

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – Unesp
INSTITUTO DE ARTES

MILENA MOREIRA FILÓCOMO

**O encontro de duas ficções:
alteridades trocadas**

SÃO PAULO – SP

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – Unesp
INSTITUTO DE ARTES

MILENA MOREIRA FILÓCOMO

**O encontro de duas ficções:
alteridades trocadas**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Artes do Instituto de
Artes da Universidade Estadual Paulista -
Unesp, para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate

SÃO PAULO – SP

Dedico este trabalho à dança inacabada e permanente, que trouxe para o meu olhar múltiplas interpretações do mundo e possibilitou o encontro com pessoas incrivelmente reais e ficcionais.

Agradecimentos

Ao querido mestre Alexandre Mate, pela confiança, pelo primeiro livro indicado *O mundo como vontade e representação*, de Schopenhauer e pelas generosas e precisas orientações, que foram imprescindíveis para o amadurecimento desta pesquisadora e do presente trabalho.

Ao diretor e mestre Adriano Cypriano, pela generosidade durante todo esse caminho me ajudando sempre a encontrar as palavras certas para cada frase, nas discussões intermináveis e também, pela parceria nessa dança e sonho inacabados.

À minha grande e única irmã mais velha e atriz Aline Filócomo, pelo convite para dançar com ela todas as nossas dores e alegrias.

Ao contador de histórias Fábio Supérbi, que me fez descobrir que eu podia voar!

À minha mãe Elizabet Moreira, pelo exemplo de dedicação e por nunca desistir de me incentivar com frases carinhosas e almoços revigorantes.

Ao meu pai Ricardo Filócomo, que mesmo de longe, a cada ligação, me fez acreditar nesse caminho e confiou no meu desenvolvimento dando força em minha vida de estudante.

Ao especial elenco narrador de si mesmo: Fernanda Stefanski, Leonardo Moreira, Luciana Paes, Maria Amélia Farah, Paula Picarelli e Thiago Amaral pelas conversas nos camarins, viagens, temporadas e muitas risadas.

Ao professor Mário Bolognesi pelo aprendizado na disciplina cursada na pós-graduação.

Aos amigos da pós-graduação: Alan Livan, Alexandre Falcão, Bel Mucci, Bob Souza, Carlos Ataíde, Celso Amancio, Denise Rachel, Lília Nemes, Milene Valentir, Rodrigo Leite, Sarah Monteath e Thiago Antunes, pelas trocas, risadas e pela preciosa companhia nas aulas e botecos.

Ao cantor Sergio Endrigo, pela linda interpretação da música italiana *Io Che Amo Solo Te*, que me fez dançar com o coração.

A todos, sou muito grata!

Resumo

O objetivo deste trabalho foi investigar os processos de criação e encenação no teatro contemporâneo. Nesse sentido, dois estudos de caso foram evocados e analisados: a Companhia Hiato, com seu Projeto Ficção e o projeto realizado por mim dentro do Centro de Pesquisa e Experimentação Cênica do Ator (CEPECA), na USP, intitulado *Experimento Pas de Deux*. Os dois estudos, durante a realização dessa dissertação, se encontraram e parte de um passou a compor a cena do outro, provocando, desse modo, – na perspectiva em que participei dos dois – um imbricamento entre as pesquisas. Dentre todos os aspectos e características significativas no tocante às citadas criações, serviram de base para a análise: os atores e as atrizes, que se percebem narradores de si mesmos; o duplo, a transição entre a personagem e a não personagem; e, por fim, a metalinguagem e a teatralidade, um desnudamento dos expedientes constituintes da cena. O estudo aqui desenvolvido buscou respaldo em diversos pesquisadores cujas obras teóricas, sugeriram um caminho possível de abordagem e análise para os dados levantados e as crises descobertas. Entre esses pesquisadores estão, Jean-Pierre Sarrazac (2012), Patrice Pavis (2008), Hans-Thies Lehman (2010), entre outros, dos quais esse estudo citou passagens que puderam elucidar pontos importantes.

Palavras-chave: Teatro contemporâneo, Dramaturgia Pessoal, Museu Biográfico, Duplo, Companhia Hiato, Teatralidade, Metalinguagem, Teatro Real e Ficção.

Abstract

The aim of this study is to investigate creating and staging processes in contemporary theater. Accordingly, two case studies are addressed and analyzed: the Hiato Theater Company with their named *Fiction Project* and a enterprise undertaken by the author at the Center for Research and Experimentation of Scenic Actor (CEPECA), USP, titled *Experimento Pas de Deux*. These two studies are apart at their beginnings and a piece of one passed to compose the scene of another, causing thereby an interweaving of research. Among all the aspects and characteristics were significant in relation to the aforementioned creations and serve as a basis for analysis: actors and actresses who perceive of themselves, the double, the transition between the character and the non character, and, finally, the meta-language and theatricality, one strip of expedients of the scene. The study here developed seeks support in various researchers whose theoretical works suggest a possible way of approach and analysis to the data collected and the findings crises. Among these researchers are Sarrazac Jean-Pierre (2012), Patrice Pavis (2008), Hans-Thies Lehman (2010), and others of which this study cited passages that may elucidate relevant points.

Keywords: Contemporary Theater, Dramaturgy Personal, Biographical Museum, Double, Company Hiato, Theatricality, Metalanguage, Royal Theater and Fiction.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
Prólogo da atriz Luciana Paes.....	11

CAPÍTULO I: UM HIATO DE PALAVRAS

1.1 Sobre a Companhia Hiato.....	13
1.2 Projeto Ficção: museus biográficos.....	24
Baseado em fatos reais com Leonardo Moreira.....	25
Os monólogos.....	29
1.3 O ator narrador de si mesmo.....	33
A Alma de Paula Picarelli.....	39
A <i>Catastrophe</i> da atriz Fernanda Bernardes Stefanski.....	44
1.4 O Duplo: as possibilidades na representação de si mesmo.....	51
Por trás da dança, existe a história da bailarina Maria Amélia Farah.....	57
Um Hiato na Hiato.....	61
A antropologia teatral hiperativa de Thiago Amaral.....	64
Diálogo silencioso do “coelho pai”, Dilson Amaral, com o “coelho filho”, Thiago Amaral.....	68
1.5 Ficção: Uma Oficina de Interpretação e Dramaturgia para atores e várias questões lançadas.....	72
Conversa fictícia realizada com todas as “Alines” da atriz Aline Filócomo.....	77

CAPÍTULO II: IMBRICAMENTOS DO PROCESSO CRIATIVO

2.1 Sobre o Centro de Experimentação Cênica do Ator (CEPECA).....	84
2.2 Experimentos para um <i>Pas de Deux</i> : dramaturgia e sumário do processo.....	87
2.3 O corpo em <i>Experimento Pas de Deux</i>	93
2.4 A dança final: o encontro de duas ficções.....	97
O teatro entre duas portas de Adriano Cypriano.....	100

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Epílogo baseado em fatos reais com Leonardo Moreira.....	104
Por um teatro mais real que a realidade.....	108

BIBLIOGRAFIA	120
---------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Para chorar, dirija a imaginação a você mesmo, e se isto lhe for impossível por ter adquirido o hábito de acreditar no mundo exterior, pense num pato coberto de formigas ou nesses golfos do estreito de Magalhães nos quais não entra ninguém, nunca.

Julio Cortázar. *Histórias de Cronópios e de Fama*.

O presente texto tem por objetivo apresentar de maneira sumária (entretanto, de acordo com os rigores pressupostos de uma dissertação de mestrado) alguns dos principais expedientes presentes no processo de criação e na encenação do teatro contemporâneo. Nesse sentido, dois estudos de caso são evocados e analisados: a Companhia Hiato, com seu Projeto Ficção e o projeto realizado por mim dentro do Centro de Pesquisa e Experimentação Cênica do Ator (CEPECA), na USP, intitulado *Experimento Pas de Deux*. Os dois estudos, durante a realização dessa dissertação, se encontraram e parte de um passou a compor a cena do outro, provocando, desse modo, – na perspectiva em que participei dos dois – um imbricamento entre as pesquisas.

Dentre todos os aspectos e características significativas no tocante às citadas criações, servem de base para a análise: o ator, que se percebe narrador de si mesmo; o duplo, a transição entre a personagem e a não personagem; e, por fim, a metalinguagem e a teatralidade, um desnudamento dos expedientes constituintes da cena. É evidente que se trata de um terreno vasto e afeito a controvérsias, porém, o estudo aqui desenvolvido busca respaldo em diversos pesquisadores cujas obras teóricas sugerem um caminho possível de abordagem e análise para os dados levantados e as crises descobertas. Entre esses pesquisadores estão, Jean-Pierre Sarrazac (2012), Patrice Pavis (2008), Hans-Thies Lehman (2010), entre outros, dos quais esse estudo citará passagens que poderão elucidar pontos que considero importantes.

No primeiro capítulo, intitulado *Um Hiato de palavras*, apresento o repertório da Companhia Hiato, destacando algumas características e expedientes de seus espetáculos, tais como: dramaturgia, cenário e composição de personagens. Esse estudo considera essas características relevantes, pois fornecem um mergulho na Companhia que ajuda a compreender o Projeto Ficção. Logo em seguida, o primeiro estudo de caso é analisado em suas partes, ou seja, cada monólogo é descrito considerando-se seu processo de criação, para depois analisar separadamente as características principais presentes no

projeto, que são os itens: *O ator narrador de si mesmo* e *O Duplo*: as possibilidades de representação de si mesmo. Finalizando este capítulo, descrevo uma oficina que a Companhia realiza desde o início do projeto, na qual são realizados procedimentos utilizados na construção dos monólogos. Esses exercícios revelam como os atores criaram suas dramaturgias e os mecanismos de composição da cena.

Dedico o segundo capítulo ao estudo de caso *Experimento Pas de Deux* e ao encontro de dois campos de pesquisa: a artística da Companhia Hiato e a minha investigação, teórico-prática, como dramaturga e atriz. Início este momento da dissertação apresentando o CEPECA, o qual amparou meus experimentos. Em seguida, descrevo a construção desse segundo estudo de caso, resumizando seu processo e dramaturgia. Dedico uma parte toda para pormenorizar a construção corporal do espetáculo. Por fim, relato a junção do momento final de *Experimento Pas de Deux* com a cena final do monólogo de Aline Filócomo no espetáculo *Ficção*, do qual participo como atriz.

Ao perceber em minhas pesquisas que o *Experimento Pas de Deux* utilizava os mesmos elementos de composição do Projeto *Ficção*, tornou-se necessário a demonstração dessa utilização e a compreensão dessas coincidências como procedimentos artísticos recorrentes. Portanto, era necessário que esta dissertação instrumentalizasse a análise da composição desses dois estudos de caso.

O texto todo é permeado por entrevistas, feitas com os diretores e atores/atrizes dos espetáculos estudados, realizadas durante os processos de criação e temporadas. Essas entrevistas foram gravadas, transcritas e posteriormente, *transcriadas*. O que trouxe um aspecto distinto para cada entrevistado. Isto confere ao texto desta dissertação um atributo performático, equiparando-o, dessa forma, aos próprios objetos estudados.

Nas considerações finais, levando em conta questões anteriormente vistas, sobretudo, a partir do pensamento de Patrice Pavis, evidencio a presença da metalinguagem e da teatralidade como fundamentos de um teatro contemporâneo que acredito e pratico. Também, Peter Szondi teorizando sobre o drama moderno sugere a existência de uma crise dramatúrgica, desde os textos de Henrik Ibsen no século XIX, evidenciada “[...] principalmente pela impossibilidade do diálogo e pela emersão do elemento épico” (SZONDI, 2001: p.14). Mais tarde, Jean-Pierre Sarrazac atesta esse conceito, sendo fundamental para entender o pós-moderno, a característica de “uma crise sem fim”:

As decepções e ilusões da pós-modernidade – espaço dos “possíveis” previamente repertoriados; espaço que pretende fechar esse lugar demasiado aberto, demasiado instável, demasiado “em crise” e “crítico” da modernidade – nos incitam, ao contrário, a manter esse conceito de crise em operação no seio da poética do drama. Substituindo, porém, a ideia de um processo dialético com início e, sobretudo, “fim”, pela ideia de uma crise *sem fim*, nos dois sentidos do vocábulo. De uma crise permanente, de uma crise sem solução, sem horizonte preestabelecido. De uma crise inteiramente em imprevisíveis linhas de fuga (SARRAZAC, 2012: p.32).

O interessante do chamado pós-drama é o “fim da representação” que possibilita espaço para a apresentação do sujeito-ator. Nessa proposição, o ator irradia sua atuação, em estado de dilatação e estabelece uma relação de participação direta com o público, o tempo é real, “não ficcional”. Toda apresentação cênica se passa no instante em que acontece, no aqui e agora, mas nem sempre o espectador é colocado neste instante real. Há um tempo ficcional que envolve a obra, os atores e espectadores e “retira” os mesmos do agora. Personagens aparecem e desaparecem em cena e revelam o jogo, revelam também a de si mesmos.

Diante de tal constatação de um esgotamento presente na modernidade e que permanece até hoje na pós-modernidade, o diretor da Companhia Hiato, Leonardo Moreira, mergulhado nas discussões sobre o teatro, tem também a crise como um dado atual dentro do grupo que fundou e faz parte. Situação que levou a Companhia Hiato e a autora deste estudo a tais proposições na cena.

Prólogo da atriz Luciana Paes

Pero si se que era alegre – se reia mucho. Sin sonidos. Era ágil. Y bailava como si no tuviera peso ninguno. Yo la seguia em todos sus movimientos y le contaba mientras ella bailaba. Mis problemas secretos, cuales? No percebo. Pero ella sabia por mi voz todas mis cosas...

Frida Kahlo. *El diario de Frida Kahlo*: um autorretrato íntimo.



Luciana Paes em *Ficção*
Foto: Bob Souza

Tive uma conversa com Luciana Paes no avião, voltando do Festival Internacional de Teatro do Chile, no qual a Companhia Hiato foi convidada para apresentar o seu repertório.

Luciana Paes não tem medo de se arriscar e segundo ela, o Projeto Ficção representa o trabalho mais confortável que já fez como atriz. Trabalho no qual ela pode experimentar e brincar com todas as suas ferramentas e encontra liberdade para isso. A atriz conta que gosta de apresentar seu monólogo, pois consegue colocar na cena seu lado performático e direto de se relacionar com o público. Relação que, revela ela, não encontra no espetáculo *Jardim* da Companhia Hiato. Até hoje, ela sente certo desconforto

para representar a personagem de uma das filhas do senhor com Alzheimer na peça. A atriz conta que já teve crises de choro com o diretor e os outros atores do grupo durante os ensaios de *Jardim*. Hoje, ela não chora mais, porém, ainda tem dificuldades em se divertir com a cena e com a personagem.

Luciana Paes encontrou uma barreira nesse espetáculo, principalmente no jogo de cena. Às vezes, durante o processo de criação do *Jardim*, a atriz se sentiu muito solitária no palco. Isso foi se diluindo durante as apresentações, mas nunca chegou ao estágio que ela sente que encontrou em seu monólogo – de completude e muitos encontros, com ela mesma, com a Frida Kahlo (que também interpreta) e com o público, mas Paes ressalta que seu solo foi feito para um teatro pequeno com no máximo lotação de duzentas pessoas. Para a atriz, sua peça é intimista e não funcionaria tão bem em um espaço enorme, com uma plateia gigantesca e tem dúvidas também sobre apresentações em palco italiano. Para olhar no olho de cada espectador, como ela tenta fazer em todas as apresentações, seria preciso um espaço e número de pessoas reduzidas. O olhar direto é algo que a atriz busca e quer em todo seu trabalho. Por isso, reforça a atriz, sente que *Ficção* é, por enquanto, o seu triunfo. Em *Jardim*, a atriz sente que todo seu potencial fica preso, amarrado as regras do “teatrão”, mesmo não sendo, de fato, um teatro convencional.

“Vamos lá pessoal, todo mundo acordado, nada de cochilar, de ficar com cara feia. Todo mundo aqui prestando atenção em mim. Eu estou aqui, me esforçando pra falar com vocês dentro desse teatro, num dia ensolarado! Estou com vocês, entendem? Vamos lá!” – Luciana Paes dizia esse texto antes de entrar em cena, no teatro do Rio de Janeiro, tocando cada poltrona da plateia, ainda vazia, como se estivesse falando com os espectadores e chamando a atenção de todos para o que iria acontecer ali. Isso era apenas uma das brincadeiras da atriz antes de começar seu “falso prólogo”.

CAPÍTULO I: UM HIATO DE PALAVRAS

1.1 SOBRE A COMPANHIA HIATO

Hiatos para quando as palavras desaparecidas. Quando não há mais como. Então tudo visto como então somente. Desobscurecido. Desobscurecido de tudo o que as palavras obscurecem. Tudo assim visto não dito.

Gilles Deleuze. *O Esgotado*

A Companhia Hiato nasce na cidade de São Paulo em 2007 quando Leonardo Moreira é contemplado com o prêmio Primeiras Obras¹. Ele convida mais seis atores para se unirem ao seu projeto, *Cachorro Morto*; são eles: Aline Filócomo, Fernanda Stefanski, Luciana Paes Leme, Maria Amélia Farah, Bruno Freire e Thiago Amaral. Todos por volta de seus trinta anos, formados em artes cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), na Escola de Comunicação e Artes (ECA).

No primeiro encontro, Moreira entrega um livro para cada integrante da obra que o motiva para aquela pesquisa: *O estranho caso do cachorro morto*, de Mark Haddon. A história tem como personagem principal um garoto com *Síndrome de Asperger* – um grau de autismo. O menino, ao ver o cachorro da vizinha morto no jardim, resolve descobrir quem o matou. Nessa busca acaba descobrindo coisas sobre seu pai e sua mãe. Para o diretor, o tema discute algo que faz parte de sua história de vida. Assim como os autistas, Leonardo Moreira comenta em várias entrevistas sobre sua dificuldade de se adaptar e se comunicar com as pessoas desde pequeno. Por isso a grande atração pela obra de Handdon.

O espetáculo *Cachorro Morto* estreia na cidade de São Paulo em 2007 e ganha o Prêmio FEMSA² de melhor espetáculo infantojuvenil. *Cachorro Morto* tem vida longa e ganha seu espaço nas críticas teatrais de São Paulo e em festivais pelo Brasil. Logo, o público de São Paulo percebe que a Companhia tem algo a dizer e consegue se comunicar criando com simplicidade uma linguagem e uma identidade.

¹ O edital de Copatrocínio para Primeiras Obras foi criado em 2007 pela Secretaria Municipal de Cultura com o objetivo de criar um fundo destinado aos profissionais iniciantes.

² Principal premiação infantil e juvenil do teatro brasileiro que existe há 19 anos.



Maria Amélia Farah, Luciana Paes, Aline Filócomo, Thiago Amaral e Bruno Freire em *Cachorro Morto*.

Foto: Maíra Soares

Há no espetáculo uma proposta diferenciada para seus intérpretes; além de serem narradores de uma história, são também narradores das suas próprias histórias. Walter Benjamin, referindo-se a figura do narrador, revela o que seria também uma ótima definição para o conceito ator-narrador:

A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão [...] é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria - a vida humana - não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência - a sua e a dos outros - transformando-a num produto sólido, útil e único? [...] Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer a um acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. [...] O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo (BENJAMIN, 1994: p.197 - 221).

Na peça *Cachorro Morto* os atores e atrizes se revezam na interpretação do protagonista da história: o menino. A encenação utiliza-se de elementos da *contação* de histórias e os intérpretes usam seus próprios nomes em cena. Todos partilham com o público, em algum momento do espetáculo, um relato pessoal de sua história - esse expediente ainda é aqui timidamente utilizado pelo grupo. O texto pessoal se mistura com o texto da personagem, sem que o público consiga diferenciar o que é de um e o que é do outro.



Luciana Paes, Maria Amélia Farah e Aline Filócomo em *Cachorro Morto*.

Foto: Maíra Soares

Todos fazem o protagonista e todos criam o “seu protagonista”. O ator Thiago Amaral é o menino com Síndrome de Asperger, mas também é o Thiago Amaral com suas próprias síndromes. O diretor reforça a necessidade de um encontro real com esta síndrome para que se possa falar dela. Isto se torna, a partir deste espetáculo, um pressuposto necessário para a criação dentro da Companhia Hiato.

Dando continuidade à linguagem desenvolvida pelo grupo, em 2009 nasce o espetáculo *Escuro*. Para tal montagem são convidados mais cinco atores, a saber: André Blumenschein, Daniela Duarte, Flávia Melman, Otávio Dantas e Paula Picarelli. Com esta obra a Companhia é indicada a cinco categorias do Premio Shell de Teatro de 2010 e ganha três prêmios: melhor autor, melhor figurino e melhor cenário. Nesta encenação a Companhia Hiato conta a história do dia em que acontece o Torneio de Natação para deficientes na cidade de Arujá. As personagens dessa peça apontam, mais uma vez, que a deficiência serve de metáfora para a insuficiência do diálogo. Nas palavras do próprio

diretor-autor, Leonardo Moreira, revela-se a justificativa para mais uma vez eles usarem seus próprios nomes em cena:

Durante toda a criação de *Escuro*, os atores partiam de sua experiência pessoal para a composição das personagens. As personagens não eram compostas como um outro, mas como uma parte do próprio ator. Assim, não trabalhamos com a construção de uma figura dramática, mas com mudanças de tensão e ritmos de respiração que definissem certas “personalidades”. A evidência mais explícita desse processo é que os atores emprestam seus nomes aos personagens (MOREIRA, 2010: p.20).

“[...] é como se dissemos ao público”, explica a atriz Aline Filócomo, “[...] eu sei que você sabe que nós sabemos que isso é teatro e nós todos, atores/personagens e público/indivíduo, estamos realmente aqui. Um “entre”, um “hiato”, uma zona de compartilhamento real e ficcional é realmente estabelecida e tensionada nesse momento. Usando meu próprio nome em cena me faz lembrar o tempo todo que sou eu, Aline, que está lá em cena e que eu posso ser muitos eus” (ENTREVISTA, 2012). Com esta observação da atriz, identifica-se também na encenação e não apenas no texto, a busca constante pelo presente. Agora a busca é pelo *hiperpresente* que se concretiza na cena, na *hiperpresença* do ator e da atriz, que acabam por narrar a si mesmos. Esse caminho sobre si mesmo opta por trocar o psicologismo freudiano linear de Stanislavski, por uma abordagem mais global da compreensão dos mistérios da existência humana. Como já estabelecido antes no teatro de Robert Wilson em sua busca pelo “eu interior”, e também por Grotowski, com a “eliminação” da personagem.

Leonardo Moreira, em sua dissertação de mestrado, ressalta o uso, no texto da peça *Escuro*, de um mapa dramatúrgico. Este mapa fornece muitas possibilidades para o encenador e para os atores, espécie de um *hipertexto*. Ele traz para a cena uma escrita que remete a um quadro virtual, no qual os atores não são atores e atrizes são *agentes*. Esses *agentes*, pessoas que atuam e influenciam na construção da obra, experimentam a mesma emoção que tem o autor com a criação do texto, pois a narrativa não tem início ou fim, apresentado de modo episódico possui diversos enredos prontos a serem atualizados pelos intérpretes. Leonardo Moreira propõe uma navegação através de *nós* e *links* que mostram a passagem entre múltiplos *nós*.

“Percorremos um romance da primeira à última linha”, exemplifica Leonardo Moreira, “[...] mas lidamos de maneira bastante distinta quando se trata de uma enciclopédia. Podemos consultá-la de inúmeras formas [...]” (MOREIRA, 2010: p.40); o

que remete a ideia da navegação. Com este espetáculo, fica evidente a potencialidade da dramaturgia criada por Moreira e a autonomia que este oferece aos atores. O diretor lembra muito em suas criações o encenador Robert Wilson.

Para estabelecer novas percepções nos atores e espectadores, Wilson trabalha com os intérpretes séries de atividades. São ações de entradas, saídas, paradas e gestos, que alocam os atores no contexto de “acontecimentos” no palco. Wilson absorve todo tipo de contribuição vinda dos *performers*. O encenador norte americano afirma, “[...] que nós nos tornamos, neste século, muito mais conscientes do aspecto material, mas de forma visual” (WILSON, 1995: p.536).



Thiago Amaral, Maria Amélia Farah, Flávia Melman, Paula Picarelli, André Blumenchain e Daniela Duarte em *Escuro*.
Foto: Otávio Dantas

O cenário no espetáculo *Escuro*, concebidos por Marisa Bentivegna e Leonardo Moreira lembram uma instalação contemporânea de arte, dessas vistas em galerias e museus de arte moderna e contemporânea, como, por exemplo, as do *Instituto Inhotim*³, em Minas Gerais. No palco do espetáculo, existem dois corredores de água, um na boca

³ O *Instituto Inhotim* é a sede de um dos mais importantes acervos de arte contemporânea do Brasil e considerado o maior centro de arte ao ar livre da América Latina. Está localizado em Brumadinho (Minas Gerais).

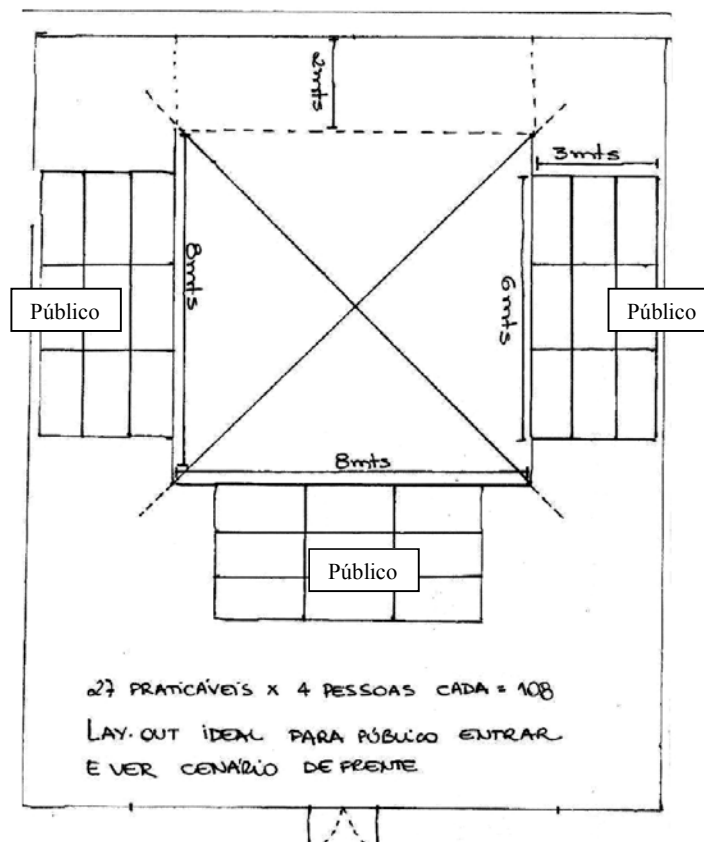
de cena e um ao fundo. A iluminação, também de Marisa Bentivegna, provoca a sensação de que as personagens estão dentro de um aquário o tempo inteiro.

Outras influências visíveis na criação desta obra de Leonardo Moreira são as “peças-paisagens” vinaverianas e steinianas. Gertrude Stein afirma que a característica da “[...] paisagem é “estar-aí”. Imóvel sob nossos olhos. E entendendo que sou eu, leitor ou espectador, que cria o movimento no interior da paisagem e que liga os elementos em presença, uma vez que tudo está disposto ali para mim – à minha disposição” (DANAN, 2012: p.134). Michel Vinaver amplia a noção de “peça-paisagem”, explica que “[...] a ação progride por repto aleatório. Como se circulássemos no interior de uma paisagem, livres para tomar esse caminho em vez daquele” (DANAN, 2012: p.134). Esta última é a que mais se encaixa ao espetáculo *Escuro*, no qual assistimos a repetição das cenas e podemos vê-las por diferentes ângulos, como se realmente circulássemos por entre as ações.

O espetáculo *O Jardim*, tem no elenco, Aline Filócomo, Fernanda Stefanski, Luciana Paes, Maria Amélia Farah, Thiago Amaral e Paula Picarelli - este elenco corresponde à formação atual do grupo. Porém, para a montagem de *O Jardim*, a Companhia fez um dia de testes com atores idosos, pois a história pede a presença de um ator mais velho na cena. O intérprete faz o mesmo personagem de Thiago Amaral só que mais velho, em outra época. O ator escolhido para representar este papel é Edson Simão, que convenceu o grupo na sua entrevista por seu olhar sincero e sua história de vida, não importando seu currículo e experiências no teatro.

O Jardim, conta a história de três gerações de uma família. São três núcleos, em três épocas diferentes; no ano de 1939, no ano de 1979 e em 2011. Assiste-se à história de um casal jovem, no exato momento de sua separação depois de cinco anos de relacionamento, no núcleo de 1939. Em 1979 assistimos a cena desse mesmo personagem de 1939, entretanto, representado por um senhor com Alzheimer, que é vestido pelas suas duas filhas. Elas preparam o pai para ser internado em um asilo. Em 2011, tem-se a cena do *memorial*, na qual a neta, deste mesmo personagem, presente nas cenas anteriores, está com seus trinta anos e enlouquecida com a situação de desapropriação de sua casa. A mesma casa onde se passaram as outras cenas.

Tudo acontece ao mesmo tempo, o palco é dividido em três espaços que são recortados por imensas paredes de caixas de papelão. O público dividido em três espaços (180°), não sai de seu lugar, os atores circulam pelo ambiente.



Neste espetáculo os intérpretes também usam seus nomes em cena. O grande diferencial, entretanto, é a forma narrativa. Em cada núcleo (e são três no total) a dramaturgia se utiliza de uma proposta diferente para a narração, variando entre a primeira e a terceira pessoas.

Nessa proposta de construção dramatúrgica, Moreira nos confunde com inúmeras possibilidades, às vezes acreditamos que a voz do autor é que opina sobre o personagem, outras vezes essa voz passa a ser do ator questionando a ação do personagem. Vale lembrar a esse respeito a explicação de James Wood sobre a narrativa, mais especificamente sobre o *estilo indireto livre*.

Graças ao estilo indireto livre, vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor. Habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade. Abre-se uma lacuna entre autor e personagem, e a ponte entre eles – que é o próprio estilo indireto livre – fecha essa lacuna, ao mesmo tempo em que chama atenção para a distancia (WOOD, 2011: p.25).

Com este espetáculo, o diretor Leonardo Moreira ganha mais uma vez o Prêmio Shell de melhor autor. O texto surge do processo de junção de levantamentos autobiográficos das atrizes, do ator e do diretor. Em laboratórios feitos durante o processo de criação, os intérpretes narram aspectos, passagens de suas vidas antes de o texto surgir. Acontecimentos, que fazem parte de cada família dos integrantes da Companhia, misturam-se na construção dramatúrgica do espetáculo. O texto final contém resquícios da biografia de cada integrante. Segundo Schopenhauer, as biografias expõem muito mais os movimentos humanos do que a história propriamente dita, principalmente da forma como costuma ser tratada.

[...] na história propriamente dita, não são tanto os homens que agem, como os povos e os exércitos; os poucos indivíduos que aí se apresentam aparecem num afastamento tão grande, com um círculo de pessoas à sua volta e um séquito tão consideráveis, e estão, além do mais, cobertos por roupagens tão rígidas, por couraças tão pesadas e inflexíveis, que, na verdade, através de todos esses obstáculos, é bastante difícil reconhecer os movimentos humanos. Pelo contrário, uma biografia fiel mostra-nos numa esfera estreita o modo de agir do homem com todos os seus cambiantes e todas as suas formas: sabedoria, virtude, santidade em alguns; ignorância, baixeza, malvadeza na maioria, e em outros, também, perversidade (SCHOPENHAUER, 2001: p.260).

A Companhia Hiato utiliza, desde a montagem de *Cachorro Morto*, a experiência biográfica dos atores em cena. Não com o intuito de ser um teatro documental, mas para propor certo choque, como já afirmado. No teatro há sempre o choque entre uma camada real e uma série de camadas ficcionais. Ambas instauram uma realidade, sobretudo estética passível de múltiplas interpretações por conta de a linguagem teatral ser construída por símbolos. Numa nova realidade, existe o tempo que a plateia, composta de diversos sujeitos, vê e o tempo no palco. Nesse novo tempo, do espectador e da cena ou um espaço real e outro ressignificado por meio do simbólico, a presença material e real cria uma espécie de tempo suprarreal: tempo de (vida e de) teatralidade.

Em *O Jardim*, a repetição tenta mostrar para o espectador que não há nada inédito, os atores refazem a mesma cena a cada troca de espaço. O público está dividido em três fatias. A ordem em que assiste as cenas tem relativa importância, cada cena, por ser episódica, tem o seu começo, meio e fim sem necessariamente precisar da outra para instaurar ou completar de modo amplo seu sentido. Todas falam sobre rompimento, mudanças de direção, encerramento de ciclos que acontecem durante uma vida. As caixas de papelão, que separam cada cena, vão aos poucos se desconstruindo e a “parede” ganha

buracos, por onde podem ser entre vistos pedaços da outra cena. É como se houvesse um pequeno acesso ao passado ou ao futuro, entrecortando a cena presente que se assiste.



Edson Simão em *O Jardim*
Foto: Bob Souza

A memória é o tema central da encenação: o passado, o presente e o futuro se misturam cada vez mais, a cada repetição de cena, para que, no final do espetáculo, já não existam mais caixas suficientes para separar as épocas, sobretudo porque viver é processo e fluxo permanente. O espaço, por fim, encontra-se “ocupado” apenas pelos atores, que repetem pedaços de suas cenas como se fossem fragmentos na cabeça do senhor com Alzheimer, que anda vagarosamente entre eles.

Contar a história de três gerações de uma família, por meio de um pequeno fragmento de cada época, equivale ao mesmo processo da memória. As lembranças de um indivíduo são sempre contraditórias e por isso dificultam a fruição dos acontecimentos; no caso da peça, esta fragmentação proposta teatraliza ou *performatiza* a fruição da fábula. E, o espaço com sua função de estabilidade traz a ilusão de que o passado se encontra no presente. Os acontecimentos de cada época, representados na peça, acontecem ficticiamente na mesma casa. O que revela que o lugar está impregnado de memórias, perdidas no tempo e misturadas com o presente das personagens.

Informações sobre um mesmo objeto têm diversos pontos de vista, deixando para o espectador a dúvida e a escolha. O espetáculo provoca então, talvez aquilo que se pudesse chamar de “colapso performatista” entre o que é inventado-imaginado com o que é real no discurso das personagens e na encenação.



Edison Simão em *O Jardim*
Foto: Bob Souza

O mais recente espetáculo da Companhia chama-se *Ficção*: consiste em seis solos, nos quais cada ator do grupo tem uma apresentação de aproximadamente cinquenta minutos. Cada monólogo tem o nome do respectivo ator ou atriz que o interpreta. Em outubro de 2012, *Ficção* estreia no SESC Pompeia, em uma temporada de dois meses; de terça a domingo e a cada dia é apresentado dois monólogos, apenas em dois dias da temporada toda temos a maratona de todos os solos. Nesse processo bastante monológico, se se tomar o intérprete sozinho em cena, o ator e as atrizes falam de si, do processo de criação de seus monólogos e sobre as dificuldades em lidar com o “outro” em sua vida: fora e dentro de si. Esse outro que muitas vezes é a figura do pai, da mãe, da irmã e até a figura de si. São pessoas que se tenta desesperadamente imitar o tempo todo, para poder ser aceito, ser alguém ou, muitas vezes, para se inserir naquilo que se considera o “caminho certo”. Os solos transitam mais uma vez entre o real e a ficção, alicerçada no conceito de alteridade.

O projeto para montagem do espetáculo *Ficção* é apoiado pela Lei de Incentivo de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, o projeto no qual a peça está inserida chama-se *Realidades ficcionais e ficções reais*. Este processo de criação se mostra como um aprofundamento da Companhia Hiato na consciência do ator sobre sua presença em cena e da sua inexorável condição de ser cindido, duplicado, performatizado.



Aline Filócomo e Milena Filócomo em *Ficção*.

Foto: Bob Souza

1.2 PROJETO FICÇÃO: MUSEU BIOGRÁFICO

Tudo que não invento é falso.

Manuel de Barros. *Memórias Inventadas*, a infância.

O Projeto Ficção é composto por seis monólogos, com textos criados pelos próprios atores por meio de levantamento autobiográfico e finalizados pelo diretor. A dramaturgia construiu-se a partir de estímulos fornecidos a cada um dos participantes; foi proposta uma atividade em que os atores da Companhia Hiato contavam suas histórias pessoais acrescentando fatos fictícios e algo que eles quisessem resolver publicamente. Por meio de tais expedientes, lapidou-se uma biografia autorreferente ou como nas palavras do diretor e dramaturgo Leonardo Moreira, um museu biográfico. No início do processo de criação, cada integrante do grupo teve um dia inteiro para contar sua vida, com objetos, músicas e tudo mais que fizesse parte de sua história. Como em um passeio por um museu, os integrantes vivenciaram cada momento apresentado pelos companheiros do elenco. Cada intérprete podia nessa apresentação, além de levar memórias reais e inventadas, misturar a sua narrativa detalhes da narrativa do outro ator que já haviam apresentado, criando assim pontos de encontro fictícios entre eles e se apropriando em parte da “vida do outro”. O grupo também deveria trazer nesse momento as possibilidades do seu duplo, da sua sombra, ou seja, uma proposta de composição que funcionasse como uma coincidência oposta, um simulacro simétrico a cada um.

A dramaturgia dos monólogos passou e ainda passa, por inúmeras revisões, foram realizados ensaios abertos para convidados, nos quais as questões principais de cada solo foram aprofundadas e melhor desenhadas. Logo nas primeiras apresentações abertas vimos claramente o caminho de cada intérprete na busca pelos atritos entre a ficção e a realidade.

Em uma entrevista realizada com Leonardo Moreira, após o primeiro ensaio aberto do Projeto Ficção, feito para o Núcleo de dramaturgia, no espaço Viga de Teatro, o diretor falou sobre o filósofo Slavoi Zizek – uma grande influencia do grupo no início da pesquisa.

Baseado em fatos reais com Leonardo Moreira

Dobrou o dedo e esticou-o. O mistério estava no instante antes de ele se mexer, quando sua intenção surtia efeito. Era como uma onda a se quebrar. Se ela conseguisse surpreender-se na crista da onda, pensou, talvez descobrisse o segredo de si própria, daquela parte dela que realmente mandava. Aproximou o indicador do rosto e olhou fixamente para ele, ordenando que se mexesse. O dedo permaneceu imóvel porque ela estava fingindo, ela não estava de todo falando sério, e porque mandar o dedo se mexer ou estar prestes a mexê-lo, não era a mesma coisa que mexê-lo de verdade. E quando por fim ela dobrou o dedo, a ação parecia ter início no próprio dedo e não em alguma parte de sua mente. Quando era que ele resolvia se mexer, quando era que ela resolvia mexê-lo? Não havia como pegar a si própria em flagrante. Era ou isso, ou aquilo. Não havia uma dobra, uma costura e, no entanto, ela sabia que por trás da textura lisa e continua havia um eu verdadeiro – seria a alma? – que tomava a decisão de parar de fingir e dar a ordem final.

Ian McEwan, *Reparação*

A vida e a obra de Leonardo Moreira se misturam o tempo todo. O diretor e dramaturgo da Companhia Hiato de teatro tem uma visão *ficcionalizada* de toda a realidade e uma visão de realidade em toda ficção. Uma não vive sem a outra e Moreira não escreve sem essa comunhão entre o real e o ficcional. Desde seu primeiro trabalho na Companhia, *Cachorro Morto*, isso fica evidente.

Moreira diz que nem ele e nem o grupo tem a pretensão de fazer um teatro performativo, mas quer em seus espetáculos uma de suas características, como: o colapso entre antagonismos binários, no qual a realidade e a ficção deixam de existir separadamente e se tornam indissociáveis, assim como é na vida. Portanto, ele diz que o pressuposto inicial do Projeto *Ficção* de tratar do real e da ficção trata-se de uma conjectura falsa, pois algo que está presente o tempo todo na vida e no teatro, não interessa, seria um erro buscar esse caminho.

Alguém já assistiu a esse filme? – pergunta Leonardo.

Os filmes povoam o imaginário do diretor e são sempre referências para as suas obras. Neste último projeto, o grupo se inspirou no filósofo esloveno Slavoj Žižek, que fez o filme *Guia pervertido do cinema*. Moreira descreve o filme para os dramaturgos⁴

⁴ Núcleo formado por meio de uma oficina de dramaturgia que ocorreu durante o Projeto Ficção. Integrantes: André Felipe, Diogo Spinelli, Mariana Delfini, Michelle Ferreira, Rafael Gomes e Thompson Loiola.

com o intuito de expor também o seu pensamento como artista. Neste filme, Zizek fala exatamente de seus filmes preferidos e revive cada um deles com o intuito de responder para o espectador a seguinte pergunta: por que o cinema é mais real do que a própria realidade? Leonardo Moreira quer que seus espetáculos tentem responder a essa mesma pergunta para o público: Por que a representação é mais real do que a própria realidade? Zizek fala do desejo, da libido e de como esses estados humanos são sempre motivados por uma situação ficcional, ao que ele chama de elemento fantasmático. Esse artifício é que dá coerência a nossa vida, sentido a ela. Numa relação sexual, por exemplo, se por um momento se perde a realidade ficcional e pensa-se: “Nossa, por que estou mexendo o quadril assim?”, tudo se dilui e perde o significado. Leonardo Moreira usa esse exemplo do filósofo como uma chave importante no trabalho dos atores do grupo de que faz parte, segundo ele: é preciso criar narrativas ficcionais para tudo, senão pode-se perder o sentido das coisas.

Moreira ainda continua descrevendo o pensamento de Zizek, na tentativa de explicar cada vez mais o seu pensamento. Talvez o real não seja suportável, por isso criamos a ficção, mas para Zizek a realidade já é uma ficção, então tendencialmente sempre se perde a realidade.

- O problema do devaneio é que quando se acorda dele a realidade se torna muito pior do que ela é. – Leonardo lembra-se dessa frase quando pensa na sua própria vida.

Zizek afirma e Leonardo concorda, que quando passamos a *ficcionalizar* um fato de nossa vida, quando criamos uma narrativa ficcional de algum acontecimento, passamos a ter pena de nós mesmos e então começamos a sofrer. Apenas na depressão não há sentimentos. Moreira concorda com Zizek, que concorda com Freud, quando este afirma, diz que o único sentimento verdadeiro é a angústia, a ansiedade, a expectativa, a caixa de pandora! Todos os outros sentimentos tem um formato, e se tem um formato, está mediado pela ficção.

- Sempre que vejo alguém sofrendo muito, tenho a impressão de que essa pessoa vai tirar a máscara e dizer: “gente é tudo uma encenação”! – Leonardo repete o texto do monólogo da atriz Luciana Paes.

Moreira reforça que essa reflexão é do filósofo Zizek e que nós podemos não concordar com isso, mas que ele, Leonardo Moreira, também acha que todo sofrimento em si é uma ficção. Para o diretor dos monólogos de *Ficção*, não interessa se o que está sendo dito é verdade ou mentira, mas sim, que seja uma realidade ficcional tão forte que o espectador esteja desestabilizado na leitura disso e não consiga olhar de uma forma tão distanciada.

- Não significa que é um momento inédito. Se o pai do Thiago não fizer a cena, tudo perde a força? – pergunta Moreira aos dramaturgos, que acabaram de assistir ao monólogo do ator Thiago Amaral, a qual seu pai participa como convidado.

Para Moreira, não é interessante simular que o pai do Thiago está lá pela primeira vez, pois a simulação do ineditismo é um problema.

- A quem vocês estão enganando? Não me enganem! A diferença entre o teatro e a política é que no teatro assumimos estar mentindo. – Leonardo cita mais um trecho do monólogo da atriz Luciana Paes.

O diretor não quer enganar o público, isso não é importante para ele. A Companhia não criou um jogo aberto, mesmo que o improviso seja o modo de leitura que os interpretes o grupo buscam dos espectadores. Leonardo quer que o público leia tudo como um prólogo, assim como na cena da atriz Aline Filócomo, na qual isso fica mais evidente. Tudo que acontece nesse monólogo é um prólogo, apenas a dança com a irmã é uma cena, de fato.

- Quando colocamos em uma obra a informação: “baseado em fatos reais”, já mudamos a sua percepção do filme para o bem e para o mal. – afirma Leonardo Moreira.

O diretor e dramaturgo afirma que no teatro, mesmo que se retire a iluminação, a trilha sonora, o cenário e o figurino, ainda assim, a ficção continuaria existindo. O espetáculo sempre existe, mesmo que seu tema seja o de falar sobre a impossibilidade de uma ficção. Moreira ri e pensa que a única possibilidade desse projeto se concretizar de verdade, seria não fazendo-o. Então, ele chegou à conclusão de que seria uma bobagem

tentar acabar com a ficção, e que seu foco nesse projeto seria sim, o de brincar com a percepção do espectador.

- Qual a diferença real do lado de cá e do lado de lá, além da convenção? – pergunta o diretor.

A moldura da ficção protege os dois lados. A Companhia Hiato se põe em perigo quando coloca rachaduras nessa moldura. Para Moreira, neste projeto eles estão se questionando como grupo e também o porquê de suas escolhas serem tão pessoais - escolhas que pretendem colar vida e obra. Essa crença do coletivo de que não conseguem fazer teatro sem que isso interfira na vida deles e vice-versa.

- Em que momento se escolhe colocar a obra na frente da sua vida, expor sua família? Até que ponto posso fazer isso, até que ponto não é só uma obra de arte? – algumas perguntas que Leonardo Moreira e os intérpretes se fazem desde o início do projeto.

Em todos os espetáculos da Companhia – *Cachorro Morto*, *Escuro* e *Jardim* – Moreira e os grupo colocam-se em cena e se não são eles, temos a impressão deles sobre aquilo, e é assim que o diretor vê o teatro que realiza. O seu fascínio pelos bastidores das coisas é o que o faz querer criar fissuras na obra, tornando a personalidade uma questão para o espectador.

- A Frida seria a Frida sem todo o contexto biográfico dela? Por que a gente faz questão de colar em alguns casos a vida e a obra da pessoa? – questiona Leonardo Moreira.

Para Moreira e Zizek, acabar com a ficção seria o mesmo que acabar com o mundo. Se acabarmos com a representação, acabamos com o pensamento e sem o pensamento, de certo modo, o mundo acaba. E pronto, o diretor acabou trazendo Schopenhauer para a cena final.

- A ficção protege os atores o tempo todo, a gente cria o “Beto” aqui e as pessoas querem ver o “Beto”. – O diretor se refere a uma das personagens chaves criadas pelos intérpretes e existente em quase todos os monólogos.

Os monólogos

Thiago Amaral iniciou a composição de seu solo utilizando a experiência de um drama familiar vivido. Cerca de seis anos antes da estreia do espetáculo, o pai do ator Amaral havia rompido traumáticamente com seu filho por conta da opção sexual deste último e também pelo colapso de sua antiga estrutura familiar – separação entre seu pai e sua mãe. O ator decidiu então convidá-lo (ao pai) para participar de seu monólogo, pois este seria um grande “instrumento” para proporcionar a colisão entre o ficcional e o verídico. Paralelamente, trazer o pai para a cena configurou-se em uma forma para o ator resolver esse impasse publicamente e reaproximá-los a cada novo ensaio e, posteriormente, nas apresentações. A presença do pai (que parece ser um ajudante do ator) é, a princípio, um elemento de estranhamento para a plateia, porém, no final, todos estão comovidos com a generosidade de sua participação e com o encontro entre pai e filho na cena.

Thiago Amaral realizou uma série de *performances* pelas ruas de São Paulo vestido de coelho, com o corpo todo vermelho, como que ensanguentado. Tais *performances* são filmadas e divulgadas nas redes sociais com grande quantidade de acessos. Essa caracterização é incorporada à sua cena; assim, quando seu solo estreou em outubro de 2012, muitos espectadores já tinham visto tais *performances* na *internet* e estavam familiarizados com essa proposta.

A atriz Luciana Paes mostra em seu solo construções que fazem referência a pintora Frida Kahlo, imagem posteriormente discutida como a eleita pela atriz para a representação de seu duplo. A questão íntima que Paes propõe ao público é a impossibilidade de que ela represente uma mulher que como Frida amou intensamente. Luciana Paes, por nunca ter amado, segundo ela própria afirma, não poderia externar algo análogo ao que Frida sentiu por Diego Rivera. A plateia se diverte com suas tentativas de construção e se emociona quando ela mostra seu fracasso e por fim, convida alguém para morrer com ela em cena.

Maria Amélia Farah mata sua mãe em seu texto. A mãe representa seu duplo e sua crise. A atriz mostra para o público sua saga, iniciada desde pequena, em não ser aquilo que a mãe queria que ela fosse: uma talentosa dançarina do ventre. A atriz cria um momento poético no final de seu solo, quando finalmente veste o figurino da dançarina e dança, mostrando toda sua técnica e dedica a cena final à sua falecida – apenas na ficção - mãe.

Já no solo de Paula Picarelli, vemos a angústia da atriz em querer se livrar de uma imagem criada dela mesma. Ou das várias imagens que os outros constroem dela, principalmente por já ter trabalhado na televisão; em uma novela e em um programa de entrevistas. A dramaturgia de Picarelli tem como formato uma entrevista que é realizada com ela mesma. Na tentativa da atriz de falar todas as verdades, Picarelli finge que está bebendo vodca e começa a entrevista ficando pretensamente, a cada resposta, em um estado alterado, imitando uma bêbada. A farsa tenta se revelar para o espectador apenas no final, mas isso não acontece e a tentativa de se esconder atrás da bebedeira não funciona; percebe-se então um hiato entre a representação e sua credibilidade fora da ficção. Vale ressaltar que essa tendência já havia sido percebida durante o processo de composição do espetáculo.

Fernanda Stefanski ainda um mês antes da estreia não havia fechado a sua dramaturgia e esse processo agônico reflete-se em seu texto. A atriz passa por diversas crises e traz inúmeras possibilidades para seu solo; desde a história de uma mendiga no ponto de ônibus esperando pelo seu noivo até um caso de suicídio na própria família. Seu solo, por fim, passa a ser a representação de todas as suas frustradas tentativas, pois nenhuma delas revelava, de fato, a Fernanda Stefanski. Emoldurando no início e fim de sua representação, a imagem de Lady Macbeth, emerge como o seu duplo da atriz. Stefanski realiza essa cena shakespeariana no final de seu solo, misturando a ficção com um fato violento de sua vida.

Por último, a atriz Aline Filócomo, a primeira durante o processo a finalizar sua dramaturgia, apresenta a possibilidade de trinta e duas “Alines” em cena. A atriz, de maneira patética, mostra todas as “Alines” possíveis e impossíveis, tentando ficticiamente passar numa audição na qual apenas a Aline mais real possível seria aprovada. Porém, isso só disfarça o seu real conflito, que é com seu duplo mais difícil, aquele simbolizado por sua irmã mais nova. Filócomo, logo no início de seu solo afirma sempre ter tentado imitar sua irmã que também é atriz e autora deste estudo. No final de seu solo, a atriz

chama sua irmã para a cena e esta, realmente, entra e realiza a apresentação de uma dança. Filócomo tenta imitar essa dança e não consegue. A luz se apaga e este momento de suspensão causa intensa comoção no público. Deixei esse monólogo por último, pois aqui está o ponto de encontro com o *Experimento Pas de Deux*.

Ao assistir a dança final do *Experimento Pas de Deux*, que também funciona como estudo de caso neste trabalho, minha irmã, Aline Filócomo, ficou comovida e construiu seu solo com o intuito de me chamar para fazer essa dança no seu projeto e resolver seu conflito publicamente. Esta participação é cuidadosamente negociada e muito dialogada, assim como também aconteceu com o pai de Thiago Amaral. A mistura de ficção e de realidade, nestes dois casos, especificamente, fica muito forte e causa grande impacto na recepção.

Na dramaturgia e cena contemporâneas assiste-se cada vez mais à valorização do “real performatizado”, um exemplo dessa proposição encontra-se presente em Jerzy Grotowski que, de certa forma, “extirpa” o personagem e concretiza a ideia do “ator santo”, quase oferece em sacrifício à cena. Mesmo nesse caso extremo, a representação nunca deixou de existir e o imenso número de possibilidades de transgressões e hibridismo existentes entre a realidade e a ficção é o que tem preenchido substancialmente as experiências teatrais da atualidade e é também a base da pesquisa da Companhia Hiato. Para o diretor, Leonardo Moreira, seria por meio desse denso processo de ficção do real que o espetáculo conseguiria provocar algum outro olhar do público para a obra e, assim, trazer também um desafio para o projeto e alguma dúvida compartilhada entre os integrantes: “O espectador colocado, nessa rede de possibilidades, acaba por mergulhar ou distancia-se totalmente da obra.” Afirma Moreira.

A cada apresentação dos monólogos, a repetição acaba eliminando o real e mostra as fragilidades da dramaturgia na cena. Nessa apenas aparente fragilidade, encontramos o que move o projeto. O aspecto buscado é o que se assemelha ao rascunho tendo o caráter de obra inacabada, a recepção desse aspecto de obra não pronta acentuaria tais falhas do texto, hiatos da comunicação. Fica evidente assistindo a várias apresentações que o objetivo do Projeto Ficção é atingido quando consegue desestabilizar apenas o público, pois o ator está sempre em situação teatral, em representação, mesmo que lute contra isso tentando evitar a angústia de estar em cena sem o fluxo de um texto dramático e representando a si mesmo.

Um processo cênico que revela, muitas vezes, fragilidade na sua essência, necessita de muita coragem dos intérpretes e doação para realizá-lo. O ator e pesquisador do Grupo Lume de Teatro, Renato Ferracini escreve sobre a doação do ator e afirma que não se trata de “[...] uma mera presença física no palco, mas seu corpo em vida, seu ser, os recantos mais profundos e escondidos de sua alma” (2003: 36). O que a Companhia Hiato faz em *Ficção* é “dar” a vida de cada intérprete, “[...] materializando-a através da técnica” (Idem, Ibidem). Quando vemos a realidade caminhando junto com a estética, vemos a beleza no palco e é isso que comove e afeta o público. O real parece não interessar tanto a plateia sem a beleza estética, que só uma técnica e/ou, talvez, uma boa ficção contenham. É necessário “ver a alma” das coisas no palco.



Milena Filócomo em *Ficção*.
Foto: Ligia Jardim

1.3 O ATOR NARRADOR DE SI MESMO

Despojadas da máscara que nunca esteve em nosso rosto, como estátuas de sal, vamos nos dissolvendo neste oceano de quimeras. O mundo é um espetáculo vazio onde a morte cavalga agitando um estandarte negro. Não há mais verdade

que sua foice sob o céu mudo e distante. O ser é algo que se consome soltando
chamas desde o sonho. Quando regressa à origem, a morte é um batismo.

Alejandro Jodorowsky. *As Três Velhas*.

O intérprete do qual esta dissertação trata é aquele inserido em um processo de grupo, processo coletivo no qual ele é ativo e constrói, de fato, suas ações e seu discurso artístico. Tais sujeitos, propositores da dramaturgia e da encenação, possibilitam que a criação seja pulverizada entre todos e que cada um da Companhia tenha sua própria trajetória e individualidade. Essa individualidade é posta sob as lentes de um microscópio para estudo detalhado, recorre-se ao que é pessoal, há um apelo ao *íntimo*, sem retornar ao modelo de teatro burguês, mas sim, a uma encenação que tem uma dramaturgia da subjetividade combinada com o político, o cívico, portanto relacional.

O conjunto de intérpretes expõe, por meio de monólogo, no caso do Projeto Ficção, muitos de seus dilemas e compõe por meio dele equivalentes para a representação. Tal exposição é inerente ao panorama contemporâneo de criação e a uma característica desenvolvida pela Companhia Hiato; essa peculiaridade instaura-se na crise investigada nesta pesquisa, e tal questão enseja, como visto no estudo de caso, a vontade de falar de si mesmo.

Na busca empreendida por um contato mais direto com o espectador surge um vínculo *íntimo*. Pois este intérprete busca um total desvendamento de si mesmo frente à audiência, o que explica o uso de seu próprio nome em cena, demandando uma outra forma de recepção. Uma *ativação do espectador* (DORT, 1988: p.35), o que propicia uma espécie de invasão do espaço do público criando uma nova relação, em que esta submete-se ao particular.

Uma suposta indiferenciação entre a personagem ficcional e o material que os atores e atrizes da Companhia Hiato trazem de sua vida provoca, inúmeras vezes, um “curto-circuito” na leitura pelo público. Esses intérpretes tendem a colocar e encarar, amiúde, o espectador como seu confidente. Compartilhando segredos de suas vidas, que se misturam às da personagem na busca de fazer uma ponte direta com a vida do próprio público.

O advento do íntimo no teatro parece um golpe de força. O drama absoluto, segundo Szondi, é efetivamente “pura relação”, e o homem dentro dele evolui “no mundo dos outros”. Ora, o íntimo é definido como o superlativo do “dentro”, o interior do interior, o nível mais aprofundado do eu, quer se trate

de alcançá-lo pessoalmente ou abrir seu acesso a outro [...]. O discurso na primeira pessoa é a forma por excelência do íntimo: diário íntimo, relato pessoal, confissão, correspondência. [...]. O íntimo no teatro é, por fim, um paradoxo para a representação: como dar a ver o interior na cena, que espaço deixará penetrar o olhar sobre o tablado, dentro da casa, no interior dos pensamentos, ou ainda do inconsciente de um sujeito? (TREILHOU-BALAUDE, 2012: p.95-97)

A intimidade está presente nos espetáculos da Companhia Hiato, principalmente nos momentos de fissura, de quebra da estrutura lógica do texto. A narrativa, em primeira e terceira pessoas, usada nos espetáculos *Cachorro Morto*, *Escuro e Jardim* tem a função de representar essas fissuras. No Projeto Ficção essas fendas são levadas ao extremo, vemos “rachaduras” o tempo todo que se revelam como possíveis falhas do intérprete em cena. Se compararmos a uma música tocada em uma vitrola, em um disco de vinil, seria o mesmo que ouvir de repente a agulha riscando a melodia, causando assim, um som estranho e revelando, para o ouvido, todo o equipamento. Esse “arranhado” na fluência da cena de *Ficção* cria um momento de encontro entre o intérprete e o público, manifestando suas fragilidades e trazendo uma ilusória vulnerabilidade para o espetáculo. O riso ou qualquer outro estado que é gerado nessa fissura abre caminho para uma cumplicidade entre a dupla mencionada (intérprete e espectador).

A intimidade e a teatralidade se condensam e nenhuma existe sem a outra nos monólogos da Hiato. Quanto mais o espectador se torna íntimo daquela figura desenhada no palco, mais ele consegue enxergar suas camadas, seus arrependimentos ou, seus *pentimentos*, que significa o mesmo, em italiano. Porém, *pentimento* é um termo utilizado para designar também um processo das artes plásticas e foi muito utilizada para o fundamento teórico poético do Projeto Ficção.

O termo *pentimento* permeou a construção dos monólogos pelo coletivo. Nas artes plásticas, é o nome empregado para o aparecimento, em telas, de pinturas ou desenhos feitos anteriormente sobre uma pintura em restauração. O *pentimento* é uma reflexão tardia no curso do trabalho que um artista coloca no lugar, mascarando a versão anterior que não está satisfeito. Essas mudanças são muitas vezes escondidas na pintura com várias camadas de cor, mas não é incomum aparecer visíveis a olho nu, por meio de sutis diferenças de tom, talvez devido ao tempo que torna a camada externa mais fina. Em outros casos, os *pentimentos* são visíveis em raios X.

Além do interesse de reconstruir o processo criativo, o *pentimento* também é uma ferramenta fundamental para descobrir se uma obra é original ou não; somente um original tem “*arrepentimentos*”, nunca cópias. Mesmo na escultura é possível ter *pentimentos*, mas geralmente eles não deixam rastro. No teatro feito pela Companhia Hiato o essencial se mostra em deixar rastros, mostrar os “erros”, as camadas do processo palimpsesto, e a matéria de que são feitos. O interesse não está na obra perfeita e acabada, mas sim, nos momentos onde ela ainda não aconteceu, onde não houve a comunicação completa.

A fim de estudar as singularidades características a cada processo de criação do sujeito criador inserido nesse grupo contemporâneo, temos alguns mecanismos que contribuem para essa composição como o uso na cena de eventuais categorias de narração, a saber: o intérprete dirigindo-se ao público como uma personagem construída, o intérprete referindo-se à personagem e, por último, a que mais caracteriza este estudo de caso - o intérprete *performando-se* a si. Ou ainda, tendo como referência o autor James Wood (2011), em *Como funciona a ficção*, amplia as categorias de personagem com os chamados “planos esféricos”, enriquecendo mais ainda as possibilidades de narrativa e interpretação.

A chamada onisciência é quase impossível. Na mesma hora em que alguém conta uma história sobre uma personagem, a narrativa parece querer se concentrar em volta daquele personagem, parece querer se fundir com ele, assumir seu modo de pensar e de falar. A onisciência de um romancista logo se torna algo como compartilhar segredos; isso se chama *estilo indireto livre*, expressão que possui diversos apelidos entre o romancista – “terceira pessoa íntima” ou “entrar no personagem” (WOOD, 2011: p.22).

Wood revela que a história ou a personagem, na verdade, nos ensina a ler quem o interpreta, ou seja, o narrador, o autor. Portanto, no teatro é possível ler também, o intérprete. A história contada ou a personagem interpretada, em pequenos detalhes revela o intérprete. A força do sujeito interpretante (ator-atriz) vai além do texto.

Em um projeto como *Ficção*, no qual o ator-atriz é autor de seu texto, ao interpretá-lo, como esse intérprete poderia conseguir um distanciamento crítico sobre a obra, para que assim, o espectador pudesse ler a interpretação do sujeito sobre si mesmo? Nos outros espetáculos da Companhia isso ocorria com mais facilidade, pois Leonardo Moreira escreveu os textos e entregou-os ao elenco - mesmo que os textos fossem inspirados na vida dos intérpretes, ficava a cargo de Moreira construir a narrativa e

amarrá-la. Essa foi uma missão difícil para o ator e as atrizes dentro desse novo projeto - ter um distanciamento de seu próprio texto para que no palco pudessem atuar sobre a dramaturgia sem tanto apego emocional - o que certamente atrapalharia e atrapalhou muitas vezes os intérpretes em suas apresentações. Ficando evidente quando eles entravam ou saíam de cena, angustiados com o trabalho.

A busca de um interlocutor ou a improbabilidade da comunicação são dois temas suscitados pelos monólogos. Segundo Jean Pierre Sarrazac, a “[...] crise do diálogo resume-se a um questionamento da relação interindividual entre os personagens” (SARRAZAC, 2012: p.69). O raciocínio do autor francês aponta para um regime introspectivo das imagens apresentadas para o público. Abre-se um espaço para que o monólogo ganhe uma nova dimensão e permita ao *performer* explorar a solidão de seu universo, narrar a si mesmo. Surge então um teatro que vai além do drama em seu pressuposto central de representação de fábulas e personagens. Hans-Thies Lehmann em, *Panorama do teatro pós-dramático*, afirma que vários diretores transformam dramas clássicos e textos narrativos em monólogos; com o intuito de trazer à cena os questionamentos e reflexões de uma personagem ou mesmo do seu próprio intérprete:

A locução do ator passa a ser acentuada como alocução ao público e seu discurso como discurso da pessoa real, de modo que a expressividade de seu discurso se revela mais como dimensão “emotiva” da locução do ator do que como expressão da emoção do personagem representado por ele. Com isso atualiza-se uma *cisão latente* do teatro: o discurso teatral desde sempre foi *intracênico*, dirigido de ator para ator, e *extracênico*, dirigido ao *théatron*. Dessa conhecida duplicidade de *tudo* teatro, o teatro pós-dramático extraiu a consequência de que em princípio deve ser possível levar a primeira dimensão à beira do desaparecimento e ativar a segunda para lograr uma nova qualidade de teatro (LEHMANN, 2007: p.211-12).

Ao elaborar sua dramaturgia o ator colide com o maior assunto que uma pessoa pode almejar ter o domínio: ela própria. A decisão deliberada e explícita de se retratar em imagens e discursos cênicos pode advir das mais diferentes razões. Entretanto, na mesma instância que escolhemos falar sobre nós mesmos, diferenciamo-nos e tal diferenciação pode resultar em novo entendimento sobre o que somos. O processo de [auto] revelar-se contém o inequívoco e perigoso elemento da dupla descoberta, de nós por outrem e de nós por nós mesmos. A ausência de tal descoberta e, com muito mais força, sua constatação geram a angústia e a insatisfação tão presentes nos discursos artísticos atuais e experimentados entre os atores da Companhia Hiato.

O *performer* talvez de modo mais intenso, mais concentrado do que na representação do “simples intérprete”, ao apresentar a si mesmo necessita estar firmemente lastreado no momento presente; seu desempenho apenas ganha sentido na instantaneidade do próprio momento e não pode ser buscada – como, por exemplo, na literatura - para além do ato simultâneo de elocução-recepção.

Cada integrante da Companhia Hiato teve uma formação diferente antes de fazer parte do grupo. Seus mestres, nesses primeiros passos como artistas, foram muito díspares, como, por exemplo; Antunes Filho, Cristiane Paoli Quito, Cleyde Yáconis, Marcelo Lazaratto, entre outros que representam figuras significativas na trajetória de cada ator e com métodos de treinamento bem específicos. No solo da atriz Luciana Paes inclusive, ela escancara essa característica presente entre eles, agradecendo no final da peça, a cada pessoa que lhe ensinou algo. Paes, por exemplo, usa no seu solo, um exercício cênico de Paoli Quito, como o do braço levantado, no qual a atriz, fazendo esse movimento identifica para os outros que, a partir daquele momento, ela (a atriz), reconhece que sua imagem não representa mais nada para o público. Este e outros exercícios entraram no monólogo da atriz. O agradecimento de Paes, em sua cena, encontra repercussões em todos os integrantes do grupo, pois cada um carrega uma bagagem de ensinamentos.

No Projeto Ficção isso fica evidente na cena. Podemos ver a linha de pensamento da construção de cada momento e quais os recursos cênicos usados pelos intérpretes. Claro, para espectadores leigos, sem “formação” teatral, essa tende a ser uma porta fechada. O que fez brotar para o grupo, outra dúvida, de que se ao escancorar seus procedimentos, não estariam fazendo um teatro apenas para pessoas de teatro. Mas, isso não se concretiza, pois a cada apresentação vê-se que o público despreparado, no geral, é arrebatado pela proposta da falsa realidade e do aparente estado de confissão dos atores, análogo aquele, dentre infindos outros, proposto pela diretora francesa Ariane Mnouchkine de estar no presente, do “aqui e agora” que é a cena.

O essencial para Mnouchkine é estar no presente sempre, para que assim, o intérprete não entre em cena com o peso do passado de uma personagem, pois isso dificultaria a sua movimentação. Portanto, é necessário se livrar do passado e estar no presente. A ação eclode no encontro, no jogo que se estabelece imediatamente entre o conjunto dos intérpretes e o espectador e entre as múltiplas possibilidades dele mesmo. “[...] É preciso ousar descobrir. [...] A interpretação dinâmica é uma tradução. Traduzir

algo de imaterial, traduzir uma emoção num corpo. É por meio do corpo que essa emoção se opera. O ator é um tradutor duplo, porque sua própria tradução deve ser também traduzida” (FÉRAL, 2010: p.64).

Mnouchkine recomenda aos atores e atrizes que se relacionem melhor com seu interno. A relação entre o interno e o externo precisa ser trabalhada para que algo de verdadeiro apareça, uma emoção sincera. Independentemente do que faça em cena ou da maneira que o faça, o intérprete está sempre atuando. O simples fato de estar em cena e se propor a dizer algo, na primeira ou terceira pessoas, como personagem ou como ele mesmo, não modificam o seu trabalho. E o seu ofício é atuar, estar em ação.

O elenco de *Ficção* faz o exercício diário de deixar de lado o fato de serem também autores de seu próprio texto, para buscar uma interpretação distanciada e técnica dessa narrativa própria. Durante as apresentações dos monólogos isso se tornou uma problemática para as atrizes, principalmente para Paula Picarelli.

A Alma de Paula Picarelli

[...] eu fazia a personagem Alma, uma mulher toda correta, apaixonada por um médico que era mulherengo e que só a recusava. Até que em determinado momento da história, isso se inverte e ele decide casar com ela, mas ela não quer mais. Eles se desencontram. Então, acontece uma cena na qual eles se encontram, mas ela está indo para um lado e ele para outro e isso é terrível para ela que já está ficando mais velha, para a época. Esse encontro decide a vida de Alma. Eu estava ensaiando essa cena no segundo ano da faculdade de artes cênicas e foi nesse ensaio, nessa cena que algo de verdadeiro aconteceu no palco e eu percebi que era atriz – conta Picarelli.

Esse fato foi decisivo na vida de Paula Picarelli, a partir daquele momento ela sentiu prazer de estar em cena e representar uma personagem. Picarelli conta que conheceu a Companhia Hiato assistindo ao espetáculo *Cachorro Morto* e ficou encantada com a encenação. A atriz, que estava saindo de um exaustivo processo de grupo com muitas discussões de relacionamento, encontrou Leonardo Moreira e lhe entregou um projeto pessoal. Deste projeto, unido às ideias de Moreira, nasceu o espetáculo *Escuro*, o qual Picarelli conta que todo o processo de criação e temporada foi uma delícia; leve e revigorante para a alma.

Em seguida a atriz foi chamada para o próximo projeto da Companhia, *Jardim*, e sem que percebesse, lembrou Picarelli, virou mais uma integrante do grupo. Este espetáculo representou um marco para a atriz, pois se divertiu e se diverte até hoje fazendo sua personagem. Picarelli conta que se inspirou na personagem de Cameron Diaz, do filme *Quero ser Jonh Malcovich*, para construir a “Paula” do *Jardim*. Para isso, a atriz pintou e frisou os cabelos transformando totalmente a sua imagem física.



Paula Picarelli em *O Jardim*
Foto: Bob Souza

Paula Picarelli ressalta que seus primeiros impulsos para um trabalho são simples, sem muita profundidade, apenas uma mudança na sua aparência já a instiga e lhe dá prazer em cena. Depois, durante a temporada é que as coisas vão ganhando mais profundidade para ela. Mas, nem sempre foi assim, a atriz lembra-se do tempo em que foi “agarrada na religião”. Ela passou oito anos frequentando reuniões espirituais e se arrepende profundamente disso. Picarelli confessa que, se pudesse voltar atrás, jamais teria perdido tanto tempo com essas coisas e deixado que isso influenciasse na sua arte.

Durante esses oito anos Paula Picarelli, muito influenciada por essa busca espiritual, achava que ela tinha um dever com as pessoas, que tinha uma responsabilidade com o público. Hoje a atriz não acredita mais nisso e reforça que, definitivamente, arte e “responsabilidade” não combinam. Ela faz uma ressalva, lembrando que isso exclui o fato de ter de prestar contas do dinheiro público e que, aí sim, tem de ter muita responsabilidade. Picarelli acha que com esse pensamento religioso durante esses anos só empobreceu seu trabalho artístico.

Com o Projeto Ficção, Picarelli quis ousar, parar de ser tão careta como sempre se achou. Por isso decidiu levar uma garrafa de vodka para um dos ensaios. O grupo filmou essa experiência da atriz. Picarelli conta que foi bebendo durante sua cena e começou a perder o controle, respondendo coisas sem sentido e revelando uma “Paula” bem interessante para a pesquisa. Após essa experiência, a atriz conta que assistiu a gravação várias vezes. Sua missão passou a ser a de reproduzir tudo que tinha acontecido naquela vivência ou realidade, exatamente aquele estado de bebedeira. Picarelli explica que o jogo era enganar o público; ela precisava dessa camada de ficção para estar em cena. Porém, isso virou um conflito para a atriz. Ela conta que, durante os ensaios, nas vezes em que essa camada não aparecia na cena e o público não acreditava em seu estado alcoolizado, o solo não funcionava. Foi assim que Picarelli percebeu que sua dramaturgia talvez não tivesse conteúdo suficiente para prender a atenção dos espectadores sem a personagem da “bêbada”.



Paula Picarelli em *Ficção*
Foto: Bob Souza

Nos cinco minutos finais do segundo tempo do jogo, duas semanas antes da estreia do monólogo, Paula Picarelli conta que se desesperou e usou um mecanismo que eles próprios haviam estudado durante o processo de criação dos solos. Trata-se de um mecanismo empregado em entrevistas, o qual o entrevistado percebe que o entrevistador não está se interessando, então ele dá uma informação muito chocante para chamar a atenção. A atriz percebeu que fez isso; usou esse estratagema e trouxe para a dramaturgia dois fatos muito pesados para ela: a morte de sua mãe e um fracasso profissional. Picarelli

sente que não conseguiu tornar estes fatos de sua vida, cênicos, pois eles eram muito pessoais e ela percebia que, durante as apresentações, se não entrasse em contato com aquelas dores, o espetáculo simplesmente não acontecia. A atriz revê seu processo e percebe que sua linha estava pendendo demais para a realidade e muito pouco para a ficção.

[...] Eu tinha que fazer muita macumba para entrar em cena e eu desconfio disso, no Jardim eu tenho uma forma que me leva independente do meu estado. No *Ficção* isso nunca aconteceu. Eu não tinha forma, tinha só um estado. Me incomodava muito estar em cena cutucando o canto da unha, que é uma coisa que faço muito, insuportável estar em cena assim, sem personagem. Em audiovisual é diferente. Fazer isso uma vez, tudo bem, mas ficar em temporada, não dá! Ficar sempre me rasgando nesse tema da morte da minha mãe e aquele fracasso, parecia que não era saudável. Você tem que esquecer da morte da sua mãe, é preciso ficar meses sem pensar na sua mãe ou numa experiência que marcou negativamente [...].

Em Santiago do Chile, Picarelli teve sua pior experiência com *Ficção*. Ela notou que estava em cena odiando estar ali a cada segundo. A atriz entendeu que seu trabalho naquela apresentação passou a ser o de disfarçar para o público o seu ódio. Quando o Projeto Ficção terminou sua primeira temporada, Picarelli viu que os solos eram fáceis de vender e aquilo duraria por muito tempo ainda, então ela angustiou-se com essa possibilidade. A atriz conversou com o diretor e com os atores e pediu para se retirar do projeto. Todos entenderam suas aflições e a apoiaram nessa decisão. Paula Picarelli comenta que até hoje sente as impressões do solo reverberando, seja por comentários de pessoas que a assistiram ou mesmo dando essa entrevista. Ela consegue enxergar outros ângulos para a experiência a partir dessas trocas. Picarelli notou que seu monólogo agradava muito aos atores que iam assistir, mas o público em geral, não gostava.

Ficção gerou para a atriz algo que ela desconhecia na sua relação com o público, ela não sabia o que era conduzir a plateia. Porém, quando presenciou espectadores soluçando de chorar, Picarelli se viu como condutora dessa reação. Notou, também, que se o público gostasse ou não gostasse do solo, não significava que eles não tinham gostado de seu trabalho, mas sim, que eles não tinham gostado dela, da sua vida. Com essa constatação, a atriz, logo nas primeiras apresentações, ficou muito incomodada para receber as pessoas no camarim depois do espetáculo. Ela percebia um sentimento de pena das pessoas olhando para ela; o que lhe causava terror.

[...] recebi um email de uma amiga do Thiago. Era um elogio, mas para mim não era. Ela escreveu mais ou menos assim:

Paula, eu já conhecia você e sempre te achei uma pessoa tão segura, tão forte e aí, te ver toda desmantelada lá em cena...

Lendo aquilo, pensei: meu deus! Recebi outra mensagem da última apresentação que fiz e a pessoa, um homem, dizia:

Eu fiquei te observando, te analisando e não acreditei em você o tempo inteiro. Chegou no final você começou a chorar, aí, eu acreditei e pensei: nossa, era tudo verdade!

E eu, Paula, lendo essa mensagem, pensei: nossa, peguei ele no final! [...]

Paula Picarelli achava essas mensagens inacreditáveis e não queria fazer uma peça para “pegar” o público no final. Isso seria para ela, uma redução do que considera teatro e do teatro que gosta de fazer, como no caso do *Jardim*. Enquanto Picarelli realizava o Projeto *Ficção*, sua filha, Sofia, estava vivendo seu primeiro ano de vida. A atriz se arrepende de ter feito tantas coisas e não ter ficado mais perto de Sofia nesses seus primeiros passos. Ela tentou como uma leoa manter seu ritmo de trabalho e acabou ficando com a sensação de não ter feito nada direito. Tirando o fato, de ter descoberto finalmente como chorar em cena no monólogo que fez.

[...] chorar em cena, só a Fernanda consegue. Pra mim, isso sempre foi uma pulguinha atrás da orelha. No *Ficção*, eu vi que é possível chorar sempre nos mesmos lugares, mas é um esforço violento, um cansaço. Não dá, não mais, não mais, *no more*!

Além, da já descrita crise da atriz Paula Picarelli, a atriz Fernanda Stefanski também sofreu com inúmeras dúvidas durante a primeira temporada de seu monólogo. Stefanski lembra-se da urgência necessária para estar em cena. Em algumas apresentações de seu monólogo, ela relata que se sentiu oscilando sobre estar, de fato, no presente. Porém, a atriz persistiu em meio à crise e a cada apresentação diluiu seus problemas e conquistou na cena um desenho e uma estrutura mais confortáveis.

Em entrevista, Fernanda Stefanski fala de seu processo dentro da companhia e de como foi e ainda é árduo o percurso de apropriação de seu próprio nome em cena. A entrevista, realizada na casa da atriz Aline Filócomo, ao final de um ensaio, no qual as duas atrizes estavam revendo seus monólogos. Durante a temporada dos solos, as duas atrizes realizaram ensaios juntas com o intuito de revisar a dramaturgia e potencializar suas cenas, fazendo uma a função de diretora da outra. Essa troca aconteceu muito entre elas, pois suas apresentações, na maioria das vezes, realizam-se no mesmo dia.



Fernanda Stefanski em *O Jardim*

Foto: Bob Souza

A Catástrofe da atriz **Fernanda Bernardes Stefanski**

Assistente e Diretor contemplam o Protagonista. Longa pausa.

Assistente: (Finalmente) Aprecia do olhar dele?

Diretor: Mais ou menos. (Pausa) Por que o pedestal?

Assistente: Para que o público possa ver seus pés.

(Pausa)

Diretor: Por que o chapéu?

Assistente: Para ajudar a esconder o seu rosto.

(Pausa)

Diretor: Por que o roupão?

Assistente: Para que ele fique todo de preto.

(Pausa)

Diretor: O que ele está vestindo embaixo?

Samuel Beckett. *Catastrophe*

(Ela senta, ajeita o celular para que grave a entrevista, olha para mim. Ela ouve a pergunta. Ela faz uma pausa, olha para a parede e começa a responder calmamente).

A Fernanda Stefanski faz *storyboards* para suas cenas, ela cria uma sequência de imagens, nas quais destaca a emoção que existe naquela imagem, a respiração necessária, o tempo exato e as pausas. Esse processo a deixa tranquila para criar, pois a atriz diz que precisa de uma ordem inicial para depois poder bagunçar essa mesma ordem.

(Ela mostra com a mão um movimento que simboliza a bagunça).

Em sua trajetória como atriz, teve nas aulas ministradas pela atriz e diretora Cleyde Yáconis, o que considera um divisor de águas em sua profissão. O rigor exigido pela professora mostrou para a aluna que ela era livre para criar, mas essa liberdade precisava ter uma forma.

(Ela respira e pronuncia a palavra “não” com um tom agudo e depois pronuncia a mesma palavra com um tom grave)

Stefanski mostra, com este exemplo, que aprendeu nas aulas com Yáconis, que um agudo não é simplesmente um agudo e nem um grave é simplesmente um grave. Um agudo está repleto de intenções, assim como um grave.



Thiago Amaral e Fernanda Stefanski em *O Jardim*
Foto: Bob Souza

- Veja: a mais esta provação eu me curvo. (Diga esta frase deitada, sentada, curvada, correndo, amarrada, na piscina, na van, no ponto de ônibus, falando com a irmã mais nova).

(Ela fala a frase com voz baixa e com um olhar contemplativo, termina de falar e leva sua mão a boca).

Essa frase Fernanda Stefanski repetiu muitas vezes no primeiro curso que fez, profissionalizante, para atores, na escola de teatro, *Célia Helena*. Ela revisitou isso mais tarde fazendo um *workshop* de *View Points*. Desde então, o que mais preocupa a atriz na cena é a limpeza; ela tenta ser econômica e simples quando está atuando, mas o que nota a atriz durante a entrevista, é que essa característica cênica, não veio de nenhuma escola de teatro ou curso que fez, apenas foi reforçada nestes lugares, pois isto é dela desde pequena.

(Ela olha para a parede e depois baixa a cabeça)

Por isso, esta particularidade se tornou o ponto de partida para todas as criações da atriz. O que não foi diferente na criação de seu solo dentro do Projeto Ficção. A atriz criou uma linha contínua de narrativa, com começo, meio e fim.

(Ela olha para a parede e vê essa imagem formada na sua cabeça, como em um filme)

Fernanda Stefanski conta que quando precisa de uma quebra ou estranhamento em algum momento dessa linha, ela pensa em como a Aline Filócomo realizaria essa cena e acrescenta isso na sua imagem.

(Ela aponta com o dedo para o vazio, como se a outra atriz estivesse ali)

Quando Stefanski precisa de um momento mais caótico na imagem, ela pensa em como a Luciana Paes realizaria essa cena.

(Ela aponta o dedo)

E, quando a cena precisa de um desnudamento, Fernanda Stefanski pensa logo em como o Thiago Amaral realizaria esse momento.

(Ela aponta o dedo novamente)

Por fim, se a sua linha de construção precisa de um desenho, a atriz pensa em como a Maria Amélia Farah faria isso.

(Ela aponta o dedo mais uma vez)

Quando a Fernanda Stefanski leu um texto de Samuel Beckett pela primeira vez, ela diz que foi quando finalmente se encontrou no mundo. A atriz descobriu nesse dramaturgo, como funcionava a sua mente; tanto como interprete, diretora ou como professora. Stefanski acredita em todas as rubricas e indicações que o autor traz, precisa dos mínimos detalhes para representar.

(Ela ouve a pergunta, fica em silêncio um tempo, respira forte e responde):

Assim que Fernanda Stefanski começou a trabalhar na Companhia Hiato, na montagem do espetáculo *Escuro* e também, substituindo outra atriz, na peça *Cachorro Morto*, a questão do uso do seu nome em cena ainda era muito confuso para ela. A atriz pensava que se tratava apenas de uma escolha estética, pois as personagens estavam lá, com seus figurinos. A narrativa, elemento presente nos três espetáculos, para Stefanski, funcionava como quebra entre os diálogos, e apenas nessas quebras, o público poderia “ver” a atriz. Esses eram os momentos em que, de fato, a “Fernanda” estaria em cena e não a personagem; como se a atriz fizesse um comentário sobre a figura representada.

(Ela mecha as mão tentando construir encaixes de imagens)

Porém, a partir deste último projeto do grupo, isso tomou outra proporção e passou a ser o destaque da criação e também o tormento de Fernanda Stefanski.

(Ela ri e vai com seu tronco para frente, apoiando os cotovelos no joelho)

A pergunta que Stefanski se fazia era: o que, de fato, o uso do nome próprio, poderia provocar no público? Pois, o espectador diria “vou ver a peça da Fernanda”, então, ele chegaria ao teatro, sentaria na sua cadeira e logo, veria a atriz (Stefanski) entrando em cena e dizendo sua primeira fala que seria; “Oi, eu sou a Fernanda”.

(Ela fala pausadamente)

Assim, começaria o abismo que a atriz enfrentaria e que dura até hoje em suas apresentações - deparar-se de vez com a ausência da personagem ou com esta tentativa fracassada de eliminá-la.

(Fernanda olha para a parede e vê um filme na sua cabeça de tudo que passou desde o primeiro rascunho de seu texto, ajeita o cabelo)

Várias coisas passaram pela cabeça da atriz; se fez perguntas, como: “Então, eu não sou uma boa atriz, pois não estou fazendo uma composição?”, “Eu deveria fazer uma cena ali?”, “As pessoas perguntariam se é interessante ver a Fernanda ali.” Esse foi só o início da crise da Fernanda.

(Ela ajeita o cabelo e encosta-se à poltrona. Olha para a parede)

- Só por que sou a Joana, não sou mais a Fernanda em cena?

(Ela eleva o tom da voz e acelera a fala)

Com esta pergunta, a atriz, começou a repensar seus trabalhos anteriores e chegou a conclusão de que, na verdade, ela estava o tempo todo sendo ela mesma. A única mudança estaria na remodelagem de algo que já era seu, em favor de um determinado trabalho.

(Ela passa as mãos no rosto)

Outra coisa que angustiou a atriz nesse processo foi o tempo. Ter de estreiar no SESC Pompeia sem ter finalizado sua dramaturgia e suas experimentações, foi assustador

para ela, pois a atriz lembra que quando o grupo iniciou o projeto, a ideia era de que os monólogos não fossem espetáculos prontos, mas sim, de que não tivessem fim e isso fosse explicado para o público. Tudo deveria ser um “entre”, como um *work in progress*.

(Ela coça a cabeça e olha para a parede)

Mas isso não aconteceu e a estreia mostrou o contrário para a atriz. Eram seis solos com começo meio e fim e que teriam de se repetir igual a cada apresentação.

(Ela bate uma mão na outra e mostra essa angústia e uma certa frustração com o que aconteceu).

A atriz relata que se viu tendo de interromper suas investigações e finalizar suas cenas, mesmo com a certeza de que elas não estavam acabadas, mesmo com os quadrados de seu *storyboard* inacabados, sem as emoções e respirações necessárias. Stefanski aceitou esse desafio, pois não queria ser um papelzinho de bala no meio da estrada, longe de sua família.

(Ela ri e respira. Ela olha para as mãos e pensa na loucura que isso significava).

Fernanda finalizou “sua crise” dizendo a si mesma que este era só mais um processo, assim como todas as outras peças, e que esse solo não era uma vírgula, nem uma reticência e sim, um ponto.

(Ela olha para o lado e sorri).

A atriz estabeleceu essa imagem para o projeto e parou de sofrer com isso. Stefanski disse que depois disso passou a fazer suas apresentações cada vez mais tranquila, procurando sempre estar ali, no aqui e agora; respirando junto com a plateia a cada dia. Pois, para a atriz, não há nada pior do que a plateia perceber que ela está mentindo, perceber que a Fernanda Stefanski não está ali, inteira na sua ficção, nos seus quadros de imagens. Seria uma catástrofe!

(Ela olha para a parede, olha para a porta e se lembra dessa sensação quando fez o espetáculo *Escuro*. Ela faz uma pausa. Ela vê nitidamente a sua própria imagem, como atriz, no seu estado mais vulnerável diante da plateia - quando sua mentira é revelada - e isso é angustiante em sua cabeça)

- Quando entro em cena no meu monólogo, me sinto pelada. Por que não posso fazer Lady Macbeth? Shakespeare escreveu tudo tão bem. Eu gosto de fazer Shakespeare, qual o problema de querer isso? Teatro, “teatro de verdade”.

(Fernanda ri de si mesma)



Fernanda Stefanski em *Ficção*
Foto: Bob Souza

1.4 O DUPLO: AS POSSIBILIDADES NA REPRESENTAÇÃO DE SI MESMO.

[...] O aspecto trágico da vida está precisamente nessa lei a que o homem é forçado a obedecer, a lei que o obriga a ser um.

Luigi Pirandello. *Um, nenhum e cem mil*.

A ironia está na busca do homem por uma única “alma” ao passo que ele vive ligado a inúmeras; Pirandello é um dos primeiros a iluminar essa incoerência com suas obras. Dessa mesma forma, os atores da Companhia Hiato usam em sua composição dramaturgica suas próprias referências e mitos pessoais, trazendo a cena uma mistura de apresentação e *presentificação* de si mesmos, para então surgir o outro, o duplo, o estranho. O homem “separado”, cindido desde os irracionalistas: Sartre e Camus, passando por Sarrazac, esse homem do século XX que se encontra apartado de si mesmo, estabelecem novas relações com o mundo e a sociedade. Por conseguinte, essa divisão do homem gera a crise do personagem e também questionamentos sobre os elementos que a definem como tal; “[...] o caráter, o papel e o tipo. O personagem, dessa forma, é explicado pela pessoa, por sua vez em busca de seu duplo no palco” (RYNGAERT, 2012: 137). A multiplicidade da natureza humana está escancarada no potencial da representação. O corpo está dividido entre o que é e o que parece ser, e ele pode parecer ser muitas coisas.

Os duplos criados pelos atores para o Projeto Ficção representam, de fato, as múltiplas possibilidades do que eles pensam que parecem ser. Por isso Thiago Amaral pode ser tanto um coelho doméstico como um coelho selvagem; Luciana Paes pode ser a Frida Kahlo e uma atriz decadente; Maria Amélia Farat pode ser ao mesmo tempo sua mãe e uma dançarina do ventre; Fernanda Stefanski pode amarrar um saco em sua perna e ser uma mendiga e também Lady Macbeth; Aline Filócomo pode ser trinta e duas Alines e também sua irmã mais nova; e, por fim, Paula Picarelli pode ser uma entrevistadora e uma atriz entrevistada bêbada, mas essas possibilidades são apenas imagens que os intérpretes elegeram para representar variações de suas próprias e infindas realidades.

Para Arthur Schopenhauer o homem tende a dividir-se em duas formas de apresentação: como representação e como vontade, sendo que a vontade aparece somente quando o homem reconhece a si mesmo.

[...] o conceito de vontade é único, entre todos os conceitos possíveis, que não tem a sua origem no fenômeno, numa simples representação intuitiva, mas vem

do próprio fundo, da consciência imediata do indivíduo, na qual ele reconhece a si mesmo, na sua essência, imediatamente, sem nenhuma forma, mesmo a do sujeito e do objeto, atendendo a que, aqui, o que conhece e o conhecido coincidem (SCHOPENHAUER, 2001: p.121).

A vontade engasta-se na consciência do nada, na qual nenhuma forma ou objeto existe antes de uma representação. A representação, para o filósofo, é tudo aquilo que existe a partir do momento em que se abrem os primeiros olhos. Quando o mundo manifesta-se pode-se percebê-lo como representação. Portanto, antes de qualquer pensamento estamos submersos no nada, no vazio, na vontade.

A *transição* entre a vontade e a representação é visível para Schopenhauer por meio das pequenas excitações do corpo. O que produz modificações orgânicas e vegetativas nos corpos animados. E são estas excitações que definem o ponto do espaço e do tempo em que uma causa entra em jogo. O fato então, de o ato da vontade se encontrar fora do tempo e do espaço, revela que apenas através de uma inquietação, de uma perturbação, nascem o homem e o seu caráter inteligível. Os monólogos do *Projeto Ficção* esforçam-se por na cena revelar estas perturbações e inquietações, pois são estes pontos de dúvida, de incerteza frente à existência e as atitudes em relação à vida, que cada artista percebe, que geram o movimento em direção à criação artística do grupo, neste momento. Os atores expõem ‘rascunhos’, que descortinam estas inquietações, porém, ao apresentarem tais ‘rascunhos’, por força de princípio, estes se convertem em cena, em forma fixada, o que extingue a própria inquietação que gerou o fato cênico. Assim, opera-se a transformação de uma inquietação existencial em inquietação artística posta em cena. Vale ressaltar que é possível perceber um ciclo, pois o resultado acaba criando – como revelam todas as entrevistas com o elenco – novas inquietações a partir destas exposições.

Para Schopenhauer, a arte procede da capacidade que alguns homens possuem de subtrair o conhecimento e permanecer ele mesmo, mantendo-se simplesmente como espelho do mundo. Como a flor ou a planta que revela nela mesma ao primeiro olhar o solo onde nasceu, o seu clima e sua natureza. A flor, entre todas as manifestações é a que mais expõe a sua vontade de viver; mesmo que a flor manifeste esta vontade de maneira menos intensa que os homens e animais, ela não tem a capacidade da dissimulação - que é desenvolvida no homem através da razão - e possui ingenuidade superior a dos animais. O filósofo completa afirmando que isso se comprova devido a sua simples forma, pois “[...] cada planta exprime e patenteia todo o seu caráter, manifesta todo o seu ser e todo o

seu querer; é por isso que as fisionomias das plantas são tão interessantes” (SCHOPENHAUER, 2001: p. 64). No homem a verdadeira essência só se mostra por acaso e por momentos, a flor manifesta todo o seu ser por estar desprovida de conhecimento.

Na arte tradicional japonesa, a flor ou *Hana* é um dos conceitos estéticos básicos necessários para a sua compreensão. Encontramos estas definições nos tratados escritos por Zeami, nos quais ele fala sobre a *flor da interpretação*. Ele afirma que “[...] o belo da flor seria refletido nos olhos do público e a alma da flor nasceria do sentimento do ator” (OIDA apud ZEAMI, 2001: 63). Assim como Schopenhauer, Zeami escreve inspirado na beleza das flores das árvores, beleza que resulta de sua diversidade de formas e cores. Para ambos, a arte é a representação mais verdadeira do homem que conhece a si mesmo, e a beleza da flor é a representação simbólica disso, visível aos olhos pode provocar o *insólito no coração do público*. Esta conexão com o teatro do oriente não vem por acaso, muitos encenadores contemporâneos buscam essa fusão no seu trabalho, como Ariane Mnouchkine. A diretora francesa ao falar da possibilidade de uma tradição que possa no ocidente contrapor o oriente, não hesita em dizer que a arte do ator é oriental. Ela também cita Artaud, que vai além e afirma que não só o ator, mas “o teatro é oriental”.

Os atores da Companhia Hiato, estes atores narradores de si mesmos, no ocidente, não tem a tradição do teatro oriental, mas a partir do momento em que trazem para o palco as suas inquietações pretendem revelar para o público a sua essência, a sua “flor”. É na *transição* – nas excitações propostas por Schopenhauer – que eles são essencialmente eles mesmos. O duplo nos monólogos de *Ficção* está na revelação dessas transições, consiste nessa divisão: transição e representação. Este mecanismo fica evidente quando os atores exibem no palco a si e à personagem, ou seja, o ator e a sua representação são exibidos ao público simultaneamente. O público, por sua vez, pode apreendê-los separada e constantemente. Devido a essa duplicidade escancarada no palco, os solos da Companhia Hiato podem provocar no público uma sensação próxima do que, de acordo com certas tendências, se nomearia lapsos de entendimento, de falhas na comunicação, mas o que acontece, de fato, é que precisamente por meio desses aparentes equívocos dá-se a comunicação. Trata-se, como no teatro épico, não apenas de uma narração ou argumentação explicitada diretamente ao público, mas sim de mostrar o mundo sob a forma de uma composição – eles mostram os arrependimentos-*pentimentos*, como já discutido da pintura. Temos aí a sugestão de algo e não sua reconstituição, por intermédio

de uma dramaturgia do salto, da fissura, como sugerem Mireille Losco e Catherine Naugrette: “[...] Se o princípio da separação dos elementos engendra um trabalho sobre o descontínuo e o disjunto, ele leva também ao choque, à colisão, a fim de provocar no espectador o espanto que permite desestabilizá-lo em sua consciência de si e do mundo” (SARRAZAC, 2012: p.112).

No Projeto Ficção a dimensão dos textos é urdida a partir de lapsos e elipses de informação que compõe a dramaturgia dos atores e caracterizam-se essencialmente em um de seus instrumentos de comunicação. De tal forma que essas características, ao invés de afastar, aproximam os *performers* de seu público. Enquanto os atores vestem a máscara da personagem não há diálogo possível entre eles, mas quando rompem a máscara e narram algo sobre ela, a relação se estabelece e uma comunicação direta entre o público e o ator surge. O uso do próprio nome em cena escancara esse duplo e coloca o tempo todo, a possibilidade da transição. No caso dos espetáculos, *Escuro* e *O Jardim*, nos quais eles repetem as cenas de diferentes formas em cada peça, o pressuposto é o mesmo: a repetição quebra a ilusão e a transição rompe com as expectativas, em *Ficção* isto é fortemente intensificado.

Para o ator contemporâneo e destes estudos de caso especificamente, a compreensão de que é duplo, acontece quando retira dos olhos o véu da ilusão, descobre *Maya*⁵. Livre deste filtro que o faz ver o mundo sem poder dizer se ele existe ou não, o ator não somente vê a mentira, como passa a revelá-la. A grande revelação é que tudo está exposto a inúmeras possibilidades e que o teatro é o jogo, a invenção coletiva do humano. Uma vez caído no *grande teatro do mundo* e cômico de que o embuste não surge como exceção, mas como regra, não há redenção que alente o artista nesta fase; uma vez percebido o artifício não há como retroceder e voltar a doce ignorância anterior. “A única diferença entre o teatro e a política, é que no teatro eu tenho autorização para mentir para vocês”, esta é uma das frases do solo de Luciana Paes.

No teatro entendemos o fluxo das inúmeras possibilidades da vida e o quanto somos seres *líquidos* - expressão usada por Zygmunt Bauman para expressar a mutabilidade e impermanência do homem na atualidade. Por outro lado Edelcio Mostaço, ao comentar os *comportamentos restaurados*⁶ discutidos pelo pesquisador Richard

⁵ A ilusão de realidade na qual o deus hindu Vishnu envolve as pessoas.

⁶ Esta noção de comportamento restaurado foi pinçada dos estudos de Erving Goffman dedicados à observação sociológica da sociedade, especialmente quanto aos fenômenos interativos que se produzem entre uma pessoa e seus circunstantes, no sentido de infundir uma influência sobre eles ou almejar algum efeito. [...] São comportamentos

Schechner, afirma que isto remete aos “[...] inúmeros ‘eus’ que cada um alberga dentro si, com distintas funções [...] há a preocupação em se captar os modos como cada um se representa a si mesmo diante da multiplicidade de ocasiões que enfrenta” (*ENTREVISTA: 2012*).

A multiplicidade de aspectos relacionados é abarcada por quatro dimensões, divididas em dois grupos, em minha avaliação análoga à ideia de duplo que este estudo persegue e que pretende a encenação de *Ficção*. À dimensão subjuntiva (mítica ou ficcional) se opõe à indicativa (real ou histórica) – correspondentes às transições entre os fragmentos de ficção-fábula em cena intermeadas por momentos testemunhais. Mostaço assinala a evolução histórica da noção de representação como tentativa de apreensão do real e, segundo ele, a pós-modernidade obriga a uma revisão de tudo. Imediatamente Edalcio Mostaço passa a discutir o Outro por intermédio de Lacan, na clássica divisão do *je e moi* (eu e mim).

O príncipe Gautama Sakyamuni, com sua mente firmada naquele centro e prestes a desvendar o mistério último da existência, seria agora assaltado pelo senhor da ilusão da vida: aquele mesmo Si-Próprio-em-forma-de-um-homem que, antes do princípio do tempo, olhou em volta e não viu nada além de si e disse “Eu”, e, imediatamente, sentiu primeiro medo e depois desejo (CAMPBELL, 1994: p.32).

O medo que Gautama sente hoje poderia corresponder ao vazio da pós-modernidade. Vazio que tem como capacidade proporcionar as *transições*, propostas por Schopenhauer, e fazer surgir o duplo, o outro que tal como uma coincidência oposta, é uma virtualidade, imagem especular, sinistra. Estamos diante do *Doppelgänger*⁷ do artista, o íntimo irmão-inimigo; simulacro tão verossímil que rompe a fronteira entre criador e criatura e embaralha seu material e âmbito. Cada ator, em seus solos, tenta matar suas representações, para assim poder ser ele mesmo, mas isso se mostra impossível, então eles se rendem as imagens e “sofrem” repetindo a fala: “*no more*”. Este texto [“*no more*”] foi extraído do filme *Opening Night*, de John Cassavetes, em que a personagem

restaurados, comportamentos duas vezes agidos, ações praticadas que as pessoas treinam e buscam, afirma Schechner [MOSTAÇO, 2009: 18].

⁷ Doppelgänger segundo as lendas germânicas de onde provém, é um monstro ou ser fantástico que tem o dom de representar uma cópia idêntica de uma pessoa que ele escolhe ou que passa a acompanhar (como dando uma ideia de que cada pessoa tem o seu próprio). Ele imita em tudo a pessoa copiada, até mesmo as suas características internas mais profundas. O nome Doppelgänger se originou da fusão das palavras alemãs *doppel* (significa *duplo*, *réplica* ou *duplicata*) e *gänger* (*andante*, *ambulante* ou *aquele que vaga*).

principal – uma atriz de meia-idade ensaia um espetáculo no qual representa uma mulher que percebe os efeitos do tempo sobre sua imagem, recusando-se a identificação com tal figura; no dia da estreia do espetáculo [título do filme] ela chega embriagada, cai no chão, e em uma comovente e patética cena, chora repetindo a fala supracitada. No espetáculo *Ficção*, em algum momento de seu solo, os atores também repetem esta fala fazendo o exercício de buscar ‘a emoção verdadeira’. O que Maria Amélia Farah sempre encontra na sua dança final.

Por trás da dança, existe a história da bailarina Maria Amélia Farah

(Cinco, seis, sete, oito e entra)⁸.

Vinda lá do interior de Cerqueira César, cidade de quinze mil habitantes, a atriz Maria Amélia Farah não se achava digna de ser atriz. Pois quando chegou a São Paulo, para fazer cursinho, nunca tinha sequer assistido a uma peça e, muito menos, tinha algum parente na família que fosse artista. Para Farah, ter um familiar artista seria como uma permissão para querer tanto ser atriz. Ela conta que, como era filha única, brincava muito sozinha e seu mundo de fantasia sempre foi mais interessante que a realidade vivida no interior.

(Pequeno e médio círculo).

Na faculdade de licenciatura em artes cênicas, Farah conta que se engajou totalmente na luta dos professores por melhores salários e condições de trabalho. A atriz participava de passeatas nas ruas. Simbolicamente, no dia em que a entrevistei numa lanchonete na Rua da Consolação, fomos interrompidas diversas vezes por uma manifestação de professores que passavam pela rua, com direito a carros buzinando e autofalantes. Maria Amélia Farah riu muito dessa situação e lembrou que o convite de Leonardo Moreira, para fazer parte do projeto *Cachorro Morto*, foi muito importante, pois nessa época ela estava efetivada como professora da Rede Estadual de Ensino de São Paulo e trabalhando muito, para ganhar pouco. Farah, nessa época, não pisava nos palcos há muito tempo. Fazer o espetáculo *Cachorro Morto* representou para ela um retorno ao seu sonho e também causou muita insegurança. Pois os outros atores estavam na ativa, trabalhando em outros espetáculos. Ela se sentia enferrujada, mas muito feliz por estar ali com aquelas pessoas; Farah tem muita admiração pelos integrantes do grupo.

(Oito para frente e oito egípcio).

Foi no espetáculo *Jardim*, lembrou Farah, que encontrou sua força e realmente se apropriou do seu papel. Pela primeira vez, a atriz vivenciou, de fato, a mistura da ficção e da realidade no palco. Fazer uma personagem grávida e estar grávida na vida real representou para ela o encontro com a linguagem do grupo no seu grau mais elevado. Tudo que passou na gravidez estava lá, exposto na cena, e a personagem era a sua vida. Porém, foi nesse momento, em que a relação dela com os outros integrantes do grupo, abalaram-se um pouco, pois a crítica que Farah encontrou dessa vez, não era se dava conta

⁸ Entre os parênteses desta entrevista constam contagens e nomes de passos da dança árabe do ventre, os quais a atriz se refere em seu monólogo no espetáculo *Ficção*.

do papel ou não, mas se não estaria atrapalhando o processo do conjunto. A atriz conta que seus hormônios estavam alterados e as coisas gritavam no seu ouvido o tempo todo; sentia que tudo que fazia não era suficiente.



Maria Amélia Farah e Edison Simão em *O Jardim*
Foto: Bob Souza

(Oito maia para cima).

Em *Ficção*, a atriz relata que ganhou mais autonomia e conseguiu enxergar suas potencialidades. O diretor aprovou suas ideias e isso é para Farah, a função do diretor – bater o martelo final. Assim, com tudo aprovado, ela foi para a cena com a tranquilidade para experimentar sozinha seus passos, seu repertório. Cinquenta minutos de história que para a atriz, representam a possibilidade de reescrever parte de suas memórias; de olhar para elas por outro ângulo e assim, quem sabe, desenhar melhor o seu futuro.

(Camelo para baixo, ondulação).

Maria Amélia Farah desistiu da presença do filho em seu monólogo, depois dele ter participado da primeira temporada em São Paulo e viajado para o Rio de Janeiro e Santiago do Chile. Ela conta que, a princípio, defendia essa ideia – de começar a primeira cena de seu solo com seu filho, Pedro, andando e brincando no palco enquanto ela falava

de seu parto - pois considerava que estava fazendo arte, ousando na crítica e na imitação de sua mãe, que da mesma forma a expunha na infância com a dança do ventre, mas Farah percebeu que seu filho ficava eufórico após cada apresentação e a expectativa em cima dele, por parte do público e dela mesma, aumentava todo dia. A atriz chegou a imaginar a possibilidade de no futuro, seu filho ter de fazer um solo autobiográfico para resolver essa situação que ela estava causando na vida dele. Maria Amélia Farah ri disso e reforça que esse pensamento foi decisivo para retirá-lo da peça, percebeu que tinha realidade demais naquela ficção.

(Batida lateral e tremida de quadril).

Hoje, após três temporadas de *Ficção*, a atriz se inquieta um pouco com a dramaturgia. Conversando com o diretor, ela percebeu que a leitura do público não chega naquela que realmente ela quer passar. Farah mata a mãe no texto, ela descreve seu velório e o público realmente acredita que a mãe dela morreu. No primeiro rascunho do texto, a mãe de Farah não morria, porém, a atriz e o diretor identificaram a ausência de uma curva dramática na dramaturgia. Então, decidiram matar a mãe e conquistar essa camada. Esclarece Farah, que isso a incomoda, não por sua mãe, mas sim, devido ao retorno do público. A atriz recebe os espectadores no camarim após as apresentações e percebe a afetividade deles com ela. Mas quando Farah revela que é uma mentira a história da morte, o olhar deles muda imediatamente. Ela sente que o público, de certa forma, não a autoriza a mentir sobre algo tão importante na vida de uma pessoa. A atriz quer que seu texto mostre a alegoria. A imagem da mãe é sua autocrítica, esclarece Farah, portanto, quando a atriz mata a mãe, mata a crítica. Pois, só assim, poderia dançar livremente.

(Tremido de peito e egípcio básico).

Ultimamente, Maria Amélia Farah, fica aflita ao falar um trecho de seu texto - aquele em que descreve o velório de sua mãe revelando ao público o seu pensamento naquele momento de dor, olhando para o caixão: “Ah! Deixei a janela da cozinha aberta, o gato vai entrar e o frango está na pia!” Farah explica que tem medo de que, quando sua mãe morrer de verdade, na vida real, ela pense durante o velório, olhando para o caixão, no seu monólogo de *Ficção*. A atriz ri disso e acrescenta que todo esse processo também serviu para rever a sua relação com a mãe.

(Pescoço e *twist*).

Farah conta que na infância, sua mãe realmente impunha que ela fizesse a dança do ventre. Mais tarde, a atriz percebeu que havia estabelecido uma relação de amor e ódio

com a dança e se tornou obcecada por ela. A atriz queria fazer um *show* no lugar que considerava mais importante para as dançarinas. O que, para ela, seria alcançar o auge em suas apresentações. Farah revela que nunca chegou lá. No início deste projeto - no exercício do museu – a atriz levou para o ensaio uma mala enorme com todas as suas roupas e acessórios da dança do ventre: saias, pulseiras, facas, lenços - enfim, tudo que uma boa dançarina deveria ter estava nessa mala. Ela lembra que os atores do grupo se espantaram com tal fato e que até agora não consegue se livrar dessa mala. (Oitos, arcos, círculos e letra ‘S’).

Para a atriz da Companhia Hiato, dançar no final de seu monólogo é muito prazeroso, pois nesse contexto, a dança fica livre da necessidade de ter de “fazer certo”. O que representa, para ela, uma permissão de não preocupar-se com o pé, com os braços, com a cabeça, com o lenço; nada tem mais importância do que a história e a bailarina que dança. A atriz diz que, nesse momento, quando a música começa e ela dança, finalmente a Maria Amélia Farah pode se livrar de todas as críticas e pode chorar dançando e pode limpar o nariz, se ele estiver escorrendo. Livre da perfeição técnica exigida para executar os giros, os arcos, as ondulações, Farah admite que não está fazendo a dança do ventre verdadeira. Entretanto, ela fica feliz de constatar que, apesar dessa ausência de requinte, ela não deixa de fazer uma bela dança árabe. Esquecer-se da técnica e expressar livremente o que está sentindo naquele momento, para a atriz, é permitir que o público veja a bailarina ao invés da dança. Nesse aspecto, a dança se torna redentora para Farah. (Grande círculo).

Maria Amélia Farah, por fim, reproduz a frase da sua mãe, após assistir o monólogo: “Filha está tudo muito bom, bem interessante, mas você precisa melhorar a dança.” A atriz dá risada sempre que conta isso. (Cinco, seis, sete, oito e sai).

Um Hiato na Hiato

Em seu texto *Sobre o ator* (1952), Louis Jouvet descreve as fases de aprendizado e transformações do ator durante sua carreira. Ele propõe três fases: a primeira é a da vocação, na qual o ator se encontra na ignorância total de si mesmo e tem a ilusão de querer ser outro, e assim, procura fugir de si mesmo. No processo de construção da

personagem, sua gênese e detalhada confecção colaboram para que a caracterização “esconda” o ator. O palco realista e sua encenação formal propiciam ao ator manter-se submerso nesta fase. E para isso os artistas fazem uso de um cenário realista que ludibrie o espectador e a si mesmos, de que ele não está no teatro e sim dentro da casa de Nora (*Casa de Bonecas*), por exemplo, com sua cadeira de balanço à esquerda, uma estante de livros à direita e uma estufa ao fundo. Assim, imerso em uma *mise-en-scène* que referenda uma viagem de mão única, o ator pode confortavelmente “perder-se” em sua criação e afligir-se apenas com detalhes técnicos de sua personagem e cenas trabalhadas.

O ator, nesta fase que Jouvét propõe estar inserido na mentira, acredita que somente a personagem transita pela cena e que se houver algum tipo de distanciamento todo esse esforço estará fadado ao fracasso. De tal forma que - mesmo em uma encenação que possua elementos épicos ou de distanciamento crítico - o trabalho do ator preso a fase da vocação, denuncia uma desconexão entre a cena e sua prática.

Assiste-se na segunda fase ao surgimento de uma espécie de autoconsciência. O ator se dá conta que a posse da personagem é ilusória. Ele descobre a simulação, a mentira em que está instalado. “O ator reconhece e confessa sua insinceridade. Compreende que é duplo, que vive entre o ser e o parecer, em um deslocamento forçado, que aquilo que ele denominava de sua arte é antes de tudo uma prática, um ofício” (JOUVET, 1952). O surgimento dessa consciência de si mesmo promove a perda da ilusão da personagem e também da ilusão do eu, da inútil busca do eu. Portanto, de acordo com a proposição de Jouvét, estamos fadados a nos [re]inventar; assemelhando-nos à real condição do ser humano, o teatro nos confronta com esse processo infinito.



Maria Amélia Farah, Luciana Paes, Aline Filócomo
e Thiago Amaral em *Cachorro Morto*
Foto: Máira Soares

Por fim, na terceira fase do trabalho do ator descrita por Louis Jouvet, acontece algo raro. É o momento em que o ator se aproxima do sentimento dramático e, tendo encontrado o sentido de seu ofício, ele pode assim dar um sentido à sua vida. Falta esclarecer o que entendemos por sentimento dramático: não se trata de um modelo de representação no qual o ator está em união total e invisível com seu personagem, não é um novo modelo, porém, avança uma nova apreensão do real. Surge o “[...] ‘drama real’, concebido não como um modelo, mas como uma noção capaz de explicar essas tentativas de superação e mistura surgidas na história, incluindo a mais recente, das formas” (KUNTZ e LESCOT, 2012: 74-5)⁹. Resta saber se a ficção auxiliaria na capacidade de fazer perguntas verdadeiras sobre o mundo. “Quando contamos uma história, mesmo querendo ensinar uma lição, nosso objetivo primário é gerar uma experiência imaginativa” (WOOD apud LOWE, 2010: 202). De modo que tal questão sobre o cruzamento entre ficção e real mostra-se descabida, uma vez que os âmbitos imaginativos e sensíveis são diversos e seus referentes também conjugam da mesma diversidade.

A teoria de Szondi nos ensina que a separação por nós evocada traduz-se, no domínio do teatro, na separação do sujeito e do objeto: essa síntese dialética

⁹ O texto questiona os significados da forma dramática e sugere um “drama real” que estaria em oposição ao “drama absoluto” – qualificação dada por Peter Szondi (2006) ao modelo de uma forma dramática.

do objetivo (o épico) e do subjetivo (o lírico) que operava o estilo dramático – interioridade exteriorizada, exterioridade interiorizada – não é mais possível. A partir desse momento, universo objetivo e universo subjetivo não coincidem mais, achando-se reduzidos a um confronto dos mais problemáticos. Cabe aos dramaturgos administrar esse divórcio na medida do possível. Viver suas dilacerações e contradições, e tentar tirar delas as consequências estéticas (SARRAZAC, 2012: p.23).

Creio que a atualização mais precisa para o pensamento de Jovet é dizer que o ator aproxima-se não mais do sentimento dramático, mas do sentimento pós-dramático e que a sensação de que a vida carece de um sentido torna-se onipresente e a mera evocação de um significado unificador para a existência soa como ficção. Assim como o homem pós-moderno, que não tem mais um projeto unificador como perspectiva de construção de identidade que dê sentido para sua vida, mas a constante criação de projetos que se liquidificam e forçosamente são abandonados para a assunção de outros, o ator em *Ficção* não constrói um sentido totalizador para sua arte, experimenta as dores e questionamentos que emergem em circunstâncias que se desvelam com o mesmo ímpeto com que são tragadas para este abismo incomensurável e seu imanente princípio de incerteza.

A antropologia teatral hiperativa de Thiago Amaral

Em entrevista realizada no camarim do teatro CIT - Ecum¹⁰, antes de uma apresentação, Thiago Amaral relata:

A relação com o público nesse solo é uma comunhão, eu olho para as pessoas como meus grandes amigos, para que nenhum julgamento me destrua. Estou junto com eles, cavalgo junto. É muito emotivo, relacional e também matemático, por exemplo, nesse momento não olho, no outro encaro, em outro momento faço uma panorâmica, olhando para a plateia. Eu me preparo como se fosse uma transa; uma troca energética. Quero mais, sempre. Nesse solo, se perceber que algo está errado, eu posso contornar, tenho domínio, e me preparo para conduzir a plateia. É uma diversão, como se olhasse para eles e dissesse: Vem comigo agora! Olha o *looping* que vamos dar! Nossa! Deu merda!

Antes de começar o espetáculo o ator Thiago Amaral dança *Bollywood*¹¹ e seu pai o assiste da plateia sorrindo. Em seguida, ele passa as marcações de cena com o pai e define a melhor posição para eles ficarem no movimento final do espetáculo. Depois de combinar tudo com o pai, ele vai se maquiar. O pai, Dilson Amaral, veste a camisa roxa e espera.

Thiago Amaral nasceu em Taubaté, interior de São Paulo, e foi lá que começou suas primeiras pesquisas sobre o humano. Amaral colecionava bichos mortos e gostava de observar como eles eram, cada parte, cada músculo. Ele queria saber o que era aquele bicho morto ali no seu quintal, descobrir de que era feito e o que o fazia ser tão diferente dos outros animais, buscando sempre a comparação com o homem. O ator conta que na escola em que estudou na infância, ele era estimulado a colocar a mão na massa para aprender, tinha a liberdade para experimentar. Para uma criança hiperativa como ele, isso era muito instigante. Foi lá, nessa mesma escola que Amaral descobriu a *performance*. Tudo que fazia, conta ele, virava um evento performativo dentro do colégio.

Para o ator, a descoberta do teatro representou o encontro com todas as possibilidades que existiam dentro dele mesmo; o pintor, o bailarino, o cantor, o escritor,

¹⁰ O Centro Internacional de Teatro ECUM (CIT-Ecum) é uma nova instituição artístico-pedagógica que surge da ampliação e transferência para a cidade de São Paulo do Encontro Mundial das Artes Cênicas criado em 1998, em Belo Horizonte. O CIT-Ecum, como será chamado daqui para frente, é sediado no antigo Teatro Coletivo (Rua da Consolação, 1623). Coordenado por Rui Cortez.

¹¹ O nome *Bollywood* surge da fusão de *Bombaim* (antigo nome de Mumbai, cidade onde se concentra esta indústria), e de *Hollywood* (nome dado à indústria cinematográfica americana). Os filmes de *Bollywood*, assim como a maior parte dos filmes indianos, são na maior parte musicais. Espera-se sempre que contenham algumas melodias cativantes sob a forma de números de canto e dança.

o morcego, a aranha, o coelho e outras mil coisas. Thiago Amaral vê o teatro como uma espécie de laboratório de ciências, onde pode experimentar fórmulas e observar os procedimentos e as construções; como se olhasse por um microscópio e pudesse ver cada veia de que somos feitos.



Thiago Amaral em *O Jardim*
Foto: Bob Souza

Na Companhia Hiato, Amaral percebe que encontrou sua identidade, pois desde a pesquisa de *Cachorro Morto*, sentiu que poderia se mostrar como realmente era e mais ainda, se aceitar com todas as suas “deficiências”. O ator prefere que o teatro seja para ele e para o público um caminho de mudança, de descoberta de si mesmo. Thiago Amaral gosta de provocar o público, não de maneira violenta ou abusiva, mas ele quer tirar o espectador do conforto e fazer com que se olhe e se perceba na representação. Por isso, para Amaral, o Projeto Ficção representa um momento de libertação, no qual ele pode provocar a si mesmo e consequentemente o público.

Thiago Amaral conta que a primeira coisa que fez durante o processo de ensaios de seu solo, foi se distanciar de seu texto. Um dos dramaturgos do núcleo formado pelo projeto perguntou a Amaral, durante os ensaios, se ele tinha consciência de que seu texto provavelmente não ganharia nenhum prêmio. O ator relata que respondeu ao dramaturgo que não se importava com isso, pois o que ele buscava com seu solo era realmente mostrar o quanto era “torto”, cheio de defeitos. Amaral reforça que *Ficção* trouxe para ele a liberdade de criação que nenhum outro espetáculo da Companhia Hiato ou em outro lugar, havia lhe proporcionado até então.

Em seu monólogo, o ator enfatiza que não quer falar apenas do preconceito à sua homossexualidade, mas também do preconceito com as diferenças, seja religiosa ou simplesmente sobre a roupa que usa. Amaral escreveu seu texto com o intuito de descobrir para onde a humanidade está caminhando e que critérios insanos são esses que determinam onde você pode ir e o que você pode fazer. Thiago Amaral escolheu o coelho para representar a humanidade. O ator explica que o coelho foi o animal que elegeu, nesse momento, pois depois de sua viagem ao Timor Leste, ele não conseguiu sair de casa por algumas semanas, estava com medo da selva de pedra que é a cidade de São Paulo. Amaral olhava pela janela de sua casa e via a correria das pessoas e se angustiava com isso. A partir dessa sua observação, lembra Amaral, começou a pensar no coelho. Ele encontrou muitas semelhanças entre esse animal e os homens. Afinal, os coelhos são animais ágeis, correm contra o tempo e morrem de ataque cardíaco, se forem expostos a uma emoção forte, como, por exemplo, um susto.

Além do bicho, o solo de Thiago Amaral expõe a relação do criador e da criatura, simbolicamente representada pela imagem do pai e do filho. O ator convidou seu pai para participar de seu monólogo, pois queria escancarar no palco o fato de nunca ter correspondido às expectativas de seu criador e de não ser o projeto de filho que seu pai e uma sociedade inteira poderiam esperar que ele fosse.

Durante o processo, Amaral descreve que aprendeu a lidar com seu pai primeiro artisticamente e depois na vida real. No início, ele corrigia o pai o tempo todo e ficava nervoso quando seu convidado não parava na posição combinada, mas, aos poucos, isso foi se diluindo e hoje o ator se diverte com a presença do pai e revela que muitas vezes tem vontade de dizer coisas para ele em cena que não teria coragem de dizer na vida. Thiago Amaral conta sobre uma apresentação no Rio de Janeiro, quando em determinado momento do espetáculo olhou para seu pai e disse algo fora do roteiro: “Esse espetáculo

não existe sem você. Sem você isso não vai continuar.” Após dizer isso, Amaral e o pai se emocionaram e, imediatamente, ele disse a frase do roteiro, a qual repete sempre que se emociona ficticiamente: “Deu merda aqui, pai!”



Dilson Amaral e Thiago Amaral em *Ficção*
Foto: Bob Souza

Diálogo silencioso do “coelho pai”, Dilson do Amaral, com o “coelho filho”, Thiago Amaral.

Pai:

Teatro para mim sempre foi ele, eu ia ao teatro muito pouco. Quando o Thiago estava apresentando em Taubaté, eu ia para ver meu filho, o teatro era ele, eu queria vê-lo. Ele sempre foi alegre, um comediante, esperto e um bom ator. O teatro era ele.

Filho:

Pai, vamos escrever alguma coisa? O que você gostaria de escrever?

Pai:

O convite foi bem lento. Eu falava uma coisinha ou outra; tudo bem lento. Palavra por palavra. Por isso não me assustou, eu considerei uma brincadeira.

Filho:

Pai, que tal se você viesse ensaiar com o pessoal?

Pai:

Eu, aposentado, sem fazer nada; eu vim. A primeira vez que apresentamos tinha pouca gente assistindo, dois professores do Thiago. Cheguei no Viga, no teatro que eles ensaiavam, a Mamé (Maria Amélia Farah) estava lendo seu texto e eu ajudei. O Leonardo me deu umas instruções e pediu para que eu ficasse com a mão para trás na cena. Foi bem legal, não me assustou. Quando terminou a apresentação, eu perguntei para o Thiago se era o que ele queria e se estava bom para ele.

Filho:

É isso pai.

Pai:

Eu faço pouca coisa, mas a presença; juntar pai e filho é a coisa mais gostosa que tem. O Thiago tem que decorar texto, eu não sou nada. Ele fica nervoso, eu não, eu fico tranquilo, fico esperando que ele faça a parte dele. Eu fico compenetrado nele, vibrando para que

ele faça a parte dele direito. Às vezes, olho para a plateia, dou uma “filmada” para ver quem está sério, quem está triste, quem está dormindo. Eu fico feliz quando vejo a plateia gostando dele, não vejo o público olhando para mim.

Filho:

Pai, o público olha para você.

Pai:

Eu não vejo assim, se não, me atrapalha. Eu não quero me desconcentrar dele e se eu olhar para alguém da plateia talvez eu me perca.

Filho:

Não é, pai?

Pai:

Se eu estiver olhando alguém eu perco o momento. Cada dia é diferente, tem um texto que evolui. Para mim é diferente, mas não é complicado, é gostoso ver o pessoal aplaudir, rir e chorar. O pessoal vem falar com a gente depois. O público vem agradecer e é gostoso isso. Uma vez uma moça chegou e disse para mim que o pai dela era poeta. Ela foi chorando no camarim dizendo que eu representava o pai dela. Isso mexe com o público, é corajoso. Eu não fui corajoso, fui normal, como todo pai. Aquilo que aconteceu durante seis anos... Agora, eu estou fazendo o papel de pai. Toda vida acompanhei o Thiago, estou fazendo o que já fazia e continuo fazendo. A briga fez mal para mim e para ele, mas agora, peguei o mesmo bonde. Ele passou de novo e eu peguei. Eu sempre acompanhei a vida dele. O que aconteceu... Eu nunca tinha imaginado, foi uma surpresa eu não esperava, nunca percebi nada disso, foi a maior tristeza da minha vida essa decisão que o Thiago tomou. Eu não vi, não vejo e não quero ver. Ele tem a vida dele eu a minha, pisou fora eu estou fora. Acho que ele está entendendo isso também. Acho que agora é a mesma coisa que antes, eu entendo ele do mesmo modo que o entendia. Claro, fora desse intervalo isso não existe. Eu não me arrependo do que fiz, foi para ele melhorar. Mas esse percurso que deixei é outro problema. Eu parei ali, o tempo passou, peguei o bonde lá na frente...

Filho:

Pai, faz aquilo? – disse Thiago Amaral ao pai.

Pai:

Eu faria isso por mais tempo, não me atrapalha. A gente sai passear, vai para o Rio, para o Chile. Eu estou saindo mais, é um prazer, me divirto. Se continuar assim eu vou até onde for. Eu acho a Companhia Hiato muito bonita. São pessoas da mesma idade, tem o mesmo estudo, acho uma equipe bonita. Eu fiquei abismado quando vi todos os espetáculos no Chile. *O Jardim* é muito bonito, inteligente. Um se destacou mais que o outro nos monólogos, mas acho que todos podiam mudar um pouco, se fortalecer. Tem monólogo que poderia mudar. Poderia fazer o público rir mais, o do Thiago mesmo. Tem coisas que ele poderia dar uma lapidada, que não cabe ali. Eu apoio o meu filho e ele se preocupa comigo e eu com ele. Ele sabe que nunca neguei nada para ele.

Filho:

É pai, eu apertei muito a corda da orelha?

Pai:

Um dia, ele amarrou muito a touca da orelha de coelho e na cena, ele puxava, puxava para tirar e não conseguia. Eu achei que ele ia se enforcar. Na hora eu olhei para ele e ele para mim. Eu fiz um gesto com a cabeça, como se dissesse: “Está vendo, Thiago.” No final, ele disse para mim no camarim que tinha apertado muito a orelha. Outro dia, ele marcou o lugar de finalizar a cena, mas na hora, ele parou mais para o fundo do palco. Eu falei para ele, ali mesmo, no momento, bem baixinho: “Thiago, foi você que errou, heim.” Então, ele falou para o público que eu estava corrigindo ele e foi engraçado. Eu faço a mesma coisa sempre, o que ele quer; e se eu fizer diferente ele me fala.

Filho:

Pai, não é assim.

Pai:

Um dia eu entrei na cena, depois que ele conta para o público sobre aquela nossa conversa, e eu pus a mão no ombro dele. O Leonardo falou para o Thiago que eu não podia por a mão no ombro dele em cena. Então, o Thiago me falou, e eu não pus mais. Aquela outra cena que ele fala para o público que eu estou lá de livre e espontânea vontade; uma vez, eu respondi diferente. Coloquei dúvida na resposta e o público gostou. O Leonardo não achou legal e pediu para não fazer isso, mas eu estou fazendo e o Thiago gosta. Isso nasceu ali na hora, fazendo. O Thiago ficou quieto da primeira vez que fiz, mas depois ele gostou. Foi espontâneo, não estava no *script*. Eu brinco bastante, na cena da água, por exemplo, é divertido, mas o que eu mais gosto de ver é o Thiago dançando. Por isso eu sempre fico na plateia assistindo ele dançar, aquela dança dele, antes de começar a apresentação e acho tão bonito, eu adoro ver. Eu acho que ele podia dançar mais tempo na peça. Lá em Taubaté, era só festa em casa. Ele está fazendo o que ele gosta nessa peça.

Filho:

Pai, não coloca a mão no meu ombro naquela hora.

Pai:

Se eu erro, ele arruma. Durante a brincadeira, ele fala, e a gente corrige na hora.

Filho:

Pai! É do outro lado, pai! – disse Thiago Amaral ao pai.

1.5 Ficção: Uma Oficina de Interpretação e Dramaturgia para atores e várias questões lançadas.

Esta Oficina foi realizada no Rio de Janeiro, no teatro Caixa Cultural, no dia 20 de abril de 2013. Um grupo de vinte pessoas foi selecionado por carta de interesse para participar. O público constituía-se de atores em formação ou já profissionais da área. As atrizes Aline Filócomo e Fernanda Stefanski ministraram a aula, que teve duração de cinco horas.

Os alunos chegaram e enquanto eles trocavam de roupa e se alongavam, Stefanski colocou no centro do espaço uma cadeira e um cubo grande preto. Sobre o cubo ela colocou uma garrafa de água e vários copos plásticos. Logo em seguida, Filócomo pediu para que os participantes sentassem de frente para a cadeira e o cubo e observassem o espaço. Então, ela começou a explicar o primeiro exercício: os participantes deveriam entrar no espaço cênico, sentar na cadeira, tomar um copo de água e sair do espaço pelo mesmo lugar que tivessem entrado. O público ficou encarregado de observar a movimentação de cada um nos mínimos detalhes.

Após o primeiro ator realizar esta ação proposta no exercício, Stefanski e Filócomo fizeram as seguintes perguntas ao grupo:

- O que a ação dele traz para nós de informações?
- O que recebemos?
- A partir dessas movimentações conseguimos distinguir em que ambiente ele parecia estar?
- Como ele tomou a água?
- Ele estava com sede?
- Que estado ele estava?

Os participantes descreveram as ações da pessoa e comentaram como ela havia realizado aquilo e as sensações que “chegaram” para eles. Depois dos comentários, Filócomo pediu para que o mesmo ator repetisse as ações que fizera. Assim que o ator terminou essa repetição, Stefanski pediu novamente os comentários dos observadores.

Filócomo destacou para os participantes do encontro que o importante desse exercício era destrinchar o movimento, o olhar, as pausas, a respiração e outras coisas que surgissem durante a execução. Aline Filócomo reforçou para os participantes que esse exercício apontava, principalmente, que mesmo sem se pretender fazer nada em cena, já

se diz muita coisa. Dentro do espaço de cênico, por mais que tente não fazer absolutamente nada, representa-se alguma coisa para o público.

Stefanski relatou para os participantes, outro exercício que os atores da Companhia Hiato costumam fazer durante seus processos: os sete níveis de respiração, no qual o ator deve experimentar diferentes intensidades de respiração até chegar ao nível dramático, que seria o nível sete, a respiração mais intensa. Explica Stefanski que o objetivo nesse exercício, para eles, é encontrar a respiração do intérprete, aquela que mais se aproxima da respiração verdadeira.

Após todos os atores e atrizes passarem pelo banco, Filócomo faz uma reflexão junto aos participantes, do que seria o mais interessante de se perguntar nesse exercício e fornece exemplos:

- Onde eu me salvo?
- O que eu escondo?
- Onde me protejo e qual é a ferramenta que uso para isso?

Filócomo reforça que se trata de um exercício que tenta desvendar a estratégia da pessoa, do ator-atriz. O importante seria descobrir o que, como intérprete, se passa em cena sem saber e o que seria natural, espontâneo. É necessário que o ator identifique essas características e, caso não as perceba, por intermédio do olhar dos observadores, torná-las conscientes.

Os atores e atrizes da Companhia costumam fazer esse exercício do copo de água, repetidas vezes em seus processos e, relata Stefanski, muitas vezes, eles acabam sendo cruéis nos comentários para que essa consciência seja ampliada. Os integrantes percebem que cada vez que o exercício é refeito, tudo muda na percepção dos outros e de si mesmos. Acabam descobrindo em que estados emocionais se encontram em sua vida naquele momento e, além disso, as defesas se atualizam. Muitas questões surgem para a pesquisa da Companhia, a partir desse exercício, lembra Filócomo, tais como:

- Será que estou errando fazendo eu mesma?
- Como não consigo fazer eu mesma?

A atriz completa afirmando para os participantes da Oficina que no momento da repetição da cena, ele estaria, na verdade, fundamentado no retorno que obteve dos outros, da construção que o outro formulou sobre ele. Portanto, caberia ao ator administrar isso e conseguir apresentar o mesmo frescor da primeira vez que realizou a ação. Filócomo chama atenção do grupo para o momento da entrada no espaço. Trata-se de uma parte muito difícil, pois é nesse ponto que o ator decide aonde vai se “salvar” para realizar a ação até o final. Lembra Filócomo, que durante a repetição, aquilo que aconteceu de inédito na cena seria o que mais aproximou o ator do espectador e estabeleceu uma cumplicidade entre eles.

Stefanski perguntou para os participantes, antes da próxima etapa da Oficina:

- Por que buscamos o olhar do espectador, o que estou querendo?

Stefanski reforça a importância de sabermos essas respostas antes de entrar em cena. Assim, começou a segunda parte do primeiro exercício que consistia em realizar a mesma ação do primeiro, porém, quando a pessoa sentasse para beber a água, deveria contar um tempo de 15 segundos mentalmente e só depois terminar a ação.

Após a realização dessa parte, Filócomo pergunta aos atores:

- Qual é o seu estado de neutralidade? Ele talvez não exista quando você está em cena, com pessoas olhando você?

Filócomo pede a todos que se façam essa pergunta e busquem uma resposta. Aline Filócomo conta para os alunos sobre uma experiência que teve trabalhando como atriz convidada em grupo de teatro francês. Essa diretora pedia aos atores uma ação simples, como, cruzar a cena, apenas isso. Mas, lembrou Filócomo, que o que acontecia era que os atores brasileiros pensavam em mil coisas enquanto realizavam a tarefa, enquanto, os atores franceses, apenas cruzavam a cena e simplesmente faziam a ação concreta. A atriz explica para os participantes da Oficina que, às vezes, realizar a ação é apenas realizar a ação, só isso.

Stefanski lembrou-se de seu professor Antônio Januzelli e contou para os participantes da Oficina sobre a técnica trabalhada por ele. Durante o curso de artes cênicas da USP, Janô (como é conhecido por todos) falava nas aulas sobre um

determinado estado de porosidade que os intérpretes deveriam encontrar em cena. Ele explicava que neste estado, o ator, ao invés de mostrar a cena, ele faz a cena com o público. Para Stefanski, em uma peça improvisada, performática, o ator reage diretamente e já se encontra nesse estado poroso. Mas, em um *Rei Lear*, numa montagem clássica da peça, seria preciso desenvolver essa porosidade em cada ação. O ator não pode fingir que não vê o público, mesmo em um espetáculo onde exista a quarta parede, reforça Stefanski para os alunos, deveria existir a porosidade.

Depois dessa reflexão das atrizes, elas explicam o segundo exercício: os atores deveriam fazer a mesma movimentação do primeiro exercício, entrar e beber água, porém, acrescentando uma breve narração pessoal em terceira pessoa. Mas, para isso, os atores tinham uma estrutura a ser respeitada. Deveriam descrever quem eram a partir de três memórias de sua vida: a primeira sobre uma memória que gostaria de ter tido algum dia, a segunda sobre uma memória que vai guardar para sempre e, por último, sobre uma memória que gostaria de ter apagado. A regra nesse exercício, era que uma dessas memórias, pelo menos, deveria ser ficcional.

Todos os participantes realizaram esse exercício e, sem comentários dessa vez, as atrizes explicaram a segunda etapa: os alunos deveriam escolher uma das pessoas que ouviu as memórias e contar a história dela em primeira pessoa. O objetivo era tentar trazer o máximo de detalhes de como a pessoa havia apresentado.

Cada participante sentou na cadeira e começou a contar a história do outro como se fosse sua. Durante essa narrativa, Filócomo e Stefanski começaram a fazer perguntas que ajudassem a pessoa a compor melhor a história, trazer mais informações. Aos poucos, as perguntas se encaminharam para construções de repostas mais pessoais, porém, a construção corpórea continuava sendo de uma personagem fictícia – a do outro participante da oficina que ele havia escolhido para representar. Nesse momento, as memórias começaram a se misturar e as histórias ficaram mais interessantes e engraçadas. O riso do público acabava trazendo mais verdade para as narrativas.

Terminado a parte prática, as atrizes da Companhia Hiato formam uma roda com os participantes da oficina e explicam onde usam esses exercícios nos processos do grupo e principalmente em *Ficção*. A Companhia sempre brincou com essa mistura de memórias dentro da dramaturgia. A biografia de um se mistura à de outro nos experimentos e depois isso acaba indo para o texto final, como no *Jardim*. Stefanski lembra que durante o processo desse espetáculo, os atores foram em bailes da terceira

idade e perguntavam aos idosos suas memórias, e no final percebiam que as histórias se repetiam e havia muitas lembranças em comum, como: a morte do marido. Explica Filócomo que se apropriar do material do outro é uma constante na dramaturgia da Hiato. Porém, no *Ficção* isso acontece em pequenos detalhes da dramaturgia, como: o carro Brasília presente no solo de Stefanski e Amaral. Ao assistir aos cinco monólogos pode-se encontrar essas sincronias, essas imagens parecidas.

Os exercícios apresentados anteriormente revelaram para eles, principalmente, no Projeto Ficção, quais ferramentas apresentavam o ator. A busca era, ressaltar Stefanski, buscar em cada ator onde tinham a impressão que estavam vendo a atriz de verdade e, por algum momento, causar a sensação no público de que ele viu algo que não deveria ter visto e, assim, o espectador teria um rasgo de realidade. Isto foi pensado e ensaiado para acontecer nos monólogos. Filócomo aponta para os participantes da oficina que um dos acordos que foi feito entre eles, no início do processo, era o de mostrar para o outro, toda vez que ele se expunha de verdade na cena. E cabia ao ator decidir se queria mexer com isso ou não.

Os participantes da oficina, em sua maioria, já haviam assistido a todos os monólogos e outros espetáculos da Companhia. Eles estavam bem curiosos para saber sobre o que eram, de fato, ficção e realidade nas dramaturgias. O que eles tiveram nessa oficina foi apenas uma pincelada do primeiro passo que os atores e atrizes do grupo e o diretor trabalham durante suas criações, seus pontos de partida. Cada participante pode a partir desses dois exercícios, construir seu próprio monólogo. Histórias interessantes foram expostas e emoções surgiram durante as narrativas. Em apenas cinco horas, eles conquistam um material rico de imagens e potencialmente expressivo para um espetáculo.



Aline Filócomo em *Ficção*
Foto: Lígia Jardim

Conversa fictícia realizada com todas as “Alines” da atriz Aline Filócomo

Essa conversa, assim como, os múltiplos duplos de Aline, foi realizada em múltiplas partes, em diversos lugares e situações: na sua casa, no teatro antes de entrar em cena, no camarim logo após sair de cena, em quartos de hotel, no saguão do aeroporto, no avião e durante ensaios.

- Afinal, qual seria a importância de falar sobre minha vida, meus trabalhos; de expor todas as Alines que fiz no teatro nesse solo, sem a ficção? – pergunta “Aline Separação¹²”.

Um dia, na casa de Aline Filócomo, conversando com a “Aline Separação”, ela esclareceu por que o processo de dramaturgia não recebeu o nome de museu autobiográfico e sim, de museu biográfico. A justificativa, para ela, é que sendo biográfico ninguém precisaria ser fiel aos acontecimentos, e assim, teriam a permissão para ficcionalizar os acontecimentos. Desse modo, a Aline Separação teria mais liberdade

¹² Nesta entrevista exponho de forma lúdica, algumas das 32 personagens que a atriz Aline Filócomo criou para seu monólogo em *Ficção*.

para falar de si mesma, sem medo de mentir e tornar mais emocionante os acontecimentos de sua vida.

- Como seria viver no mundo onde crio memórias e me atormento com elas? – pergunta “Aline Autista”.

No teatro, ao final de um ensaio aberto do Projeto Ficção, a “Aline Autista” revela que fica assustada com o fato de seu solo ser muito autorreferente. Ao mesmo tempo foi muito instigante para a atriz, enxergar todas as “Alines personagens” juntas no palco - a “Aline Formatura”, que era Deus e usava fraldas num espetáculo interativo sobre religiões; a “Aline CPT”, que trabalhava no Centro de Pesquisa Teatral dirigido por Antunes Filho e não gostava do Natal; a “Aline Fanha” apresentada no espetáculo *Escuro*, que foi inspirada em um primo seu que desde pequeno tinha problemas na fala e a família fingia que o problema não existia; a “Aline Esquizofrênica” do espetáculo *O Jardim*, inspirada num tio esquizofrênico que tinha um caderninho, onde anotava todos os seus pensamentos e memórias inventadas; e, por último, não menos importante, a “Aline Autista”, que estava nessa conversa, pois ela passava a mão na mexa do cabelo repetidas vezes como fazia no espetáculo *Cachorro Morto*.



Aline Filócomo em *Ficção*
Foto: Ligia Jardim



Luciana Paes, Aline Filócomo e
Maria Amélia Farah em *Cachorro Morto*
Foto: Máira Soares

A atriz conta que na pesquisa do primeiro espetáculo montado pela Companhia, cada ator-atriz identificava em si mesmo uma “maneira autista” de estar na peça. Mais do que observar os autistas, Filócomo colocou uma lupa em si mesma e se observou. Ampliou suas próprias manias, como, por exemplo, a mecha de cabelo que fica alisando o tempo todo. Esse gesto, segundo a atriz, foi intensificado até o limite para a construção da personagem. Entretanto, Filócomo repara que nessa construção, embasada na descoberta de distúrbios em si mesma, sempre foi um traço presente na sua pesquisa individual como atriz e que na Companhia Hiato, encontrou mais liberdade para experimentar essa característica.

- Onde me perco? – pergunta a “Aline Jardim”.



Aline Filócomo em *O Jardim*

Foto: Bob Souza

No carro, indo para a o Sesc Pompeia, apresentar seu solo, a “Aline Jardim” conta como começou a busca de seu duplo para o espetáculo *Ficção*. Dessa vez, a atriz estava intrigada com o distúrbio de múltiplas personalidades, por isso começou a assistir vídeos, filmes e seriados de televisão que explorassem essa questão. Filócomo trouxe para sua pesquisa material que revelasse a impossibilidade do sujeito social de ficar em uma personalidade só. Ela não queria mostrar a doença em si, mas sim, explica a atriz, o

paralelo que construiu dessa disfunção com a profissão de atriz - uma atriz condenada a representar personagens pelo resto da vida e nunca mais saber qual é a real. Filócomo apresenta no solo a possibilidade de estar condenada a não ter uma personalidade fixa e nunca conseguir ser real o suficiente.

- Qual a Aline mais real possível? Será que é possível ser original? – pergunta “Aline Noite de Estreia”.

No camarim, antes de entrar em cena, a “Aline Noite de Estreia” fala sobre seu conflito: a imitação. A atriz se vê imitando sempre sem conseguir ser original. Filócomo gostaria de saber quando as pessoas vão imitá-la; ela não quer ser original, de fato, mas busca em seu trabalho o frescor da originalidade.

- Por que eu quis ser atriz? – pergunta “Aline Irmã mais Velha”.



Aline Filócomo em *Ficção*
Foto: Ligia Jardim

No quarto do Hotel, em Santiago do Chile, a Aline Irmã mais Velha fala sobre o convite que fez à sua irmã para participar de seu solo. Esta ideia, segundo Filócomo, surgiu em meio a toda essa pesquisa do Projeto Ficção. A atriz foi assistir ao ensaio aberto do espetáculo da sua irmã mais nova, *Experimento Pas de Deux*, e ficou muito emocionada. Ela se lembrou de seu Museu e percebeu que não poderia deixar de fora essa relação com a irmã. Pois havia sido por causa da irmã mais nova que começou a fazer

teatro. Filócomo reforça que não podia fugir disso, de onde tudo começou. Sua irmã mais nova queria muito fazer um curso profissionalizante de teatro e ser atriz e ela, apenas imitou, pois não tinha muita vontade. A atriz esclarece que já teve muitas vontades; fez violão, teclado, balé, inglês, pintura, piano e outras coisas que sempre levou a sério. Filócomo achava que poderia ser tudo isso, cantora na noite com seu violão, bailarina do Bolshoi, pianista de uma orquestra e professora de inglês. Quando a irmã mais nova começou a fazer teatro, ela foi também e a princípio, não fez o curso com tanta dedicação como nos outros. A atriz só começou a se divertir no teatro quando fez a personagem Alice, do texto *Alice no País das Maravilhas*. Ela conta que a partir daí entrou no mundo de possibilidades do teatro e começou a levar a sério ser atriz. Filócomo percebeu que no teatro poderia ser todas as coisas que já havia levado a sério na vida. Foi assim que, ela lembra, conseguiu entender a paixão da irmã mais nova - aquela que nunca levava a sério os outros cursos, apenas o teatro. Vendo a dança final do espetáculo de sua irmã, Aline Irmã mais Velha enxergou a paixão da irmã e imediatamente se lembrou da imitação.

- Como encaixar a “Aline Sonata de Outono” no meio de tantas Alines engraçadas? – pergunta “Aline Sonata de Outono”.

No saguão do aeroporto, “Aline Sonata de Outono”, fala sobre a figura das irmãs na Companhia Hiato. Filócomo explica que as atrizes Fernanda Stefanski e Luciana Paes também têm irmãs que são atrizes e elas também falam disso em seus solos. Porém, “Aline Sonata de Outono” trouxe essa questão com mais força, pois a figura de sua irmã mais nova estava muito latente em sua vida. A atriz reflete que seu conflito na vida real era de que nunca, de fato, tinha sido a irmã mais velha, ela sempre tentou imitar o jeito da irmã se vestir, o cabelo, as atitudes e, por fim, acabava fingindo que ela mesma era a irmã mais nova. Essa personagem Irmã mais Velha sempre foi um problema em sua vida, pois sempre foi a mais dramática. A atriz revela que até hoje tem dificuldade de encaixá-la em seu solo, pelo peso emocional que tem e pelo grau de realidade que apresenta.

- Será que estou apresentando da melhor maneira possível eu mesma? – pergunta “Aline Psicose”.



Aline Filócomo em *Ficção*
Foto: Ligia Jardim

No camarim do teatro, no Rio de Janeiro, depois de uma apresentação, a “Aline Psicose” fala sobre sua crise dentro do Projeto Ficção. A atriz conta do pavor que sente com a sensação que esse solo causa nela: de estar estreando todos os dias. Ela tem apresentação amanhã e confessa que mudou o texto hoje pela centésima vez e isso a angustia. Tem dúvidas sobre a estrutura de seu texto, pois segundo ela, há um hermetismo no conteúdo que acaba distanciando o público. Hoje, Filócomo diz que está num momento de limpeza, de tirar as rebarbas e assim, tornar mais simples suas frases, para enfim, chegar mais perto do público. Filócomo acrescenta que se para isso tiver que mudar seu texto inteiro, ela mudará. A única coisa que nunca foi alterada e nunca vai ser em seu solo, é a cena da dança final que a irmã mais nova realiza, pois a atriz percebe que esse momento está fechado e “não tem problemas”. Ela fica mais aliviada nessa parte final e sente que o que quer comunicar com a entrada da irmã chega ao público de maneira arrebatadora. A atriz ficou incomodada em algumas apresentações, quando percebeu que só conseguiu se comunicar com o público apenas no momento da dança e no resto do espetáculo foi uma tormenta. Uma coisa para a atriz é representar o erro ou o fracasso,

outra coisa é fracassar de verdade e sair de cena com vontade de não voltar mais naquele espaço. A atriz revela que já teve vontade de desistir como fez Paula Picarelli.

- Onde coloco minhas mãos, agora? – pergunta “Aline do Mundo”.

No avião, voltando para São Paulo, a “Aline do Mundo” fala sobre a sua função dentro desse projeto, que se divide em: dramaturga, atriz e diretora. A atriz sente que de todos os espetáculos da Companhia este é o que ela mais acumulou funções. Ela teve de ser a dramaturga e lidar com a insatisfação de seu texto, ser a atriz e lidar com a insatisfação na sua atuação e ainda, ser a diretora de si mesma durante a temporada. Isso foi e ainda é, algo que deixa Filócomo, sem saber onde colocar as mãos. A atriz gostaria de saber se Van Gogh, ao terminar um quadro, no momento em que olhava para a obra, teria pensado insatisfeito, que aquele não era bem o amarelo que queria ali. Se isso aconteceu na vida do pintor, é exatamente, descreve Filócomo, como ela se sente na maioria das vezes que sai das apresentações de seu solo. A atriz olha para o quadro pronto e pensa nas cores que não colocou ou nas cores que colocou em excesso. Uma frase que incomoda muito a “todas as Alines”, quando sai de cena - e ela tem ouvido muito isso - é: “Que coragem!” A atriz não sabe identificar se isso é bom ou ruim, pois o que seria para ela, mais fácil de ouvir, é: “Que grande atuação!” Filócomo explica que a outra frase, a da coragem, a coloca num lugar de dúvida sobre o que, afinal de contas, fez em cena de tão corajoso.

- Coragem de quê? Estou sendo corajosa? – pergunta Aline Moreira Filócomo.

CAPÍTULO II: IMBRICAMENTOS NO PROCESSO CRIATIVO



Aline Filócomo e Milena Filócomo em *Ficção*
Foto: Otávio Dantas

2.1 SOBRE O CEPECA

O Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (CEPECA) criado em 2009 no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo [CAC ECA USP], coordenado pelo prof. Armando Sérgio da Silva¹³.

Constituindo-se em núcleo de pesquisadores, não restrito apenas a estudantes da instituição que o abriga, o centro dedica-se à investigação dos processos de criação de atores e encenadores, tendo, portanto, uma atividade prática e teórica intensa. Diversos espetáculos, mostras, demonstrações de trabalho, intercâmbio com outras instituições e *workshops* são promovidos durante esse tempo, bem como, a publicação de uma revista eletrônica [*PesquisAtores*] e um livro [*CEPECA – uma oficina de pesquisAtores*] que sumariza em artigos as pesquisas acadêmicas empreendidas. Segundo as palavras de Camila L. Scudeler, atriz e pesquisadora, e de Armando Sérgio da Silva, o CEPECA “[...] é um nicho para todos aqueles que procuram o aperfeiçoamento de suas técnicas, num

¹³ Livre docente pela Universidade de São Paulo, autor de diversos livros entre os quais *Do Teatro Ao Te-Ato* e *Uma Oficina da Essência* (1995).

fazer pensado, autônomo, rico para as soluções da cena e o que surge de cada processo criativo” (SCUDELER, 2010: p.7).

A introdução do livro do CEPECA [2010] apresenta a importância do Centro para os artistas envolvidos:

Desde seu início informal, a partir da necessidade de continuação na pesquisa em disciplina ministrada por Armando Sérgio, busca sempre a nossa integração, artistas-pesquisadores, e a viabilidade de projetos. Para tanto, adota-se uma política transparente que prepara as criações para o público, para o mercado, abrindo novas portas para o artista maduro (SILVA, 2010: p. 15).

O CEPECA é um centro de estudos que possibilita discussões relevantes sobre o atual estado da produção artística. O teatro contemporâneo é minuciosamente debatido a partir das experiências práticas de cada integrante pesquisador e leva em conta a produção teórica e prática do presente panorama teatral.

Os participantes do CEPECA compartilham suas pesquisas acadêmicas [mestrado, doutorado e pós-doutorado] e não acadêmicas e estas são postas sob o crivo da crítica. As reflexões são pautadas pelas propostas consagradas dos pensadores contemporâneos, bem como por teses de pesquisas de ponta em outras áreas do conhecimento como neurociências, antropologia, ciências comportamentais, semiótica, etc. As crises propostas por Sarrazac, os hibridismos de Ferral e as categorias da cena pós-dramática de Lehman ganham vida nos experimentos realizados dentro deste centro.

Em 2010, começo a frequentar os encontros que acontecem todas as manhãs de quinta-feira no Centro de Pesquisa. Nesse grupo passo a colaborar com uma pesquisa de doutorado sobre supostos aspectos da consciência em cena de Adriano Cypriano, intitulada *Poéticas da consciência: aspectos da criação em teatro no pós-moderno*, orientada pelo Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva. Nesta pesquisa passo a atuar como atriz e dramaturga, e dela nasce o *Experimento Pas de Deux*, processo este que pertence ao meu segundo estudo de caso nesta dissertação.

No grupo de pesquisas, a cada encontro, assistimos a cenas e exercícios de criação. Em seguida, uma discussão sobre o apresentado é levantada e cada pesquisador sai dali fomentado com inúmeras propostas e críticas. Com a criação de *Experimento Pas de Deux* não é diferente, obtemos um retorno dos participantes a cada fragmento novo que é apresentado. Como, por exemplo, a *cena dos saltos* - momento de *Experimento Pas de Deux* em que as duas atrizes, cada uma delas sentada em uma cadeira, começam a fazer

o mesmo movimento [levantar da cadeira, saltar e andar] repetindo-o até quase a exaustão conduzindo à ação e o estado da próxima cena - em que a pesquisadora e professora da Escola de Comunicações e Artes Patrícia Noronha enfatiza a questão da poética dos movimentos repetitivos; comparando a cena a procedimentos do Wuppertal¹⁴.

Durante aproximadamente um ano esses encontros se tornam a base para nossa criação, até que em outubro de 2011 acontece nosso primeiro ensaio aberto no Teatro Alfredo Mesquita, na USP. A audiência é majoritariamente composta por estudantes de teatro e profissionais da área. Nesse momento, finalizamos o espetáculo e fechamos uma etapa do processo. Nas palavras do professor Armando Sérgio, “[...] espetáculo pronto, nós do CEPECA não vamos mais comentar. Esta etapa se encerra aqui”.

O CEPECA fornece os alicerces para que esta obra e muitas outras nasçam, e no mês de março de 2012 realizamos o segundo ensaio aberto na Mostra de Experimentos do TUSP¹⁵. Nesta mostra alguns elementos novos são inseridos e o caráter de *work in process* é assumido como modelo de trabalho para o grupo. Esse procedimento parte do pressuposto segundo o qual o espetáculo não assumirá uma forma definitiva, sendo antes um pretexto para criação, discussão e provocação que uma obra acabada.

¹⁴ Tanztheater Wuppertal – grupo de dança-teatro criado por Pina Bausch e que funciona na cidade alemã que dá nome ao grupo.

¹⁵ TUSP - Teatro da USP. Espaço localizado em São Paulo, na Rua Maria Antônia, onde acontecem apresentações de espetáculos teatrais e residências de grupos o ano inteiro.

2.2 EXPERIMENTOS PARA UM *PAS DE DEUX*: DRAMATURGIA E SUMÁRIO DE PROCESSO



Milena Filócomo e Jackeline Stefanski em *Experimento Pas de Deux*
Foto: Zé Aires

O *Experimento Pas de Deux* surge de inquietações sobre o feminino e o que é ser mulher no mundo; aflições das atrizes do projeto. Questões sobre filhos, casamento e profissão tornam-se o foco central na vida da maioria das mulheres em nossa sociedade patriarcal, latina e católica. Virginia Wolf e Nora [personagem principal de *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen] são as figuras inspiradoras para sustentar os passos iniciais do processo.

A biografia de V. Woolf aparece como um possível duplo para mim. A sensação de nunca estar pronta, nunca estar preparada o suficiente ou não poder apreciar o bastante as ocasiões e eventos gera uma angústia, uma tristeza incontornável. Não ter um lugar apropriado, não corresponder às expectativas que se formam sobre nós e a frustração que, de fato, ou apenas ilusoriamente causamos, pesa como um fardo insustentável. Diante dessa insuficiência do ser, quantas personagens precisam ser criadas para satisfazer tantos desejos? Um compartilhamento dessas inquietações com outros artistas ampliam e adensam o escopo dessas aflições, transformando-as em estímulos para a criação.

Também a obra *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen e a criação da personagem Nora desvela para as atrizes uma poderosa série de possibilidades criativas. A personagem Nora

revela aflições recorrentes ao universo feminino que não são corroídas pela passagem do tempo.

Em *Casa de bonecas*, de H. Ibsen (1976), depois de oito anos de casamento e de tanta incompreensão do marido Torwald – premido por comportamento característico do homem burguês de seu tempo – que a condena por ação ilegal praticada com o objetivo de salvá-lo, Nora abandona o lar. O evidente filisteísmo do marido, que nada compreende, senão a manutenção de certa aparência leva-a a abandonar a casa e os filhos para educar-se. Apesar de a atitude de Nora ser considerada radical (no sentido posto pela irreflexão do senso comum), há um motivo determinante para abandonar a casa e a imagem de algo perfeito, construída ao longo dos anos. No caso de “A terceira margem do rio” (ROSA, 2005), o texto não apresenta nenhuma evidência ou motivo para o pai (e marido) abandonar o lar. Em ambos os casos, as personagens abrem mão de uma determinada situação, aparentemente estabelecida, para irem em busca de outra: desconhecida e incerta. Algo absolutamente desconhecido, entretanto essencial, afigura-se como necessidade seminal de mudança: tratar-se-ia da busca de um outro, mas desconhecido idêntico? Por esses dois casos, tomados de obras exemplares, o conceito de identidade, na prática, só pode ser apreendido por intermédio da contradição (MATE, 2011).

Para trabalhar a relação entre as atrizes, e destas com seus duplos, surge o conto *Phyllis e Rosamund* de Virginia Woolf sobre duas irmãs que, submetidas a uma disciplina férrea, encontram formas sutis de procedimento em meio a uma sociedade de aparências e convenções fúteis. Este trecho do conto em especial revela muito sobre a conduta das irmãs e de muitas mulheres no passado e hoje:

[...] Elas são pessoas graciosas de pele rosada, vivazes. Um olhar minucioso não encontrará em seus traços uma beleza perfeita, mas seus trajes e maneiras dão-lhe o efeito da beleza sem lhes dar substância. [...] Vê-las na sala cercada de mulheres e homens bem trajados é como ver um negociante na bolsa ou um advogado no fórum. Claramente é ali que elas praticam as artes nas quais foram instruídas desde a infância [...] (WOOLF, 2005: p.14).

Outras obras surgem como fontes de inspiração; filmes como *Persona* de Ingmar Bergman, *Anti Cristo* e *Melancolia*, ambos de Lars Von Trier, contribuem com imagens que geram textos e propostas para criação de cenas do espetáculo. As discussões suscitadas, a partir de quadros da mulher nestas obras, disparam motivos para cenas. Tais motivos levam a improvisações tendo como base H. Ibsen e V. Woolf. O temário desse primeiro momento são as já relatadas angústias e aflições do feminino. Assim, são escolhidos trechos ou situações dos textos para que delas surjam imagens cênicas para serem trabalhadas.

O processo teve início com discussões sobre quais seriam as personagens construídas e como elas seriam intituladas. Ponderações sobre a menção de nomes de personagens em cena paulatinamente foram interpostas a se, de fato, as atrizes estariam construindo Phyllis, Rosamond, Nora ou alguma outra imagem cênica a ser nomeada. Em dado momento houve a questão, que passou a ser crucial para o processo, se os nomes a serem mencionados em cena não seriam os das próprias atrizes. Dessa maneira, criou-se a “cena dos nomes” – cena improvisada de abertura do espetáculo. Definiu-se que a cada apresentação as atrizes deveriam trazer novos argumentos para fomentar tal questão, em frente ao público, com tempo marcado por um cronômetro, as duas artistas deveriam improvisar e tentar via ponderação, sobrepor uma a outra no debate. Mas o que fica, de fato, definido é que nenhum nome seria usado – após esta cena – no espetáculo, sendo que ambas se referem à outra pelo pronome você e nada mais.



Milena Filócomo e Jackeline Stefanski em *Experimento Pas de Deux*

Foto: Zé Aires

A partir de experimentos ligados à sua pesquisa, o diretor passa a trabalhar com as atrizes um roteiro de ações. Para as duas cenas as intérpretes escrevem suas ações e colocam um roteiro de pensamento – monólogo interno. Isto muda a qualidade das ações, seu ritmo e dinâmica e o estado das atrizes em cena também é alterado, o que traz novas possibilidades para a relação delas.

Em seguida, as atrizes escolhem algumas cenas da peça de Ibsen e trabalham apenas as rubricas indicadas pelo autor, da personagem Nora. O objetivo é desconstruir a

cena a partir da ação indicada da personagem. Assim, surge a Cena dos Pulos, a qual revela também o caminho que a pesquisa passa a tomar. Esta cena traz para as atrizes a aflição e todo o conflito vivido pela personagem e por elas mesmas na tentativa de representar. Vemos na cena, num primeiro momento, apenas um exercício corporal de repetição de movimento, porém, depois de um tempo, nessa repetição, outro movimento se agrega (bater palmas) e o público começa a ver algo se construindo, logo depois, a expressão do rosto das atrizes, que até então estava neutra, começa a mudar e um leve sorriso surge. Depois de muitos pulos e caminhadas, as intérpretes começam a falar o texto: “Ah! Como é bom viver e ser feliz! Como estou insuportável hoje!” Já, no limite da exaustão, as atrizes, então, começam finalmente a cena de Nora conversando com a personagem Christina (amiga de Nora, desde a época do colégio, que aparece para visitá-la sem avisar). Além da construção plástica do movimento, o exercício da repetição, ativa um estado emocional nas atrizes que as prepara para o diálogo que vem na sequência.



Milena Filócomo e Jackeline Stefanski em *Experimento Pas de Deux*
Foto: Zé Aires

Outra cena é construída dessa mesma forma, partindo da rubrica e de um exercício cênico, a cena Esconde-esconde. Nesse momento, uma das atrizes realiza a ação de beber um copo d'água o mais lentamente possível, enquanto a outra atriz fala um texto de Nora fingindo que brinca com os filhos. A brincadeira da atriz que ainda se move passa a ser esconde-esconde e refugia-se por detrás de uma cadeira, deixando apenas a ponta de seus

dedos visível; nesse momento o diretor pede uma suspensão da cena. Entra uma música e a atriz escondida atrás da cadeira passa a mexer seus dedos em uma velocidade muito lenta. É como se as atrizes se rendessem à falta de sentido da personagem Nora e delas próprias no sistema da representação, quase como se todo o sentido houvesse se esvaído e não restasse mais razão para a própria continuidade do espetáculo, pois logo em seguida ambas se apresentam como atrizes em cena. Esta súbita erupção das atrizes em lugar das personagens é como uma busca pela razão de estar em cena.

Existe uma cena no início de *Experimento Pas de Deux* em que ambas as atrizes revezam-se em um texto de Virginia Woolf:

[...] Claramente é aqui que elas praticam as artes nas quais foram, desde a infância, instruídas. [...] Elas falham, e porque falham só pode ser descoberto com atenção e algum tempo. Deve-se estar em condições de acompanhar estas senhorinhas em casa e de ouvir seus comentários, no quarto de dormir, à luz de velas; deve-se estar ao seu lado quando acordam, na manhã seguinte; deve-se assistir às progressões que ambas fazem no decurso do dia. Quem tiver feito isso, e não só por um dia, mas por vários, será então capaz de aquilatar os valores das impressões que estarão por ser recebidas à noite, na sala de visitas. A sala representa para elas lugar de trabalho e não diversão [...] a partir da multiplicidade e da minuciosidade de seus comentários é fácil perceber que duas horas de entretenimento, para artistas desta estirpe, são uma produção assaz delicada e complicada (WOOLF, 2005: p.15-16).

O texto acima ilustra a deliberada performatividade dos rituais cotidianos e nos remete à noção de ensaio que Mostaço pinça de Schechner e indica as buscas, via repetição, que são pilares para aqueles comportamentos “catalogados e compreendidos”. A imagem das duas irmãs é retomada na última parte do espetáculo com a Cena dos Sapatos, as duas atrizes criam uma coreografia a partir de movimentos simples em que se preparam para os afazeres sociais, uma das atrizes dispõe vários pares de sapatos em uma fileira defronte ao público. A movimentação coreográfica começa logo que as duas atrizes se colocam de frente para esses pares de sapatos, uma das atrizes pede o início da música, elas iniciam os primeiros passos, tão logo, são ouvidos os acordes da trilha. As duas repetem esta movimentação por diversas vezes, até que escolhem um para cada uma e vestem. Logo em seguida, as atrizes colocam pares de brincos que estão dispostos sobre uma cadeira, um pouco mais atrás delas. Uma das atrizes percebe certa dificuldade em manter a coreografia e é corrigida pela outra. Aqui há a revelação do funcionamento da relação entre as irmãs e, também, entre as atrizes.

No final do espetáculo temos o solo das duas intérpretes logo após uma discussão. A cena é construída tendo como motivo principal a possibilidade de liberação da necessidade de representar, seja o que for. Nora, ao final do texto de Ibsen, abandona o lar, essa pretensa liberdade pode ser vista como um vácuo, um campo de exceção repleto de angústias e ansiedades. Nada aponta para a felicidade da personagem, da mesma maneira que escapar para alguma liberdade pode marcar a entrada em um campo de inseguranças e desafios desconhecidos e traiçoeiros. Uma das atrizes diz que nunca conseguiu fazer seu solo e, assim, remete a memórias de infância e adolescência e decide fazê-lo nesse momento. Enquanto a outra atriz se permite falar o texto final de Nora entremeadado de textos pessoais sem que mova músculo algum, fora os que permitam a fala.

Em *Experimento Pas de Deux*, o modelo narrativo se apresenta como elemento constituinte e fundamental em sua concepção. A peça esforça-se “por contar-se”, o espetáculo explora os próprios mecanismos constituintes da cena, assumindo um âmbito que o inscreve no performativo. Assiste-se a duas mulheres, duas atrizes e seus dilemas e angústias na construção de personagens. A criação surge e, aparentemente, dilui-se para dar lugar às próprias atrizes em um jogo, em que a fronteira entre o jogado e o vivido torna-se obscura.

As atrizes transitam entre o texto do dramaturgo, o seu próprio e aquele criado no momento da apresentação, na presença do público. Torna-se evidente nesse processo a tentativa de comunicar-se com o outro. Em *Experimento Pas de Deux* estão presentes características que definem a dramaturgia da pós-modernidade, textos escritos principalmente posteriores à década de 1980. Vemos a quebra da linha da história e da ação, temos uma organização fragmentada, “fim da personagem e da figura” e surgimento da *persona*, rompimento do diálogo – a palavra é colocada para que o encenador dela usufrua de diversas maneiras. A fala também não se sustenta mais na personagem, ela pode ser das próprias atrizes.

2.3 O CORPO EM EXPERIMENTO PAS DE DEUX

O termo *Pas de Deux* é uma expressão francesa usada no balé clássico. Significa passo de dois, uma coreografia que geralmente é dançada por um homem e uma mulher,

com algumas exceções, e que desempenham em uníssono cada movimento fluindo completamente com a música. A escolha desse nome para o espetáculo deve-se a essas características, pois em *Experimento Pas de Deux* as atrizes realizam alguns movimentos coreografados e o experimento divide-se em cinco momentos ou compassos, como na dança: Entrada, Adágio, Variação Um, Variação Dois e uma Coda.



Milena Filócomo e Jackeline Stefanski em *Experimento Pas de Deux*
Foto: Zé Aires

Na Entrada acontece a introdução do espetáculo, textos e movimentos que são apresentados pela dupla. Nesse momento acontece uma pequena discussão sobre o nome, as atrizes dialogam sobre a possibilidade de usar seus próprios nomes em cena ou os das personagens. As opiniões são sempre contraditórias, esta é a única regra da cena, pois a discussão é improvisada em todos os ensaios e apresentações. O Adágio são etapas realizadas em conjunto, a dupla constrói as relações. Na peça há o momento da construção do cenário, que é feito com fita crepe colada no chão, onde surge a imagem de um labirinto. Também, nesse tempo as atrizes escolhem e vestem seus figurinos e acontece a apresentação da personagem com pequenas narrativas e ações. As duas atrizes fecham o Adágio realizando a mesma ação e falam repetidas vezes até a exaustão e desconstrução a mesma frase: “Como é bom viver e ser feliz! Ah! Como estou insuportável hoje” !

A Variação é dedicada a um solo para cada bailarino. Neste espetáculo, as atrizes apresentam em monólogos, um pouco delas mesmas, misturado com a personagem e com

outras pessoas. Pode-se assistir a uma divisão de opiniões e também um conflito entre atriz e personagem.

A parte final do balé é chamada Coda. É o momento em que os dois bailarinos fazem uma dança onde exibem juntos os passos mais difíceis. No caso de *Experimento Pas de Deux*, a dança finalmente acontece. Uma atriz diz que fará seu solo e começa a fazê-lo, dançando até que a luz se apague. Enquanto a outra atriz também faz seu solo, mas com palavras. Começa seu texto e não para de falar, também até que a luz se apague. Uma música acompanha o encerramento.



Milena Filócomo em *Experimento Pas de Deux*
Foto: Zé Aires

O *Experimento Pas de Deux* transita com a liberdade outorgada pela dança e o texto dramático perde sua lógica. Lehmann (2007) afirma existir um compartilhamento emocional de impulsos com os espectadores, que nasce a partir da relação estabelecida entre a dança contemporânea e o teatro. É por meio dessa premissa que as artistas envolvidas na obra embasam sua criação. O corpo não elimina o texto, mas vai além dele irradiando para a plateia as possibilidades de uma personagem e de um corpo presente, que *performando* as suas próprias vivências e experiências, também se contaminam com o mundo o tempo todo. Há uma troca constante com o público, uma via de mão dupla.

Uma das referências para este estudo é a diretora e coreógrafa Pina Bausch. Talvez seja equívoca a classificação de *Experimento Pas de Deux* como um possível espetáculo de Teatro-Dança. Porém, os espetáculos de Bausch foram estudados e são emblemáticos para esta composição. A busca por um corpo expressivo que pudesse criar sentidos e significados para além dos códigos formais é um dos escopos a nortear a criação em *Experimento Pas de Deux*. Assistindo aos espetáculos de Bausch, percebi que há situações em que apenas as palavras não dão conta de expressar os sentimentos. As angústias e inquietações apresentadas pelas atrizes nesse processo são, muitas vezes, representadas por explosões de movimentos que geram revelações, encontros, poesia, sinceridade. Muito mais verdadeiro que um texto dito, é quando percebemos por inteiro no corpo do intérprete o significado pretendido. Os movimentos buscados no palco são extracotidianos, aqueles que não se encaixam em padrões rotineiros e concretos – a ação realista não dá conta de contar toda a história.

Gilles Deleuze, no texto *O Esgotado*, analisa a obra de Samuel Beckett e descreve as múltiplas interfaces que surgem quando se esgota o possível com as palavras. Por meio do depauperamento da linguagem, as imagens mais puras tendem a vir à tona, intensas e potentes; não sendo pessoais nem racionais, dão acesso ao indefinido, ao que Deleuze chama de intensidade pura das coisas. “Quando se diz: “criei a imagem” é que, dessa vez, terminou, não há mais possível. A única incerteza que nos faz continuar é que até mesmo os pintores, até mesmo os músicos nunca estão seguros de ter conseguido criar a imagem” (DELEUZE, 2010: p.86).

Em dado momento as atrizes fazem um exercício de levantamento das ações existentes nas rubricas escritas por Ibsen da personagem Nora. Constrói-se uma lista com todas as ações e por meio de sua análise e execução, as atrizes pinçam cada uma cinco ações que consideram mais representativas do que pretendem. Logo em seguida as atrizes repetem simultaneamente por diversas vezes tais ações, isso cria uma cena que revela conflito e afetividade entre as atrizes em seus encontros e desencontros pelo espaço de representação. Essas ações estão distribuídas ao longo do espetáculo e acabam por ensejar momentos e climas em que novamente percebe-se que as palavras tornam-se insuficientes para expressar tudo que se pretende dizer. Por intermédio da partitura da personagem Nora como indicada pelo autor, as atrizes descobrem suas próprias partituras pessoais e relacionais.

Uma das atividades propostas pela direção de *Experimento Pas de Deux* é a divisão da cena da leitura em uma série de microcenas¹⁶, a utilização desta divisão como roteiro é a base para a confecção de imagens motivadoras para cada segmento. As imagens são empregadas como estímulo físico. A intenção é de que tal estímulo sirva como impulso em direção a uma resposta formal, visível sobre a cena. A junção desses estímulos, funcionando como pulsões, cria um fio condutor que permeia toda a cena. Dessa forma, a partitura de movimentos é ampliada e o corpo das atrizes exterioriza o que nasce, inicialmente, em sua psique – a ação interna.

O corpo em *Experimento Pas de Deux* não é apenas instrumento, mas é plataforma que representa inclusive a negação sobre a representação. O corpo, assim, é paradoxo, antítese da personagem e criação em processo. Um “corpo sem órgãos” *artaudiano* que meio e instrumento de si mesmo, escreve seu alfabeto em gestos de uma língua a ser decodificada, traduzida no instante mesmo em que é criada.

Porém, no final de 2013, o projeto é selecionado no Edital de Ocupação do Teatro Sergio Cardoso, para uma temporada de 8 apresentações na Sala Paschoal Carlos Magno – e é renomeado com o título – *Teatro de Bonecas*. O novo nome contempla todas as camadas do espetáculo e da pesquisa, retirando o foco da dança que ETA presente no título anterior, neste reforça-se o jogo teatral. Além da mudança do nome, ao longo do processo, mudamos de atrizes que contracenaram comigo – Priscila Schimidt, Chris Lopes e Angélica di Paula, finalizando com a atriz Jackeline Stefanski que compõe o elenco oficial do espetáculo. *Teatro de Bonecas* estreia em janeiro de 2014.

2.4 A DANÇA FINAL: ENCONTRO DE DUAS FICÇÕES

¹⁶ Termo produzido pelo professor doutor Armando Sérgio da Silva, em seu trabalho “Oficina da Essência”, e empregado pela direção do espetáculo discutido como estudo de caso.



Milena Filócomo e Aline Filócomo em *Ficção*
Foto: Otávio Dantas

Ao final de *Casa de Bonecas*, de Ibsen, a personagem Nora, antes de ir a uma festa de final de ano entre amigos do casal, propõe um ensaio da dança que fará para seu marido Torvald, durante esse evento. Nora começa a dançar a tarantela, e Torvald vai lhe dando indicações de como dançar. Ele pede para que ela dance mais devagar e sem muito entusiasmo. Nora parece não ouvi-lo e sua dança fica cada vez mais arrebatada, a ponto do personagem Helmer, o médico amigo da família, que também está na sala, espantarse e dizer: “Mas, minha querida Nora, você dança como se nisso empenhasse a vida.”

Claramente, podemos perceber que para Nora, a dança tem uma função catártica, pois a partir daí rompe-se o universo fixo e sem mudanças no qual ela está inserida. Levando-a inexoravelmente ao abandono do lar. Então, essa é uma tarantela libertadora. Em *Experimento Pas de Deux* houve a opção de encerrar o espetáculo com o solo de dança. A atriz começa a dançar lentamente, cantarolando a melodia do Lago do Cisne de Tchaikovsky, até que a música italiana *Io Che Amo Solo Te*, entrando em *fade in*, encobre sua voz e a dança se torna cada vez mais ensandecida, ganhando em velocidade. A atriz não para de dançar, enquanto a luz vai diminuindo até sumir completamente, porém, a música continua cada vez mais alta.

Essa cena foi concebida dessa maneira por que é o ápice do ciclo dramático da atriz, uma vez que nada mais resta a ser feito. A música que continua depois da luz ter se apagado, que prossegue mesmo com o palco imerso em escuridão, propõe uma

continuidade; não sabemos o que vai acontecer, mas a emoção é grande demais para as ações e sua representação. Da mesma forma que não sabemos o que acontecerá com Nora, também ignoramos o que o destino reserva a atriz que se recusa a continuar com representação de seu papel.

O paralelo entre a atriz, que eu represento em *Experimento Pas de Deux* foi intencionalmente construído e a coincidência de circunstâncias é, portanto, proposital. Entretanto, o encontro desse ciclo com a dramaturgia de outro espetáculo mostra-se como um feliz arranjo provocado pela necessidade da atriz Aline Filócomo em estabelecer a razão de ser de seu monólogo em *Ficção*.



Aline Filócomo e Milena Filócomo em *Ficção*
Foto: Otávio Dantas

O solo de Filócomo fala sobre o paradigma que sua irmã mais nova representa para ela. As opções levadas a cabo pela atriz são descritas nesse espetáculo como fruto de uma vontade fraca, acessória às escolhas que a irmã empreende. Ao assistir um ensaio aberto de *Experimento Pas de Deux*, Aline Filócomo compreende esse mecanismo e a alegoria que opta para demonstrá-lo é trazer para a própria cena um elemento estranho a sua autoria, fruto da criação deste seu emblema, que é a irmã. Assim, seu monólogo chega ao fim utilizando essa dança e após ela o reconhecimento exemplar e fatídico de sua imitação, uma espécie de duplo parodiado por um conjunto de faltas, lamentos.

Antes de chamar a irmã mais nova para a cena, Aline Filócomo descreve para o público a cena final de *Experimento Pas de Deux* e tenta mostrar os movimentos que a irmã faz. Porém, sem êxito, ela interrompe a demonstração e anuncia aos espectadores que não pode continuar sem a irmã, então ela diz: “Mi, pode entrar! Mi!” Então, depois de inúmeras vezes em que é invocada e não aparece; quase na condição de epifania, a irmã mais nova entra, de fato, em cena. Pode-se perceber, nesse momento, uma comoção do público. Assim que entra, a irmã realiza exatamente a mesma partitura gestual do final de seu espetáculo, enquanto Filócomo tenta imitá-la e apenas poucas vezes consegue. A música *Io Che Amo Solo Te* invade a cena e as duas atrizes dançam até o final da música. Então, elas param de frente para o público - estão usando o mesmo vestido branco de *Experimento Pas de Deux* – a irmã mais nova olha para o lado e diz para a irmã mais velha: “Aline, olha para o lado para sinalizar que acabou.” Ela, que ao longo do espetáculo havia feito tal gesto inúmeras vezes, diz: “E eu imito”. Aline Filócomo olha para o lado como a irmã e a luz se apaga.

A utilização da dança no final do monólogo de Filócomo serve, ela própria, como representação da representação, um exemplo do exemplo, por meio do qual é exposta a *i-myth-ação* (de *mythos*, cujo sentido em grego concerne à narrativa de origem, cosmogônica).

O teatro entre duas portas de Adriano Cypriano

A morte tem duas portas: uma de vidro, por onde se sai da vida; outra de diamante, por onde se entra à eternidade. Entre estas duas portas se acha, subitamente, um homem no instante da morte, sem poder tornar atrás, nem parar, nem fugir, nem dilatar, senão entrar por onde não sabe, e para sempre. Oh, que transe tão apertado! Oh, que passo tão estreito! Oh, que momento tão terrível.

Antônio Vieira. *Sermões*.



Milena Filócomo e Jackeline Stefanski em *Experimento Pas de Deux*

Foto: Zé Aires

“Não é uma característica do *Ficção*, nem do *Experimento Pas de Deux*, é uma característica de 2013, essa inconformidade com a realidade. Você tem a construção de realidades de uma maneira perpétua, incessante. Tudo que vejo, não só no teatro, mas em filme, em eletrodoméstico, tudo está entre duas portas, no meio do caminho, numa construção que não terminou. Quando você vê um carro na rua, ele já está ficando velho e no mês que vem tem outro modelo. Por exemplo, eu fiquei fascinado com o *ipad*.

Quando foi lançado o modelo 1, ele não tinha câmera, mas eles já tinham tecnologia para isso. Porém, se eles colocassem a câmera nesse primeiro modelo, eles não poderiam lançar o 2 e assim por diante; isso continua no 3. Nada está pronto.” – diz o diretor.

Para o diretor Adriano Cypriano, esse processo de construção revela o significado do próprio homem contemporâneo. O homem já não se entende como um projeto realizado, mas como uma série de projetos a serem realizados e essa é a angústia de viver na segunda década do século XXI. Cypriano percebe que ninguém se sente completo e, por isso, estamos perpetuamente buscando maneiras de completar o que perdemos.

“Você não sabe quando perdeu, nem por que, mas você sente a falta!” – diz o diretor.

Já não é de hoje que a neurociência mostra para os homens que a nossa memória a gente inventa. Para Cypriano essa tendência a ficcionalizar a vida é do humano. O diretor de *Experimento Pas de Deux* assistiu aos seis monólogos de *Ficção* e para ele, não importa o trânsito que existe entre o que aconteceu ou não aconteceu, trata-se de uma ficção e ponto. A partir do momento que se busca um sentido para os acontecimentos, reforça Cypriano, o que se faz é retirar aquilo da experiência orgânica e tornar tudo uma ficção. Na medida em que narro uma história já estou contando a partir da interpretação que tenho dela.

“É como se outra música fosse tocada em paralelo para você e para mim, e se outra pessoa entrasse aqui, outra música rolaria.” – diz o diretor.

A partir do momento em que se supõe um campo da ficção, imediatamente estamos supondo um campo da realidade. O diretor de *Experimento Pas de Deux* explica que construímos símbolos para nos adaptarmos a essa realidade e lidar com ela. A ficção é uma maneira que criamos para poder contar, de outras formas, como esse campo simbólico funciona. Cypriano acredita na definição de Nietzsche sobre as diferentes interpretações da história e do número infinito de versões que temos. Em *Ficção*, considera o diretor há a possibilidade de permutar os pontos de vista e criar analogias.

“Na verdade, os temas variaram muito pouco de *Gilgamesh* para cá. A maneira como as histórias foram contadas é que mudou.” – diz o diretor.

Cypriano não identifica uma crise na pós-modernidade, ele vê o contrário, o oposto disso. O diretor ressalta que justamente porque vivemos numa exacerbação, no exagero do moderno, temos uma multiplicação das possibilidades. No início do século XX, quando Meyerhold coloca o público como coautor do espetáculo, a noção de personagem se esfaca e, segundo Cypriano, um corte vertical acontece, não pela crise,

mas pela hipertrofia das possibilidades que surgem a partir desse momento. O diretor nota que não existe um movimento único, mas um movimento incessante que talvez não leve a lugar algum.

“Posso usar a quarta parede numa cena e num deslocamento de olhar isso acabar e na próxima respiração, entrar numa questão testemunhal. Isso não é uma crise, é sim a ansiedade pós-moderna.” - diz o diretor.

Adriano Cypriano decidiu ser diretor durante o tempo em que trabalhou como ator no grupo de teatro Tapa¹⁷ da cidade de São Paulo. Ele percebeu que gostava muito do que fazia lá, mas sentia uma necessidade de fazer as “suas coisas”, por isso começou a dirigir espetáculos e parou de atuar neles como ator. Para Cypriano, um bom ator tem de ter generosidade em cena, saber passar a bola. Quando o diretor vai assistir a uma peça de teatro ele se prepara para um encontro. Um bom teatro para ele é aquele que proporciona um encontro consigo mesmo, no qual ele olha para a cena e se enxerga ali, naquele espaço. Explica Cypriano, que algo dele mesmo deve ser revelado no teatro.

“A sensação que tenho é que o temário do teatro é sempre o teatro.” – diz o diretor.



Milena Filócomo e *Experimento Pas de Deux*
Foto: Zê Aires

Cypriano se lembra do que Flávio Desgranges (2005) escreve em um de seus livros, de que o teatro é uma arte que busca o sentido dentro dela própria. Adriano

¹⁷ Teatro Amador Produções Artísticas (TAPA) é um grupo de teatro liderado pelo diretor Eduardo Tolentino, fundado em 1979, no Rio de Janeiro.

Cypriano identifica esse movimento peristáltico do teatro tentando se entender, dentro de *Pas e Deux*, com toda a sua *transdisciplinaridade*.

“*Experimento Pas de Deux* é uma brincadeira muito bonita que mostra de forma simples coisas que são muito complexas.” – diz o diretor.

O diretor enxerga o duplo em várias interfaces, na própria proposta dos espetáculos. Existe uma coisa que é sinistra, que é contar um fato seu e fazer-se confidente ao seu público. Para Cypriano, quando se torna pública uma confidência, pode-se se tornar seu próprio traidor, expondo algo que não se quer. Nesse caso, segundo o diretor, alguns monólogos de *Ficção* são mais bem sucedidos e outros nem tanto, pois os intérpretes que não se traem correm o risco de ficar em uma viagem egocêntrica. Ele se lembra do Coelho e constata que é um caso feliz, pois o ator traz a questão do ego, mas ele se trai sendo extremamente cúmplice dele próprio.

Quando Cypriano viu a dança final de seu espetáculo, no final do monólogo de Aline Filócomo, sentiu um aperto no coração. Pois viu em outro contexto, sua criação, junto com a atriz Milena Filócomo, sendo apresentada naquela peça e, de certa forma, isso não o agradou muito. Ele percebeu que a dança, no caso do monólogo, é um elemento de estranhamento, enquanto que em *Experimento Pas de Deux*, a dança surge como um desnudamento. É uma dança de libertação para a atriz e para os espectadores que se enxergam em cada movimento. Em *Ficção*, segundo Cypriano, a dança não liberta a atriz Aline Filócomo de nada, a dança a aprisiona. Seria como se a dança fosse uma confirmação de que ela olha para aquilo que é emblemático; a atriz não elimina o duplo, ela o contempla com certa tristeza.





Milena Filócomo e Aline Filócomo em *Ficção*
Foto: Otávio Dantas

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Epílogo baseado em fatos reais com Leonardo Moreira

Depois das duas temporadas em São Paulo, da temporada no Rio de Janeiro e das apresentações em Santiago do Chile, conversei com Leonardo Moreira e pedi para que ele me falasse o que teria ou não funcionado no Projeto Ficção.

Leonardo Moreira, conta que depois de rever todos os seus passos até hoje no projeto, conseguiu enxergar o quanto se distanciou da sua função de diretor dos monólogos. Moreira sentiu que os atores, quanto mais se tornavam donos de seus textos, mais ficavam resistentes às opiniões vindas de fora. Ele se perguntou muitas vezes durante os ensaios:

“Como posso ousar interferir em suas realidades?”



Thiago Amaral em *O Jardim*
Foto: Bob Souza

Durante a primeira temporada de *Ficção*, o diretor relata que ficava no espaço, próximo à mesa de luz – ora sentado, ora em pé, ora agachado –, angustiado com cada apresentação. Essa angústia aumentava quando Moreira via os intérpretes saindo de cena, também aflitos. Ele pensava:

“Como fiz isso com eles?”

Às vezes, o diretor se sentia como um vilão dentro de todas as histórias e processos do ator e das atrizes. Ele considera que talvez tenha errado, pois relata que, diferente dos outros processos do grupo, pela primeira vez se colocou atrás dos intérpretes. Moreira se viu apenas dando toques, sem se permitir dar opiniões, de fato, sobre a cena. No início, o diretor conta que pediu para que o elenco tivesse um distanciamento crítico sobre suas dramaturgias, mas no decorrer do percurso, percebeu que estes estavam tão envolvidos com seus textos, que isso se transformou em espécie de poder. O que os levou para um grande risco: a frustração com a imagem que criaram de si mesmos. Mas, perguntava-se Moreira:

“Como distanciar-se da própria vida?”



Maria Amélia Farah e Edison Simão em *O Jardim*
Foto: Bob Souza

O Projeto Ficção afetou a vida de todos dentro da Companhia Hiato. Moreira afirma que a sua vida e principalmente as suas relações fora do teatro sofreram muito durante esse tempo. Ele começou a achar que tudo era mentira. O diretor diz que passou a pensar durante conversas, jantares e festas que tudo não passava de uma grande encenação. Leonardo Moreira experimentou em sua vida, durante todo o Projeto Ficção, algumas frases que os intérpretes diziam em seus solos.

Fernanda Stefanski (com o braço direito segura o vestido branco, ergue o outro apontando para cima e olha para o público):

O mundo inteiro é um palco!

Luciana Paes (coloca as duas mãos na coxa e olha para o público):

Tenho a sensação que quando uma pessoa está sofrendo muito é mentira, acho que ela vai parar, de repente, dar as mãos para a outra pessoa, agradecer e finalizar a cena.

Aline Filócomo (senta na cadeira, apoia as duas mãos no joelho e olha para o público):

Por mais que eu me esforce aqui, em tentar dizer isso da maneira mais real possível, vocês vão me olhar e dizer: Olha lá ela fazendo cena!

Thiago Amaral (Levanta o braço direito e olha para o público):

Deu merda. Deu merda aqui!

Paula Picarelli (Senta no chão, passa as mãos no cabelo e olha para o público):

Ah! Isso vai dar um nó na cabeça!

Maria Amélia Farah (abaixa a cabeça, junta as duas mãos e olha para o público):

Cheguei a minha *hudud*! No limite! Não dá mais! Não mais! Não mais!

POR UM TEATRO MAIS REAL QUE A REALIDADE

Olhar é sempre ver mais do que se vê.

Maurice Merleau-Ponty. *O Visível*.



Milena Filócomo em *Experimento Pas de Deux*

Foto: Zé Aires

Maryvonne Saison, em seu livro *Les théâtres du réel* (1998), defende que o representado não é um elemento fechado, definido, o objeto direto do verbo representar, mas sim o fruto de processos dinâmicos de apreensão do real, de experimentação. A autora afirma a onipresença do real na pesquisa artística viva, que traz como resultado uma maior consciência de alteridade, do mundo e da história. Por outro lado, o real aparece oculto, cabendo aos criadores provocar, por intermédio das formas artísticas e sua intencionalidade, o acesso a esse real. Ao mesmo tempo a autora identifica um problema nessa busca do teatro, pois ao falar da própria linguagem o teatro acaba perdendo seus pontos de referência. A questão que Saison lança é: Como a representação pode afastar-se da própria representação? Assim, é significativo que a autora nos acene com um convite a que reconsideremos, simultaneamente, no mundo contemporâneo o terreno da política e os problemas do realismo, a partir de um exame sobre as questões da representação. Não por coincidência essa questão foi preliminar a ambos os estudos de

caso esquadrihados por esta dissertação, tanto *Ficção* quanto *Experimento Pas de Deux* partiram da discussão sobre o ato de representação em sua configuração mais elementar.

No teatro a repetição aconteceria na forma das diferenças entre os eventos e suas interpretações e pontos de vista, de modo que antes de fazer com que as interpretações se reproduzam, elas deveriam ser reativadas a cada apresentação, evidenciando o caráter de evento da arte. E é justamente essa efemeridade que conferiria ao teatro seu aspecto “imperialista” sobre outras expressões artísticas: pois ao reunirem-se artistas e público em um ato-celebração, onde os papéis entre estes são intercambiáveis, funda-se o aspecto político e cívico que, de qualquer maneira, caracterizaria qualquer expressão da arte – ao que Sábato Magaldi (1998) qualifica como uma característica que pode tanto levar a miséria, como a glória da arte teatral; Saison usa os termos fragilidade e prêmio para definir a mesma situação.

Jean-Pierre Sarrazac percebe que atualmente quatro crises afligem a forma dramática, as crises: da fábula, da personagem, do diálogo e, por último, a da relação palco-plateia. Narrar a si mesmo, contar a sua própria história, eliminar a personagem e a fábula, provocar o colapso entre ficção e realidade, são algumas das características presentes nos espetáculos teatrais que escolhi para esta pesquisa e também em espetáculos assistidos nos últimos dois anos na cidade de São Paulo. Esses elementos apenas repetem características percebidas no teatro contemporâneo, elementos traduzidos a partir da *performance* e de narrativas pós-modernas.

Richard Schechner¹⁸ explica em seus estudos sobre a *performance*, a diferença entre o ser e o fazer. Quando o ser humano diz que é (ser), isso declaradamente o coloca em uma “realidade última”, ao passo que se ele faz (fazer), gera um fluxo de ações que está em constante mudança, o que caracteriza assim a *performance*. Schechner explica filosoficamente o mundo como uma grande *performance*. Essa proposição revela pura e simplesmente, que as coisas e as pessoas estão submetidas a fluxos contínuos de movimento e transformação, sempre em ação. A realidade passa a existir como interpretação, isto é, o mundo está em processo de construção sempre. As incontáveis probabilidades do real, que cada olhar humano traz e inventa, é o que atesta ao mundo a sua intrínseca característica performática. O ser humano improvisa sobre sua existência e

¹⁸ Richard Schechner fundou em 1967, na cidade de Nova York, o Performing Group. Em seguida, tornou-se professor da Tisch School of Arts, vinculada a Universidade de Nova York, onde ajudou a reformular o Departamento de Drama que, desde 1980, passou a denominar-se de Estudos da *Performance*.

o que se apreende dela depende exclusivamente do lugar, da distância, da altura, do tempo, do ponto de vista de cada um sobre o acontecimento e do que se pode chamar a “*joie de vivre*” que envolve o ser no presente de cada segundo da vida, no teatro seria o chamado “jogo de cena”.

Este animal não tem nenhuma existência verdadeira, mas apenas uma existência aparente; é um *devir* perpétuo, um ser relativo, que pode chamar-se indiferentemente ser ou não ser. Real é só a ideia de que este animal é uma cópia; real é só o animal que existe em si mesmo, que não depende de nada para ser, mas que é em si e para si, que não se torna, que não acaba, mas que é sempre idêntico a si mesmo (SCHOPENHAUER apud PLATÃO, 2001: p.180).

Historicamente, o primeiro a estabelecer uma crise com a mimese é Platão. Segundo ele nenhuma coisa nesse mundo é real; “[...] elas tornam-se sempre, não são nunca, elas tem apenas um ser relativo, elas só existem nas e pelas suas relações recíprocas; de igual modo pode-se justamente denominar todo o seu ser um não ser” (Idem, Ibidem: p.179). Para Platão, o *devir perpétuo* é uma condição eterna do ser. Mais tarde, Deleuze (2010) afirma que *devir* é nunca imitar ou agir. *Devir* é também um dos conceitos que Renato Cohen (1998) adiciona ao *work in process* no teatro contemporâneo, e que remete a algo que está para acontecer, um movimento anterior à ação, de fato.

Metalinguagem indica um processo dinâmico. Assim, utilizando a linguagem teatral para falar sobre teatro usa-se uma ferramenta por meio da qual se discute o próprio instrumento. O prefixo “meta” indica transformação, mudança, com destaque aos seus aspectos teleológicos e dinâmicos. Dessa maneira, a metalinguagem instala-se no teatro como possibilidade, não como expressão; o que ainda está por vir, mas ainda não encontra sítio adequado. De tal forma que a metalinguagem é o próprio esteio do *devir*, pois o supõe como necessidade, como tecido conjuntivo ou, mais propriamente, como meio condutor de uma representação que se percebe como tal: o intérprete fala de si mesmo e o teatro fala do teatro.

A percepção do *devir* é uma característica do teatro contemporâneo que reforça a teatralidade na cena, o que, ao mesmo tempo, gera a crise da mimese. Em meados do século XX, essa ruptura com a imitação propõe uma nova abordagem do real. Exemplos de questionadores veementes dessa relação do teatro com mimese do real são, sem dúvida, Artaud e Brecht.

No chamado teatro da crueldade de Artaud existe a proposta de retomada das ideias que pertencem realmente ao domínio do teatro, um retorno ao que o teatro se desacostumou. Ele não pode ser limitado e muito menos formal e para isso é necessário criar atmosferas propícias, preenchidas com o humor da anarquia, com o simbolismo da poesia e, por fim, com imagens. Antonin Artaud define o teatro como desumano por escancarar “[...] o conflito eterno e de um espasmo em que a vida é cortada a cada minuto, em que tudo na criação se levanta e se exerce contra nosso estado de seres constituídos” (ARTAUD, 1999: p.105), a peça teatral então, nessa perspectiva, deve perturbar os sentidos do espectador e mostrar a vida como ela é, de fato, desvendar a mentira e tirar a máscara. Essa nova abordagem do real busca distanciar-se daquilo que parecia ser real e fixo.

Brecht escapa do princípio ilusionista ao reforçar por meio de expedientes cênicos a percepção do espectador em relação ao jogo cênico. “Herdeiro” de Erwin Piscator e seus artifícios como tabuletas, letreiros e músicas que apresentam criticamente o proposto pela cena, Brecht intenta à reflexão por diversos meios. Ao “esfriar” emocionalmente uma cena, para que a audiência não se deixe levar pela empatia absoluta e, assim, seja parcial em suas observações, Brecht insinua um rompimento com o tecido da fábula. Uma vez que um dos pressupostos principais da manutenção da fábula, tal como, prevê Aristóteles, é a verossimilhança, durante uma cena ao acolher um grupo que no meio da ação dramática inicia um número musical, isso representaria um afastamento dessa imagem da mimese do real.

O distanciamento negociado dentro da obra seja pela narrativa (Brecht) ou pelas ideias metafísicas (Artaud), acaba levando-nos, ao contrário, a uma aproximação com o mundo, ao menos é isso o que Susan Sontag afirma, em seu texto *Contra a Interpretação*, quando discorre sobre a função da obra de arte:

Uma obra de arte é antes de tudo um objeto, não uma imitação; e é verdade que toda grande arte se fundamenta na distância, na artificialidade, no estilo, naquilo que Ortega chama de desumanização. Mas a ideia de distância (bem como de desumanização) é equívoca, a não ser que se acrescente que o movimento não afasta, mas aproxima do mundo. A superação ou a transcendência do mundo na arte é também uma forma de enfrentar o mundo, e de adestrar ou educar a vontade a ficar no mundo (SONTAG, 1987: p.15).

Assim, impregnar o teatro com ele próprio, apresentá-lo *teatralisticamente*, antes de afastá-lo do mundo, ao contrário inunda-o das coisas mundanas e provoca encontros

verdadeiramente artísticos entre atores e espectadores. A partir das transgressões as regras, que tem como pressuposto este *novo* teatro, ele acaba por ativar a participação do espectador. Estabelecendo assim, novos níveis de percepção. Porém, mantendo algo que permanece imutável no teatro - o jogo, principalmente em sua essência e não em suas regras. E “[...] graças ao jogo de sonho strindberguiano, escreve Sarrazac, a dramaturgia moderna da subjetividade encontra uma base” (SARRAZAC, 2012:101).

Toda peça que adere a essa forma, a esse tipo de desvio para abordar a realidade no teatro, constitui-se em um monodrama polifônico. Por isso entendemos que ela nos dá acesso – com um contraponto mais ou menos desenvolvido sobre o meio, a realidade – a visão do protagonista, e até a do autor. “Nesse drama onírico”, escreve Strindberg a respeito de *O Sonho*, “o autor procurou imitar a forma incoerente, aparentemente lógica, do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é possível e verossímil [...]. Os personagens se duplicam, desdobram, evaporam, condensam. Mas uma consciência os domina a todos, é a de sonhador” (SARRAZAC, 2012: p.102).

Já a conceituação de Gouhier, no livro *Léxico* de Sarrazac, afirma que nossa noção de *devir cênico* pode estar mais ligada à passagem do dramático ao teatral. “A obra dramática acha-se, de fato, na expectativa de uma teatralidade” (SARRAZAC, 2012: p.67). E essa perspectiva é o que aproxima definitivamente o texto do palco, do teatro.

Ao ensinar uma discussão explícita sobre teatralidade na academia, Roland Barthes propõe uma [dis]tensão entre o palco e o texto, e assim:

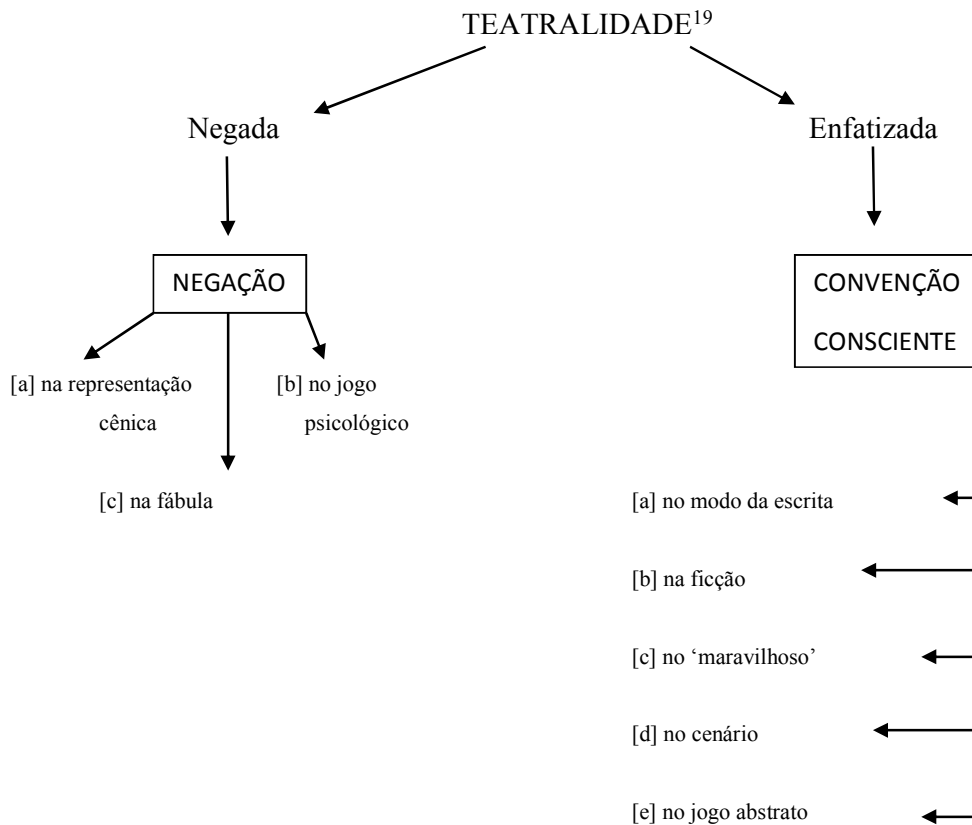
[...] O que é a teatralidade? É o teatro menos o texto; é uma espessura de sinais e de sensações que se constroem sobre a cena a partir do argumento escrito, é uma espécie de percepção ecumênica de artifícios sensíveis, gestos, tons, substâncias, luzes, envolvendo o texto na plenitude de sua linguagem exterior. Naturalmente, a teatralidade deve estar presente a partir do primeiro germe escrito de uma obra, é um dado de criação, não de realização (BARTHES, 1981: p.41-2).

Pode-se inferir, a partir de Barthes, que a teatralidade, não elimina o texto, mas sublinha outras dimensões. O teatro seria a imagem do texto, que só pode ser corporificado pela cena e, assim, o olhar do público sobre a *mise-en-scène* desenvolve o sentido daquilo visto e apreendido. A teatralidade presente nos projetos estudados revela a imagem, mais ainda: expõe sua construção e a exposição que daí se origina molda a poética que nutre a cena.

Em uma escala pontuada por Gordon Craig, que com a concepção de *Hamlet* em Moscou aparelha o conceito de encenação no início do século XX, passando por Vsevolod Meyerhold que em 1907 propõe uma dissociação “[...] a imaginação do espectador trabalha sobre o impacto de duas impressões, uma visual e a outra auditiva [...]” (PICON-VALLIN apud MEYERHOLD, 2006: p.92), chegando aos experimentos de Jan Fabre, Bob Wilson e Carmelo Bene – apenas para citar uns poucos ‘transgressores’ do teatro contemporâneo – assistimos à lenta imersão da teatralidade. A intenção, senão explícita, ao menos presente, destes renovadores é fazer com que o teatro se torne ainda mais teatral. Para tanto é necessário que uma nova característica seja somada ao rol de elementos que urdem a cena; essa nova ordem é a teatralidade.

Ao questionar-se sobre a funcionalidade da expressão teatralidade, Patrice Pavis (2000) pondera que um termo que explique essa suposta especificidade teatral pode gerar sentidos controversos, colapsando assim sua própria razão de ser. Pois, qual a necessidade de um conceito abstrato, que atribua uma qualidade elusiva e que não consegue se materializar, para a arte teatral? Ou já não nos bastam os conceitos que existem para instrumentalizar uma crítica eficiente ao teatro contemporâneo? Assim, respondendo a Josette Féral, uma das defensoras iniciais da expressão, Pavis elabora - a partir de uma série de espetáculos a que assiste no Festival de Avignon de 1998 - uma reflexão bastante rigorosa sobre a especificidade do teatro em um texto intitulado *La Théâtralité en Avignon* (PAVIS, 2000).

Tendo a teatralidade como parâmetro, Pavis postula que se percebem duas posições distintas para a produção artística. A teatralidade pode ser negada pelo espetáculo em algum aspecto crucial de sua concepção, sendo que essa negação corresponde à mimese radical desse elemento e três são os aspectos sugeridos por Pavis: na realização cênica, no jogo cênico ou na fábula. Por outro lado, a teatralidade pode ser alardeada também a partir de um ponto isolado na criação artística. Isso significa que nesses aspectos o caráter artificial, o engenho é propositalmente revelado e assume papel central no evento teatral. O título para esta pulsão percebida por ele é *Convenção Consciente* e os aspectos ressaltados por Pavis são mais numerosos que os da *Negação da Teatralidade*, a saber: no modo da escrita, na ficção, no maravilhoso, no cenário e no jogo abstrato.



A *Negação da Teatralidade* na representação ampara-se na escolha pelo realismo na cena feita pelo diretor, pelo ator e/ou pelo cenógrafo. Porém, no texto não há essa fidelidade à cena, o texto “traí” o teatro e, desde o século XX, faz ressurgir a teatralidade. Mesmo que a fábula seja construída com a precisão de uma história de detetive, na qual o enigma é resolvido de forma gradual; a teatralidade permanece no texto e na cena. A negação do cenário, do jogo de cena e do texto, coloca o teatro como um objeto excepcional, que vem de fora, e que ameaça a qualquer hora quebrar a ilusão da história “verdadeira”. Segundo Pavis, a teatralidade é a invasão da ficção sobre a realidade, que pode acontecer a qualquer momento, sufocando a palavra e a vida. No Projeto Ficção a vida sufoca a palavra e a claustrofóbica sensação de realidade acaba por invadir todo o tecido da representação, o público é exposto às histórias de vida do elenco e compartilha de confidências, que no mais das vezes, não seriam destinadas a seus ouvidos. O mesmo acontece, de forma dissimulada, indireta, no espetáculo *Experimento Pas de Deux* em que

¹⁹ PAVIS, 2000 : p.270.

a busca pela construção da personagem Nora confunde-se com a busca pela construção da própria identidade (ou o idêntico) das atrizes.

Nos monólogos de *Ficção* a aparente não existência de uma fábula (o que pode ser contestado a partir de fragmentos das histórias pessoais – de caráter fabular) funciona de maneira reversa ao postulado por Pavis para a negação da teatralidade, pois o espectador questiona se o que se vê é, ou não, teatro. Por exemplo, na cena da atriz Maria Amélia Farah ela entra com seu filho de dois anos de idade e começa a contar sobre seu parto – extrato do mais puro real, até que revela o seu conflito em ser mãe ou ao menos uma boa mãe, para imediatamente relacionar sua imagem à de sua própria mãe. No momento dessa identificação-sobreposição de sua imagem com a da mãe, inicia-se a construção da ficção, uma vez que Farah enumera as vezes em que “matou” sua mãe por não fazer o que ela queria, até que ao final de seu monólogo relata de maneira comovida e comovente o “falecimento da mãe”, passando, então, a fazer uma última dança em sua homenagem – o espectador sai convencido da morte desta, o que, de fato, não aconteceu.

A *Negação da Teatralidade* incide sobre vários aspectos das produções escolhidas como estudo nesta dissertação. De modo mais amplo, percebe-se que *Ficção* utiliza todos os elementos elencados por Pavis como *Convenção Consciente*. Porém, paradoxalmente o jogo psicológico empreendido de maneira consciente pelo elenco de *Ficção*, de distintas formas em cada monólogo, nos faz, a certo ponto, acreditar que a cena não é mais teatro, entretanto, um estilhaço da vida do ator invade o espaço de representação e furta a arte inundando-a de vida. Assim, o efeito da *Negação da Teatralidade* é atingido a partir de uma radicalização em seu oposto. O diretor Leonardo Moreira tenta da mesma forma que o filósofo Slavoj Žižek, uma de suas principais referências, fazer com que o teatro represente mais a realidade que a própria realidade. Ou, como nas palavras do próprio Žižek, se referindo ao cinema: “Para entendermos o mundo atual, precisamos do cinema, literalmente. É apenas no cinema que encontramos a dimensão crucial que não estamos prontos a confrontar em nossa realidade. Se você procura pelo que na realidade é mais real que a própria realidade, procure na ficção cinematográfica” (FINNES, 2006: documentário).

Podemos relacionar esse esquema de Pavis a vários aspectos de *Experimento Pas de Deux*. Por exemplo: o cenário composto por alguns brinquedos, dois vestidos aparentemente pendurados no nada e o espaço de representação cindido ao meio pelos trilhos de um trenzinho em miniatura, este espaço precariamente cenografado torna

evidente, desde a entrada do público, que a ação não transcorrerá em um ambiente objetivo. Porém, assim como em *Ficção*, uma característica distintiva em *Experimento Pas de Deux* é a estrutura de rascunho, de obra inacabada que permeia toda a peça. A impressão é que *Experimento Pas de Deux* é um espetáculo por fazer-se, onde o devir, mais que a própria cena, age como um motor; o espetáculo não conhece um ponto final, mas reticências.

Experimento Pas de Deux tem como característica o uso do procedimento *work in process*, termo este, que Renato Cohen conceitua em seu segundo livro, como um novo paradigma da cena teatral contemporânea (2006); muito antes de se falar em teatro pós-dramático. O uso deste conceito na cena propõe, além da quebra da narrativa clássica (segundo Aristóteles), o emprego de narrativas superpostas e simultâneas. Mesmo que o termo *process* remeta há algo inacabado, no livro *Work in Progress na Cena Contemporânea*, de Cohen, o termo é ampliado e ele acrescenta a sua definição conceitos como, fluxos pulsionais, devir, agenciamento, reocupação de espaço físico, imaginário e mental, conceitos que propiciam uma abrangência maior ao modo de operar do *work in process*, tanto para o encenador, quanto para o ator.

A personagem é observada por vários ângulos e a partir da *escritura* do intérprete e sua *performance* em cena, abre-se para o público a visão daquela “preciosa ponte” criada entre intérprete e personagem. A “ponte”, necessária na lacuna que existe entre o dramaturgo / intérprete e a personagem, ao mesmo tempo em que promove a ligação, também chama a atenção para a distância entre eles. É como se assistindo a um *show* de mágicas, pudéssemos, em câmera lenta, ver todos os truques de que o mágico lança mão até surgir o famoso pombo branco ou a flor em sua mão. O uso poético da ponte no Teatro Kabuki²⁰ é similar ao que aqui se retrata. A efêmera, mas crucial jornada pela ponte que dá acesso ao palco, nessa forma de teatro japonês, é expediente fundamental de sua estrutura. Nessa travessia o ator detalha os códigos contidos em sua composição mostrando-os ao público com minúcia coreográfica; no teatro ocidental esse processo se torna um expediente performático e uma forma de contestação ao modelo tradicional com forte reverberação dentro dos movimentos de vanguarda do século XX.

²⁰*Segundo Darci Kusano, Kabuki* é uma forma de teatro japonês conhecido pela estilização do drama e pela elaborada maquiagem usada por seus atores. A palavra Kabuki é um neologismo proveniente do verbo Kabuku, desviar, contorcionar-se, empregado na era Tenshō [1573 – 1592] e derivado etimologicamente de katamuku, literalmente ‘inclinado’ [1993: p.3].

Antonin Artaud, ligado às vanguardas de que fez parte na Europa, também propõe uma ruptura com o teatro então vigente, sem a pretensão, porém, de criar um modelo a ser copiado. Diante de tantos hibridismos, uma inexorável ruptura da representação realista-naturalista se faz necessária, uma quebra *artaudiana* a fim de estabelecer outra forma de relação com o espectador, ativando a sua participação no evento teatral. Incomodado com o teatro de sua época, Artaud escreve um pequeno manifesto contra as chamadas obras-primas do teatro clássico em seu livro *O Teatro e seu Duplo*. No texto, está evidente a sua insatisfação com a barreira existente entre o público e a obra apresentada no teatro.

Se a massa se desacostumou de ir ao teatro; se acabamos todos por considerar o teatro como uma arte inferior, um modelo de distração vulgar, e por utilizá-lo como exutório para nossos maus instintos, foi por tantos anos dizerem que isso era teatro, ou seja, mentira, uma ilusão. Foi por nos habituarem desde quatrocentos anos, desde a Renascença, a um teatro puramente descritivo e narrativo, que narra à psicologia. Foi porque se empenharam em fazer viver, em cena, seres plausíveis, mas desligados, com o espetáculo de um lado e o público do outro – foi por se mostrar à massa apenas o espelho daquilo que ela é (ARTAUD, 1999: p.86).

Nesse mesmo livro, Artaud afirma que os elementos que compõem a cena, além das palavras, correspondendo àquilo que dá vida ao teatro e não o paralisa como letras mortas em um livro - o cenário, a luz, a música, a dança, as artes plásticas, enfim, tudo que está na cena. O corpo do ator transita nesse espaço e está vivo, ao contrário, do texto que é uma ideia clara e, para ele, as imagens acabadas são ideias mortas. Ele propõe um teatro que submeta o texto à encenação e não o contrário como faz o teatro ocidental durante muito tempo conservando o *textocentrismo*. Até o fim da década de 1950, “[...] supunha-se que o texto de teatro veiculava um único sentido, do qual o dramaturgo detinha as chaves” (ROUBINE, 1982: p.45). A encenação que nega o poder do texto e traz a noção de polissemia para o teatro, pede uma “[...] linguagem ativa, ativa e anárquica, em que sejam abandonadas as delimitações habituais entre os sentimentos e palavras” (ARTAUD, 1999: p.91). As palavras não tem o poder da comunicação, muitas vezes elas distanciam as pessoas.

Nos espetáculos da Companhia Hiato, a crise do diálogo tradicional é um tema recorrente. No espetáculo *Escuro*, por exemplo, o espectador e os atores e as atrizes têm de lidar com a “falha” na dramaturgia; com os hiatos de comunicação. As personagens

possuem discursos cortados, com pouquíssimas informações sobre sua vida ou seu passado. A dramaturgia se constrói não pelo que o texto conta, mas pelo que deixa de explicar, quase que de modo intersticial. Somando-se a isso as personagens têm deficiências físicas, desde uma gagueira até uma paralisia cerebral, que servem simbolicamente para mostrar a dificuldade de dialogar e entender o outro.

Com esses elementos presentes e basilares para a cena atual, a estrutura da máquina teatral fica em evidência. O destaque na cena é a não representação tradicional, além de Artaud, também seguem essa linha, Bob Wilson, J. Grotowski e o Living Theater. Ainda, junto com estes renovadores do teatro, o encenador, dramaturgo e cineasta italiano Carmelo Bene (1937-2002) insere-se nesse panorama por meio da subtração dos elementos de poder do que é representado em cena, liberando assim “[...] uma força não representativa como potencialidade do teatro. E a função antirrepresentativa do teatro seria constituir uma figura da consciência minoritária, tornando atual uma potencialidade, o que é diferente de representar um conflito” (DELEUZE, 2010: p.16-17).

Os elementos que compõe a cena contemporânea, negando a representação ou evidenciando a sua presença, formam já o tecido que molda nossa compreensão sobre a própria razão de ser do teatro em sua especificidade como arte. A característica performática contemporânea é tão perceptível e radicada na produção atual a ponto de parecer mesmo uma característica orgânica e sua compreensão capital.

A *performance*, então, nasce para ser um lugar de comoção, de deslocar-se junto. Em um mundo cada vez mais virtual e individualista, talvez o palco ofereça uma das pouquíssimas oportunidades que restam para a compaixão, um território em que ainda podemos sofrer juntos e sentirmos que pertencemos a uma mesma humanidade. O teatro parte de uma assembleia que une estranhos em torno do evento coletivo que é o espetáculo. Talvez essa união quase acidental amplie a capacidade de sermos afetados pelo outro, pois sua presença em um mesmo recinto é condição fundamental para o espetáculo, é o que sustenta a especificidade das artes cênicas e lhes dão razão de ser.

Além do mal estar instaurado na literatura e na dramaturgia desde o século XIX, o intérprete, em todas as passagens apresentadas, aparece também com uma urgência de narrar a si mesmo, caso contrário poder-se-ia dissipar a própria intenção de seus fazeres artísticos, tendo em vista as teses que defendem.

Para o filósofo Zygmunt Bauman (2000), uma das características do homem no pós-moderno é a crise. E a crise é gerada pelo excesso de possibilidades, que levam à

angústia. Suponho ver nos processos da Companhia Hiato e em vários experimentos do CEPECA as inquietações que levam seus artistas a estados excessivos. Tais excessos tenderiam a conduzir à sensação de crise, de desamparo, de inquietude. A crise, efeito não de uma ausência de possibilidades, mas antes de sua multiplicidade, causa ruptura – ruptura na cena, no texto e no corpo dos atores, e assim surge a *performatividade*. A *performance* se faz por meio da experimentação e, muitas vezes, a experiência levada ao limite provoca o descontrole, o desconforto.

Essa percepção e estado permanente de crise tem rendido boas “invenções-ficções”, com uma dramaturgia cada vez mais consistente e artistas (atores e atrizes) propositores de encenação e dramaturgia; essa dinâmica leva o teatro a falar cada vez mais de si e os intérpretes a falarem sobre suas próprias atuações, reconhecendo em cena, tanto o seu ofício quanto a sua *performance*.

BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBA, Eugenio. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1995.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Édition du Seuil, 1981.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. São Paulo: Zahar, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1994.
- BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPBELL, Joseph. *As Máscaras de Deus: Mitologia Oriental*. São Paulo: Palas Athenas, 1994.
- COHEN, Renato. *Work In Progress na Cena Contemporânea: Criação, Encenação e Recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CORDEIRO, Fábio; DIAZ, Henrique; OLINTO, Marcelo (Orgs.). *Na companhia dos atores – ensaios sobre os 18 anos da Cia dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.
- DEGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2010.
- DIAS, M. Santana. *Baú de máscaras: O laboratório teatral de Luigi Pirandello*, São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- DORT, Bernard. *La Représentation Émancipée*, Paris: 1988.
- FÉRAL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. São Paulo: Senac, 2009.
- FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, Hucitec: 2001.
- FINNES, Sophie. *Guia Perverso do Cinema*. Estados Unidos: documentário, 2006.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Fictional Realities/Real Fictions*. Inglaterra: Cambridge Scholars Publishing, 2004.
- GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HERITAGE, Paul e DELGADO, Maria. *Diálogos no Palco*: Robert Wilson, 26 diretores falam de teatro. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves.

JOUVET, Louis. *Témoignages sur Le théâtre*. Tradução de Roberto Mallet, Paris: ed. Flammarion, 1952.

LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: CosacNaif, 2007.

MACHADO, Regina. *Acordais – fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias*. São Paulo: DCL, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. Editora Ática, São Paulo; 1998.

MATE, Alexandre. *O idêntico permanentemente (in)diferente: algumas epifanias da identidade apontadas por meio de obras ficcionais*. Trama Interdisciplinar - v. 2 - n. 1: 2011.

MOREIRA, Leonardo Faria. *Escuro: uma dramaturgia cúmplice*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo: 2010.

MOSTAÇO, Edécio. *Sobre a performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

OIDA, Yoshi. *O Ator Invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAVIS, Patrice. *Vers une théorie de la pratique théâtrale: Voix et images de La scène*. Paris: Librairie José Corti, 1990.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 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.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico – uma aventura teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RYNGAERT, J-P. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880 - 1980*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel: Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: CosacNaif, 2012.

SCHECHNER, Richard. *Performance, teoria e práticas interculturales*. Argentina: Primera Edición, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno: 1880 - 1950*. São Paulo: CosacNaif, 2001.

WILSON, Robert. *Diálogos no palco*. Nova York, 1996.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: CosacNaif, 2011.

Documentos Orais – Entrevistas

AMARAL, Dilson. São Paulo, 03/05/2013 (gravação em áudio)

AMARAL, Thiago. São Paulo, 03/05/2013 (gravação em áudio).

CYPRIANO, Adriano. São Paulo, 17/04/2013 (gravação em áudio).

FARAH, Maria Amélia. São Paulo, 03/05/2013 (gravação em áudio).

FILÓCOMO, Aline. São Paulo. 25/04/2013 (gravação em áudio).

MOREIRA, Leonardo. São Paulo, 03/07/2012 (escrita e gravação em áudio).

PAES, Luciana. São Paulo, 21/01/2013 (escrita).

PICARELLI, Paula. São Paulo, 05/05/2013 (gravação em áudio).

STEFANSKI, Fernanda. São Paulo, 10/04/2013 (gravação em áudio).