se falar de teatro pós-dramático (81)”. A ação tende a desaparecer, assim como o começo de processos fictícios (105); desaparece também a descrição narrativa fabuladora do mundo. Esta definição de Lehmann deve, certamente, ser nuançada, como ele mesmo faz. Ela constitui um horizonte de espera mais que uma realidade, na medida em que é impossível para uma forma teatral, qualquer que ela seja, de escapar à narrativa e, de fato, à representação. In Hans-Thies Lehmann, *O teatro pós-dramático*. Paris, L'Arche, 2002.

conceito é grande (o conceito permanece ali desconhecido ou subestimado), como já havia sido com a performance arte. A visão permanece definitivamente estética.

5. No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (doing), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a **performatividade** do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma **estética da presença** se instaura [*se met en place*].

6. Nesta forma artística, que dá lugar à performance em seu sentido antropológico, **o teatro aspira a fazer um evento**, reencontrando o presente, mesmo que esse caráter de descrição das ações não possa ser atingido. A peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda dependência, exterior a uma mimesis precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação.

Mas, ele se distanciou, de fato, da teatralidade? A questão merece ser colocada.

Josette Feral

1 de março de 2008

ⁱ Nota do tradutor: em francês, bem como no inglês, o verbo “être” tem a ambivalência de “ser” e “estar” e, dentro do contexto, ambas definições parecem apropriadas.

ⁱⁱ Quarks: subpartículas atômicas, formadoras das menores partes de um átomo.

ⁱⁱⁱ *Événementiel* (vocábulo do qual provavelmente *évènementialité* tenha derivado) é utilizado para designar “aquilo que apenas descreve os acontecimentos”; dessa forma, *histoire évènementielle* seria aquela que apenas descreve os grandes fatos históricos (guerras conquistas, etc).

Em seu estudo “*Entre points d’entrées et points de ruptures épistémologique(s) :*

l’évènementialité architecturale...en question

” (que pode ser acessado em <http://www.afscet.asso.fr/resSystemica/Paris05/ismail.pdf>) Maldiney faz algumas reflexões sobre o sentido que a *évènementialité* que nos parecem pertinentes:

[...] O evento [*l’évènement*] é freqüentemente considerado como sinônimo de referência [*repère*] ou de descontinuidade, ou seja, de ruptura de continuidade (...). O ponto de partida epistemológico da questão da *évènementialité* cria um espaço de reflexão e de emergência *de e sobre* o conhecimento; ele se inscreve, no entanto, neste duplo movimento: como **referência** [*repère*] **temporal** e como **significante** (parâmetro agindo) de uma ruptura produtora de sentido [...].

^{iv} A etimologia da palavra *évènement* [evento, acontecimento], segundo Henry Maldiney, remeteria *àquilo que acontece* e talvez daí venha a sua associação com a palavra *avènement* [advento].