

Natália Nolli Sasso

**Dramaturgias de acesso: processos de criação frente aos
processos de fruição**

São Paulo, 2016

Natália Nolli Sasso

**Dramaturgias de acesso: processos de criação frente aos
processos de fruição**

Dissertação apresentada ao Curso Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP para obtenção do título de Mestra em Artes. Área de concentração em Artes Cênicas. Linha de Pesquisa: Estética e poéticas cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

S252d Sasso, Natália Nolli, 1976-

Dramaturgias de acesso : processos de criação frente aos processos de fruição / Natália Nolli Sasso. - São Paulo, 2016.
273 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Criação (Literária, artística, etc.). 2. Representação teatral.
3. Teatro brasileiro. I. Cintra, Wagner Francisco Araújo.
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.028

agradecimentos

Aos integrantes da Cia dos Outros, à equipe de Nada – para Manoel de Barros e Coletivo Irmãos Guimarães e seus parceiros - que generosamente colaboraram.

Ao prof. Dr. Juliano Casimiro (UFT), que ajudou enormemente nesta aventura da pesquisa.

Aos parceiros de trabalho Danilo Santos de Miranda, Marina Avilez, Patrícia Piquera, Salete dos Anjos e Sandro Saraiva que compreenderam a importância deste mestrado.

Especialmente à Neli, Nelise e Vinícius Nolli Sasso, Maria Aparecida Nolli de Campos, Liege Nolli Negro: tamanhos amores e carinhos.

Ao Ricardo Chacur, parceria importante desta jornada e ao Bruno Freire de Castro, o primeiro leitor.

E em memória de meu pai, José Miguel Sasso, que dizia sempre pra eu virar o mundo ao avesso.

RESUMO

No panorama das pesquisas que relacionam criação à fruição nas artes se insere esse projeto de pesquisa, que entrelaça as três etapas - processos de criação, realização cênica e processos de fruição¹ - a partir de análise de aspectos que geram e constituem a dramaturgia de cena. A dramaturgia de cena entendida como eixo a partir do qual depreender análises de etapas anteriores (processos de criação) e consecutivas (fruição). Pretende-se ter essa questão como norteadora das investigações: como o percurso de criação, em conjunto com os modos de realizar cena, estabelecem limites e produzem possibilidades para a relação triádica criação-obra-fruição? Para tal, desenvolve-se essa questão a partir da análise de *A pior banda do mundo* e *Solos Impossíveis* (Cia dos Outros - SP); *Nada – para Manoel de Barros* e *Nada se move* (Coletivo Irmãos Guimarães e outros colaboradores – DF/RJ).

Servem como materiais de suporte às análises: memórias da pesquisadora e dos criadores, entrevistas (com integrantes dos grupos), assistência de registros em vídeo e de apresentações públicas, materiais usados para divulgação e mediação das peças, anotações; além de dados provenientes da experiência profissional da pesquisadora, e bibliografia indisciplinar.

PALAVRAS CHAVE: processos de criação, processos de fruição, dramaturgia de cena, teatro contemporâneo.

ABSTRACT

Into the panorama of researches in arts that relate creation till fruition is localized this research, which also interweaves three steps - creation, scenic realization and fruition - from analysis of aspects that generate and develop the dramaturgy of scene. The dramaturgy understood as axis from where inferred some analysis of previous steps (creation process) and consecutives (fruition). And intendind have this issue as a guide to the research: how the creation processes, together with the ways of performing scene, could set limits and produce possibilities for the relationship triadic creation-dramaturgy-fruition?

Finally, this issue is developed from the analysis of the dramas *A pior banda do mundo* and *Solos Impossíveis* (Cia dos Outros - SP); *Nada - para Manoel de Barros* and *Nada se move* (Coletivo Irmãos Guimarães and other collaborators - DF / RJ).

They serve as important points for analyzes of support materials: the memories of the authoress, the memories of the artists at the creation process and after, during the fruition processes; interviews (with members of the groups), videos records for the dramas' assistance and the assistance to the public presentations, materials used for communication at social medias as well to direct mediation, some notes; as well as data from the professional experience of the researcher, and interdisciplinary bibliography.

KEY WORDS: creation processes, fruition processes, dramaturgy of scene, contemporary theatre.

¹Os processos de fruição teatral pensados desde a perspectiva da crítica filosófica estruturalista não ortodoxa, de Lyotard até Umberto Eco, e considerando que existem muitos conflitos e contradições destes estruturalistas e em suas respectivas posições, sendo que o primeiro assim situa potências frutivas das obras de arte, de modo geral, e brevemente: “[elas] não estão em lugar de nada, elas valem, isto é, elas operam por seu material e seu agenciamento; seu assunto é apenas uma organização formal possível, não necessária, ele não oculta nenhum conteúdo, nenhum segredo libidinal da obra, a potência desta reside inteiramente na superfície, só existe a superfície” e “como as obras então não serão tratadas como simulacros; não se distinguirá entre sua forma e seu conteúdo libidinal; compreenderemos que seu poder de gerar fruição está inteiramente no trabalho formal que as produz (a montante), e nos trabalhos de toda natureza que elas suscitam (a jusante)”. (traduzido de Par-delà la représentation. 1973, p. 13 e 14).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
APRESENTAÇÃO.....	10
 CAPÍTULO 1	
1.0- Miscelâneas, colagens, coleções, objetos prontos: processos de criação de <i>A pior banda do mundo</i> , da Cia dos Outros.....	22
1.1 – Convites de um concerto desastroso: a dramaturgia de cena e a fruição de <i>A pior banda do mundo</i>	47
1.2– Biografias impossíveis para solos duvidosos.....	65
1.2.1- Flerte com o impossível.....	71
 CAPÍTULO 2	
2.0- Se uma janela se abrisse: a respeito de <i>Nada – para Manoel de Barros</i>	88
2.1 - A genealogia do encontro entre artistas colaboradores do processo e do processo de criação de <i>Nada – para Manoel de Barros</i>	98
2.2– De <i>Nada</i> a <i>Nada se move</i> : uma deriva no escuro e às cegas.....	117
 CAPÍTULO 3	
3.0 - Considerações finais: discussões sobre o paradoxo do espectador.....	126
 BIBLIOGRAFIA.....	147
ANEXOS.....	150

INTRODUÇÃO

“Prefiro isso, devo dizer que prefiro isso, isso o quê, oh vocês sabem, vocês quem, deve ser o público, olhe, há um público, é um espetáculo, paga-se um lugar e espera-se, ou talvez seja gratuito, deve ser gratuito, um espetáculo gratuito, espera-se que isso comece, isso o quê, o espetáculo, espera-se que o espetáculo comece, o espetáculo gratuito, ou talvez seja obrigatório, um espetáculo obrigatório, espera-se que isso comece, o espetáculo obrigatório, é demorado, ouve-se uma voz, talvez seja um recital, é isso o espetáculo, alguém que recita, trechos escolhidos, testados, certos, uma matinê poética, ou que improvisa, mal se ouve, é isso o espetáculo, não se pode sair, tem-se medo de sair, noutro lugar talvez seja pior, você se arranja como pode, apega-se a razão, veio cedo demais, aqui é preciso latim, está só começando, ainda não começou, ele está só fazendo o prelúdio, limpando a garganta, só no seu camarim, vai mostrar-se, vai começar, ou é o diretor, dando as instruções, as últimas indicações, a cortina vai subir, é isso o espetáculo, esperar o espetáculo, ao som de um murmúrio, você tenta ser razoável, é uma voz afinal, talvez seja o ar, subindo, descendo, estirando-se turbilhonando, procurando uma saída, por entre os obstáculos, e onde estão os outros espectadores, você não tinha notado, na tensão de espera, que está só a esperar, é isso o espetáculo, esperar só, no ar inquieto, que isso comece, que alguma coisa comece, que haja outra coisa além de você, que você possa ir embora, que não tenha mais medo, você tenta ser razoável, talvez você seja cego, provavelmente surdo, o espetáculo teve lugar, tudo acabou, mas então onde está a mão, a mão amiga, ou simplesmente piedosa ou paga para isso, ela demora a vir, pegar a sua, levá-lo para fora, é isso o espetáculo, não custa nada, esperar só, cego, surdo, não se sabe onde, não se sabe o quê, que uma mão venha, tirá-lo dali, levá-lo para outro lugar, onde talvez seja pior. Aí está o você, aí está com quem estamos lidando, com o você”.²

(trecho de *O Inominável*, de Samuel Beckett)

² BECKETT. 1953, p. 143

FELIPE

Entre nós, entre o ponto mais avançado do palco e a primeira fila da plateia, entre o lugar onde a cena acaba e o público começa, existem 125 centímetros. E estes 125 centímetros são uma falsa sensação de segurança, uma espécie de zona tampão, como a Bélgica entre a França e a Holanda. É uma zona que apenas existe para evitar a guerra entre duas superpotências. Isto é o palco. Isto é a plateia. Isto é o proscénio. Isto é uma bambolina, aquilo é uma teia, aquilo é uma perna. Mas isto, estes 125 centímetros não têm nome técnico no dicionário de teatro. São a Bélgica deste edifício. São um espaço vazio e anónimo, um abismo que tentamos transpor de cada vez que fazemos ou assistimos a uma peça, mesmo sabendo que corremos o risco de iniciar uma guerra entre duas superpotências.

CLÁUDIA (lendo do bloco de notas)

Durante o prólogo, deve surgir um coro épico em segundo plano.

TODOS

Pom, pom, pom, pom, pom.

FELIPE

Nestes 125 centímetros cabia, pelo menos, mais uma fila de público. Cabiam as obras completas de Júlio Verne. Cabiam 250 mil bilhetes de teatro. Cabiam dezoito isqueiros. Cabia uma baleia recém nascida. Cabiam oito orquídeas raríssimas. Mas em vez de todas essas coisas maravilhosas que poderiam preencher estes 125 centímetros, temos o vazio. E o que vamos fazer, senhoras e senhores...
(trecho do Prólogo de *Mundo Maravilha*³, de Tiago Rodrigues)

³ - Texto encenado desde 2012, com estreia no Teatro Maria Matos, em Lisboa Portugal. Não há edição impressa da obra.

APRESENTAÇÃO

A partir da aproximação a quatro peças teatrais de dois diferentes grupos de criadores - sendo que todas estrearam no período compreendido entre 2012 e 2013 - e, sobretudo, partindo da aproximação aos materiais que serviram de base à criação, às memórias minhas de trabalho e fruição destas obras, às lembranças dos criadores sobre ensaios, escolhas artísticas, ajustes, e de apresentações públicas das peças, alguns movimentos foram realizados para esboçar este estudo. Trata-se de uma série de ensaios sobre qualidades dramáticas do teatro contemporâneo, escritas com recursos de uma pesquisa desenvolvida ao longo de dois anos, e que considera uma pequena amostragem dentre um montante sem fim deste segmento do teatro criado na presente década (2010).

As qualidades das dramaturgias de cena aqui apresentadas foram analisadas tanto como aspectos gerados em processos de criação, quanto elementos dinamizados por processos de fruição. Duas faces do teatro: seus bastidores de ensaios, meandros de invenção, de um lado; e as dinâmicas de fruição e reações do público, de outro - se encontram neste estudo, como elementos coadjuvantes, complementares. E se entrelaçam para servir à ideia de dramaturgia de cena como um algo que se faz em cena porque na presença dialógica do público.

A dramaturgia de cena é o encontro incondicional ao teatro. Diferentemente de um texto dramático que pode ser lido, escrito, projetado, publicado de diferentes formas e em suportes vários, por exemplo, o material da dramaturgia de cena é ou se faz porque há quem o faça ser na presença de quem dele pode usufruir. Ou, melhor explicando esta condição: a cena é feita em função de um alguém ideal ou realmente presente para a fruição. E, para tal, apesar de situações variáveis para apresentações públicas, como características de espaços, demandas de plateia, adaptações de luz e som, clima, preço do ingresso, divulgação, etc., encontro será invariavelmente entre quem cria e quem frui, e não se repetirá igualmente do mesmo modo.

Muitas coisas podem acontecer no período que inclui desde um primeiro ensaio de uma peça até sua última apresentação pública. Mas está dado aqui, nesta pesquisa, que somente o encontro das presenças de ambos os criadores da dramaturgia de cena (autores e espectadores) pode revelar amplamente não só potências de uma obra, ou aquilo para o quê ela foi criada, mas desdobramentos, alcances dela.

No percurso da pesquisa: análise de tais dramaturgias de cena, contato com históricos dos artistas envolvidos nestas criações, reunião de materiais usados para divulgação e mediação com o público, fotos e vídeos de registro, a leitura e a memória de leitura de projetos embrionários das respectivas obras, observação de plateias e públicos, a assistências das peças, entrevistas e conversas informais com criadores, e suporte teórico indisciplinar. Para, então, criar um conjunto de comentários a respeito destas obras visando abrir espaços para pensar criação e fruição teatral, situando intrinsecamente ambos os processos.

A pequena distância temporal foi uma condição aliada à pesquisa, porque possibilitou acessar minhas lembranças recentes e também daqueles que colaboraram com entrevistas. Imagens, sensações, impressões, reações minhas e deles ainda foram recapturadas com riqueza de detalhes e variações. O trecho de tempo que compreende o início dos processos de criação de tais obras, minhas experiências com a fruição delas, e os trabalhos dedicados à pesquisa não totalizam seis anos, se somados. E sua durabilidade viabilizou recuperar vestígios minuciosos dos processos criativos, e emprestou frescor às reminiscências das experiências de fruição destas quatro peças. O tempo operou, por outro lado, como um elemento mediador: os processos de criação não foram acompanhados diretamente, por questões de ordem cronológica, e também por dificuldades operacionais de deslocamento, ajustes de horários, viagens, conciliação de agendas entre eu e colaboradores da pesquisa, etc. Ficaram como protagonistas, então, conjuntos de memórias sobre processos. São eles que constituem a base sobre a qual a pesquisa se desenvolveu. E as memórias de muitos: minhas, dos criadores (que nomeio colaboradores, e foram pessoas essenciais para os estudos se desenvolverem como se deram).

Muitas versões foram escritas, apagadas, retomadas, reescritas, descartadas, adaptadas até chegar neste formato que terá leitura. E resultam de longas interlocuções minhas e de meus colaboradores com o passado recente; são materiais que tentam dar conta de uma mesma finalidade: a de emprestar muitas vozes, incluir diferentes pontos de vista, múltiplas perspectivas acerca dos mesmos objetos de estudo.

Não esgotei nem possibilidades de polifonia, tampouco tópicos e assuntos que derivariam de tais estudos. Para tal, precisaria desdobrar a pesquisa em etapas posteriores, que não foram até aqui possíveis. No entanto, as análises e possibilidades

que elegi pretendem ser um começo. Começo, talvez, para muitos comentários desta natureza sobre o teatro contemporâneo, assim eu espero.

Vídeos de registro foram utilizados como suporte apenas no primeiro caso (Capítulo 1), a respeito da primeira peça analisada da *Cia dos Outros*. Demais criadores não puderam ceder vídeos correspondentes ao que se pretendia na pesquisa (captados durante sessões apresentadas em temporadas assistidas por esta que escreve). No primeiro caso oferecem algum suporte - mas não substitui a experiência direta de fruições, conversas, entrevistas. Vídeos são vestígios - assim como resenhas, notas, e críticas publicadas nas ocasiões de temporadas destas peças teatrais são materiais derivados, fragmentos de análises feitos em e para novos suportes e funções de leitura. São pouco úteis para esta pesquisa, que valoriza aspectos referentes às conexões entre cena e plateia, e características próprias à situação de compartilhamento de presenças entre artistas e espectadores, próprias às apresentações públicas.

Não conduzi a pesquisa com fins à historicidade. Em termos metodológicos, optei por certas liberdades, e por inscrevê-la no âmbito da estética, ao empreender aproximação estética. Foi um diálogo metodológico com a proposição de François Soulages, em que se pesquisa iniciando por selecionar um “setor” ou “região” restrita de obras de arte (nesta pesquisa: quatro peças teatrais brasileiras criadas e apresentadas na presente década), para então, em etapas mais ou menos simultâneas, produzir “obra derivada”, apta a (re)criar ou propor impressões ao tecer relações teóricas e poéticas, e sem, por nenhum ímpeto, pretender a posse dos objetos de análise, ou almejar a totalidade de comentários possíveis acerca deles.

Esta metodologia apresentada pelo professor, pesquisador, criador e curador francês é pertinente à sua longa experiência com outra arte – a fotografia – e, não somente por esta razão, algumas adaptações se fizeram necessárias. Mudanças para priorizar elos entre criação e fruição teatral. Diferentemente da fotografia, cuja exibição em meio impresso ou digital encerra etapas de processos de produção, pesquisa e criação de uma obra específica; as peças estudadas comumente apresentam a seguinte característica: foram criadas em períodos que extrapolam a ocasião de estreia pública, porque seus criadores se posicionam atentos às presenças de espectadores e às demandas que pontuam modos fruições. São artistas interessados em ações dadas diante e com o público, respostas ou demandas propostas por ele; dispostos a alterarem

posicionamentos e usos de materiais de cena, em função de objetivos e planos para a fruição teatral; e se mobilizam para ajustes contínuos da cena (ou ainda quando em cena, nalguns casos). As peças aqui selecionadas para análises não se dão por acabadas ainda hoje, na ocasião do fechamento deste texto.

Em todos os casos analisados há predisposição por parte dos criadores para adaptar o percurso de criação aos processos e emergências trazidas pela fruição. Desta maneira, as quatro peças servem como exemplares da ideia de dramaturgia de cena, e para estudos destas, conforme se explicou ao início desta introdução. Elas entrelaçam percursos e respostas. Demandas de criação e fruição em cena, dinamicamente atuando para a continuidade e vitalidade de tais obras. Divergem, portanto, bastante daquilo que é específico à produção fotográfica convencional, que dispensa intercâmbios diretos entre criadores e fruidores; ou em que estes intercâmbios não necessariamente pontuam mudanças às obras fotográficas. À fotografia, e especialmente para as pesquisas de Soulages, interessa, sobretudo, a obra pronta, acabada. Nisto diferem objetos e cernes das pesquisas, apesar dos diálogos mencionados.

E, a partir da dramaturgia de cena de tais obras (em estágios com os quais estabeleci contato) - e tomando como premissa que elas podem servir como meio para estudo de processos criativos e de fruição – especula-se acerca de aspectos gerais do teatro contemporâneo brasileiro também, em alguma medida.

E em termos de etapas de aproximação estética, um primeiro momento é o encontro experimentado via sentidos, para acolher obras e recriar sentidos outros, como sugere o método:

Não sejamos ingênuos, porém. O homem que acolhe pela primeira vez uma obra de arte não é virgem nem de todo o passado, nem de toda a sensação, nem de todo o pensamento. O imediato não existe em sua radicalidade, a obra é sempre recebida por um ser que tem história, história de seus sentidos e de seu corpo, história de seu espírito e de seu pensamento, história de seu inconsciente e de sua consciência etc. (SOULAGES, 2004, p. 20)

Desta história, sim, é feita a pesquisa. Sobre memórias próprias, minhas, e alheias também. Parto da aproximação, e de mim mesma, de minha história de sentidos,

histórico próprio de minhas experiências com a cena, de modo geral, e de memórias específicas e relativas aos criadores das obras.

Novamente, foram estes relatos e versões sobre o que se deu em cena, o conjunto de material para a segunda e terceira etapas do estudo: aproximações teórica (relacionando memórias com teorias, conceitos, definições e noções propostas por outros autores); e aproximação poética - que, em resumo, se dá pela “linguagem, na qual o sujeito não está nem no nível da língua ou da reflexão cotidianas, nem em um nível científico, teórico, analítico e conceitual: o sujeito utiliza imagens, o imaginário, a metáfora, por vezes a ficção, para sustentar uma fala ou produzir um texto que vibra no contato com a obra.” (idem, p. 21)

A teórica foi muito necessária à articulação de muitos saberes, meus e de outros pensadores. E colaborou para que o acolhimento primeiro das obras não se limitasse a conjuntos de impressões primeiras e somente minhas, mas, ao contrário, expandisse para deduções mais gerais. Permitiu-me também o exercício saboroso de esboçar relações outras, atravessar territórios de linguagens artísticas – o que interessa bastante às análises de criação e fruição aqui empreendidas – para pensar sobre hibridismos de processos e realização da cena, e pensar o teatro como arte, dentre outras artes, e com generalidades de processos semelhantes às demais artes.

E a poética, por fim, emprestou liberdade à escrita, abriu algumas vias para não confiná-la em círculos de especulações aborrecidas. Frestas para respirações, cor às impressões primeiras, e flexibilidade às fibras de texturas teóricas.

Estas etapas mais ou menos simultâneas foram realizadas para dar corpo à aproximação estética: última etapa que agrega as demais, ou que decorre da somatória delas.

Assim, me posicionei também como criadora, criadora de modos de aproximação às obras teatrais, criadora destes comentários, uma vez que a autoria da pesquisa implicou, entre outras ações, em “fazer a *épochè*⁴ da pesquisa, colocá-la entre

⁴ - A respeito da *epoché* em Husserl: “Sendo dado que toda tese ou todo julgamento pode ser modificado com plena liberdade, e que todo objeto sobre o qual se refere o julgamento pode ser posto entre parênteses, não permaneceria margem para julgamentos não modificados (..). (em *Idées directrices pour une phénoménologie*. Trad. P. Ricoeur. Paris: TEL-Gallimard, 1991. Tomo 1: Introduction générale à la phénoménologie, 1991, p.102). Trata-se, a grosso modo, de um “por entre parênteses” julgamentos sobre um objeto, desnaturalizando-os; fazendo passarem por “estado de sono”, e depois retomada, para buscar um estado isento de idealização acerca daquilo que se julga, e gerar novas aproximações.

parênteses, diga-se em estado de sono, para retomá-la depois, enriquecida de sua criação; ele pode também fazer atuar sua criação experimentando-a em ligação com, em função de sua pesquisa. (ibidem, p. 25)

Muitos movimentos para a *époque* da pesquisa foram feitos ao longo do período de sua realização. Não houve linearidade, e a ideia de continuidade neste caso se assemelha mais à de desdobramentos, de expansões. Não foi uma linha reta, sem acidentes, curvas e contornos e retornos de percurso.

Conforme as etapas se iniciavam, se cruzavam com outras, e se correspondiam, ora me faziam retroceder, percorrer etapas anteriores novamente, e pediam algumas pausas para afastamento temporário tanto dos objetos de pesquisa, quanto das próprias análises decorrentes. E depois: novas retomadas. Estes recuos, e consequentes reaproximações definiram transformações nos modos de abordagem (desde como se organizaram as entrevistas até as escritas e revisões finais), em relações com os objetos e materiais gerados com as colaborações, e até na delimitação das regiões (escolhas dos objetos mesmos) de pesquisa.

Deste percurso nada linear, e com auxílio da metodologia escolhida, resultam breves ensaios, a seguir.

Além do período em que foram criadas, as obras trazem em comum: processos criativos permeados por ações conjuntas e colaborativas entre seus autores, e o desejo de ter, em diferentes níveis, a fruição como experiência dialógica. Foram criadas para espectadores no sentido de endereçamento, direcionamento, e por querer tê-los em conta desde as primeiras etapas de criação. Possuem aberturas em graus vários à escuta do outro da cena: o público. E este por vezes é um grupo humano completamente idealizado, ou um coletivo do qual se presume conhecer alguns dados objetivos (faixa etária, condição socioeconômica, procedência, origem geográfica, língua materna, meio cultural no qual atua e se insere, preferências e gostos, etc.). É para e por ele direcionado o processo criativo, a cena, a realização teatral nestes casos estudados.

Isto talvez soe como obviedade. Eu parti do princípio que não é tão simples ou recorrente assim, como se fora uma equação, tal dialogismo entre criação e fruição. Há muitos exemplos que poderiam ser lembrados para demonstrar situações cujas expectativas artísticas, contidas já em projetos embrionários, ou em etapas posteriores, quando em ensaios ou realizações cênicas - em que vaga e quase inexplicavelmente, o teatro não se dirige a ninguém fora da esfera da própria cena. Há casos radicalmente

exemplares desta situação monológica. Isto pode se verificar tanto no que diz respeito às reações da plateia, em comentários e recusas desta.

Pressupostos estéticos, éticos e políticos da cena estão em jogo na formulação de expectativas de criadores, nas medidas e modos como direcionam e idealizam a cena em relação a fruidores, visando vias e acessos para incluir espectadores em seus projetos artísticos, e elegendo meios para tal.

Dentre muitos dos segmentos da cena contemporânea, existem alguns que ainda não se dedicam a transpor fronteiras histórica e politicamente construídas. E esta atitude se revela em criações bastante tributárias de formas (e certo formalismo) e paradigmas pertinentes ao drama burguês. Assim como ainda há hoje, não somente nas esferas de produção e criação teatral, mas em meios acadêmicos e de pesquisa, de crítica e curadoria, quem se arrepie ou se rebele diante da simples menção a conceitos como “teatro performativo” e “teatro pós-dramático”. Estas situações são vivenciadas nos meios que integram a arte teatral, de ponta a ponta.

E o capítulo final deste trabalho tenta dar conta de alguns traços e contradições inerentes a estes processos de recusa das qualidades autônomas e inteligíveis de espectadores.

Os capítulos 1 e 2 desenvolvem algumas ideias tributárias da noção de performatividade da cena e da fruição, e elege esta qualidade como importante ferramenta para ampliar vias por onde poderão se estender relações entre cena e plateia, e canais que podem mobilizar as partes num face a face direto.

É também comum às peças selecionadas como objetos de investigação o fato de serem criadas para apresentação pública prioritariamente em espaços cênicos fechados, com especificações técnicas bastante diversas, e disposições completamente diferentes - apesar da coincidência primeira. Para favorecer algumas generalidades, então, escolhi considerar a arquitetura teatral e as estruturas do espaço cênico (disposição da plateia, maquinaria e urdimentos, equipamentos de luz e som, de segurança e conforto acústico, recursos audiovisuais, corredores, etc.), junto à cenografia, como um mesmo conjunto para a espacialidade física. E trago estes elementos não somente para esta funcionalidade; mas como agentes importantes à composição das qualidades de dramaturgia de cena. Dentre outros elementos, e inseridos nas análises porque

considerados propositivos, estes conjuntos pedem adaptações ao projeto criativo original, ou trazem elementos para maior ou menor apropriação às estruturas dele, então, deste modo, atuam fortemente com escolhas de criadores e suas expectativas artísticas. Mais que isso, são elementos que garantem a realização de certas modalidades de relação entre cena e plateia, em detrimento de outras. E é ainda conjunto de elementos duplamente significativo e significativo para cena e plateia, gerador de condições e limitações à comunicação. Estruturas originais acrescidas de (ou em conflito com) outros arranjos para adaptá-las a projetos cenográficos representam um binômio importante para a realização teatral e, por isso mesmo, para uma série de aspectos presentes nas relações entre criação e fruição.

E, tomo como pressupostos algumas noções de arquitetura desenvolvidas pela pensadora, arquiteta, programadora das artes e cenógrafa ítalo-brasileira Lina Bo Bardi⁵, que considerava arquitetura como criação de lugar (social, ético, político), e não somente de espaços físicos (funcionalidade e estética):

Se fosse necessária uma definição de arquitetura, seria talvez de 'aventura', na qual o homem é chamado a participar como ator, intimamente; a definir a não gratuidade da criação arquitetônica, a sua absoluta aderência ao útil, mas nem por isto menos ligada à parte do homem "ator"; e talvez esta pudesse ser, sempre que fosse necessária, uma definição de arquitetura. Uma aventura estreitamente ligada ao homem vivo, verdadeiro, ligado aos problemas mais urgentes da vida humana, à experiência verdadeira, viva e intimamente ligada à capacidade de criar seus pressupostos teóricos, sem crítica, a priori, aquela que na linguagem filosófica se chama 'suspensão do juízo', isto é, ao abandono absoluto à realidade vivida, à vida real, da parte do arquiteto, condição essencial para a vitalidade da sua obra." (BARDI, 1958)

Interessa desta forma, pensar espaço teatral como dispositivo fundamental de cena, e em função e para funções da convivência entre artistas e espectadores.

E a dramaturgia de cena não tão somente construída a partir de condições espaciais e por decorrentes relações entre cena e plateia propostas por arquiteturas e arranjos destas. Mas, muitas das qualidades da cena são definidas por tais condições e

⁵- Lina Bo Bardi, além de ampla experiência com a criação de projetos arquitetônicos para centros culturais (Masp, Teatro Oficina e Sesc Pompeia, na cidade de São Paulo), e atuação nas áreas de pesquisa e ensino da arquitetura - vivenciou experiências para a programação cultural, quando de sua participação no corpo técnico do Sesc Pompeia (antiga Fábrica da Pompeia).

relações, porque dependentes delas. A frontalidade da cena, por exemplo, é uma determinante para relações que se fazem segundo molduras, que orientam olhares, como desenvolvido no primeiro capítulo, em análises das peças da *Cia dos Outros*.

Ou a completa escuridão usada em cena, como dispositivo de dramaturgia de cena capaz de dispersar algumas noções de espaço e precisões sobre o tempo de duração da encenação, como na última peça analisada, no capítulo 2 deste trabalho.

Espaço e tempo como dispositivos que jogam por e para o estabelecimento da convivência entre atores-performers e fruidores. E que, segundo seus usos e articulações a outros elementos, podem dilatar impressões de proximidade ou restringir relações de intercâmbio direto entre estas duas partes que compõem a dupla fundante do teatro. O capítulo 2 destrincha um tanto destas ideias, inicialmente apresentadas no capítulo 1. Porque, para além de outras convenções visuais e sonoras colocadas em cena, são determinantes para delinear a performatividade das atuações e fruições; por vezes são mais marcantes do que recursos e estruturas do texto teatral, por exemplo. Mas estes dispositivos, como outros, não podem ser pensados isoladamente. Assim são por vezes apresentados em comentários, para finalidade de introdução às questões mais abrangentes, e integradoras.

E, quando condições arquitetônicas são desfavoráveis à convivência horizontal entre cena e plateia, riscos maiores para a frustração de planos, ou de partes de um projeto artístico estão presentes. Riscos e - no extremo de certas situações - impossibilidades impostas por espaços demasiadamente limitadores para algumas opções dramatúrgicas. E estas condições espaciais estão em diálogo às questões de temporalidade da cena.

O que está ensaiado nos próximos capítulos visa compor uma série de apontamentos não conclusivos, e que presume o teatro como uma das artes que não prescinde do jogo entre criação e fruição. Tendo a incorporar as figuras do criador e do espectador como seres “do 'ao mesmo tempo' - nossa estética do 'ao mesmo tempo', correlativa em última instância, dessa proposição antropológica -, ao mesmo tempo receptor de sensação e doador de significação, usufruidor de sensação e interrogador de significação.”⁶

⁶ - Acerca da aproximação sensível em *Estética e Método* (SOULAGES, 2004, p. 20), texto que reúne trechos da participação de seu ator em Seminário no Departamento de Artes Visuais da USP, em São Paulo.

E é no tempo e espaço da cena que este compartilhamento de presenças se constrói, se destrói, se refaz de muitos modos e para muitas direções.

Para investigar qualidades de criação e fruição equiparei criadores e fruidores, igualando importâncias de seus papéis para a realização da cena, e para pensar a horizontalidade de relações em termos de contribuição aos processos de dialogismo no teatro.

Nesta direção, outro pensador francês colabora com esta pesquisa: Jacques Rancière, porque provoca o desenvolvimento de questões interessantes, sobremaneira, a tal estudo. Principalmente, quando a propósito de papéis e hierarquias de papéis nas artes, ele traça comparações dessas com procedimentos, e com preconceitos recorrentes no âmbito da educação. E porque ele situa as duas áreas como tributárias de certos conceitos que já poderiam estar superados:

Não existe meio privilegiado, assim como não existe um ponto de partida privilegiado. Em todos os lugares há pontos de partida e pontos de virada a partir dos quais aprendemos coisas novas, se dispensarmos primeiramente o pressuposto da distância, depois, o da distribuição de papéis e, em terceiro, o das fronteiras entre os territórios.
(RANCIÈRE, tradução de Daniele Avila Small, 2008, <http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado/> - visualizado em 10/07/2016)

A futura presença do espectador gera expectativas, modula opções, requer escolhas, traz questões aos percursos e pesquisas de criadores, de um lado. Também impõe limites, e abre possibilidades à criação, ao apresentar demandas para a construção de vias por onde trafegar cena e plateia em fluxos integrados, dinâmicos, vivos. E requer a invenção de pactos provisórios, acordos necessários à realização da ficção teatral. Este trabalho se debruça sobre estas questões, e tenta nivelar medidas de criação às demandas de fruição. Elemento para e da dramaturgia, o público é considerado dotado e dotador de qualidades próprias, móveis – é mote e presença provocadora de qualidades para a cena, e vice-versa. A cena atribui-lhe papéis também, o insere em convenções provisoriamente criadas, limita sua presença, ou esgarça sua participação. Dá oportunidades ou lhe rouba a presença. Ela abre ou fecha vias para sua entrada, ela o inclui e o exclui, acentua qualidades de seus modos de ser e estar.

A partir da dramaturgia de cena – entendendo-a como elemento abrangente do conjunto e articulação entre tema(s), (por vezes de) conteúdo fabular, estrutura textual, tempo, espaço, performance de atores, visualidade, cenografia, luz, material sonoro – se quer ir ao encontro das duas pontas implicadas nessa operação: criação e fruição. Eis a tríade inseparável que foi premissa ao percurso realizado por esta pesquisa. Lá está criação e fruição, inseparavelmente, e mesmo que se tente negar tal inseparabilidade. Ela é fato para a cena contemporânea.

Por isto, tais perspectivas adotadas e caminhos escolhidos para estudo foram definidos, em prol da premissa de que aquilo que se dá entre cena e plateia - para além do que se dá em cada esfera, tão somente ou separadamente - é o que interessa nestes comentários a seguir.

Por último, mas não menos importante: se cada obra traz particularidades, como cada apresentação teatral não se repete completamente igual e intocada, como cada espectador é singular, e como cada experiência é única, tentar-se-á não formular somente generalizações, para evitar a cilada de tecer alguns comentários gerais como quem escreve fórmulas numéricas ou receitas culinárias de fácil memorização.

1.0-Miscêlaneas, colagens, coleções, objetos prontos: processos de criação de *A pior banda do mundo*, da *Cia dos Outros* (SP)

Neste primeiro capítulo apresento comentários sobre os processos de criação e fruição de duas peças do repertório ativo da *Cia dos Outros* se entrelaçam, se encontram e se confundem para tentar aproximar o leitor aos modos e meios específicos de atuar desta companhia junto ao público com o qual vem se deparando durante apresentações e temporadas teatrais.

São as obras em questão - elementos próprios de suas dramaturgias de cena, descrições de escolhas artísticas e dos materiais utilizados para criação, memórias de processos de fruição e considerações sobre percursos criativos que se conjugam para fornecer pistas para tais análises.

Os ensaios a seguir discorrem sobre meios de inter-relacionar criação e fruição no teatro contemporâneo, a partir da análise de *A pior banda do mundo* e *Solos Impossíveis* – peças da *Cia dos Outros* – que colaboram para o entendimento de meios e limites para acessos da dramaturgia cena ou para a viabilização do que chamo de dramaturgias de acesso.

A Cia do Outros

Na cidade de São Paulo, era o ano de 2006, quando um grupo de estudantes, em meio às contingências dos cursos em andamento, se reuniu em torno da criação de experimentos cênicos destinados a compor projetos embrionários de espetáculos: Carolina Bianchi, Tomás Decina, Fernanda Camargo e Pedro Cameron formam o quarteto original da *Cia dos Outros*⁷. Em 2012, quando já haviam concluído seus respectivos cursos, e com a colaboração de outros artistas convidados a integrar o

⁷ - O núcleo de pesquisa e criação teatral teve início nos cursos de artes cênicas oferecidos pela Universidade de São Paulo (EAD e CAC). Iniciam criando o primeiro espetáculo da Cia dos Outros (*Holocausto*, 2006), resultado da organização de estudos e experimentos orientados por Antônio Araújo (Prof. Dr. da ECA/USP e diretor do grupo Teatro da Vertigem – criado em 1991, na cidade de São Paulo, que teve como primeira obra *O paraíso perdido*, encenada na Igreja de Santa Ifigênia). Fernanda Camargo e Pedro Cameron cursavam a graduação em Direção Teatral (CAC/ECA), enquanto Carolina Bianchi e Tomás Decina eram alunos da Escola de Arte Dramática (EAD).

A peça seguinte (*Corra como um coelho*) contou novamente com a orientação de Antônio Araújo, e a colaboração do também professor José Fernando Azevedo (diretor do grupo *Teatro de Narradores*), e estreou em 2009 no Sesc Av. Paulista, integrando a programação do *Primeiro Sinal* (projeto cujo eixo curatorial era pautado em oferecer visibilidade às criações de grupos e coletivos recém egressos das universidades e cursos de formação em artes cênicas).

processo de criação, estreiam *A Pior Banda do Mundo* - espetáculo livremente inspirado na série de quadrinhos homônima de José Carlos Fernandes, cartunista português.

O contato com a obra de Fernandes foi o primeiro passo do processo de criação ainda em 2011, e que envolveu desde os primeiros experimentos e ensaios tal material literário. Os quadrinhos contam a saga de um grupo de músicos com pretensões jazzísticas que ensaia durante trinta anos em um sótão de uma alfaiataria desativada, e não se apresentam uma única vez publicamente. Como apresenta a resenha⁸ publicada pela editora Devir, que editou a série no Brasil, sobre a obra e seu autor:

(...) Afirmou-se como uma figura intelectual e artística importante. Despretensiosamente e com um sorriso no canto dos lábios, provoca-nos e põe-nos a refletir com muita seriedade sobre temas centrais da cultura e sociedade contemporânea.

Assumindo com total honestidade as suas influências literárias e de outros âmbitos, e com um formalismo linguístico que revela uma utopia onírica, o autor conta com originalidade retalhos da vida, emoções, pequenas revelações, debatendo-se com a grande muralha do mistério que nos rodeia. E poesia em tons quentes, após o expediente burocrático.

Uma desastrada e inepta banda de músicos, de intenções vagamente jazzísticas e resultados puramente caóticos, ensaia regularmente no sótão de uma alfaiataria. Os seus membros são Sebastian Zorn (saxofone tenor), Idílio Alzheimer (piano), Ignacio Kagel (contrabaixo) e Anatole Kopek (bateria). Apesar de ensaiarem há três décadas, nunca conseguiram atuar ao vivo.

As aventuras destes músicos carentes de talento servem de pretexto ao autor para nos introduzir num mundo repleto de personagens entregues a ocupações improváveis e preocupações inverossímeis, formando um puzzle repleto de humor e melancolia que põe em evidência a notável capacidade de José Carlos Fernandes para retratar o quotidiano. (...)

Já no título, os quadrinhos carregam tom irônico e melancólico: *A Pior Banda do Mundo* é um trocadilho com a ambiguidade semântica da palavra “banda”. Seu uso corrente em Portugal é ambíguo, por ser sinônimo de “história em quadrinhos” (o termo usual é banda desenhada) e de “grupo ou formação musical”.

Fernandes localiza seus personagens num cenário urbano fantástico, inspirado por autores de sua preferência, boa parte pertencente ao realismo mágico⁹ (Jorge Luís

⁸ - resenha extraída do portal da editora Devir (www.loja.devir.com.br; acessado em 17/04/2016)

⁹ - “O realismo mágico é uma escola literária surgida no início do século XX também é conhecida por realismo fantástico ou realismo maravilhoso, sendo este último nome utilizado principalmente em espanhol. É considerada a resposta latino-americana à literatura fantástica europeia. Entre seus principais expoentes estão o colombiano Gabriel García Márquez, Premio Nobel de Literatura, o peruano Manuel Scorza em suas cinco novelas[1] onde são descritas as

Borges, Gabriel García Márquez e Ítalo Calvino). E traz às referências literárias algumas musicais, advindas das décadas de 40 e 50 do século XX, para compor ambiente nostálgico como plano de fundo ao jazz de seus personagens dedicados ao jazz. Suas curtas ficções apresentam temáticas personagens e temáticas contemporâneas: questões como sucesso e fracasso, marcas de desempenho social e performance econômica – porém com desenhos em tons quentes e sépia. Esta contradição estilística faz destoar referências temporais e traços dos personagens nos quadrinhos ou bandas desenhadas.

A *Cia dos Outros* encontrou neste material alguns elementos com os quais mesclam outras fontes de inspiração. E desenvolveu dramaturgia própria, com bastante autonomia em relação à fábula, e aos detalhes de enredos e contextos da obra de Fernandes. Esta autonomia se baseia em escolhas que envolvem a apropriação parcial, e apenas referencial a elementos capazes de suscitar questões e prospectar atmosferas. E a partir destas apropriações e novos materiais criam uma obra teatral com características independentes do material original de inspiração.

Quando iniciou estudo dos quadrinhos em sala de ensaio, a *Cia dos Outros* utilizou jogos para estruturar bases de criação para personagens e relações entre estes, testando situações e contracenando figuras deste quinteto musical com semelhantes pretensões jazzísticas. E destes primeiros exercícios lúdicos partiram, numa segunda etapa quase concomitante, em busca de traços para suas próprias figuras teatrais. Tentavam esboços que, à medida de definição de seus contornos, solicitavam mais materiais de cada ator, novas referências de diferentes suportes e origens, que cada integrante trazia para reuniões como contribuição ao processo de criação, em acordo com orientações da direção e da dramaturga. Desde estes primeiros exercícios, produziram pequenos roteiros de cena para gerar trabalho de criação textual à Carolina

lutas do campesinato dos Andes Centrais e os argentinos Julio Cortázar e Jorge Luis Borges. Muitos consideram o venezuelano Arturo Uslar Pietri o pai do realismo mágico. No Brasil, destacam-se os nomes de Murilo Rubião e José J. Veiga e parte da obra de Dias Gomes.(...)

Os seguintes aspectos estão presentes em muitos romances e contos do realismo mágico, mas não necessariamente estão todos presentes em todas as obras desta escola. Do mesmo modo, obras pertencentes a outras escolas podem apresentar algumas características dentre aquelas aqui listadas:

Conteúdo de elementos mágicos ou fantásticos percebidos como parte da "normalidade" pelos personagens;

Elementos mágicos algumas vezes intuitivos, mas nunca explicados;

Presença do sensorial como parte da percepção da realidade;

Os acontecimentos são reais mas têm uma conotação, pois alguns não têm explicação, ou é muito improvável que aconteçam;

O tempo é percebido como cíclico, como não linear, seguindo tradições dissociadas da racionalidade moderna;

O tempo é distorcido, para que o presente se repita ou se pareça com o passado;

Transformação do comum e do cotidiano em uma vivência que inclui experiências sobrenaturais ou fantásticas;

Preocupação estilística, partícipe de uma visão estética da vida que não exclui a experiência do real.” (editado da fonte:

<https://pt.wikipedia.org> – acessado pela última vez em 10/07/2016)

Bianchi (dramaturga da *Cia dos Outros*), e em acordo com os rumos da direção de João Otávio (diretor convidado, e então integrante da companhia paulistana *Tablado de Arruar*¹⁰).

Pedro Cameron, ator e criador do projeto de iluminação do espetáculo, conta sobre esta etapa do percurso, durante entrevista¹¹:

Até o momento em que a Carolina Bianchi falou: vamos dar um tempo. Foi o momento em que ela parou pra realmente escrever o texto. (A partir de várias referências, de coisas que a gente tinha feito, ela colocou tudo no papel. Claro que depois esse papel se modificou, mas foi uma primeira estrutura que teve modificações, mas que não foram muito bruscas, não. A gente obedeceu àquele esqueleto que ela estava trazendo. O que modificou bastante foram as figuras. Muitas vezes. A minha se modificou, a do Clayton (Mariano), todas, todas se modificaram. Que tinham ideias diferentes no início, depois mudaram. Então teve esse momento. Foram uns seis meses o processo. Foi um processo rápido, a gente até fazia mais longo; o processo durava um ano, do *Corra como um coelho* foi isso, e daí foram uns nove meses, daí depois que a gente estreou na USP, a gente ainda ficou mais um tempo depois pra chegar num formato final dele, ele começou de um jeito e foi se modificando. E isso foi uma descoberta que a gente teve que foi muito boa. Que bom: a gente pode modificar! Dessa maneira ela vai se modificando. Está em constante transformação.

A descoberta desta liberdade contada por Pedro Cameron passa a ser uma marca do percurso de criação desta peça. E as lembranças dos processos, trazidas em entrevistas com os quatro integrantes que iniciaram a *Cia dos Outros*, apontam para uma dinâmica de procedimentos cujo prazo para acabar deixa de ser estipulado previamente, pautado por compromissos de estreia e novas apresentações em diferentes espaços. Constroem idas e vindas, retomadas e rotinas de ensaios, alterações constantes. Provavelmente porque flertam com a ideia de imperfeição como aspecto inerente ao trabalho criativo - e têm expectativas de prosseguimentos com ajustes para além da realização de temporadas teatrais, com etapas de reavaliação de escolhas e materiais de

¹⁰ - Grupo teatral paulistano fundado em 2001, e se iniciou como grupo de teatro de rua e vem, desde 2008, se utilizando de diversos tipos de espaço para a realização de seus espetáculos: peças para espaços relativamente convencionais (Abnegação – indicado ao prêmio APCA de melhor texto), peças de rua (Helena pede perdão e é esbofetada) e também peças encenadas em espaços não-convencionais (Mateus, 10 – prêmio Shell de Melhor autor; prêmio CPT de melhor espetáculo de espaço não-convencional). De 2008 a 2010 o grupo esteve envolvido em um processo de trabalho juntamente com o coletivo de trabalho do diretor alemão Tillman Koehler, que resultou em uma peça criada e apresentada em Berlim e depois em São Paulo: Pele de ouro / Haut aus Gold. Tal processo modificou em muito o trabalho do Tabledo de Arruar, que passa pela tentativa de dar forma, em cena, às diversas manifestações da violência no cotidiano brasileiro. (fonte: <http://tabladodearruar.com.br> – visualizado em 10/07/2016)

¹¹ - vide anexo 2, página 172 (transcrição de entrevista realizada com Pedro Cameron em 17 de dezembro de 2014)

cena, mudanças estruturais centrais, e outras periféricas, à medida que se deparam com públicos em dinâmicas diferentes, utilizam espaços com configurações que pedem adaptações novas, etc.. As condições para apresentação pública da peça – que implicam desde os recursos financeiros dos quais dispõem, passando por características de espaços cênicos cedidos para tais apresentações, perfis das plateias com as quais se deparam, restrições de tempo para montagem e ensaios no local, dentre outros dados - participam ativamente do percurso criativo, quando a peça já parecia pronta, após a primeira temporada realizada pelo grupo na capital paulista.

Memórias trazidas em entrevista com Fernanda Camargo¹² – integrante que não participou dos processos de ensaios de *A pior banda do mundo* anteriores à estreia em São Paulo – reforçam esta impressão. Fernanda tem acompanhado ensaios e ajustes da peça desde 2014 (até então, havia apenas participado das discussões e decisões acerca do pré-projeto de iluminação, em 2011). Desde então, opera luz para as apresentações realizadas até o presente. Portanto, ela tem conferido de perto, como operadora de luz e espectadora, acidentes de cena e acasos provocadores de novos ajustes – e acompanha mudanças pelas quais a peça vem passando:

(...) Porque, por exemplo, eu cheguei em março de 2014, o espetáculo existia, ele era redondo, só que as pessoas dentro do espetáculo ainda não tinham a completude que o espetáculo tem hoje (2015).

E como a gente fez várias temporadas, a gente viajou, participou com vários públicos, e teve a interferência de vários públicos do interior, que - por exemplo, é muito diferente do público de São Paulo - isso foi dando um relaxamento para os atores, que eles foram tendo um conforto dentro daquilo que eles estavam criando, e uma tranquilidade, que deu pra cada personagem uma identidade muito forte. Coisa que eu achava um pouco nebulosa, assim: tinha a personagem da Carolina Bianchi - já estava mais definida desde o começo, até porque isso vinha da cabeça dela, então, isso era muito bem definido. A Amanda Lyra também já tinha um desenho mais forte, bem definido, dentro das características energéticas dela. Ela tem uma coisa de relaxamento que é engraçado. E o Pedro Cameron tinha, mas ele usava força. E o Tomás Decina e o Clayton Mariano ainda estavam um pouco perdidos: “está chegando... mas ainda não está!”

E conforme o espetáculo foi andando - e como não é uma coisa fechada, que se você não andar pra direita o espetáculo não acontece - muito pelo contrário, as coisas que dão errado são incríveis, e são aproveitadas em cena – porque, afinal de contas, a gente está falando de fracasso, então o erro faz parte da cena, e o imprevisto, não é nem questão de erro, eu acho, mas a questão do imprevisto, do “estamos aqui hoje”, do “somos estas pessoas”, e “é isso o que está acontecendo” - então, essa aceitação do imprevisto, dentro

¹² - Vide anexo 3, página 183 (entrevista realizada em março de 2015)

desse roteiro que está todo montado, essa tranquilidade, ela foi vindo aos poucos. Conforme, por exemplo, o Pedro foi ficando mais tranquilo, e com a tranquilidade do Pedro, o Tomas via, e também ia entrando numa tranquilidade. O Clayton foi perdendo a força, o que foi incrível, porque quando o Clayton foi perdendo a força deu outro espetáculo, a personagem dele ganhou outra força e a participação dele nas cenas era de uma leveza que contrastava com a figura dele.

Então esse jogo... então, eles começaram a não ficar tão preocupados entre eles mesmos, e mais à vontade para o jogo que acontecia na hora. Coisa que no começo estava um pouco marcadinho. (...)

As nuances de tensão e relaxamento apontados por Fernanda Camargo em suas observações, algumas mudanças de tons nas atuações, são provavelmente decorrentes da sensação de conforto com os materiais dramatúrgicos da peça. Esta decorrência pode ser experimentada quando se sente segurança nas relações entre as personagens, que são figuras criadas por eles próprios, em processos coletivos, mas nem por isto, lhe são familiares desde sempre. E, mais ainda, quando algumas marcas de cena se tornam fluídas, é porque deixaram de ser meramente orientadas pela direção. Elas se desenvolvem com a fluência do que o todo da cena sugere, do que cada situação para apresentação pública traz, e com ajuda daquilo que o público pede, e nas articulações que o tempo requer. Concordo com as impressões dadas pela colaboradora, porque tive oportunidade de assistir *A pior banda do mundo* muitas vezes. E, apesar de terem sido bem menos ocasiões que ela, eu igualmente pude verificar uma espécie de desenvolvimento destas figuras, que se tornaram mais e mais humanizadas, menos e menos caricatas, na medida em que atrizes e atores se apropriaram de traços, narrativas, inter-relações, materiais visuais e sonoros, textualidades, jogos, brincadeiras, relações com o público, etc. Com os anos, o quinteto musical passou a ser uma espécie de segunda pele, da qual o elenco se apropriou a cada vez que se subiu ao palco, para vesti-la, e ter desenvoltura dentro dela, como quem se sente confortavelmente vestido para a cena.

Como os músicos de José Carlos Fernandes, o quinteto musical da peça da *Cia dos Outros* se dedica à música em caráter amadorístico, e cada integrante da banda também exerce uma profissão irrelevante fora dela, em ambientes burocratizados de trabalho. Cumprem o expediente de suas profissões, e reservam as horas vagas para ensaiar o repertório da banda. Parece que a vida de todos eles se alterna entre as duas rotinas:

trabalho e ensaios. Os nomes dos personagens aludem aos nomes dados na obra portuguesa, com a presença de sobrenomes e primeiros nomes que embaralham dados sobre a identificação de procedência, origem geográfica ou descendência: Constanza Brendel (profissão: conferencista de pequenos objetos; integra a banda na bateria e voz; e é irmã gêmea de Salomé Rakosi – criada e atuada por Amanda Lyra), Salomé Rakosi (trabalha em escritório; na banda toca trombone – criada e atuada por Carolina Bianchi), Amílcar Vonk (ex-escoteiro; na banda toca um gongo – Tomas Decina), Floriano Mrozek (ex-“homem do tempo”, atualmente taxidermista e empalhador de animais; na banda compõe, é líder e toca baixo – criado e atuado por Pedro Cameron) e Arlindo Zatopeck (profissão: Supervisor Geral de Segurança do Estoque dos Supermercados Tâmara; na banda toca teclados – por Clayton Mariano).

A fábula começa quando a banda completa dez anos de ensaios, e surpreendentemente recebe um primeiro convite para tocar na abertura de um evento público, por ocasião da inauguração de uma repartição pública indistinta. O convite desencadeia uma rotina mais acirrada de ensaios, a que assistimos no decorrer da peça.

Da fonte original de inspiração também foram mantidas a atmosfera social decadente, e a natureza das profissões que exercem seus personagens quando não estão dedicados à música. São trabalhadores de profissões pouco valorizadas, inseridos em ambientes de trabalho nada criativos, empregados em funções de cunho burocrático.

A nomenclatura (dos nomes dos personagens, como também de figuras citadas ao longo das narrativas da peça), suas origens diversas (cada personagem conta ter vivido ou nascido em cidades ou países exóticos, quando não, inexistentes), referências feitas a guerras, catástrofes, calamidades públicas não localizáveis no plano dos acontecimentos reais são peças de um conjunto de dados que, convencionalmente, seriam utilizados para ajudar na localização das ações em termos de tempo e espaço e, assim, caso o fosse deste modo, oferecer eixos realistas para a assistência de espectadores. Nesta peça, estes dados são exageradamente incoerentes. Há uma miscelânea de referências imprecisas e dados contraditórios em prol de eixos nada realistas, bastante excêntricos, sobre os quais se estrutura a ficção. E assim, sobre disparidades se sustenta a ficção que parece estar ancorada em fantasias de seus personagens, contadas durante cenas em que se encontram para ensaiar.

A miscelânea de referências, contradições entre dados próprios à ficção, assim como o conjunto de narrativas pouco plausíveis que constituem o cerne do texto teatral, acrescidos de dados biográficos impossíveis de seus personagens – apresentados em

detalhes durante cenas de digressões delirantes - formam a camada literária da peça, uma versão muito livremente inspirada na obra literária de José Carlos Fernandes.

Sobre e a partir desta camada se orienta a dramaturgia de cena: com personagens e ações cênicas que transcorrem em tempos e espaços contraditórios - e propositadamente confusos em relação aos eixos convencionais do realismo e naturalismo¹³.



A pior banda do mundo (foto de Felipe Stucchi)

Bebendo da fonte originalmente eleita para inspiração, e com idas e vindas peculiares deste processo de criação, conforme contaram seus integrantes, a peça resulta também de tensões entre acabamento e inacabamento da obra, finitude e incompletude. As linhas gerais do percurso criativo definem a cena como um molde de seus contornos, e também como um movimento de experimentação deste núcleo de artistas, conforme desenvolve Cecília de Almeida Salles em seu estudo sobre processos criativos nas artes, publicado em *Gesto Inacabado – processo de criação artística*:

Preferimos falar de experimentação como movimento e não como evolução; não há segurança, por parte do criador, de que a obra em construção esteja caminhando de uma forma pior para outra melhor. A melhora não é uma certeza. (...)

¹³- As dramaturgias e textos criados pela *Cia dos Outros* - como é bastante verificável, desde a fonte de inspiração portuguesa eleita como material de origem para a peça *A pior banda do mundo* - são articuladas segundo noções próprias do realismo mágico ou fantástico; daí certo *non sense* orientando cena e narrativas deste grupo, e que serão aqui analisadas.

(...) O que estamos querendo enfatizar é o fato de que a experimentação envolve idas e voltas, daí o artista, em muitos casos, preservar formas anteriores, que podem vir a ser reavaliadas e retomadas. Ao tentar acompanhar o trajeto e estabelecer relações entre as alterações, nos deparamos com a ação do artista e gestos se repetem. Tenta-se compreender, assim, os princípios que o direcionam.
(SALLES, p. 153, 2011)

Os princípios orientadores para a criação de *A pior banda do mundo* parecem em nada se assemelhar àqueles que visam alcançar uma obra acabada, completa, dada por encerrada. Atores experimentam mudanças a cada apresentação, reveem ações, retiram trechos e cenas inteiras, refazem narrativas, e não visam alcançar a finalização de uma obra, ou tê-la como definitiva. Porque, primeiramente, a ideia de perfeição não está em jogo. A ideia de precariedade é assumida como parte do projeto artístico, como tema e forma teatral. É com ela que criadores jogam.

De volta às particularidades do processo, e das etapas que antecederam à estreia em São Paulo, em 2012: cabe dizer que a atriz, dramaturga e atual diretora do grupo, Carolina Bianchi, iniciou a escrita do texto teatral durante a rotina de ensaios e *workshops*, quando paralelamente eram também realizados estudos para a criação de outros elementos que integram a dramaturgia de cena. Desta forma, o material engendrado durante ensaios orientou criação textual e a pesquisa dos recursos visuais igualmente, e simultaneamente, fornecendo dados e ideias à definição de cenários, luz, figurinos, adereços de cena, e ainda à criação da trilha original, efeitos sonoros da peça teatral, etc.. Estas etapas concomitantes não se encerraram após a primeira ou a segunda temporada da peça. Segundo os integrantes da companhia, elas ainda estão em andamento, e são retomadas a cada convite ou oportunidade para novas apresentações, ou a cada situação que os coloca diante da necessidade de novos ajustes da cena.

Pedro Cameron lembra em entrevista o investimento na criação dos elementos (visuais, sonoros, textuais, performances do elenco) não parte de uma organização hierárquica ao longo dos anos deste percurso coletivo. Atuam de maneira conjunta, interferindo mutuamente em decisões, definindo mudanças recíprocas, sem maior ênfase à textualidade, por exemplo, em detrimento dos arranjos de cenografia e luz. A experimentação como guia dos procedimentos de trabalho, e o coletivo em diálogos constantes, Tateando mudanças, testando alterações em salas de ensaios e também no

palco, diante da plateia. O que permanece ao longo das idas e vindas são alguns eixos orientadores da dramaturgia de cena, conforme o ator e iluminador¹⁴ da *Cia dos Outros* explica, em uma bela metáfora:

(...) a nossa dramaturgia é como uma partitura musical, de uma orquestra. Digamos que na partitura você tenha a linha do piano, a linha do saxofone, a linha do baixo, a linha do violino, a linha do *cello*... Você tem várias linhas que elas andam paralelamente, mas não são iguais: então, tem momentos em que o violino não toca. Então tem lá, duas páginas da dramaturgia, da orquestra, em que o violino não está tocando, mas ele está lá. Porque em algum momento ele vai aparecer. E é importante que ele esteja lá. Então, eu tenho a sensação que a nossa dramaturgia é nesse lugar, então a gente tem a camada texto, a camada ator, a camada cenário, a camada luz, a camada som, como se cada um fosse um instrumento dessa grande orquestra, e faz, e é isso que produz o todo. Porque se eu tiro um, não é, é outra coisa. Então eu tenho muito essa sensação de que se eu tiro qualquer elemento, olha, desculpa gente, mas hoje não teremos o som, vai ser outra coisa, não vai ser os *Solos*, não vai ser *A Banda*, vai ser outra coisa, que talvez tenha sido divulgada com esse nome, mas vai ser outra coisa. Não tem como. Então é uma grande partitura. Falando desse jeito eu consigo me entender melhor, sabe, com essa imagem.



Carolina Bianchi e Pedro Cameron em *A pior banda do mundo* (foto de Felipe Stucchi)

¹⁴-idem, p. 178 .

Pedro Cameron faz a analogia à orquestra para, em seguida, reforçar a importância de cada elemento da cena sem hierarquizações que valorizam mais ou menos um determinado elemento de sua composição. Neste sentido, a orquestra funciona tal qual, ou num mesmo nível de articulação das peças que compõem esta peça da *Cia dos Outros*.

Recuando um pouco mais no tempo, vamos para 2011. Neste primeiro momento, além de um projeto escrito para captação de recursos em prêmios e leis de incentivo, o grupo tinha vontades e uma fonte de inspiração central, os quadrinhos portugueses. Neste estágio em que começam a criar *A pior banda do mundo*, Carolina Bianchi, Tomás Decina e Pedro Cameron convidam os atores Amanda Lyra e Clayton Mariano (ambos também egressos do curso da Escola de Artes Dramáticas/USP, e integrantes do grupo *Tablado de Arruar*), o diretor João Otávio, e o músico e poeta Botika (Rio de Janeiro), para participarem desde o início tanto dos processos de criação quanto do que viria a ser o espetáculo que teve estreia em novembro de 2012, no TUSP-Maria Antônia. A parceria feita deste modo envolveu a colaboração dos convidados como colaboradores, parceiros de criação, e não somente como performers de uma peça desenvolvida sem a participação efetiva deles.



Tomás Decina, Pedro Cameron, Carolina Bianchi, Amanda Lyra e Clayton Mariano: elenco de atores-criadores de *A pior banda do mundo* (divulgação)

Após a primeira temporada, e com a morte do diretor João Otávio no início de 2013, a atriz e dramaturga do grupo Carolina Bianchi - que já trabalhava na assistência de Otávio - assume a direção do espetáculo, que continua em repertório ativo até o corrente ano (2016). Sua visão a respeito do que pode ser dramaturgia, como conta em entrevista¹⁵ realizada em dezenove (19) de outubro de 2014, vai bastante ao encontro do que foi dito anteriormente por seus parceiros de cena:

(...) tudo isso pra dizer que a dramaturgia no meu caso ela não é só o texto, a dramaturgia dos meus trabalhos ela é: as músicas que eu escolho pra contar essa história, que é uma coisa que eu gosto muito de pesquisar, porque essas músicas elas também estão ali pra trazer essas informações - até porque o movimento, a coreografia também é dramaturgia, a luz, o cenário pra gente é dramaturgia. (...)

E neste caso, a atmosfera ficcional criada por elementos visuais – cenários, tonalidades, texturas e cores impressas pela luz sobre eles, ambientes e climas sugeridos por suas cores, figurinos, maquiagens e adereços de cena - faz referência a um período bastante demarcado: a década de oitenta do século passado. Trata-se não só de uma fonte de inspiração da cena, é um dado que define a paleta de cores usadas em figurinos, na luz, maquiagens, as formas dos cabelos, tecidos e padrões de estofados e figurinos, e a partir do qual foram criados elementos visuais da peça. Que isto não se confunda com procedimentos para reconstituição de época; esta obra não se propõe a reconstituir historicamente dados de tal década. Ou seja: atores não se vestem exatamente como se vestiriam na década de 80. Suas roupas aludem à cultura e moda desta década, diversamente. E a chave para o entendimento da relação entre os anos oitenta e a visualidade de *A pior banda*, criada na presente década, é obtida ao se atentar ao modo nostálgico com que personagens aludem ao período de suas infâncias, como uma espécie de exercício de metalinguagem - já que seus criadores fazem referências em cena às suas infâncias, vividas justamente nesta década. É a partir de agora, da presente década, que criadores e também suas personagens olham para o passado. E com saudades.

Para esclarecer este importante aspecto da dramaturgia é preciso retroceder novamente ao ano de 2011, e ao projeto embrionário da peça (escrito para e submetido à

¹⁵ - vide anexo 1, página 155

comissão do Prêmio Myriam Muniz – Funarte, edição de 2011; e contemplado com recursos para montagem):

A estética nostálgica apresentada por José Carlos Fernandes em sua obra *A pior banda do mundo* é extremamente convidativa e instigante para a Cia dos Outros. E, principalmente, bastante familiar também. Em nossa pesquisa de encenação teatral, as referências ao passado aparecem não somente em cenários e figurinos, mas na construção das personagens, nas músicas, que remetem o espectador para outros lugares, outras épocas, e a maneira como as colocamos, acaba nos remetendo ao momento contemporâneo em que aplicamos essas referências, explodidas, de uma paródia violenta, onde nada se explica, um acúmulo inveterado de informações, mostrando um processo de investigação cênica que submete o teatro de nosso tempo a uma prova de instabilidade.
(anexo indisponível – documento protegido)

A influência da obra de Fernandes é assumida no projeto, e diz respeito também ao senso nostálgico presente nas tramas e personagens dos quadrinhos criados por ele. De referência primordial para a criação, conforme as apresentações e relações com plateias diferentes se dão, passa a se diluir em meio a outras referências – sobretudo agora, após mais de três anos de circulação por diversas partes do Brasil. O núcleo temático talvez seja a parcela que se manteve menos alterada desde a estreia, em 2012, conforme observei assistindo apresentações durante temporadas realizadas em contextos, espaços e anos diversos: 2012, 2013, 2014 – respectivamente no TUSP-Maria Antônia, Teatro Sérgio Cardoso, e Teatro Cacilda Becker – em São Paulo, capital.

Para explicar melhor a relação referencial entre a obra teatral brasileira e os quadrinhos portugueses, parto de um importante elemento de ambas as obras: seus cenários. Um universo confinado às quatro paredes de tijolos aparentes de um sótão é cenário para os quadrinhos, e para histórias curtas sobre uma banda de jazz fadada ao fracasso, que se reúne para ensaios há trinta anos, sem jamais realizar apresentações públicas. O sótão de Fernandes encerra os sonhos e as frustrações do grupo musical que parece não se sentir pronto a deixar o local de ensaios, pequeno refúgio para um mundo talvez hostil. Os músicos parecem despreparados para descerem escadas, e atuar no plano térreo das realizações concretas. Como lugar simbólico, este cenário é parte de uma construção antiga, a parte quase inútil às casas, também mais protegida dos alvoroços das ruas, da agitação urbana, dos sons urbanos. É compartimento isolado, preservado para cultivo das projeções racionais dos integrantes deste grupo musical; um esconderijo onde ensaiam e falam sobre desejos e aspirações de elevação muito

idealizadas. Assim sugere a fenomenologia do espaço de Gaston Bachelard, presente em *A Poética do Espaço*, que amplia sentidos e empresta poética à verticalidade das construções mais antigas, ao evocar a literatura de Edgar Allan Poe e a psicanálise de Carl G. Jung, quando escreve sobre a oposição porão-sótão:

A verticalidade é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão. As marcas dessa polaridade são tão profundas que, de certo modo, abrem dois eixos muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação. Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor à racionalidade do teto à irracionalidade do porão.

(...) No porão também encontraremos utilidades, sem dúvida. Enumerando suas comodidades, nós o racionalizamos. Mas ele é a princípio o *ser obscuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas.(...)

Os andares elevados, o sótão, o sonhador os 'edifica' e os reedifica bem edificadas. Com os sonhos na altitude clara estamos, convém repetir, na zona racional dos projetos intelectualizados.
(BACHELARD, 2008, p. 36 e 37)

Esta noção traçada com base na oposição sótão-porão se faz oportuna para entendimento do cenário – enquanto paisagem social e também como atmosfera simbólica em que estão imersos os personagens de Fernandes. De forma análoga, oferece pistas para localizar de onde serão evocadas inspirações para a criação dos cenários da peça da *Cia dos Outros*. Porque, igualmente aos quadrinhos homônimos, a obra traz à cena personagens confinados no plano de suas idealizações, e mais ainda, emaranhados em projeções regressivas acerca de si próprias.

Parecem se resguardar na rotina de ensaios desencontrados e sem objetivos claros, se esconder não da realização de projeções para um futuro promissor à banda, e sim para preservar dados e memórias de um passado repleto de fantasia, lugar simbólico aparentemente seguro. Confinados neste núcleo de amizade e empatia, ao abrigo de um mundo real que, quando surge em dados de falas ou em efeitos sonoros, aparenta ser um lugar perigoso para se viver, tomado por ameaças, eles passam parte significativa de suas vidas ali. Este traço cenográfico, e mais ainda dramatúrgico, se faz evidente tanto em textos de falas dadas pelo personagem Floriano (Pedro Cameron), nas quais ele apresenta dados estatísticos sobre síndromes desconhecidas, desordens físicas e psíquicas, epidemias estranhas, e também descrevem catástrofes coletivas e disfunções naturais, além de contar detalhes sobre males triviais, como mau hálito e outras

bobagens repetidas vezes durante curtas narrativas descritivas. Estas cenas compõem quem é esta figura, nos contam de suas preocupações exageradas com catástrofes e males desconhecidos, e fornecem pistas para entendimento de seus medos. Outro exemplo presente nas narrativas surge durante cenas de memórias das personagens, quando elas apresentam episódios em que são acometidas de doenças improváveis, ou mortas por síndromes irreais. Estas memórias são completamente desconexas, como se vê a seguir, as mesmas personagens vivas e aparentemente saudáveis em cenas posteriores. Elas reaparecem de suas próprias mortes, ou de eventos e acidentes graves, como se nada de fato tivesse ocorrido. Ou como se seus relatos fossem quase sempre meras fantasias, pesadelos, projeções ruins, momentâneos ataques de hipocondria, ou algo do tipo.

Faço idas e vindas também, entre o que a cena realiza, e o que é parte importante das memórias dos processos de criação desta peça. De modo a intercalar percursos, presentes e passados, tempos distintos. Seguir uma linearidade, neste caso, poderia tornar o conjunto de comentários mais enfadonho. Ou simplesmente forçaria uma sequência de memórias que não é compatível com a sequência truncada, segmentada, intercalada, e um tanto caótica – que é como são as nossas memórias todas. Resolvi preservar esta característica própria às narrativas e versões de lembranças minhas (de anotações, observações e experiências com a peça), como também dos colaboradores destes estudos, os integrantes da *Cia dos Outros*. É uma opção estilística, sim, mas também um recurso talvez necessário para reforçar a experiência de leitura como um movimento, como um acompanhamento de gestos bruscos e suaves de quem escreve e de quem traçou estas viagens para tempos distintos das memórias reunidas nesta pesquisa.

Então, novamente, retomando o período inicial de ensaios ou *workshops* (como preferem nomear os integrantes do grupo), em que situações inspiradas nos quadrinhos eram testadas, em novos e livres contextos para a criação teatral, e em busca de materiais para invenção de relações entre os cinco personagens que, mais tarde, darão corpo à dramaturgia, ao invés de empreenderem um estudo de aspectos das figuras de Fernandes, ou se basearem no material literário como um todo para tal finalidade, empreendem uma série de jogos em que cada figura contracena com outras figuras, e experimenta brincar com objetos, ideias e situações.

A direção propunha constantemente ao elenco que trouxesse para os *workshops* materiais outros, de fontes não determinadas (desde peças e objetos da própria infância dos atores, vídeos e assuntos que circulavam pela internet naquele período), para serem usados como matéria-prima ou referência para experimentos, e em alguns casos, para encaixe nas gêneses fantasiosas das personagens em criação. Cada ator, assim, foi estimulado a pesquisar materiais de outros contextos, que não os quadrinhos, para, a partir de então, criar dados e aspectos constituintes das biografias de seus personagens. Estes dados e fragmentos de gêneses passam, mais adiante, e após jogos e elaborações conjuntas do grupo, descartes e seleções, a integrar a cena. Não mais como material de estudo ou fonte de inspiração para personagens, passam a compor a dramaturgia da peça.

Cada qual partiu em busca de objetos, motivado a criar eventos e memórias de acontecimentos que não emprestam nenhuma veracidade à ficção, já que cada personagem, uma microficção fantasiosa. Durante esta etapa, por exemplo, a atriz Amanda Lyra escolheu um vídeo que na época circulava como viral na internet, que mostra cinco crianças de origem asiática tocando prodigiosamente num quinteto de violões, em total sincronia musical e coreográfica. A partir do vídeo disponível num canal do *YouTube*, o *Crianças que Arrebetam* passa a integrar a biografia inventada de sua personagem, Constanza, e de sua irmã gêmea, Salomé. Para atribuir glória à sua personagem completamente desprovida de talentos no presente, a atriz investe na aplicação do vídeo, e cria uma narrativa a partir deste material audiovisual. Nem asiática, nem pródiga, a personagem insere o vídeo em uma cena de digressão sobre sua infância, e empresta dados confusos à gênese de Constanza. Tenta, com este recurso, transformá-la fantasticamente numa adulta cuja infância teve origem diversa da sua, e com talentos precoces.

Este é um exemplo do processo de colagem, bastante recorrente nas etapas de criação do espetáculo. Tal vídeo foi inserido à narrativa como um arremedo, como que formando um retalho em uma colcha cujas tramas são fantasiosas e díspares. Ou seja: o objeto já criado por autor desconhecido, e provavelmente com finalidades outras (de registro de um show musical para exibição em canal televisivo, provavelmente, pois é aquilo que tanto cenário quanto os enquadramentos utilizados por câmeras na captação de imagens das crianças sugerem), destinado a ser utilizado em suporte de tela (televisiva ou computador), exibido em rede (e não no cenário de uma peça teatral, como elemento de sua narrativa) é aplicado em cena, e sem que sejam fornecidos dados

de seu contexto original, participando duplamente das camadas textual e visual de cena, e atuando na obra como um objeto pronto (não mais como um vídeo televisivo). Ele é projetado sobre uma tela de fundo do cenário, e passa a integrar a cena como elemento dela.

O que poderia, em princípio e como é bastante comum, apenas servir como material de referência para estudo e experimento, ou como base de pesquisa para um percurso de criação, é inserido na obra como elemento integrante dela, em paridade com outros elementos da narrativa desta mesma personagem que o utiliza.

Assim, dois expedientes criativos peculiares das artes visuais, a colagem e o *ready-made* (objeto pronto) são empregados para a composição desta dramaturgia de cena, também remetendo a questões próprias destes expedientes nas artes:

Os *ready-made* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato; é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquele a ideia de valor.
(PAZ, 2014, p. 23)

O uso de um expediente traz suas implicações críticas no bojo. Como em uma obra das artes visuais, em *A pior banda do mundo*, o objeto pronto escolhido durante processos de ensaios perde suas qualidades ordinárias, sua pertinência de materiais televisivos, e assume a propriedade nova como elemento participante da dramaturgia.

O pesquisador e ensaísta Octavio Paz escreve sobre a trajetória de Marcel Duchamp e obras tidas como fundamentais em sua trajetória artística. Neste belo ensaio sobre “o pai dos objetos prontos”, ele apresenta a noção de crítica ao gosto, ou ao dito “bom gosto”, tomando como subsídio para tal o gesto inovador e bastante crítico deste artista francês quando expôs seus objetos prontos em importantes museus e galerias, no século passado. Suas obras desestabilizavam noções convencionais pouco questionadas até então, a respeito de valores calcados em preconceitos; e, mais ainda, intrometidos na tradição crítica das artes, como as noções de gosto e de valor de obra.

A proposição artística de Duchamp influencia até hoje as artes contemporâneas, diversamente em muitas linguagens e gerações de artistas, e não só em seu território originário, as artes visuais - impregnando segmentos críticos e criativos com a

intencionalidade de seu gesto pioneiro, ao expor num ambiente consagrado à arte dita retiniana (pintura, escultura, instalação e vídeos) a presença contundente do objeto ordinário, anônimo, desprovido de consagração.

O objeto pronto é costumeiramente desprovido de valor, por não se tratar de peça rara ou de difícil produção e, sobretudo, por ser isento da intenção de ser ou se fazer adjetivado por uma tradição dotada de vocabulário próprio para consagrar e chancelar limites e destacar qualidades, e até sacralidades. Ele questiona toda uma tradição que toma para si a tarefa de afirmar o que é e o que não pode ser considerado próprio às artes. Adentra os salões e instituições consagradas às artes com novo estatuto, porque em contexto deslocado daquele de sua produção e/ou destinação funcional, numa afronta crítica ao império do belo, do bom gosto e do material produzido artesanalmente em ateliê.

Sua procedência, somada à funcionalidade que orientou sua produção, e também a sua falta de originalidade destoam das características daqueles materiais tidos como nobres e importantes nas artes. E o deslocamento de contexto e função, que subvertem a semântica, mantendo a sintaxe do objeto manufaturado inalterada, empresta ao gesto de Duchamp, e de outros criadores que deste mesmo expediente se utilizam, o estatuto de revolução nos campos das ideias, críticas e realizações artísticas.

O gesto de Amanda Lyra, e da Cia dos Outros de modo geral, dialoga com a tradição iniciada (ou rompida) por Duchamp. O uso do objeto pronto em cena replica a traição ao senso de bom gosto, revolve ideários de perfeição e beleza tão cultuados ainda nos âmbitos da crítica e produção artística, visto que o vídeo escolhido por Amanda Lyra, e integrado à cena, é apresentado tal qual está disponível no canal de entretenimento da internet de onde foi retirado, com baixa qualidade de resolução imagética e sonora, cheio de ruídos (visuais e sonoros), sem cortes ou pós-edições. O vídeo originalmente está disponível para qualquer navegador e usuário da internet. E quando passa a compor a cena da peça teatral com sua sintaxe típica dos conteúdos criados para comunicação massiva, televisiva, traz em seu uso, ideias e críticas próprias do objeto pronto.



Carolina Bianchi e Clayton Mariano em *A pior banda do mundo* (foto de Felipe Stucchi)

O *ready made* instabiliza convenções, por ser aparentemente um objeto fora de seu lugar, ou impróprio para ocupar lugares que não são adequados aos de sua origem, pouco compatíveis com seu uso funcional.

Este vídeo, exemplarmente, parece realmente ter sido gravado para compor um quadro de um programa popular, desses de entretenimento e variedades, que exibem casos de crianças prodigiosas, como também aberrações e shows de divertimento.

O uso dele, este expediente criativo é uma traição também às convenções teatrais que, mesmo quando implícitas aos criadores e fruidores, orientam manter materiais utilizados em experimentos e ensaios relegados aos bastidores, às anotações, aos cômodos dos fundos dos processos e etapas, fora do olhar, nalgum lugar tido como menos nobre da realização cênica – esta apoteose ou área nobre destinada para materiais nobres. E como se esses mesmos materiais fossem impróprios à cena, apropriados apenas para servirem como objetos de referência; como se não fosse belo e perfeito o suficiente para ocupar a centralidade da cena. Jamais aptos a entrarem em cena, eles entram nesta obra teatral da *Cia dos Outros* pelas portas da frente.

Neste recurso criativo, então, está em jogo também uma referência não só ao objeto pronto iniciado por Duchamp, mas também à crítica ao gosto que ele traz a reboque, ao inseri-lo em cena:

Com efeito, o gosto se recusa ao exame e ao juízo: é um assunto de provadores. Oscila entre o instinto e a moda, o estilo e a receita. É uma noção epidérmica da arte, no sentido sensual e no social: um prurido e um signo de distinção. Pelo primeiro reduz a arte à sensação; pelo segundo introduz uma hierarquia social fundada em uma realidade tão misteriosa e arbitrária como a pureza do sangue e a cor da pele. (idem, p. 24)

A colagem e o *ready-made* colocam múltiplas questões à cena e em cena, mas delas saltam duas que me parecem centrais à criação aqui analisada: como escolher objetos e materiais de tal forma neutros, de tal forma desprovidos de significado, neutros, ou de tal forma forjáveis em seus significados originais, que possam diante do espectador e da potência crítica dele, fazer emergir novos significados, embaralhar dados de referência ao contexto ao qual pertenceu, nesta sua segunda existência?

Porque, como Paz prossegue em seu ensaio *Marcel Duchamp – o castelo da pureza*, o objeto pronto:

(...) Desalojado, fora de seu contexto original – a utilidade, a propaganda ou o adorno – o *ready-made* perde bruscamente todo significado e se transforma em um objeto vazio, em coisa em bruto. Só por um instante: todas as coisas manipuladas pelo homem têm a fatal tendência de emitir sentido. Mal se instalam em sua nova hierarquia, o prego e a prancha sofrem uma invisível transformação e se tornam objetos de contemplação, estudo ou irritação. (idem, p. 26)

Mas, nem todo material pesquisado pelo grupo serviu em etapas posteriores como elemento integrante para a dramaturgia de cena. O processo de escolhas, as etapas de seleção e descarte, os percursos de ensaios e ajustes da dramaturgia deixaram vestígios ora visíveis (referências, citações à obra de Fernandes, por exemplo), ora presentificados (como objetos prontos aplicados em colagens, como este vídeo citado) e ora guardados tão somente como fonte de inspiração.

Como recorda em entrevista o ator e também cenógrafo do grupo, Tomás Decina, a respeito de exercícios para criação das personagens e da dramaturgia textual de *A pior banda do mundo* e, paralelamente a estas etapas, os processos para criação de imagens e ideias para a visualidade, alguns materiais oferecem apoio, sem entrar em cena, propriamente, como foram os casos de fotos e objetos da infância dos atores, memórias e vontades de memórias:

E aí, a ideia de ter um painel com uma presença tropical, uma presença nostálgica, de uma grande fotografia, de uma grande paisagem era um desejo muito forte meu. Falava assim: “nossa, isso combina com a *Banda*. Essa saudade de algum lugar que você gostaria de estar. A saudade que você não conhece”. (anexo 4, 2015, p. 196)

Um elemento cenográfico capaz de colaborar para a ideia de se criar um lugar aconchegante, local de ensaios e refúgio para um grupo musical, ao mesmo tempo nostálgico, e apto a acolher incursões memoriais de um grupo de amigos cujo elo afetivo está relacionado ao gosto por rememorar continuamente episódios heroicos e idealizações fantasiosas. Passados de glórias muito suspeitas, e de heroísmos esquisitos, passagens excêntricas de passados inventados, e lembranças sempre questionáveis.

Este conjunto de comentários é tecido por memórias, e sobre memórias.

E, de volta às etapas desenvolvidas ao longo do período de pesquisa para a criação de cenário, figurinos, adereços, iluminação, cabe dizer que começaram conjuntamente, sob a coordenação de Tomás Decina, ator, cenógrafo e figurinista - quem assina as três funções na ficha técnica da peça. Sua coordenação envolvendo elenco e direção como colaboradores, e também um profissional convidado, o figurinista David Parizotti. Todos participaram sugerindo e testando materiais e objetos para as personagens e adereços de cena, definindo elementos do cenário, etc..

E como nos demais processos descritos, dá-se que a série de quadrinhos portugueses, como já foi dito, serve como referência central da qual o grupo parte, não para traduzi-la em cena e para a cena, como matéria inspiradora, a partir da qual desenvolvem modos particulares de pensar e criar o ambiente cenográfico deste projeto teatral. E assim são gerados recursos visuais de unidade coesa, para uma coleção imagética em que sapatos são pensados para comporem em jogo com a coloração de gelatinas do projeto de iluminação, e em paridade de importância com a tonalidade escolhida para o painel de madeira que ampara e fecha o fundo do cenário, assim como a paleta de cores para figurinos e maquiagens, e a textura do estofado de um sofá que compõe o cenário:

A gente foi buscar referência no nosso passado. Então, a gente que está aqui, os integrantes da *Banda* têm por volta dos 30 anos, nosso passado, o que

aconteceu nos anos 80, o cenário. Referências da infância, das nossas fotos amareladas, das nossas estampas de vestidos, de azulejos que aparecem nas nossas fotos de criança, que dialogam com a nossa lembrança e do público, do público que tem a nossa idade, ou mais velho também, os nossos pais naquela época, ou nossos avós, mas dialoga, mas não é o mesmo passado que o autor dos quadrinhos evoca quando ele vai falar do passado dos personagens dele. Porque é Portugal, que tem uma relação com o passado, os quadrinhos é de um artista português, Portugal tem uma relação com o passado toda própria, que remonta outras coisas, e era essa transposição que faríamos, o nosso pensamento de passado que nos é nostálgico, e dentro desse, a escolha de ser um salão de um clube, a ambientação, esse é o mote inicial da construção do ambiente, o salão de um clube abandonado (...) é diferente da amplitude que a gente conquistou no nosso cenário que é de um salão, um salão vazio, e a solidão que isso imprime, um salão, um espaço grande, que já abrigou eventos, brilho e luxo, hoje abandonado, decadente, abriga uma banda. (trecho de entrevista, 2014, Tomás Decina, anexo 4, p.197)

Tomás Decina reforça as falas de seus colegas, e acentua o caráter referencial dos quadrinhos portugueses, pontuando igualdades e diferenças, e encontros e desencontros de objetivos artísticos contidos em ambas as obras.

E suas lembranças revelam que se, por um lado, elementos da dramaturgia de cena de *A pior banda do mundo* são estruturados por meio de processos de criação conjunta, trocas recíprocas de intenções e materiais para estudos, há já desde a etapa embrionária de pesquisas e experimentações a intenção de aproximar cena e plateia por meio de um conjunto imagético de rápida identificação, porque compartilhado por uma faixa etária, ou por algumas faixas etárias.

Isso está presente no projeto como idealização de um público para o qual se direciona ou pretende se dirigir num futuro, quando da materialização da cena, da realização teatral diante de possíveis fruidores.

Na medida em que revisitam memórias e materiais (fotografias de família, anúncios publicitários, vestuários encontrados em brechós, detalhes da arquitetura, etc.) característicos da década em que viveram suas infâncias, os integrantes trazem para o interior da dramaturgia aspectos imagéticos com potencial para produção da sensação de familiaridade ao espectador. Busca-se, um modo de ágil compartilhamento de repertórios memoriais referentes à década de oitenta entre criadores e fruidores.

Estão presentes em tal repertório uma coleção de imagens, texturas, cores, luzes, e sensações relacionadas a estas peças antigas. E estes elementos trazem dados sobre culturas, hábitos, costumes, modas, particularidades de uma década.

Cada qual, tanto integrantes do grupo durante os processos de criação, quanto integrantes do público durante a fruição, aciona seu repertório individual auxiliado por recursos que são coletivizados, compartilhados em cena, e remontam lembranças em narrativas pessoais. Porém, o uso tácito destes elementos como artigos para suscitar lembranças, sugere entregar ao espectador tarefas que vão desde a reconstrução de uma época, até a lembrança de detalhes de paisagens, lugares, objetos, situações, e outras minúcias. Atribuições criativas dadas por criadores aos fruidores, e que podem ser aceitas ou recusadas, realizadas parcial ou totalmente, porque há liberdade para que cada qual faça com tais tarefas o que bem desejar.

E, diferentemente ao intento de se construir um espetáculo de época, recompondo elementos e dados visuais característicos da década de oitenta do século passado, *A pior banda do mundo* os recoloca num tempo presente, na década atual, situando seus personagens no presente, e atribuindo-lhes nostalgia. Isto é pontuado porque também há a presença eventual de objetos e temas pertencentes ao presente; esse recurso de intercalar materiais de tempos distintos confirma que personagens não estão situados em um determinado tempo passado, ao qual suas caracterizações aludem, por exemplo. São cinco figuras saudosistas, como que deslocadas do presente, vestidas e revestidas de peculiaridades antigas, como se estivessem fortemente vinculadas ao passado, de lá tivessem alguma dificuldade para sair completamente.

Atreladas às memórias fantásticas e às idealizações de suas próprias infâncias, estão agora juntos para lembrar cenários exóticos, acontecimentos inverossímeis, e trazendo em si, na composição de suas identidades e aparências adultas, marcas características de um tempo passado embaralhadas a objetos e dados do presente, como quem adere parcialmente ao se fazer presente, no presente real da narrativa.

Para além da negação da atualidade, há nesta opção dramatúrgica a composição de elementos que taticamente oferecem ao espectador pistas para entendimento de outros elementos não explícitos na camada textual da peça. Se diálogos e narrativas individuais, por exemplo, dão mostras de um senso nostálgico de seus personagens, é a camada visual que legará ao público a ideia de vínculo indissolúvel com a infância, trazendo para a esfera visível esta condição pueril dos cinco músicos adultos, imersos num salão antiquado de um clube desativado, onde ensaiam indefinidamente uma banda que não sai desse refúgio para ser ouvida por outros, que não eles próprios.



Pedro Cameron, Amanda Lyra e Clayton Mariano em *A pior banda do mundo* (foto de Felipe Stucchi)

O confinamento coletivo parece ser condição para continuarem ensaiando, apesar e à revelia de crises esporádicas entre alguns integrantes da banda sobre a necessidade de se apresentarem em locais públicos.

E um convite ao espectador é duplamente comunicado: à familiaridade nostálgica com uma década presentificada por referências em elementos da cena e por meio de uma idealização desse tempo como uma espécie de utopia para a realização de proezas e fantasias. Um segundo convite está implícito neste primeiro: o de confinarem-se todos juntamente com este quinteto de personagens ordinariamente comuns, com as quais tendemos a nos identificar em algum nível, para passar quase duas horas dentro de um salão (que está separado de nós, situados na plateia – porque no palco, e trata-se de uma peça para palco italiano), onde puerilmente é possível uma situação de refúgio temporário, conforto e proteção infantil de uma instância que se mostra assustadora: um mundo real, à margem nessa ficção. Este palco é um espaço lúdico de fantasias e brincadeiras de adultos. E é para dentro dele que a dramaturgia chama convidativamente seus fruidores mais atentos, ou mais distraídos – depende o ponto de vista de quem julga tal ação.

1.2 – Convites de um concerto desastroso: a dramaturgia de cena e a fruição de *A pior banda do mundo*

Os adultos de *A pior banda do mundo* não se adaptaram aos jogos de poder e sucesso, e vivem os encontros da banda rodeados de afetos e deboches pelo reconhecimento mútuo de gostos e fragilidades em seus pares musicais. Colocam-se em cena e nas falas sobre si mesmos como seres pouco aptos a responder à competitividade extrema, às demandas exageradas do sistema produtivo capitalista no qual se inserem, às exigências de sucesso e performance pessoal do presente. Escondem-se assim, por detrás de uma ironia melancólica, e de brincadeiras em que estes dados se demonstram por frestas, falas, e lapsos de falas. E se estes são tempos duros, com raros espaços para a ludicidade nas relações interpessoais, este pequeno grupo parece brincar com o fracasso que os espreita. Se há muitas cobranças, expectativas de êxitos duvidosas, e se faltam afetos, manejos lúdicos e amorosos nas ocorrências de seus cotidianos, ali, em meio aos ensaios, parecem se reencontrar para um intervalo destas dinâmicas rotineiras, e com uma ideia utópica de infância perdida (e que pode ser revivida, por meio de narrativas e memórias). O hoje é um tempo em que performance pessoal (leia-se: sucesso de desempenho ou desempenho de sucesso) e a alta produtividade (leia-se: situação financeira privilegiada, grande poder de consumo...) são os principais parâmetros que regulam o ingresso social num setor tido como especial da existência, embalado por imagens publicitárias, e prometido como modelo de felicidade. Estes fetiches supervalorizam meios de consumo e aquisição de bens materiais. Paraísos vips produzidos para a idealização de padrões para a plenitude humana. Áreas de acesso restrito para eleitos, privilegiados.

É, então, à margem desse tempo atual (ou destas promessas de sucessos e das exigências correspondentes deste tempo agora), e de suas demandas exaustivas, que ensaia o quinteto há dez anos. E se distraíndo com jogos e brincadeiras de narrarem proezas impossíveis, mentirosas, sempre no pretérito. Jogos infantis.

Há uma dimensão arquetípica com a qual o conjunto imagético, texto e ação cênica flertam, mesmo que implicitamente, e que dão corpo à peça: o velho sótão dos quadrinhos de Fernandes. É naquele refúgio, ou em um refúgio de dimensões simbólicas semelhantes, que ensaiam estes músicos amadores.

E, então, voltamos ao sótão de Bachelard também. Retornamos àquele cômodo antigo e simbólico. E mais um giro na sequência deste ensaio, voltamos à fenomenologia do espaço proposta por esta imagem suscitada pela literatura de Poe, que situava suas ficções em antigos casarões europeus, e retomada por este filósofo francês que discorre sobre a literatura para tentar clarear noções de espacialidade, sobre heterotopias do ser.

Esse espaço do sótão, também encontrado na literatura de Fernandes, é aqui, na obra teatral analisada, suplantado por um amplo e decadente salão de festas. Mantém-se, entretanto, igualmente como uma instância espacialmente reservada, de aconchego e refúgio. Trata-se de um vestígio do material literário que foi base primordial para a criação da peça da *Cia dos Outros*. A espacialidade da ação cênica é também um espaço desativado de seus usos anteriores, do mesmo modo não há frequentadores que possam dar utilidade e vivacidade a esse espaço, senão esse quinteto de músicos amadores.

Mesmo não se tratando de uma tradução direta de imagens, o salão de festas desse clube decadente é uma imagem gerada em referência ao sótão de tijolos, cenário dos quadrinhos de José Fernandes. Ou, como apresenta essa questão Cecília Almeida Salles ao analisar generalidades dos processos de criação e funções de materiais de inspiração:

Trata-se de uma imagem sensível que contém uma excitação. O artista é profundamente afetado por essa imagem que tem poder criativo; é uma imagem geradora. Essas imagens, que guardam o frescor de sensações, podem agir como elementos que propiciam futuras obras; como, também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento. (SALLES, 2011, p. 60 e 61)

O cenário é uma alusão poética ao cenário da obra que inspira a peça teatral. São imagens sobrepostas e em diálogo estreito, cujas familiaridades são muitas. O caráter restritivo, o ar decadente, o parcial isolamento acústico, e a ideia de confinamento estão bastante evidentes em ambos os cenários.

E, se *A pior banda do mundo* não se mantém como obra intacta aos quatro anos de apresentações e contatos com públicos diversos, como já comentei, porque passou por mudanças recorrentes, sobretudo após acidentes e ocorrências de cena que as provocaram, e posteriores decisões tomadas coletivamente e que implicaram trazer eventos acidentais e acasos de percurso para o interior da dramaturgia de cena, esta

característica, seu cenário, se manteve intocado pelo tempo. Os percursos de criação não implicaram em alterações significativas de sua aparência.



O quinteto de músicos amadores de *A pior banda do mundo* (foto de Ricardo Secco)¹⁶

A reapresentação em temporadas, participações em festivais e mostras, projetos de circulação, etc., a apresenta ao público, permitindo assim que elementos e camadas de elementos fiquem sujeitos aos fluxos variados de fruição, vulneráveis às reações e retornos que atores absorvem e observam das relações durante as sessões.

Mas isto de maneira alguma quer dizer que não há marcas, roteiros de ações, diálogos previamente definidos, cenas desenhadas e ensaiadas, decisões amadurecidas, estruturas textuais fechadas, e um cenário fixo. Por outro lado, há uma margem flexível, aberta ao acaso, ao acidente, ao imprevisto em cena – que supõe a improvisação, e sugere aos criadores a futura alteração de cenas inteiras, de fragmentos de cenas, de

¹⁶ - Na foto: o painel de MDF que imita madeira, fotografia de paisagem tropical (um pôr do sol alaranjado), piso de madeira, sofá em couro e estofado estampado, sapatos e acessórios em tonalidades do amarelo, caramelo e marrom, assim como outros adereços que compõem o conjunto visual de *A Pior Banda do Mundo* com a nostalgia de uma década (1980).

marcas, textos, e até a supressão ou inclusão de estruturas da peça, porque está no horizonte desses criadores a abertura à fruição. E esta dinâmica dialógica gera novas rotinas de ensaios do grupo a cada convite para novas apresentações.



Imagem capturada de tela de postagem produzida por Tomas Decina para a divulgação em redes sociais da segunda temporada (fonte: facebook).

Durante entrevista com Tomas Decina esta questão própria à obra emerge em sua fala quando ele recorda situações nas quais, devido ao espaço cênico onde a peça seria apresentada (um ginásio de esportes adaptado com arquibancadas e palco), o contexto (um festival, em Presidente Prudente, interior de São Paulo), as condições que estas situações trazem à cena, e as expectativas que suscitam ao espectador, a peça passa por mudanças súbitas:

(...) A cena da lâmpada saiu ali, mas a cena da lâmpada eu acho que não saiu por uma questão musical, acho que saiu pra experimentar um não dilatar naquele momento. A *Banda* tem uns momentos de tempo dilatado, que foram sendo suprimidos pra gente poder dilatar mais, dilatar menos vezes. (...) Aí, a gente foi fazer uma apresentação em Presidente Prudente, no festival. (...) a gente foi colocado pra apresentar numa quadra. E aí a gente olhou uma quadra com uma arquibancada, e aí a gente falou assim: "meu, é exatamente a situação que a gente narra no espetáculo. A *Pior Banda do Mundo* foi convidada pra tocar num evento de inauguração de um lugar que provavelmente era isso, uma quadra montada numa cidade do interior, que vai ser o acontecimento naquele lugar". Um festival de teatro em Presidente Prudente é um evento da agenda da cidade, e tinha todo um aparato montado numa quadra pra ver (risos). Aí a gente se olhou e falou assim: "meu, a gente tem que fazer o show aqui". A

gente tem que fazer o show aqui, porque a gente tá nessa... E aí de novo a gente se propôs essa parada do limite, do limite do que tá acontecendo ali naquele momento. Neste momento estava acontecendo uma apresentação nossa, 'nós, um grupo de artistas, viemos até o interior pra participar de um grande evento da cidade. Vamos fazê-lo.'" (anexo 4, p. 217)

Neste trecho ele cita duas cenas: a cena da lâmpada, que é uma espécie de número musical em que os cinco atores cantam juntos uma canção originalmente composta para a peça, por Botika, músico e colaborador do espetáculo; e a cena do show da banda, onde, finalmente, o quinteto se apresenta para a inauguração de uma repartição pública. A primeira cena não foi apresentada nesta ocasião descrita (FENTEPP, Presidente Prudente, em 2014). A segunda, que havia sido extraída do final do espetáculo desde 2013, retorna, circunstancialmente, e porque há uma expectativa dos atores-criadores dialogarem com o contexto em que estão se apresentado, e com peculiaridades para essa fruição.

É notável, porque recorrente, o quanto o teatro contemporâneo brasileiro está em face ao seu público na busca por uma relação viva, não monológica, mesmo quando disposto em espaço cênico frontal, como é o caso de *A pior banda do mundo*. Apropria-se desta posição que requer o face a face, para que cena e plateia se encarem. Se a disposição do espaço cênico propicia o face a face de maneira planejada, ou apenas se ela refaz uma ideia de arquitetura teatral já convencionada – o que nos diz também sobre a prevalência de edifícios teatrais assim dispostos ainda no presente século XXI - ou se este desenho é a reprodução de um modelo de relação mais comumente utilizada pelo teatro (em ginásios e outros salões amplos adaptados para festivais e acontecimentos das artes cênicas, para a realização de apresentações públicas) ainda nos dias de hoje – é, portanto, uma condição impositiva e determinante para o posicionamento palco-plateia à grande parte das criações de nosso tempo. Fato é que, atores e público estão em posição de se encarar, de se verem e se perceberem mutuamente. Mas com recortes, molduras, restrições para o campo de visão, limitações para estabelecerem relações menos visuais, e mais táteis, por exemplo.

Acolher a dinâmica dialógica desta situação, apesar de suas barreiras, ou criá-la, implica aceitar tal disposição espacial como um elemento inerente da dramaturgia, e dar-lhe relevância semelhante àquela dada aos elementos outros como: aparato de maquinarias, texto, luz, trilha sonora e interpretação. Fazer proveito desta situação nem sempre desejada, mas encontrada na maioria dos edifícios ainda hoje destinados à

realização teatral é, assim, admitir o espaço da arquitetura teatral, seja construído para isto ou adaptado provisoriamente em função de um evento, como elemento potencialmente significativo da cena. Não adiantaria evitar sua conformação, fazer de conta que ela não atua, interfere ou se articula à cena. Tê-la como desimportante à dramaturgia. E não traria bons resultados fingir ter uma plateia diferente desta com a qual contracenar, dialogar, propor brincadeiras, convidar para acordos. Estas tentativas seriam frustradas pela materialidade da arquitetura teatral. O edifício, suas configurações arquitetônicas, como distância entre palco e plateia, elevação de uma ala em relação à outra, aberturas de proscênio, profundidade, a conformação das cadeiras, a disposição da maquinaria, a acústica e outros detalhes agem em cena, e são dados, elementos constituintes dela. As adaptações requeridas para luz, som e cenário, para marcas e coreografias, para ações e durações de cenas, são completamente participantes da cena teatral. E sobre isto, ou contra isto, não há o quê fazer. Há que se admitir, incorpora-la aos jogos, aos tempos e espaços da cena, a espacialidade que a recebe, a comporta. Isto implica entender a noção de que o jogo teatral é vivo, móvel e, portanto, vulnerável à arquitetura e suas demandas espaciais para a cena e a plateia.

E abarcar também a importância do espectador como co-autor, criador coadjuvante, parceiro fundamental e elemento constituinte da cena. Escolha que requer a tarefa de pensar a cena diante e em dinâmica com essa colaboração muitas vezes tímida, anônima, por outras, gradual, ruidosa, e muitas vezes, agressiva à cena.

Elo entre o material anterior, integrador do processo de criação em uma ponta, e a comunicação com públicos daquilo que se dá em cena durante a apresentação pública, em outra ponta, a dramaturgia de cena de *A pior banda do mundo* se coloca no percurso de constantes ajustes e ensaios, adaptações e reorganizações e em função de ampliar as vias de comunicação com grupos de espectadores com os quais se encontra durante viagens e novas temporadas em São Paulo.

A presença, ou as presenças dos fruidores são determinantes à cena. Porque é o jogo com estas presenças que ativa o desejo por mudanças em seus criadores.

A simplicidade da fábula é um recurso que age como trunfo para a mobilidade das estruturas textuais e de cena. Afinal, a peça bem poderia ser resenhada assim: um quinteto de amigos se reúne frequentemente para ensaios de uma banda com pretensões jazzísticas, num salão de festas de um clube desativado. Ensaiam juntos há dez anos e

nunca se apresentaram publicamente. A cada encontro, ensaiam trechos de uma mesma música, uma peça instrumental. E, a cada ensaio, a repetição de uma série de desencontros musicais, discussões entre os integrantes, desentendimentos de ordem musical e a interrupção abrupta do processo de ensaio sem progressos para o repertório da banda. Nos extremos dessa situação, assiste-se à incapacidade de seus integrantes executarem uma mesma música enquanto ensaiam, ou a incapacidade de alguns instrumentistas simplesmente executarem suas entradas e participações.

Além de mote da peça, os ensaios da banda operam como núcleo central ao redor do qual orbitam outras cenas, compostas por curtas narrativas, que são apresentadas por cada um dos personagens, tendo como base a memória acerca de eventos considerados marcantes em suas trajetórias de vida. Ora contam lembranças para os demais personagens, com inserção de breves diálogos; e ora narram diretamente para o público, em monólogos um tanto delirantes. A essas duas células centrais (cenas de ensaio da banda e curtas narrativas solas) somam-se, ainda, cenas ilustrativas das digressões de algumas personagens, e outras passagens de contracena entre dois ou mais atores de ações situadas no presente.

Mas é por meio das narrativas memoriais de cada personagem que o espectador tem acesso à sua gênese, de modo embaralhado, e é onde se fundem informações sobre quem é aquele, e quem ele sonha ser-ter-sido.

Em comum, os cinco integrantes da banda sonham heroísmos, sucessos, proezas e grandezas jamais experimentadas por eles. A situação presente apresenta dados que negam o caráter hiperbólico das narrativas, e instaura um estado de desconfiança constante em relação ao que é dito em cena. Este dispositivo de contraste se convencionou logo nos primeiros minutos da peça e atravessa a duração total, oferecendo ao público um modo ambíguo para acompanhamento da narrativa geral.

Fábulas fantásticas sobre realizações do passado discordam completamente daquilo que se vê presente em cena, na realidade destas personagens agora adultas, com idades situadas entre 30 e 40 anos. Personagens trafegam em duas mãos: a ilusão sobre si mesmos - situada no pretérito – e as condições precárias de suas existências no presente.

A escala hiperbólica de feitos antigos, os arranjos de memórias com desfechos virtuosos ou, na outra extremidade, a virulência de situações absurdamente trágicas – caso específico das personagens femininas: as irmãs Salomé (Carolina Bianchi) e

Constanza (Amanda Lyra), acometidas de doenças incomuns e inverossímeis – fornecem pistas claras para a fruição do texto e obra teatral em chave não-realista.

As digressões individuais, a exemplo de uma execução musical, operam em conjunto porque se completam e se complementam numa mesma dinâmica geral. Elas – apesar de e por serem projeções fantasiosas – versam sobre desejos nunca realizados.

O modo suspeito como contam suas aventuras e feitos, a fugacidade das situações, a ausência de elementos que emprestem verossimilhança às narrativas, o borrado do real entrevisto por meio das falas e o fantasioso das cenas de recordação as aproximam estas narrativas às versões sobre sonhos.

São capítulos narrativos criados para darem corpo e fala aos desejos mais delirantes acerca de si mesmos, sobre quem seriam se não fossem eles mesmos, em cenários imaginários onde tudo parece favorecer a realização de proezas e vitórias, ou no revés, trágicos desfechos, completamente absurdos. Das narrativas emergem situações e figuras projetadas como que em sonho. Não trazem substância real.

A fruição se apoia em relativa autonomia para acompanhar o desenvolvimento da fábula e destas micronarrativas das personagens. A oscilação entre cenas do presente e cortes para recordações cria uma dinâmica na qual o público é convidado a fruir móvel e como que fluidamente, idas e vindas, como aquelas que eu propus neste texto sobre a peça.

O grau de abertura para interpretações pessoais varia em acordo com a construção individual de uma coleção imagética própria, apenas proposta pelo texto, apenas sugerida por elementos sonoros e visuais, apenas ofertada pelas ações em cena. Porque os elementos visuais presentes em cena não fecham univocamente para uma mesma composição. Caberá ao fruidor montar seus próprios quadros a partir dos elementos sugeridos. Dados da realidade sobre a qual se colam as personagens também são apenas pontuados, e confusos.

Aliás, a sociedade, o mundo, o que ocorre fora do salão de festas desativado de um clube decadente aparecem como categorias distantes, fragmentadas e que requerem algum esforço da assistência para formarem imagens dotadas de alguma coesão. Cenários evocados por lembranças, e sobre os quais as personagens ora agem, ora aparecem como se estivessem ali apenas aplicadas, figuras deslocadas sobre um fundo heterogêneo, de contornos imprecisos. A realidade e a memória como zonas imprecisas para acontecimentos improváveis (a invasão de indígenas, em um dado momento da

peça – e apesar de estarem, nitidamente, em uma região urbana, é exemplo dessa operação), para brincadeiras imaginativas de crianças, para fantasias intangíveis.

O mundo é um lugar estranho ao que são, ou desconectado daquilo que gostariam de ser, ou é um mundo ao qual não querem, ou não conseguem pertencer por completo. E a relação das personagens como meras peças coladas sobre esse fundo social se torna risível.

Assim, a dramaturgia se estrutura por entre características conflitantes, em fendas de fantasia e alegorias de um real em ruínas, talvez. E é dotada de humor melancólico, cuja atmosfera ficcional se sustenta na desconfiança em relação a qualquer verossimilhança. Eis a experiência proposta para a fruição em *A pior banda do mundo*.

Noções imprecisas de um real ausente, que formam um quadro sobre a realidade atua como uma espécie de sexta personagem pouco delineada, que a plateia constrói com auxílio de pistas fornecidas pela trilha sonora e por comentários nem sempre confiáveis dados por personagens durante suas falas. Em cena, sempre o confinamento do quinteto em passagens das memórias ou no salão abandonado de um clube decadente em sessões de ensaios mal sucedidas.

Pistas a partir de sons intermitentes, abafados, que chegam à cena e ao público em trechos, fragmentos, e logo são abafadas por outros sons, e comentados rapidamente por personagens, para depois sumirem completamente. O real com o qual estas personagens jogam está na dramaturgia como entidade vaga, fragmentária e inatingível, talvez. E está fora de enquadramento, alheia ao campo de visão de espectadores, porque tudo imerge em fantasia. Se quiser, a fruição terá que montar esta entidade, e ao seu modo, com peças de seu repertório pessoal também a auxiliar tal composição que novamente será criativa, uma tarefa imaginativa. Onde estão afinal, em que lugar do mundo, em que esquina de qual cidade, em que país?

Há que se destruir qualquer de fruição construída com base em relações de confiança no que se mostra em cena, ao assistir à peça. Há um convite para a desconfiança. Já que o entrosamento entre realidade e ficção se dá pela chave da fantasia e do *nonsense*. E a repetição das narrativas de memória parece ser rotina, espécie de esporte entre os integrantes da banda, porque sabem minuciosamente trechos das fábulas narradas por seus pares, ao ponto de corrigirem passagens e completarem lacunas de histórias contadas por seus parceiros. Como fariam atores durante um ensaio

de uma peça teatral, e não como personagens que se corrigem mutuamente durante uma sessão diante da plateia presente.

Assim, cada personagem atua desdobrado em duas extremidades: numa dobra é autor de projeções fantásticas; na outra, é quem checa seus pares, o caráter verossímil das narrativas alheias. Como um co-autor, um diretor, alguém que orienta seu par.

Constanza (por Amanda Lyra), por exemplo, assume a voz narrativa de algumas memórias pouco prováveis e nas quais inclui sua irmã. Parece razoável essa situação, porque Salomé, sua irmã, fala uma língua incompreensível. (Salomé, por razão desconhecida, só se comunica em língua inexistente. Acompanha-se durante a fruição o conteúdo de suas falas por meio de legendas que a traduzem simultaneamente para a língua portuguesa, como em um filme legendado. Ela tem verve lírica e senso trágico irremediável, além de não pronunciar uma palavra em português ao longo da peça.)

Amílcar (Tomás Decina) ocupa na banda a função menos nobre: é o tocador de um gongo e não executa bem essa simples função. Em suas ficções pessoais recorda lemas, hinos e votos de lealdade escoteira, e sobre a base de convicções e ensinamentos adquiridos durante essa prática típica da infância sustenta sua personalidade adulta. Suas atitudes na idade adulta permanecem marcadas por essa orientação pueril e escoteira.

A trilha ou paisagem sonora opera como um lapso cênico, e deixa escapar aos personagens e à plateia que há, sim, um contexto real que envolve aquilo que se passa entre paredes e atravessa a dimensão simbólica dos sujeitos da peça. Esta insistente ausência, ou presença inserida parcialmente do real, novamente remete à ideia de objetos fora da cena e dos discursos, também à prova do exame da verossimilhança, porque estilhaçados. Tudo que está ou é presente em cena poderia ser submetido à análise e checagem da veracidade. E vice-versa. Portanto, é preciso desconfiar muito e sempre.

A camada de efeitos sonoros da dramaturgia convida ao permanente estado de suspeita, à prontidão de cada espectador em duvidar de aparências e convenções visuais, das ações dos personagens, de narrativas em andamento.

E as mentiras contadas em cena funcionam duplamente, para dizer-nos sobre quem são as personagens (ou como gostariam de ser) e como um lembrete para os acordos tácitos e convencionais entre palco e plateia. Ou sobre a precariedade do pacto que, desde a aquisição de ingressos até a saída do espaço cênico, legitima o acontecimento teatral como encontro entre partes, e para o qual cada um se veste deixando às vistas o que quer mostrar e preservando aquilo que prefere esconder. O

teatro como lugar do compartilhamento de segredos, acordos, expectativas que podem ser desfeitas, feitas... refeitas. Esta peça nos conta sobre isto, em outra medida. Nos lembra sobre convenções do teatro como uma instituição, um edifício milenar, hábitos sociais próprios de sua história ocidental, e sobre como a cena pode versar sobre tais relações historicamente construídas, e ainda presentes, mesmo que na forma de crítica, ainda hoje.

O teatro não é a arte ou o lugar da satisfação de expectativas. Não necessariamente, e nem para criadores, tampouco para fruidores. Muitas vezes, e acredito ser o caso desta peça, é o espaço especialmente propício para a revisão de expectativas, ou a invenção de novas, a quem está sem muitas prontas. Ou para a crítica dos papéis de personagens, de espectadores, de criadores, de fruidores.

E se o ponto de partida crucial para a criação de *A pior banda do mundo* é o material literário do português José Carlos Fernandes e as personagens de suas sagas nada heroicas, é um heroísmo imaginário envolvido por fantasia que abrirá conceitos avessos às narrativas das personagens da peça. E que transportará, irremediavelmente, os integrantes da plateia para suas próprias desventuras, fantasias, bobagens, e puerilidades.

As cinco figuras que compõem essa banda se mostram incapazes de superar delírios infantis, ou de se desfazerem das narrativas lendárias, memórias e esquecimentos, que criaram sobre si mesmas a partir de pressupostos pueris.

Sobre lembrar e esquecer, a psicanálise contribui enormemente, ao fazer desta dupla uma dicotomia cara, e também inseparável. Adam Philips (psicanalista, pesquisador e crítico de Freud) colabora com noções desenvolvidas em suas pesquisas com pistas para ampliar sentidos acerca das narrativas e versões sobre o passado, em seus ensaios sobre artes e psicanálise reunidos em *O Flerte*:

Se as lembranças parecem mais sonhos que peças de evidência documental confiável, e são representações disfarçadas do desejo proibido, é como se o desejo apenas pudesse ser lembrado por ser esquecido com sucesso: neste contexto, isso quer dizer que o desejo é representado por um sonho imaginável, suficientemente censurado, ou uma lembrança de reposição, geralmente banal. O esquecimento, em suas versões de disfarce, torna o desejo acessível ao torná-lo tolerável. Apenas podemos desejar porque podemos esconder coisas de nós mesmos.

(PHILIPS, p. 58, 1998)

O jogo entre narrativas de lembrança e momentos de esquecimento mostra que o presente é construído sobre a memória, como futuridade do passado, versões fantasiosos, que repõem ou substituem condições verossímeis para as biografias ficcionais destas personagens. E cabe ao agora da cena e da fruição, para ambos os lados desta mesma dramaturgia, a difícil tarefa de interligar tempos.

A presença (no presente das ações) se move para a realização de ações e preocupações ordinárias, e se interpõe entre as fantasias regressivas e a projeção de um futuro fadado ao fracasso. Como se viver o agora fosse tarefa intolerável, e revesti-lo de pouca importância tornasse possível conviver com as sombras assombradoras do futuro pensado como inevitavelmente fracassado. E como se a vida adulta fosse de alguma maneira um projeto fadado a não acontecer plenamente, assim como o show da banda que ensaia há dez anos sem tocar em público.

Por fim, mas não menos importante, a poética de *A pior banda do mundo*, composta por elementos que iniciam nos registros de interpretação, passando pelo texto, cenário, trilha, figurinos, luz, se articula em função do nexu *nonsense*, com ênfase ao disparate entre épocas e estilos de épocas, a desconexão entre realidade e imaginação, entre cenários evocados e cena presente.

Como Umberto Eco escreve (acerca do filme *L' Aventura*, do cineasta italiano Antonioni), e aqui usamos para comparação e apropriação de pistas acerca do *non sense* em cena:

A violação de todas as expectativas que implicaria qualquer critério de verossimilhança linear é tão desejada e intencional que não pode ser outra coisa senão o fruto de um cálculo exercido sobre o material imediato: de maneira que os eventos parecem casuais justamente porque não são casuais.

(...) E lembramos que, para Aristóteles, a verossimilhança poética é determinada pela verossimilhança retórica: quer dizer que é lógico e natural que aconteça num enredo aquilo que, de acordo com o raciocínio, cada um de nós seria levado a esperar na vida normal, aquilo que quase por convenção, segundo os mesmos lugares-comuns do discurso, se pensa que deve acontecer, estabelecidas determinadas premissas. (ECO, 1932, p. 195 e 196)



Carolina Bianchi em *A pior banda do mundo* (foto de Felipe Stucchi)

Memórias insólitas participam do texto como peças intrincadas dessa peça teatral. Peças dentro da peça. Nesse sentido, as falsas gêneses integram dramaturgia, e são as únicas a que espectadores têm acesso. E o passado é uma ficção dentro de outra ficção geral. Ou: a gênese das personagens é tão pouco provável, confiável, que não basta acreditar nelas para prosseguir no acompanhamento das personagens ali apresentadas e suas relações interpessoais; é preciso, enquanto espectador, montar outras narrativas colando pistas, juntando chistes e dados oferecidos pela cena, para se chegar ao personagem, tal como ele é ou parece mais provável a cada um ser. Essa é outra tarefa atribuída ao fruidor, com bastante autonomia para este exercício de construir narrativas outras, anexas, complementares dessas lacunas ou simplesmente avessas ao que essas indicam.

Dessa forma, e voltando à *Obra Aberta*, de Umberto Eco, há tarefas ao espectador, implicadas para uma performance satisfatória à comunicação e acompanhamento de narrativas e ações cênicas, segundo (e seguindo) o eixo *non sense*:

(...) correlacionar dois eventos segundo nexos inusitados requer decantação, reflexão crítica, decisão cultural, escolha ideológica. Seria, portanto, preciso

que interviesse aqui um novo tipo de hábito, o de ver as coisas de modo inusitado, de maneira a tornar instintiva o estabelecimento do não-nexo, o nexo-excêntrico, enfim – para usarmos termos musicais – um nexo serial ao invés de tonal. (idem)

Tanto estrutura quanto assunto ou tema exercem a propriedade de organizar a dramaturgia a partir de eixo excêntrico, que requer do espectador uma atividade mental ativa e atenta, pouco relaxada, e tecedora de relações que não estão prontamente apresentadas em cena. O exercício requerido à fruição mobiliza a plateia a colaborar com a criação, e recriar a partir daquilo que lhe é apresentado em cena, como quem adota um palco anexo, e imaginário, onde concatenar imagens, dados, contrastes, sons, ideias, lacunas e falhas dessas narrativas fantasiosas. Espera-se do espectador tal atividade criativa, e em parceria com a cena em andamento, concomitantemente.

As microficções no pretérito remetem à construção mental de cenários distantes, esse segundo palco, palco imaginário para as aventuras prodigiosas dessas personagens. Para o espectador acessar essas dimensões apenas sugeridas, o conjunto imagético e as evocações das narrativas propõem chave de acesso. A familiaridade, quando ocorre, potencializa essa acessibilidade, na medida em que dispara componentes para recordações de espectadores. O humor e esses demais elementos são também esforços, tentativas por afetividades e empatias entre cena e plateia.

A pior banda do mundo está fora das estéticas e chaves de leitura oferecidas pelo realismo e naturalismo. É preciso mobilidade ao espectador, uma margem obtusa para que esse possa se mover entre pistas oferecidas, a desconfiança em relação às aparências e fruir livremente, ou para que se perca ludicamente em meio aos personagens.

A desarticulação entre dados do presente e do passado, o contraste entre real e imaginário, o abismo entre condições objetivas e subjetivas das personagens, estas e outras discrepâncias reforçam a ideia de uma obra de arte geradora de coleções de imagens em estado de miscelânea, miscelânea que delega ao fruidor colar, recortar, montar seus próprios emaranhados paralelamente. A dimensão lúdica para a fruição é outro potencializador das afetividades: convite ao jogo, ao faz-de-conta pueril, ao confinamento em um pequeno mundo de adultos inaptos a agirem conforme os rigores de seu próprio tempo. Essa margem para a qual o quinteto de músicos conduz o espectador é permeada por humor, mesmo que melancólico, e pela verve de brincadeira desprestenciosa.

Parte importante do enredamento e em prol da completude das imagens é oferecida ao espectador e, se assim o quiser, como quiser, porque nada está fechado.

A *Cia dos Outros* elegeu aspectos do material de inspiração, e também se valeu de outras fontes e referências, para compor um espetáculo cujo elo dramático está nas fantasias de suas personagens, que poderiam ser as fantasias de muitos adultos infantilizados ou de crianças adulteradas.

Ao final, cada personagem parece vir e pertencer a uma localidade, tanto geográfica quanto social, étnica e cultural; absolutamente desconectada dos demais. Ao ponto das irmãs gêmeas da peça, Salomé e Constanza, falarem em línguas diferentes, como se fossem de origens distintas. São íntimas estranhas. Assim como a performance musical dessa banda na qual cada um toca a seu modo e em tempo próprios, realizando um jazz desencontrado; tudo é instável.

Os quadrinhos que oferecem base para a criação da peça são ambientados em tempo e espaço indefinidos, com algumas marcas que sugerem uma ressaca da Segunda Guerra Mundial, em alguma cidade europeia dentre tantas, mas com alguma distância histórica desse episódio. Esse dado oferece outra pista acerca das condições de isolamento e de fortalecimento das narrativas individuais, em detrimento das narrativas coletivas. Após um conflito dessas proporções, e da consequente destruição das garantias e seguranças individuais, a afirmação das individualidades, mesmo que pela via da resignação à dimensão desimportante de cada qual, pode ser uma forma reativa ao predomínio da negação do indivíduo, em suas instâncias objetivas e subjetivas. Não restam nada, apenas destroços, após um conflito dessa escala. Com a vaga impressão de comporem um todo humano bastante fragmentado, imergem em delírios e sonhos, se mostram pouco inseridas no que se dá ao redor e ao que não tange diretamente suas existências.

A desilusão acompanha a ideia de uma irrealização, ou da realização imponderável de pequenos sonhos pessoais, e intangíveis - dadas as circunstâncias reais em que se movem.

Uma das falas (legendadas) de Salomé é exemplar dessa condição humana entrevista pela peça, inspirada na obra de Fernandes:

Sob a luz crua e constante dos escritórios climatizados, de janelas perfeitamente fechadas, é fácil perder a noção da época do ano em que se está. Os *outdoors* vistos através das janelas servem como parâmetro do

tempo. A chegada da primavera é anunciada pelo desaparecimento de anúncios anti-gripais. No início do verão a indústria de lipo-sucção lança sua campanha. Com o começo do outono, regressa a publicidade de aspirinas. Em dezembro os eletrodomésticos dominam a paisagem. Por esquecimento ou por desleixo, um anúncio pode manter-se muito além de sua época. Um anúncio de refrigerantes no inverno causa uma sensação de desconforto. É como uma ave que esqueceu de migrar pro sul, e tem de enfrentar um inverno longo e solitário.

(BIANCHI, 2012, texto não publicado)

É de uma fresta da janela de um escritório, em uma repartição pública, em algum lugar desimportante deste mundo fadado ao sucesso, confinados em profissões nada interessantes e envolvidos por tarefas repetitivas de trabalho, que essas figuras observam a dinâmica da vida. Há uma paisagem publicitária, um apelo a situar-se num mundo tomado por uma ordem estranha ao desejo de transcendência humana, porque um mundo ordenado por desejos outros, demandas de consumo, no interior do qual é difícil para este quinteto se localizar. Não há pertinência possível, por isto a melancolia, a auto-ironia, e o regresso aos jogos da infância.

Florian (Pedro Cameron), apesar de estudar música e ser líder da banda, se dedica profissionalmente à taxonomia de animais silvestres. Essa contradição, de partida, parece revelar traços da sua narrativa, e da narrativa central que ordena a peça. Dos eixos da dramaturgia de cena, e do ensino em se comunicar com um espectador talvez igualmente desencantado. Talvez igualmente familiarizado a essa sensação de não pertinência. Uma empatia, opções e expedientes de criação para ir, em última instância, ao encontro de um “outro”, em meio aos processos truncados de fruição.

Para estabelecer especularidade entre palco e plateia, ou, num gracejo pueril, convidar adultos vestidos de adultos a brincarem como adultos que se vestem com roupas de um tempo que já passou. Há episódios constrangedores e que deixam explícitas as críticas, contradições contemporâneas e questões contidas nesta experiência artística que gerou a peça: um diálogo entre as duas irmãs, no qual Constanza conta tragédias atuais de famosos de outras décadas, e ambas se divertem com riso nervoso, uma jocosidade em relação ao aspecto trágico de uma sociedade que produz fama, para substituí-la por decadência, se valendo de meios em que a imagem é efêmera, e serve apenas a algumas estações do ano. Para realizar essa cena profusa a Cia dos Outros se vale da articulação de elementos cuja visualidade aponta para o incompatível, tanto em termos cronológicos quanto culturais e históricos. Reforçando em forma, o que sugere o

tema: nada se compatibiliza quando o leme e o farol são o fracasso, ou o avesso de tal sucesso impossível.



A pior banda do mundo (foto de Felipe Stucchi)

1.3– Biografias impossíveis para solos duvidosos

No ano seguinte à estreia de *A pior banda do mundo*, convidada para a quinta edição do projeto *performáticos_inquietos_radicais* (março de 2013, Sesc Belenzinho), a *Cia dos Outros* estreia *Solos Impossíveis*. O projeto, do qual fui criadora e curadora (ao lado de Claudia Garcia, curadora de dança do Sesc SP), se constituía como espaço para apresentações, discussões e compartilhamentos de processos criativos de peças de teatro e dança performativas. A cada edição duas obras eram selecionadas para formarem um par, onde reunidas, eram apresentadas conforme uma relação que entendíamos ser de proximidade ou afinidade, proximidade nos modos de criar e também de operar dispositivos performáticos em cena. Tentávamos como curadoras, então, estabelecer por meio de comparações e análises de aspectos das obras, meios de apresentá-las ao público num primeiro momento, para depois numa segunda etapa expor as narrativas de seus criadores sobre materiais de inspiração, percursos criativos, origens de ideias e de escolhas artísticas em prol da performatividade. Esta mostra foi realizada entre meados de 2012 e final de 2014 no Sesc Belenzinho.

Solos Impossíveis é um díptico composto por dois solos: *O Otimista* e *Tamara Karsavina*. Como quarta criação do grupo, apresenta traços que dão impressão de estabelecer uma relação de continuidade das pesquisas e experimentações iniciadas em *A pior banda do mundo*, porque criados a partir de biografias inventadas e impossíveis.

Se na peça anterior, a invenção se dá em diálogo e referência aos traços e atmosferas presentes em um material literário de outro autor, os quadrinhos homônimos de José Carlos Fernandes – os solos não se inspiram em uma obra específica. São materiais com origens diversas e não vinculados a uma determinada literatura, e tampouco entre si, que servem como inspiração e base à sua criação. Neste sentido, *Solos Impossíveis* radicaliza a autonomia do grupo no que se refere à autoria da cena.

E, diversamente de uma tendência emergente na cena teatral brasileira da presente década, em que atores-criadores e dramaturgos investem em dramaturgias textuais sustentadas em dados autobiográficos para o desenvolvimento de peças autorais com entonação confessional, *Solos Impossíveis* trazem personagens inverossímeis, improváveis enquanto sujeitos reais – apresentados ao público por meio de situações descabidas e em depoimentos que, apesar de confessionais, são delirantes. As estruturas

textuais são apoiadas em narrativas corajosas sobre duas personagens que de tão impossíveis, se tornam humanamente viáveis.

Como o título antecipa, dois personagens são criados para solitariamente solarem a partir de dramaturgias que confundem biografias reais de personagens históricos, com aspectos fantasiosos e projetivos de identidades ficcionais, e também dados autobiográficos de seus atores-criadores. Espécie de paródia à tendência de um segmento do teatro comprometido com gêneses verossímeis, dados reais e autobiográficos.

A obra revisita ou dá continuidade ao eixo temático de *A pior banda do mundo*, porque novamente relaciona o fracasso pessoal ao humor auto-irônico e melancólico. E reforça escolhas do grupo: a opção por criar dramaturgias textuais próprias novamente, a busca de inspiração e de materiais de criação em fontes diversas (não em textos teatrais escritos por outros autores); temas tristonhos e entonações cômicas para versar sobre eles; o humor pastiche, empregando para tal efeito a colagem e o uso de objetos prontos em cena. Os expedientes da colagem, as coleções de objetos, a miscelânea visual são recursos radicalizados nesta quarta criação, e operam oferecendo riscos maiores aos criadores frente à presença do espectador e da crítica dele. A radicalização implicitamente questiona a força e a fragilidade da performatividade dos atores em cena em seus solos.

Observando a trajetória do grupo entre a terceira e quarta peças há como traçar relações entre criação e uso de um elemento central do cenário de *A pior banda do mundo* em *Solos Impossíveis*: o painel de fundo usado na primeira é virado ao contrário para servir como cenário na segunda obra. O avesso de uma criação, ou a apropriação de um elemento cenográfico em função da cenografia da peça seguinte.

O painel de madeira, estruturas que o sustentam, características de seu acabamento ficam à mostra, e atuam oferecendo a imagem de uma espécie de bastidor de cena para os dois *Solos*. Tal bastidor ou coxia é o palco para *O Otimista* e *Tamara Karsavina* solarem, sugerindo que esta dramaturgia tem relação com ambientes de fundos de teatro, áreas técnicas de trabalho, geralmente escondidas, porque menos nobres, desejavelmente invisíveis aos olhos do público.

Carolina Bianchi conta sobre o processo de apropriação do cenário, quando comenta sobre o percurso criação de ambas as peças:



Tomas Decina no solo *O Otimista* (foto de Felipe Stucchi)

(...) Então essa escolha de não ter nada, mas de ter, no caso do cenário, era uma parte do cenário da nossa peça que tinha acabado de ser feita, que está sendo feita ainda, ao contrário. Ele é a coxia, então ele é uma fresta, ele é uma fresta. (...) Ele é o cenário de *A pior banda do mundo* ao contrário. Então ele é a coxia, ele é, você vê as ripas de madeira que constroem esse espaço. Como se fosse um pouco este lugar em que duas crianças vão fazer o teatro ali pro pai, pra mãe, pra família. E isso é precário. Então eu sinto que nesse aspecto os *Solos* era uma busca também da gente, da gente tentar radicalizar o fracasso como um procedimento mesmo.
(anexo 1, p.154)

Se o material literário de Fernandes operou como fonte para inspiração e disparador de módulos inventivos para composição de imagens novas (aptas para uso não mais literário, e sim, cênico) em *A pior banda do mundo*, estas imagéticas foram revisitadas (e *reaproveitadas*) depois, como fonte de experimentação no contexto seguinte, para a criação de terceiras imagens presentes nos solos. O processo criativo se mostra inserido numa linha de continuidade de percurso, na qual o mesmo grupo de artistas, agora munidos de experiências com determinados materiais dramatúrgicos, com processos de fruição vários e dadas em variáveis condições de realização teatral, retomam expedientes de criação, materiais de experimentação, e fazem referências e citações à obra anterior.

O material gerado por meio de citação é como que um reaproveitamento, quase reciclagem criativa, para reutilização de material cenográfico de uma peça, para compor o conjunto visual da peça seguinte: *Solos Impossíveis*. Seja porque há precariedade nos meios de trabalho, falta de recursos financeiros, ou de mão de obra qualificada para realizar ajustes, seja qual for o motivo de ordem prática, este reaproveitamento reforça a ideia de precariedade da cena. Ideia presente desde *A pior banda do mundo*, e sublinhada em *Solos Impossíveis*. Precariedade que se nota nos usos de materiais de cena, na forma teatral, e que diz muito sobre conteúdos, temas, escolhas, poéticas que caracterizam aquilo que de particular é ou pertence à cena criada pela *Cia dos Outros*. A precariedade, mesmo que não seja condição desejada por este núcleo de artistas, é aproveitada como material formador da dramaturgia de cena. É ela quem particulariza a autoria destes artistas. Assumida como falta ou como carência de recursos de trabalho, tomada como problema ou como desafio criativo, tida como uma aliada ou como impeditiva de outros meios de experimentação teatral, neste caso, no caso da *Cia dos*

Outros, a precariedade é cerne, coração do teatro. É tema e delinea a forma; é um assunto e moldura da cena. É força motriz da poética tristonha e risonha, simultânea e contraditoriamente.

E a precariedade é também importante chave de acesso para fruição desta obra que afirma o traçado de percurso da *Cia dos Outros* por temas e questões relacionadas ao fracasso, como forma e fundo da dramaturgia. As narrativas dos solos e a performance de seus solistas acentuam a precariedade criada pela cenografia, e admitem esta característica ao conjunto como elemento ficcional com o qual personagens jogam, como segue contando Carolina Bianchi durante entrevista:

(...) Dependendo do jeito que você narra uma história, uma história que pode ser uma história de absoluto fracasso, pode tentar torná-la melhor, você tenta deixá-la melhor, mais sublime em relação a isso. Então a gente tem esse, isso pra mim é o que dá essa fricção mesmo. Em criar o que está sendo dito por nós, intérpretes, ali. E o público acompanha essa dificuldade pra contar essas histórias porque é difícil, porque eles estão tentando ali se apresentar. E qual é o jeito que eles escolhem pra se apresentar? E aí você vê eles lidando com pessoas imaginárias, fazendo mímica de coisas... o jeito que a gente se vira pra contar, às vezes do jeito, das maneiras mais esdrúxulas, das escolhas mais precárias, então essa narração é como se tentasse levantar o ânimo. Sabe? E promove essa fricção entre aquilo que você está vendo e aquilo que você pode imaginar daquilo que você vai ver. (idem, p. 156)

As personagens dos solos parecem se esforçar para contar suas histórias ao público, seja assumindo a presença deste ou não. O esforço narrativo, a precariedade da cena, e também uma vontade de se comunicarem com quem está sentado para assisti-los, de tocarem questões comumente experimentadas por seres humanos anônimos, e por suas figuras impossíveis é marca desta quarta criação do grupo paulistano. Parece pouco provável que elas existam ou possam existir fora de cena. Mas aquilo que as movem, que as constitui, que as possui e as destrói é provável, empático, humano, completamente humano.

1.2.1- Flerte com o impossível

Em *A pior banda do mundo* são perceptíveis os investimentos realizados por sua dramaturgia que visam estabelecer vias para um acordo mútuo entre palco e plateia. Um acordo pautado na aceitação mútua de nexos excêntricos que relacionam eventos da ficção, e permitem, assim, a entrada do espectador no ambiente ficcional da obra. Este acordo depende, em grande parte, dos modos de enunciação das narrativas que trazem à cena objetos, elementos visuais, sonoros e textos capazes de criar familiaridade entre o universo da ficção encenada e o repertório comum da assistência. E empatia entre as partes. Há um jogo que alterna entre desconfiança, comicidade, empatia, melancolia, fugacidade e proximidade, que dispõe de polaridades quase opostas, contraditórias e complementares, conforme já comentei anteriormente.

Rodeados por memórias fantasiosas, por jogos de convivência infantilizada, nesta peça há um sistema de linguagem em cena destinado a colaborar para que nada aconteça sem a sombra do fracasso. Como um espelho entre cena e plateia, há um misto de decepção e constrangimento presente no palco e que se estende aos fruidores; e este clima realçado por uma tônica contraditória de um humor que é pastiche e melancólico.

Os recursos de criação para a introdução de objetos prontos - e a crítica que esses trazem a reboque acerca do que é próprio ou impróprio à arte, ao entrarem em cena - em meio a recursos mais ou menos convencionais às narrativas teatrais, lembram ao espectador aquilo que muitas vezes se convém deixar esquecido: a memória, como a ficção, é um modo de narrar aspectos do real. Não é o real e não coincidem. A ficção tem órbita própria, e sequer segue rigores de um realismo, nestas peças analisadas. A radicalidade dessa estrutura fantasiosa presente nas obras da *Cia dos Outros*, é outro quê de específico na orientação dramatúrgica das peças aqui comentadas, criadas por eles, e retorna intensificada em *Solos Impossíveis*.

A entrada do espectador não é garantida neste e por este contexto, porque há limites. Há limites que perpassam desde a realização dos planos de criação, e que se deparam com algumas restrições de cada fruidor que, em acordo com sua maior ou menor disposição para o jogo dos elementos de cena, assume protagonismo em suas escolhas e determinações.

A disposição frontal da cena novamente traz riscos, como já comentei, à instauração satisfatória de um ambiente em prol da ficcionalidade. O ambiente ficcional, acordos entre criadores e fruidores, pactos para a ficção dependem (ou são bastante influenciados) por tal elemento dramático. Ele interfere na potência e realização da cena. Aumenta ou diminui, impede ou torna mais difícil relações de aproximação, ações e trocas afetivas entre cena e plateia.

E é nessa relação frontal que novamente se posicionam as figuras impossíveis da *Cia dos Outros*, diante de espectadores no díptico *O Otimista* e *Tamara Karsavina*, de *Solos Impossíveis*.

Em *O Otimista*, escrito por Carolina Bianchi, criado e performado por Tomas Decina, e dirigido pela dramaturga em colaboração com Carla Zanni, um “homem otimista” - como é chamada a figura central da peça por um locutor onipresente e onisciente das ações e dados da gênese dele - atua juntamente à locução em *off*, (gravada por Fernão Lacerda, ator que também narra documentários norte americanos em dublagens realizadas no Brasil, para um canal de TV por assinatura). Tal característica da encenação remete o fruidor diretamente ao repertório comum de memórias a respeito de documentários televisivos sobre viagens de aventuras e expedições científicas pela Terra. E marca todo o desenvolvimento da narrativa, visto que temos de certa forma dois personagens em um solo: o Otimista e o Locutor.

Um se apresenta fisicamente, e do outro, a plateia só ouve a voz e conteúdo narrado que, com dicção, entonação e cadência peculiares ao tipo de locução destinada a este nicho de programas televisivos - narra sobre o primeiro. Um performa no palco com narrativas, mímicas, ações e devaneios um aventureiro fadado ao fracasso. O outro apresenta informações com a formalidade e distância próprias a um locutor profissional, e ao mesmo tempo como quem estimula o primeiro a se lançar por aventuras, quase às cegas. E narra como quem conhece previamente dados do personagem atuado por Tomas Decina. Este recurso empresta ludicidade e humor à cena.

O desenvolvimento das ações revela estarmos na plateia diante de um amador das viagens arriscadas, um homem desprovido de heroísmo, bastante comum, e muito otimista. Esta atmosfera é outra chave para a entrada no risível da situação encenada.



Tomas Decina em *O Otimista* (foto de Felipe Stucchi)

A interação entre os dois personagens preenche o núcleo narrativo, e propõe dividir a atenção do espectador em dois níveis, aos quais os processos de fruição terá que acompanhar, relacionar, e, por vezes, confrontar para experimentar sua própria versão, e selecionar impressões pessoais sobre a saga deste herói mal ajambrado, já que as falas são desencontradas, por vezes, e aquilo que se ouve do locutor não se verifica tal e qual nas ações do personagem em cena, e vice-versa. A locução também tenta

imprimir grandiosidade e heroísmo à figura patética, e singelamente ordinária do Otimista. E a fruição passeia por vias lúdicas, que requerem compaixão diante de uma saga que vai se desenvolvendo com muitos acidentes, frente a uma figura frágil que se pretende aventureira, e de suas expectativas frustradas. Espectadores são convidados a navegar por meio de episódios constrangedores de uma aventura que se mostra mal fadada.

Novamente, a *Cia dos Outros* apresenta elementos de fábula e narrativas orientadas por humor pastiche e nexos *non sense*. Expedientes de criação que particularizam a realização cênica do grupo com características jocosamente agressivas em relação aos nexos convencionais entre realidade e ficção. Eles brincam com o realismo, relativizando seus eixos e parâmetros convencionais, ao misturarem fantasias e dados realistas em cena. Não escolhem expedientes para mimetização de objetos ou dados outros, externos à cena. Há um senso fantástico regendo ações e acontecimentos da ficção, e que cabem (ou funcionam) somente nela, em seu âmbito, neste círculo semiaberto da atmosfera ficcional, em que há quase nenhum compromisso com o realismo, com a verossimilhança, e com a representação do real.

A locução está presente, por exemplo, como um recurso de pirataria, porque furta um elemento peculiar à linguagem televisiva, típica de um segmento específico de séries e documentários produzidos especialmente para narrar expedições de equipes formadas por pesquisadores e cientistas, ou por aventureiros profissionais em caráter exploratório, ou ainda viagens por paisagens do planeta tidas como exóticas. Ela é trazida para a cena, para o teatro, e com novas funções. Suas características originais são mantidas, seus usos, inventados.

A entrada na experiência de fruição da obra passa em algum momento pela inclusão (e não pela representação) deste elemento externo e estranho ao teatro (um objeto pronto, novamente). Inserido nesta lógica ficcional, internalizado como mais um recurso dramaturgico, passa por ressignificação para assumir novas funções, e se encaixar no jogo de informações, nas hierarquias de uso, e ser participante ativo do contexto da cena.

Assim, e como explicado anteriormente, este *ready-made* não está em cena em função da representação de um objeto *per si*. Porque, como em *A pior banda do mundo*, está presente e articulado a outros elementos visuais, sonoros, narrativos e de atuação, e em nova condição, dotado de qualidades que o torna apto a participar deste conjunto cênico em que se encontra também o ator-performer, texto (narrativas) e fruição

(processos experimentados por espectadores), par a par. Por isso remete mesmo à noção de objeto pronto, ou *ready-made*.

Como explica Carolina Bianchi, em fala sobre o processo de escrita deste solo criado para Tomas Decina:

(...) No caso de *O Otimista*, o primeiro dado concreto que você tem que lidar ali é a voz de um locutor real, de um programa. Você já tem isso na tua memória, de algo que você já ouviu, aquela voz, ou uma voz parecida com aquela, narrando um programa como esse. E aí você vai ter que lidar com esse paralelo de alguém que está narrando uma história de feitos inigualáveis e sublimes, e de uma voz, que é a voz do próprio navegador que aparenta (ser) insegura e nada sublime. (...) (anexo 1, p.156)

Nas peças aqui comentadas estão em jogo também a performatividade como expediente de criação e realização cênica, e atuando em favor da desconstrução ou da migração constante de signos e significados presentes em cena. Ela é responsável por gerar instabilidade e propor riscos aos atores e espectadores, e sobretudo à relação comunicativa entre tais participantes da ficção. E reforça certo descompromisso com o realismo. É uma opção artística que implica em certos riscos aos criadores, e atua também como aspecto provocador de estados móveis para a fruição, conforme definição proposta por Josette Féral, em seu artigo *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*:

(...) Essa desconstrução passa por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos, forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. O performer instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem. (...) (FÉRAL, 2008, p. 7 e 8)

O contraste criado entre a locução e a atuação de Tomás Decina cria credibilidade para desmontá-la, seguidamente. Este é traço bastante performativo do primeiro solo. A locução cria atmosfera para uma grande aventura de sucesso, enquanto a atuação mostra banalidades e fragilidades desta mesma aventura, ao reportar em cena detalhes e pequenas misérias vividas na solidão do explorador, fracassos de sua viagem, histórias confusas sobre sua própria identidade.

Credibilidade e credulidade estão em constante conflito. De um lado, a voz do locutor, signo que sugere credibilidade, inspira respeito e confiança, e traz familiaridade ao público, já habituado a ouvi-lo narrar aventuras creditadas como reais em documentários televisivos exibidos no Brasil; do outro, a presença frágil do personagem tentando contar ao seu modo, e desprovido de tal credibilidade prévia, a história que viveu em lugares desconhecidos, situações esquisitas pelas quais diz ter passado.

O fluxo narrativo se desenvolve, e ao mesmo tempo é entrecortado, por conflito e contraste entre falas e falantes; e há, ainda, cortes para lembranças e citações sobre a infância, genealogia familiar, e dados sobre a adolescência deste explorador otimista. São cenas apoiadas em lembranças do personagem que, como quem quer justificar a si mesmo e ao público presente uma espécie de tendência familiar à aventura mostra uma miscelânea de materiais: fotos de infância (do próprio ator) são projetadas numa sequência em que imagens de Jacques Costeau também aparecem (aplicadas em cena e como se o conhecido explorador fosse membro de sua família), embaralhando dados biográficos reais e falsos em delírios de aventura nestas cenas de digressão. Há este jogo entre verdadeiro versus falso em cena, novamente, como na peça anterior da *Cia dos Outros*.

O teor das narrativas memoriais mais uma vez contrasta com aspectos visíveis ou verificáveis em cena – e, ao cabo, e ao fim, o que se vê é um homem imbuído de otimismo cego e movido por fantasias de superação ilimitada numa jornada maluca. Fracasso e sucesso espreitam, flertam, conjugam um duplo de contrários, ou de avessos complementares para forjar o *non sense* da cena.

O *Otimista* atua em cena como uma criança crescida brincaria no quintal de sua casa com elementos da cena: projeções de fotos, adereços e figurinos (objetos bastante triviais como balde, escova de dentes, gibis), e tenta, assim, dar corpo a uma ficção cuja verossimilhança é sabida e assumidamente inexistente, tudo é muito fantasioso. A banalidade dos elementos e adereços com que ele performa, a sofreguidão contida em episódios e passagens de sua narrativa, a simplicidade da cenografia (que é o avesso do painel de madeira usado como fundo para o cenário da peça anterior do grupo; ou seja, uma superfície de madeira sem polimento, rude, erguida na vertical por mãos francesas, sem nenhum acabamento ou aplicação de cor ou material sobre ela), e o jogo dúbio com tal locutor onisciente, permitem ao público movimentos de aproximação e deriva, descrença e desconfiança, ora por vias empáticas e ora por meio da incredulidade diante

de tantos disparates. São relações alternantes, oscilantes, instáveis, e performáticas, portanto.

O homem otimista inspira alguma admiração, certo pesar; ao mesmo tempo é patético e delirante. Nesta constelação de elementos da cena, trazidos, sobretudo, pela fragilidade assumida por este personagem central navega o outro-jogador: o público. Para ele fica a liberdade de se mover em direções opostas, passar por cúmplice do personagem, ou aderir à fantasia dele, ou rejeitar tamanha dubiedade, e até desconfiar completamente. A dramaturgia de cena propõe este espaço móvel e movediço para a fruição, formado por frestas, buracos, altos e baixos de uma aventura fantasiosa, e o nexo *non sense*. Com estes recursos parece tentar se comunicar com diferentes plateias.

E, também, parece abrir possibilidades para relações para a fruição, vias confusas por onde transitam personagens e espectadores.

A figura muito frágil e desajeitada deste homem otimista está apta a quebrar barreiras convencionadas entre ator e espectador, por despertar certa compaixão e riso. A linha tênue que separa fracasso e sucesso de sua aventura, o fino traço divisor de águas entre versões possíveis para um solo impossível, as marcas instáveis de um ator sozinho em cena com poucos objetos e adereços, quase confrontando um locutor ausente (e poderoso, porque dono de uma fala imbuída de qualidades que lhe dão muito crédito junto ao ouvinte), os recursos audiovisuais e a cenografia simples expõem, em termos expressivos, o lugar de onde se conta essa história, o lugar de fala, desenho de percurso de seus criadores, e, sobremaneira, o esboço de projeto ético e estético do grupo: uma abertura para o afeto por meio do apelo à precariedade. Uma ode à precariedade de ser e estar em cena, e fora dela, nos palcos e bastidores da vida.

Carolina Bianchi (diretora e dramaturga da *Cia*) conta mais sobre o que é este projeto:

(...) O meu solo (*Tamara Karsavina*) tem menos buracos assim, nesse sentido, que tem que apresentar mais este quebra-cabeça de uma história. O dele (*Tomas Decina*) não tem muita história, é um grande buraco na verdade a história, *O Otimista*. Ele está sozinho no mar, ele não tem assunto. E esse é a posição da história dele, essa é a posição dele com aquela narração que exalta seus feitos, o quanto ele está lá otimista, tentando promover coisas, atividades corajosas: 'ele encontrou um monstro marítimo, agora ele encontrou uma grande tempestade, agora, não!'

Talvez ele não esteja vivendo nada daquilo. Ele só chegou numa ilha e tinham umas pessoas. Ele usa isso pra descrever de um jeito mais corajoso, mas ele está usando ao mesmo tempo porque ele precisa ter assunto, ele está sozinho. Então eu sinto o tempo todo... essas figuras, essa fragilidade absurda. Essa tentativa de assunto, de encontrar o outro. (...) (ibidem, p.160)



Carolina Bianchi em *Tamara Karsavina* (foto de Felipe Stucchi)

Os meios e recursos para a fruição são propostos desde o início, quando ainda esboçam e escrevem o projeto original de criação, ou, dizendo de outro modo, integram este projeto teatral desde sempre. É na direção de um alguém (idealizado ou conhecido previamente) que se esboça o movimento de invenção, que se inventa a tentativa da experiência de comunicação, e de cena, cena imbuída de afeto. Como sugere Cecília Almeida Salles, em *Gesto Inacabado*:

É importante ressaltar que o próprio processo, por vezes, carrega marcas da futura presença do receptor como, por exemplo, escolhas que sejam convincentes (à alguém), preocupação com clareza e desejo de sedução. (2011. p. 54)

e também:

O projeto poético está também ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e a sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o propósito estético do artista. (idem. p. 45)

Cabe dizer que, apesar de bastante recorrente em dramaturgias contemporâneas o movimento de inclusão do espectador na cena, aqui se comenta aquilo que é particular das criações da *Cia dos Outros*: trata-se de um teatro construído como uma negativa aos sinais de verossimilhança, intruso e estranho à ela, porque encoberto por feições fantasiosas, imperfeições e dados fantásticos, lado avesso de algum realismo, que pede para ser descoberto, descortinado ludicamente.

O solo *Tamara Karsavina* (que completa o díptico *Solos Impossíveis*) radicaliza este movimento, ao apresentar dramaturgia textual e de cena criadas por meio de sobreposições de narrativas da personagem central e fictícia (Tamara Karsavina: brasileira, cerca de 30 anos de idade, dançarina bastante medíocre) e narrativas sobre uma personagem real (Tamara Karsavina: bailarina russa, reconhecida nos meios da dança do século passado). Novamente o uso de objetos prontos em colagens que determinam as qualidades cênicas: trechos de vídeo publicado na internet, outros do canal erótico *Red Tube*, vídeos e registros históricos sobre a bailarina russa, animações em vídeo produzidas para crianças – elementos que participam de uma miscelânea, e que fortalecem negativas à verossimilhança, ao nexo realista, e porque estão presentes na dramaturgia, e com ela, para ampliar contrastes e criar o *non sense* da cena. Novamente, é a ludicidade e os nexos fantasiosos que organizam a dramaturgia, são motes de criação, e, por conseguinte, chaves para os processos de fruição da obra teatral.

Sobre os processos de criação do solo *Tamara Karsavina*, Pedro Cameron, quem criou a iluminação, explica alguns detalhes importantes para entendimento do percurso artístico do grupo, como um todo, e em particular nesta quarta peça:

(...) a luz começa no primeiro ensaio. Então assim, o fato da gente nos primeiros ensaios ter feito aqui, na Oswald* (Oficina Cultural Oswald de Andrade), já tinha referências de luz que a Oswald trazia. Então a noite você tem uma luz que entra pela janela, que você pensa “não posso negar que isso existe, se a gente tá ensaiando aqui.”

Então a gente apaga a luz, isso já é iluminação. Então, assim, acho que a luz já começa desde o início, claro que de uma maneira muito mais intuitiva, muito mais incipiente, de pensamento, um lugar muito mais tranquilo, mesmo de buscar referências, e não de definir coisas. Que o final traz essa definição.

Então, a gente sabe que o início do Otimista é o Tomás numa geleira. Colocando uma bandeira. Ok. Então eu preciso de algo pra isso. Que eu preciso? Daí, já, um exemplo, já me remeto à luz da Oswald que entrava pela janela, que era um faixa de luz que não deixava ele muito claro, que muitas vezes vinha de contra luz.(...) E daí, então, é inevitável você olha: “é mesmo”, vai fazendo uma pastinha de referências de iluminação, de imagens, que daí traz isso. A Carolina falava muito da parte da *Tamara*, do *Noites Brancas** (filme de Luchino Visconti).

Bom o que é essa noite branca que existe na Rússia? Em que o sol não se põe, e são vinte e quatro horas de luz, que não é o sol especificamente, mas é claro, é claridade, então qual é essa referência, que lugar é esse? Então uma pesquisa de imagens disso, o que é isso, que é a Rússia, que é essa mistura, vermelho que tem muito nas coisas dela, da Tamara, tem muito disso do vermelho da Rússia que se for pensar, pode até ser político, mas é uma referência deles também, então é assim, são as imagens que levam a, e não necessariamente agora está pronto, faça luz pra isso. Daí não dá direito, é um processo. (...)

Se não, no final das contas, você faz uma luz fria, emocionalmente falando. Daí não é tão interessante, porque não tem diálogo real com o ator em cena, não tem essa brincadeira, entendeu, da Carolina na coxia, no solo *Tamara*, e está acontecendo um espetáculo de dança, no palco, na parte do palco que é só feito por luz. O espetáculo de dança é som. Luz e som, que você tenta visualizar as bailarinas, então o processo caminha junto. (anexo 2, p.175)

A *Cia dos Outros* parte de estratégias de criação que alternam usos de referências de modo indireto (no caso específico ao processo de criação de luz, há referências ao filme de Visconti), e a aplicação direta de materiais de pesquisa (objetos prontos, como vídeos colhidos na internet). Faz interfaces no teatro com jogos de composição utilizados em colagens para pinturas, obras mistas e outros objetos ou suportes das artes visuais. Porque parcela relevante do material próprio aos processos de criação atua em cena, par a par com outros elementos apenas referenciais, como é o caso da luz criada por Pedro Cameron (inspirada em traços de um filme). Retalhos de fonte e origens diversas, assim como materiais previamente criados para uso em outros contextos são articulados num mesmo conjunto cênico.



Carolina Bianchi em *Tamara Karsavina* (foto de Felipe Stucchi)

E a experiência para fruição da obra passa por percursos que acessam conjuntamente todos estes elementos díspares e diversos, em dinâmicas individuais, pertinentes a cada espectador, mas que possivelmente requerem a todos a disposição

comum de experimentar uma espécie de brincadeira, na qual a ressignificação dos usos e funções de materiais de cena é estimulada. Fruição envolvida em condições propostas pela condição ficcional, e o pacto mútuo de aceitação de um nexos *non sense* para fruir pela obra teatral. Ou seja: o mesmo movimento requerido durante o processo de criação, para apropriação e articulação dos objetos à cena, é solicitado, desdobrado em nova medida e situação, ao espectador. E, de tal forma, para tê-lo ativamente participante da cena, movido pelo interesse de jogar com a contextualização inusitada de seus elementos, jogar com a cena.

Tomas Decina conta sobre os riscos assumidos porque estas dramaturgias, e por estas opções criativas que operam como jogos de colar, montar, desmontar e brincar, emprestando lugar não só à ludicidade, mas, no mesmo bojo, à precariedade. E que, no revés disto, atribui ao espectador tarefas delicadas, e a tomada de decisões importantes, apesar de bastante lúdicas. Contar com o espectador e com suas disposições é também correr riscos de frustração, ou de solar sozinho. Ele conclui serem estes expedientes criativos presentes em *Solos* não mais que a retomada daquilo que atravessa o percurso artístico do grupo desde sua origem, iniciando em *Corra como um coelho*, e recorrente nas duas peças mais recentes da *Cia dos Outros*, aqui analisadas:

(...) E o *Solos* também tem isso, tem esse motor inicial que é "porque eu gosto de estar aqui nessa berlinda contando uma história pra esse público, contando uma história que eu compus, escrevi, que eu tento fazê-la?". E quando ela começa a chegar num lugar muito seguro, muito formatado, ela perde alguma coisa ali. E os *Solos* tem uma abertura muito maior pra essas passadas de perna serem sempre reelaboradas, coisa que *A pior banda* tem menos espaço, por ser um espetáculo com cinco atores. A possibilidade de variar o jogo, ela existe também, mas ela acontece com outras regras, do que quando você está sozinho e vai procurar passadas de perna.

Tem também essa questão de que o risco proposto para os *Solos* ele foi muito bem elaborado durante o processo da *Banda*. Esse risco já era uma questão no *Corra como um coelho*. A vontade de experimentar mais desse risco, o risco de fracassar, o limiar com o que vai dar certo, o que vai dar. (anexo 4, p.218)

Impressões que Carolina Bianchi - que dividiu a direção de seu solo *Tamara Karsavina* com a atriz agora integrante da *Cia*, Amanda Lyra - reforça em relatos dados durante entrevista:

(...) E aí você vê a primeira cena do espetáculo de fato é uma dança, aonde eu danço com ela. Eu danço com ela. Eu tenho ali uma projeção da Tamara Karsavina dançando, e eu estou fazendo exatamente os mesmos movimentos que ela, mas com meu corpo, que não é o corpo de uma bailarina russa. Então as coisas elas vão sendo colocadas. Mas de alguma forma isso dá uma credibilidade estranha pra aquilo que você está vendo. Que você tem aí um dado, que você está vendo a Tamara verdadeira dançar. Então eu não estou de uma certa forma só criando, eu estou fazendo um paralelo entre dois universos. Aquilo de uma certa forma, essa informação enfatiza ao espectador de que sim, tem um dado concreto ali acontecendo. (...) E ali da mesma forma temos a voz da Amanda que também tenta reproduzir isso de um programa que está falando de uma pessoa, de uma bailarina maravilhosa, uma voz terna... (...) (anexo 1, p. 154)

Como em *O Otimista*, há duas personagens no solo *Tamara Karsavina*. A assistente de direção, a atriz Amanda Lyra, atua como uma locutora, em gravação em *off*. Como uma narradora também onisciente de dados da gênese e dos desenvolvimentos da pequena saga vivida pela bailarina brasileira, homônima de uma bailarina russa famosa, e anônima nos meios da dança brasileira.

Sua locução remete às locuções comumente utilizadas em programas televisivos ditos “femininos”; aqueles em que são apresentados desde receitas culinárias até convidados para debate de temas presentes no cotidiano. É característica deste segmento a exibição de vídeos contendo narrativas sobre casos e histórias de mulheres (às vezes personagens são apresentadas com dados biográficos verdadeiros, e as cenas são edições de imagens dramatizadas pela própria personagem real; ou em outros casos, há um elenco de atores profissionais atuando em dramatizações de curta metragem), geralmente com fábulas permeadas por episódios de superação, de reviravoltas em suas vidas pessoais ou profissionais. É uma modalidade que se convencionou chamar de dramatização de caso real nos meios de produção audiovisual.

Como no primeiro solo desse díptico, Tamara é uma figura ordinária, desprovida de talento para a dança, cuja biografia é confundida em cena com a de outra Tamara, famosa e bem sucedida na dança. Este paralelo entre fracasso e sucesso, ficção e documento histórico é o cerne da narrativa do segundo solo que integra o díptico teatral.

O uso desse recurso novamente implica em um solo para duas atrizes, que contracenam por meio de performance de uma e a locução gravada da outra, num jogo que empresta ludicidade à dramaturgia, e também opera para propor à plateia o exercício de escuta seguida de checagem dos dados apresentados por essas figuras.



Cenário de *Solos Impossíveis*: o avesso do painel de madeira utilizado como fundo ao cenário de *A pior banda do mundo* (foto de Carolina Mendonça)

Solos Impossíveis radicaliza escolhas artísticas, expedientes de criação e recursos anteriormente analisados, quando eu desenvolvi alguns comentários a respeito da poética que envolve a peça anterior. E segue mais adiante, ao formular questões estéticas e éticas para os próprios criadores, ressoando em perguntas sobre relações entre criação e fruição. Há ecos entre propósitos artísticos, criação e relações com o público. E há idealização de possíveis espectadores para esses solos impossíveis.

Os esforços de criação miram para uma plateia talvez capaz de se afetar com as dimensões imperfeitas, e extremamente humanizadas dos personagens Otimista e Tamara Karsavina. Partem desta expectativa, desde que criam até quando atuam em cada nova apresentação dos solos.

Carolina Bianchi, que atuou como idealizadora, diretora, dramaturga e atriz nesta peça, conta mais sobre a origem do projeto e suas características:

(...) E eu já estava com vontade de experimentar, estar em cena sozinha, mas eu sempre achei muito louco, pensando, eu não tenho vontade de fazer um monólogo, por isso até que prefiro chamar um solo; ele não é um monólogo, não é algo que eu me sinto ali, fazendo sozinha, é algo que eu sinto vivendo,

aquela experiência ali com a minha equipe, com o público, sabe, tentando, parece que toda vez que eu vou fazer o solo é como se eu tivesse tentando construí-lo pela primeira vez diante das pessoas. Eu acho que isso é um princípio importante desse trabalho também. Por isso eu acho que ele é um trabalho muito mais arriscado que a *Banda*. Por isso que eu acho que ele parece dar mais errado. De alguma maneira eu tenho um amor por ele nesse aspecto especial, assim. Porque quando a gente foi apresentar no Rio, o Luiz Felipe (*Luiz Felipe Reis, editor de teatro para o jornal *O Globo*) que é um jornalista de lá, falou uma coisa muito interessante, ele falou: que os *Solos*, ele sente que, diferente da *Banda*, a gente coloca o público numa situação mais arriscada também. Porque na *Banda* a conexão com o público ela é mais imediata, ela é mais fácil, fácil num certo aspecto (...) e falou que os *Solos* é, você, o público fica muito mais nesse lugar de falar: “ai, será que isso vai acontecer”, “ai, meu Deus, ai que estranho”, “ai tadinho, que horror”, sabe, um pouco mais, porque é muito mais frágil você ver esses aspectos do fracasso ali sendo tratados quando você tem uma só figura em cena, parece que tudo fica mais exposto. (...) (anexo 1, p. 156)

Para além de trazer o risco criativo, a precariedade de recursos cênicos, a sombra da falibilidade que paira sobre os processos artísticos (como pairam sobre todos os processos humanos) para o interior da cena - e como que parafraseando esta situação – a *Cia dos Outros* trazem a iminência do fracasso como um elo que comunica seus personagens, percursos, e dramaturgias. Reiterando deste modo bastante particular um desejo de se comunicar com aqueles e aquilo que está fora de cena, e com a cena, e com este mundo de todos, independentemente de qual lado do palco se está, porque será ali ou acolá um lugar onde o real e a realização estão fadados ao ímpeto pelo sucesso, e à iminência do fracasso. Só pode fracassar aquilo ou aquele que tenta o sucesso. O peso desta dicotomia não pode caber em universos cômicos e delirantes. Seus personagens, mesmo que desavisados ou distraídos, tateiam um modo menos óbvio de se relacionarem com esta dicotomia, e com o peso dela. A vida, ou a cena, para os personagens pouco prováveis destas ficções trazem desfechos inusitados, ou que podem ser vistos com o encantamento de uma criança diante dos imprevistos do viver. O olhar destas personagens para os objetos de cena, para suas frustrações, para seus intentos e erros, para o redor e si mesmas é o olhar infantil, porque ainda maravilhado, mesmo que seja com o fracasso das coisas todas.

E se “(...) o artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus propósitos. Se o projeto fosse absolutamente explícito e claro ou se houvesse uma predeterminação, não haveria espaço para o desenvolvimento, crescimento, e vida,

sendo, assim, um processo puramente mecânico. Há, sim, uma sensação de aventura.” (Salles. Idem. p. 47), ficção ou percurso de criação, não importa a ordem dos fatores, neste caso, são aventuras para a *Cia dos Outros* e duas poéticas de cena. Aventuras desventuradas - quase sempre.

E, no que tange à obra, se apresenta, mesmo em meio ao gesto inacabado, porque em andamento, em processo, elementos de um projeto estético, ou o esboço dele em direção ao precário. Não é a perfeição aquilo que se almeja nestes processos aqui comentados. É, talvez, a aproximação a lugares do fazer, a patamares do criar, a condições do inventar, e à circunstâncias do comunicar que, mesmo que queiram ser belas, cômicas, ou o que quer que seja, são humanamente imperfeitas. Trazem a perfeição em si, tomam-na para si, e brincam com ela. Este parece ser o material particularmente próprio a esta companhia de teatro, e este parece ser o modo como jogam com ele. E quiçá também servirá como base e sustentação para criações e processos futuros.

De lá, da cena, a *Cia dos Outros* acena para o sucesso e o fracasso, essa dupla siamesa, e flerta com um real possivelmente impossível.

2.0- Se uma janela se abrisse: a respeito de *Nada – para Manoel de Barros*

Neste segundo capítulo me detenho em comentários a partir das muitas experiências que tive com a peça *Nada – para Manoel de Barros*, como pesquisadora, espectadora, curadora, e organizadora de memórias sobre processos de criação dela.

Sua radicalidade dramatúrgica evidencia relações intrínsecas entre escolhas definidas durante os processos de criação e qualidades para a fruição teatral. Neste caso, o que costuma ser uma, dentre muitas condições pensadas para relações próprias ao teatro contemporâneo, opera como eixo para o percurso criativo e orienta a constituição geral da cena.

Vestígios, lembranças e relatos sobre os processos servem como materiais sobre os quais teci este estudo de caso que considera pontos de vista diversos, e costura memórias minhas às memórias alheias.

Na sequência, um breve ensaio sobre *Nada se move*, peça derivada do percurso criativo de *Nada – para Manoel de Barros*.

Comentários sobre *Nada – para Manoel de Barros*

E se uma janela se abrisse numa sala preparada para acontecer uma festa familiar, e onde juntos estão seis atores-anfitriões que atuam como quem pertence a uma mesma família, e na companhia de cerca de trinta convidados? E se nesta sala houvesse uma janela para ser aberta, e por onde fosse possível verificar condições do tempo, o céu e seus sinais, se há nuvens pesadas nesta noite anunciando uma madrugada de chuvas fortes; ou para ver como estão a rua e seus movimentos às vezes desconexos, se há um passageiro cochilando, e talvez sonhando sentado e distraído naquele ônibus que cruzou a esquina detrás do edifício; se um cão fareja algo para comer; se uma estrela cadente atravessa o céu para ouvir pedidos de felicidade, enquanto atores se enredam em causos e tarefas cotidianas? Se uma manifestação popular toma as ruas do bairro reivindicando melhorias do sistema de transporte, se há confusão entre pedestres e motoristas de veículos particulares, se há amantes de mãos dadas caminhando pelas calçadas, se existe silêncio ou somente ruídos e estridências lá fora, enquanto dentro da sala cênica um

universo inteiro se revela por meio de conversas ora triviais e tensas, ora bastante líricas? Se afinal, enquanto transcorre o que também parece ser uma reunião entre alguns que se conhecem e outros completamente desconhecidos a pretexto de uma peça teatral, tivéssemos como ver e, portanto, saber quais outros eventos acontecem para além desta sala e destas minúcias de acontecimentos, da intimidade por vezes velada, e por outras escancarada por personagens que pertencem a uma mesma família? Perguntas evocadas aqui, e para que possamos primeiramente supor condições inversas àquelas experimentadas em *Nada – para Manoel de Barros* – obra teatral que já começa quando atores e espectadores se encontram no espaço cênico, para iniciar uma festa de aniversário, (que se saberá a seguir, logo no começo) é do patriarca de uma pequena família; festa ritualizada para poucos convidados, o público que entra em uma sala para assistir à peça numa noite de agosto ou setembro, no Sesc Belenzinho, região leste de São Paulo.

Primeiro: evocar uma situação de dispersão. Para depois, mais adiante, tratarmos da condição de imersão própria a esta peça-festa.

No ano de 2013 a temporada teatral de *Nada* contou com quase dois meses de apresentações que aconteciam de quinta a domingo. Era recorrente que pessoas assistissem repetidas vezes a este espetáculo concebido e dirigido pela dupla de artistas Adriano e Fernando Guimarães (Coletivo Irmãos Guimarães/ Brasília - DF), e criado com a participação de Miwa Yanagizawa (direção de atores e atriz do elenco), Emanuel Aragão (colaborador como dramaturgo), Liliane Rovaris, Marília Simões e Adriano Garib (ambos participaram até o término da primeira temporada), Camila Márdila, Otto Jr. (substituiu Garib), Rodrigo Lelis, Lafayette Galvão, Lúcia Bronstein (que substituiu Marília) - integrantes do elenco; além de Ismael Monticelli (colaborador na cenografia e projeto gráfico), e Zelito Souza (responsável por montagem e desmontagem, cenotecnia e contra-regra da peça).

Ao longo deste período alguns espectadores solitários, pequenos grupos, casais, mães e seus filhos participavam uma, duas, três vezes da peça. Voltavam com novos acompanhantes, traziam alguém da família que ainda não havia assistido, e novamente participavam da comemoração do octogenário avô (atuado por Lafayette Galvão), ao lado de quem festeja, ou como quem vai ao teatro, e vice-versa.

A realização desta temporada paulistana foi possível porque a arquitetura do espaço cênico que a acolheu é apta a comportar demandas cenográficas e técnicas variadas. Projetada para receber adaptações em acordo com necessidades bastante específicas, se adaptou para posicionamento de cenário e bastidores, enquanto propôs algumas adaptações, que resultaram na construção de uma caixa, disposta no interior de sua caixa preta, concentrando dimensões da área cênica, a fim de estreitar a convivência entre atores da peça e público num retângulo menor que sua área original. A construção permitiu proximidade física, e a condição de intimidade requerida por esta dramaturgia de cena que propõe ao elenco e espectadores um encontro para a ocasião de uma festa, sem paredes, sem distâncias e obstáculos ou recursos cenográficos que os separem. Neste interior se acomodou o cenário para a peça, que é uma sala de estar e, simultaneamente, uma instalação cenográfica chamada *Rumor* – aberta à visitação pública durante todo o período da temporada teatral, em horário alternativo às sessões de *Nada*.

Nada – para *Manoel de Barros*, a peça e *Rumor*, esta instalação, formam um díptico, uma obra em duas partes. A cenografia/instalação cenográfica remetia o visitante-espectador a um ambiente que também era um monumento à fragilidade, ou a uma ideia de beleza construída sobre fragilidades: composta por uma coleção de centenas de frascos, garrafas, pequenos recipientes e bibelôs de vidro transparente, todos dispostos em estantes, formando um conjunto vítreo que fazia fundo à sala, quando visto à distância. Uma espécie de emaranhado vítreo, luminoso e brilhante – porque a luz assim o fazia parecer - de onde se destacava a rigidez com ares de eternidade de um piano de armário.

Para preparar o ambiente às apresentações da peça, pouco antes das sessões semanais, a esta instalação eram acrescentados mobiliários (cadeiras, poltronas, namoradeiras), onde público e elenco estariam acomodados, conjuntamente – além de criados mudos, mesa de jantar, alguns objetos e utensílios de uso doméstico. Esta nova disposição de coisas, ou a adaptação da instalação *Rumor* para *Nada*, se transformava no ambiente acolhedor de uma sala residencial. O cenário repleto de vidros e reflexos deles espalhados por toda a parte formava o cômodo principal de uma casa, possivelmente ampla, certamente localizada no interior de algum lugar do Brasil; ou, arrisco dizer, do mundo. Há interiores mundo afora, mundo adentro. Onde houver centro urbano, metrópole, megalópole, haverá, por conseguinte, arredores, interiores, margens e cantos periféricos. Um lugar pressupõe o outro, ou é o próprio outro do primeiro.

Ou, como apresenta a questão dos duplos interior/exterior, Gaston Bachelard em sua *Poética do Espaço*, “o aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito”; e prossegue, dentro de sua perspectiva fenomenológica: “O ser do homem é um ser desfixado. Toda expressão o desfixa. No reino da imaginação, mal uma expressão foi enunciada o ser já tem necessidade de outra expressão, o ser deve ser o ser de outra expressão.” (2012, p. 216 e 218).

E esta sala esteve posta e pontualmente pronta para a temporada, e disposta como que a receber o público na condição de convidado para ali acontecer uma comemoração, que era uma peça teatral. Seus atores-anfitriões, noite após noite, recepcionavam espectadores de tal modo a criar uma situação propícia às experiências compartilhadas como em uma festa, com o despojamento e algum cerimonial próprios de uma festividade. Algumas experiências propostas em cena eram previamente pensadas, ensaiadas, e outras ocorriam de modo não previsto, acidentalmente, devido ao momento e à ocasião. Acontecia por vezes de, após as apresentações, uma parte do público ainda permanecer na sala para degustar mais das guloseimas servidas durante a festa-peça, ou para perguntar sobre as receitas daquilo que experimentou, e como quem de fato esteve numa cerimônia familiar.

A estrutura dramática, suas porosidades, permissões para eventos do acaso, e convites para a participação do público em ações e ritos da cena, como rezas coletivas, em que atores e público de mãos dadas seguiam alguma oração conhecida, ou momentos em que todos juntos se serviam e serviam petiscos para também juntos comerem, permitia imprevistos, e nalguns momentos, se antecipava à vinda deles, realizando em via dupla a abertura para o espectador como participante, e simultaneamente regulando medidas e condições para a sua participação.

E a cenografia operava como importante elemento de cena, ao mesmo tempo dando corpo ao ambiente ficcional da peça, e regulando níveis de inserção do espectador nela. Um dispositivo capaz de acolher o público na mesma dimensão e nível espacial que elenco - já que todos se sentavam lado a lado em namoradeiras, cadeiras e poltronas do mobiliário cenográfico ali disponível e espalhado pela extensão da sala - de orientar a fruição por um movimento de imersão em memórias, buscando criar momentos para identificações familiares e atávicas, e ceder lugar à festa, às relações e nuances que esta proporcionava entre os participantes todos (atuadores e fruidores), intromissões desejáveis, e não desejáveis... Havia espaço para o indesejável também. Justamente por

trazer qualidades de abertura à participação ativa e espontânea do público, houve ocasião presenciada por mim em que, diante de um celular que tocava insistentemente, um espectador não só não o desligou como atendeu a chamada telefônica, conversou brevemente, para dar aos demais presentes, logo a seguir, a notícia de que “era sua filha que ligava”. Acredito que este incidente, apesar de incômodo e indesejável para atores e público, demonstra tanto o conforto quanto o acolhimento com que cada um era recebido para esta festa, no interior deste espaço – sabidamente destinado à realização de uma peça, já que a compra de ingressos é que garantia o acesso ao espaço, assim como a leitura, mesmo que breve, de materiais de divulgação e mediação sobre a peça informavam seu horário, elenco, etc. e sobre o acesso ao local – e o quanto a cenografia operava então como um dispositivo para as aberturas de fruição, com extremos e limites nem sempre completamente reguláveis por quem estava atuando, ou por seus diretores.

E o espaço cenográfico podia remeter o espectador a muitas outras salas, lugares que lhe pareceriam familiares como casas de avós, ou casas de sonhos e de pensamentos divagantes, lugares memoráveis.

A composição dos assentos ao longo das paredes formando um desenho em “u”, a proximidade física entre os presentes, o calor da iluminação e das cores escolhidas para estofados, objetos, e acessórios, assim como a nivelção de móveis e pessoas num mesmo plano e conjunto uniforme, todos estes elementos se articulavam na cenografia e pareciam querer estimular a condição de conforto, acolhimento e familiaridade para quem ali permanecesse. Sua constituição não fixa (ou fechada) em referências geográficas, históricas, temporais muito exatas também proporcionavam a estranha sensação de um lugar imprecisamente atávico.

Trata-se de uma cenografia que mescla traços de genealogias amplas, por apresentar referências dispersas, objetos que caberiam em salas de interiores de casas de São Paulo, Ceará, Santa Catarina, ou ao Mato Grosso do Sul de Manoel de Barros, ou em qualquer lugarejo do interior do mundo. Havia um tanto de antiquário, de casa de colecionador de vidros também; de sala de jantar, e ainda de um não-lugar. Capaz de evocar ou despertar (ou adormecer-nos para?) sensações de pertencimento real ao espaço, apesar de ficcional, e de gerar impressões falsas, temporárias, de quase parentesco com membros desta família.

O conjunto cenográfico assim constituído não propõe ao espectador a identificação clara de objetos de cena como oriundos de uma determinada região, nem remetem a um regionalismo específico, porque sua composição mistura referências e

origens diversas, materiais e aspectos de designer variados. Pistas se embaralham na medida em que se tenta localizar determinado momento histórico com precisão, por exemplo. Sem sugestões ou conjuntos de elementos visuais que fechem em referências unívocas para se deduzir uma temporalidade ou geografia específicas, o ambiente parece estimular que espectadores iniciem uma viagem para dentro de regiões pessoais e íntimas, para memórias e afetos familiares, para reminiscências de casas em que viveu, esteve, visitou, festejou aniversários num mesmo rito simples e intimista, despojado e roceiro.

O ambiente propõe (entendendo por ambiente tanto o espaço físico, cenográfico, quanto sua relação com o todo da cena, evocações, sugestões, e usos dele por atores e público), de certo modo, um espaço com qualidades predominantemente simbólicas, com visualidade um tanto vaga no que diz respeito à reconstituição espaço-temporal (esta qualidade é secundária ou produz pouca atenção), e bastante arquetípica, e, portanto, tendendo a se universalizar enquanto cenário e atmosfera da ficção. Por trás da ambientação teatral, e entremeada às narrativas, e ainda implicada nos jogos de atuação, como também nas homenagens e referências à literatura e aos universos dos personagens de Manoel de Barros¹⁷, a intenção artística de universalizar o lugar da cena, a cena propriamente, ou de tê-la como desdobramento de um “estado” de interior, por meio da proposição de imagens que nos enviam às salas de nossos interiores, diversos interiores regionais, e às regiões de nossas memórias familiares repletas de imprecisão e diferentes regionalidades predominam.

E, desta ideia de ambiente universal e arquetípico, que pode ser entendida como um traço remanescente - e em conformidade com aquele apresentado na poesia de Barros - na obra teatral aqui analisada (e como mote do projeto criativo da peça, desde

¹⁷- Manoel de Barros imprimiu estilo e modo próprio no conjunto de sua obra composta em prosa e verso. É bastante recorrente o uso de metáforas e comparações inusitadas, por exemplo, em suas criações de imagens poéticas, assim como o elogio ao detalhe, ao pequeno, ao simples, como este seu texto bem ilustra:

“Naquele dia, no meio do jantar, eu contei que tentara pegar na bunda do vento — mas o rabo do vento escorregava muito e eu não consegui pegar. Eu teria sete anos. A mãe fez um sorriso carinhoso para mim e não disse nada. Meus irmãos deram gaitadas me gozando. O pai ficou preocupado e disse que eu tivera um vareio da imaginação.

Mas que esses vareios acabariam com os estudos. E me mandou estudar em livros. Eu vim. E logo li alguns tomos havidos na biblioteca do Colégio. E dei de estudar pra frente. Aprendi a teoria das ideias e da razão pura. Especulei filósofos e até cheguei aos eruditos. Aos homens de grande saber. Achei que os eruditos nas suas altas abstrações se esqueciam das coisas simples da terra. Foi aí que encontrei Einstein (ele mesmo — o Alberto Einstein). Que me ensinou esta frase: A imaginação é mais importante do que o saber.

Fiquei alcandorado! E fiz uma brincadeira. Botei um pouco de inocência na erudição. Deu certo. Meu olho começou a ver de novo as pobres coisas do chão mijadas de orvalho. E vi as borboletas. E meditei sobre as borboletas. Vi que elas dominam o mais leve sem precisar de ter motor nenhum no corpo. (Essa engenharia de Deus!) E vi que elas podem pousar nas flores e nas pedras sem magoar as próprias asas. E vi que o homem não tem soberania nem pra ser um bentevi.” (de *Memórias Inventadas - A Terceira Infância*. Editora Planeta, São Paulo, 2008, tomo X, com iluminuras de Martha Barros.)

seus primeiros ensejos e desejos de realização, e da relação estabelecida entre cena e poesia), emerge e é, simultaneamente, a dramaturgia de cena. Mais que ser, ou diferentemente de ser um recurso ou elemento central dela, a casa desta família é dispositivo dramático para elenco e público experimentarem juntos uma festa, que segue roteiros e ações previstas em ensaios, mas também, e sempre, é uma festa inédita para quem ali está. O espaço, seja na medida de sua existência cenográfica, seja em nível de operação dramática, é o dispositivo para adentrar a experiência de fruição em *Nada*, e também, para pensar seus processos de criação, que a estruturam como obra teatral performática.



A atriz e diretora Miwa Yanagizawa e o ator Lafayette Galvão em cena de *Nada* – para *Manoel de Barros* (foto de Emília Silberstein)

A entrada neste ambiente, desde o primeiro contato que se pode estabelecer com os atores-anfitriões, propõe para a experiência da fruição a imersão num conjunto inseparável, porque homogêneo e complementar: a intrincada tríade espaço-tempo-atuação. Eis o cerne da dramaturgia, e ela mesma.

E esta intencionalidade artística por imprecisão espaço-temporal também se desdobra, assim, como um fio condutor, nas demais camadas da dramaturgia de cena. Ela ajuda a pensar esta criação misto de teatro, festa de família, performance, e encontro casual entre conhecidos e desconhecidos. Opera como um fio de Ariadne para o espectador se perder e se encontrar no emaranhado de causos, situações, conflitos familiares, festejos, gracejos de poesia e fruir como quem vive, simplesmente, se é que isto é tão simples assim no teatro. E o caminho inverso, como se fosse um percurso de volta e retorno ao cerne, também é pensável: seja partindo de elementos separadamente, da cenografia, ou do som e luz, ou das personagens (ou figuras), ou da dramaturgia textual, ou de figurinos e objetos de cena sempre se chegará num tempo-lugar nenhum, e que pode ser outros muitos, e ao mesmo tempo – este tempo-lugar de *Nada*.

Tudo em *Nada* parece ser e pertencer a um tempo-espço em estado dormente, ou remanescente de outros tempos-espços. É como se estivessem coisas e pessoas desde sempre ou para sempre ali, contidas umas nas outras, prenhes e partes de si, reciprocamente. Elementos da cena e atores juntos e dispostos para esta ocasião que é festiva, mas é cotidiana, tem traços do real, e é ficcional, especial e rotineira simultânea e coordenadamente. As vestes simples, quase nada de maquiagem e um registro bastante naturalista para as atuações; a luz ambiente e o mobiliário aconchegante: nada parece tender à teatralização de uma situação ou literatura teatral previamente pensada; tudo parece acontecer como que pela primeira vez, ou talvez sempre, como que desde um sempre, como um real que é ficcional concomitantemente, ou uma situação para ser experimentada como qualquer situação do cotidiano, e ao mesmo tempo, com ênfase em seus pequenos acontecimentos; em ocorrências miúdas que cotidianamente passariam despercebidos, ou nem seriam notados com tanta intensidade, se se dessem no plano não-ficcional, fora da convenção teatral.

O sugestionável da dramaturgia, ou o convite para uma espécie de viagem reside aí: nas muitas referências que proporciona, ou como remete para este lugar indeterminado e ao mesmo tempo reconhecível, em sua duração breve. Porque, no mais, há uma espécie de convite ao público para fruir (e usufruir) de um aqui e agora, um presente real, que requer qualidade de presença cênica ao espectador, uma qualidade de performance dele.

E a sala/cenografia tinha uma porta por onde entrar e sair o público. E havia outra porta que interligava espaço cênico aos bastidores, acessada apenas por aqueles que estavam atuando, ao fundo da sala. A primeira porta permitia a cada espectador a

entrada neste pequeno mundo, interiorano e interiorizado por nós - mesmo que sejamos desde sempre habitantes de grandes metrópoles. Porta de entrada para um pequeno universo disposto e criado para a poesia de Manoel de Barros, para festejar sua poesia.



Camila Márdila em *Nada – para Manoel de Barros* (foto de Lúcia Silberstein)

E não houve nesta sala uma janela. Nem uma referência a uma janela, fosse cenográfica (que nos permitiria a ideia apenas de uma janela, e não uma vista direcionada para um ângulo específico da área externa ao prédio). Janela que permitisse avistar o céu, o exterior da sala. E se houvesse, e se ela se abrisse às relações tão imersivas entre público e personagens, entre todos os presentes à peça e às situações, a fruição seria completamente outra, talvez nem fosse como uma imersão. Teria qualidades outras. Uma janela abriria vista e passagem para acontecimentos externos, distraindo atores e espectadores das delicadezas e “desimportâncias” (como gostaria Manoel de Barros) desta festa de gente interiorana, sem requintes, regada a quitutes, cachaça, e música caipira. E de sua ficção construída por detalhes, miudezas, e para valorizar detalhes, miudezas da vida. Um clima seria quebrado, um estado de coisas seria destruído se houvesse uma via, uma janela para fora dali. Seria outra peça.

2.1- A genealogia do encontro entre artistas colaboradores do processo e do processo de criação de *Nada* – para *Manoel de Barros*

A criação deste ambiente dramaturgico – anterior, e também simultâneo à criação cenográfica propriamente - se deu durante cinco meses de processos, em 2012, que envolveram ensaios, conversas longas, uma rotina diária de trabalho na Casa da Glória (Rio de Janeiro). Buscou-se criar primeiramente um estado de imersão para o elenco, preparatória ao estado imersivo da ficção, proposta ao espectador no futuro.

A noção de “tempo morto” permeou estes processos – e o termo é bastante recorrente nas memórias de Adriano Guimarães (um dos diretores da peça), conforme observei em entrevistas e conversas que tivemos sobre os processos de criação. A produção e repetição meticulosa em ensaios, deste tempo da vida cotidiana, um tempo tido como inútil, porque pouco produtivo em cena (ou mesmo fora dela), foi essencial para assentar bases para atores e suas criações, para fornecer material aos personagens – e também para definição dos demais elementos que compõem *Nada*.

E sobre escolhas de colaboradores, atores e atrizes que integram este elenco, e ainda sobre os caminhos para a criação das personagens, Adriano Guimarães sublinha como nortes de percurso:

Interessa se eu estou chamando você pra trabalhar, você me interessa como pessoa, não só como capacidade de produzir personagem, ou de fazer uma voz x, ou de chorar, seja qual for as habilidades de um ator. Na verdade, quando eu chamo você eu estou atrás de uma visão de mundo. E, de uma certa maneira, das experiências que você teve na vida. Se eu descarto isso, pra mim não faz sentido, de verdade. Embora faça sentido pra milhares de grupos, milhares de atores, isto é muito polêmico na verdade. Então, assim, eu acredito na pessoa e o que a pessoa pode criar. Por onde eu vou acessar uma Ofélia em você e qual vai ser a Ofélia que nós vamos construir juntos? Não é uma Ofélia que eu vou impor, e nem uma Ofélia que você vai chegar e sentar... a gente vai descobrir como é sua Ofélia no processo de tentar se aproximar da Ofélia de Shakespeare. E eu vou levar um banho de você, porque eu vou te dar uns dispositivos achando que você vai chegar aqui, eu quero que você chegue ali, na cena de loucura de Ofélia. E você com esses dispositivos, lúcida como nunca, presente como nunca, faz outra Ofélia. E aí como é que eu lido com isso, isso é bom, isso é ruim, eu tento me aproximar. Parece que é um processo vivo de relação afetiva entre a gente com aquele material. Então, foi esse o processo de criação dos personagens. (anexo 5, p. 234)

Interesses próprios às pesquisas artísticas do *Coletivo Irmãos Guimarães* se relacionam aos campos de interesses dos outros criadores - que integraram anteriormente a *ciateatroautonomo* (Miwa Yanagizawa, Liliane Rovaris, Emanuel Aragão e Otto Jr.) - e dos demais integrantes da equipe de *Nada*: a visão radical e compartilhada entre todos da ideia de experiência em contraposição às noções de representação no teatro. E, assim, estes interesses e noções comuns orientaram a criação da dramaturgia de cena, notadamente. Estiveram presentes tanto no passado, em trajetórias individuais e coletivas destes criadores, e também – e consequentemente – integram a concepção da peça, porque os comunica artisticamente. É de comum entendimento o teatro como espaço para compartilhamento de experiências e de afeto; ou este entendimento como prioridade nos processos de criação e realização teatral.

A sinopse de *Nada – para Manoel de Barros*, publicada no site do *Coletivo Irmãos Guimarães* colabora para pensar este aspecto determinante do percurso artístico dos envolvidos na criação e da própria criação da obra comentada aqui:

(...) radicalizam seu incômodo sobre a representação, criando personagens que respondem a dispositivos de jogo postos em cena muito mais que a marcas e rubricas. Abertos à improvisação, os atores atuam em processo, interagindo e se modificando [qualidade que Deleuze atribuiu ao mapa] ao invés de reproduzirem as relações e modelos presentes na representação em seu sentido tradicional [qualidade que Deleuze atribui ao decalque]. São atores-mapa, não atores-decalque. Na peça, o espectador acompanha uma convivência em família durante o aniversário do avô sem se dar conta que ela esteja exatamente acontecendo. A disposição do público circularmente em cadeiras, como na sala de visitas da casa na fazenda, favorece a atmosfera intimista proposta pelo trabalho e a evolução da dramaturgia, que consiste maiormente nas relações que se estabelecem com esse público e nas respostas às interações ator-ator, ator-público, público-público. (<http://www.coletivoirmaosguimaraes.com> – visualizado em 10/07/2016)

Visa-se a presença do espectador potencializada por jogos de improvisação entre atores e espectadores, ou entre figuras da ficção e seus convidados, porque há disponibilidade ao acaso, e àquilo que pode ser também proposto pelo público, ativamente presente. Este outro da cena envolvido de tal forma e em tal intensidade no tempo-lugar criado por estes artistas e, simultaneamente, no presente das ações, que sua

saída se faz sempre opção, embora a convenção construída se dê em função da entrada para uma imersão. Esta combinatória radical de entrada e saída se sustenta como aspecto complementar e oposição: a correspondência do público às propostas da obra se relaciona diretamente à liberdade de poder não corresponder, de recusar qualquer nível de participação.

E, nesta direção, as relações e suas nuances, pequenos acontecimentos criados por atores ou por espectadores ganham centralidade em cena.

Como não projeta um fora, como não existem “janelas”, tudo se dá em uma dinâmica interior e interiorizada, na qual a experiência com duração de duas horas depende da disponibilidade a valorizar momentos, acasos possíveis, e também ações inseridas em planos rigorosamente traçados durante os processos de ensaios.

A ênfase no jogo de atuações entre elenco e público propõe a fruição em um “como” viver o presente e seus contratempos, sutilezas, absurdos, contrariedades, e possibilidades criadas previamente para reforço de tais jogos. O teatro realizado como oportunidade especial para experimentar situações triviais, o tempo corrente, com qualidades gerais performáticas, e humores e disposições individuais - e compartilhando presenças e experiências com pessoas com as quais talvez você não se dispusesse a se relacionar em tal imersão, senão por meio da condição ficcional, porque inserido numa convenção teatral.

Desde o ponto de vista da colaboradora Camila Márdila - atriz que já havia participado de outras criações com o *Coletivo Irmãos Guimarães*, e que atualmente integra o *Areas Coletivo de Arte* (com Liliane Rovaris e Miwa Yanagizawa) - que contou sobre detalhes do processo de criação, por meio de entrevista gravada à distância – algumas memórias sobre as atuações emergem e revelam outras qualidades da peça:

(...) a gente não definia exatamente quais eram os papéis no início. A gente não tinha essa necessidade de “eu sou filha da Miwa, vou chamá-la de mãe”. Então, a gente deixou de fora esses tratamentos específicos familiares e foi construindo a partir da relação, até pra gente não cair nos clichês iniciais de “se eu sou filha é assim, se eu sou mãe é assim, se eu sou marido, se eu sou mulher é assim”... E a gente se orientou muito pelo que surgia ali na convivência. E como a gente não tinha um texto a priori, tinha apenas um argumento da peça, o que a gente sabia era: a Ana (Marília Simões/Lúcia Bronstein) morava ali, foi embora e voltou no dia do aniversário do avô. Então, a gente ficou trabalhando muito o passado desta família, o que acontecia quando a

Ana ainda estava lá (...)
Aí a gente levava coisas do Manoel de Barros, o tempo todo a gente lia bastante, trazia piada, histórias, imagens, ou coisas parecidas. Aquela coisa de ser um universo do Manoel; então eu acho que as palavras "aproximação", "contaminação" elas fazem parte deste processo (...).
(anexo 6, p.253)

O eixo das atuações gera relações interpessoais, a partir das noções de “invenção do passado” e “ações em tempo morto”; depois firmadas, estabelecidas em jogos de improvisação, e mais adiante, disponíveis às transformações possíveis de nuances e intensidades provocadas pela experiência de atuar com as presenças de espectadores e suas qualidades. O espectador atua como um provocador de situações, na medida em que não está em cena apenas como elemento passivo, que assiste à peça. Ele é parte integrante da dramaturgia, e isto se demonstra desde a disposição espacial das cadeiras onde se acomodam com o elenco durante *Nada*, e mais ainda, em situações nas quais é convidado a agir conjuntamente.

Os personagens, membros desta família, características individuais deles, e as relações estabelecidas diante e com o público formam um conjunto coeso, tangenciado por traços e marcas da literatura de Manoel de Barros. Não são exatamente figuras extraídas do universo literário deste poeta - não passa por aí a constituição das personagens, tampouco outros aspectos da dramaturgia de cena. Nem fazem referência direta a tais materiais literários em que se inspiram. É como se particularidades da poética deste escritor brasileiro compusessem uma massa coesa a partir da qual são engendradas as figuras e o ambiente ficcional da obra.

As ocasiões de ensaios produziram condições para a intimidade entre as figuras, entre equipe e elenco. Foi durante os processos de criação que descobriram e inventaram juntos as bases sobre as quais sustentar relacionamentos, afetos, desafetos, afinidades, e discordâncias que emprestariam depois contornos aos membros da família de *Nada* e à cena, de modo geral. Neste período, criaram laços interpessoais para, em seguida, se apropriarem destes vínculos como diretiva para o material dramático. Mas foi somente quando em presença do público que este material se consolidou, ou adquiriu formas mais definidas, vivas.

E antes de chegar ao poeta que é mote, inspira e oferece materiais ao processo de criação que resultou em *Nada* - e para quem é feita homenagem em dialeto outro, que não a sua literatura em verso e prosa – sugiro um breve passeio por outro poeta, um certo Alberto Caeiro (heterônimo do português Fernando Pessoa), em *É preciso também não ter filosofia nenhuma* (de *Poemas Inconjuntos*). Nesta poesia - uma curta prosa poética organizada em versos, Caeiro desenha uma janela ao leitor. Ela inexistente em *Nada*, mas pode ser um exercício de passagem, de deriva (para posterior retorno) o gesto de se debruçar nela, antes de seguir com outros comentários:

Não basta abrir a janela
Para ver os campos e o rio.
Não é bastante não ser cego
Para ver as árvores e as flores.
É preciso também não ter filosofia nenhuma.
Com filosofia não há árvores: há ideias apenas.
Há só cada um de nós, como uma cave.
Há só uma janela fechada, e todo o mundo lá fora;
E um sonho do que se poderia ver se a janela se abrisse,
Que nunca é o que se vê quando se abre a janela.

A atmosfera teatral de (e que é) *Nada*, misto festa e peça, se desenvolve em duas dimensões intrínsecas: entre as quatro paredes sem janelas, em meio às belezas do cenário e aos ritos de oração, alimentação, danças, e contação de causos, e por “entre” as relações entre os presentes a cada sessão. A cada sessão que pude assistir, verifiquei que se construíam breves empatias, rápidas proximidades, relações permeadas por pequenas cumplicidades entre atores e espectadores, e também alguns incidentes para a cena, ações desviantes e retomadas do roteiro da peça, imprevistos. E também falas que sugerem segredos desta família, diálogos para pequenas intrigas, fofocas, perturbações de humor das figuras e também do público presente, afetos ensaiados e não ensaiados, momentos de festividade, e pequenas rotinas. A textualidade funciona assim, como janelas voltadas para dentro, vias pequenas, e que poderiam ou não ser alargadas, estreitadas e até mesmo fechadas. Estas janelas pertinentes também à obra de Manoel de Barros, cuja escrita parece transportar seu leitor para interiores de si, do mundo, e do outro.

Como ajuda a pensar criticamente o pesquisador francês Paul Zumthor, a propósito da poesia e suas funções, e que cabem neste caso para entendimento da aproximação feita por esta peça teatral aos escritos de Barros:



Rodrigo Lelis e Otto Jr. (primeiro plano) - foto de Emília Silberteín.

A “poesia” (se entendemos por isto o que há de permanente no fenômeno que para nós tomou a forma de “literatura”) repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito. Utilizo aqui essa última palavra despojando-a de toda conotação sacra. Entre um “ritual” no sentido religioso estrito e um poema oral poderíamos avançar, dizendo que a diferença é apenas de presença ou ausência do sagrado. No entanto, a experiência que tenho das culturas nas quais subsistem tradições orais vivas, leva-me a pensar que essa diferença não é percebida por aqueles partícipes dessas culturas. No caso do ritual propriamente dito, incontestavelmente, um discurso poético é pronunciado, mas esse discurso se dirige, talvez, por intermédio dos participantes do rito, aos poderes sagrados que regem a vida; no caso da poesia, o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de destinatário; mas não da própria natureza discursiva. (ZUMTHOR, 2007, p. 47)

A poesia de Manoel de Barros parece ser ritualizada em *Nada*, como propõe Zunthor ao relacionar performance e tradição literária oral.

Liliane Rovaris (que atuou como tia Dalila, uma figura que era agregada do núcleo familiar) se lembra do processo e das apresentações feitas com a presença do público – este outro participante que fundamentalmente ajudava a delinear contornos e situações, tarefas pouco possíveis durante ensaios: “E a gente já estava chamando gente pra assistir lá no Oi Futuro (RJ) mesmo, onde ia ser a festa, a festa, (olha só que ato falho), a peça. E pra mim era muito louco, que parecia realmente que eu ia pra uma festa, que eu gostava muito de fazer aquilo, me divertia demais fazendo a Dalila.” (anexo 7, p. 260)

Como o espectador é inserido na cena, e as relações e situações estão bastante abertas para serem construídas com sua participação, elas dependem absolutamente do envolvimento deste outro da cena. A impressão de estarem em festa, todos juntos, é chave para tal condição se dar, e se estreitar ao longo da realização de cada sessão – situação esta sempre sujeita à ação inesperada do público, e aos jogos que atores manejavam em resposta ou como contrapartida. Por isso, o texto teatral em questão se assemelha a um roteiro, é poroso, com frestas para a entrada do público, e propenso ao ruído, à intromissão do acaso, à alteração súbita e improvisada.

Sobre a criação desta textualidade, a atriz recorda ainda alguns pontos importantes:

(...) as relações foram se estabelecendo, e às vezes era pedido que incluísse algum caso, uma história do Manoel de Barros, isso no início, depois foi bastante específico, principalmente pra mim, e para Rodrigo (Lelis). Era cada vez mais requisitada essa coisa de colocar algumas coisas do Manoel de Barros.

E aí foi se criando a relação da mãe com a filha que vinha de longe. Então, às vezes elas não podiam se falar, e aí começou isso, criar família, relações, e o Manu (Emanuel Aragão), que é autor, não ia aos ensaios. Até que um dia ele mandou um texto, e era um texto literário, lembrava Gabriel García Márquez, e a princípio não foi usado. Mas tinha uma coisa depois, que ele trouxe da árvore genealógica que era quase o início do espetáculo, depois que a gente apresentava, o público chegava, e a gente ficou muito tempo ensaiando essa coisa da árvore genealógica e o texto foi se criando... Às vezes, nós atores, no final do ensaio, junto com o Adriano (Guimarães), sentávamos e escrevíamos o que tinha sido falado. Então, aos poucos, a figura do dramaturgo foi inserindo coisas dentro do que a gente já tinha e aí chegou um texto, da história da chuva, não sei se você se lembra? Que era a coisa da tempestade, do vô, do dia da morte que o vô morreu... Enfim, ali foi um texto mesmo. Mas foi muito bom esse processo, porque o Adriano conduzia indicações, tudo era tão sutil, tão delicado e ele deixava propor muita coisa e eu me divertia muito, e aos poucos, assim, eu fui tendo uma autonomia total do texto, porque o texto da Dalila não tinha muito ali dentro da dramaturgia da família, então eu fui criando as histórias, peguei uma

história do Beckett, que eu adaptei para o vestido, as histórias do Manoel de Barros... e eu era quase uma inserção ali, eu meio que atrapalhava, quebrava, eu tinha essa função de quebrar o assunto, de repetir, ou de falar uma coisa que não tinha nada a ver, e eu me inspirei muito em mim mesma, eu acho que eu sou assim... ah, e do interior, da minha vivência em Bragança (Paulista), essas coisas (...) (anexo 7, p. 259)

O que se mantém intocado durante e após as etapas de criação é um roteiro de ações para a peça-festa acontecer, com episódios de festividade e algumas interrupções previstas, coordenadas por seus anfitriões, e aos quais espectadores de certa forma se submetem. E textos, claro. Mas mesmo estes estavam sujeitos à improvisação, e alterações súbitas.

Se o espectador chegasse ao espaço cênico com o pressuposto de simplesmente assistir a algo, logo era tomado de alguma surpresa, provocado a se alterar, e ajustar suas expectativas. Há atribuições que lhe são dadas no teatro, recorrentemente – e que pressupõem qualidades de presença passivas diante da cena, ou a integração intelectual, porém silenciosa a ela. Em *Nada* espectadores são convidados a participar conforme maior ou menor grau de abertura apresentado pela cena e situação, com qualidades outras de sua presença, com tomada de decisões, escolhas, concordâncias ou discordâncias. Afora as predisposições de cada espectador à participação mais ou menos ativa, já que, ao final, cada qual participa como quer, com o quê pode, e como se dispõe a participar. Ou não participa, não atua. Ao espectador também é reservada opção de nada fazer, da recusa a festejar e colaborar com a cena, como dito anteriormente.

E, se houvesse uma janela interligando espaços cênicos e/ou este com espaços urbanos, ou quer a ausência de tal objeto evocasse a alguns espectadores a presença hipotética de uma janela, provavelmente a cada sessão não se dariam relações tão intensas como aquelas presenciadas durante a temporada em São Paulo; como, por exemplo, quando espectadores se agitavam para tentar acalmar a intempestividade de uma personagem durante uma briga, ou quando, ao rezar ao redor da mesa de jantar, muitos fechavam seus olhos para adentrar a situação proposta, e alguns choravam durante esta ação.

Pode haver algo de Caeiro em Barros, como haviam “janelas” outras, passíveis de serem abertas para dentro de *Nada*; voltadas para o interior das relações construídas entre os presentes, em função destas relações, e em prol das quais a dramaturgia criada

por estes artistas se engendra e se articula. Muitas janelas sensíveis interligando lembranças, interiores, casas memoráveis, e pequenos mundos, famílias particulares, e famílias de todos nós.

Se esta peça remetia a um encontro em casa familiar, uma casa que nos habita, espaço arquetípico que podemos reconhecer sensivelmente - e esta é outra suposição da qual parto para tecer comentários aqui - há que se realizar um pequeno exercício de imaginação e pensar neste detalhe, e porque detalhes ínfimos são também janelas para Manoel de Barros, e como bem poderia se falar do mesmo modo da poesia de seu precursor português, Caeiro: das insignificâncias, dos nada, das ignorâncias, das miudezas, dos pouco saberes, dos ciscos, dos silêncios e “desapercebimentos” (como certamente escreveria Manoel de Barros). E porque não houve janela para se abrir para um “fora”, como queria a poesia do heterônimo de Pessoa – aquilo que se vê, ou se veria, ao abri-la não seria o que se pretenderia antecipadamente à abertura, porque não há como tecer antecipações em um ambiente assim artisticamente construído, e sujeito à dinâmica dos eventos e acasos de uma festa-performance. E porque janelas voltadas para dentro, e para a poesia repleta de negativas e “pequeninices” do autor homenageado, ali se entrelaçavam para além de um encontro literário entre poetas não conterrâneos nem contemporâneos (e que é sugestão minha, apenas, e esclareço que não se deu aos criadores de *Nada* como parte do projeto artístico da realização teatral em questão) – aconteciam outros encontros, como aquele em que desde Beckett se avista Barros, ou desde Barros se avista Beckett nesta obra teatral. (Voltaremos à Beckett mais adiante.)

E era notável como, após o término das sessões realizadas em temporada paulistana, muitos espectadores demoravam a sair do espaço cênico, como quem demora a perceber o final de uma peça com horário projetado para finalizar, e mais: como quem demora a retomar a ideia, ao princípio original que o levou até ali - de ter sido esta imersão a fruição em uma ficção teatral, que houve ali, e que terminou como é próprio a esta modalidade mais performática de experiência - sem a convencional “cena” dos aplausos e agradecimentos mútuos entre público e elenco.

Tudo em *Nada* converge para a experiência imersiva do espectador. Como Adriano Guimarães relata, sobre as condições próprias a esta ambientação, que é o sustentáculo da dramaturgia criada coletivamente por esta equipe numerosa:



Laffayette Galvão atuando como o avô e patriarca da família, no primeiro plano. Foto de Emília Silberstein.

Ela vem de uma interpretação de como seria um procedimento do Manoel de Barros na poesia. (...) Então a maneira como esse procedimento foi feito pra pensar em algumas coisas, como por exemplo, a importância que o poeta dá para o quase invisível, mas não invisível o que você não está vendo, porque não é uma coisa protagonista pra gente, tipo esse cigarro no chão. Para ele isso aqui (e sobre isto tem até um livro que chama *Gramática expositiva do chão*) é um universo de coisas, de histórias, de afetos, mas a gente está preocupado com o café, com a nossa conversa... então, o protagonismo do “cisco” transformado numa catedral: uma coisa que é um cisco, uma coisa desimportante, uma coisa abandonada, como esse cigarro, com toda potência que esse cigarro pode ter, e ele está ali abandonado, esquecido no chão e a gente está preocupado com outras potências. Daí vieram os vidros, daí vieram várias coisas que estão coladas nisso, na cenografia... E você (espectador) vai ter que fazer escolhas: onde você sentar, você vai ver uma coisa um pouco diferente do que você verá se outra pessoa... uma pessoa que senta aqui vai ver uma coisa diferente de quem senta ali. (...) (anexo 5, p. 240)

Também há muita performatividade¹⁸ em *Nada*: desde seus processos de criação até a proposta para a experiência com o público.

¹⁸ - “Entretanto, se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...)” (em FÈRAL, 2008, p. 2)

O processo de criação foi orientado pelo uso de dispositivos que se valem de situações reais, tarefas domésticas e pequenos eventos coletivos, como pretextos para convivência, ou oportunidades para descobertas mútuas entre atores, que paralelamente alimentavam relações diretas entre seus respectivos personagens e geravam material dramático para a peça. Este expediente criativo visa, nas últimas instâncias do processo, embaralhar noções da representação, proporcionando ao espectador impressões nubladas acerca de quem, para quê e por quê se está de fato atuando, naquela sala e durante tal festa. Para quem está ali na condição de espectador, e um tanto desavisado, experimentar esta dramaturgia que é situação, ou jogos de situações, e parece sempre ser, dado o material de improvisações e vivências gerado por seus criadores, e algumas indeterminações e aberturas de suas estruturas aos acontecimentos de cada apresentação.

Estes dispositivos de criação são centrais para os estudos e experimentos realizados durante ensaios. Orientados por Miwa Ianagizawa e Adriano Guimarães – sendo a primeira uma artista dedicada a pesquisá-los e sistematizá-los há alguns anos, desde longa experiência como integrante da companhia carioca *ciateatroautônomo* (dirigida por Jefferson Miranda), e durante sua experiência como diretora de *Breu* e outros espetáculos teatrais.

Os dispositivos operam para a criação dos personagens, e em função da constituição de relações e situações, tentando antever a proposta de imersão do público numa ficcionalidade que seja convidativa para tal. São pensados assumidamente por e a partir de características dos atores-criadores, que em nenhum momento são orientados a ocultar traços pessoais (como dicção, trejeitos, modos de se mover no espaço, etc.). Atores-criadores porque eles mesmos foram responsáveis por gerar e eleger materiais (textos, ações, decisões), a partir de provocações feitas pela direção. E a direção não propôs modos e meios para caracterização das figuras desta família, nem instigou a verticalização de atributos de um personagem durante exercícios de ensaios. Há algo próximo do que se pode chamar de não-representação que é buscado por performers e estimulado pela direção, e que se baseia em estados propícios a atuações em cena com fluência, tons e estados de disposição corporal aptos a produzir relações ágeis com situações ensaiadas e também com toda sorte de acontecimento não previsto, acidentes de cena, erros, cacos - e até, em sessões cujas condições foram extremamente

desfavoráveis, porque havia a ausência não planejada de um dos atores no elenco, durante a temporada em São Paulo.

Como conta Miwa Yanagizawa, em relato e organização de suas memórias por escrito, e intitulado *Pedaço de nada*, sobre o período de ensaios, eles pretendiam: “gerar passado, passado construído durante o processo, o próprio processo como experiência de passado. Improvisações expandidas que geraram experiências de um tempo fora do circuito urbano” (anexo 8, p.262); visto que e apesar de terem sido realizados ensaios na cidade do Rio de Janeiro, no espaço cultural Casa da Glória. Foi ali, aproveitando recursos da arquitetura desta construção do século XVIII, que possui amplo quintal, largas janelas, e cozinha equipada para preparo de alimentos, e de sua localização numa pacata ladeira do bairro da Glória, que a família e suas relações foram artesanalmente tecidas durante ensaios.

Após o percurso de ensaios, estreou em 2012 no centro cultural Oi Futuro (RJ). Após esta primeira temporada, duas alterações no elenco, e uma série de experiências transformadoras, próprias às convivências com os espectadores, *Nada* voltou a ser ensaiado, para temporada em Brasília, no CCB (Centro Cultural Banco do Brasil). Sem alteração posterior em seu elenco, estreou em São Paulo em agosto de 2013, a terceira e última temporada realizada até o presente momento (2016).

Tarefas de uma rotina familiar, como o preparo de um bolo, ou a limpeza do quintal eram propostas como dispositivos, conforme segue contando a diretora e atriz: “foram criando contorno para as figuras, e os afetos surgiram desta 'convivência' de até 4 horas diárias de trabalhos, onde acho que não dá nem mais pra falar em improviso, e sim de algo como construir um espaço de experiência para surgimento de relações e afetos.” (idem)

Da convivência de trabalho e com a colaboração da escrita de trechos e falas por seu dramaturgo colaborador, Emanuel Aragão; e após dinâmicas posteriores, próprias às experiências quando a peça foi apresentada ao público durante as primeiras temporadas, resulta a *Nada* apresentada no Sesc Belenzinho (sobre a qual escrevo este ensaio. Esta foi a única versão a que tive acesso pessoalmente – tendo assistido a cinco sessões - além de vídeo de registro da primeira temporada, realizada no Rio de Janeiro).

Se o percurso criativo de *Nada* parece cronologicamente condensado em poucos meses de estudos e ensaios, a gênese do projeto remonta ao ano de 2010, quando os irmãos Adriano e Fernando Guimarães iniciaram pesquisas a respeito da obra e biografia de Manoel de Barros, e coordenaram exercícios de leitura e cena, baseados nestes mesmos estudos, com estudantes da Faculdade Dulcina (Brasília), onde atuam como professores. Foram dois exercícios realizados: sob a direção de Adriano Guimarães, uma espécie de estudo de personagens e figuras que povoam a literatura de Barros se organizou para apresentação pública e restrita à faculdade, de uma peça com traços de regionalismo e com referências diretas às noções de tempo e espaço encontradas nas obras do autor brasileiro. E, com a direção de Fernando Guimarães, alunos realizaram uma espécie de sarau, em que o público participava ativamente de leituras e como ouvinte – este era o segundo trabalho a partir de Manoel de Barros.

Desta primeira etapa foram aproveitados, sobretudo, materiais de pesquisa, argumentos, e fragmentos da experiência de ambos os formatos cênicos apresentados com a participação dos estudantes de artes cênicas. Permaneceram as figuras: o avô octogenário (atuado por Lafayette Galvão), central na peça criada em 2012, e a neta que sai de casa, e retorna muitos anos depois, para reencontrar a família; e, mais fortemente, o desejo de retomar num futuro breve o encontro artístico com a obra de Barros.

Miwa Yanagizawa, por sua vez, relata que havia desejos comuns aos grupos que, numa segunda etapa se unem para esta criação: de trabalharem conjuntamente, e “Interesse pelo processo, pensamento de Manoel, perder a inteligência das coisas para vê-las, aprender a capinar com enxada cega, de esfregar uma palavra até chegar em outras origens, e não criar um recital de suas poesias. De lavar a roupa no tanque e ver o que resta na água da espuma.” (idem)

A segunda etapa se deu quando houve encontro dos grupos (*Coletivo Irmãos Guimarães/Brasília* e *ciateatroautonomo/RJ*), na ocasião em que participaram de um projeto que objetivava o intercâmbio artístico entre ambos (inserido no edital Rumos–Itaú Cultural/2011). Deste intercâmbio resultaram performances, uma instalação, conversas e registros de processos, intitulados *Pra daqui a 100 anos – um estudo sobre ambientes cênicos*, a partir da obra *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez.

Por um lado, o encontro proporcionou uma primeira contaminação entre modos de pensar e fazer da cena que, até então, não haviam se dado.

Como publicado em blogue de registro das experiências, o coletivo brasiliense já apresentava uma trajetória definida de pesquisa e criação, circunscritas em zonas de diálogos entre artes e saberes distintos:

Adriano e Fernando Guimarães vêm desenvolvendo projetos híbridos, indisciplinados, de difícil classificação, há mais de 20 anos. Sempre transitaram pela contaminação entre linguagens artísticas: muitas das peças que montaram não partiram de um texto dramático, mas de escritos literários. Exposições em galerias e museus consolidaram também diálogos com outras áreas. A proposta plural de arte, debitária das artes cênicas tanto quanto das artes visuais, do audiovisual, da música e da literatura, pode ser apontado como o principal traço estilístico dos irmãos. (em *O que há a dizer*, <https://ciateatroautonomoirmaosguimaraes.wordpress.com/pag/e/2/2011>, e acessado em 17/04/2016)

Outra marca criativa encontrada quando se observa o percurso dos *Irmãos Guimarães* é o estudo aprofundado da obra de Samuel Beckett, que inspira e atravessa parte significativa de suas criações, e que também orientou peças, entre outras tantas ações e projetos especiais, como um conjunto de atividades apresentadas ao público, que incluíram espetáculos teatrais e de dança, performances criadas pelo coletivo, além de conversas com especialistas reunidas durante a programação *Ocupação Sozinho Juntos* (Sesc Belenzinho/maio e junho de 2015).

A presença do autor irlandês em *Nada* é algo com que se deparar, sobretudo quando se pensa o díptico formado por esta com a instalação *Rumor* (a instalação continha, dentre elementos cenográficos de seu ambiente, a reprodução em áudio de uma gravação em *off* feita pelo ator Luiz Mello, de *O Inominável*, de Beckett. Este material para ser ouvido no interior da sala cênica, estava inserido numa atmosfera de pouca iluminação e diante do monumento em vidro. O texto na íntegra pode ser lido na Introdução desta dissertação).

Esta questão emerge na memória de Fernando Guimarães, ao colaborar com entrevista para este estudo:

(...) o Beckett está tão impregnado na gente que é muito difícil se separar dele. Porque você começa a pensar o dispositivo, você pensa... não tem como, já são mais de 15 anos trabalhando com a obra desse autor, então é muito difícil isso ser dissociado. E a gente começou a trabalhar e como a peça foi acontecendo e eu achava que aquilo tinha uma coisa muito beckettiana. O cenário, ele foi concebido a partir de uma frase do Manoel de Barros, que ele fala "é preciso monumentalizar o cisco". E o que é que acontece, ambos falam sobre prestar atenção ao que ninguém olha, por isso até que essa instalação, exposição, foi criada conjuntamente, que teoricamente pra gente era o encontro entre os dois autores. (anexo 9, p. 272)

E retomando aspectos do encontro entre os coletivos do Rio de Janeiro e Brasília, outro detalhe que os comunicam: ambos iniciaram suas atividades em 1989.

Jefferson Miranda, diretor da *ciateatroautonomo*, assim definiu o percurso e caracterizou os modos de criar de seu grupo, no mesmo blogue de registro do intercâmbio:

Penso o teatro como escrita da vida, para a vida, na vida. Nunca meu interesse foi fazer peças. Ou seja, é um caminhar constante, ou um *surf*... não tem onde se chegar, tem o ato... Não estamos buscando chegar a determinado lugar, mas, sim, queremos construir lugares, lugares de passagens, transitórios, precários.
(em *Em busca de um lugar para se aquecer a alma; mas que não para*, idem, 2011)

Cada qual com seus percursos próprios, iniciados num mesmo ano, e firmando diferentes modos de pensar e criar no teatro, se encontraram dentro deste de intercâmbio para trocas inéditas.

Além de Miwa Yanagizawa, Emanuel Aragão, Liliane Rovaris e Otto Jr. integraram a companhia dirigida por Miranda, e depois participaram dos processos em 2012 para *Nada*.

Otto Jr., que ingressou no ano de 2002 na *ciateatroautonomo*, quando a companhia iniciava ensaios para *Uma coisa que não tem nome (e que se perdeu)* - apresenta em seu relato ao blogue de registros do intercâmbio de grupos, algumas características peculiares às linhas diretrizes adotadas naquela ocasião – e que são muito presentes na peça aqui comentada:

Os nossos truques todos não faziam mais efeito algum. Ao contrário gritavam o quanto já não serviriam mais para o que estávamos tentando. Entrávamos então num limbo e fomos criando resistência para conseguir suportar, permanecer e transitar nesse lugar até que algo verdadeiramente novo surgisse. Não era fácil. O que mais me intrigou naquele momento foi abrir mão da nomenclatura, do conceito de personagem. Como não fazer personagem? Antes, muito antes de tentar “ser” alguma coisa, um personagem, é preciso “estar”. Eu até conseguia “estar”, e sentia que era muito diferente de tudo o que já tinha feito até então, mas não tinha consciência exata de como havia chegado naquela qualidade de atuação. Acho que só em Deve haver algum sentido em mim que basta, portanto dois anos depois, fui entender e perceber esse abismo que difere o “ser” do “estar” em cena e as milhares de portas e possibilidades que se abrem a partir daí. (idem)

As “portas”, como cita o ator Otto Jr., ou recursos de atuação para criar condição teatral bastante performática, e construída em função de relações de proximidade entre atores e espectadores, já eram objeto de estudo e experimentos desde então para estes artistas.

No ano seguinte ao intercâmbio, iniciam a terceira etapa de parceria, quando os *Irmãos Guimarães* retomam materiais e estudos realizados na Faculdade Dulcina, e se unem aos artistas do Rio de Janeiro para nova integração. Convidaram também atores e atrizes de outros grupos e coletivos para integrar a equipe que criou *Nada – para Manoel de Barros*.

Nesta fase partiram da expectativa de direcionar os processos de criação para a composição da dramaturgia como um espaço de pertencimento, como ambiente para experiências de atores e espectadores, como conta Miwa Ianagizawa:

A escolha de um espaço poético sem fronteira entre intérprete e espectador foi exercitada em todo o processo, desde o início dos ensaios. Usávamos quem estivesse por lá, o Adriano, o Fernando (Guimarães); sempre tinha

alguém para a gente usar de cobaia, num lanche da tarde, nos aniversários, em alguma conversa mais divertida e familiar ou nos aniversários que promovíamos. Foram nessas tentativas de construção de existência e convivência que as cumplicidades, os diálogos mais sutis, olhares, gestos velados, abismos foram criados entre nós, alargados depois com a presença dos espectadores, um espaço sempre em construção, onde a qualidade dialógica era motivo de reflexão diária para a cena, determinante para um modo de presença do ator, presença de um presente que traz consigo as camadas vividas durante o processo de criação e que faz da cena ainda a continuidade desse processo. O fazer de novo durante a temporada significava fazer de novo, juntos, atores e espectadores, naquele lugar, considerando cada acontecimento. (anexo indisponível – transcrição de relato enviado por e-mail)

Elementos da dramaturgia de cena cooperam para o estabelecimento de um ambiente teatral que é um pacto ficcional entre as partes implicadas na realização da cena – e sem querer afirmar suas qualidades de ficção pela via da representação - e que provoca qualidades de presença e participação ativa tanto aos atores quanto ao público. Isto se fortalece em prol de um nível de imersão e convivência que aspiram ser reais, no sentido de atravessamento do real, e não mais da condição ficcional que inicia tudo. Para que o teatro seja também a simples e difícil condição para ao mesmo tempo estarmos juntos e sozinhos, num mesmo espaço-tempo que é criado, inventado para tal realização contraditória.

E, finalmente, partindo da perspectiva kantiana, há tipos distintos de beleza. Dentre estas categorias elencadas pelo filósofo existe uma certa “beleza livre”, qualidade que não requer conhecimento sobre e não pressupõe fins determinados para uma coisa – denominada *pulchritudo vaga* (KANT, 2005, 50, p. 76).

Desta liberdade é feita a beleza de *Nada* – para *Manoel de Barros*. Ela não está em busca de perfeição, como as peças da *Cia dos Outros* também não estão – e não é para tal que se mostra, se está, ou é uma obra de arte. Em função de nada, de coisa alguma, a não ser do sermos e estarmos no único lugar que podemos ser e estar sempre – o árduo exercício de ser, se deter e estar muito concentradamente no presente - é dedicado este teatro e homenagem para Manoel de Barros.



Liliane Rovaris e Rodrigo Lelis (foto de Emília Silberstein)

2.2– De *Nada* a *Nada se move*: uma deriva no escuro e às cegas

Da peça *Nada* - para *Manoel de Barros*, e de seu duplo componente no díptico, a instalação *Rumor*, derivam estudos, experimentos e esboços de obras que compõem um conjunto chamado *Nada se move*, criado e dirigido pelo *Coletivo Irmãos Guimarães* (Adriano e Fernando Guimarães – Brasília/DF). Desde as peças que compõem a criação da peça teatral *Nada*, se movem os criadores para um percurso de continuidade, e visando a radicalidade de processos experimentados até então.

No início de 2013, quando realizaram no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB Brasília), uma programação de longa duração, a *Ocupação Artística Espaço Entre* (seis meses de atividades, com apresentações de performances, palestras, lançamento de livros, exibição de filmes, exposições, e temporada do díptico *Nada e Rumor* - o *Coletivo* abriu ao público, nomeando como ensaio naquele momento, o projeto embrionário de *Nada se move* – obra misto de peça teatral, performance e *videodança mental* (termo cunhado por seus criadores). Dois anos depois, com definições traçadas, ela seria apresentada em outro formato na *Ocupação Sozinho Juntos* (maio de 2015 - Sesc Belenzinho/SP).

Em *Nada* – para *Manoel de Barros* recursos da dramaturgia eram centralmente direcionados para estimular a sensibilidade refinada, ou micropercepções ao espectador. As atuações valorizavam pequenos eventos, assuntos e situações corriqueiras, e concentravam esforços para criar um ambiente propício à experiência de fruição performática do aqui e agora. Eram os jogos entre atores e o público a realçarem a importância do tempo presente das ações e de seus acontecimentos aparentemente correntes, em curso supostamente espontâneo, como que “natural”. Uma ideia de “naturalidade” atravessava falas, diálogos, brincadeiras, ritos, gestos, jogos de cena para suporte à ficcionalidade - e para provocar a falsa sensação de que ela não existia ou era como que secundária. Um paradoxo para realizar qualidades de cena: afirmativamente, a ficção como não-ficção, ou a negação de opções artísticas vinculadas à representação nas artes e aos fluxos narrativos convencionalmente ficcionais; e deste modo, a construção de um ambiente em prol de experiências entre elenco e público. Não que houvesse intuito de ilusionismo; não é das texturas de ilusão que se reveste a dramaturgia de *Nada*. Tudo que opera em cena, desde a iluminação (abajures, luminárias, lâmpadas de uso caseiro), passando por cenografia e vestuário, até atuações e textos não estavam presentes para

esconder bastidores ou algo ausente, nem para dissimular camadas de encenação que não deveriam ser vistas por espectadores, ou tapar vistas, distraí-los de outras dimensões pertinentes ao teatro ali apresentado, do aqui-agora daquela obra. Estavam - diversamente de um jogo para ilusionismo da cena - em conjugação orientada para criar e manter ativos alguns estados de disponibilidade ao acaso e ao incidente, ao presente e suas potências de gerar assuntos e acontecimentos, e potencializar atenções para dentro da própria ficção. E para as miudezas. Esta operação artística produz o ambiente apto para imersão recíproca do elenco e espectadores – e porque toda a estrutura dramática de *Nada* depende deste pacto de reciprocidade frutiva - o ator-performer é figura central, responsável, sobremaneira, por instaurar e manter atuante esta atmosfera desde o início da apresentação nutri-la, pontuá-la, demarcá-la, sustentá-la, em prol de um trajeto pensado para a obra acontecer.

A experiência de uma temporada (Oi Futuro/RJ), assim como os materiais e memórias dos processos para *Nada* instigaram a dupla brasiliense para a continuidade, que implicou na radicalização destes aspectos dramáticos em *Nada se move*.

Com o mesmo nome foi criada uma videoinstalação (esta não foi reapresentada em São Paulo, em 2015), e monólogos para serem lidos frente às três partes dela que integravam o tríptico de vídeos.

Mas me deterei apenas na peça homônima, esta *Nada se move*. Diferentemente daquela para *Manoel Barros*, nem se vale de um roteiro ou texto teatral, tampouco de um esquema de ações previamente determinadas. Não há personagens ou figuras a serem atuadas por elenco. Nem trilha sonora, figurino, cenário, luz, ou a poesia de determinado autor como material direto de referência, ou fonte de inspiração. Ela foi inteiramente criada a partir de dispositivos que contém uma série de orientações fixas da direção dadas para o performer que sola em cena, juntamente a cerca de vinte espectadores, a cada sessão. Os procedimentos experimentados visam objetivos específicos, e assumidos por seu diretor e criador, Adriano Guimarães, para proporcionar ao espectador um ambiente cênico desprovido de todos os elementos já citados. Este despojamento se coloca em função da cena para supervalorizar a situação de presença compartilhada entre público e performer, durante um período de tempo também não estabelecido previamente, em que ambos estão imersos em uma situação de breu absoluto, um tanto isolados de interferências sonoras e luminosas externas, numa sala cênica sem cenografia, para a

tentativa de mergulhar profundamente em uma narrativa que será apresentada somente por fala e movimentação cega (ou às cegas).

Sentados em cadeiras dispersas, rodeados de profunda escuridão, dentro de um espaço cênico despojado de objetos, vazio, os espectadores ouvem, desde o início até o final da sessão, sem ver contornos, rosto ou traços fisionômicos do(a) performer, o relato de uma história real (ou aparentemente biográfica). O relato se apoia em detalhes, minúcias, e tenta recuperar dados memoriais para alimentar a escuta do espectador-ouvinte, sustentar sua atenção que seria facilmente perdida neste contexto de isolamento acústico e luminoso, nesta espécie de não-lugar. Ele é estimulado a produzir um conjunto próprio de imagens, montar cenas com seus recursos de imaginação e abstração, para criar uma espécie de “cinema mental” a partir daquilo que a narrativa suscita, e no âmbito íntimo de sua presença ali, em meio ao quase nada da cena.

De sua vez, e orientado a se mover no espaço livremente, o(a) performer tem que cumprir operações que lhe são apresentadas pouco tempo antes da chegada do público, em conversa prévia com a direção:

1- Descrever o espaço tal qual ele é e está disposto naquele momento da apresentação (com vinte cadeiras espalhadas pela área do espaço cênico, sem nenhum outro recurso ou objeto que já não pertença à arquitetura do edifício teatral em questão – e neste caso, como na peça anteriormente comentada, a Sala de Espetáculos I do Sesc Belenzinho);

2- Descrever seus movimentos enquanto os desenvolve no tempo-espaço, e com a máxima precisão e fidelidade possíveis;

3- Contar uma passagem real de sua vida (ou inventar uma narrativa de modo que se pareça com um relato biográfico), com início, meio e fim definidos, e em fluxo narrativo livre;

4- E – caso encontre (esbarre, tropece ou se aproxime casualmente) alguém da plateia, não ignorar tal situação, ao contrário: permitir-se a pausa deste encontro, falar sobre ele, produzir algo a partir dele.

ocupação sozinhos juntos
coletivo irmãos guimarães



relato [Do lat. *relatu*, part. pass. de *referre*, 'levar consigo'; 'referir', 'transcrever'.] S.m. 1. Ato ou efeito de relatar; relação. 2. Descrição, notícia, informação, relatório (de um fato, de um estado de espírito, etc.).

semana #2 | performance
nada se move #1

Peça de divulgação e mediação criada pela equipe de designers do Sesc Belenzinho e utilizada em redes sociais durante o período da *Ocupação Sozinhos Juntos*, a partir de arte produzida pelo *Coletivo Irmãos Guimarães*, para *Nada se move*

Estas orientações são dadas igualmente a cada um dos diferentes performers que participam solando em *Nada se Move*, e de modo semelhante, antes de cada apresentação ao público.

Não há a repetição do solo, porque não há repetição de performer, e, portanto, nada se repete (narrativa, movimentos, relações com espaço e com espectadores, tipos de imprevistos, etc.).

A cada sessão, um solo, uma narrativa, condições particulares de tensão, níveis diversos de disponibilidade, aberturas variadas para acolhimento, graus diferentes de desconfiança, medo, ou propensão a se relacionar com acasos gerados pelo grupo de espectadores presentes, ou criadas pelo compartilhamento das participações todas: performer e público – e este último também não costuma se repetir.

Juntos na mais profunda escuridão que se pode produzir dentro de uma sala cênica fechada, de paredes pintadas de negro, sem música ou imagens ou objetos que os distraíam desta situação propícia para imersão, todos estão em e para uma situação às cegas. E os processos de fruição passam por modos completamente individualizados e íntimos de construção de imagéticas, cenas mentais, cinemas particulares. Esta fruição é completamente dependente do grau de envolvimento de cada um e todos, da coletividade, na cena. Está vulnerável às sensibilidades que se oferecem à escuta, às intensidades com que espectadores e performers derivam no momento presente, com aptidões para se concentrarem no momento presente, no aqui e agora, nas particularidades da condição ficcional ali estabelecida, e na propensão para se desligar de ruídos, interferências e circunstâncias externas à sala, e, portanto, à cena.

Com a descrição do espaço narrada por um performer – espaço este que o espectador não necessariamente reconhece (ou conhece previamente; ou se sim, se já o conhece, talvez tenha visto com luzes acesas e outros elementos postos em sua área); com sensações íntimas e repertório próprio, individual; com dados e impressões geradas conforme a movimentação do performer se desenha no espaço; por meio de sua voz e conteúdos de fala, que atravessam a dimensão total da sala; cada qual vivencia a cena completamente às cegas e à luz de suas impressões próprias.

E há muitas variantes, para cada sessão, e para cada público e performer: talvez haja encontro de corpos (com o/a performer); talvez, não. Talvez sejam diferentes as noções da duração do tempo e a duração em si mesma, que não é cronometrada nem definida

previamente; talvez o tempo se dilate, perdendo parte de sua concretude cronológica, e se distenda na sensação de horas que não ocorreram de fato.

Em geral as apresentações não ultrapassam uma hora. Mas, a condição de imersão e o breu, bem como vazio e a predisposição à entrega, produzem dados complexos acerca da noção (que é individual) sobre a temporalidade experimentada, tanto aos espectadores quanto aos artistas que experimentaram a situação-cena. Cada qual sente ao seu modo o tempo, o espaço, e a cinematografia mental que lhe é proposta, sugerida.

Sem roteiros, sem trajetos determinados, sem marcas de cena combinadas com a direção, e, fundamental a esta obra: sem ensaios. A cada apresentação, um(a) performer diferente atua em meio às cadeiras ocupadas por pessoas que ele(a) mesmo(a) não enxerga, não quantifica, não sabe ao certo nem se estão ali, ou em qual(is) cadeira(s) disposto(s), quem são, seus rostos, reações sutis, alterações de respiração, flutuações de atenções.

Guiado(a) por dispositivos de ação e movimento, sabe somente que precisa estimular em seus ouvintes, naqueles que lhe parecem quase vultos vivos e presentes, uma espécie de criação própria, a invenção de uma tela mental, em movimento com um conjunto de sensações e impressões individuais. E a experiência com a cena há que ser vívida o suficiente para ser possível ao espectador a fruição de um cinema seu, criado por suas impressões e mobilidades.

Há muita performatividade nesta peça misto de teatro, dança, cinema sem imagens. Dramaturgia performática, ou teatro performativo¹⁹ (como quer Josette Féral), *Nada se move* se vale de recursos próprios da performance, originais desta arte e deste modo específico de criar e dar lugar à cena e ao espectador, ao atuador e às ações:

De fato, no cerne da noção de performance reside uma segunda consideração, a de que as obras performativas não são verdadeiras, nem falsas. Elas simplesmente sobrevivem. “As play acts, performative are not ‘true’ or ‘false’, ‘right’ or ‘wrong’, they happen” disse Schechner (2002, p. 127). Essa é uma segunda consideração. Insistiremos, portanto, nesse caráter

¹⁹ - FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. São Paulo: Sala Preta, 2009. Féral designa como “teatro performativo”, e apoia tal conceito em exemplos e análises de obras e em noções de outros autores que elenca, para dar escopo à uma categorização de um segmento do teatro contemporâneo, considerando este muito tributário da performance em seus modos de criar e realizar a cena – ao longo de discussões publicadas recentemente e, por vezes, como contraponto à noção “teatro pos dramático”, cunhada por Hans-Ties Lehmann.

de descrição dos eventos que se torna, assim, uma característica fundamental da performance (“it happens”, disse Schechner). (FÉRAL, 2009, p. 203)

Se cada sessão não é ensaiada, os dispositivos se mantêm como eixos - única parcela fixa e orientadora daquilo que se constitui como material dramatúrgico para *Nada se move*.

E espera-se do espectador, desde os primeiros experimentos, quando apresentados como ensaios abertos ao público, em Brasília, a produção em tempo simultâneo à narrativa contada em cena, de uma narrativa imagética própria, e relacionada à primeira.

É neste intuito que criadores (direção e performers) formulam esta cena tão peculiar, quanto despojada de elementos cênicos: para oferecer condições para a escuta de pequenos ruídos e sons e falas, para estimular a atenção ao movimento inserido no espaço a partir de pistas dele (sensações de presença, de distância ou proximidade do performer; a própria voz e suas características propagadas no espaço pouco ocupado) e da descrição feita sobre traços e desenhos arquitetônicos dele.

Requer-se, assim, do espectador, um conjunto de esforços para a (re)constituição ou o exercícios ativo de criação bastante livres - porque com grande abertura às seleções, escolhas, montagens, dispersões e atenções particulares – para elaborar mentalmente sequências imagéticas capazes de darem conta, ou de parearem, ou de acompanharem a narrativa apresentada ali, presencialmente, por este performer que não é visto.

Numa grande medida, se espera que o(a) espectador(a) também performe:

Se seguirmos nosso primeiro impulso, duas fortes ideias estão no centro da obra performativa: de um lado, seu caráter de descrição dos fatos. Por outro, as ações que o performer ali realiza. A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador. (idem)

Usando uma comparação cunhada em entrevista por Adriano Guimarães, há intenção de que esta *videodança* mental do espectador seja como uma construção análoga, e ao mesmo tempo oposta ao cinema mudo – porque em *Nada se move* a supressão é da imagem, provocada pelo grau de escurecimento do espaço cênico, e não do som; para que

se abra a possibilidade de imagéticas derivadas, íntimas e específicas a cada espectador presente à apresentação.

Valoriza-se, assim, e como em *Nada – para Manoel de Barros* (e como na obra literária de Manoel de Barros), pequenos acontecimentos, sempre imprevistos e imprevisíveis - visto que não existe um roteiro prévio para performer e espectador se orientarem; não há texto escrito anteriormente para amparar a narrativa que é contada diante do espectador, com quebras, desvios, retomadas, perdas e reencontros casuais, em acordo com situações específicas de cada situação, relação e apresentação; conforme as condições proporcionadas por diferentes presenças e seus modos de se fazerem presentes, às maneiras de estar juntamente que é de cada espectador – e que pode fazer barulhos, pode estar mais ou menos disponível ao presente e à narrativa, pode sair da sala a qualquer momento, etc.

Para alcançar tais qualidades da cena, a direção abre mão de direcionar caminhos à narrativa, por exemplo, evitando manipular escolhas do performer, dando a ele(ela) autonomia para que crie com bastante liberdade em cena, para a cena, e inserido em circunstâncias com as quais vai, sozinho(a), se deparar, e somente quando estiver atuando, quando estiver experimentando a resultante daquilo que é proposto pelos dispositivos de criação de *Nada se move*; e também se relacionar com dados e situações que podem extrapolar as delimitações da cena - com as disposições e disponibilidades para escuta que encontrar, ali, no escuro, na solidão de quem sola em cena - e com as próprias limitações e possibilidades que encontrar para se relacionar com estes materiais sempre impensáveis do que se dá no aqui e agora.

3.0 – Considerações finais: discussões sobre o paradoxo do espectador

Eu precisaria levantar dados e estatísticas acerca das recentes pesquisas acadêmicas (e também daquelas que não foram realizadas no âmbito acadêmico) dedicadas ao teatro contemporâneo, e talvez apresentar detalhamentos a partir destes dados colhidos para comprovar o que assumo aqui como minha impressão: pouca atenção se tem dado aos processos de fruição e aos papéis do chamado “espectador” - mesmo que este elemento chave ao teatro já não seja considerado hoje como séculos atrás: um anônimo desinteressante e pouco pertinente aos questionamentos sobre as artes da cena. Avançamos curtos passos no entendimento de questões que dizem sobre suas condições de ser e estar no teatro - apesar do quanto sua existência remonta aos inícios desta arte, e já que um existe em função do outro, em situação de recíproca afirmação; ou deveria ser assim pensada, em termos que relacionassem ambos como pares: teatro e espectador.

Se esta desatenção decorre de preconceitos que dissociam dos processos de fruição os processos de criação (e vice-versa); se fruição não é comumente apresentada como um eixo possível para estudos de dramaturgia; se tal desatenção está colocada porque o tema se apresenta como uma espécie de ponto indiscutível (ou de interesse menor) para aquelas discussões que se pretendem sérias nas artes cênicas; ou se a presença do público é tida como fator a ser apenas subentendido ou subestimado em suas variáveis, qualidades e requerimentos - o quê se pode interpretar também como dado sintomático de desatenção a estes elementos fundamentais tanto para a cena quanto para os processos de fruição dela/nela. Ou se é mesmo um desleixo com a ideia de que criação e fruição são coisas intrínsecas; como se fosse possível (ou preferível) apenas aceitar o espectador como um suposto ser sempre disponível ao teatro, dar por encerrada assim qualquer outra questão, e julgá-lo como quem indubitavelmente sempre estará às sessões e realizações teatrais, e em quaisquer condições, ou – mais gravemente - em condições que não interferem nas condições da cena, não dizem respeito a ela – não importando com quais energias, expectativas, atividades, inatividades, frustrações, decisões e indecisões, distrações ou atenções, etc. o público se faz presente; ou se, mais francamente, faltam interesses que mobilizem curiosidades a pensar espectadores mais amplamente, estendendo o palco até a plateia, ou a criação até a fruição: tudo isto faz pensar, e forja perguntas, além de preocupações.

E, voltando aos silêncios sobre os espectadores nas pesquisas dedicadas ao teatro: se simplesmente fizermos esforços para sermos menos fatalistas, e encararmos que nada é indiscutível, tampouco dentro do âmbito dos processos de fruição, e se considerarmos que sempre partimos de onde estamos para apresentar aquilo que pensamos, e de minha parte, por mais que crie e trabalhe em processos de criação, eu me coloco bastante aderida à plateia, em boa parte daquilo que proponho discutir nestes três capítulos. Sentada ao lado de autoras e autores, pesquisadoras e pesquisadores das artes, em relação crítica às perspectivas deles e delas, com e contra alguns pontos levantados por eles e elas, inserida numa tradição acadêmica, e tributária dela como estudante e pesquisadora, sob a influência determinante dos aspectos do teatro atual (o único a que tenho acesso presencialmente), e também com aporte de memórias minhas e alheias, com as quais tento mediar aquilo que me contam e impressões particulares, eis o lugar de fala desta pesquisa.

Tentarei aqui nestas considerações finais também dispensar algumas ideias que costumam desencadear em noções “naturalizadas” (porque tidas como indiscutíveis e, portanto, fatais, e assim como que “naturais”, e como se isto fosse plausível aos assuntos da cultura) sobre aquilo que diz respeito à fruição e à presença do espectador no teatro, começando por me esquecer de que sua presença é certa. Como verifiquei ao longo de minha experiência profissional, não é certo nem fatal que se vá ao teatro, tampouco que se retorne a ele – menos ainda algo que sempre ocorra como se um pensamento mágico consolidasse tal certeza, ou algum tipo de determinismo sociocultural produzisse esta máxima no teatro. Talvez sejamos mais honestos conosco, com nossos pares da academia, com nossos leitores, e com aquilo que produzimos como fala e pensamento, se tomarmos pontos de partida próximos de nossas experiências de vida para pensar as condições gerais de fruição no teatro brasileiro nos dias de hoje. Desta opção por engendrar pensamentos a partir de noções menos fatalistas, assumindo posicionamentos independentes de pensamentos mágicos que não poderiam contribuir em nada com esta pesquisa, podemos então abrir espaço para pensar por meio de alguns paradoxos já desenvolvidos sobre problemáticas abordadas não tão recentemente, mas recorrentes ainda hoje, e com a ajuda de generalizações que colaboram para a realização de um exercício amplo de questionamento deste tema que possivelmente é inesgotável. Não haverá como esgotar, não nesta pesquisa. Tento contribuir tão somente com a análise de quatro peças, nos capítulos anteriores, e processos de criação e fruição relativos tão somente

a estas peças, em caráter bastante específico, comentando aspectos peculiares das experiências de dois grupos de teatro brasileiro, individualmente e tentando traçar relações entre plateia e cena, e também desenhar pequenas trajetórias artísticas de seus criadores, porque não pretendi delas desprender laços e vestígios de criação. Por este motivo, optei por analisar duas (e não apenas uma) peças de cada coletivo de artistas selecionado como objeto desta pesquisa.

Nos capítulos anteriores me detive, sobretudo, em análises e comentários que conjugaram aspectos envolvidos em processos de criação de obras bastante distintas entre si, aos processos de fruição correspondentes, e igualmente diferentes - a partir de memórias minhas e dos artistas que colaboraram com esta pesquisa. Estas análises se desenvolveram tomando alguns eixos comuns: tentativas de entendimento dos expedientes e modos de criação da dramaturgia de cena de cada uma das peças analisadas, frente ou em relação direta com os processos de fruição experimentados com plateias que os grupos e coletivos criadores conseguiram ter diante de si, consigo. A metodologia, conforme apresentada na Introdução, lança mão de recursos bastante abrangentes, que incluem desde a consideração de aspectos sensíveis da experiência com as obras de arte, até entrelaçamentos poéticos e teóricos para alcançar aproximações estéticas às peças comentadas.

E chego nesta parte final da pesquisa ensaiando relacionar àquelas particularidades já apresentadas, alguns comentários mais ou menos generalizantes a partir de discussão promovida em artigo por Jacques Rancière²⁰. Não sendo “um homem de teatro” escreveu um artigo sobre aquilo que entende serem questões fundamentais para a compreensão de papéis dos espectadores no teatro - e que, direta e indiretamente, dizem respeito aos processos de criação e fruição - a pedido da direção de uma escola das artes performativas²¹.

Escreve então *O Espectador Emancipado* (artigo publicado originalmente em inglês na revista *ArtForum*, em 2007), retomando como materiais e subsídios para desenvolvimento do texto algumas discussões iniciadas em sua obra *O mestre ignorante* [*Le Maître ignorant* (1987)], que estivera baseada em questões levantadas por outro autor, conforme explica logo na introdução:

²⁰- Filósofo francês muito integrado à tradição estruturalista de seu país, e que insere as artes no âmbito político, mesmo quando não inicia por aí seus questionamentos, porque é um pesquisador dotado de visão assumidamente marxista.

²¹- O artigo é consequência de tal pedido feito por Martin Spangberg – coreógrafo e curador sueco, autor de *Powered by Emotion*, entre outras peças coreográficas.

O mestre ignorante foi uma reflexão sobre a teoria excêntrica e o destino estranho de Joseph Jacotot, um professor francês que, no início do século XIX, agitou o mundo acadêmico ao afirmar que uma pessoa ignorante poderia ensinar a outra pessoa ignorante o que ela mesma não conhecia, proclamando a igualdade de inteligências e exigindo a emancipação intelectual no lugar da sabedoria recebida no que diz respeito à educação das classes mais baixas. Sua teoria caiu no esquecimento em meados do século XIX. (Rancière, 2007 – tradução de Daniele Avila Small para <http://www.questaodecritica.com.br>; acessado em 13/04/2016)

Com suporte deste artigo, sigo desde meu posicionamento já explicado, para esboçar uma aproximação aos questionamentos de Rancière e que coincidem com aspectos emergentes desta pesquisa, e que passam pela indubitável condição precária do espectador naquilo que concerne ao teatro contemporâneo. O espectador está ausente de parte relevante dos estudos voltados à cena teatral, quase como regra, e nenhum argumento que justifique tal marginalidade, por mais razoável que pareça ser, é capaz de mantê-lo fora da cena, ou de separá-lo dela, de fato, e, conseqüentemente, das questões intrínsecas a ela. Ao que soa para mim, deste modo, o espectador não deve estar no teatro; ou não deveria mais estar. Ele estaria contrariando, de alguma forma, o quanto é desejável sua ausência, ou o quanto é recorrente que sua presença seja, sem jamais extrapolá-la, a certeza de que ela aconteça, e ponto final. Para pensar em termos menos reducionistas, primeiramente é necessário trazer a cena até a plateia e vice-versa. Tentar compreender o teatro como uma arte que comporta os dois espaços e seus pertencimentos, ambas as instâncias e suas particularidades, e mais ainda, as relações intrínsecas delas, que inseparáveis, só existem porque há algo “entre” a se construir, e em função desta inseparabilidade.

Minha experiência como programadora, curadora e pesquisadora das artes performativas é trazida como material crítico para a pesquisa durante as análises anteriormente apresentadas, de modo explícito ou não, o que me posiciona duplamente em relação ao teatro: como espectadora – e na tentativa de, a partir desta posição, dar conta da análise de processos de fruição com larga margem para evitar a impessoalidade, que não é requerida nem útil neste tipo de análise; e como profissional cujas funções incluem análises de projetos de encenação e de dramaturgias, estudos preliminares para adaptação de cenografia e montagem em

espaços convencionais ou não, etc. Este duplo posicionamento se conjuga para permitir que a partir de meu próprio modo de fruir e trabalhar, eu me torne apta a também pensar duplamente, valendo-me da experiência de fruição de tais obras e também dos meios que disponho para avaliar percursos preliminares à apresentação pública de uma peça teatral. O envolvimento rotineiro com projetos teatrais, quando ainda estão em fase de invenção e experimentos, ou mais tarde, durante a assistência de ensaios, ou em situações diferentes, quando preciso apurar materiais de registros de peças que já estrearam; ou durante a gestão e acompanhamento de realizações de temporadas, ou quando participo de equipes na proposição de mostras e curadoria de festivais; ou ainda quando atuo direta ou indiretamente nas etapas finais, de divulgação, mediação com público - todo este conjunto de experiências profissionais também é inseparável dos meios que tenho para fruir como espectadora.

E estas experiências têm revelado há mais de uma década o que muitos já sabem, e que pouco parece interessar às pesquisas e estudos teatrais: as plateias estão vazias, muitos teatros estão esvaziando. E a ausência do espectador não é desejada deste modo, digamos bastante francamente. Cadeiras vazias são pesadelos para criadores, produtores, atores, e também para curadores, pesquisadores, gestores culturais, professores. E eis que chego até um pré-paradoxo do espectador (pré-paradoxo, porque considerarei aquele formulado por Jacques Rancière como “o paradoxo” do espectador, mais adiante): na medida proporcional ao desinteresse que há em relação aos processos de fruição e aos papéis ativos do espectador no teatro, o esvaziamento das salas cênicas é rigorosamente temido. Uma fantasmagoria ronda o teatro: que o espectador desapareça definitivamente das plateias, não mais compareça. E há bem poucas razões para não se temer esta situação trágica. (E há muito acontecendo lá fora, um mundo de opções de atividades e acontecimentos sociais nos quais sua presença é bastante desejada, onde não é subjugada como “certa” ou “natural”, onde não o entendem como algo indiscutível e assunto desinteressante em ocasiões sérias.)

Isto posto quero deixar claro que me considero uma daquelas pessoas que estão preocupadas com o sumiço do espectador, apesar de não temer fantasmas.

E o paradoxo que acompanha esta situação crescente - segundo Rancière, pode ser explicado em termos simples:

Não existe teatro sem espectadores (mesmo que seja apenas um, único e escondido, como na representação ficcional de *Le fils naturel* (1757) feita por Diderot). Mas a condição do espectador é uma coisa ruim. Ser um espectador significa olhar para um espetáculo. E olhar é uma coisa ruim, por duas razões. Primeiro, olhar é considerado o oposto de conhecer. Olhar significa estar diante de uma aparência sem conhecer as condições que produziram aquela aparência ou a realidade que está por trás dela. Segundo, olhar é considerado o oposto de agir. Aquele que olha para o espetáculo permanece imóvel na sua cadeira, desprovido de qualquer poder de intervenção. Ser um espectador significa ser passivo. O espectador está separado da capacidade de conhecer, assim como ele está separado da possibilidade de agir. (idem)

Claramente, o autor francês está se referindo a segmentos específicos do teatro, ou se referindo àqueles teatros que ainda pretendem tão somente serem vistos, assistidos passivamente. Mas, por outro lado, há que se considerar esta referência como uma generalização cara, muito bem formulada por ele, porque ainda é sobre estes teatros que geralmente nos referimos quando usamos a terminologia “teatro”, mesmo estando já na segunda década do século XXI: o teatro que quer ser visto por alguém que somente olha, assiste. E este, talvez, seja um primeiro problema a considerar: talvez haja pouca gente interessada neste modo de estar frente ao teatro, e com ele: como que desprovido de capacidades requeridas para não somente observar, contemplar, avistar. Talvez estas formas de teatro que privilegiam a passividade já não nos digam respeito, e não conversem com muitos. O teatro como um mirador, e o espectador como alguém que avista de um mirante chamado plateia. Parece bem pouco interessante esta condição, sobretudo pensando de onde penso – como espectadora.

Afora que, nem sempre aquilo que a cena mostra às vistas de quem senta à plateia possui potencial atrativo para ser avistado por mais de cinco ou dez minutos. Isto para não adentrar severamente outras questões, como os truques de cena ainda hoje utilizados. Recursos de atuação que primam pelo falseio, a cena ordenada por princípios da representação, cenografias figurativas, iluminação, som e vídeo que parecem atuar conjuntamente (e redundantemente) para captar o olhar do espectador na intenção (assumida ou não) de disfarçar o que não se deve ser visto, ou para

seduzi-lo por meio de ilusionismos. A cena como engodo ou camuflagem, como tentativa de iludir ou de ludibriar aquele que assiste, para, num esforço que hoje parece bastante inútil, distrair a visão – o teatro como distração. Diante de tal espécie de material dramático é provável que haja pouco espaço para a experiência, para relações que avancem as linhas do prosaetrio, mesmo que metaforicamente, mesmo que temporariamente. Diante de tal espécie de material é provável que haja pouca gente disposta, sentada ou em pé.

Ao espectador de hoje, já acostumado a tantos recursos audiovisuais disponíveis na tevê, internet e cinema; com a visão habituada a tanta parafernália cinematográfica, efeitos especiais, cortes e montagens impecáveis que produzem ilusionismos refinados, deve parecer enfadonho um espetáculo de representação ao vivo, e sem cortes. Talvez lhe pareça grosseiro, rudimentar, um passeio ruim.

E, separar o espectador de suas capacidades de agir e de conhecer, ou tentar conduzi-lo por uma condição de passividade, ou tentar guiá-lo por uma falsa trajetória em que ele aparentemente se move com a cena, pode ser desacertado da parte de quem cria e produz teatro.

Para além dos truques, e porque, como Rancière comenta de modo generalizante, e bem lapidado, ainda no início de seu artigo acima citado: “é possível tirar duas conclusões opostas. A primeira é que o teatro em geral é uma coisa ruim, que ele é o palco da ilusão e da passividade, que deve ser posto de lado em favor daquilo que ele proíbe: conhecimento e ação – a ação de conhecer e a ação conduzida pelo conhecimento.” (idem)

Não dediquei minha pesquisa e escrita destes ensaios sobremaneira ao “teatro como coisa ruim”, ou para dar lugar especialmente prioritário às críticas e análises de peças que, desde meu ponto de vista, estariam inseridas nesta condição de pouca ou nenhuma comunicabilidade com seus pares, os espectadores. Fiz um percurso diverso. As análises desenvolvidas nos capítulos 1 e 2 tentaram apresentar processos de criação em que, desde o projeto original de encenação, desde as vontades primeiras dos coletivos artísticos, ou desde os meandros de ensaios, quando ainda elegiam materiais com os quais engendrarem a dramaturgia, e já nos experimentos

iniciais sem a presença de espectadores, projetaram de modos bastante particulares de trazê-los para perto ou para o interior da cena teatral quando na presença deles.

Apesar de se valerem de expedientes criativos, materiais de pesquisa, intenções artísticas, dispositivos de cena e objetivos de encenação completamente diversos, tanto a *Cia dos Outros* quanto o coletivo *Irmãos Guimarães* e seus colaboradores diretos realizaram obras cujas características revelam ações propositivas para o entrelaçamento entre criação e fruição. E minha escolha por duas peças, ao invés de uma, de cada um destes núcleos teatrais, e a condição de serem peças criadas seguidamente, também não foi aleatória: busquei dados das memórias de processos que, conforme vieram à tona, demonstraram noções de continuidade nos trabalhos, ou de continuidade na pesquisa em andamento - o que lhes proporcionou amadurecimento nos modos de criar e pensar relações entre cena e espectadores; e para mim mesma, como pesquisadora, na medida em que me baseava nas memórias várias de processos e organizava os materiais para escrita.

Aliás, são inseparáveis para ambos os grupos o criar e o pensar relações entre cena e fruição dela. Os estudos de tais peças selecionadas para análise reforçaram a intuição inicial que me motivou a tê-las no interior desta pesquisa: criação e fruição são processos intrínsecos, e são assim entendidos por estes criadores e pensadores da cena teatral contemporânea. O encontro de minhas expectativas iniciais (e apesar de algumas mudanças destas, como ajustes próprios à trajetória de estudos), com as memórias e relatos fornecidos pelos artistas que colaboraram com esta pesquisa resultou no aprofundamento de questões que relacionam à criação da dramaturgia de cena processos anteriores e posteriores à sua realização. E, o contato com tais materiais e a experiência de longas conversas, abriram espaços para que fosse possível pensar mais demoradamente a ideia que é cara a esta pesquisa: a dramaturgia de acesso. Ou seja: não basta um material determinado se prestar a usos e manipulações em cena por seus intérpretes-performers; não é o bastante em muitos casos que se queira ou se enseje comunicar algo a alguém no teatro fazendo usos criativos de materiais diversos, com origens mais ou menos diversificadas, com auxílio de tais e quais expedientes de criação; faz-se necessário considerar a invenção de vias de acessos mútuos entre criadores e fruidores em uma obra, desejar que

aconteçam movimentos afetivos e/ou comunicativos entre as partes - se é que o teatro quer ser a arte para as presenças vivas e ativas de seres igualmente vivos e ativos.

E, retornando à Rancière, e em acordo com a constatação de que o teatro “é uma coisa ruim” conforme se apresenta como um espaço excludente do conhecimento e da ação (e acrescento: excludente de experiências para fruição), ou como espaço pouco estimulante a tais atividades humanas, qualquer noção que tente inverter os papéis desta pressuposição parecem recusar que o teatro de fato tem sido em muitas ocasiões uma coisa ruim ao espectador.

Se assim não fosse, não haveria com o que se preocupar aqueles que se ocupam de programas e teorias sobre a formação de plateia para o teatro. Chama-me atenção: uma plateia que “precisa ser formada”. A princípio, ou ela não existe ainda (daí a necessidade de “formá-la”), ou é porque se subentendem noções como “ignorância”, “desinformação”, “despreparo”, ou simplesmente “ausência de formação” do espectador – para colocar em vários termos. Destas pressuposições acerca do espectador, suponho outras: apesar da relevância de tais programas, estudos e teorias destinadas à formação de plateias, há que se verificar com igual empenho a quantas andam as qualidades de fruição propostas por obras teatrais, e por quais vias estas tentam estabelecer relações com o público (se é que tentam, em alguns casos), quando este se dispõe a estar presente à plateia.

E, mais gravemente, me perco pensando por vezes que se alguém precisa “ser preparado para ir ao teatro”, de fato, ou é porque este teatro é algo muito ruim - arte e espaço talvez incapaz de abarcar o espectador, imbuído e sendo suas qualidades inerentes, emergentes e transitórias, e também seus repertórios, conhecimentos e sensibilidades particulares, expectativas e pontos de partidas próprios, sempre singulares, tais quais são e estão ali, como parcial ou totalmente em sua trajetória pessoal – ou o teatro é um antro para poucos, raros e eleitos. Uma arte para pequenos grupos escolhidos, elites “preparadas”, ou “formadas” em função do que ele é ou tem sido.

Teorias e ações que visam, em alguma instância, responsabilizar unicamente o espectador pela tarefa de se tornar apto à aproximação ao campo no qual o teatro atua (e, por vezes, se isola) - e como se este assim fosse ruim ao ponto de estar fora de seu

alcance, ou para além de sua condição - em algum lugar perdeu o que não deveria ter perdido: a cena, processos de criação e de produção teatral. Antes de se apontar dedos aos espectadores e sentenciá-los pouco aptos ao teatro, talvez seja oportuno formular perguntas sobre qual(uais) espaço(s) está(ão) sendo criado(s) para sua entrada em obras teatrais, aberturas para seu trânsito e vias de acesso – e, mais adiante, para seu possível e desejável regresso. A tendência a responsabilizar sobremaneira ao espectador não costuma chegar a lugares muito frequentáveis. Porque, como segue *O espectador emancipado*:

O teatro é a transmissão da ignorância que torna as pessoas doentes através do meio da ignorância que é a ilusão de ótica. Portanto, uma boa comunidade é aquela que não permite a mediação do teatro, uma comunidade cujas virtudes coletivas são diretamente incorporadas nas atitudes vivas dos seus participantes. Esta parece ser a conclusão mais lógica para o problema. Nós sabemos, no entanto, que esta não é a conclusão a que se tem chegado com maior frequência. A mais comum é a seguinte: o teatro envolve a questão da condição do espectador e a condição do espectador é uma coisa ruim.

Avançar para além desta condição ruim atribuída ao espectador pode ser desejável se ainda se quer que cena e plateia estejam e sejam em relações vivas, não apartadas, e de alguma forma mútuas. E se é preferível que o teatro não seja uma arte para poucos eleitos, para elites formadas segundo processos formais de educação para a passividade (e que reforcem seus vícios e erros) ou para atividades restritamente direcionadas. Para deixar de ser coisa ruim, o teatro precisa libertar-se e libertar espectadores das condições também ruins, e nas quais geralmente estão envolvidos. Precisa endereçar esforços para alcançar espectadores que talvez ainda não existam mesmo, ou que não querem ser tratados em condições tão ruins.

A ruptura com estas condições tão desfavoráveis às trocas e experiências de fruição está condicionada, em grande medida, aos elementos que formulam o potencial comunicativo desta arte. Ao descartar ou duvidar da ideia de comunicação²²

²²- Conforme Umberto Eco aponta, em *Obra aberta*: “(...) o modelo de uma obra aberta não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas a estrutura de uma relação frutiva; uma forma só é descritível enquanto gera a ordem de suas próprias interpretações, e é bastante claro que, assim fazendo, nosso proceder se afasta do aparente rigor objetivista de certo estruturalismo ortodoxo que pretende analisar formas significantes abstraindo do jogo mutável dos significados que a história faz para ele convergir. (...)”

como processo de mera transmissão de informações, e por consequência, de algumas ideias relativas à “recepção” em comunicação e artes não faria mal (visto que estas noções foram bastante discutidas no campo de estudos da comunicação social), dá-se um primeiro passo que parece pequeno, mas não é. Que parece óbvio, mas não é assim que se verifica - ou que tenho verificado a partir da minha rotina de assistência de ensaios e peças.

E se, ainda, criadores pretendem se comunicar tão somente com estreitos círculos, nos quais estão aqueles que dispõem de um tanto de pressupostos e repertórios muito semelhantes aos seus, e apenas com seus pares que com eles concordam (estética, ética e politicamente), com redutos ou elites para fácil empatia, há que se pensar na linha que demarca o proscênio como uma espécie de trincheira que demarca o privilégio de uns poucos sentados à plateia, espécie de gueto para eleitos, ou grupo de séquitos admiradores de uns tantos artistas.

Ao contrário disto, pensar pelo viés proposto por este artigo traduzido recentemente para o português brasileiro pode contribuir com questões pertinentes e menos reducionistas das condições em que estão teatro e espectador:

O teatro deve ser trazido de volta à sua verdadeira essência, que é o contrário daquilo que é normalmente conhecido como teatro. O que se deve buscar é um teatro sem espectadores, um teatro onde os espectadores vão deixar esta condição, onde vão aprender coisas em vez de ser capturados por imagens, onde vão se tornar participantes ativos numa ação coletiva em vez de continuarem como observadores passivos.

Esta ruptura ou “virada” (usando o mesmo termo empregado na tradução brasileira para este artigo) do teatro implica não somente no desenvolvimento de uma perspectiva nada nova - e requerida como se assim o fosse, em certas ocasiões - a respeito do teatro como espaço para acontecimentos que envolvem atores-performers e espectadores-fruidores, em igual medida, e ativamente. E a abolição da condição de espectador daquele que é assim chamado. Em ambos os âmbitos, há que se ter seres

ativos, vivazes, tidos como tais, e em relação uns com outros. A descompensação no peso dos papéis de uma das partes, ou o sequestro da capacidade de conhecer e agir de um destes atores implica naquilo que há de ruim para as condições de ambos os lados. Pode ser ruim, pode ser restritivo e pode ser ainda, em alguns casos, constrangedor.

Devolver àquele que frui o lugar da experiência - e que muitas vezes lhe é restringido - e oferecer aquilo que lhe é de direito (entendendo “direito” como atribuição que requer habilidades e tarefas especificamente suas; ações e críticas, escolhas, reservas e envolvimento, e contribuições à cena), é parte crucial para um acordo que se desenvolve a partir do envolvimento de dois lados. E é urgente nestes dias que correm. Romper a barreira de isolamento onde a cena se situa, ou fazer do “entre” cena e plateia não apenas uma espécie de trincheira, de zona de separação, mas lugar por onde possam circular ações, pensamentos, trocas reais e substantivas, pode ser atribuição para as dramaturgias de hoje e seus criadores.

Dramaturgias de e para acesso: idas e vindas, áreas de trânsito livre do conhecimento (e, por vezes, do reconhecimento de si e de outro), para correspondências, ações, cumplicidades, conflitos e encontros.

Haverá sempre a recorrência do desnível – seja meramente arquitetônico ou, mais gravemente, simbólico – entre os espaços da cena e da plateia? A desigualdade, no que diz respeito às atribuições de criadores e fruidores, será transposta e transformada em diferenças próprias às demandas próprias de cada papel? Deixo estas perguntas para hoje e para um futuro próximo.

Pode ser desejável que os teatros da atualidade se construam em função da ludicidade, da brincadeira que está implícita em pactos teatrais, pactos da e em prol da realização de uma ficção – pactos que são como o corpo de um acordo requerido para o estabelecimento daquelas condições caras à cena, e à viabilização desta arte como experiência comunicativa e comunicadora, comunicante e comunicável, viva e dada à vida. Desigualdades que não impliquem em desnivelamentos, em hierarquizações entre seres, seres da atuação e seres da fruição, que não precisam reproduzir modelos autoritários e coisificantes, ruins, ou que simplesmente não cabem no interior daquilo que o teatro quer - me parece desde sempre – ser.

O acordo mútuo que é requerido para o teatro acontecer não pode ser um contrato contendo termos intermináveis e escritos em letras miúdas, quase ilegíveis, ou

legíveis somente para uns poucos “iniciados”. Para uma ficção se desenvolver com e na presença ativa e ativadora do espectador, e para haver a medida da experiência viva entre cena e fruição no interior da ficcionalidade, em algum momento, cedo ou tarde, há que se passar pela emancipação do espectador.

Se projetos e teorias acerca da formação de plateia consideram esta perspectiva, partem dela, e contemplam a dupla face desta relação, o binômio inseparável criação-fruição, estarão então, participando deste projeto emancipatório. (Projeto, porque é algo a se construir continua e incessantemente - não é algo que está dado, assim como não poderia ser tema indiscutível em ocasiões sérias).

Mas, talvez mais que isto, é desde o esboço daquilo que se cria, desde as primeiras etapas dos processos de criação em teatro, no bojo da invenção da cena, que se inclui ou não aberturas e espaços para os processos de fruição, considerando-os elementos inerentes à cena. Adiar para um “depois de pronta a cena” a inclusão do fruidor e de proposições para processos de comunicação e fruição que se pretende (se é que se pretende), pode ser tarde demais, ou um intento impossível. Alguns procedimentos são inadiáveis, assim como algumas escolhas são pouco reversíveis.

Um projeto criativo que não inclui dispositivos para fruição dificilmente recuperará a presença do público, ou o terá próximo de si, livre, inteligente, ativo e emancipado.

Como segue Rancière, parceiro desta discussão, quando empresta historicidade à sua crítica sobre a tal virada que há muito se quer para o teatro:

Esta virada foi compreendida de duas formas, em princípio antagônicas, apesar de frequentemente misturadas na prática teatral e na sua legitimação. Por um lado, o espectador deve ser libertado da passividade do observador que fica fascinado pela aparência à sua frente e se identifica com as personagens no palco. Ele precisa ser confrontado com o espetáculo de algo estranho, que se dá como um enigma e demanda que ele investigue a razão deste estranhamento. Ele deve ser impelido a abandonar o papel de observador passivo e assumir o papel do cientista que observa fenômenos e procura suas causas. Por outro lado, o espectador deve abster-se do papel de mero observador que permanece parado e impassível diante de um espetáculo distante. Ele deve ser arrancado de seu domínio delirante, trazido para o poder mágico da ação teatral, onde trocará o privilégio de

fazer as vezes de observador racional pela experiência de possuir as verdadeiras energias vitais do teatro.

Apesar de não concordar com nenhum “privilégio” quando o assunto é o papel de observador passivo que às vezes resta ao chamado “espectador” - e por isto verificar neste trecho uma ideia quase incoerente em relação àquilo sobre o quê discorre o autor neste artigo. Penso que inserir aberturas na e à obra teatral, aberturas por onde espectadores possam transitar autonomamente, elaborar dúvidas, questionar, assumir tarefas, desvendar enigmas ou completar lacunas que lhes se são dadas, ir e vir, aderir e recusar aspectos da ficção: estas atribuições podem ser expediente necessário quando se deseja impeli-lo à ação e ao conhecimento.

E a inclusão de aberturas também ao acaso, ao acidente e incidente de cena como aspectos igualmente dramaturgicos e, portanto, intrínsecos à cena, ou dito em outros termos: a aceitação de que a cena é algo inacabado, imperfeito, desde seu primeiro esboço e projeto até sua derradeira realização. O teatro assim assumidamente como espaço aberto e arte imperfeita se desenvolve quando e porque quer a dinâmica da experiência viva para a fruição, diante da presença do espectador não-espectador, alguém imbuído qualidades várias, vivo, parceiro, livre das restrições que historicamente lhe são atribuídas. Se a cena é algo a se ter como perfeito e fechado, fixado em estruturas imóveis e que ambicionam algum tipo de perfeição, nada mais pode ocorrer ali, e não se oferece espaço algum para que algo de fato ocorra. Se a cena é como um cristal, só há que observá-la.

A escolha destas quatro peças analisadas nos capítulos anteriores considerou fortemente estas questões. Foram escolhidas dentre muitas outras que em maior ou menor intensidade incluem a fruição desde o projeto criativo na cena. E tais decisões refletem a vontade de se aproximar de teatros criados longe das ideias de perfeição, sem objetivar dramaturgias organizadas segundo estruturas muito rígidas ou fixas, sem o fechamento de obra. Esta atitude implicou nos desenhos e contornos desta pesquisa. Fossem outras as peças, seriam outras as análises e comentários aqui ensaiados. Tentei respostas, pistas, lembranças, e questões. Apresentei perguntas e recebi outras perguntas. Tentei respostas, e ouvi outras respostas e também perguntas. Os encontros realizados com estes criadores para conversas informais e entrevistas gravadas, as leituras de materiais de projetos, de registros publicados em blogs ou

textos de sites dos grupos, as peças de divulgação e mediação com público, mais os procedimentos paralelos de reflexão, leituras de obras e artigos de outros pesquisadores, e as sucessivas assistências das peças permitiram, espero que satisfatoriamente, a aproximação estética que se desejou como norte para este trabalho, e para alcançar as questões que integram criação e fruição no teatro.

Em algumas etapas da pesquisa predominou aquilo que Soulages nomeia aproximação poética, e ora sim ora não, a intuição foi minha guia para selecionar também alguns entre tantas noções, conceitos, ideias e teorias que emergiam das leituras e discussões de orientação da pesquisa. Como bem propõe Carlo Guinsburg em *Mitos, emblemas e sinais*²³, os meios intuitivos e a observação de pistas e sinais oferecidos por um acontecimento, para auxiliar a dedução de condições que estão implicadas neste mesmo acontecimento, não foram descartados nem desprezados. Isto se faz possível por se tratar de uma pesquisa em artes, especificamente em teatro, em que o paradigma indiciário ainda é aliado da produção e dedução de dados para o conhecimento.

A *Cia dos Outros* com as peças *A pior banda do mundo* e *Solos Impossíveis* contribuem enormemente para pensar os papéis do humor, do pastiche, e das excentricidades contidas em suas ficções como estratégias de criação e também como expedientes usados em prol da construção de vias de acesso para processos de fruição bastante vivos e indagativos. Estas dramaturgias são organizadas criando margem para o falível, o incompleto e o imperfeito, o acaso e o acidente como recursos. Além de fazerem de tais recursos, temas para a criação, em relação metalinguística. Trata-se do teatro como lugar de aberturas para entradas e saídas de quem atua e quem frui, para mudanças e ajustes contínuos, para dúvidas e desconfianças, para movimentos e complementos.

Nada – para Manoel de Barros e *Nada se move* criadas pelo Coletivo Irmãos Guimarães e seus muitos colaboradores propiciam pensar o teatro como dispositivo para estarmos *sozinhos e juntos** (nome da *Ocupação* que realizaram no Sesc Belenzinho, aliás), em condições de compartilhamento tanto das precariedades contidas em tais situações, quanto de belezas que podem emergir quando estranhos experimentam juntos uma ficção feita especialmente para inventar uma condição para

²³- “Se as pretensões de conhecimento sistemático mostram-se cada vez mais como veleidades, nem por isso a ideia de totalidade deve ser abandonada. Pelo contrário: a existência de uma profunda conexão que explica os fenômenos superficiais é reforçada no próprio momento em que se afirma que um conhecimento direto de tal conexão não é possível. Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la” (p. 177)

estarem juntos. Nesta dimensão de ambas as criações, todos são espectadores e atores: performers e fruidores, a espera que algo enfim aconteça, e como quem não percebe enquanto o tempo se dá que assim o é, e assim já está fazendo acontecer algo.

Em comum, as quatro obras assumem como elementos de cena o erro, ou o desacerto, o imperfeito da arte e da condição de compartilhamento entre artistas e fruidores. Tomam para si, para o corpo das obras, para o interior da cena os acidentes e as desigualdades próprias às condições do teatro, e fazem deles motes e materiais com os quais contracenam. Diante de tais obras, pode se ter a impressão que há a liberdade para aceitar ou não os acordos que regulam os pactos destas ficções. Há muita fragilidade nesta liberdade, assim como existem riscos, assim como se escolhe com quais deles preferimos correr lado a lado, ou não.

As demandas e questões que precisamos elaborar em relação aos aspectos da fruição no teatro retomam suas qualidades políticas, pois que exigem pensá-lo não apenas por meio de sua dimensão poética, técnica, ou pior, como que tendo o como paisagem a ser admirada por poucas vistas, espaço que se assemelha a um clube frequentado apenas por semelhantes. O teatro pode (ou deveria) ser espaço propício para a aproximação entre seres, apto ao desenvolvimento de experiências que requerem criações e recriações, cumplicidades e acordos, ficções e invenções, ludicidade e trocas. E, retomando o artigo produzido por Rancière:

Nós reconhecemos estas duas atitudes paradigmáticas sintetizadas pelo teatro épico de Brecht e pelo teatro da crueldade de Artaud. Por um lado, o espectador deve ficar mais distante, por outro, deve perder toda distância. Por um lado, deve mudar o seu modo de ver para ver de um modo melhor; por outro, deve abandonar a própria posição de observador. O projeto de reformar o teatro oscilou incessantemente entre estes dois polos de questionamento distante e incorporação vital. Isto significa que os pressupostos que sustentam a busca por um novo teatro são os mesmos que sustentaram a rejeição do teatro. Os reformadores do teatro mantiveram, de fato, os termos da polêmica de Platão, rearrumando-os ao tomar emprestada do platonismo uma noção alternativa de teatro. Platão estabeleceu uma oposição entre uma comunidade poética e democrática do teatro e uma “verdadeira” comunidade: uma comunidade coreográfica na qual ninguém permanece como espectador imóvel, na qual todos se movem de acordo com um ritmo comunitário determinado por uma proporção matemática. (idem)

O autor recorre neste trecho, como em outras passagens, até o platonismo, ao romantismo alemão, para depois alcançar Brecht e Artaud (século XX), e não aterrissa até onde se situa esta pesquisa (século XXI), a não ser quando começa a relacionar a estes movimentos históricos do passado, alguns legados e problemáticas remanescentes, verificáveis ainda hoje nos processos de fruição teatral:

(...) “teatro” continua sendo o nome para uma ideia de comunidade como um corpo vivo. Ele transmite a ideia de comunidade como uma presença de si mesma em oposição à distância da representação. Desde o advento do romantismo alemão, o conceito de teatro tem sido associado à ideia de comunidade viva. O teatro apareceu como uma forma da constituição estética – no sentido da constituição sensorial – da comunidade: a comunidade como um meio de ocupar o tempo e o espaço, como um conjunto de gestos vivos e atitudes vivas que estão acima de qualquer forma ou instituição políticas; a comunidade como um corpo performático e não como um aparato de formas e regras. Deste modo, o teatro foi associado à noção romântica de revolução estética: a ideia de uma revolução que não mudaria apenas as leis e instituições, mas transformaria as formas sensoriais da experiência humana. A reforma do teatro significou, deste modo, a restauração da sua autenticidade como uma assembleia ou uma cerimônia da comunidade. O teatro é uma assembleia onde as pessoas adquirem consciência da sua condição e discutem os seus próprios interesses, diria Brecht depois de Piscator. O teatro é uma cerimônia onde se dá à comunidade a posse das suas próprias energias, afirmaria Artaud. Se o teatro é defendido como o equivalente da verdadeira comunidade, como o corpo vivo da comunidade em oposição à ilusão da *mimesis*, não é de se surpreender que a tentativa de restaurar o teatro à sua verdadeira essência tenha tido como pano de fundo teórico a crítica do espetáculo. (idem)

Às noções de comunidade, de teatro como corpo vivo da comunidade, de cerimônia – que se contrapõem à ideia de uma arte ou instância apartada dela, e, portanto, distante o suficiente para ser “vista” por ela - o autor opõe a noção de externalidade, própria ao espetáculo, segundo Guy Debord e sua crítica à espetacularização.

E, aqui, o espetáculo volta a ser esta condição ruim do teatro, agora com esta outra terminologia (proposta já no final do século XX):

Qual é a essência do espetáculo na teoria de Guy Debord? É a externalidade. O espetáculo é o reino da visão. Visão significa externalidade. Agora, externalidade significa a desapropriação do próprio ser de uma pessoa. “Quanto mais um homem contempla, menos ele é”, diz Debord. Isto pode soar antiplatônico. É claro que a principal fonte para a crítica do espetáculo é a crítica da religião de Feuerbach. É o que sustenta aquela crítica – a saber, a ideia romântica da verdade como inseparabilidade. Mas esta própria ideia se mantém de acordo com o descrédito platônico quanto à imagem mimética. A contemplação que Debord denuncia é a contemplação teatral ou mimética, a contemplação do sofrimento provocado pela divisão. “A separação é o alfa e o ômega do espetáculo”, escreve. Aquilo que o homem contempla neste esquema é a atividade que lhe foi roubada; é a sua própria essência que lhe foi arrancada, que se tornou alheia, hostil a ele, que consente com um mundo coletivo cuja realidade não é nada além da desapropriação mesma do homem. (idem)

A separação de corpos, ou a “divisão” e “desapropriação” - como preferem os dois autores citados - é também aquilo que restringe ou impede a autonomia do espectador, porque antes disto reduz o ser, condensa suas complexidades, contradições e qualidades, em alguém capaz de ver e contemplar simplesmente. E aquele que é o espectador, um observador do teatro. Um tolo que olha, como quem poderia ao invés disto, talvez se postar diante de uma tela de pintura, ou de uma obra arquitetônica, e depois seguir seu destino. Este mesmo ser da contemplação das artes visuais, só que diante de uma arte que se faz com e nas presenças de seres.

Toda ideia de autonomia se desfaz com a alienação proposta pela externalidade do espetáculo. Não há experiência possível para além destas descritas entre corpos tão apartados, e diga-se: oportunamente assim postos, para operar em cena aquilo que se chama espetáculo - e por não existir melhor nome a se dar ao que quer que seja, dadas estão tais condições de afastamento, externalidades e restrições à fruição ativa.

Como se aproximar daquilo que não lhe é próprio, ou lhe é impróprio? Ou como se apropriar daquilo que não é para sua pertinência? Qual lugar cabe ao espectador, que proposta de fruição é cabível em contextos de externalidade como estes? Se o espetáculo está para uma pintura, o observador dele está para o observador de uma obra estática, fixa, inerte, pronta e acabada, completa e que, apesar de comunicar, assim o faz como se prescindisse das presenças humanas.

(E, diga-se rapidamente, para tal relação, o cinema é mais propício, e repleto de recursos favoráveis à espetacularização da cena. Há arranjos, truques e ilusões variadas, muito mais sofisticadas do que aquelas utilizadas no teatro - esta arte que se vale da presença, sobretudo, ou de presenças muitas e que poderiam estar em situação de mutualidade - mesmo quando parece se esquivar da tal condição para existir como arte.)

Articulando os questionamentos referentes ao teatro àqueles que lhe forneceram ponto de partida para reflexão, como já antecipa no início do artigo, Rancière retoma seu mestre ignorante, e sua proposição libertária para a educação, e aqui, para o teatro, desenvolvendo a noção de emancipação do espectador:

É este senso de distância que o “mestre ignorante” – o mestre que ignora a desigualdade – está ensinando. A distância não é um mal que deve ser abolido. É a condição normal da comunicação. Não é uma lacuna que demanda um especialista na arte de suprimi-la. A distância que a pessoa “ignorante” precisa atravessar não é a lacuna entre sua ignorância e o conhecimento do mestre; é a distância entre o que ela já conhece e o que ela ainda não conhece, mas pode aprender pelo mesmo processo. Para ajudar seu aluno a atravessar esta distância, o “mestre ignorante” não precisa ser ignorante. Ele só precisa dissociar seu conhecimento do seu domínio.

A distância é material para a comunicação, próprio dos processos dela, como também é na educação. Já o entendimento do conhecimento como domínio é uma raiz para relações autoritárias, forjadas sobre suposições preconceituosas, que incluem noções como papéis de dominadores e dominados, ideias de superioridade de uns, em detrimento da ignorância de outros, como também conclusões equivocadas sobre os potenciais emancipadores e emancipatórios dos seres.

Sem distância estamos coincidindo em um mesmo ponto, no qual não podem coincidir dois corpos – como bem explica a física desde que esclareceu noções de tempo e espaço. A distância, além de condição, é capaz de propor a criação de percursos para aproximações e recuos, apresentar barreiras desafiadoras para pensar, permitir que se tracem caminhos possíveis para que partes distantes e distintas o percorram, se toquem, se encontrem, desencontrem; ela permite o desenho de linhas imaginárias entre seres comunicantes e aptos a conhecer, seres que podem relacionar partes, pontos, contradições e ações, e se movem como bem entendem e decidem. A

distância é pressuposto para a autonomia dos seres e, portanto, para a liberdade necessária aos processos de educação, de comunicação, e – por que não seriam – aos processos de fruição nas artes?

E, ainda, seguindo a crítica ao espetáculo e suas condições ruins ao teatro e seu espectador:

A crítica Debordiana do espetáculo ainda se baseia no pensamento Feuerbachiano da representação como alienação do eu: o ser humano se separa da sua própria essência ao forjar um mundo celestial ao qual o mundo real dos homens está submetido. Do mesmo modo, a essência da atividade humana é distanciada, alienada de nós na exterioridade do espetáculo. A mediação do “terceiro termo” aparece então como a instância da separação, expropriação e traição. Uma ideia de teatro firmado na ideia do espetáculo concebe a externalidade do palco como um tipo de estado transitório que tem que ser abolido. A supressão desta exterioridade se torna, assim, o telos da performance. Este programa demanda que os espectadores estejam no palco e os atores na plateia. Ele demanda que a própria diferença entre os dois espaços seja abolida, que a performance aconteça em qualquer lugar que não seja um teatro. Certamente, muitos avanços da cena teatral resultaram desta derrubada da distribuição tradicional de lugares (no sentido dos locais e dos papéis). Mas a “redistribuição” de lugares é uma coisa; a demanda de que o teatro alcance, como sua essência, a reunião de uma comunidade una é outra. A primeira provoca a invenção de novas formas de aventura intelectual; a segunda provoca uma nova forma de distribuição platônica dos corpos em seus próprios lugares – ou seja, em seu lugar “comum”.

Parece não ser o bastante que o teatro saia do edifício teatral, ou parece não bastar que atores desçam do palco e que espaços cênicos sejam compartilhados por estes e seus espectadores. Estas resoluções de encenação podem ou não resultar em condições melhores para o teatro e o espectador. Elas não garantem nada, por si só. É a dramaturgia de cena, como conjunto e articulação de elementos, de atuações e proposições, é ela quem pode reunir dispositivos aptos a propor a saída do teatro deste lugar muito rígido e seguro onde este se colocou para ser observado. Um altar, talvez seja esta a função arquitetônica e dramática do espaço cênico em muitas das obras que ainda hoje assistimos. Laico ou profano, elitizado ou hermeticamente fechado, ou sagrado, segundo concepções muito específicas sobre sacralidade, ou pouco sincrético, ou quase nada democrático, dado ao desnível e às desigualdades. Se o teatro não pertence à comunidade, não é parte deste corpo, lugar onde esta se

conhece e reconhece, podem existir poucas razões para ir até ele – esteja num edifício de arquitetura adaptada ou não às realizações da cena.

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra, 2008.
- BARROS, Manoel. *Poesia Completa*.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999.
- BIANCHI, Carolina. *A Pior Banda do Mundo*. Texto não publicado, cedido pela autora, 2011.
- BIANCHI, Carolina. *Solos Impossíveis*. Texto não publicado, cedido pela autora, 2013.
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CAEIRO, Alberto/ PESSOA, Fernando. *Poesia Completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CINTRA, Wagner F. A. *No limiar do desconhecido: reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeuz Kantor*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.
- DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELGER, Dietmar. *Dadaísmo*. Berlim: Taschen, 2009.
- FÈRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. São Paulo: Sala Preta, 2008.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GASSET, José Ortega Y. *A ideia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- GIANNOTTI, J. A. *O Jogo do Belo e do Feio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universária São Francisco, 2014.

- KANT. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- LEHMANN, Hans-Ties. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo, Cosacnaify, 2007.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- PHILLIPS, Adam. *O Flerte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Rio de Janeiro: Questão de Crítica, 2007.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2011.
- SAMPAIO, J.C.C.. *Teatralidade e Narrativa – conhecimento e construção de sentido da experiência criativa*. Palmas: EDUFT, 2014.
- SOULAGES, François. *Estética e método*. Revista Ars, n.4, dezembro de 2004. São Paulo: Editora 34, 2004.
- STANGOS, Nikos. *Conceitos de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ANEXO 1

Tanscrição de entrevista realizada com a colaboração de Carolina Bianchi (atriz, diretora e dramaturga da Cia dos Outros)

Data:19/10/2014 Local:São Paulo.

legenda: N (Natália Nolli Sasso) / C (Carolina Bianchi)

N: Quando você começa a criar a dramaturgia dos Solos (*Solos Impossíveis*), o vídeo do peixinho, por exemplo, ou a presença daquelas figuras conhecidas, exploradores e cientistas (Jacques Costeau, etc.) no solo do Tomás (Decina; solo *O Otimista*), eles vêm antes ou depois da escrita do texto ou como é esse processo?

C: Tudo junto. Esse processo dos *Solos* especificamente foi um processo que veio a partir do meu encontro com Tiago Rodrigues* (* diretora e dramaturgo do grupo Mundo Perfeito, Lisboa -Portugal), então ele foi muito influenciador, ele foi um pouco, é um, esse encontro com a dramaturgia do Tiago, o jeito que o Tiago cria, porque eu e o Tomás tínhamos acabado de fazer a *Peça Romântica para um Teatro Fechado*, no Rio de Janeiro, dentro do projeto da *Pequena Orquestra*, no Teatro Ipanema, num festival que chamava Dois Pontos** (**2013, Rio de Janeiro); onde várias pessoas de grupos foram escolhidas pra montar juntas um espetáculo.

Pessoas que nunca tinham trabalhado juntas, e o Tiago ia desenvolver essa dramaturgia, e dirigir. E o encontro com ele foi muito muito forte, assim. Eu tinha a *Banda (A pior banda do mundo)* tinha sido minha primeira experiência dramatúrgica, e foi um processo onde eu tinha uma base muito clara que eram os quadrinhos. E ao mesmo tempo uma combinação de muitas pessoas ali, engajadas pra gente junto ir desenvolvendo cenas, e eu fui escrevendo a partir daquele processo.

Os *Solos* foi bem diferente nesse aspecto.

Os textos dos *Solos* surgiram meio rápido assim, e eu sentei e escrevi. Nós já estávamos ensaiando, a gente já tinha umas ideias, eu já sabia que meu solo tinha a ver com essa história da bailarina, que era Tamara Karsavina, que também existiu de fato, assim como as outras figuras, Jacques Costeau, e tal, e eu percebi assim que nessa hora da criação, eu senti essa vontade não de contar uma história sobre alguém que existiu, mas como pegar isso como uma base pra traçar caminhos da minha imaginação, da minha fantasia. Porque eu amo a fantasia.

E eu sinto que, as referências, que são essas referências que eu trouxe pro trabalho, que Tomás também trouxe, enfim, das pessoas que estavam ali participando do processo, a própria Amanda Lyra (atriz da Cia) dirigiu os *Solos* junto comigo, são coisas que elas operam juntas, junto com o que eu tô tentando traduzir pra cena, da minha imaginação. A minha imaginação ela passa por esses traços, por esses traços muitas vezes nostálgicos, eu tenho uma relação muito forte com objetos da minha infância, da minha adolescência, de referências dessa época. Assim são coisas que eu gosto muito de voltar a elas, porque, claro, hoje em dia a gente tem o youtube, a gente tem ferramentas que nos permitem voltar a elas de um jeito muito mais rápido, isso é uma coisa muito, na minha própria casa, você vê que esses elementos eles estão presentes o tempo todo, de onde eu tiro também esses alimentos, um pouco de tudo que eu vivo. Então eu posso dizer que essas figuras tinham a ver com aquilo que a gente estava criando ali.

A história do *Otimista*, que é um navegador explorador, então a gente leu os livros do Amir Klink, então como esses livros, como essas referências que a gente, que eu estudei, que Tomás estudou, como elas entrariam no trabalho, sem ser um jeito, sem fazer uma referência, e ao mesmo tempo sem medo de fazê-la também.

Eu tenho, mesmo a criação do Reverie (de Carolina com Morena Nascimento), de outros trabalhos que eu faço, das escolhas, eu não tenho medo delas soarem clichê, eu não tenho medo de escolher uma música porque ela está tocando no rádio. Se aquilo movimenta a nossa afetividade, e se isso tem, sentimos que isso tem, aquilo que movimenta nossa afetividade naquele momento tem a ver com trabalho. E às vezes a gente nem precisa ir muito longe pra fazer essas ligações. Às vezes a gente pode ficar elocubrando sobre elas mas, enfim, geralmente pode-se dizer que é um trabalho um pouco mais intuitivo do que formal, talvez, mas a gente também formaliza bastante coisas assim, então eu sinto que essas referências elas vinham junto com esses temas nos *Solos*.

E aí, por exemplo, eu sinto que a construção da *Tamara Karsavina*, dramaturgicamente eu acho ela um pouco mais complexa que *O Otimista*.

E eu acho que o solo do Otimista ainda pode chegar nuns lugares mais complexos como o da Tamara. O que aconteceu com a Tamara é que era um solo meu, eu queria, que é a minha poética mesmo, traçar esse universo, construir um universo em torno disso, e ele não deixa de ser pessoal, e era um desejo que eu tinha naquele momento. Fazer algo que fosse muito direto, muito pessoal, contar um pouco a minha história, revelar um pouco essa questão que é um traço forte da *Banda*, que é sobre o fracasso e trazer, aproximar isso mais ainda isso da gente.

Colocando o nosso cú mais ainda na reta. Sabe, porque o que eu sentia depois da *Banda* foi o seguinte: um espetáculo que tinha o fracasso como tema. Não acho que conseguimos, talvez, eu e João* (João Otávio, primeiro diretor da peça) querido, como nós desejávamos ali, a gente queria que o fracasso fosse uma questão de encenação também. Eu acho que em algumas cenas a gente consegue, em outras não. Então, em outros termos, eu acho que a *Banda* é um espetáculo que dá mais certo do que os *Solos*, isso que eu estou dizendo em aspas também.

Ele dá mais certo porque ele é um espetáculo que tem o fracasso como tema, mas ele se arranja de um jeito que o espetáculo acontece. Esse aspecto de encenação mesmo. De como o fracasso, o risco das coisas darem errado ele está mais presente o tempo todo. Eu acho que o princípio disso já é o fato de termos uma pessoa em cena, contando uma história completamente fantasiosa, sem muitos recursos pra isso. E com uma dramaturgia que eu digo de antemão, que ela não é uma dramaturgia muito complexa. Ela não é uma dramaturgia, porque como dramaturga eu não busco algo que é radicalizar meus sentimentos através da escrita exatamente. Melhor, a escrita não é o princípio mais importante no trabalho, porque eu não sou uma dramaturga que está envolvida apenas com essa parte do processo.

No meu caso, a dramaturgia ela acaba sendo uma extensão da minha presença cênica. Eu sou atriz, eu sou uma intérprete, eu sou uma performer.

Eu prefiro até mais hoje em dia falar performer, performer não no sentido da performance, mas no sentido desse artista que está a frente da direção, de pensar todo o espetáculo.

Que é uma coisa que eu li até no livro da Silvia Fernandes, *Teatralidades Contemporâneas*, onde ela cita, essa essa essa, eu não sei se ela fala ela pega essa

nomenclatura de alguém, ela fala de performer nesse aspecto. Alguém que hoje em dia que na atualidade pensa toda estrutura do espetáculo, e esse esse intérprete que toma a frente do seu trabalho como um todo. Então nesse aspecto minha dramaturgia ela acaba sendo uma dramaturgia se ela é mais frágil, se isso fragiliza ela, talvez com certeza, talvez mais por uma questão de experiência porque eu tô começando nesse caminho. Então eu sinto que ela é uma dramaturgia que ela ela ainda tá muito ligada ao que eu sinto dentro dessa dessa desse aspecto de criar um trabalho. Ela ainda é dentro. Muda um pouco isso a partir do momento que eu faço *Reverie*. Onde eu tô completamente de fora. E é o primeiro trabalho onde isso acontece. Onde eu não estou como intérprete, mas também é delicado, porque também estou. E aí eu vou falar disso depois. Enfim, então, é, ela é uma dramaturgia pensada dentro, né, pensada por alguém que está dentro da cena. Então, essas referências, elas também acabam sendo colocadas, enquanto eu tô escrevendo eu tô imaginando aquilo que eu vou fazer. Como eu vou lidar com essas coisas que eu quero fazer em cena.

E da mesma forma o *Tomas*. Que alguém que que entra em cena sozinho, eu não estou ali com ele mas que mas que é como se fosse uma parte também daquilo que farei, né? Antecede aquilo que farei. Então as coisas estão muito ligadas nesse aspecto, então, quando eu vou pensar essas referências, eu já tô pensando a partir das coisas que se desenvolvem ali. Como matéria mesmo. Né? Nas músicas, então tudo pra mim acaba sendo dramaturgia nesse aspecto. Né, a dramaturgia, tudo isso pra dizer que a dramaturgia no meu caso ela é não é só o texto, a dramaturgia dos meus trabalhos ela é as músicas que eu escolho pra contar essa história, que é uma coisa que eu gosto muito de pesquisar, porque né, essas músicas elas também tão ali né pra pra pra trazer essas informações, até porque o movimento, a coreografia também é dramaturgia, a luz, o cenário pra gente é uma dramaturgia. Então essa escolha de não ter nada mas de ter, no caso do cenário, era uma parte do cenário da nossa peça que tinha acabado de ser feito, que tá sendo feito ainda, ao contrário, né, ele é a coxia, então ele é uma fresta, ele é um, ele é uma fresta. Do *Solos*, é. Ele é o cenário da *Pior Banda do Mundo* ao contrário. Então ele é a coxia, ele é, você vê as ripas de madeira que constroem esse espaço. Como se fosse um pouco esse lugar de duas crianças que vão fazer o teatro ali pro pai, pra mãe, pra família. E isso é precário. Então eu sinto que nesse aspecto os *Solos* ele

era uma busca também da gente, da gente tentar radicalizar o fracasso como um procedimento mesmo.

N: E por exemplo, no caso o, a locução do Fernão, que o Fernão faz dublagem pra Fox, achei que fosse pra NatGeo. O fato de ele ser de verdade um locutor de TV pesou na escolha dele pra fazer a locução do Otimista ou não, foi um pouco coincidência.

C: Não. Foi tudo pensado porque, havia nesse aspecto pra essa questão da dramaturgia também que coloca um pouco em questão o que você está vendo. Então Tamara Karsavina, você começa vendo uma história, que é sobre uma bailarina russa, que você tem fotos dela, de uma pessoa que existiu de fato. Claro que talvez que quem nunca tenha ouvido falar, vai ouvir porque tem dados concretos sobre a vida dela ali, anunciados de cara. No Solo a primeira informação que você tem é isso, “em março de tananã nasceu essa pessoa na Rússia, e em seguida você tem a informação de que em fevereiro de 84 nasceu essa Tamara Karsavina. E que você já sabe que vai lidar com esses dois parâmetros no espetáculo inteiro, uma certa comparação entre algo que foi sublime e algo que já se apresenta de um jeito que não é sublime. E que primeiro você tem os dados das fotos, de alguém que tá fazendo um gesto sublime, e na segunda, na sequência você tem dados concretos, reais de uma infância que não é sublime, né? Que é próxima da sua, que eu sinto que esse é o ponto primeiro que eu, que primeiro o público se conecta ali, ele fala “opa, então verei algo que é uma relação entre uma coisa sublime e algo que já não é tão”. E aí você a primeira cena do espetáculo de fato é uma dança, aonde eu danço com ela. Né? Eu danço com ela. Né? Eu tenho ali uma projeção da Tamara Karsavina dançando, nãnnã, e eu estou fazendo exatamente os mesmos movimentos que ela, mas com meu corpo, que não é o corpo de uma bailarina russa, né. Então as coisas elas vão sendo colocadas. Mas de alguma forma isso dá uma credibilidade estranha pra aquilo que você tá vendo. Que você tem aí um dado, que você tá vendo a Tamara verdadeira dançar. Então eu não tô de uma certa forma só criando, eu tô fazendo um paralelo entre dois universos. Aquilo, aquilo de uma certa forma, essa informação enfatiza o espectador de que sim, tem um dado concreto ali acontecendo. No caso do Otimista, o primeiro dado concreto que você tem que

lidar ali é a voz de um locutor real, de um programa. Você você já tem isso na tua memória, né. De algo, algo, que você já ouviu aquela voz, ou uma voz parecida com aquela, narrando um programa como esse. E aí você vai ter que lidar com esse paralelo de alguém que tá narrando uma história de feitos inigualáveis e sublimes, e de uma voz, que é a voz do próprio navegador que aparenta insegura e nada sublime. E ali da mesmo forma temos a voz da Amanda que também tenta reproduzir isso de um programa que está falando de uma pessoa, de uma bailarina maravilhosa, uma voz terna, porque a escolha das locuções? Né? Porque que a gente tem esse interlocutor ali porque ele, de uma certa forma, tenta amarrar uma credibilidade e uma e uma força de que vai aí, sabe, isso poderia ir. Isso tem dado de que essa pessoa pode né, essa pessoa tá tentando construir ali de alguma forma uma redoma de que aquilo pode ser melhor do que é, sabe assim.

Dependendo do jeito que você narra uma história, uma história que pode ser uma história de absoluto fracasso, ela pode tentar torná-la melhor e uma história, dé, você tenta deixá-la melhor, mais mais sublime em relação a isso. Então a gente tem esse, isso pra mim é o que dá essa fricção mesmo. Em criar o que está sendo dito por nós, intérpretes, ali. E o público acompanha essa dificuldade pra contar essas histórias porque é difícil, porque eles estão tentando ali se apresentar. Né? E qual é o jeito que eles escolhem pra se apresentar. E aí você vê eles lidando com pessoas imaginárias, fazendo mímica, de coisas, o jeito que a gente se vira pra contar, às vezes do jeito, das maneiras mais esdrúxulas, das escolhas mais precárias, então essa narração é como essa tentasse levantar o ânimo. Sabe? E promove essa fricção entre aquilo que você tá vendo e aquilo que você pode imaginar daquilo que você vai ver.

N: E como que você descobriu ou conheceu a personagem russa, a Tamara, a Tamara russa, real?

C: Numa coisa afetiva que é, no meu aniversário, isso eu acho um ótimo exemplo do que que, de como também, voltando à primeira pergunta, de como as referências me servem assim, pra criar as coisas. Tudo que eu vivo, acaba servindo um pouco de material praquilo que eu vou criar. Então, por exemplo, no caso da Tamara, a Morena Nascimento que é minha amiga, querida bailarina, me mandou no meu aniversário aquele vídeo, e falou: “olha, é você”. O ano passado. E eu vi aquilo e falei, nossa, é, sinto daquele jeito, sim, isso é a minha cara, e eu

fiquei apaixonada por aquilo, uma dança que dura um minuto e pouco. E aí eu falei: eu vou fazer alguma coisa sobre isso. E eu já tava com vontade de experimentar, estar em cena sozinha, mas eu sempre achei muito louco, pensando, eu não tenho vontade de fazer um monólogo, por isso até que prefero chamar um Solo, ele não é um monólogo, não é algo que eu me sinto ali, fazendo sozinha, é algo que eu sinto vivendo, aquela experiência ali com a minha equipe, com o público, sabe, tentando, parece que toda vez que eu vou fazer o Solo é como se eu tivesse tentando construí-lo pela primeira vez diante das pessoas. Eu acho que isso é um princípio importante desse trabalho também. Por isso, por isso que eu acho que ele é um trabalho muito mais arriscado que a Banda. Por isso que eu acho que ele parece dar mais errado que a Banda. De alguma maneira eu tenho um amor por ele nesse aspecto especial, assim. Porque quando a gente foi apresentar no Rio, o Luis Felipe (Luis Felipe Reis, de O Globo) que é um jornalista de lá, falou uma coisa muito interessante, ele falou: que os Solos, ele sente que, diferente da Banda, a gente coloca o público numa situação mais arriscada também. Porque a Banda a conexão com o público ela é mais imediata, ela é mais fácil, fácil num certo aspecto. Né, ela é mais dada, ela é mais colocada. Ela, né, o público de uma certa forma ele já tá convidado ali a interagir, de uma maneira muito clara, interagir quero dizer, não ninguém levanta e vai fazer nada lá no meio, não é isso, mas o público percebe onde ele está, o que que ele tá vendo, enfim, muito muito mais rapidamente. Ele falou que os Solos é, você, o público fica muito mais nesse lugar de falar “ai, será que isso vai acontecer”, “ai, meu Deus, ai que estranho”, “ai tadinho, que horror”, sabe, um pouco mais, porque é muito mais frágil você ver esses aspectos do fracasso ali sendo tratados quando você tem uma só figura em cena, parece que tudo fica mais exposto.

N: E mais solitário, né?

C: A solidão ela traz essa fragilidade muito grande. Então eu sinto que nesse aspecto as coisas pesam mais pra esse lado, esse lado de concretizar mais cenicamente esses procedimentos de estudo, mesmo, sobre essa estética do fracasso assim. Então as projeções, né, as coisas, os lapsos. A dramaturgia também é construída com esses lapsos, que o intérprete vai dizer, mas não era bem isso que ele queria dizer, então ele volta, ele constrói aquilo, ele tá contando uma,

e ao mesmo tempo é dono dessa história. É dono e ao mesmo tempo luta contra essa locução que tenta se apropriar mais do que ele dessa história em alguns momentos, ele diz “não, não, não é isso, não foi assim que aconteceu”, mas aconteceu assim. Então a gente tem todas essas vias tentando de uma certa forma oprimir, talvez, esse intérprete, né? Deixá-lo, adestrá-lo, dizer “não você é maravilhoso, você está ótimo”, quando na verdade não está. O final do *Otimista* é isso, ele dizendo “não, eu não estou”, mas afinal de contas a vida segue, então aí, tá tudo bem.

N: E de onde vocês partiram, porque assim, no caso da *Tamara* foi esse vídeo, tal. E pro *Otimista*? Da onde veio esse homem otimista?

C: Veio assim, o Tomas, quando eu fui convidá-lo pra fazer isso, ele ficou, foi quase assim: “ai, eu não sei bem se quero fazer, não sei o quê”. E aí a gente tinha essa ideia que era criar um homem um esportista, um homem que precisasse superar limites. Acho assim as duas figuras tinham a ver com superar limites. A bailarina, que também tem um pouco a ver com a minha história, na coisa da dança de algo que eu queria muito ter sido e não fui, né, desses princípios um pouco, que tem a ver com a *Banda* também. A minha história com a música, enfim, essas paixões por outras coisas e essa incapacidade, falta de talento né? ... sem deixar que isso, isso... É, não é pesado, tá. A frustração, o fracasso nesses casos não são pesados. E o Tomas nessa questão do esportista, começou tudo ele era um tenista, ia ser uma coisa um pouco assim. Aí aos poucos a gente foi encontrando essa figura do navegador e do Amir Klink, tal, e também foi trazendo isso pro ensaio, e ele, e eu comecei a escrever o texto dele e cheguei nesse nome. Um dia me veio assim, ele tem que chamar O Otimista. E essa foi a primeira frase que eu escrevi do texto dele. Um homem otimista está lalalá. Como se referir a ele, porque diferente da Tamara Karsavina que é um nome próprio, que é uma figura ali, de uma época, meu solo envolvia isso, né, ficcionar algo, trazer essa história real que acontecer para algo que fosse comparável a essa história absolutamente ficcional que eu tava trazendo, que eu tava criando ali e com coisas da minha história real, enfim, mas isso não me interessa, porque eu acho que falar sobre ficção e real não me importa esse aspecto, isso não é uma discussão do meu trabalho, eu acho que, enfim, vivendo as coisas, invento as coisas. Mas o, então,

me veio isso, já pensando nessa questão, nisso, que teria uma narração e tal, pensei que esse é um jeito que, que isso traria uma ironia muito grande, muito específica, e quase agressiva pra pra essa história né? De alguém que já está te tachando de algo. Dizendo: “ele é legal, ele é otimista, ele acredita no futuro, ele viu a vida”. Então ele fica o tempo todo quase incentivando isso e tentando levantar essa bola, e eu achei uma grande, que esse nome, era um, um grande cartaz assim, como pra desenvolver, e como, pra ser muito, é, esse nome é, me fugiu a palavra, esse nome é funcionaria como um símbolo mesmo daquilo que eu tava querendo dizer ali naquele momento.

N: E tem uma ingenuidade, esse é um traço ne?

C: Mas eu acho que a ingenuidade é um traço muito forte da minha personalidade, talvez da gente, do grupo assim, em algum aspecto. Que eu acho muitas vezes é nociva pra gente, pro grupo assim, porque nos coloca em algumas ciladas, e outras vezes eu acho que acaba abrindo uma veia de comunicação com o público muito forte. Talvez o público se reconheça muito fortemente ali em alguns aspectos do nosso trabalho. É como se essa ingenuidade nos ligasse com as pessoas assim, com algum aspecto de ternura, não sei eu gosto dessa palavra, com as pessoas. Você consegue dizer assim: “sim, eu vejo um traço da minha fragilidade ali também, né, a fragilidade, né? Eu acho que isso torna a Banda muito forte, acho que o Coelho (Corra como um Coelho) é o trabalho mais distante de, mas também porque é de uma outra época, e foi dirigido por outra pessoa, e também foi criado de uma outra forma, era um espetáculo que a gente se escondia muito atrás da ironia, na minha opinião. Porque era o momento ali, a gente estava testando coisas e tal. Esses outros espetáculos é o momento que eu sinto que a gente se despe mais dessa ironia e fala: “essas são as pessoas”. Sabe é um pouco, oi, é, a gente tá contando essa história sobre essa banda fracassada, mas a gente também é uma companhia de teatro tá ali tentando fazer as coisas, né, também é cheia de questões, frustrações, e medo, e coisas assim, eu sinto que a gente tá um passo a frente mesmo. Acho que esses dois trabalhos são um passo à frente nesse sentido assim, de se, de se despir um pouco diante do público também e mostrar aspectos que eram da gente assim, de uma forma mais simples, mais direta, mais...”

N: Eu fico pensando a gente vive uma cultura tão da cobrança, tão do sucesso, sei lá, os *reality shows* mostrando essa competição entre pessoas que nem se conhecem, loucamente, por conta de um prêmio x, ou mesmo como isso está dado nas narrativas, assim da Tv, das novelas, aí você tem que ser, superar pra ser o chefe da empresa x. Às vezes fica muito pra mim que vocês tão questionando o que é esse sucesso, também, além de tá falando sobre o fracasso, o que é sucesso pra essa figura que é a Tamara, a tua Tamara por exemplo, será que, o que é sucesso pra Tamara Russa, talvez não seja pra ela, exatamente aquilo?

C: E essa é a grande questão da pequena biografia, né? Isso isso é muito legal, que chega num aspecto que é questão toda da dramaturgia, que é, o que eu me vi ali levantando depois que eu já fiz os textos, era um era criar duas hipóteses biográficas. Por que hipótese? Porque é isso, você tem essa voz que te dá uma credibilidade e uma outra voz que acaba colocando em cheque tudo isso, o que tá sendo dito o tempo todo. Uma, de uma certa forma, contradiz radicalmente a outra, né, você tem a cena, e você tem a voz ali gravada, que sai de um aparelho, de uma caixa de som, que você não tá vendo, essa pessoa não tá ali, presente, é o que foi feito praquilo, e ao mesmo tempo você vê aquilo que acontecendo, construído diante dos seus olhos, diante da tua presença, né, você tem a presença. Então então, essas hipóteses, a da Tamara ainda acho que fica mais claro, né, você tem ali o apanhado dela, da vida inteira, até a morte. O dia que ela nasceu e o dia que ela morreu. Você uma pessoa absolutamente buscando o seu lugar, buscando entender o mundo daquele jeito que ela, buscando seu lugar nas coisas, então ela começa como bailarina, mas ela não gostava exatamente de fazer aquilo, daí ela foi descobrir, né, a questão dela não é que ela era boa ou não, o que o solo vai apresentando é isso, é que ela queria outras coisas, ela queria ser atriz. Né, a paixão dela era o teatro, então o que tá em questão ali já não é mais o talento ou não, o Solo apresenta isso, mas já não é mais a questão. A questão é que ela queria fazer teatro, ela gosta de Shakespeare. E aí a ingenuidade também dela, e é isso, a ingenuidade dela vai levando pra outros caminhos, ela se apaixona, e aquilo acaba completamente com qualquer, foda-se daí o que ela vai fazer, mas daí ela perde esse homem, e daí ela volta e pensa “bom, o que vai me salvar é o trabalho, e aí ela fala agora eu vou ser atriz, e acaba indo fazer filme pornô, e a cena final do

solo é justamente ela indo fazer uma peça de teatro. E ela não aguenta, e ela morre, em cena, antes de dizer a primeira palavra, porque ela. O momento que ela finalmente, esperou a vida inteira, pra chegar, e ela não consegue. Mas aí a gente tem o panorama de algo que é isso, uma pessoa que tem muita paixão pelas coisas e ao mesmo tempo uma fragilidade e ingenuidade absurdas assim. E o outro solo, a mesma coisa: tem alguém que é uma pessoa que tem, que tem que agir com um bravura, de algo que é a coragem, a bravura, o homem que vai para o mar sozinho e que fica lá meses sem conversar com ninguém. Que tá tranquilo, não, não tá! Ele fala disso, me sinto só, né, e aí também, acho que o Tomas traz ainda mais esse aspecto da solidão. Tem a ver com os solos, né. Porque os solos eles tinham isso, trazer essa questão de como é para esses caras ficarem sozinhos em cena. Se virar pra fazer uma história sozinho. Então eu sinto que o Tomas passa mais por esses buracos. O meu solo tem menos buracos assim, nesse sentido, que né tem que apresentar mais esse quebra-cabeça de uma história né. O dele não tem muita história, é um grande buraco na verdade a história, o Otimista. Ele tá sozinho no mar, ele não tem assunto. E esse é a posição da história dele, essa é a posição dele com aquela narração que exalta seus feitos, o quanto ele tá lá otimista, tentando promover coisas, atividades corajosas, ele encontrou um monstro marítimo, agora ele encontrou uma grande tempestade, agora, não! Talvez ele não esteja vivendo nada daquilo. Ele só chegou numa ilha e tinha umas pessoas. Ele usa isso pra descrever de um jeito mais corajoso, mas ele tá usando ao mesmo tempo porque ele precisa ter assunto, ele tá sozinho. Né, então eu sinto que o tempo todo essas figuras elas torna, essa fragilidade absurda. Essa tentativa de assunto, de encontrar o outro. E a Tamara é isso. O momento que ela encontro ali, naquele aspecto o amor, que pra mim é um aspecto muito forte do Solo, do meu solo, quando ela enxerga essa possibilidade de amor, de ser especial de fato pra outro, né, que ela de alguma forma procurava ali, na coisa de ser atriz, de tá dançando, essa coisa de tentar se sentir um pouco mais especial, entre aspas, mas no balé ela era do coro, o teatro é uma coisa que ela fica buscando, então, o momento que ela vê essa possibilidade de amor é o momento que ela se sente de fato feliz e especial. E aí ele vai embora, e ela definha. E aí ela precisa buscar novamente isso com outra coisa. E aí acho que, o vídeo daquele peixe que aprende a viver fora da água. Até que um dia por um descuido ele cai no mar e morre afogado acaba sendo pra mim a coisa mais mais simbólica dessas duas histórias que estão sendo contadas.

N: Uma metáfora que tá nos dois solos.

C: De algo dessa pessoa que, que, aprende algo que tá ali, mas num primeiro descuido com aquilo mesmo que ela tanto quer, ela se perde. Morre, acaba.

N: E ao mesmo tempo tem uma, tanto na Banda, acho que com aquela personagem da Amanda quanto com a Tamara, tem uma questão assim, são pessoas capazes de morrer por amor. O romantismo delas.

C: Tem, tem uma frase eu vou pegar ela no computador agora, pra falar sobre isso. Pra mim é o amor, assim. Tem uma coisa que eu acho que tem a ver com a minha criação (...) que eu acho que é a questão amorosa, amorosa e eu não tô falando da relação entre duas pessoas que são amantes. Mas é talvez o gancho da minha da minha criação autoral, tem muito esse lugar amoroso sexual pra mim. Sabe um arelação quase espiritual mesmo essa, po risso que eu disse essas referências, e a minha vida, ela é muito... o que eu vivo, as minhas paixões, elas estão completamente ligadas ao que eu tô produzindo. As minhas paixões, as minhas decepções, as minhas, elas estão muito (...) A Tamara acaba sendo um espelho muito forte disso por se tratar de um solo muito pessoal e autoral. Tá ali, o meu nome é dito no final. É a última coisa, a última palavra, a última coisa que é dita é meu próprio nome. O que se diz, bom, a vida dessa pessoa foi contada, e aí a gente, que pra mim é, por isso que eu acho que o meu solo acaba sendo mais complexo nesses termos dramaturgicos. Existem ali essas camadas né, quase uma cebolinha assim, do que que, dessa figura que existiu, dessa Tamara karsavina, dessa figura que tá sendo feita, né, que tá sendo construída ali, que é a outra Tamara, e que vai descascando e que vai chegando nessa figura que interpretou essa Tamara. Que não é essa Tamara do começo do século XX, mas que é essa Tamara que está sendo interpretada pela Carolina Bianchi. Então, eu quero, e tem aí uma uma frase do poetal Chacal, maravilhoso, que uma vez eu dei uma pervertida nela, que eu disse, que ele dizia alguma coisa, que pra ele o que interessava, eu vou achar aqui, é... eu vou achar aqui. Que pra ele tinha uma coisa que ele dizia “a arte pouco importa, o que importa é amar até morrer”. E aí uma vez eu escrevi isso falando sobre, sobre nosso trabalho assim que, pra mim, acho

que o meu trabalho é assim, “o que tenho como concepção como arte, pouco importa, o que interessa é amar até morrer”. Que é um pouco como eu vejo as coisas. Talvez se, talvez meus colegas vejam isso de um outro jeito, totalmente diferente. Mas isso que eu falo de um gancho, porque fazer um novo trabalho? Várias pessoas falam né, nossa você tá um trabalho, produzindo, né, é mas é isso, é um gancho que preciso produzir, preciso fazer, se não chega uma hora, bom agora eu preciso de um tempo, vou ver outras coisas. Mas eu acho que os Solos nasceram muito disso, de um momento que eu tinha saído de algo muito intenso, de ter conhecido uma pessoa que fez muito sentido praquilo que eu tava vivendo ali naquele momento, e querer aplicar isso tudo que eu tava vivendo, no final fala, bom vou escrever isso, e aí, recentemente eu escrevi algo pra um projeto, que eu fiquei refletindo sobre dramaturgia, porque é isso, né, ela é muito recente pra mim. Então eu tento, tenho tentado pensar muito sobre ela, o que falar sobre ela pra mim ainda não tem muitas questões sobre isso, se eu. Esse é um ótimo exercício pra mim, sabe, é tudo muito recente. E como os trabalhos que eu fiz são muito diferentes dos outros, que eu acho maravilhoso, é difícil ainda ter uma unidade de, então eu falo coisas e já discordo de mim, na frase seguinte, e daí eu escrevi umas coisas que eu posso falar agora, sobre dramaturgia que eu penso que é, que são coisas que eu tô pensando que é, como que os textos irrompem do movimento e não o contrário? Porque nos nossos primeiro trabalhos eu sentia que era muito isso, os nossos movimentos e as coreografias elas saiam do texto, quando né as palavras não faziam mais sentido ali surgiam as coreografias. Agora eu tô num momento em que eu penso como é ao contrário, né? Como que, como que a partir do corpo, do movimento, o movimento é o princípio. E aí disso saem os textos, que eu acho que é um pensamento que vem muito pós- Reverie pra mim, essa questão de criar uma dramaturgia pra mim que é dança. E que ele não é um espetáculo de teatro, ele é dança. Os Solos eu sinto que eles vêm, eles vem como um estudo dramático que também parte desse lugar do movimento. O movimento tá muito forte ali. É como é possível, é... hum... Como é possível criar, dar conta de certos universos, que têm um poder de construção imagética muito forte. Como é que você dá conta da escrita desse tipo de universo? Sem a tua preocupação ser contar uma história com início meio e fim. Mas que palavras, que textos são esses? Que surgem disso, que vão dar conta disso? Eu sinto que a dramaturgia da dança consegue ser um alicerce fundamental para essa criação, e

também uso isso como pergunta. Já que será que ela opera, acaba operando mais sensorial, e daí ela traduz muito bem, e acaba combinando muito bem com a minha dramaturgia que é uma dramaturgia que tem mais a ver com essa escrita muito mais literária e poética do que uma escrita teatral. Ela bebe muito mais de fontes de poesia, de texto literário, de romance, do que de fato de dramaturgia quem são as pessoas que me influenciam mais, e você for ver, são, eu fale menos de dramaturgia de teatro e mais, eu diria que outros poetas e escritores, atualmente eu tenho andado muito próxima dos portugueses, sei lá Matilde Campilho, o próprio daí eu vou citar, o próprio Tiago Rodrigues é um dramaturgo pra mim que eu acho que opera dessa maneira também que é muito apaixonado pela literatura. Eu também sou muito apaixonada pela literatura. Então eu sinto que literatura me move mais nesse aspecto pra eu escrever assim.

Do que a dramaturgia, do que os autores teatrais.

É, e aí o que eu chamo de dança quando eu tô em cena, e é criado por mim, que sou uma atriz que dança, o que isso significa pra mim em cena? Eu preciso achar outras ferramentas pra contar essas histórias. Né, eu vo me munindo dessas ferramentas porque só estar ali como atriz, só, que já é muita coisa, mas digo, estar ali apenas trazendo esses textos pra cena acaba não dando conta pra mim dessa outra parte necessária do meu trabalho, que é essa questão imagética da minha dramaturgia, que é muito forte. Então, então, a dança surge essa questão com a música, surge né, esses aspectos eles vão se amontoando, e é por isso essas referências que não necessariamente tem a ver com teatro, essas referências que acabam sendo as referências de toda essa geração né, vídeos, comerciais de televisão, filmes, tananá, literatura, performance, artes plásticas, tarará, né, a gente vai se apropriando disso, desse caldeirão mesmo de referências. Que é a vida de todo mundo.

N: Eu adoraria, eu queria ficar mais duas horas conversando com você, mas eu não posso. É que daqui a pouquinho tenho que ir...

C: E aí, a minha conclusão é tudo isso, pegar essas ferramentas, tem o medo do fracasso, do risco, mas pelo contrário, tá se alimentando dele, se alimentando dos possíveis naufrágios, do êxtase, da busca dessa presença cênica e dramaturgica que dê conta dos desejos e das necessidades e da criação, daquele

determinado processo artístico, esse desejo insaciável de oscilar entre ser o outro, e ver o outro no teatro e na dança, nessa corda bamba entre a condição de ser intérprete, e de ser dramaturga, diretora, ou provocadora. Eu me entendo nesse meio, nessa corda bamba entre tá desempenhando todas essas funções. Nesse encontro de fluídos que parece que uma coisa alimenta a outra, como espaços cognitivos alimentam os espaços sensoriais e vice-versa. Eu gosto de atuar pro outro, de ser dirigida, e eu gosto de dirigir textos e imagens que são tentativas de traduzir o meu olhar otimista e melancólico sobre o mundo. E aí, minha pergunta, minha questão final é, é, como criar paisagens possíveis e impossíveis nesses textos, possíveis porque eu quero que dialoguem com o público diretamente, e impossíveis porque eu amo que exista fantasia acima de tudo.

N: Lindo...

ANEXO 2

Transcrição a partir de entrevista realizada com a colaboração de Pedro Camerom (ator e iluminador da Cia dos Outros)

Data: 17/12/14

Local: Oficina Cultural Oswald de Andrade, São Paulo.

Legendas: N (Natália Nolli Sasso) / P (Pedro Cameron)

N: Você estava falando que no *Corra* (peça *Corra como um coelho*), vocês começaram de um jeito...

P: É no “Corra”, eu acho assim que, a minha sensação né, que a gente, Corra foi um start inicial pra gente descobrir que coisas a gente gostava de falar e maneiras que a gente gostava de falar. Dentro do teatro. Isso desde uma maneira temática como visual. Então, assim, o Holocausto (peça anterior, criada dentro do curso da EAD) ainda tinha uma coisa muito mais, a gente usava meia dúzia de cadeiras, fita crepe, quinquilhava muito. No Holocausto, a gente pregava fita crepe do teto até o chão, a gente fazia um vazado que era uma um aprisionamento que ó, a gente, uma coisa muito mais formal, comparado ao que gente faz hoje em dia. Então foi isso, o Holocausto era um buraco. Era um buraco. E a gente falou: agora a gente não quer um buraco. A gente quer alguma coisa que não seja depressiva. Primeiro: a gente quer uma coisa mais de boa, mais gostosa, mais alegre. Foi dessa vontade de fazer o inverso, né, de subir dentro do poço, que se iniciou essa pesquisa do “Corra”. Tanto que o Corra daí a gente usou um cenário bem construído, uma casa, tem janela, uma área externa, né, que neva. Tem duas portas que levam pra lugares que, né, que não é visível pra plateia, cristais, com uma prataria toda. Né, a gente teve. A gente começou a pegar detalhes, muitos detalhes. Isso muito através dos nossos workshops, que a gente fazia workshop temático, né, e daí isso surgia.

N: Mas isso como, assim, entre vocês?

P: Entre nós. Entre nós, então dentro do processo, a Fernanda como diretora, chegava e falava assim, hum: eu vou dar um exemplo porque eu realmente não lembro, tá. Assim: a garrafa de água é azul, o que faço com ela, por exemplo. Algo que muitas vezes caminhava por um abstrato, outras vezes podia ser o que eu quero falar. Então a gente podia trazer algo, de dentro pra fora, ou trazer alguma imagem externa. E daí fazendo essas improvisações começou a surgir detalhes muito claros como uma das cenas, que é a cena do pic-nic, que a gente faz no Corra, assim veio. O Corra trouxe um jeito da gente trabalhar. A gente começou a entender nosso processo. Apesar da gente, eu pelo menos, comecei a entender muito mais depois que acabou o Corra. Depois que a gente fez o Corra que a gente olhava e falava assim: ah, fazemos dessa maneira. Olha, temos esse procedimento. Então, assim, na hora, era uma coisa muito mais espontânea. Da minha parte, com certeza da Fernanda, sendo a diretora ela tinha muita clareza aonde ela queria chegar. Então assim, tinha as proposições da direção muito claras, e alguns posicionamentos muito interessantes, então, a Carol veio muito com o texto que meio que, que tem coisas que servem tanto pra Corra quanto pra Banda (A Pior Banda do Mundo). Se eu falar assim: na Banda a Carol veio com o texto. Também. Então assim, foi, ela veio com um texto que não foi ela que escreveu, ela deu uma adaptada da Doroty Parker, e a partir dele a gente começou a criar coisas. Tomas veio com a ideia do cenário. Então, assim, no Corra a gente já tinha muito bem apontado, aonde cada um se encaixava bem. Eu com a Fernanda muito mais na iluminação, pensando né, nos mecanismos, como vamos fazer nevar. Como a gente vai fazer isso? Então ficava eu e a Fernanda pensando, então tinha mais nesse lugar. Vamos partir pra Banda, ao que nos interessa?

Na Banda, então assim, depois do *Corra*, a gente teve um momento de recesso nosso, que foi um momento pra gente respirar um pouco, que tava cada um com alguns objetivos um pouco pessoais, a gente tava com essa sensação de cada um precisava de um tempinho. Então, Tomas tinha acabado de começar a dar aula, eu tava também tendo que terminar a faculdade, então tava cada um muito se distanciando, se eu não me engano foi a época que a Fernanda foi a primeira vez pra Paris. E aí nesse *gap* veio a proposta da Carol, da Banda. Que era

uma ideia que ela já tinha comentado, já tinha falado, e a gente tava com o Corra, e ela falou, eu e a Carol a gente é muito ligado na música. Então ela comentou, aí, a gente sempre tem umas ideias malucas, tipo: aí, vamos fazer uma banda? Vamos tocar numa churrascaria? Vamos? Sempre tem umas ideias assim, que a Carol tem essa pegada muito musical, eu também. Então é um lugar que a gente conversa bem, eu e ela. E ela comentou, tem uns quadrinhos de uma banda, e eu pensei vamos fazer, vamos conversar sobre isso, só que estagnou. Pra mim, para minha cabeça estagnou. Na dela ficou ali, é. E sim, eu tava focado noutras coisas, tinha ...

Daí ela veio com essa história: vou inscrever a Banda no Miriam (prêmio Miriam Muniz), vocês topam, vamos lá? Falei vamos, vamos lá. Daí, daí surgiu assim. Foi uma proposição da Carol, desse lugar, desse lugar de, de tomar a frente.

N: E ela veio com o texto, assim, quando vocês começaram. Não?

P: Não. Não. Ela tinha, então, quando a gente começou, a Banda, é... Ela inscreveu, a gente ganhou o edital, daí ela falou assim: bom, vamos lá. Tinha essa ideia, a gente precisava de outras pessoas, a gente queria, tinha a vontade de ter outras pessoas com a gente, e que a gente sendo dois homens e uma mulher a gente sempre, a gente tinha muita dificuldade de fugir, muitas vezes de identificações de um triângulo amoroso. Por mais que não fosse nosso objetivo falar sobre isso, as pessoas olhavam e falavam: ah, existe uma relação entre Pedro e a Carol, e o Tomas tá de fora, que depois inverte. Então, ficava ali nesse lugar e a gente, não é o que a gente quer falar. Isso aparece, tudo bem, mas a gente não quer definir isso. Então a gente queria outras pessoas mesmo pra diluir esse triângulo existente. Aí veio Amanda (Lyra), Clayton (Mariano), o João (), e daí a gente foi estruturando essa equipe. Fernanda ainda tava viajando. Então a vinda do João por uma necessidade de alguém, um olhar de fora, necessário. E daí a Carol veio com os quadrinhos. Falando ó, são esses os quadrinhos. Só que claro, ela já sabia, e já queria fazer a dramaturgia disso. Então ela falou: esses são os quadrinhos, nós vamos improvisar, em cima desses quadrinhos, dessas histórias, e brincar com esse material, que eu vou depois redigir, criar uma estrutura. Então foi o que gente fez. O começo do processo da Banda foi um lugar de ler o quadrinho e “ah, eu gostei desse aqui”, fala sobre a dislexia dos amantes da arte

contemporânea, legal, vamos fazer esse quadrinho?A gente ia e improvisava, brincava. Alguém trazia uma proposta de workshop. Então, daí tinha isso. Os workshops começaram com mais força, na intenção da gente entender figuras, criar figuras, sem ... essa coisa da gênese, não tem muito isso, é em situação. Quer dizer, né, é estar em situação. Como o fulano x quando encontra o y, o que acontece? Vamos ver o que acontece? E daí nesse x com y cria um atrito, cria uma história interessante, ou uma frase, e a gente, olha essa frase, essa frase tá interessante pro x, apesar do y ter falado, então é um lugar muito democrático nesse sentido de você conseguir brincar e tá lá, improvisar, se libertar mesmo, expurgar coisas, porque às vezes você ainda vai trazendo coisas e vamos fazer pra gastar isso e conseguir ir prum outro lugar, trazer, tem esse lugar essa necessidade, ah, e claro, a entrada de duas pessoas novas já deu um choque legal, muito diferente pra gente que tava acostumado só os três. Então isso já deu um baque bacana, de pensamentos diferentes, porque querendo ou não, eu a Carol e o Tomas, a gente, pela nossa formação ter sido junto, né, por mais que não seja da mesma turma, mas foi juntos, né, então a gente cresceu e aprendeu ali dentro da universidade juntos, fazendo coisas juntos. Então a gente tem um tipo de pensamento próximo. Que a Amanda e o Clayton são de outro lugar. Tem afinidades, mas tem um outro tipo de raciocínio cênico. Um outro tipo de, de entendimento, referência, tudo né? Tem outras experiências. As nossas experiências estão muito ali dentro da gente também, mas que cada um venha de outros lugares, uma experiência mais intensa tava ali dentro, então nosso diálogo era mais fácil. E daí o Clayton, que tinha um outro tipo de pensamento, um outro tipo de raciocínio cênico, que tá acostumado com a rua, levar pro palco, é diferente. Então esse choque foi muito legal pra gente, muito bom. E daí tinha esses workshops. Daí pra criar essas figuras, né, que a gente começou a colocar em embate essas figuras. E tinham indicações que a Carol dava. Então, assim, o início foi muito, a gente teve os quadrinhos como referência, né, e daí depois de um tempo, aí existiam os quadrinho mas tinham indicações da Carol, como dramaturga, né, indicações do João, também como diretor, e as nossas vontades, desejos, bem aparecendo ali. Virou uma grande salada, virou um negócio muito maluco, tinha acho que mais que três horas, e um esboço grande que a gente fez, a gente fez uma abertura de processo, tinha quase três horas, era isso. E daí nisso

teve

esses

cortes.

N: e quanto tempo durou o processo?

P: O processo? É que a gente teve momentos de pausa. Clayton ficou doente, daí teve um tempo que a gente ensaiava sem o Clayton. Daí o Clayton voltava tentando acompanhar. Até o momento que a Caro falou: tá, vamos dar um tempo, foi o momento que ela pegou pra realmente escrever o texto, de várias referências, de coisas que a gente tinha feito, ela colocou tudo no papel. Claro que depois esse papel se modificou, mas foi uma primeira estrutura que tiveram modificações mas que não foram muito bruscas, não. A gente obedeceu um pouco aquele esqueleto que a Carol tava trazendo. Que foi modificando bastante foram as figuras. Muitas vezes, né? A minha se modificou, a do Clayton, todas, todas se modificaram. Que tinham ideias diferentes no início, depois mudou. Então teve esse momento. Foram uns seis meses o processo. Foi um processo rápido, né, a gente até fazia mais longo, que o processo durava um ano, do Corra foi isso, e daí foi uns nove meses do Corra, daí depois que a gente estreou na USP, a gente ainda ficou mais um tempo depois, pra chegar num formato final dele, ele começou de um jeito e foi se modificando. E isso foi uma descoberta que a gente teve que foi muito bom. Que bom, a gente pode modificar, feita dessa maneira ela vai se modificando. Né, ela tá em constante transformação. Então, a gente estreou, mudou texto, mudou cena, mudou ordem de cena, saiu cena, entrou cena, até hoje, tanto que as últimas apresentações que a gente teve a gente não cantou a lâmpada, a gente falou: vamos não cantar? Né. Daí testamos. Então a gente tá, a gente tem uma certa tranquilidade de testar em cena. Isso porque, já temos uma segurança, já tem um jogo, um diálogo em cena, entre nós, que beleza, que permite isso, claro, né? *Mas (interrupção som de aviões)... conversamos sobre o Campo de Marte.*

Então tem esse lugar de... talvez eu use um termo errado, não é um *work in progress*. Apesar de ser. Não é um *work in progress* que a gente tá acostumado a ler, porque existe já uma estrutura, já tá fechada essa estrutura, né, são detalhes, são acertos, não é uma eterna modificação. Às vezes porque tá de dia, ou porque tá de noite. Tem um porquê daquilo, tem um pensamento naquilo muito anterior disso.

N: E todo mundo colabora nesse sentido? Não é uma coisa assim, uma coisa consensual. Vamos testar sem a lâmpada...Tem essa abertura.

P: Meio que a palavra final tem que vir da Carol. Porque ela assumiu a direção. Depois que o João morreu ela assumiu a direção mesmo. Já no processo ela tinha conversado com o João e falou assim: eu estou dirigindo com você, vamos dirigir juntos? Vamos, né, então ficou num lugar muito, porque por ela ser a dramaturga e estar em cena ela propunha muito. Então interferia muito nesse processo da direção. E daí eles chegaram num acordo de que ela também estaria ali dirigindo com ele. Então acaba acontecendo de: Carol, achei muito estranho esse lugar, esse jeito de falar, você acha que não tem que mudar? Daí ela vem de repente e fala: ah, e se a gente mudar alguma coisa? Mas isso não impede da gente conversar entre nós. Então, Tomas chegar pra mim e dizer: Pedro, e se você, no final, em vez de fazer assim, faz assado. Vou ver se pode ficar legal, então falo assim vou testar. Beleza, vou e testo. Não falo: ai Carol, peço sua permissão para fazer isso. Não. Eu vou e faço, se eu acho que é pertinente, se eu sei que não vai destruir a peça, claro, tem todo um lugar aí que a gente tem a tranquilidade de pensar juntos. Não vou colocar. O Tomas não vai chegar pra mim e dizer: coloca um nariz de palhaço, e faz um clown. Não, não tem a ver, não cabe. Então nesse lugar é sim bem democrático, gostoso, legal, porque você sente pertencente daquilo que tá acontecendo, você se vê representado ali.

N: Da Banda para os *Solos (Solos Impossíveis)*, você não tá em cena, Clayton não tá em lugar nenhum, né, não tá envolvido, Amanda foi ajudar a direção, e você participou em que medida nos Solos?

P: Os Solos, ele surgiu, também, veio de uma necessidade, a Carol queria fazer algo, só que ela queria fazer um solo. Só um solo. E no início de tudo ela falou: Pedro, você topa, você quer fazer? Né, falou comigo, falou com Tomas, vocês estão a fim de fazer? Eu falei assim: eu não consigo, nesse momento. Não vou ter tempo hábil pra isso. Pra criar. Eu posso ajudar em outros ambientes, em outras instâncias eu tô junto. Estamos juntos. Mas eu não vou conseguir tá em cena nesse momento. Foi algo muito difícil, foi estranho. Porque pensar que os dois

estariam e eu não, rolou uma coisa do tipo: será que eu tô me boicotando e me tirando fora, eu tô tentando me encontrar de um outro jeito dentro do grupo. Que que é, que que tá acontecendo? Eu pensei muito, e muito tempo sobre isso, mesmo depois da decisão, depois de ter falado, será que eu fiz, é certo isso, porque é muito complicado. Assim, achei muito estranho vê-los em cena e eu não. Quando eu vi os primeiros ensaios, rolava uma coisa do tipo: meu, eu tô do lado errado. Eu senti que eu tava do lado errado. Não me arrependo, mas, não me arrependo porque eu acho que não devo me arrepender. Ok, naquele momento era o que eu podia fazer, o que eu podia dar, era aquilo, né? Porque talvez pela situação, por tudo, eu pudesse dar uma empacada no processo todo, sei lá, né.

N: E foi um processo mais curtinho?

P: Foi super-rápido, curto o tempo, intenso. Porque era exatamente isso. Eu não conseguia dar conta, porque eu tava dando aula em vários lugares. Então eu não tinha tempo hábil para me dedicar mesmo. E daí então, a Carol falou assim: ok. Então você não vai tá em cena. Mas assim: eu quero estar no projeto. Me coloca nesse projeto, eu quero tá. Eu posso ajudar na trilha. Na luz, na direção, nos ensaios, no que vocês acharem que eu posso encaixar, eu tô aí ... Daí a Carol falou, claro, não, pode deixar. Então nos primeiros ensaios eu tava, é, também como um coordenador ali do ensaio, então tiveram ensaios que eu fiquei só eu e Tomas, ensaiando com o Tomas, tentando descobrir coisas. No começo, comecei a assumir uma postura de redigir muito o que tava acontecendo, e depois eu mandava pra Carol. Porque ela ia fazer a dramaturgia, então, improvisações, algumas coisas aconteciam então eu dava umas anotadas, depois eu passava pra ela. Então no processo eu fiquei, no início do processo eu fiquei muito ali do tipo, ó tô aqui. Qualquer coisa ó, eu tô aqui. E tentando encontrar meu lugar ali nesse ambiente. Já que tinha a Fernanda Mandagará, a Amanda, eu, a Carla (Zanini), a Carol, o Tomas. Eram seis pessoas ali, sendo que só tinha duas em cena. Então tinham quatro olhando. Então chegou uma hora que não tinha essa necessidade, é o que eu acredito.

N: A Carla tava fazendo o quê mesmo?

P: A Carla começou a ajudar também ali no processo, e daí no final das contas ela faz as projeções, né?

N: Ela já fazia na Banda, né?

P: Então, a Banda foi uma troca de projetores assim. De projeções, de pessoas. Porque começou com o João, o João que fazia as projeções das legendas, principalmente as legendas, né, na Banda só tem o vídeo da Amanda, então era o João. Daí o João ficou doente, entrou a Yucari, minha esposa. Daí ela fez durante um tempo. Daí veio, começou a ficar mais complicado, porque a gente ia viajar, coisas assim. Entrou a Fernanda Mandagará. Daí ela começou a fazer, mas ela fazia também a produção, não deu conta daí a gente chamou a Carla. Então, foi uma troca aí, até a Carla chegar no posto. E foi, então, assim, a Banda teve esse lugar dessas, esse lugar de como a gente em cena me inseria, que os Solos foi assim, cara, negão, você tá fora de cena. E agora, o que você vai fazer?

E essa foi minha questão principal com os Solos: o que que eu vou fazer? O que que eu posso ajudar. Daí eu fui bem no início, daí chegou uma hora que a Carol falou assim: ok, não precisa mais vir. Tá muito focado ali, a Amanda tá fazendo a coordenação junto comigo, acho que não tem necessidade de você vir, fiquei meio chateado, putz, tá, mas tudo bem, entendo perfeitamente, falei assim tá, o que eu vou fazer, eu quero ajudar nisso. Ela falou, não, a luz é sua, e o que você puder contribuir estamos abertos pra isso. Então daí eu comecei a acompanhar o final. Eu acompanhei o começo, teve um gap aí que eu não acompanhei, que foi mais a estruturação, que foi de novo a parte do texto, que a Carol precisou de um tempo, e uma coisa mais folgada pra ela fazer o texto, que daí ela ficou no Tomas, depois foi pro dela. E daí eu entrei no final pra fazer essa parte de luz, então de idealizar, como fazer, de que jeito. Daí vinha a Carol com a ideia, ah eu pensei nisso, Tomas vinha, ah, eu pensei desse jeito. O cenário podia ser assim, e se a gente usasse o cenário da Banda ao contrário? Ah, pode ser, interessante, então como vai ser, então é um palco não palco, é um teatro, é um cenário, é um bastidor, é a coxia, não é a coxia, a gente ficou nessas discussões o que que era aquele espaço. Até que a gente chegou e tipo: é um espaço. Cada um pode pensar o que quiser. É um espaço. E daí tinha esse espaço que a gente queria cru, né, então tinha esse objetivo de ser mais cru mesmo, e não super centradinho

como uma casa, como um salão, que nem as outras peças. E eu entrei então nessa parte da iluminação que foi, que é um lugar que eu gosto muito e que é um lugar que eu me acho bastante junto dos Solos. Então a primeira apresentação eu fiz o som e eu fiz a luz. A gente foi pro Rio de Janeiro, ficar um mês lá, e eu fiz o som lá. Então a parte técnica fica mais em mim, nos Solos. Projeção, som e luz. Montagem, necessidades, o que precisa, o que não precisa, o que dá pra adaptar, o que não dá pra adaptar, fiquei nesse lugar. Então eu tô aí nos Solos. Nesse lugar técnico.

N: e que também tem que ter alguém né, e que bom que é você, que tá desde o início, né? De algum modo vocês estão juntos.

P: É. Eu demorei para entender isso. Até cair a ficha do tipo, ok. E ver, porque assim, o que a gente, daí comecei a olhar para trás e identifiquei isso. A parte técnica né, o som, a luz, projeção, elas são esferas que são essenciais. Se a gente não tem isso, o espetáculo ele não acontece. Não adianta ter os cinco no palco com os instrumentos, se a gente não tem a luz, o som e a projeção. Então, na Banda é muito claro isso, a gente não tem a voz do personagem da Carol. A gente vê isso, tem o personagem que não dialoga, ele vai dialogar de outros jeitos, de outras maneiras, o que é muito importante, que é essa legenda, do falar em outra língua, que é necessário, não existiria. Se não existisse a luz a gente não ia ter esse contraponto de espaços de climas, de lugares, então, de coreografias, não teriam esse tom mais fantasioso. A gente não conseguiria imprimir tudo isso.

N: Mas você acha que o som, projeção e cenário são parte da dramaturgia, isso nos dois casos, ou eles funcionam mais como acessórios?

P: Não, eles fazem parte da dramaturgia.

N: E aí nesse sentido, na verdade, quando a gente tá falando da dramaturgia, tanto dos Solos quanto da *A pior banda*, é uma dramaturgia do grupo? A textual é da Carol, entendi. Mas a dramaturgia de cena é de todos em alguma medida.

P: É de todos, sim claro. É porque, pensando em *Solos*, porque, sei lá, como exemplo, os *Solos*, a dramaturgia é da Carol, o finalmente ali, quem assina a dramaturgia é a Carolina. Quem assina a parte visual é o Tomas, de cenário, de visagismo é mais encabeçado pelo Tomas.

N: Objetos...

P: E daí a parte de luz é minha, parte de som é do Miguel...

N: Quem é o Miguel, gente?

P: Miguel Caldas, ele acompanhou a gente na banda, ele fez também os efeitos da Banda, de som, essa camada sonora. Nos *Solos* também. Do *Reverie* também. Ele faz muito som pro Vertigem, ele está sempre com o Vertigem.

N: Mas ele não é, assim, ele é mas não é do grupo de vocês?

P: É. Não, então, ele não é considerado do grupo. Mas ele é. Assim, assim, se a gente falar quem é a companhia dos Outros, talvez a gente fale, é Carolina, Tomas, Pedro, Fernanda. Mas é impossível a gente não colocar aí a Amanda, a Fernanda Mandagará, o Miguel, né? São pessoas que são importantes, e tão aí. Participam do processo, e do projeto desde o início. Então são colaboradores extremamente presentes? Não sei como nomeá-los.

Mas são pares. Essenciais tanto quanto, sabe?

N: Claro! E pelo que você tá contando, eu também não tinha parado pra pensar nisso, mas assim, principalmente na Banda, por exemplo, o som é muito importante. Muito, muito, né? Ele é tão dramático, vamos dizer, quanto a luz, quanto o texto, tudo!

P: Quanto o texto! Sim, é. Ele é.

N: Nossa preciso conhecer e conversar com ele, gente, bacana ouvir também. E assim, eu também descubro algumas coisas aos poucos, mas o processo de criação de luz que você fez no *Solos*, ele começa depois que já tá

estruturado, que já estão os dois solos estruturados, ou vocês, ou de certa forma você acha que esse desenho de luz ele começou a nascer desde o teu primeiro momento, quando o Tomas ... Como que é assim pra você?

P: Ele... a luz começa no primeiro ensaio. Então assim, o fato da gente nos primeiros ensaios a gente ter feito aqui, na Oswald, já tinha referências de luz que a Oswald trazia. Então a noite você tem lá em, uma luz que entra pela janela, que você pensa não posso negar que isso existe, se a gente tá ensaiando aqui. Então a gente apaga a luz, isso já é iluminação né. Então, assim, acho que a luz já começa desde o início, claro que de uma maneira muito mais intuitiva, muito mais incipiente, de pensamento, um lugar muito mais tranquilo, mesmo, tipo, de buscar referências, e não de definir coisas. Que o final traz essa definição. Então, tá, a gente sabe que o início do Otimista é o Tomas numa geleira. Colocando uma bandeira. Ok. Então eu preciso de algo pra isso. Que que eu preciso? Daí, já, um exemplo, já me remeto à luz da Oswald que entrava pela janela, que era um faixo de luz que não deixava ele muito claro, que muitas vezes vinha de contra luz.

N: Isso nos *Solos*?

P: Nos *Solos*.

N: Ah, tá, vocês ensaiaram as duas peças aqui?

P: Então, os *Solos* foi aqui, a *Banda*, não, a *Banda* a gente ensaiou toda, tudo no Tablado (sede do Tablado de Arruar). E daí, então, assim, é inevitável você, olha é mesmo, você vai fazendo uma pastinha de referências de iluminação, né, de imagens, né, que daí traz isso. A Carol falava muito da parte da Tamara, do *Noites Brancas* (obra de Dostoievski e filme de Luchino Visconti?). Bom o que que é essa noite branca que existe na Rússia? Em que o sol não se põe, e são vinte e quatro horas de luz, que não é o sol especificamente mas é claro, é claridade, então qual que é essa referência, que lugar é esse? Então uma pesquisa de imagens disso, o que que é isso, que que é a Rússia, que que é essa mistura, vermelho que tem muito nas coisas dela, da Tamara, tem muito disso do vermelho da Rússia que se for pensar, pode até ser político, mas é uma referência deles também, então,

então é assim, são as imagens que levam a, e não necessariamente ó, agora está pronto, faça luz pra isso. Daí não dá direito, é um processo.

N: Anda junto né, anda de mão dada, né?

P: Exato. Se não, no final das contas, você faz uma luz fria, emocionalmente falando, né? Daí não é tão interessante, porque daí não tem diálogo real com o ator em cena, não tem essa brincadeira, entendeu, da Carol tá na coxia, na parte da Tamara, e tá acontecendo um espetáculo de dança, no palco, na parte do palco que é só feito por luz. O espetáculo de dança, e som, né. Luz e som, que você tenta visualizar as bailarinas né, então, então o processo que caminha junto. Falando da dramaturgia especificamente, a gente já conversou bastante, nós da companhia, a gente já falou muito sobre isso, o que que é, que que não é, como a gente procede, como não procede, o que é isso? Uma vez conversando e é um lugar que eu gosto muito, pra mim faz muito sentido, muito muito sentido que é, a nossa dramaturgia, isso foi num, não é nenhum conceito tá, nenhum conceito que existe, é uma, um jeito que eu consigo explicar e nem sei se o Tomas e a Carol explicam dessa maneira também. Mas eu gosto de explicar desse jeito. Que a nossa dramaturgia é como uma partitura musical, de uma orquestra, digamos que na partitura você tem a linha do piano, a linha do saxofone, a linha do baixo, a linha do violino, a linha do cello, você tem várias linhas que elas andam paralelamente, mas não são iguais, então tem momentos em que o violino não toca. Então tem lá, duas páginas da dramaturgia, da orquestra, em que o violino não está tocando, mas ele tá lá. Porque em algum momento ele vai aparecer. E ele, e é importante que ele esteja lá. Então eu tenho a sensação que a nossa dramaturgia é nesse lugar, então a gente tem a camada texto, a camada ator, a camada cenário, a camada luz, a camada som, como se cada um fosse um instrumento dessa grande orquestra, e faz, e é isso que produz o todo. Porque se eu tiro um, não é, é outra coisa. Então eu tenho muito essa sensação de que se eu tiro qualquer elemento, olha, desculpa gente, mas hoje não teremos o som, vai ser outra coisa, não vai ser os Solos, não vai ser A Banda, vai ser outra coisa, que talvez tenha sido divulgada com esse nome, mas vai ser outra coisa. Não tem como. Então é, então é uma grande partitura, falando desse jeito eu consigo me entender melhor, sabe, com essa imagem

N: Nada é mais importante que nada. Qualquer um dos elementos que você tira...

P: Exato. Ele vai modificar. Talvez tenha, sei lá, movimento 5 de uma orquestra, aí, sei lá. Beethoven Opus 9, sei lá, você vê que foi algo feito para violino. Então vamos dizer assim, então o violino naquele momento é o principal, mas se eu não tenho o resto, o violino não consegue solar.

ANEXO 3

Transcrição realizada a partir de entrevista realizada em 15 de janeiro de 2015, com a colaboração de Fernanda Camargo (ex-diretora da Cia dos Outros, atual iluminadora)

Local: Escola da Móoca (SP)

Legendas: N (Natália Nollí Sasso) / F (Fernanda Camargo)

N: Quero que você me conte do início do grupo, e depois de teu retorno da França, enfim...

F: Tudo começou porque eu fazia EAD (interpretação) e o CAC (direção). Então eu comecei as aulas de Direção II, e eu precisava de atores e obviamente eu fui no meus, em quem eu me dava bem, na minha turma, e eu chamei o Tomas e a Carol e Jerônimo, não era Pedro. Aí na Direção II surgiu uma cena que era uma parte do que se tornou o *Holocausto*. Na Direção III, a gente queria continuar trabalhando, o Jerônimo não podia fazer parte do processo, o Pedro que também era da EAD, mas que tava na minha turma do CAC, então chamei ele pra fazer parte do processo. E esse processo era um processo colaborativo, que eu acho que encaminhou um pouco os próximos procedimentos da *Cia* depois. Então a gente fez Direção III, que foi uma segunda parte do *Holocausto*, que até então a gente não sabia que ia ser junto, que a gente ia juntar os dois, e quando acabou o processo, foi muito legal o processo, que era um processo junto com a galera do cinema, eles faziam o roteiro, então a nossa relação com os roteiristas era ótima, só que não deu certo artisticamente.

Então os atores é que acabaram expondo as ideias deles em texto, e aí as roteiristas acabaram adaptando esses textos e isso virou o texto do espetáculo. E aí então a faculdade me chamou e convidou para ir para o festival de Santiago de Compostela, juntando os dois espetáculos, de Direção II e de Direção III, a gente já tinha pensado sobre isso, o Tó (Antônio Araújo) deu um super apoio, então a gente trabalhou durante um mês, montando os dois espetáculos, apresentando na faculdade e fomos pra Espanha. Nesse momento a gente precisava ter um nome, então foi o momento que a gente acabou se configurando como grupo. E aí surgiu o nome da *Cia dos Outros*, a gente foi pra Espanha, a gente teve uma recepção, foi

muito legal, foi muito legal, e então eu parti pro meu PT (Projeto Final) e aí eu queria continuar trabalhando com eles, e eles também queriam continuar trabalhando comigo e enfim a gente tinha uma afinidade que a gente tinha descoberto, então a gente falou: “tá então vamos trabalhar juntos”, gostamos, e aí a gente começou o meu PT do zero, que foi da onde surgiu o Corra como um coelho.

A gente ficou um ano juntos, estudando, como a gente tinha vindo de um processo colaborativo, a colaboração em sala de ensaio sempre foi muito grande. Então assim: a gente sempre teve funções bem definidas, mas a colaboração era sempre, estamos aqui para ouvir o que os outros querem e as pessoas precisam se sentir representadas naquilo que fazem. E aí disso surgiu o Corra como um coelho, e acabou tendo uma vida pós-universidade, relativamente frutífera, sim. A gente conseguiu viajar bastante, conseguiu o Proac, então a gente fez várias temporadas em São Paulo, viajou, foi pro Sul, foi pra Curitiba, pra Porto Alegre e foi muito legal, e aí, nesse momento me surgiu a oportunidade de fazer o mestrado. O que foi uma decisão muito complexa. Porque era o momento que a companhia estava se estabelecendo como companhia. Então tinha essa questão: eu deixo isso e vou embora, ou não estou deixando, entende? Deixando de lado. Mas o que me levou aí, na realidade, eram questões dos espetáculos da companhia e dos nossos procedimentos de ensaio, elas me inquietaram, só que era muito, muito sensorial, como eu posso dizer, eu não tinha palavras pra dizer as coisas que eu pensava. E como na época eu tava trabalhando com direção, eu queria conseguir colocar isso numa teoria.

Eu tinha uma coisa com a imagem, eu sabia que eu achava que o discurso da cena mais do que aquilo que estava sendo dito com palavras da cena, mas eu não sabia explicar o que que era isso. E aí eu me dei conta que sair pra fazer o mestrado era ficar longe um tempo, mas que eu precisava disso, mas que eu continuava trabalhando com essas coisas. Então eu resolvi dar esse tempo pra mim e foi nesse momento que a companhia ficou uns seis meses, um ano sem criar outra peça, que foi o primeiro ano que eu tava lá no mestrado, e aí surgiu a ideia de *A pior banda do mundo*, que foi colocada no papel, e aí se chamou o João pra fazer a direção e nas férias de julho eu voltei e vi os ensaios. Então que foi muito legal. Porque com essa distância eu consegui identificar outras coisas que

quando você tá dentro você não consegue ver muito bem. Então foi muito muito muito legal.

Aí eu voltei pra França, não vi *A pior banda antes* pronto antes de voltar pra segunda parte do mestrado na França, voltei, eles estrearam aqui, foi incrível, teve o João que faleceu, com o João que faleceu, a Carol que já tinha coisa da direção antes, acabou tomando a direção, pra ela, por motivos óbvios, porque a coisa foi se desenhando dessa forma, e aí eu voltei no começo de 2014, e quando eu voltei, eu voltei na quarta feira, na quinta feira eu já tava em sala de ensaio com eles. Então foi muito, e eu realmente voltei porque eu sempre fiz a parte técnica de luz, porque eu não conseguia pensar encenação sem pensar a luz, porque modificava diretamente a imagem que ia sair da cena, então eu não conseguia dar a luz pra outra pessoa, então acabou que eu sempre as luzes da companhia. E aí eu voltei, e entrei na técnica, e na iluminação, já tinha feito o pré-projeto de iluminação, pra estreia, quando eu vim nas férias, né, e aí voltando, trabalhei junto com o Pedro, fiz, acabou criando um novo mapa, enfim, e participei do processo da Pior Banda durante esse ano (2014). E o *Solos Impossíveis* eu só vi apresentação. Então eu não participei do processo criativo de forma nenhuma, assim, mas voltando, o que eu pude identificar, por exemplo, nos Solos, isso é muito legal, porque eu conheço o Tomas e a Carol há dez anos e voltar e ver a mudança na interpretação deles de três anos pra cá, para agora, é uma coisa muito significativa, sabe. Eles têm uma calma, uma tranquilidade de estar ali, que antes tinha um pouco de querer fazer. Então é uma das coisas que eu identifico agora que são muito legais. Que no final do Corra acho que a gente já tinha conseguido conquistar um pouco, depois que a peça estreou a gente fez dois anos de temporada, no segundo ano ela já tinha essa tranquilidade, de ok, estamos fazendo coisas, as pessoas não precisam entender na íntegra o que se estamos fazendo, isso modifica as pessoas de alguma forma, porque elas voltam, elas interferem no espetáculo, e o espetáculo se deixa interferir pelo que o público faz, com essa tranquilidade já começada, assim. E no processo da Pior Banda eu vejo isso muito forte. Porque por exemplo eu cheguei em março, né, de 2014, o espetáculo ele existia, ele existia, ele era redondo, só que as pessoas dentro do espetáculo, eles ainda não tinham a completude que o espetáculo tinha.

E como a gente fez várias temporadas, a gente viajou, participou, vários públicos, e teve a interferência de vários públicos, do interior, que por exemplo, é muito diferente do que o público de São Paulo, isso foi dando um relaxamento para os atores, que eles foram tendo um conforto dentro daquilo que eles estavam criando, e uma tranquilidade, que deu pra cada personagem, uma identidade muito forte. Coisa que eu achava um pouco nebulosa, assim, tinha, a personagem da Carol já tava mais definida desde o começo, até porque isso vinha da cabeça dela, então, isso era muito bem definido. A Amanda também já tinha um desenho mais forte, bem definido, dentro das características energéticas dela, que ela tem uma coisa de relaxamento que é engraçado, e o Pedro tinha mas ele usava força. E o Tomas e o Clayton ainda estavam um pouco perdidos assim. Tá chegando mas ainda não tá. E conforme o espetáculo foi andando, e como não é uma coisa fechada, que se você não andar pra direita o espetáculo não acontece, muito pelo contrário, as coisas que dão errado são incríveis, e se aproveita em cena, porque afinal de contas a gente tá falando de fracasso, então o erro ele faz parte, e o imprevisto, não é nem questão de erro, eu acho, mas a questão do imprevisto, do que estamos aqui hoje, do que somos essas pessoas, e é isso o que está acontecendo. Então, essa aceitação do imprevisto, dentro desse roteiro que tá todo montado, essa tranquilidade ela foi vindo aos poucos. Conforme, por exemplo, o Pedro foi ficando mais tranquilo, e com a tranquilidade do Pedro, o Tomas via, e também ia entrando numa tranquilidade. O Clayton foi perdendo a força, o que foi incrível, porque quando o Clayton foi perdendo a força deu um outro espetáculo, a personagem dele ganhou uma outra força e a participação dele nas cenas era de uma leveza que contrastava com a figura dele, então esse jogo, então eles começaram a não ficar tão preocupados entre eles mesmos e tá mais a vontade pra jogo que acontecia na hora. Coisa que no começo tava um pouco marcadinho. Entende o que eu quero dizer?

N: Sim, consigo enxergar isso que você está falando. Agora você falando eu, né.

F: É, foi uma coisa que eu fui vendo, e é engraçado que com isso a própria Carol se modificou em cena. Óbvio, dentro ainda do desenho dela, mas isso é uma das coisas mais importantes que a gente tem, essa liberdade que, se algo

acontecer, aconteceu. E assim que o espetáculo acaba tomando forma. Porque isso acontece muito em sala de ensaio. As coisas acontecem. A gente tem propostas, tem temas, vai pra aqui, vai pra ali, mas se algo acontecer em cena, não tem como você fingir que não. Por exemplo, no Corra, só voltando um pouquinho. Só um exemplo, no Corra a Carol usava uma peruca, o Tomas um bigode falso, e o Pedro, no meio da temporada quebrou o braço, então ele usava um gesso. Quando acabou, quando o braço dele curou, ele continuo usando o gesso porque era muito legal, ele surgiu e ficou lá. E um dia, durante o espetáculo, o bigode do Tomas caiu no final da peça, Carol viu que o bigode caiu, eu fiz uma mudancinha de luz, que é a única forma que eu tenho de interferir de fora, Carol tirou a peruca, porque o bigode do Tomas caiu. Então a Carol tirou a peruca. Pedro entrou em cena, viu que a Carol estava sem peruca, Tomas estava sem bigode, ele tirou o gesso. E isso virou o espetáculo. Então, a partir dali, um novo espetáculo surgiu. Porque o fato deles tirarem os acessórios figurativos faziam com que as personagens voltassem. Isso acabou mudando o espetáculo inteiro, e ressignificando o que vinha antes. Esse é um caso mais extremo, né. Mas na Pior banda isso foi acontecendo com pequenas coisas, mas foi acontecendo. Um dia deu a louca e o Pedro resolveu imitar um cachorro. Ninguém nunca pediu pra ele imitar um cachorro, foi em cena, aconteceu. Ótimo, se não acontecer amanhã tudo bem também, mas pode ser que aconteça, e isso que é o mais rico da linguagem, ela é muito bem estabelecida, ela tem nortes muito claros assim, de qual que é a linha, por onde devemos passar, o que deve acontecer, mas ela dá a liberdade para que, se algo acontecer no meio, esse algo ele precisa existir. E como lidar com isso. Aí quando eles perdem a força, no sentido de forçar o que fazer, eles aceitam muito mais fácil essas pequenas coisas que acontecem.

E aí foi assim que eu acabei entrando, esse ano de novo, e aí não sei se você quer que eu fale se eu vou continuar, o que eu vou fazer, eu nem sei se vou continuar, se eu vou fazer direção, de atriz, o que...

N: Me conta, por exemplo, você tá me contando essa história do bigode, foi do Corra, mas que é bem significativa, sim, ou a história do Pedro imitar cachorro, enfim, em que medida você vê essa assimilação do acidente, do acidental, desse ruído. De que maneira você acha que vocês fazem essa assimilação?

Tá aconteceu aquele dia, tá. Mas como isso acontece e permanece na dramaturgia, na cena.

F: Acho que depende da força do acidente. Porque tem coisa que são muito impactantes e que acabam modificando o discurso da cena. Então, acho que existe um momento de assimilação. Existe, sim, algumas vezes, uma tentativa e erro de repetir, e às vezes a coisa não funciona. E se a coisa não funcionar, abre mão.

N: Mas isso em ensaio?

F: Não. Em temporada mesmo. Por exemplo, pra agora, pro ano que vem, os Solos, vai ter um período de ensaio, a gente tá pensando em ensaios antes de voltar em cartaz. (esse ano)

Então, tendo um período de ensaio, o pensamento é outro, porque existe uma reflexão de ensaio, quando tá em temporada, as coisas vão acontecendo. Existem momentos onde a coisa fica suja e aí é aquele momento que a gente para e aí, ó, isso não, tá demais, tá perdendo foco, não é assim que acontece. Ou senão aconteceu alguma coisa em conversa. Sabe quando tá conversando. Aquilo era muito legal, faz aquilo de novo, por favor? O Clayton, por exemplo, que de repente começou a nadar no chão, botou a faca na boca e deitou no chão pra nadar. Aí ele se diverte em cena. E quando eles se divertem em cena, a gente se diverte assistindo. Aí mesmo em conversa de bar mesmo, saindo do teatro na van, indo pra casa, Clayton pelo amor de deus, faz aquilo de novo. E aí a pessoa se diverte, e vai e faz de novo. Uma vez o Clayton caiu, e quase caiu o cenário em cima dele, bateu na parede. Mas aí o Tomas vai levantar e aí ele pensa, não, eu não aguento. Isso é muito bom. Nunca ninguém pediu. Às vezes eu acho que as apresentações continuam sendo ensaios onde pode se experimentar as coisas.

N: É legal que vocês estão tendo a oportunidade né, de fazer isso, a continuidade dá esse...

F: Ele nunca é um material muito pronto, assim. O espetáculo vai sempre amadurecendo assim. Tanto é que depois do segundo ano é que o espetáculo fica bom.

N: Vocês estão tendo condições de ter isso. É muito triste. Às vezes você vê um espetáculo estreiar, e dali um ano já saiu de repertório, o grupo já tá com outra coisa. Não consegue manter aquilo no repertório.

F: Até, por exemplo, a Banda. Será que a banda já deu o que tinha que dar? E aí não. Tem tanta coisa pra acontecer no espetáculo. Pode tanta coisa acontecer. Não esgotou ainda. Então vamos apresentar mais. Porque pode acontecer as coisas. Porque tem um momento de ensaio, pro espetáculo ficar pronto, pra ser apresentado, né, pra entrar em cartaz, mas depois esse contato com o público, de reação mesmo, ele vai tomando a cara que ele vai ter, o que ele é de verdade.

N: Em que medida você acha que o público modula isso, ele é um só um termômetro do que tá em cena, em que medida que você, você que tá sempre mais como diretora, ou ali na técnica, você acaba tendo esse olha de fora, né.

F: Acho que tem uma questão de termômetro, uma questão de resposta, de conversa depois, de o público sentiu, o que ele recebeu daquilo que foi feito em cena, o que ele entendeu daquilo que foi feito em cena. E acho que as decisões do que fica e do que não fica, elas são permeadas por isso também. Também, mas não obrigatoriamente. Porque, por exemplo, a banda pra cair no escracho é um palito. Então uma coisa que é muito bem decidida é: não estamos fazendo comédia escrachada. Então, mesmo que o público ame, porque às vezes vira escracho, você vai pro interior de não sei aonde, não tem como você levar o espetáculo, se você não deixar que essa porta se abra um pouco, se não o público não vai ter entrada, ele não vai conseguir entrar dentro do espetáculo. Só que a coisa vai acontecendo, vai acontecendo. Só que depois tem um, menos, no espetáculo existem pausas, o ritmo é dessa forma, mas o espetáculo tem essas pausas, precisamos voltar para as pausas. Porque se não fica muito fácil de perder o cerne da coisa. Sabe assim: o que que é isso? Por isso que eu acho, ele vai se modificando, ele vai amadurecendo, e ele nunca deixa de ser o que é em princípio. Acho que tem muito isso.

N: Que tipo de coisas que nessas apresentações da *Banda* você tá acompanhando já há quase um ano. O que é mais recorrente de vocês ouvirem do público. Ou o que é mais chama atenção, que tipo de resposta depois da peça, coisas que você lembra...

F: Acho que tem umas coisas assim: tem um lado de que as pessoas se identificam. Existe uma identificação com a esquisitice que está em cena, com essas pessoas inadequadas, com essas coisas que não são certas, né, você olha e você fala assim, tá então. Tem uma coisa do: não acredito que foi até aí. Juro que vai ter mais, sabe?

De novo, mais!! E isso é recorrente, no *Corra* já tinha um pouquinho disso, mas é óbvio, a coisa vai amadurecendo, as escolhas são mais feitas com nitidez do que vai, então eu acho que tem um pouco isso, depende da cidade, você vai pro interior, a personagem do Clayton é o maior sucesso da face da terra, porque eles se vem no Clayton. Se vai pro interiorzão, as pessoas não acreditam que ele tá falando no telefone sobre a calcinha da mulher, e as pessoas falam, meu deus do céu, ele tá falando isso mesmo!!!

Acho que tem uma questão, às vezes essa esquisitice, causa uma comoção, entre aspas, com a personagem do Tomas. Que é um coitado. E que você se identifica com a coitadice dele, que você fala assim, gente, eu sei, podia ter sido eu na escola. Acho que tem uma coisa assim. Acho que tem a questão muito importante, que são os dispositivos visuais, por exemplo das projeções, por exemplo quando entra o negócio do *youtube* as pessoas falam, as pessoas não falam né, as pessoas ficam assim, oi??? E acho que são ferramentas assim que permitem que o público consiga entrar na história. Eu acho que o mais importante na *Banda* não é a história que está sendo dita. São as intensidades do que tá acontecendo ali. Na cena da Amanda com a Carol, mais do que o que elas estão dizendo, aí elas estavam falando de fulana, é o fato das duas entrarem naquele estado, e esse estado acaba contaminando quem está assistindo. Então eu acho que a *Banda* é muita história, que você fale acontece isso. Não. Você não sabe. É uma história de pessoas que tocam numa banda e que são fracassos na vida, fracassos, coitados, são esquisitos, né. Não tem uma fábula. A ficção não é o mais importante. O mais importante são essas relações, e principalmente o momento presente tá muito forte. Porque como o mais importante são essas relações, se a

minha relação contigo hoje estiver diferente, vão acontecer coisas diferentes. No momento essa relação deixou de ser a relação que a peça precisa, esse ruído não pode fazer mais parte.

N: E esse ajuste, ajuste no sentido de permitir que o ruído participe da encenação, da dramaturgia de cena. É não ignorar né? Não fazer de conta que isso não aconteceu.

F: O que não tem importância que tem. Porque às vezes você olha e não finge que não aconteceu, mas aquilo pode ter uma importância outra, você não precisa negar. O fato de um dia o Tomas decide colocar uma coruja do lado do contrabaixo, e o Pedro falar que empalha animais, não tem como a Carol não olhar pro bicho, que tá do lado. E isso começa a significar muito forte. Tem um bicho empalhado. Não tem como. Essa relação, mesmo que o público não entenda racionalmente isso, isso afeta de alguma forma. Isso me afeta na cena em que eles estão bebendo cerveja, não no aniversário, mas quando o Clayton tá esperando o telefone. Eles tão bebendo cerveja. Aí eles não fazem nada. E eles estão fazendo tudo, porque você se vê bebendo aquela cerveja, você consegue entrar na cena. Acho que esses espaços eles dão abertura pra você conseguir sentir e se sentir ali. No aniversário, quando eles estão bebendo e nada acontece. As pessoas pensam: gente eu já fui à festa assim. E essas imagens acabam conversando com imagens tuas, que cada um tem uma peça diferente quando acaba. Uma cena, uma relação que vai ter te afetado, e no final todas as relações falam sobre o fracasso. Então, no final, não importa qual é a cena, o que me pegou. O assunto final é o mesmo, mas eu vou sentir isso de uma forma diferente do que eu vou, talvez eu sinta pelo riso, talvez eu não. Sabe, então eu acho que isso é o mais legal. Acho que essa liberdade acaba dando pro público uma liberdade, ah, ok, e também é importante não ter uma pretensão de tipo: somos super abertos, tudo pode acontecer, acho que também não. Super *cool*, qualquer coisa, não sabe, mas no sentido de sim, pode ser que dê errado. E pode ser que não também, e tudo bem.

N: Isso vem com a tranquilidade né...?

F: Óbvio que isso vem com o tempo. Na estreia nunca vai ter essa tranquilidade,

isso vem com o tempo, e acho também que com o amadurecimento de entender que é assim, a linguagem então que a gente tá fazendo, ela é assim. Pelo menos nesse espetáculo. Talvez no próximo não seja. Hoje estamos com essa linguagem, onde isso é aceito, e não ter um cabeção, que é muito fácil a gente entrar no cabeção, de ficar, meu deus, meu deus, não, mas porque, não, calma. Às vezes é. E é porque é, assim, é muito engraçado, é muito feito de energia, porque assim quando vê que um ator não tá com energia, o espetáculo inteiro se modifica, porque os outros atores, porque como ele é feito de relação, o ator não vai negligenciar que o ator não tá naquela energia, então não posso responder de outra forma. E acaba virando outro espetáculo.

N: é interessante porque você é a única, ou você e a Carla, que tá acompanhando de fora...

F: O som às vezes é o Miguel, às vezes é a Joana, então os dois vem de fora, sempre

N: E você meio que constante nesse período agora

F: É.

N: então você tá olhando dali, né. Você tá mais do lado do público...

F: Exatamente. E é muito legal, porque de certa forma eu fiquei ausente durante três anos. Então por mais que a gente se adore, eu preciso redescobrir dentro da atual configuração de como as coisas estão, como entrar nisso, e como eu posso ajudar, e como eu posso propor, eu como criar. Então, esse ano, tando por fora, de uma coisa que parece fora, na técnica, você acaba ficando dentro.

N: Sim, é um outro jeito.

F: É um outro jeito. E acaba abrindo portas pra começar de novo, sabe? E pras próximas coisas que, esse ano, enfim, e se deixar influenciar. Acho que tem muito isso. A gente abre uma porta que deixa que o outro influa. Influencie, influa

não existe, né. Influencie. Não no sentido negativo, de aí, eu sou volúvel, mas no sentido de somar. Tipo, ah, bacana, nunca assim. Acho que a gente trabalho muito no sim, e não no não. Mais do que isso não pode. Não. Vamos tentar. Às vezes funciona, não funcionou, aí é diferente. Mas é muito no sim, é tipo, me fala o que você achou. E o público é, ele fica muito, óbvio, o público de São Paulo é diferente, o público de São Paulo é meio, às vezes eles são meio, ranzinza, acho que tem uma coisa de uma porta mais fechada. Sabe assim, já tá esperando que venha uma história, que venha uma ficção. E quando não vem, existe um ruído ali de recepção, de percepção da coisa. Então às vezes em São Paulo, você faz um pouco, faz calma, e aí também tem a questão que em São Paulo você tem um público de teatro.

N: Então acho que isso pega muito.

F: Então, fazer teatro pra quem faz teatro é um saco. E a gente não pode ter essa preocupação, tipo, a classe tá aí. Que classe? Tanto que o espetáculo cresce muito mais quando a gente viaja.

Até porque a gente fica muito mais próximo. Porque aí a gente se vê, sei lá, no Rio de Janeiro, durante dois finais de semana, a gente se vê, né, um certo período todos os dias, a gente acorda junto, come junto, vai dormir junto, tudo junto. Se a gente vai pro interior, a gente acaba ficando muito tempo juntos, então acabam fluindo coisas mais rápido. Mas comparado com o Rio, no Rio a galera é mais aberta.

N: (... comentário meu)

F: É que tem muita gente que vai porque gosta do trabalho da companhia. Eu nunca vi alguém que vai pra não gostar, mas certeza que existe. Tem muita gente que gosta. Então vai pra se divertir. Mas também é ruim, porque cria uma expectativa de será que vai ser melhor? É outra coisa, não tem melhor ou pior. É venha ver o momento onde estamos hoje, é isso que estamos contando hoje, nesse momento onde estamos, porque essa expectativa, isso é uma coisa muito difícil de gerenciar assim. Até acho que os espetáculos da companhia têm duas vertentes interessantes: quem é cabeção, e vai achar um monte de coisa cabeção no meio, porque tem espaço pra você

fazer muita reflexão teórica. E quem não tá afim ser cabeção, tem espaço pra se divertir, se divertindo, que eu acho importante. Porque a gente tem que pensar que a gente não faz só teatro pra quem faz teatro, a gente faz para o público, pelo amor de deus, e tem gente que quer ir lá sair modificado, mas não tem que ficar pensando no que a Folha disse pra Margarida. Quer se sentir tocado por alguma coisa. Então nesse sentido eu acho que os espetáculos tem essa abertura. Sabe, o que me faz fazer teatro, eu gostaria de fazer um teatro do jeito que quando eu vou ao teatro algo se modifica dentro de mim. E eu não sei o que que é. Mas eu não vou sair pra comer a pizza do mesmo jeito que eu entrei, que eu cheguei. Alguma coisa, e eu não preciso saber o que é. Porque eu me coloco, sem querer, você já tá em movimento aí. Você tá pensando. Então aquilo vai gerar alguma coisa em você. E aí eu adoraria fazer um teatro que faça isso. Que foi um dos motivos pelo qual eu fui estudar na França, que é nesse sentido de tá, não é uma catarse, mas assim colocar em movimento algo, que às vezes em São Paulo por a gente tá vivendo essa loucura tudo, a gente se bloqueia um pouco. Então você tem que ter disponibilidade pra coisa assim. Às vezes eu acho que eu também quando eu vou ao teatro, e faço um esforço fenomenal para pensar, não vou pensando em teatro. Eu vou pra assistir à peça, não quero me influenciar pelas coisas que eu penso, a luz, mas é difícil. E adoro quando eu consigo. Quando eu vou assistir um espetáculo que me tira, e assim, ah, legal, gostei, sabe? Isso, mas é difícil.

N: A gente tem um olhar mais técnico, e tem as expectativas... E você vai com outra carga... etc. Etc.

F : Você vai com um conceitos formados ali, e tem que aceitar também.

ANEXO 4

Transcrição realizada a partir de entrevista com a colaboração de Tomás Decina (ator, cenógrafo e figurinista da Cia dos Outros), em 15 de abril de 2015, São Paulo.

Legendas: N (Natália Nolli Sasso) / T (Tomás Decina)

N: (introdução minha com explicação sobre o áudio da gravação)

Conte da sua colaboração nos processos de criação

T: O projeto da *Pior banda* foi escrito com a Carolina, com a minha parceria, então a gente começou a ensaiar a Pior Banda do Mundo quando a gente ganhou o prêmio da Funarte, o edital Miriam Muniz da Funarte em 2011, que a gente ganhou, da edição 2012, Funarte, e a temporada foi produzida durante o ano de 2012. Então quando veio esse dinheiro pra botar esse plano em prática a gente foi botar a mão na massa em coisas que eu já tinha levantado com ela de ideias, só que o projeto foi criado e ficou muito tempo na gaveta até ser inscrito e contemplado. Então quando a gente foi por a mão na massa era um reencontro com essas ideias. Com aquela história lá, daquele projeto que a gente pensou uma vez, que veio pela Carolina, por uns caminhos dela, mas que era nossa, na nossa parceria de grupo que isso se vislumbrou viável, né. Ela pensou em fazer esse projeto da Banda depois, com outras pessoas do Rio, que ela tava morando lá, e ela falava não, que tinha que ser aqui, e o projeto guardado e pode acontecer nesse projeto que a gente inscreveu juntos. E aí era o primeiro momento em que a gente trabalharia com outras pessoas, criando outras parcerias. Porque a gente vinha do espetáculo anterior (*Corra como um coelho*), em que a organização inicial do grupo se mantinha: a Fer Camargo na direção, eu e Pedro como atores colaboradores, e grandes pensadores do rumo daquele grupo. A premissa do *Corra como um coelho* era quase um: o que vocês querem fazer em cena? (risos)

E aí a *Banda* pela primeira vez a gente tá trabalhando com outras pessoas em cena que é a Amanda (Lyra) e o Clayton (Mariano) tendo um diretor que a gente iria convidar. A gente ia convidar atores e alguém pra dirigir e alguém pra escrever. Então eramos nós precisando criar uma interface pra convidar pessoas. Então tínhamos que elaborar muito bem o que queríamos, e quem tocava esse

carro chefe era a Carolina, mas em debate ali, em conversas muito intensas comigo. Aí a gente chegou o João, eu tava fazendo uma oficina com o Tablado (de Arruar) na época, que era oficina que resultou, que era o processo do Matheus, 10. E falei com a Carol: “eu ando trocando tanta ideia com o João, ele tá me parecendo a pessoa ideal pra fazer essa parceria que a gente tá procurando. Alguém que dirija o espetáculo sem impor o seu olhar. Não alguém que venha fazer a direção para nós, no sentido mais subjugado de alguém dirigindo.”

Eu tô exagerando, mas a gente queria alguém que fizesse o papel do diretor, organizando e olhando de fora, isso que é o nosso olhar, que é o que desejamos com esse trabalho. E a Carol ficou contentíssima, falou “meu, pode crer, é o cara! Vamos conversar com ele, eu adoro o João, João é uma pessoa com uma sensibilidade maravilhosa”. E o interesse do João pelo projeto, depois daquelas falas: aí quero fazer algo junto. Foi conversa assim, a gente voltando a pé do Tablado, ele falou: “nossa, eu quero dirigir muito um dia você e a Carol, que eu sinto...”. “Carol, ele acabou de falar isso, vamos falar de volta que a gente quer ele?”.

Falamos, ele aceitou, depois buscamos, a Amanda já era um desejo, que a Amanda fizesse parte desse trabalho, e aí tinha um cara, um outro cara, porque duas mulheres na Banda já era, não podia ser mais uma atriz, e a ideia é que teria mais uma pessoa ainda na Banda, três personagens, são cinco. E também Clayton veio, numa conversa bem legal, de se interessar, e aí na sala de ensaio eramos cinco atores buscando dar vida pros seus personagens, a Carol fazendo essa jornada dupla de tá nesse olhar com João, fazendo as propostas, encaminhando as coisas, selecionando algumas histórias em quadrinhos que levantaríamos inicialmente pra fazermos as cenas, eu também propondo algumas histórias, mas propondo no mesmo nível que outros atores estavam propondo, como ator colaborador, e foi o processo como ator, essa parceria nova, com a Carol ali pela primeira vez dizendo: “eu estou dirigindo esse trabalho, então o colaborativo aqui vai ter um lugar diferente de nosso trabalho anterior”, em que a gente era mais coletivo que colaborativo.

Todos nós intrincados em todas áreas: dramaturgia, espaço cênico, da direção também. Então algumas coisas do Corra serão diferentes aqui. Porque é outro desejo, outro trabalho e todos nós topamos isso tranquilamente.

Então as propostas vinham desse lugar: o ator colaborador.

N: E os quadrinhos eram uma base para vocês pensarem nas cenas?

T: Na cena. E de acordo com os improvisos de cada um, os workshops a respeito de si, né, quem somos nós que vai dar voz e corpo pra essa peça? A gente começou a fazer uma descrição dos quadrinhos de que tipo de histórias combinavam com o que a gente tava criando. Que tipo de passagens do quadrinho compunham coisas que combinavam com o que a Amanda estava compondo? A Carol nesse trabalho de dramaturgia tava nos conduzindo a isso: “procurem o que vocês acham que serve pra você e pro outro”.

Então a gente fez uma colagem muito grande, principalmente de passagens dos quadrinhos pra compor o meu personagem que é o Amilcar, pra compor o Arlindo, que é o personagem do Clayton, e assim por diante.

E nesse processo de levantar esses personagens, o ambiente se distanciou bastante dos quadrinhos. Os quadrinhos tem esse ambiente jazzístico, do *saloon* de luz baixa com aquela fumaça, baixo, bateria, caras de óculos escuros e gravatinha, tocando um jazz. O nosso já tinha um lugar mais vintage, mais retrô, mais Ray Anderson (que era uma das referências ali muito fortes pra gente, do material que compôs o projeto, que fazia parte das imagens que a gente mostrava pra convidar as pessoas que ia fazer essa parceria) a gente mostrava uma série de coisas que expunham que a gente mostrava o projeto com coisas a mais ali, pra ver se as pessoas topavam entrar ou não. Nesse material que ia dando essa cara, aí eu já entrava como um braço da Carol que delibera coisas, enquanto ela fazia as sessões dela com o João pra falar de direção, eu tinha encontros com ela pra direcionar o que é que a gente ia levantar como visualidade da Banda.

Enquanto isso a busca de alguém pra trabalhar numa parceria com dramaturgia. Esse alguém não aparecia. Chegou uma hora em que a Carolina falou assim: “cara, eu acho que não tem como...”, e eu falava “eu também acho que não tem, como você vai aproximar alguém da escrita, meu.” . “é eu já tô escrevendo”, “é você que tem que escrever isso, você já tá, você elabora esse outro aspecto visual comigo, você troca muita, muita, muita coisa com a Amanda”; (como alguém que ela confia muito, que ela tem uma afinidade muito forte). “Você tá assessoradíssima, com muitas coisas, mais uma pessoa pra gerenciar!? Não, você.”

E a coisa já tava em pleno andamento. E aí essas coisas do espaço que tinham que passar por uma necessidade de montagem e desmontagem que sempre é uma questão.

N: Vocês estavam ensaiando aonde, Tomás?

T: Na sede do Tablado de Arruar, na Barra Funda. E aí o João, como um dos integrantes do Tablado, e o Clayton também, isso facilitou nosso, compartilhar esse espaço. Era uma grana também que o Tablado recebia do, pelo aluguel do espaço, então esse dinheiro do prêmio também circular entre nós, é algo muito interessante, que a gente sempre troca uma ideia de como isso, é isso que faz esse mercado existir, né. Esse dinheiro da cultura que, meu, nos banca né. E a gente poder tá num espaço de um grupo parceiro, que a gente tá ali também ajudando aquele espaço a ter suas contas pagas é uma segurança de todos nós. Era no Tablado por essa praticidade e por esses braços abertos.

Aí a montagem e a desmontagem do cenário era uma questão e no espetáculo anterior, Corra, tinha um cenário (nossa!), maravilhoso, enorme, mas maravilhoso, cheio de coisas e por isso maravilhoso, com mil detalhes de uma casa inglesa e isso era um tesão. Era quadro, tapete, bibelô, lareira, bicho empalhado, janela, cortina, friso, luzinha... Meu, muita coisa!

A gente olhava pro plano de cenário da Banda e pensava “ai, não! Vamos fazer nada, tipo tudo preto. Deus me livra e guarde”, a gente pensava, a gente não consegue, a gente não quer, a gente não gosta disso”. A gente gosta é dessa imagem que parece um cinema no palco, só falta a gente ter grana pra ter um cenário que sobre e desce, ter alçapão... Não sei o que a gente vai fazer com isso, (risos). Não, mentira, acho que o pensamento evoluiu muito. A gente vai fazer muita coisa...

Então tinha esse antagonismo do trabalho anterior. O trabalho anterior foi muito parâmetro pras coisas que aconteceram no *A pior banda*.... Porque em muitas coisas a gente buscou o oposto e em outras a gente buscou a mesma sagacidade que a gente tinha conquistado lá. E aí, a ideia de ter um painel com uma presença tropical, uma presença nostálgica, de uma grande fotografia, de uma grande paisagem era um desejo muito forte meu. Falava assim: “nossa, isso

combina com a *Banda*. Essa saudade de algum lugar que você gostaria de estar. A saudade que você não conhece. (risos).

Então, surgiu essa ideia de ter um painel fotográfico muito *kitsch*, muito *vintage*, muito, e que é só uma foto enorme. Porque a gente não tava a fim de ter muito trabalho, né, então a gente bancou entre nós de ter um cenário feito de um painel de madeira que são módulos montáveis, e desmontáveis né, formando algumas paredes de madeira com um essa foto. E a madeira ser a madeira mesmo, estampa de madeira, que era um material super acessível pra gente, um orçamento, os preços, durabilidade, praticidade porque, hoje em dia então a gente monta tão rápido aquele cenário, gente...

N: ele é pintado? Ou a foto é impressa ou pintada?

T: Ela é impressa. Impressa num adesivo que a gente colou em chapas de MDF. As chapas de MDF com estampa de madeira já vêm assim de fábrica. Um catálogo enorme com estampas de madeira, madeira. Madeiras mais claras, mais escuras, que imitam cerejeira. A gente escolheu uma cor caramelo. Sabe, que tem a cor daquelas fotografias amareladas, que os quadrinhos da Pior Banda do Mundo são em tons de sépia e amarelo, então isso daria aquela madeira toda na frente do cenário. Então, esse espaço antigo, de fundo de garagem, que já não é o espaço dos quadrinhos, que são aquela fumaça de cigarro num bar de tijolinho...

N: Mais *underground*...

T: Tá próximo, mas já é um passinho pra um pouco pra uma cara que já não é a cara do da do, dos quadrinhos.

N: e por que essa mudança de lugar? Por que vocês descartaram a inspiração do ambiente de quadrinho e você principalmente começou a pensar num outro ambiente, de uma outra época...

T: A criação desse ambiente é uma das formas pelas quais a gente como artista se colocou no trabalho. Ao invés de reproduzir o que o José Carlos Fernandes criou, o autor das histórias em quadrinho, elaborou... ao invés de

traduzir aquilo pra cena, aquele espaço, a gente acreditava que aquele espaço onde os personagens, onde os personagens habitam, nós criaríamos, com os nossos sonhos e desejos. Ao invés do, pra não ser mesmo uma reprodução.

N: Entendi. Mas, deixa eu perguntar melhor, eu acho que não perguntei direito. Entendi que vocês não quiserem transpor o que existia nos quadrinhos, mas vocês foram buscar outra referência de tempo e espaço? Baseado em qual vontade: a gente vai localizar isso da década de... nesse sentido!? Ou na Austrália, brincando... Mas que tipo de vontade motivou vocês a criarem esse novo espaço e com outras referências, já que vocês descartaram a dos quadrinhos.

T: A gente foi buscar uma referência no nosso passado. Então a gente que tá aqui, os integrantes da banda tem por volta dos 30 anos, nosso passado, o que aconteceu nos anos 80, o cenário. Referências das infâncias, das nossas fotos amareladas, das nossas estampas de vestidos, de azulejos, que aparecem nas nossas fotos de criança, que dialoga com a nossa lembrança e do público, do público que tem a nossa idade, ou mais velho também, os nossos pais naquela época, ou nossos avós, mas dialoga, mas não é o mesmo passado que o autor dos quadrinhos evoca quando ele vai falar do passado dos personagens dele. Porque é Portugal, que tem uma relação com o passado, os quadrinhos é de um artista português, Portugal tem uma relação com o passado toda própria, que remonta outras coisas, e era essa transposição que faríamos, o nosso pensamento de passado que nos é nostálgico, e dentro desse, a escolha de ser um salão de um clube, a ambientação, esse é o mote inicial da construção do ambiente, o salão de um clube abandonado, que nos quadrinhos é um porão de uma sapataria desativada. Porão, tijolinho, subsolo, ela é diferente da amplitude que a gente conquistou no nosso cenário que é de um salão, um salão vazio, e a solidão que isso imprime, um salão, um espaço grande, que já abrigou eventos, brilho e luxo, hoje abandonado, decadente, abriga uma banda. É por isso que as paredes são de madeira, é por isso que tem um grande painel fotográfico de uma paisagem. Porque é o espaço de circulação de um clube agora desativado, e aí a presença de um outro lugar, de uma outra memória de um espaço quentinho, agradável, que é o conteúdo da foto, que é uma praia num pôr do sol alaranjado. Na escolha da

paleta de cores, muitas fotos no banco de imagem, pra gente escolher, a gente mandou plotar aqui num adesivo para colar nas placas de MDF. E é uma infinidade de paisagens (outros sons...).

Aí a escolha das fotos, de tantas que existiam, eram as alaranjadas pôr do sol, que nos remetiam à arte dos quadrinhos, tons sépia, a madeira também vai fazer referência aos quadrinhos, a madeira que estampa as outras paredes que não são fotos. O teatro em que a gente estreou, o TUSP, ele tem um chão de madeira lindo, lindo, então foi muito bom fazer no TUSP, deixou nosso cenário muito forte, e por isso os sapatos dos personagens, por isso foi um grande prazer pensar nos sapatos, porque são sapatos que já estão naquele chão, no encontro do chão com a parede que também é de madeira, é tudo do mesmo tom, é tudo alaranjado, é marrom, e o marrom tem uma coisa que né,

N: Anos 80...

T: E o marrom combina com esse fracasso né, tem a ver com a lama, que você escorrega e se suja, tem a ver com a sujeira, com a poeira. E é uma cor linda, e a luz com âmbar, deu umas fotos bem bonitas. Então tinha toda a paleta de cores do figurino, depois que isso foi levantado, o figurino vinha sempre pensando que o marrom tava enquadrando tudo, tom de madeira.

N: E essas coisas foram mais uma pesquisa tua com todo mundo, mas mais uma proposição tua?

T: Sim, sim, na época a gente trabalhou com o Davi Parisoti que é figurinista, e que tem um acervo enorme de coisas, enorme enorme...a oportunidade gigante de experimentar muita coisa. Já tinha muita coisa, Davi é um cara muito bom assim, um figurista profissionalíssimo, e que tem um acervo de peças enorme. (E ele era meu namorado na época. Então a gente fez assim; Davi, e era uma coisa que todos nós adorávamos aquele acervo do Davi, ele adorava a gente lá dentro criando essas coisas, então teve essa empolgação muito grande também. Então a gente pode experimentar muitas coisas, ter um olhar muito técnico para dar forma às vontades. Então a gente vestia coisas na Carol e na Amanda pra fazer o visual dessas irmãs a Salomé e a Constanza, e com tratamento de longa-metragem. O

Davi trouxe esse “*know how*” de longa-metragem, de publicidade, que você faz uma série de registros, olha, compara, foto por foto, depois muda de direção, registra tudo de novo, então ele ouvia a gente falar: “eu queria que meu personagem tivesse alguma coisa de malvado, já matou alguém no beco, mas também criado pela avó, e alérgico a sopa de legumes”. Davi tinha umas soluções de roupas pra isso, soluções. Sapatos então era muito legal, testar coisas e o cenário depois, o resultado final nos, a gente conversava disso: de como era interessante ver o chão, aquela parede de madeira, os sapatos dos personagens, tudo de couro, umas coisas bonitas, meio gastas, e o jeans que o meu personagem usa e o jeans que o personagem do Clayton usa

N: Cintura alta, é muito bom...

T: Cintura alta...

Aquelas roupas puderam passar por costureiras que trabalhavam com o Davi e que ele colocava essas peças todas no meio de outras demandas, de outros trabalhos que ele tava fazendo, sabe? Ele fazendo publicidade, e orçamento de publicidade. Ele lida muito bem com esses orçamentos, ele triplica a grana desses orçamentos. Então ele colocava as coisas pra serem feitas pelas costureiras e trá lá lá, e a gente, se não nosso orçamento de figurino seria gigante se a gente precisasse contratar tudo isso. Faríamos por outro caminho, faríamos por esse, foi maravilhoso assim... E eu tomava conta da, bastante dessa parte porque quando umas coisas que não foram resolvidas por ele, foram resolvidas por mim, em momentos de estar muito de estar muito a par da sala de ensaio. Às vezes também o trabalho começado por ele, eu também já sabia, já conhecia muito bem o acervo, já eu mesmo compus algumas peças daquilo, por ter também essa passagem de bastão sabe? “Olha, eu já comecei com vocês, tal, ele assina o figurino da peça, mas tinham coisas que, é com vocês mesmos, e com vocês mesmos. Então os figurinos do Clayton, do Pedro, nossos figurinos do show, que a gente faz no final, eram coisas que eu ia lá em brechó, tal, já com uma sapiência li aprendida com o Davi, conseguia já garimpar coisas, já sabia que tinham coisas que iam passar por pequenas reformas, pinturas, ajustes, juntar a gola dessa peça nesse casaco aqui, isso foi rolando durante a Banda e eu assumi essa parte, pra muitas peças. E o principal, o principal dessa distância do, olha o principal, eu preciso tomar

atenção... nesse desgarramento que a obra foi tendo dos quadrinhos, uma coisa muito importante que destaca ele dos quadrinhos é o fato da banda ser composta por três homens e duas mulheres. O que nos quadrinhos, os personagens que vivem essa saga de ter uma banda, ensaiar há 35 anos e não ter se apresentado são todos homens, e todos eles usam terno preto, gravata preta e um óculos escuro. Bem ao estilo jazz anos...

Então, desde o início nós não tínhamos mesmo o princípio de traduzir isso dos quadrinhos pra cena. Que no caso seríamos todos nós de terno preto, gravata, e óculos escuros. E isso não fazia parte do nosso plano inicial que era colocar nossas memórias, impregnar a saga desses músicos que ensaiam há tantos anos e nunca se apresentaram levantar através das nossas memórias, dos nossos, da nossa nostalgia, e aí o fato de ter duas mulheres e três homens torna a banda mais excêntrica ainda. Não é um clubinho dos caras, é um clubinho e caras e moças que ensaiam ali, e a relação que existe entre eles é muito fugidia, ninguém entende direito porque aquela Salomé troca ideia com aquele Floriano. Porque que ela é regida por ele numa banda. Porque que ela tem o mesmo sonho da Constanza, da irmã dela, e “irmã”, entre aspas, que que é aquele personagem do Clayton que é um segurança de supermercado. Como que ele é colega, amigo, comparsa, amigo de um cara como o Amílcar, e conta que é escoteiro, é singelo, e não toca nada. Então essa razão deles estarem sempre juntos, cada um com as suas roupas, com a sua história, impregnada daquele visual, mas dentro daquele salão de clube, aquilo, essa estranheza, ela vem da história dos quadrinhos. Essa forma que ela toma é bem diferente no espetáculo. Ela tem cara, e isso é interessante, é legítimo, e a gente toma isso inclusive como algo muito respeitoso à obra dos quadrinhos, isso porque foi uma inspiração que deu desdobramento a outra criação, que leva o mesmo nome. Que leva esse nome *A pior banda do mundo*, que é interessantíssimo, que a gente sempre foi apaixonado por esse nome, *A pior banda do mundo*. Em português de Portugal, *A pior banda do mundo* também se refere à banda desenhada, que é quadrinho. Então, quando o autor, que é o José Carlos Fernandes diz que ele escreveu *A pior banda do mundo* ele tá falando ao mesmo tempo que seriam os piores quadrinhos do mundo. E não só dos quadrinhos, somos uma peça e a gente já perde isso na tradução. Somos a pior banda do mundo, somos atores, somos intérpretes que estão em cena, se propondo a serem os piores do mundo, e foi uma pesquisa musical super intensa, bacana, pra fazer

essa pior. Botika falava isso com a gente também, que fez as composições originais. Tinham três músicas originais, hoje a peça tá com uma só, as a gente chegou a trabalhar com quatro músicas originais, depois três, enfim. Ele falava assim: “a gente tem que tocar muito pra brincar que a gente é muito ruim. Se eu pegar cinco músicos fodidos, pra fazer uma música péssima, eles fazer com uma sofisticação incrível. Não dá pra não tocar nada e fingir que a gente é o pior do mundo, então a gente tem que fazer, a gente teve que aprender a tocar muito direitinho e essa dificuldade era o que nos tornava tão ruins. Eu não toco nada, nada, Natália. Isso foi no processo mesmo

N: risos

T: Fui tão analfabeto musical.

N: Eu também sou péssima.

T: E as pessoas sempre falam: “mas você dança tão bem, como você não tem ritmo nenhum pra tocar esse batuquinho.” Quando eu sinto que eu engrenei ali numa percussão eu, eu perco tudo. Instrumento de nota, então, eu, violão, eu tentei tocar muita coisa no processo, e eu não conseguia tocar nada. E aí chegou uma hora que eu falei: “e se eu tentar tocar o espetáculo inteiro e nem tocar?”. Falaram: ufa!

N: Que é ótimo, né, é uma solução muito boa. Eu tenho crises de risos com o Amilcar, nossa...

T: É libertador. Tocar nada, nada, é só... E daí veio da dança, uma facilidade maior, que sempre existiu de dançar, de usar o corpo em cena, tal, essa coisa de estar sempre olhando pra pessoa do lado pra imitar o passo, né? Eu tô olhando pra ver se é dois pra lá, dois pra cá... é direita, esquerda, nessa oscilação, já tem, você perde todo o ritmo, então tocar um bongo com Amilcar era quase isso, olhar pros lados pra ver. Perdeu o tempo, perdeu o tempo, não toque... não toca, já passou. Era bem físico mesmo.

N: E os *Solos*, me conta, porque dos *Solos* a gente nem, nunca chegou a falar desses assuntos, eu e a Carol. Ela me conta muito dos *Solos* do ponto de vista que ela me contou o tempo todo, de vocês chegaram no *Otimista* e na *Tamara*. Um pouco desse ponto de partida. Mas eu não sei nada nada do que vocês criaram juntos, de dramaturgia visual, enfim. Porque eu não tenho nem noção, tô zerada. Na banda tem os quadrinhos, que me ajudam, né, nos *Solos* não.

T: Os *Solos*, ele partiu da Carolina, a proposta de criar um trabalho assim, partiu da necessidade também de ter um trabalho ainda mais leve, portátil, e menos dispendioso pra viajar, pra montar e desmontar dentro do teatro, então infelizmente esse é um dos elementos dos *Solos*. Uma frustração com a dificuldade pra levantar dinheiro pra construir mais um espetáculo com cinco atores, com oito atores, com troca de roupa, com cenário, então, diante disso a possibilidade, o desejo de fazer um solo também ganha espaço. Obviamente o que mais faz ele ganhar espaço é o ímpeto artístico de criá-lo, isso a Carolina tava imbuída desse ímpeto, e aí o contexto socioeconômico, cultural trouxe “tem que ser, tem que ser isso agora”. A gente não tinha ganhado nada nos editais, nada do que a gente tinha se inscrito, sabe, e estávamos desistindo de tudo e aí, como muitas outras vezes, sempre, né. A gente troca muito ideia de que é um ato de resistência: pesquisar arte, manter um grupo, fazer uma pesquisa, é uma resistência necessária. Que se a gente deixa de achar necessária, a gente deixa de fazer. A gente só faz porque acha ela necessária pra gente, pra sociedade, pra tudo. E aí vendo toda essa frustração, tal, e esse desejo de seguir trabalhando, a Carolina bancou que ia escrever o Solo, escrever um solo pra ela, e ela queria escrever um pra mim também em paralelo. Que ela não queria fazer a criação da *Tamara Karsavina* sozinha. Ela queria fazer isso também enquanto escrevia outro texto. Ela colocou algumas necessidades dela de fazer essa dupla, essa dupla jornada pra incrementar essa experiência dramaturgical dela: “eu quero escrever um solo pra alguém, enquanto eu faço o meu”.

E que esse alguém fosse você.

E aí fomos fazer o espetáculo com o Tiago Rodrigues no *Festival Dois Pontos*, no Rio de Janeiro, em 2013, que o festival *Dois Pontos* traz essa relação Brasil-Portugal, trouxe vários artistas portugueses. Nossa, eu fiquei super entusiasmado, o teatro português é super bonito, é muito, nossa...

E a questão da escrita, e a questão da dramaturgia com o Tiago Rodrigues, nossa, já detonou muito mais coisa na Carolina e em mim como intérpretes que se relacionam com uma dramaturgia de uma pessoa que também tá em cena, tal. Então o Tiago Rodrigues como diretor, dramaturgo, e muitas vezes ator dos próprios espetáculos trouxe pra gente uma injeção de animo bem interessante pra levar adiante uma proposta em que a dramaturga estaria em cena, estaria dirigindo o outro ator e coisas que a gente aprende em teatro né: “olha, é melhor ter cada um fazendo uma coisa. Você vai dirigir e vai tá no espetáculo? Não você tem que ter alguém de fora”.

O Tiago Rodrigues trocava essa ideia, reafirmando algumas sensações que a Carolina tinha de que, de que algumas coisas, e disso pode render coisas muito potentes. Ele falava sobre olhar de dentro: “Você sempre ter um diretor pra olhar de fora, isso muitas vezes pressupõe que o olhar de dentro não vale. E eu como diretor eu respeito muito o olhar de dentro. Um ator que tá ali, vivo lá dentro, ele tá olhando tanto quanto alguém vivo lá fora.”

O problema é quando você tá em cena e não consegue ver nada. Agora, o que a gente conquista com o trabalho, uma consciência de tá em cena, respirando, fazendo aquele movimento cênico que chega no público, você tá olhando aquilo de dentro. Ele falava assim: “eu respeito muito o olhar dentro, dos atores, quando eu tô dirigindo.”. E a gente foi dirigido por ele numa *Peça romântica para um teatro fechado*, num esquema colaborativo que, em que ele respeitava muito as colocações de todos os atores que ficavam ali dentro, da cena. E aí a gente ficou mais imbuído ainda de tocar esse trabalho que a Carol ia dirigir escrever um, escrever outro. E eu ficava muito em dúvida se eu estava imbuído de um desejo legítimo de fazer um trabalho solo, porque ela definitivamente estava. É... Mas a parceria com ela me deu confiança pra embarcar nisso. Aí a gente entrou num período de ensaio, de levantar material. A gente ia ensaiar na Oficina Cultural Oswald de Andrade, sabe? Na Oswald a gente tinha encontros regulares. É um espaço que a gente tem uma enorme gratidão que exista no formato que existe, porque a gente não tinha recurso nenhum pra pagar nada, nem ninguém. Alugar um espaço, imagina. Na Oswald a gente conseguiu espaço pra ensaiar, e conseguiu trazer pessoas pra perto, pra levantar esse material. Então, a Amanda (Lyra) de novo, prosseguindo a parceria que foi começada na Banda, eu, Pedro e

ela (Carolina Bianchi), como integrantes de um grupo que vai seguir. E a Carla Zanini que começou a

N: Ela opera? Desde a *Banda*?

T: Ela opera as projeções dos *Solos*, e ela fazia parte dos ensaios pra fazer uma assistência de direção pra Carol. Assistência de direção que depois também foi compartilhada com a Amanda. Depois mais pra frente a Amanda e ela assinam a direção da *Tamara*, ela assina a direção do solo, do *Otimista*, ela a Carolina. Então, hoje em dia essa ficha técnica tá na oscilação, porque a proposta do *Solos* envolve que essa pesquisa que não tem uma meta final, finalizada num espetáculo, ela tem a proposta de ser um espaço de investigação, uma abertura tal que a gente sente que reverbera nessas definições de ficha técnica. Então, a gente nunca fez uma temporada dos *Solos*, por exemplo. A gente apresentou esporadicamente em eventos, mostras, o que nos é interessante também. Que o trabalho tenha esse ritmo. Por enquanto tem sido interessante. Porque Carolina fala disso bastante de que ela ainda não sente que o *Solos* precisa de uma temporada pra se fechar. De que esses períodos de ensaio que a gente faz quando tem alguma apresentação marcada, que toda vez que a gente tem coisa marcada assim, que a gente conseguiu se encontrar dois meses antes pra ter uma rotina de ensaio bem intensa, tal. A gente revisita coisas, reelabora outras coisas. A gente fez uma temporada pequena dele, do *Solos*.

N: No Sérgio Porto, não foi?

T: Mas ele teve aqui em São Paulo, ele teve esse caráter de expedição, sabe? A gente foi até o Rio fazer lá. Pra gente ainda fica essa necessidade de fazer uma temporada em São Paulo, que é pro trabalho, ele tem essa cara de que tem estreado aos poucos. Na mostra dos *performáticos* do Sesc Belenzinho, depois numa chamada pra fazer no Sesc Ipiranga, depois do Ipiranga teve essa temporada no Rio de Janeiro, três finais de semana, então foi curto... Mas que todas essas situações a gente ainda tá levantando coisas.

N: E o cenário, conta um pouquinho

T: Aí esse aspecto visual que na Banda tinha um foco bem definido, nos solos a Carolina define as coisas da Tamara Karsavina e eu defino as coisas do Otimista. Tem esse espaço solitário dessa questão da visualidade. Pras artes de cartaz e filipeta, a gente também chamou uma pessoa. Eu pedi inclusive, falei: “olha, eu não sei se eu queria trabalhar na diagramação do, desse aspecto visual dos Solos. Se tiver alguém organizando isso, eu vou ter espaço pra compor o espetáculo. Nessa jornada mais solitária que é criar o Solo”.

Foi ótimo. A Manuela Archa fez uma arte a partir de fotos que a gente tinha feito em sala de ensaio, a partir de imagens que a gente levantou dos nossos figurinos, de projeções e de fotos que a gente levantou a partir das nossas cenas. Então a gente tinha muita foto de ensaio com as projeções. Então ela trabalhou, e as primeiras versões do que ela mostrou, a gente ficou muito em dúvida. Então aí a gente foi fazer aquele trabalho bem legal de quem vem fazer uma parceria, de alterar coisas, adequar, até esse resultado final.

N: Eu acho que não vi como ficou no final. Eu vi assim: eu fui acompanhando pelo *facebook* os processos pelos quais vocês foram passando né, tipo

T: É, o *Solos* tem uma arte gráfica que foi feita a partir de fotos que a gente tinha de ensaio e do nosso, mas eu não me responsabilizei por isso. E quanto ao cenário dos *Solos*, ele também é um jeitinho, porque ele tem essa precariedade como proposta. Ele é o cenário da *Banda* virado ao contrário. Que nos dá painéis, que fecha a gente numa caixa preta do palco. Só que agora que a gente apresentou no Sesc Campinas, a gente experimentou pela primeira vez fazer com o ciclorama do Teatro, sem o cenário. O que mudou muita coisa pra gente como espaço, como tudo. Então foi mais uma fase da experimentação. Porque já surge o desejo de que os Solos tenha um cenário próprio, que não sejam mais aquelas paredes viradas. Já deu um passo nas nossas intenções com o *Solos*. Então ele tá vivendo essa fase de uma transformação, de um espaço de experimento mesmo.

N: E desculpa te cortar, fala, fala...

T: Pode cortar.

N: Não, eu fiquei pensando nas projeções que você usa do *Otimista*, nessa genealogia que você constrói com Jacques Costeau na sua família, e aí tem fotos que são mesmo da sua infância. De novo, acho que vocês fazem esse percurso de buscar coisas da infância, imagens amareladas, e tarará, mas que eu acho bem interessante nos Solos que você, bom os dois brincam com isso né? (Carolina Bianchi e Tomas Decina) Com imagens reais, e imagens que são reais, mas que estão ali como ficção. Do tipo: você atrelar a sua história familiar com toda uma genealogia de aventureiros, pesquisadores, e como isso aparece pra você? Se isso foi durante os ensaios...

T: Isso fazia arte de uma premissa dos Solos que é a ideia de uma “biografia inventada”. Então isso tem uma paridade com a biografia da Tamara Karsavina, a biografia desse personagem criado por mim, o Otimista. Nos primeiros ensaios, levantando material, levantando muita coisa de forma muito caótica, tinha a figura de um tenista, de um atleta, de alguém com forte desempenho, que estava numa situação limite, um final de jogo, um time break, um limite em que ia se abrir um espaço mental pra divagações. Uma situação limite que colocava, que coloca aquele personagem numa explosão de divagações. E aí o termo Otimista foi um retorno que a Carol deu, depois de uma sequência de improvisações, depois de uma pequena sequência de ensaios, de improvisos, de levantamento de imagens, ela chegou numa primeira versão de um primeiro texto. Na primeira versão de um início de um texto. Que o título era O Otimista. Então, O Otimista nasceu dessa viagem com esse atleta que determinava um alto desempenho. Força, vencer, vitória, tudo ou nada. Aí essa figura desse tenista começou a se esgotar nos ensaios, o processo se nublou um pouco, mas esse termo O Otimista, desde a primeira vez que eu li aquilo, eu achei lindo aquilo, eu achei interessantíssimo, denominar alguém como O Otimista. Isso carrega os dois lados da moeda, carrega o tudo que pode dar certo, e o tudo que pode dar errado. Então, determinar que alguém é “o otimista”, e tem aquele desenho do Pateta motorista, que a gente adora aquele desenho

O Pateta tem uma personalidade fora do carro, e uma personalidade quando ele entra dentro do carro. Essa imagem de desenhos como aquele, que tem aquele locutor, que fala com o personagem, que falo sobre o personagem, aquele desenho, ele era uma referência pra gente.

Então além das reflexões do Otimista, do personagem ali interpretado por mim, eu em cena, tem a criação desse locutor que fala sobre esse otimista. Aí quando o processo deu essa anuviada, tal, essa construção das legendas tava em plena formação, então aí eu propus mudar a figura, porque aí eu achava aquela figura que tava me sinucando ali no, batendo na parede num beco sem saída, e aí, eu não me lembro, não lembro nunca por quê gente? Que eu pensei num, de um aventureiro desbravador. Porque falávamos muito sobre jornada, sobre caminhar sozinho, falávamos muito sobre isso, sobre os Solos, sobre os Solos ser uma caminhada solitária, então a figura desse navegador solitário veio como uma proposta pra colocar tudo que já tava sendo levantado com aquele tenista, seguindo aquela figura que vive um limite, que deseja superar uma linha de recorde, de alguém que fala sobre o desejo de tudo dar certo e dar um passo, veio essa figura do Otimista navegador. Que já mudou mais uma vez, né?

N: Sim

T: Mas com pouquíssimas mudanças de texto, mais afinações de texto tal, mas essa figura que é o narrador ela mudou mais uma vez para essa última apresentação que a gente fez em Campinas.

N: Ah, é? Conta.

T: Tirei todo o figurino de navegador, desbravador, não uso mais calças de nylon, não uso mais botas, nem luvas, nem casacos. Uso uma camisa, uma calça e uma gravata de um palestrante de palestras motivacional, que ao falar sobre aquilo bota um gorro pra fazer referência ao Jacques Cousteau, e depois mostra fotos do Jacques Costeau dizendo que é meu avô, e que usa um balde, que vai se perdendo naquela história que ele mesmo conta, até mergulhar numas situações de forma

muito dramáticas, que é quando ele chega na ilha já tá vivendo o mundo selvagem, e termina falando que não sabe se a história terminou daquele jeito ou não. Que acha que a história terminou um pouco mais feliz. Aí já é uma camada do ator, mudando mais uma vez o rumo da história. E foi muito interessante que a gente fez esses últimos ensaios, esses dois meses que a gente vem ensaiando, que a gente decidiu, porque decidimos pegar os Solos pra ser o trabalho nosso desse momento, que é o que temos né? A Banda tá sendo vendida, os Solos ainda tá em plena criação, a gente fez esse experimento de mudar o ponto de vista do narrador, foi bem focado essa etapa atual do trabalho, mudar o ponto, mudar o narrador.

N: Não é mais um aventureiro, ele é um palestrante.

T: Ele é um palestrante que fala sobre suas aventuras no mar. Ele fala os mesmos textos: “a navegação é uma coisa difícil”, “navegar exige um pensamento positivo”, “sempre em frente, sempre à vante!”, “o vento sudoeste sopra nesse momento”...

Ele continua com as mesmas frases, mas ele tá dentro de uma palestra. O que levantou muita coisa interessante pra gente da cena, no sentido de que aí sim tem o estranhamento aquela figura, com aquele visual, com aquele figurino, começar a se debater no chão, ridiculamente, morrendo afogado na frente das pessoas. Porque a nossa conclusão era de que com a figura de alguém que se veste como um aventureiro, quando ele começa a se movimentar, fingindo que tá numa tempestade, a convenção teatral convida o público a compartilhar com aquele contador da história. “Sim, então eu estou vendo a tempestade. Você tá fazendo a tempestade pra mim, então eu estou vendo.” Existia um acordo com a plateia. Aí essa mudança do figurino, pra ser uma pessoa de verdade, que está no mesmo salão que você, com um projetor, um retroprojetor, a gente tem um retroprojetor em cena que eu posso desenhar coisas e mostrar algumas imagens também no retroprojetor, vira um palestrante que tá no mesmo espaço que você que tá aí na cadeira, só que é a narração dele, que vai levando pra lugares, que aí quando extrapola para uma dramatização desse lugar, tem um quê d ridículo nisso. De uma pessoa de sapato, calça social e gravata, engatinhar no chão, rolar, pintar a cara de preto porque chegou numa ilha deserta, que ele acha que tem aborígenes, então essa figura se tornou mais estranha. Menos fictícia,

como era o figurino anterior do Otimista. Colocava o narrador no lugar de uma personagem fictícia. Que começa a atuar, o público compactua com aquela atuação, e a ideia não era essa. A ideia nunca é essa nos nossos espetáculos. Nossos espetáculos a gente abre essa caixinha do ridículo, do imaginativo, que parte de uma pessoa um pouco frustrada com a realidade dela, a Banda tem isso.

N: Ela escapa pela fantasia.

T: Ela escapa pela fantasia de um jeito tão esdrúxulo, que chega a ser infantil, que chega a ser tocante, pela singeleza, que alguém começa a te contar que tá morrendo afogado num chão de madeira, sem um pinga d'água. E chega a ser angustiante às vezes, e isso é aí que mora o vínculo com o público que a gente busca estabelecer nos nossos trabalhos: tocar o público por aquela coisa que certamente ele também tem na sua sensibilidade, de também viajar em algumas coisas muito pessoais. De às vezes também se pegar, ridículo, dando forma para esses sonhos, agindo de determinada forma. As pessoas do público também são seres humanos que divagam, que de repente caem em si e falam: “opa”!

Então, essa mudança no formato do narrador nos levantou tudo isso. Como pesquisa isso foi um passo maravilhoso.

Falar: nossa!

E eu sempre curti particularmente, eu sempre curti mudanças radicais desse tipo, pra chacoalhar o trabalhar. Virar assim: “cara, eu tô tão sinucado aqui, e se eu mudar alguma coisa que é muito do fundamento?”

E se eu pegar isso aqui, que foi a primeira coisa que eu criei, tudo bem, se eu criar em cima disso, pegar essa base, mudar essa base, tudo pode continuar construindo ali, aí é como se essa

mudança de base desencadeasse detalhes nas outras camadas, que muda aqui, aqui, aqui. A coisa ganhou outra nitidez, a coisa (interrompe pra fechar janela)...

N: Mas aquele locutor que o Fernão fez ele continua, a locução em of? E não teve alteração daquele texto...

T: Continua, continua

N: nada. Que eu acho aquele texto muito bom.

T: Não teve. Aí vira um jogo, assim: eu virei “ok, a gente vai retomar Solos Impossíveis”. Não ando satisfeito, não ando achando que esse solo chegou num lugar tão potente. Tão potente quanto o Solo da Carolina, do Tamara Karsavina já chegou. Isso é pra mim, sim, um termo de equiparação sim, sem menor receio, sabe? Se são dois quadros que fazem parte de um mesmo espetáculo, como um quadro chega em tamanha subversão, e o outro quadro, pelo qual eu sou o responsável, chega em algumas coisas, mas eu vejo espaço pra mais, né. Eu vejo espaço pra mais, então a proposta de trabalhar na sala de ensaio é cavucar isso. (Não vai escrever “cavucar” na tua tese, risos).

N: Não, nem é tese, é dissertação!

T: Então, então, o trabalho da Tamara Karsavina com *loopings* tão interessantes de dramaturgia e encenação me inquietam pra, pra olhar pro trabalho também e falar “onde que esse trabalho tá acomodado, numa linha narrativa mais simplista, e onde que ele poderia ter fissuras, ter quebras e mergulhos e aí, com conversas com a Carolina que dirige e escreve, fala “certo, concordo que existe sim, uma simplicidade em algumas coisas do Solos, que não são coerentes com a proposta de radicalização dele. A premissa ali: vamos criar trabalhos solos e que é um espaço pra gente mergulhar fundo em coisas. Como essas coisas vão ter forma no teu Solo, Tomas?”. Assim, assim, assim. “E no seu, Carolina?”

“Assim, assim, essa bailarina, que é uma bailarina russa, que a mãe deu o nome dela, que quer ser atriz, que se apaixona por um astronauta...”

São mil voltas. É o buraco dela mergulhar. “Qual é o seu buraco de mergulhar, de ir fundo em questões?”

Só que isso eu preciso passar por uma discussão com ela. É o que diferencia muito os nossos dois trabalhos. Como ela é dramaturga do trabalho dela, ela tem uma conversa com ela mesma. Eu não sou dramaturgo do meu trabalho. Então, eu tenho uma conversa com ela sobre pontos que eu acredito que podem se aprofundar, ela processa isso, entramos em acordos e desacordos em bastante coisas, que ela também faz a direção do meu, então ela é aquele olhar de fora que

também vai apontar desejos dela como diretora. Então, eu não faço, o meu Solo ele tem esse lado autoral, mas ele não a mesma...

N: Você não tá sozinho totalmente?

T: A mesma autoria que é de um, que ela tem no dela, a gente tá em espaços diferentes nesse sentido. Mas como afinidade de grupo, de colegas, de artistas amigos, tem essa proposta: “bom, esse trabalho a gente não fez pra radicalizar procedimentos? Eu tô vendo que isso não tá radicalizado. Vamos mexer nisso?”.

“Vamos”

Então ela reescreveu trechos pra essa última apresentação que a gente fez no Sesc Campinas, e quando a gente começou a trabalhar, a gente já colocou de um jeito muito libertador assim: “olha, nossas mudanças não precisam estar prontas para essa apresentação que a gente tem marcada”. É uma apresentação marcada no meio de um processo. Não tem finalidade de montar algo que precisa ser mostrado, então... Mas vai ser um ótimo patamar pra gente deixar tudo pronto pra vermos o efeito disso nessa apresentação. E vamos seguindo. E depois dessa apresentação, segue-se pesquisa.

Então ela mudou trechos do começo e do final. Mudamos a figura que, que...

N: Que narra, né!?

T: Que narra, a história

N: Ele continua sendo o homem otimista, mas ele tá numa outra situação, é isso? É o mesmo personagem, mas numa outra situação, é isso?

T: Sim, sim e não. É o mesmo personagem?

N: Eu não sei, eu não vi. Tô tentando entender como ele tá agora.

T: É uma, agora é o “Tomas”. De calça social, gravata, sapato, que se direciona ao público dizendo que vai vivenciar ali, naquele espaço algo muito desafiador, algo, mas que vai dar tudo certo. Eu tô otimista com aquilo, vamos

nessa, vamos embarcar nisso. A narração que você conhece das últimas apresentações ajuda ele a embalar essa ilusão junto ao público de que vamos falar sobre a vida desse Otimista. Que é um homem que vai chegar lá.

N: Aí então você criou uma terceira pessoa? Uma pessoa que

T: Uma terceira pessoa, mais uma camada. Que agora, porque agora com esse personagem, esse palestrante, existe um espaço mais possível pro espaço do ator também se dirigir ao público.

N: Que é um pouquinho do que a Carol faz no final do solo dela, quando ela traz os dados biográficos dela, Carolina, e embaralha com das duas Tamaras? Que é um pouquinho...

T: Sim, é um pouco, mas no Otimista isso acontece no nível do direcionamento ao público. Tem momentos em que o Tomas está se direcionando ao público. Falando: “boa noite, eu fazer aqui, hoje, algo bem desafiador.”

N: Tá, entendi (risos).

T: Vai ter um acidente, eu vou morrer. Mas não vai ser acidente, não vai ser uma tragédia não. Em 21 de março de 2011, o capítulo seis da quinta temporada de Homens ao mar, o capitão Tarárá... Começa a falar com o público vários dados, que já é outra camada, que já é esse apresentador dessa palestra. E no meio dessa palestra é possível titubear e perguntar pro público: “como que é, que a palavra que se diz quando a gente tá muito desesperado e não sabe o que fazer? Ah, obrigado”. Volta pra palestra. Então tem escolhas de como se direcionar ao público, como ator e como palestrante. Que na figura anterior a gente tinha mais dificuldade em visualizar.

N: É, mas é.

T: A figura anterior propunha com figurino de navegador, já abre espaço, olha: “tudo aqui é ficção”.

N: Era mais dramático, menos narrativo.

T: É mais dramático. Todos os gestos ganhavam a força de criar um ambiente que o público ia tomar como verdade. Tá no registro mais dramático. Esse ele oscila com mais facilidade. Tem uma camada mais tênue que separa esse ator Tomas do personagem “apresentador de uma palestra”. Que quando chega no auge de dramatizar algumas passagens da sua própria aventura, às vezes volta a si como palestrante, às vezes volta a si como ator.

N: Tá. Quebra.

T: É mais chocante quando ele volta, quando ele volta pra falar como um palestrante, que quando ele faz uma quebra pra voltar a ser o ator Tomas. São quebras diferentes.

N: Entendi.

T: Foi bem interessante esse espaço que a gente visualizou quando a gente mudou esse narrador. E a Carolina vive isso quando ela fala sobre dançar mal, sobre não ser uma dançarina, um personagem que não quer mais ser dançarina. Carolina não é dançarina. Ela fala sobre isso né, sobre é... Importantíssimo que eu não seja de fato uma dançarina pra colocar essa dificuldade de dançar em cena. É difícil pra ela dançar o balé que ela se propõe a dançar, e esse desafio a si mesmo, ele é uma premissa dos solos né. Agora existe esse desafio pra essa figura do palestrante motivacional, que é: "eu vou falar pra vocês sobre otimismo".

N: (Risos).

T: Da forma como ele fala sobre otimismo pras pessoas, é tão pessimista em alguns casos, é uma necessidade tão grande de viver um otimismo que traz à tona um pessimismo, que tá lá naquela figura inicial do Tenista, o cara que tá no momento final da sua partida e ele precisa pensar sobre ser otimista. Quando a gente precisa pensar sobre otimismo é porque a gente... (risos). Que nem respiração né, a gente respira normalmente. Falou "respiração!", a gente pensa na

respiração e a gente não tá mais respirando normalmente. A gente tá reafirmando ali algo, ainda tem... Esse cerne ainda tá ali colocado, é uma figura, um personagem que precisa refirmar o seu otimismo porque ele tá em vias de viver um desafio. A gente se perguntou: "qual é esse desafio mesmo? Não é fazer um solo? Não é estar sozinho diante do público falando de si, se abrindo?", "Ah é...". Então vamos buscar algumas coisas pra buscar esse desejo inicial. Não tivemos receio de mudar algo tão potente quanto a figura do narrador. Não teremos acho.

N: Tá.

T: Nunca (risos) de voltar atrás e de experimentar de novo como... Nunca, não teremos.

N: Ah, quero ver como que tá agora, vamos ver se eu consigo, se dá tempo de ... Ou se vocês forem fazer algum ensaio, Tomás por esses dias, me da um alô. Só pra eu ver como que ficou agora esse homem otimista, porque eu fiquei... Mudou bastante, é.

T: Sim, pode ser bem interessante a gente combinar isso, pode ser um marco, numa sequência de ensaios, pode ser...

N: Né, sim.

T: (fala incompreensível) "a gente tá marcado com a Natália, a gente vai fazer um..."

N: Eu vou lá, assisto, fico quietinha. Só pra eu ver mesmo. Que não, assim, em que parte do processo vocês estão agora né, porque mudou muito teu solo. E eu acho, eu gosto muito da Banda, mas eu acho os Solos, eu descordo de uma coisa com você, eu acho os Solos muito mais sofisticados do que a banda, sabia? Porque eu acho que a Banda, é um achismo meu total assim, a Banda, ela tem uma estrutura de drama, que ela é bem redondinha, e nos Solos eu acho que vocês se arriscam mais, em todos os sentidos, como atores, como criadores assim, sabe? Acho que tanto você quanto a Carolina se arriscam muito mais. Vocês se colocam numa berlinda, que o drama protege vocês lá na Banda. Porque é tudo muito... Até pelo tempo que vocês estão fazendo a Banda, o quanto já consolidou, quanto os personagens já estão super delineados, então, não é que é fácil, nada disso é fácil, não é isso, não tô tirando nenhum mérito da Banda, eu gosto demais da Banda. Eu acho um trabalho super rigoroso, a Banda, mas acho que nos Solos vocês se

colocam mais, menos como atores de um drama e mais assim, vocês se permitem uma mescla de narradores, atores, performers, criadores, vocês se implicam mais naquilo.

T: Uhum.

N: Sabe, vocês estão tão mais implicados, assim, o quanto isso é frágil, mas o quanto isso é forte também.

T: Eu concordo, e eu acho que isso tem a ver muito com as premissas dos dois trabalhos. O processo da Banda tinha um objetivo de criar um espetáculo com cinco atores, pautado numa obra né, então o processo foi muito arriscado, assim como o processo dos Solos, só que os Solos tem um objetivo outro que é: gerar um trabalho que nos coloque nessa berlinda, nesse limite de sermos os mediadores entre o público e o que, o trabalho que eu elaborei. Eu sou mediador (risos), (fala incompreensível) não tem mediador praticamente né. Eu sozinho vou apresentar tudo que foi criado e a Carolina sozinha vai apresentar tudo que foi criado. Então, como a proposta dos Solos tem essa diferença da proposta da Banda, esse resultado que também apresenta essa diferença, ele faz total sentido, mas os dois, eles, a gente viveu processos muito arriscados. A Banda tinha um risco também muito grande que era de "como que a gente vai falar de fracasso fazendo um espetáculo que vai ser pautado nas nossas seguranças, no que a gente tem de melhor e mais intenso, será que um espetáculo assim vai falar sobre fracasso e frustração?". Então, a gente precisou na Banda, entrar em contato com o limiar do fracasso, o que te, como que você se, situações constrangedoras e ridículas que o Solo também coloca pra gente, que é uma escolha nossa do tipo de humor que a gente trabalha. A Banda ela tem um resultado muito mais bem humorado como espetáculo do que os Solos. Mas tanto a Banda quanto os Solos, você passa por momentos de riso, e por momentos de constrangimento e momentos de tensão com o público né, "olha eu tô falando com o público...

N: É, mas é verdade.

T: É o retorno que a gente tem. Na Banda as pessoas passam por momentos de riso, por momentos de tensão e por momentos de constrangimento. Então, nesse ponto os trabalhos dialogam porque eles tem processos similares em muitos aspectos. Mas como a banda tinha o propósito de chegar em um espetáculo, e com cinco atores em cena, que estão sempre juntos em cena, a gente tem pouquíssimos

momentos em que alguém fica sozinha em cena na Banda. Eles estão juntos, formando uma rede de segurança, bem ou mal. A Banda é uma rede de segurança praquelles cinco personagens, no nível dramático da coisa. É onde os cinco se seguram, porque os cinco são super solitários, "porque raios esses cinco se encontram há 10 anos pra ensaiar, pra cuidar de um sonho juntos?". Estamos falando de nós mesmos, como grupo né, a gente se segura em nós mesmos. E quando a gente tá num solo? Estamos sozinhos em cena, responsáveis por, a gente não se segura em nada, em ninguém. Então se o solo não tiver colocando em cena esse limite é porque ele ainda tá cafoninha, careta. Ainda têm mais coisa pra desdobrar, sabe?! E não é sozinho desse jeito também, é até sacanagem falar dessa solidão, porque meu, tem uma composição ali de trilha, sonoplastia, de locução, de criação de luz, do Miguel operando o som, a Carla operando as projeções com as imagens. A gente tá numa puta rede ali, só que no momento limite ali de por a coisa em cena: "tum"! Depende de você, do intérprete, e isso é uma das pautas do teatro né, o quanto que o teatro não é um grande *iceberg* que culmina na presença do ator. Tem muitas formas de olhar o teatro, assim né, de que o teatro essencial, a presença, você pode ter um espetáculo todo que o Stifem Brfen (o diretor alemão X), do que a gente viu lá, a maquinaria do, no MITE, coloca isso em questão total né, um espetáculo sem atores, e também tá falando desse *iceberg*, que é o trabalho que propõe a não ter essa ponta, então acho que nos Solos a gente se sente trabalhando com isso, com essa ponta solitária do momento do discurso diante do público. Na Banda a gente tá falando sobre essa teia. Então, ela tem mesmo um formato outro em que o risco ele já foi vivenciado muito mais quando a gente não sabia de fato tocar aqueles instrumentos. A gente ter que tocar aquilo era um momento diante do público que a gente podia, nossa, fazer um treco horrível. E a gente foi aprendendo a tocar aqueles... a gente, olha eu que não toco nada gente (risos), eu finjo que toco um gongo. Mas teve uma época da Banda, por exemplo, na trajetória da Banda, ela estreou em 2012, então é um espetáculo, é a única experiência que a gente tem de um espetáculo que tá há tanto tempo com a gente, e sempre tem pauta pra Banda. A gente fica impressionado. A gente tem uma facilidade considerável em fazê-lo, só que durante um tempo a Carolina fez um escolha como diretora de tirarmos o show final da banda. O espetáculo da Pior Banda do Mundo termina com a apresentação, a primeira apresentação da banda né, eles vão se apresentar pela primeira vez. E esse show acontece pro público, e

eu sempre achei esse show muito interessante. A Banda, o começo da peça, o Amilcar chega com um jornal dizendo "os nossos nomes saíram no diário oficial, a gente vai tocar". E aí eles leem que tem um show marcado pra eles, e eles entram em pânico. A peça inteira se passa com essa preparação deles pra esse show, e as cenas contam quem é cada um desses integrantes que estão se preparando para o primeiro show, já que eles ensaiam há 10 anos. E aí, surpreendentemente, do meu ponto de vista surpreendente, que eles voltem na última cena e façam o primeiro show pro público ver. Eu sempre comentei com a Carol, eu falei "Carol, pra mim isso é, eu acho lindo que tenha esse primeiro show", porque a tendência de qualquer um que assista lá, minha tendência seria assim, "bom, esse primeiro show que eles iam fazer não vai aparecer né, eles vão fazer em outro lugar, lá fora, tal, não vai ser...". E a gente volta com uma cara de pau e faz o showzinho e uma única música praquele público. E aí chegou uma hora que a Carol chegou e falou assim: "quero experimentar a gente fazer a banda sem o show final". Mas por quê? Porque eu sofri muito: "porque o show é demais, é ótimo, adoramos fazer o show, a gente ganha aplausos do público nessa hora". Ela falou: "justamente por isso, a gente já sabe tocar, a gente já sabe levar essa peça, a gente já sabe colocar esses personagens em cena com uma tranquilidade tão grande que quando a gente volta pra fazer o show, esse show tá ganhando uma cara de...

N: De *gran finale*.

T: De *gran finale*, de *virtuosi*.

N: Porque eu vi com, e vi sem, eu vi com e vi sem a lâmpada também, a Banda. Eu acho que eu vi aqui em SP sem a, aqui em SP não, aqui no Bexiga, foi sem o esquema da lâmpada, não foi?

T: No Sérgio Cardoso. Foi. A cena da Lâmpada saiu ali, mas a cena da lampada eu acho que não saiu por uma questão musical, acho que saiu pra experimentar um não dilatar naquele momento. A Banda tem uns momentos de tempo dilatado, que foram sendo suprimidos pra gente poder dilatar mais, dilatar menos vezes. Carol experimentou tirar aquela cena pra ver se ele ganhava um ritmo naquele trecho. Agora o show final, a gente fez a temporada do Sitiecum, a gente fez essa temporada toda sem fazer o show final. Foi uma temporada inteira, de um mês e meio, sem fazer o show final. Ai, a gente foi fazer uma apresentação

em Presidente Prudente, no festival. E diferente da outra vez que a gente foi pra Presidente Prudente, com o Corra Como Um Coelho, que foi num teatro gigante de uma universidade lá, tinha um público enorme num teatro caixa preta, que nem o Corra Como Um Coelho precisava né, Banda também usou a mesma estrutura. Mas diferente daquele teatro gigante, cheio de gente rindo e tal, a gente foi colocado pra apresentar numa quadra. E aí a gente olhou uma quadra com uma arquibancada, e aí a gente falou assim: "meu, é exatamente a situação que a gente narra no espetáculo. A Pior Banda do Mundo foi convidada pra tocar num evento de inauguração de um lugar que provavelmente era isso", uma quadra montada numa cidade do interior, que vai ser o acontecimento naquele lugar. Um festival de teatro em Presidente Prudente é um evento da agenda da cidade, e tinha todo um aparato montado numa quadra pra ver (risos). Aí a gente se olhou e falou assim: "meu, a gente tem que fazer o show aqui". A gente tem que fazer o show aqui, porque a gente tá nessa... E aí de novo a gente se propôs essa parada do limite, do limite do que tá acontecendo ali naquele momento. Neste momento estava acontecendo uma apresentação nossa, "nós, um grupo de artistas, viemos até o interior pra participar de um grande evento da cidade. Vamos faze-lo". E a gente fez de novo o show. E foi muito louco porque a gente não tinha ensaiado nada do show, a gente...

N: Vocês resolveram ali, na hora, essa situação?

T: Resolveu ali, tipo, um pouco antes de começar a peça sabe: "vamos fazer o show?". A gente não tinha mais os figurinos do show do final porque todos nós voltávamos com outro figurino, tudo brilhoso, meio né...

N: Meio show, meio *glamour* assim... (risos).

T: É. de...

N: De churrascaria (risos).

T: De churrascaria sabe, equívocos totais, Salomé com uma saia, sabe? Roupas tiradas do fundo do armário para uma ocasião especial, a gente tava sem aquilo, a gente tava sem os nossos aparatos pra fazer o show, como a gente tava só com a gente mesmo e com os nossos instrumentos. Então, voltamos e fizemos o show, com a roupa da peça toda, e de novo nos veio essa questão: é a presença da gente nessa situação limite de estarmos sendo os propositores dessa história pro público, a gente tá aqui sendo esses narradores, nós, e toda a história que a gente

tem, a história que a gente acabou de contar aqui. E aí o show voltou pra peça. A gente refez os figurinos bem mais simples, não voltou a ganhar aquele glamour intenso de churrascaria, porque ele já virou, ele foi dominado, ele virou algo, um *gran finale*, mas tem uma arrumadinha ali, bonitinha, porque a gente vai fazer o show porque a gente gosta de fazer, que é onde a gente sente o retorno do público, é quando a galera embarca no espetáculo, a galera aplaude muito aquele show. E às vezes a plateia tá super calada, porque o espetáculo tem uns momentos de riso fácil, mas tem muitos outros momentos de constrangimento, então às vezes a gente sente que a plateia tá super calada, introspectiva, quase não gostando mesmo, e chega nesse momento final que é entregue isso, o show, a gente tem um retorno caloroso, e aí essa afetividade do fazer teatral, que é tão tradicional, mas ela é tão radical também, em termos de distâncias virtuais, e tudo mais, a presença física ela tem uma potência super radical e performática, e é nela que a gente apostou pra fazer essa escolha da volta. E os Solos Impossíveis, em certa medida, a mudança do figurino do narrador no otimista, passa por essa mesma questão né: "como que esse figurino todo montado afasta um pouco a figura desse ator da plateia. Um outro figurino propôs uma proximidade diferente". Foi o que a gente viveu em Presidente Prudente fazendo o show sem o figurino da banda, porque a gente decidiu, e a gente falou: "mas a gente não tem as coisas... a gente não precisa delas, a gente vai a gente!". E é por isso que a gente não volta pra agradecer na banda também, porque a gente já se expôs tanto fazendo aquele show, quando a gente voltava pra agradecer, a gente sentia o aplauso do público quase que murchando, ele já tinha vivido o auge do retorno aplaudindo a banda, aquele retorno...

N: "Ai que bom, eles vão tocar né". Acho que é quase um alívio: "Pô, esses caras vão fazer esse show, finalmente tocar né?"

T: "E meu, a gente gostou, a gente gostou porque a gente conhece vocês, né". Pra mim foi que nem uma vez, que a gente viu um coral de velhinhos no centro de Campinas. Eu me emocionei muito, eles cantando umas *tarantelas* assim, regidos por um jovem músico, eu falo "gente, os velhinhos tão cantando, é lindo". Tem um porquê que tá ali explicitado né, não é o trabalho puro e simples, o desempenho musical deles, que toca. É uma ação musical vinda dessas pessoas que são assim. É por isso que...

N: Que querem quebrar uma solidão, que querem né, conviver com outra pessoas da mesma idade delas...

T: É, que tão ali brilhando juntas, dando algo bonito pro público, que eles também gostam e muito, e por isso que eles fazem. E o show da banda tinha isso. E os Solos também tem isso, tem esse motor inicial que é "porque eu gosto de estar aqui nessa berlinda contando uma história pra esse público, contando uma história que eu compus, que eu escrevi, que eu tento fazê-la". E quando ela começa a chegar num lugar muito seguro, muito formatado, ela perde alguma coisa ali. E os Solos tem uma abertura muito maior pra essas passadas de perna serem sempre reelaboradas, coisa que a Banda tem menos espaço, por ser um espetáculo com cinco atores. A possibilidade de variar o jogo, ela existe também, mas ela acontece com outras regras, do que quando você tá sozinho e vai procurar passadas de perna.

Áudio da segunda parte

T: Tem também essa questão de que o risco proposto pro Solos, ele foi, ele foi muito bem elaborado durante o processo da Banda. Esse risco já era uma questão no Corra como um Coelho. A vontade de experimentar mais desse risco, o risco de fracassar, o limiar com o que vai dar certo, o que vai dar. Ele foi motivador da Banda, e aí, a experiência com Tiago Rodrigues deu mais estofamento pra, pra, deu mais convicção pra essa proposta de seguir arriscando. Então, o Solo, como um trabalho que tem depois da Banda, é bem legal que a gente tenha esse retorno, de que ele imprime um risco maior, ele veio depois.

N: E eu acho que o embrião dele tá na Banda, né?

T: Tá, tá.

N: Eu percebo muito isso.

T: Porque era um risco pra Carol como dramaturga, como diretora. Primeira dramaturgia dela na Banda. Era um risco pra todo nós, lidarmos com os instrumentos musicais e com a construção de personagens tão clownescos né. Essa questão do fracasso e do risco que o clown tem muito bem estabelecido, ele tá super presente na Banda, tá super presente nos Solos também, de uma forma bem diferente e ele tá super presente, e sempre esteve entre nós, apesar de a gente nunca ter falado nos termos dos estudos de clown. Nunca termos feito coisas (termo incompreensível - 1:58) de estudo de clown, eu já fiz muita coisa com a Betty Gordan e com a Quito sabe, a Betty na EAD foi quem deu o semestre mais, semestre de aula mais intenso pra mim, depois, foi por isso que eu fui fazer cursos com ela, curso com a Quito. Pra mim, a aula de palhaço é de um procedimento foda pra um ator, porque bota ele sempre nessa coisa do risco: "ou você tá no limite, ou então meu caro, eu não vou acreditar que você tá no limite". Nunca vou acreditar que você tá no limite se você não tiver mesmo. Só vão acreditar se você

realmente tiver. Não tem como, que é lado mais suador do treinamento da clown né, que é você ficar procurando esses problemas mesmo. Você se dar mal, você encarar o teu ridículo.

N: Acho que você é muito palhaço Tomas, desde a Banda. O teu personagem, o Amilcar, ele é muito clown

T: Ele é muito clown.

N: E ele tem essa ingenuidade também, ele é muito né?

Y: Uhum. O lado pro do clown, ele salta ali naqueles personagens, no Amilcar, na Banda, ele salta. É super gratificante fazer esse espetáculo por conta disso também. Um espetáculo que, em que eu sinto que eu tô ali dentro vendo, sentindo, escutando, reagindo, reagindo com, com, verdade ali, fracassando, com o cara de peito aberto, e aí no Solo, também tem essa proposta. Vá de peito aberto, sem muitas, sem muitos subterfúgios, mas também repleto de subterfugio né, porque tem narração, tem luz, mas é quase que um discurso do tipo: "cara, nada disso vai te salvar!". Né? Não tem projeção, luz, música que vai te salvar dessa berlinda, então...

N: É com você né?... é.

T: Agora no Sesc Campinas teve um professor amigo meu que foi assistir lá, que trabalha junto comigo na escola. Ele assistiu a Banda também, e ele comentou isso, ele falou assim: "engraçado, mas eu acho mais, mais interessante do que a Banda". Talvez porque ele tenha me ouvido já falar do quanto eu acho a Banda interessante.

N: Uhum, eu gosto muito da Banda.

T: O solo é muito desafiador pra mim, eu não consigo...

N: Mas eu acho os Solos mais complexos, eu acho que, óh, é diferente de dizer assim "ah, eu prefiro, ou eu acho melhor, tem um acabamento", não é isso, mas eu acho que são trabalhos muito diferentes por um lado. Por um lado eu acho assim, a Banda ela é mais uma peça dramática, ela tem uma série de riscos, mas ela tem uma estrutura que garante uma certa, um jogo, é um jogo que se...

T: Seguro.

N: É, é.

T: Sim. Meu, a gente já fala isso: "meu, a Banda até quando a gente, até quando ela vai mal ela funciona". A gente tem já isso. Mas que é só, é a estrada mesmo da Banda.

N: E eu acho que é da estrutura. É estrada e é estrutura. É um drama fechado. Assim, no sentido de que vocês podem modular coisas, por, tirar cenas, não não não, mas existe uma estrutura ali, uma costura, que é como você falou, que tá ali e que faz uma rede. É, você tem umas escadas, você tem momentos né, assim, vocês tem micro solos. Você quando conta tua história de escoteiro. A Salomé quando dá aquela bebida dela, do escritório. Vocês tem micro solos. Aí eu acho que o que vocês fazem, mas é um achismo que eu até preciso pensar sobre isso, eu acho que ali tá o embrião do que vocês começam a descascar nos Solos Impossíveis, que assim, é, essa solidão que vocês ensaiam, que vocês estudam na Banda, ela...

T: Ela é experimentada na

N: Na carne ali nos Solos. A questão do fracasso ela é mais, não é que ela é mais radicalizada, não é isso, tipo, a Banda, o fracasso ele atravessa a peça inteira, mas eu acho que vocês se expõem mais, você e a Carolina, como criadores e até como pessoas né, indivíduos mesmo, nos seus próprios, nas suas próprias questões no Solo do que na Banda. Porque a Banda ela é mais drama, mais ficção. Eu acho que esse embaralhamento que vocês fazem nos Solos Impossíveis, assim de trazer coisas biográficas mesmo, e questões pessoais mesmo, as vontades: "ai eu queria ser tenista". Sei lá, ou "eu admiro os grandes atletas tã ã ã". Quer dizer, o quanto vocês trazem de material menos ficcional e mais biográfico, e o quanto isso expõe mais vocês, isso dá, eu acho, que isso deixa tudo mais complexo, porque vocês não tem muito aonde se esconder, é isso. Ah, tem locução, tem luz, mas é...

T: É, talvez a Banda fale, talvez a Banda coloque em cena ali personagens que fracassaram, e isso diante do público existe uma, existe uma, um contato ali, uma troca, como quem, sei lá, todos podem fracassar. E no solo eu sinto que a gente coloca personagens que tem metas de sucesso, e aí a gente dialoga talvez com o público com esse receio que cada um possa ter de, de ter essas metas, de talvez não chegar nelas. Sabe, eu acho que é até mais caricato nisso. É como se tivesse essa linha aqui normal, os personagens da Banda estão abaixo dessa linha, eles fracassaram né. Os personagens do Solos, eles tão nessa linha e eles tão ali almejando um sucesso, almejando que algo dê certo. O Otimista ele não é um fracassado logo de cara. Ele vai falar ali sobre algo que ele vai atingir, que ele quer. E a presença da Carol ali como intérprete da Tamara também fala de uma vontade dela chegar lá. Essa vontade de chegar lá ela é uma parada muito contemporânea né, nós todos na cidade vivemos essa vontade de chegar lá, essa vontade de ser grandioso. Os personagens da Banda não têm essa vontade. Eles tão da normalidade pra baixo. Se eles fossem normais elas já iriam ser felizes né (risos). Isso tem um "que" de clownesco, um "que" de um humor outro, um "que" de uma ingenuidade, que tá falando também desse fracasso. E o solo segue falando do fracasso. Talvez ali falando sobre uma expectativa grandiosa, né? De algo que.

N: E que às vezes não é só relacionado à questão da performance, mas a essa questão do amor, do afeto.

T: Do amor, do afeto e que pra gente como ator tá ali relacionada com uma boa performance, né. Se eu tô em cena eu quero ter uma boa performance, se eu tô ali na plateia eu quero ver ali o negócio, mas tudo pode falhar. E por isso também essa existência dos aparatos. Os mesmo aparatos que fazem o Solo, eles também existem na Banda, de músicas que provocam os atores a reagir, de uma projeção em vídeo que... São aparatos pra essas coisas funcionarem: projeção de vídeo, o uso da música provocando o ator em cena. A Banda tem muito disso, música que é colocada da cabine e que provoca o personagem. Um jeito de usar os recursos teatrais que seguem sendo usados nos Solos. Só que nos Solos eles tão menos ainda a serviço de um drama né, acho que eles aparecem de forma mais provocativa nos Solos, porque eles não estão provocando um personagem fictício né. Eles tão provocando um intérprete que tá ali se propondo a viver aquele desafio de estar sozinho contando uma história. Às vezes esses recursos ajudam, às vezes esses recursos te cortam, te.

N: O teu locutor ele é muito chato, assim, ele é muito chato porque ele...

T: Chato, ele quer, ele tá (palavra incompreensível), ele tá passado. E aí tem essa coisa de falar: "não, não, para!". Oh, esse foi o aspecto que a gente pegou mais firme no, nessa ultima etapa do otimista. Uma relação com esse locutor de, "vamos lá, me ajuda". Ótimo. "Não, agora para". É, "para, para, não foi isso". "Isso tá errado". Uma relação do intérprete com essa locução que tá ali a serviço da história dele. Então é interessante mesmo ver uma mudança significativa nessa questão do risco, mas principalmente porque uma coisa calçou a outra.

N: Sim, eu acho que um embrião sim, ali. E o, é, até essa questão né do Amilcar, de ser escoteiro, com esse aventureiro. Quer dizer, tem, não é uma mesma biografia, mas já tem um traço ali né, um embriãozinho assim, que esse homem que gosta de desafios selvagens, essa figura relacionada à superação de um limite físico, né?

T: Que tem a ver com histórico de atleta meu. Por isso que o primeiro personagem era um atleta, tenista, mas aquela figura do tenista, depois de um tempo, pareceu muito grudada no universo da Banda. Como se aquele tenista pudesse praticamente tá na Pior Banda do Mundo, sabe? Então, chegou uma hora do processo que eu falei assim: "oh, oh, ho, calma aí, isso aqui tá com as cores do último trabalho que a gente fez junto. Vamos cortar com isso que a gente tá", mas como muita coisa foi levantada com aquela figura, tudo bem. Tira ela, constrói outra, dá um, avança na construção da figura. A gente não vai jogar fora junto tudo que foi construído em cima dela, a gente vai trocar um paradigma aqui e tudo vai ficar, e... Então, mas foi naquela figura daquele atleta que surgiu essa imagem do Otimista. Alguém que pensa sobre como que tudo tem que dar certo, com uma grande segurança e tal. E isso vem de uma história de vida minha como atleta, desde a infância até final da adolescência, nadando, competindo e treinando. Teve fases da minha vida ali na adolescência que o treinamento de natação ele era mais importante do que a escola. Tudo na escola tinha que ficar pronto no automático. Porque nada da escola poderia atrapalhar a rotina de nadador. E um *stress* disso, do desempenho e a competição, e passar mal por refletir, reafirmar que tu   forte, forte. O discurso do mundo dos esportes ele   muito definitivo.

N:   de superação, o tempo todo.

T:   de superação, n . Então esse papo vem dessa história pessoal, que aí   um material pessoal que o processo te convoca ali n : "traga as suas questões". E junto com isso t b m tinha, teve a morte do meu pai, que aconteceu no ano que a gente resolveu fazer os Solos. Isso foi muito bonito t b m, porque a gente tinha acabado de vir do resultado da Lei do Fomento, a gente não pegou. A gente fez um projeto muito grande e tal que os Solos estavam previstos nele, que era sobre, sobre, assim como todos os projetos que a gente faz desde então,   dissertar sobre o fracasso, sobre o risco, sobre,  ... com o Corra Como um Coelho falando nisso, a Banda falando nisso, e os Solos desenvolvendo ainda mais isso. E estávamos num limite ali na nossa possibilidade de continuar como um grupo. Aí não ganhamos o edital do Fomento, tudo se abateu de tristeza sobre nós, nossa, nada não, tal. Meu pai sofreu um acidente de moto, morreu, e a gente, e a Carolina veio com isso, assim muito intensamente emocionada falando: "cara, a gente precisa fazer as coisas, a gente precisa fazer as nossas coisas agora porque a gente pode morrer de uma hora pra outra".

N: O João já tinha falecido t b m.

T: O João t b m. Morreu no finalzinho do processo da Banda. Acompanhou a temporada de estreia, e a gente se inflou de uma energia de vida

muito grande com a morte dele né. Muita tristeza, muita indignação, muito tudo, mas antes de mais nada, muita, uma percepção muito grande do que é a vida.

N: Que a morte faz isso com a gente, ela bota tua vida assim na tua cara.

T: Ela te esfrega na tua cara que você tá vivo. É um milagre tão milagroso e que tá tão aqui no nosso nariz que a gente não enxerga ele né. Senão a gente não faria mais nada na vida também né, a gente precisa fazer coisas banais (risos). Mas ele é tão grande, tá tão aqui que a gente não consegue vê-lo. E aí quando alguém morre, traz à tona essa questão de, meu "tamo vivo, vamos fazer". E aí a morte do meu pai desencadeou isso na gente. A Carolina ficou muito assustada com isso, muito próxima de mim nesse baque, foi um acidente de moto e tal e.

N: E ele era novo o seu pai? Devia ser né?

T: Era, morreu com 60 ano, quase 60, não sei. Mas teve toda uma reflexão em torno disso, que era assim: "é, ele morreu de moto porque tava indo viajar num sábado de sol, sabe?, levou um tombo, caiu, morreu.". Tipo, ele sempre falou disso, de que ele já não ia saber lidar com essa coisa de uma decadência da vida continua até se esvair num leito de hospital. Ele sempre declarou que nunca, que não era mesmo a praia dele. Então fez muito sentido essa morte assim. Então falar sobre vida e sobre fazer as coisas numa situação dessas foi revigorante. E aí fazia parte também do trabalho falar sobre essa questão que tava pulsando, esse risco da morte. Se lançar numa aventura, como tema do otimista, se lançar numa aventura limite, em que a morte tá à espreita. Então a figura do tenista ela não tocava nisso, e a do desbravador aventureiro tocava. E foi, acho que foi a única cena que eu escrevi, do Solo, que de muitas que escrevi elas caíram e viraram outra coisa e tal, mas essa, desde que eu escrevi essa cena da genealogia ela sempre ficou do jeito que eu coloquei, que é quando eu apresento meu pai, a minha mãe, o meu avô, os meus primos, o meu tio, uma série de slides que têm imagens deles junto com imagens do Jacques Costeu, da Marília Gabriela, do Amyr Klink, personalidades, desbravadoras.

N: Eu li aquele livro do Amyr Klink. Você leu aquele "os cem dias entre o céu e a terra"?

T: Sim.

N: Que isso, é se colocar perto da morte o tempo todo né?

T: E ir pra distante, e ir pra longe, e pra longe sozinho. E ir pra longe sozinho é o que eu mais pensava a respeito da morte naquele momento. Agora é isso, meu pai foi pra longe sozinho, tá vivendo uma jornada. Falar que vai viver uma jornada dessa, até que ponto você tá falando que você vai viver a morte, ao viajar assim. Não que ela...

N: É um flerte com a morte

T: É uma metáfora sobre essa questão de se lançar a tal ponto de correr o risco de morte. Então isso fez parte ali de uma elaboração inicial, que foi ganhando outros contornos. Hoje em dia eu não consigo visualizar o que que disso ficou, assim dessa questão com a morte. Mas é porque eu tô também tão imerso no processo, que eu ainda tô pra entrar numa fase de entender alguns retornos sabe?

O espetáculo vai ter que ser mais apresentado ainda nesse formato atual dele pra eu começar a sacar o que é que... Porque isso é muito interessante,

quando você saca que o trabalho ele tá impregnado de alguma coisa que já saiu, que já saiu né, mas que já fez parte do processo. Isso é muito bonito assim né.

N: Uhum, é um vestígio, ficou um vestígio dele.

T: Um vestígio ali, que você, que fica indetectável às vezes pro espectador ou pro criador: "onde que você vê essa questão da morte? Eu não sei dizer mas tá ali". A Banda tem muito disso, os Solos tem muito disso, coisas que saíram da cena, mas que impregnaram o processo, mas que impregnaram o estado.

N: E chega, eu acho, que pro espectador de um outro modo, mas chega, por exemplo: eu não tinha esse dado da morte do teu pai, não sabia mesmo Tomás, mas pra mim é muito claro o flerte que esse personagem Otimista tem com, assim, o quanto o desafio pra ele, o sucesso, o desafio, a superação tá relacionado ao desafiar o limite que é a morte. O maior limite que a gente tem como humano é a morte. Então assim, o atleta que tá sempre brincando nesse limite, ele tá sempre desafiando e trabalhando esse limite, até às vezes no próprio corpo mesmo, o cara que corre, tá desafiando a capacidade respiratória, cardíaca, pulmonar, quase num limite mesmo assim, quase num, que acontece até de ter jogador que tem morte súbita né, jogador de futebol. Porque o cara tá sempre trabalhando esse limite, que é um limite que a gente não conhece. Que a gente só conhece quando chega muito perto dele ou quando morre, e que não conhece, porque não tem uma... A morte não é experiência né. Eu tava lendo aquele livrinho do, como que ele chama aquele espanhol? Almeida Gasset? É um livro sobre o teatro que chama "A ideia do teatro". E ele fala que a morte ela não é uma experiência, porque você só experimenta a morte quando uma outra pessoa morre, que é o que acontece com, por exemplo, você perdeu o teu pai, eu perdi o meu, e tal. Porque a gente nunca vai experimentar a própria morte, mas a experiência de perder alguém muito próximo, que a gente gosta muito, traz a experiência de morte e o que ela representa. É o único jeito que a gente tem pra tomar contato com a morte, e aí eu não sabia, não sabia de nada disso. Mas, eu vendo o Otimista, eu sempre lembrava do livro do Amyr Klink e do quanto que essas pessoas que fazem opção por essas aventuras e descobertas, e que se lançam nessas viagens malucas, na verdade elas tão flertando com esse limite que é a morte, o tempo todo.

T: O quanto elas estão dispostas a isso, sem indignação. Porque quem vai fazer uma jornada tão arriscada sabe que pode morrer, e tá aceitando isso como um risco. Não vai ficar muito louco do tipo: "ah, não acredito, por que, por que?".

N: Sim e não, porque no fundo a pessoa não iria se ela achasse que ela fosse morrer, por exemplo.

T: Não? Mas ela sabe que é o risco que ela corre. Ela sabe que ela tá correndo esse risco, ela não tá fazendo esse acordo. Esse acordo de peito aberto, de falar assim: "eu quero ir, pode ser que aconteça isso".

N: "Pode ser minha última viagem".

T: "Pode ser minha última viagem". "Eu não vou ser prepotente de achar que eu tô preparado pra tudo, tudo, tudo. Eu tô indo viver um risco, sim". Se fosse pra ir seguro, seguro, seguro eu não iria, ou iria de outro jeito. Iria de avião até lá perto, haaa, tal, tira foto e volto. Não é isso que eu quero, eu quero ir né, e isso tinha a ver, por exemplo, com essa morte. Quem anda de moto a vida inteira ouve da família falando assim "pára com isso, você pode morrer...". Prefiro morrer de moto do que não ter moto. Era um discurso sempre assim "ah, se eu morrer de moto eu vou tá tranquilo gente".. E foi o que aconteceu. Sábado de sol, indo pra

Santos pra encontrar a família dele, ia fazer uma viagem que ele fazia todo o fim de semana, quando tava sol ela era maravilhosa.

N: Ah, ele fazia sempre essa viagem.

T: Sempre. E ia, e a gente já tava há muito tempo falando pra ele que não era mais pra fazer isso. Mas existe um certo acordo, uma certa aceitação do tipo "gente, isso é uma preocupação pra vocês? Pra mim não né. Pode ser que eu caia, que eu me quebre, pode ser que eu...". E o desbravador também tem esse certo acordo assim, e que às vezes é estranho pensar em otimismo, pessimismo e medo quando se é alguém tão esclarecido que vai desbravar. Aí é que fica nossa tensão ali na, no espetáculo, "o que que é essa pessoa que vai fazer um movimento do mais corajoso falando sobre a falta de coragem?". Pra revelar a falta de coragem, então.

N: E como essas coisas andam juntas também, né?

T: Coisa poética também né, de colocar uma parte em cena pra falar da outra né, e isso evoluiu agora pra essa pessoa mais comum do que a figura anterior, que vai falar sobre uma experiência intensa tal, e o otimismo e ainda usando essa metáfora do navegador pra falar da força, da meta, de chegar lá, da coragem, pra romantizar os desastres, e tudo, e as vezes tudo cola no chão quando a luz se acende, quando é só uma pessoa que tá ali, tem um lado banal disso.

N: É, mas eu fico pensando que as coisas, na verdade, que tem as duas faces da moeda sempre né, porque acho que todo mundo tem pelo menos uma paixão. Tipo, o teu pai pelo jeito era a moto. Todo mundo tem uma paixão que fala "bom...". É quando a pessoa talvez se sente mais viva, mas é quando ela sabe que também está mais perto da morte. Porque a morte te coloca vida e a vida te coloca, assim, só... Quando você se sente muito vivo é que você pensa na morte, e só quando você olha pra morte é quando você se lembra de que tá vivo. Então, do quanto o otimismo, a coragem e essa desventura né, talvez sejam coisas que andam muito juntas. O Amyr Klink nunca vai contar dos momentos dele lá, na saga que ele escreve, dos momentos dele de otimista né, do tipo "eu tava sozinho, peguei um gíbi e não sei o que, peguei uma revista pornográfica". Ele não vai contar isso, mas assim, ele deve ter momentos assim "cheguei num lugar e não tem com quem conversar, é, sabe, tô de saco cheio, não aguento mais olhar pra isso", deve ter, porque não é tudo, nesse sucesso, nessa grande aventura, deve ter momentos muito medíocres, muito pequenos, muito tacanhos, deve ter misérias muito grandes. É que na narrativa...

T: Tudo se transforma em algo heroico né, e isso tá lá colocado nas locuções.

N: Exato, e até pensar nessas narrativas de sucessos, narrativas contemporâneas de sucessos, sei lá, pegar, diferente de uma história da Elis Regina ou da Marilyn, que morrem de maneira trágica nã nã nã, que são narrativas mais antigas, que assim, você constrói o sucesso a partir da morte delas. Quase isso. Tipo assim, ela só tem o brilho que elas têm.

T: Porque encerraram essa trajetória.

N: E quando estavam jovens, meio que no auge de carreiras, e movimentando, e criando coisas, e propondo, e falando e tumultuando, causando, aí você interrompe, tá. Ai você pega a Brigitte Bardot, que ela ficou né, ela tá aí, tá viva e tá vivendo a decadência física de estar viva né. Então ela foi aquela figura lindíssima, brilhante no cinema, gatíssima, nã nã nã, e ai a gente tá assistindo à

Brigite Bardot se desfazendo né. A Brigitte beleza, a Brigitte atriz, a Brigitte. É a Brigitte, tudo que ela foi assim, o que ela significou pra geração dela, de um amor mais libertário né. Acho linda a música que Tom Zé fez pra ela, que é, que ele é apaixonado por ela né, e ele fez uma, que ela tá triste agora, que ela tá velha e tadinha da Brigitte Bardot né. Depois você dá uma busca, é bem bonitinha a musiquinha que ele fez pra ela. Porque é isso assim, então a narrativa que a gente tem sobre o sucesso da Brigitte Bardot ela se perde, vamos dizer assim, porque essa imagem do quanto ela é humana, do quanto ela é como qualquer um de nós.

T: Veio a tona depois de tudo. Nesse sentido eu andei achando muito emocionante assim de ver as entrevistas da Maria Alice Vergueiro agora sobre o "Why the Horse". Eu to pra assistir o espetáculo, comprei já o meu ingresso, dia primeiro eu tô lá. Porque quando eu ouvi as entrevistas e ouvi ela falando sobre o desejo de falar sobre a própria morte, e ela que tá numa idade tão avançada, prestes a viver a morte, tomar uma iniciativa como artista de criar um trabalho em que se existe uma simulação do velório dela, é um limite ali da ficção com a realidade, do lado mais verdadeiro que o teatro precisa ter né, pra se criar uma mentira, que é muito potente né. E eu olhei aquilo e falei "gente isso é tão Tamara Karsavina, isso é tão Solos". Existe, acho que existe um diálogo interessante aí nisso. É um radicalismo, é um desejo dela de radicalizar um aspecto que dialoga com esse nosso desejo de radicalizar um aspecto, no limite de tá ali em cena, podendo fracassar, falando inclusive que se pode morrer. A gente não vive a sensação de que a gente está nessa proximidade da morte como ela né, apesar de estarmos todos vulneráveis, mas dela é dado, é uma senhora de oitenta e quantos anos? 86? Não sei. Mas que já fala sobre a própria morte e teatraliza né, poetisa com essa fala sobre a própria morte né. A gente fala sobre o nosso limite de tá vivo, sobre nossas tensões ali e teatralizamos com isso. Fiquei bem, fiquei bem, tocado mesmo pela fala dela, e ela fala na entrevista, numa das que eu vi, em que ela fala "ah, o Zé Celso andou falando comigo disso sobre morrer em cena, ah, vai ensaiando aí quem sabe um dia dá certo né?" (risos). Típica do Zé Celso com a idade que tá, também em cena, super vigoroso ali. É uma conversa sobre estar me cena, que é tipo, ela é impossível né, pra nós, pra mim e pra Carolina. Mas a minha sempre aquelas que (risos) que a gente vai caminhando pra essa idade.

N: É, e o fracasso.

T: Tá sempre à espreita.

N: E a morte é a grande metáfora do fracasso né, você nadou, nadou, nadou, e puf.

T: E aí tem uma subversão maluca né, no caso dela, de tipo assim "morte, fracasso, como assim né, olha aqui tanta coisa".

N: E ao mesmo tempo uma fragilidade. Eu conversei com ela pelo telefone quando eu tava no Belenzinho ainda, quando tava tendo a temporada do "E se elas fossem pra Moscou?", ela me ligou. E ela sabe que ela tá muito à beira da morte. Porque a gente conversou e ela falou assim: "ai, é, pra mim tá muito difícil sair de casa". Ela já tá com cadeira de rodas já faz um tempo, tá com dificuldade de fala. Então ela sabe que talvez ela tá num limite assim. Talvez não necessariamente seja a morte, mas como ela depende do aparelho físico pro trabalho dela, mesmo que ela não morra, a qualquer momento ela pode perder, por exemplo, a capacidade de fala, porque ela já tá com a fala bem atrapalhada por causa do parkinson né. E aí? É uma forma de morte, é uma outra morte, porque ela talvez continue viva só que sem poder falar, sem poder tá em cena, sem poder trabalhar, sem poder conversar

com as pessoas né, é uma outra, são outras mortes, que talvez venham antes da, né.

T: E aí, a reflexão dela sobre "mas eu vou fazer", que foi a reflexão que nos bateu quando a gente tava lá vendo as impossibilidades financeiras de tocar o trabalho, uma morte atravessa o nosso caminho e a gente falava: "mas a gente pode fazer, vamos fazer um trabalho do tamanho que dá pra gente fazer, com outro tamanho, com o tamanho do nosso, do passo da nossa perna". É prazeroso, é desafiador, de fazer algo que seja do tamanho de algo que você dá conta". E o medo de se deparar com algo menor do que você esperava. "Ai, eu achava que dava conta daquilo tudo e tô descobrindo que eu dou conta só disso". Tem um medo de se deparar com esse dado de verdade né, mas a gente foi motivado por essa "vamos fazer o que dá pra fazer".

E aí a Maria Alice Vergueiro falou numa entrevista que "eu até passei um tempo sem sair de casa, sem querer dar muitas entrevistas por causa do parkison, porque as palavras somem da mente. Eu quero falar uma palavra e a palavra não vem. Mas aí, isso me obriga a procurar outras palavras, e aí", é bem bonitinho ela falando isso "mas aí eu falo pra turma do parkison, aí a turma já fica tranquila, já sabe e tudo bem. Aí eu perdi isso de não querer dar entrevista, de não querer sair. Aí eu conto do Parkinson e a turma já sabe, e tudo bem".

Esse "e tudo bem eu fracassar, e tudo bem eu esquecer uma palavra gente, todo mundo sabe que eu tenho parkison, todo mundo sabe que tô muito idosa"...

N: É, eu não sei que tá isso em cena, como é isso em cena. Eu tô bem curiosa pra ir ver.

T: Mas a reflexão dela de ir pra cena de peito aberto assim "as pessoas sabem que eu sou idosa pra caramba, tudo bem", é a gente que se põe muitas barreiras. Isso faz parte da psique humana, quem se põe menos é muito mais livre pra experimentar, pra ser feliz do que quem se põe muitas barreiras. E nessa cultura do desempenho, do sucesso, de tudo mais, a gente se põe muitas barreiras.

N: Espera uma perfeição que é impossível, pra todo mundo é impossível.

T: Te põe num lugar de que você não precisa disso, você chega nesse discurso que acho que a gente vem fazendo sobre o fracasso com a Companhia dos Outros, de que você vai poetisar com o que é possível, com o que não é possível, com o que deu errado. Isso é muito poético, porque é muito palpável pras pessoas que, pra quem o trabalho é destinado. O trabalho é destinado pra dialogar com o público, a Banda dialoga com um jeito, e Os Solos de outro.

Anexo 5

Transcrição de Entrevista

Adriano Guimarães (diretor do Coletivo Irmãos Guimarães)
realizada em 15/08/2015 – São Paulo

N: Queria que você contasse primeiro como foi o processo de criação do NADA. De que materiais que vocês começaram, qual foi o impulso, a provocação, o impulso a vontade, mas que contasse bem do comecinho mesmo, antes de virar um projeto para a Oi né, que vocês fizeram?

Tá, vamos bem do comecinho. Na verdade o NADA ele existiu antes como um projeto acadêmico no DULCINA, há uns três anos antes do NADA do Rio de Janeiro, do OI. Ele começou um três anos antes, e começou com a leitura, de onde eu me lembre, a gente nunca sabe direito onde é a origem das coisas. De onde eu me lembro foi lendo efetivamente, não sei como é que chegou o Manoel de Barros, eu não me lembro mais. Eu lendo o Manoel de Barros né. E aí, e pensar, de como é que poderia ser nessa versão de Brasília, como é que poderia, se aquilo poderia se articular com uma espécie de dramaturgia, como é que poderia... Quando eu falo dramaturgia é migrar das paginas do livro para a cena.

N: Da poesia pra cena né?

Isso, pra cena né. E aí, nessa leitura, quer dizer, junto. Isso foi um processo feito com os alunos academicamente, tipo, foi uma estória de procura de personagens ali "tem no Manoel de Barros?" "tem sim, tem o avô que é uma figura super presente né". E anos depois a gente descobriu que o avô nunca existiu. Que a gente achou que fosse biografia do Manoel de Barros, ele jamais conheceu o avô dele. O avô dele é muito presente na poesia dele.

N: Entendi, é um fantasma, é uma espécie de fantasma.

É, é engraçado porque ele não conheceu, mas o avô tá lá, "desculpe, né". E então começou com uma espécie de núcleo dramatúrgico que foi por aí e que eram basicamente assim uma peça que justificava um pouco como seria aquelas poesias em cena nessa primeira versão. Então os personagens... mas que tipo de personagens aquele material suscitou e como que eles poderiam, como que a gente poderia dizer aquilo lá e aquilo não tivesse uma, que não denunciasse, não, não é nem isso que não denunciasse não, que não tivesse, que não ficasse muito literário na verdade? Que passasse pra ordem da cena mesmo e não fosse só uma coisa, uma leitura de alguma coisa. Então surgiu o primeiro NADA, que foi assim, que se passava efetivamente, que tinha figurinos muito mais pesados, no sentido de que parecia se passar em outra época. Tinha personagens muito mais, com traço muito mais forte de características, etc e tal.

N: Isso foi dentro da Universidade como exercício de curso.

Foi exatamente como exercício de curso que a gente terminou apresentando dentro da universidade.

N: Você e o teu irmão?

Eu e o meu irmão. O Fernando, na verdade, dava uma disciplina porque não se pode dar duas disciplinas. Um professor não pode dar duas e nem pode ter dois professores em uma disciplina, não podia na DULCINA. Ele pegou e fez uma outra abordagem. Ele pegou o Manoel de Barros do livro mesmo, e fez uma espécie de sarau com a leitura dos textos. E eu no mesmo, mas a gente pesquisava a mesma fonte. Isso se desdobrou, em dois mesmo, espetáculos. Nesses espetáculos que se chamava Memórias Inventadas, do Fernando, e no meu que era mais próximo de uma peça de teatro mesmo. E aí... não, já não era mais palco italiano, era aquela, era uma roda na verdade e tinha aquela noção de festa de aniversário do avô, da menina que volta. Então tinha isso, mas só que, é... o que foi possível fazer nesses 6 meses com as pessoas com as quais eu estava trabalhando, que era o objetivou. Cumpriu-se. E aquilo de uma certa maneira não saiu, eu falei "gente, eu não terminei com isso", entendeu. Uma sensação de que aquilo poderia muito andar e que eu tinha uma data pra mostrar aquele trabalho, porque eu estava em um processo acadêmico, porque tem data de mostrar, termina o semestre. Mas ficou, ficou, ficou, ficou e a gente foi né, é... se envolvendo, pensando, pensando, pensando, pensando. E nesse meio tempo teve o Rumos ITAU, que juntou, que na verdade o Rumos ITAU era uma proposta de intercâmbio de dois grupos de duas cidades diferentes. E aí veio o convite do Jeferson, do Autônomo, ainda era...

N: Era o Autônomo

É, exatamente. Era o Autônomo, já tinha o Otto, já estava formado ali né, pra gente fazer os trabalhos juntos né. Ai ele falou assim "ah, só consigo pensar em vocês", e aí eu já tinha visto o trabalho do Jeferson, não o conhecia, e eu falei "cara não tem ninguém que eu gostasse mais de fazer esse trabalho no Brasil do que vocês" entendeu, e aí então vamos lá fazer esse trabalho. E aí houve o trabalho. Lógico que houve... o trabalho em si na verdade, a gente, não houve muitas trocas, assim pela própria complicação, mas as provocações que eles passaram pra gente foram incríveis e eu terminei conhecendo né, o Jeferson, a Miuáá.

N: A Lili.

A Lili não. O Jeferson, o Manu. O Manu foi filmar o negócio. A vida né, o Manu foi só filmar o negócio. E o Adriano e o Otto. E aí foi isso a gente foi conversando e aí depois teve um almoço na casa do Otto, e aí a gente foi se conhecendo melhor, cada um apresentou o trabalho do outro, fomos juntos pro ITAU, etc e tal. Falamos juntos na época que era o grupo, etc. E aí disso eu falei "nossa, podia mexer, tem alguma coisa aí que me atraiu, eu não sei exatamente o que que é, mas alguma coisa me atraiu nessas pessoas".

N: E foi um processo que resultou em outra coisa, nada a ver com o nada (Risos, nada a ver com o NADA).

É, exatamente. Era um trabalho em cima do Garcia Marques. Ele pediu, o Jeferson fazia uma proposição e a gente realizava, ele também, aí com essa proposição, eu, a gente fazia a outra, eu realizava e ele também, e assim ia. Mas era Garcia Marques, nada a ver com o Manoel Barros. Mas a ideia era como se pensar um pouco com a cabeça do autor, se é que isso é possível, e ele pensar um pouco com a minha cabeça, só de lembrar do trabalho. Mais um trabalho de se projetar no outro do que, sei lá. E foi muito legal na verdade porque eles são muito legais né, então foi incrível eu ter feito isso com eles né. E aí, mas nada a ver com o NADA.

O NADA veio dois anos depois. E aí a Miuá foi fazer uma... o Breu em Brasília. E aí foi fazer o Breu em Brasília, e a gente foi assistir o Breu. Muito legal, achei incrível, chamei ela pra tomar um café depois. E o Fernando falou assim "mas você não quer fazer um trabalho com a gente?". Ela falou "o que que é?" Manoel de Barros, uma peça, não sei o que, não sei o que, não sei o que, tava pensando nisso. E aí ela falou "você tá me chamando como atriz ou como diretora?" Eu falei assim "eu não sei. Talvez as duas coisas, eu não sei". Eu queria conhecer na verdade né, e aí a Miuá foi a primeira que entrou no negócio. Ela falou "quero, quero fazer". Tava nesse momento também de, o Autônomo, já mais complicado, ela dirigindo com a Maria Silvia ali o negócio, tava num momento de ampliação, de olhar pra outros lugares. E aí foi isso. E aí começou. E aí, deu efetivamente. Era o projeto do Rio com estreia no Rio, e a gente começou a pensar elenco, quem poderia fazer. Eu tinha, eu mantive a sinopse. Até aí a sinopse era muito colada na sinopse que eu tinha feito lá.

N: Lá na Universidade?

É, porque com os anos eu fui reelaborando a sinopse, eu falei "tem coisa aí". Só que na época eu não percebia, e aí reelaborando ela foi me apresentando a Lili, um dia a Lili, outro dia o Adriano. O Lafaiete a gente conheceu juntos, acho que foi a Maria Silva que falou do Lafaiete e a gente foi conhecer juntos. A Marília a gente foi conhecer juntos também, ela não conhecia. O Rodrigo, eu levei...

N: Você já conhecia.

O Rodrigo ele tinha feito a primeira versão.

N: Ah, ele foi aluno.

Foi, o Rodrigo foi meu aluno. O Rodrigo tinha feito à primeira versão. E a Camila era de Brasília também, mas acabou que a Camila ia fazer um acompanhamento de processo, e depois a Camila terminou entrando no elenco. É, e aí foi se formando um núcleo de [palavra incompreensível] dramaturgia. Aí nesse meio tempo de ensaios e tudo, ela falou "tem o Emanuel Aragão". Aí eu falei "ah, o Emanuel, o cara que eu conversei lá na casa do Otto, que filmou e tudo". Depois desse dia a gente até trocou um e-mail, porque ele começou a me

contar uma estória daquele dia de uma crítica que o Luiz Fernando tinha feito pro Não Tem Nem Nome pra ele.

N: Ah, eu conheço bem essa história.

E ele me contou a história e aí eu falei "me manda o texto". E aí a gente tava em cartaz com o Beckett, a gente tava em cartaz no mesmo tempo em São Paulo. A gente tava em cartaz. Não lembro em qual SESC que era.

N: No Pompeia.

Eles estavam no Pompeia com você e eu estava no Consolação com o Becket. Tanto que a Lili foi assistir e tudo. E aí a gente tava. Eu comprei ingresso pra ver Não Tem Nem Nome e não consegui ir. Não consegui ir porque não cheguei a tempo e etc. Não consegui ir de jeito nenhum, mas eu cheguei a comprar o ingresso. Bom, foi isso. E aí eu descobri que o Manu tinha escrito um texto sobre o Becket em 2008 para Questão de Crítica. Que eu nunca, quer dizer, já tinha lido o texto, mas nunca... esse cara aqui, esse cara aqui. E aí, foi nesse meio tempo, eu fui assistir o Meu Averso, quando eu tava procurando um lugar pra morar no Rio.

N: Eu vi no Sérgio Porto, lá no comecinho.

Não, não, já era no SESC. Parece que foi uma coisa mais embrionária, não sei.

N: É, eu não vi depois.

E vi o Meu Averso e achei umas coisas bem legais assim, e falei "nossa, poderia ser". E aí casualmente, Manu tava se separando, depois assim dela sair, daquela coisa meio... "Vocês conhecem algum lugar, quem possa alugar por três meses um apartamento não sei o quê? Manu falou "Tô me separando, vou sair do meu apartamento, vai ficar no meu nome, mas se vocês quiserem, vocês podem, eu posso, tipo assim, camufladamente realocar porque eu vou sair de lá mesmo. A Fernanda não quer morar lá." E aí a gente foi morar no apartamento da Manu, se contrato, sem nada.

N: Na confiança né?

É, uma coisa meio maluca assim né, fui morar no apartamento deles. E aí é... ok, vamos fazer a dramaturgia e tudo. E aí nessas discussões todas a gente começa a perceber que nesse meio todo que a coisa amadureceu, que muito mais do que colocar a poesia do Manoel em cena, interessava naquela altura, pensar como é que o Manoel é... pensa a arte e como é que ele, quais os procedimentos artísticos que ele emprega na literatura e como é que aqueles procedimentos artísticos poderiam se refletir, ser interpretados por nós ali pra virar cena. Em vez de colar a poesia no espetáculo, como é que você de alguma maneira tentava se aproximar, porque depois eu descobri, gente, ler a poesia é muito mais potente do que ouvir a poesia. A leitura tem uma, tem uma... tem uma coisa que você volta nela, aquela imagem te fixou, é uma construção ali de você leitor com o negócio. Quando você ouve alguém lendo pra você é legal. Eu gosto muito inclusive disso

[parte incompreensível]. É outra experiência né. Ela encarna em alguém né. Ela encarna em alguém que não é você. E aí a relação é mediada, que é diferente de você abrir um livro e achar essa poesia que rolou "nossa eu acho essa frase aqui incrível, descobri isso, e voltar nela, e voltar nela". Essa experiência só a literatura dá. Então essa experiência, como é que o Manoel Barros elabora isso na poesia dele pra poder passar pra cena? E aí um livro foi fundamental nisso, que é um livro de um cara que eu já conhecia, que é o Adalberto Miler, um professor do Rio de Janeiro, universitário, que é muito amigo do Manoel de Barros há anos, casado com uma amiga minha, que resolve compilar as entrevistas todas do Manoel de Barros em um único livro. E o Manoel de Barros detesta dar entrevistas, porque ele fala que as palavras traem ele. Por isso que ele não gostava de ser filmando, porque ele falava assim "quando eu vou falar, não sei nada do que eu quero que saia, meu negócio é com a materialidade ali, da escrita". Pra ele, ele falou assim, todas as entrevistas que ele tinha dado na vida o Adalberto juntou e queria publicar em um livro, "ok, com a condição de que você mande elas pra mim eu as refaça e te mando".

N: Por escrito?

Por escrito, tudo. Então é engraçado que ele reelaborou o que ele tinha falado antes. Ou seja, é uma nova obra aquilo, não é mais aquilo que ele falou, é o que fez o sentido pra ele agora. Esse livro foi fundamental porque nesse livro ele fala muito do processo de trabalho dele.

N: Como chama o livro?

Chama "Manoel de Barros", ele é da editora Azougue. É um livrinho pequenininho assim, que tem vários tá. Adalberto Miller. E o livro é incrível porque é o Manoel por Manoel. Aí é que ele fala que o avô nunca existiu, que ele fala várias coisas que, que poesia não é paisagem, "poeta pantaneiro?". Poesia não é paisagem né, poesia é linguagem. Então quando eu falo do pantanal eu tô falando de linguagem, eu não tô falando do, a, da... porque colocam ele nesse lugar né, da natureza, da ecologia, da lagartixa, entendeu? O que interessa é a linguagem, ele jamais, tipo assim, as pessoas imaginam que ele fica horas contemplando a natureza. Não, ele fica sentado no escritório dele produzindo as coisas com uma pilha de livros e dicionários em volta. E este livro norteou muito, pelo menos pra mim, o pensamento do Manoel. O Manu já gostava do Manoel. Tanto que o "meu avesso" é uma frase do Manoel. E aí, nos juntamos pra fazer isso.

N: Essas coincidências todas, eu tô achando isso muito engraçado.

É, e aí rolou nesse negócio e começamos efetivamente a pensar num desses esquemas de como isso poderia ser feito. E aí fizemos uma reunião de começo, fechamos o elenco, etc e tal. E já tinha uma ideia aí, por exemplo, de que a festa seria mantida, os personagens seriam mantidos. A gente trocou um personagem. Saiu um personagem e entrou outro, por sugestão... eu já não me lembro mais se foi Manu ou se foi Miuá, não sei, eu tenho que perguntar pra eles.

N: Já tinha a festa então lá na versão inicial.

Tinha a festa, tinha a mãe, tinha a relação difícil da mãe com a filha, tinha o pai, tinha o avô, tinha a irmã. Não tinha a tia. Em compensação a tia, tinha uma figura que morava na casa que era uma espécie de andarilha que ficava ali em volta da casa, e que falava uma linguagem um pouco diferente deles, pensava um pouco diferente deles e tinha uma outra lógica de mundo. Que virou a Dalila, virou não, não tinha esse personagem e aí entrou... Teve essa diferença, digamos, do argumento original da academia. E aí o que que aconteceu nessas primeiras coisas da dramaturgia? Aí eu falei "esse espetáculo ele tem que ser ensaiado de maneira totalmente diferente, que vinha de um processo que eu tinha feito no Rumos. Que era de tentar de alguma maneira é... proporcionar nos ensaios uma experiência diferente de tempo e de espaço do que efetivamente te dar um texto, mandar você fazer determinadas coisas. Como é no teatro, se trancar numa sala de teatro e tudo. Eu falei "gente, isso é uma família né". Então, primeira coisa, a gente vai precisar de um espaço que se pareça com uma casa pra criação dessa família. E veio a ideia de como é que se cria uma família a partir de atores que ou se conhecem ou não, mas que não tem essa relação nenhum né. Então o processo de ensaio veio um pouco desse lugar do... primeiro, mudar o tempo. Então a gente ensaiava 4 ou 5 horas por dia numa casa e era cheio de tempos mortos, o tempo da vida. Então, durante o ensaio, por exemplo, vou te dar um exemplo prático, vamos supor o ensaio de hoje. Eu chegava pra você e falava assim "o dia de hoje você vai ter que, seu objetivo..." era um objetivo sempre secreto, "o seu objetivo vai ser que a Miuá conte um segredo. Que esse personagem da Miuá conte um segredo". Não tinha nem personagem ainda. O objetivo da Camila era se aproximar da irmã de alguma maneira. Mas isso não pode ser nada direto, não pode perguntar "bote, fulano, me fale um segredo". Ou não pode assim "hum, ah, vem cá, hum, vamo...". não pode.

N: São os dispositivos... eu fiz o curso da Miuá.

É isso. Então são os dispositivos. Então se passava quatro horas, só que é um tempo estendido, e eles faziam efetivamente coisas que a família faria. Então eles viviam quatro horas como aquela família. Então o dia que o Otto chegou, por exemplo, ou o Adriano, a primeira coisa seria buscar as coisas do ensaio que a Maria Silvia tinha trazido lá no começo pra ajudar a gente, com um monte de caixote, um monte de coisa, lá no final da ladeira da glória. Ele foi com o Rodrigo, eles foram fazendo isso, antes de falar: "seu personagem é isso". Não tinha "seu personagem é isso ou aquilo". Tinha na minha, e na da Miuá. Mas a Miuá ainda tava dentro de cena, então o dela ela não podia nem saber.

N: Era você quem... sugeria?

Era eu e ela. Antes a gente conversava um pouquinho do que que poderia ser, mas a partir daí ela entrava em cena. E o dela ela não poderia saber, porque se ela soubesse o que eu tô querendo dela daquele ensaio, acabou o exercício pra ela. Então era os dispositivos ali de, então, era aquela família ali que durante quatro ou cinco horas. Então, por sorte, na casa da Glória que é uma casa incrível, elas

faziam comida, o Otto ia lá pra fora limpar a piscina, varrer a casa da Glória inteira lá fora, lavar o chão com a mangueira. E aí as coisas iam se dando nesse andar da vida, num tempo e outro, que pra alguns atores podia causar muita agonia, porque lá na, no, são duplas, tem um tempo pra fazer isso. Lá não, são quatro horas que vocês tão ali trancados pra fazer isso. Então eu falava pra Adriano assim, o Adriano é muito agitado, "não tem o que fazer, cochila". "Eu vou dormir durante o ensaio?". Eu falei "vai, vai, tá com vontade cochilar depois do almoço, cochila, não tem problema nenhum você cochilar". Tipo é... eu preciso desses tempos de ausências de que alguém tá cochilando, por exemplo, ou que tá capinando lá fora pra... Então assim, você não tem que estar atuando o tempo todo, o negocio é esse. Atuando ou só pensando como é que eu vou cumprir meu objetivo? "ah...". E geralmente nos primeiros ensaios é isso né, primeira coisa que você vai, é, você fica louco pra cumprir. Ai você tem 3 horas e meia, você cumpriu, ou não, é um objetivo impossível. Chega uma hora que você desiste dele e aí alguma coisa começa a acontecer. Então já é outra temporalidade. E o espaço é o espaço da temporalidade mesmo. Tem sofá, tem mesa de jantar, tem ovo na cozinha, tem sol lá fora, tem coisa pra fazer fisicamente, tem vassoura, tem balde. E as coisas vão levar o tempo que levar. Então o ensaio... a família foi se dando por aí. Tanto que no começo eu tinha uma ideia de como essa família deveria, e como eles deveriam se comportar. Que foi mudando radicalmente durante o processo. Porque tinha essa ideia também um pouco de personagem que é a pesquisa lá do primeiro [palavra incompreensível], um pouco dessa agora do Hamlet também que essa ideia não é estrita muito fechada de personagem. De que o personagem, ao contrário de que todo mundo fala... não é "do que todo mundo fala", mas do que convencionalmente se chama construção de personagem, que é... "ah, o personagem ele é o que?". Ele é calmo, neurótico, tá num momento difícil da vida dele, tá indeciso. Tá! Aí você resume o personagem e faz uma sinopse do personagem e você vai se limitando aqui, limitando aqui, limitando aqui, e o personagem vira esse quadrado aqui. Enquanto que a complexidade do ser humano é imensa. Então eu falei assim, e aí flertando já com a performance, que é uma coisa que sempre me interessou, me interessa, "engraçado, eu tô achando a Natalia mais interessante do que esse personagem que ela tá propondo". Então a tarefa era aproximar um pouco a Natália, como agora na base do Hamlet né. A Natália do personagem, porque o personagem não é a Natália, mas eu, a Natalia vai ter que tá muito imbricada de uma experiência dela. Eu não tenho como anular a Natália com o corpo da Natalia, com a voz, com a subjetividade, com as crenças da Natalia e dizer assim "pronto, agora você é a Ofélia". Você é uma menina que nasceu no sec. XVI e você tá na Dinamarca, 13, você tá na Dinamarca e você é uma menina muito inocente e ingênua e etc e tal. E aí você vai pra onde quando eu falo isso pra você? Você vai pro, convencionalmente, você vai pro, "ah, uma mocinha, então pera aí". Aí você vai pra um clichê horroroso.

N: Uma forma né, que informa.

É, que formam. Te enquadra né.

N: Muito, legal isso que você tá falando.

Então a Ofélia, vamos supor, se eu tivesse três Ofélias, a Ofélia da Camila é uma, a Ofélia da Lili é outra e a Ofélia tua é outra. Não tem três Ofélias iguais porque eu não tenho três pessoas iguais. E me interessa, se eu tô chamando você pra trabalhar, você me interessa como pessoa, não só como capacidade de produzir personagem, ou de fazer uma voz x, ou um... ou de chorar, seja qual for as habilidades de um ator. Na verdade, quando eu chamo você eu tô atrás de uma visão de mundo. E de uma certa maneira das experiências que você teve na vida. Se eu descarto isso, né... pra mim não faz sentido, de verdade. Embora, pra mim, faça sentido pra milhares de grupos que trabalham, milhares de atores, isto é muito polemico na verdade. Então, assim, eu acredito na pessoa e o que a pessoa pode criar. Que Ofélia... por onde que eu vou acessar uma Ofélia em você e qual vai ser a Ofélia que nós vamos construir juntos? Não é uma Ofélia que eu vou te impor, e nem uma Ofélia que você vai chegar e sentar... a gente vai descobrir como é a sua Ofélia no processo de tentar se aproximar da Ofélia. E eu vou levar um banho de você, porque eu vou te dar uns dispositivo achando que você vai chegar aqui, eu quero que você chegue ali, oh, na cena de loucura de Ofélia. E você com esses dispositivos, lúcida como nunca, presente como nunca, e faz a Ofélia. E aí como é que eu lido com isso, isso é bom, isso é ruim, eu tento aproximar ela. Parece que é um processo vivo de relação efetiva entre a gente, com aquele material. Então esse era o processo de criação dos personagens.

N: E o Lafa já tava nesse? Tava?! (risos). Imagino.

E foi o Lafa, quer dizer, aquela coisa né, o Lafa ter feito e o Lafa... Tinha objetivo..."você vai contar uma história de seu passado, ta, ta, ta, tá"... Aí ele chegava e falava assim "quando eu fui a aquele jogo do vasco ali". Quebrava tudo, contava uma história dele. Sabia o que ele tinha que fazer, mas fazia o contrário. Não fazia por quê? Ele chagava todo dia "eu não acredito nesse processo, isso aqui não vai dar nada. Eu quero saber quando é que o texto chega, esse texto que me tá sendo prometido. A gente tá há 20 dias dessa peça e a peça não tem texto. Não tem um papel pra mim". Era agressivo, muito agressivo. Com a Miuá então, talvez pela mulher ser mulher... não sei.

N: Imagino que sim.

Eu imagino que sim também. Porque Miuá era diretora também, e tipo ela descobriu logo assim, que tipo, ele ser subjugado por uma mulher.. mais nova que ele. Ele achava um absurdo ser subjugado por alguém. Então eu não sei por que ele era agressivo, bem agressivo com Miuá, e a Miuá levava numa boa. A Miuá jamais se esmoreceu por isso. Eu é que ficava assim "cara, você não pode fazer isso". E chamava o Lafa todo dia pra conversar. Teve um dia que eu falei "Lafa, não dá, você tá muito agressivo". E ele "eu, sinceramente, eu agressivo? com a Miuá, com a Camila? Não". Porque às vezes o negócio era muito forte mesmo. E aí ele falou assim "eu sou assim, eu não tô querendo ser agressivo". E falou assim "talvez seja porque eu realmente não acredite nesse processo, eu apoio, assim, todo mundo que me pergunta eu falo - eu tô fazendo uma peça, uma merda de

uma peça que vai dar errado". Ele virou pra mim assim "mas eu não vou sair". Porque eu perguntei "você quer sair então". E ele "não vou sair, porque eu vou até o fim desse negócio. Porque já aconteceu comigo isso uma vez. Eu tava montando Deus Lhe Pague lá num... e eu tava odiando os ensaios, eu tava achando tudo horrível, e foi o melhor trabalho que eu fiz, eu só descobri isso depois. Então eu vou pagar pra ver. Eu vou até o fim e não vou sair". (Risos). Lógico, porque nesse tipo de trabalho isso pode surgir. Se eu tô pedindo isso, se eu tô pedindo uma sinceridade, se eu tô pedindo uma presença, um negócio...

N: Tudo pode acontecer né...

É, emerge o que tem que emergir e não o que eu quero bonitinho, que emerja né.

N: mas, e como que você trabalha as tuas expectativas, porque assim, você abre uma possibilidade muito grande pro outro, esse outro do ator, trazer as questões dele né, assim, as existências, as durezas, e também as aberturas, as loucurinhas, tudo. Vem tudo né, vem todo o material humano. Mas como você lida com as tuas expectativas? porque, assim, imagino eu, que mesmo que você não queira direcionar, impor, você tá dirigindo.

A: Lógico, eu tenho que chegar num negócio, num produto final, num resultado que aquela família faça sentido. Se aquela família não fizer sentido, e daí que eu fui aprendendo a fazer isso na verdade, aprendendo a fazer isso, porque a minha mãe era outra, o meu pai era outro, a minha noiva era outra, a minha irmã, a imã era outra, a tia era outra, todo mundo era outra né. E aí eu fui pescando isso né, no negócio, e fui mudando mesmo, mesmo assim, entendeu.

N: Você colocava limites e estabelecia limites. Criava estímulos pra eles criarem, mas também colocava e estabelecia limites pra que aquilo também não fosse...

Lógico, porque eu tenho uma fábula depois, porque eu tenho um produto que eu tenho que chegar. E aí foi assim. Então não foi sempre um mar de rosas como você tá vendo, mas foram descobertas incríveis, uma outra maneira de ver o mundo na verdade, de ver as relações entre as pessoas, e... e foi isso. Isso tava acontecendo na sala de ensaio e enquanto isso Manu estava em casa escrevendo a peça.

N: separado de vocês?

Uhum. Chegou uma hora que o Manu mandou o texto, a primeira cena, que era um monólogo gigantesco do Adriano. 5 paginas, 4 paginas. Que era uma história meio, que era uma história legal e tal de um Deus demiurgo, que defeca o ser humano, aí eu falei "gente" (incompreensível), porque a Miuá tava comigo na sala de ensaio, "Miuá, não tem a menor condição disso entrar na peça. Isso não é a

peça”. E aí a gente marcou uma reunião com o Manu, que já tinha escrito assim, 25 páginas, pra dizer “não é isso”. Não é isso, não é isso. Foi uma coisa meio burra mesmo, de todo mundo, de não ter... se a gente tava criando a dramaturgia em loco ali ele tinha que tá ali. Mas a gente não pensou nisso. Bom, e aí falamos com Manu. Manu ficou muito chateado, porque é lindo como literatura, isso podia publicar esse negócio, "mas se isso fosse possível eu não tava fazendo dramaturgia dessa peça aqui. E eu vou sair, eu vou sair porque não faz sentido eu ficar". aí a gente falou "não, a gente não quer que você saia, a gente quer continuar com você, só que de outra maneira, vamos descobrir como isso pode dar certo". Então foi aí que surgiu efetivamente... então teve esse estranhamento dramaturgicamente, entendeu. aí ele escrevia as coisa as vezes, aí a gente tipo "ah, que legal". aí eles improvisavam primeiro, aí depois tinha a escrita dele, chegava a escrita dele e aí eles tentavam fazer, amaciava a escrita ali com algum negócio. Mas ficou muita coisa no final das contas, principalmente da primeira parte, aquela cena da chuva, da... do avô, dos parentes, entendeu. Todo o começo da peça é bem o que ele escreveu amaciado, dividido e corporificado ali por aquelas pessoas, entendeu.

N: nos processos de ensaio?

Isso, nos processos de ensaio. Então foi isso. E mesmo assim, três dias antes da peça a gente no ensaio chamava as pessoas já, porque também é outra peça que não existe sem as pessoas. o NADA não tem o que ensaiar se não tiver gente, é como você passar o texto "o que que você fala nessa hora?" "eu falo isso, e você?" " eu falo aquilo", mas se não tem gente...

N: é... nossa verdade, é...

São peças problemas né, de processo, essas que o publico tá muito ali, se não tem gente você não tem peça, você pode passar "eu vou dizer isso, eu vou dizer aquilo, eu falo isso, eu falo aquilo..." mas como você vai falar só na hora, in loco, aquelas pessoas que tão ali naquele dia. Ou a maneira como a Lúcia chegava, ou a Marília chegava e abraçava a Camila usando do abraço, a Camila respondia de um jeito ou respondia de outro. Obviamente dentro de um limite estrito, se ela chegava muito calorosa no abraço, a Camila já desmanchava, já ia pra um lugar, se ela chegava dura, a Camila já tipo, tinha uma reação diferente. Então, tinha isso muito de tentar na hora vê o que se da, e aí você tem espetáculos muito variados assim né, provavelmente pra quem vê acha que é sempre o

mesmo, mas pra quem ta lá, não. Então foi assim que surgiu, e três dias antes não tinha cenas fundamentais pra peça, que era a gente assistindo... "não tô entendendo o que ta acontecendo"

N: vocês não fizeram nenhum ensaio com convidados, com amigos, nada?

1. Não, fizemos alguns e fomos descobrindo assim, fomos descobrindo né, que é isso, que a gente precisava de algumas coisas que a peça não tinha mesmo, e vieram cenas fundamentais mesmo, assim, ali e o Lafa... e o Lafa, assim, e o Lafa contribuiu também! Que ele virou e falou assim, "gente, não dá pra eu reagir como vocês querem que eu reaja na sua peça. não da pra minha neta que passou 7 anos fora chegar e eu fingir que não ta acontecendo nada! desculpa, mas não da!" "ta bom Lafa, o que você acha que podemos fazer?" "eu vou levantar e vou la falar com ela!" e eu "Lafa, levanta e fala com ela". e realmente ele tinha toda razão, (risos) ele tinha toda razão. é isso, então não da pra fazer isso, assim. Não é... todo mundo chega e todo mundo tem a mesma reação, todo mundo fica só com mal estar? Não, cada um reage de um jeito. e eu vou levantar. então é isso, no final, ele entendeu desde o começo o que é que era, mas ele se negava a achar que aquilo ia... e aí estreou né, estreou...

N: em Brasília?

Não, estreou no Rio. Depois veio uma substituição, que a Marília foi pra Tóquio, e aí pra Lúcia a gente teve que entrar em outro processo de novo, porque a Lúcia era outro ser humano, com outras questões... e é isso.

N: e o Garib, o Oto entrou no lugar dele?

O Garib foi fazer a novela foi fazer novela.

N: o Oto entrou quando vocês foram pra...?

O Oto entrou junto com a Lúcia.

N: que foi pra vir pra cá?

Foi pra Brasília.

N: ah, pra Brasília, antes de vir pra cá.

Foi antes de vir pra cá, o Oto entrou também.

N: e vocês tiveram que refazer, refazer não, mas fazer um processo X...

O pai do Adriano era um, o pai do Oto é outro, não adianta querer também... e aí, a gente foi né "putz...", porque tinha sido construído pra figura do Adriano, aquele pai era muito Adriano. E o Oto... tipo "não dá, não dá pra reagir assim, não da pra eu reagir assim". Então não tinha essa liberdade, não é que o "meu personagem, tã tã tã...", não da pra reagir assim. Eu falei "o seu personagem, ele tem medo, tá? ele não se impõe assim. ele não se coloca..." porque o Oto é aquele cara que se a gente ta aqui sentado e vem uma pessoa importunar a gente, ele levanta. ele vai falar com a pessoa. O Oto é muito... o Oto é uma pessoa incrível né, e aí... ele é assim, entendeu? O Oto é aquele...

N: paternal até, né?

É muito paternal! Muito paternal, muito... aquele homem, com essa coisa masculina de que a gente vai ter que resolver o negocio, entendeu? Ele acredita mesmo nisso, entendeu? É uma questão de honra pra ele. Então, contrário do Adriano, completamente diferente, entendeu? Que o pai era muito mais boêmio, bebia, comia, se divertia na festa... é outra maneira de lidar com o negocio. Mas tudo bem, eu falei "você pode ter outra maneira de lidar, mas você não pode assumir um papel que não é teu nessa família" "ah... tudo bem, então vamos ver como é que eu posso me ausentar, que não é esse cara da festa. como é que posso fazer isso" e aí a peça... a Lúcia a mesma coisa, vai fazendo assim ó... aí muda a relação dele com (incompreensível), muda a relação dele... a peça toda tem que se... porque não adianta, nesse processo, que é um pouco mais aberto né, que o personagem pode viajar por vários lugares, eu preciso de você por causa da experiência, é obvio que trocou uma pecinha aqui de ator, eu mexo no sistema inteiro. e foi isso que aconteceu com a entrada deles. Aí essas relações se rearranjaram.

N: é bem sistêmico né?

Total. As relações se arranjaram, porque a relação que eles tinham com a Camila não é a mesma do Adriano... então muda tudo! E se a Camila precisa do olhar dele ali em cena pra fazer né, tem muita coisa disso né, de tipo, se eles precisam de... e se o Adriano olhar pra ela de um jeito e o olha de outro cara... ela tem que lidar com o novo olhar dele. sendo que ela tem que chegar ali daqui a

pouco. Então, é... eu não posso quebrar o sistema, eu tenho que mudar a peça e o sistema tem que continuar fluindo como sistema.

N: e vocês tiveram quanto tempo pra fazer esse rearranjo, vamos dizer assim, esse reensaio?

Umas três semanas.

N: é pouco né, bem pouco...

Pouco. Mas já tinham as outras pessoas e já tinha o processo longo antes. Então todo mundo já... quem já tava ajudou muito, entendeu? E sabia que também não tinha um "não se apegue" entendeu? De tipo, estão lidando com outro cara... o Adriano mandava o Rodrigo fazer as coisas, por exemplo. O Adriano "vai lá buscar um negocio, vai lá buscar não sei o que" e deixava o Rodrigo totalmente solto. O Oto, tudo que o Rodrigo vai fazer o Oto fazia junto com o Rodrigo, porque falava assim, "não, porque é assim, porque não tem sentido eu... se eu quero que ele aprenda a fazer um negocio, eu tenho que fazer junto com ele". O Oto. O Oto. Então não tinha essa do Rodrigo fazer sozinho, e também a mesma coisa, o Rodrigo começava a sair, o personagem, o Cícero começava a sair do esquadro ali e dizer coisas, o Oto, tipo... o Adriano ria junto, e o Oto "não, não é assim não. já falei a segunda vez, a terceira vez você vai sair daqui". Então, muda pra todo mundo. Mas eles tavam mais, assim, não tinham esse "não se apegue", entendeu? Ela, olha, assim "eu tenho outro marido. Eu tenho outro marido. ou seja, meu casamento mudou, não é aquele que eu tinha", isso muda tudo.

N: e... tá, foram umas três semanas pra esse rearranjo. E assim, aí vocês fizeram a temporada de Brasília, aí não teve mais nenhuma troca de elenco né (não, não.), depois de Brasília pra São Paulo manteve? E aí depois de São Paulo vocês não fizeram mais nenhum lugar também, né? (não fizemos) e a história, que você contou um pouquinho, assim, que veio lá de trás do Dulcina, né? (isso), a história de escolher esse espaço, esse ambiente né, que é essa casa, e que é essa festa do avô, essa decisão que você tomou e que você manteve lá de trás até a última temporada aqui, ela vem de onde, assim?

Ela vem desse lugar, que eu acho que, ela vem de uma interpretação de como seria um procedimento do Manoel na poesia, uma interpretação assim né. Que é, por exemplo, aí eu vou te falar de alguns eixos que a gente pensou que como poderia ser uma transposição assim, porque eu posso falar as mesmas

coisas, "eu vou te dar esse livro aqui Natália, você vai tentar pegar os mecanismos de criação, como exercício, do Manoel de Barros e vai tentar criar uma peça". a sua peça vai pegar outras coisas completamente diferentes das que eu peguei, porque você vai enxergar outras coisas ali, que eu não enxerguei. Então a maneira como esse procedimento foi feito pra pensar em algumas coisas, como por exemplo, a importância que o Manoel de Barros dá para o quase invisível, mas não invisível, o que você não está... o que está aqui mas que você não está vendo porque não é uma coisa protagonista pra gente, tipo esse cigarro no chão ali. Pro Manoel de Barros, isso aqui, tem até um livro que chama "gramática expositiva do chão", isso aqui é um universo de coisas, de histórias, de afetos que tem aqui, mas a gente tá preocupado com o café, no que a gente tá dizendo aqui... então o protagonismo do Manoel o cisco, ele chama de cisco, é até um negócio dele, e transformar numa catedral. Pegar uma coisa que é um cisco, uma minúscula, uma coisa desimportante, uma coisa abandonada, como esse cigarro, e esse cigarro, com toda potência que esse cigarro pode ter, e ele tá ali abandonado, esquecido no chão e a gente tá preocupado com outras potências. Então, foi muito de transformar o cisco em catedral. Daí vieram os vidros, daí vieram várias coisas que tão coladas nisso e uma coisa que é na verdade, quando você tem um palco italiano, isso é óbvio, aqui, você tá aqui né, você tem um palco italiano e o ator se move aqui, a encenação se move aqui e você tem esse ponto de vista né, esse, por mais que seja diferente, esse aqui tenha um, mas o ator tá de frente pra você etc e tal. Quando você faz isso aqui, que seria um esquema mais arena, você já divide os pontos de vista, né. Isso, nada de novo, é o arena né, você já divide os pontos de vista nesse negócio aqui. E aí, quem tá vendo aqui... primeiro não tem mais fatalidade. Se você tá de frente pra alguém, se você tá de frente pra algum lugar, você vai estar de costas necessariamente pra outra pessoa.

N: você vai ter que fazer escolhas.

Você vai ter que fazer escolhas né, então de onde você sentar, você vai ver uma coisa um pouco diferente do que você verá se outra pessoa... uma pessoa que senta aqui vai ver uma coisa diferente de quem senta aqui. Aquela cena da Lili, que ela passa muito tempo sentada numa cadeira de frente pra cá. Quem tá aqui, só escuta, não vê o que ela tá fazendo. Quem tá aqui, vê um pouquinho, quem tá aqui vê, quem tá aqui vê tudo. Quem tá aqui vê de frente, quem tá aqui vê de perfil. Isso pra mim virou uma questão mesmo, entendeu, de tipo... e aí, pensava

como é que eu vou... que isso aqui não tem nada de novo, todo mundo faz isso, como é que eu vou complicar um pouco e radicalizar esse processo que a tua experiência individual e que tem coisas que você não vai ver ou não vai ouvir, você não vai perceber que tá acontecendo, que são próprias da vida e desse... até eu te chamar a atenção você nem sabia que esse gato tava aí. Então eu falei "os personagens precisam estar em determinados lugares, vão falar coisas entre si, só pra esse publico daqui, vão tecendo o que vão ser feitos que ninguém vai ouvir o que é que é, vão ter coisas... segredos ditos aqui pra esse publico daqui que esse publico não sabe o que é que está acontecendo", ou seja, de tentar estabelecer relações diferentes e no NADA aconteceu, toda peça acontece isso, mas no NADA acontecia tipo... sempre pensando "essas pessoas não enxergavam mesmo", assim, não porque elas não pudessem ver, porque elas não tavam interessadas nesse evento daqui, então, por exemplo na hora da festa, que é escuro etc e tal, tem varias coisas acontecendo ao mesmo tempo, inclusive tem a reconciliação da mãe com a filha, que parias pessoas tavam preocupadas em danças "ah, essa é a hora da dança, vou lá!" e tipo... ou via e não se interessava, ou nem via, ou sequer... ou tava de costas... e no NADA nada se resolve, porque você não sabe porque é que aquela menina, primeiro, porque é que ela foi embora, 2, porque é que ela voltou, porque ela resolveu ir embora de novo, é como se fosse, dramaturgicamente, não tem elipse temporal né, é como se a gente tentasse recortar uma fatia da vida. Eu vou pegar um acontecimento que acontece das 9 as 11 da noite, vou jogar você numa festa e você vai ver os acontecimentos do seu ponto de vista ali naquela festa e é isso que vai acontecer.

N: nesse sentido é muito performance né, é muito pouco teatro, assim, no sentido convencional e muito mais performance né?

É. Então o que tinha interesse na verdade era isso, então essas questões da... a gente vai bater lá nas questões da representação né, tudo. Eu acho que continua sendo representação, porque está sendo mostrado pra alguém, mas os limites são mais elásticos, propositadamente mais elásticos né. E é isso, quer dizer, então, pra mim essa decisão de manter isso aqui tem a ver com personificar, não é personificar é... (incompreensível) uma experiência única, boa ou má, pode ser também que você, tipo, não veja nada, não consiga te aderir naquilo e... é isso mesmo, entendeu? É isso mesmo. Tem "a festa tá chata pra caralho, é melhor eu ir embora", ok. A festa tá chata, levanta e vai embora.

N: aconteceu isso alguma vez?

Aconteceu isso... Uma menina com uma crise de tosse, que eu não sei se foi uma crise de tosse mesmo ou se ela emulou pra poder sair né... duas vezes ou três vezes, aconteceu pouco porque o nosso público ele ainda é muito, ele tá ali, mas nós como plateia somos formatados a não levantar porque é falta de educação. e eu não queria falar tipo, antes de começar a peça "vocês podem ir", pode pra mim quebrava, entendeu? Mas a porta ficava aberta. Era só levantar e sair. Naquela hora que começa todo mundo, tem várias horas de dispersão ali que, tipo, vira meio bagunça né, que é fácil sair sem causar um... sem que todo mundo olhe pra ela "tá saindo", que é fácil sair. Tinha dias que na hora que serviam comida que pra voltar... a gente tinha mais histórias pra contar, a peça tinha que passar por aquele lugar e sair. E tinha dias que pegava aquele negócio da alimentação e as pessoas começavam a interagir umas com as outras e aí era o Oto que tinha que voltar, mas o Oto, tipo, passava um perrengue né... porque ele não pode falar assim "Ou! presta atenção em mim aqui! agora, gente, a gente tá aqui há 20 minutos!" não, não pode. Por mais que o ator tenha em suas habilidades não pode. Então tem que ser um jeito, pensar lá na hora um jeito como é que volta naturalmente, como se fosse o normal. Ou deixa esvaziar mesmo e volta. São as decisões tomadas na hora. Então veio disso, assim, de... e aí um, alguns procedimentos que vieram da dramaturgia que é tipo isso né, prestar atenção no olhar, no que a gente efetivamente no que o teatro coloca pra gente como código né, como convenção. a tristeza, a alegria... então tem uma peça de muito silêncio, que tem muitos olhares, tem muito, que quem pegou pegou né, que prestou atenção prestou atenção né... e a peça é feita disso, a grande matéria disso talvez seja isso, o que não é invisível, mas o que você tem que olhar mesmo para perceber, se você quiser.

Outra coisa que era essa espécie de mistura um pouco, assim, das coisas em si, desse imbricamento das coisas né, que o Manoel de Barros subverte essa sintaxe dizendo assim, tem um negócio que ele fala assim "ele me rã". Rã de rã. Ele me rã. Quer dizer, assim, o que significa "ele me rã"? Gente, tem que pensar né, "ele me rã", quer dizer, ele me, ele me... ele me traz a sensação de uma rã, ele te transforma numa rã... e não existe essa construção em português, não faz sentido sintaticamente. Então, ele subverte a sintaxe pra te deixar nesse negócio assim um pouco "oi?", então ele te, ao mesmo tempo é você, é ele é a rã, o que é

que é? Que é que é a rã? Se é que existe uma rã, entende? Então, isso tá muito presente na coisa da linguagem né, a coisa da linguagem, quando ele vai misturando e o objeto é mais importante que você, e prego na parede tem mais protagonismo e diz mais coisas do que você que tá ali dizendo um monte de coisas. Então, isso tudo vem meio... que eu vou perguntar "como é que eu faço isso?" então, sei lá, desenvolver perspectivas muito diferentes das coisas, deixar uma abertura pro acaso mesmo, mas não é uma improvisação que termina onde quiser, não, ao mesmo tempo que você tem que lidar com o já dado e com o devir, né, com o que tá como surgir como potência, mas ao mesmo tempo você tem que, você tem limitações ali de coisa, como é que você lida com isso né? De tentar buscar um pouco esse desequilíbrio sintático até, porque eu acho que é no desequilíbrio mesmo que vem o trabalho do ator, que vem o do performer, que vem o, é na incerteza, é no buraco que você encontra o negócio. O André Lepecki tem uma coisa bonita que fala do tropeço né, que é na verdade que quando você tropeça, e que seu corpo por segundos perde o equilíbrio e se reorganiza inteiro pra você não cair, é nesse tropeço que está o negócio, entendeu? Esse momento é o momento do tropeço. Então como é que você produz esse tropeço que ele faz na linguagem, esse soluço que ele faz na linguagem, numa peça que vai ser apresentada dentro de um teatro, com as limitações disso, que as próprias instituições colocam pra gente e que a gente aceita...

N: porque tem que jogar com isso, né?

É, que vai ter um horário pra acontecer, que não pode passar muito desse tempo... então, é isso também, as limitações que a gente tem mesmo né.

N: isso é dramaturgia também né.

Total.

N: desde a bilhetagem, da compra do ingresso (total, total!) tudo dramaturgia, nesse sentido mais amplo, né?

Concordo com você.

N: tudo isso é dramático né, assim, como cada um chega ali, a minha visa assim, porque eu escolhi ver né, fui lá, comprei o ingresso, como que eu chego como público, como que eu cheguei, cheguei sozinha, acompanhada, escolhi sentar onde ali, sentei perto de quem, com quem.

Isso, quem foi naquele dia...?

N: além de mim, da outra pessoa que tava comigo, aqueles desconhecidos todos né, que tem que fazer de certa forma um papel também (exatamente!) eles atuam porque é uma festa, então ninguém, assim, pra esse ambiente da festa acontecer mesmo do começo ao fim, tem que ter um pacto, assim, tem que ter uma aliança com o público (exatamente, com certeza) de festa, de comemoração, de estar ali com uma família que você na verdade não conhece, que não é a sua...

Que não é, você não foi numa festa.

N: é, você foi ver uma peça né (risos)

(risos) Exatamente. E chega lá, e é engraçado, porque as pessoas entram e primeiro você não sabe nada, chega e olha para aqueles vidros acesos, pra aquelas cadeiras e tipo, tem aquele negócio, aquele primeiro olhar, de tipo "ai meu Deus, é isso?" porque a gente vai ao teatro às vezes pra sentar na plateia, pra apagar a luz e começar uma parada né.

N: pra ficar anônimo, pra se esconder daquilo ali né.

Exatamente, aí você chega e olha lá um negocio torto, umas pessoas sentadas ali... se você chega no meio do negocio... Então tem todo um negocio que é antes mesmo né. e que, aí acontecem coisas bizarras assim. Não sei se foi na estreia aqui que, foi em São Paulo...

N: Nossa, a estreia daqui foi...

Foi do velhinho?

N: foi! Do celular.

Com as jujubas?

N: eu lembro do casal que vai em todas as estreias e o celular dele tocava incansavelmente, ele atendia, ele desligava, ele...

E eu só tinha medo do Lafa, a única pessoa que eu tinha medo era o Lafa, porque o Lafa, tipo, o Lafa é capaz de parar tudo e falar "desliga essa porra do celular que nós estamos no teatro!" ele nunca falou isso mas, assim...

N: você ficava com medo né?

Muito! Porque ele não tem esse limite, se ele tiver que falar ele vai falar. Embora sabendo que ele não pode falar, não importa. Se ele tem 83 anos não é atoa também na vida né.

N: e não foi fácil lidar com, até pra gente que estava de público era incômodo...

Na cena do piano né, na cena em que ela vai tocar o piano, esse senhor pega as jujubas e começa a servir a plateia.

N: ah, é verdade! Ainda teve isso.

(risos) aí vai assistindo uma cena que é primordial pra fábula e aí os atores ficam loucos, né cara, loucos. E eu falei "gente, calma. a gente se propôs a isso. eu sei que é difícil, sei que nem todo mundo, que tinham pessoas que estavam interessadas em outra coisa que não na jujuba do cara, não no celular, tudo atrapalha, mas se a gente faz esse grau de abertura, a gente não pode chegar e falar 'olha, o senhor está no personagem errado'".

N: se deu essa abertura agora tem que assumir isso.

É, como a performance. A Marina ta pelada lá em cima da mesa vê um monte de coisa... tudo pode acontecer.

N: tem essa abertura para o que não é desejado.

Exatamente. Pro desejado e pro indesejado.

N: sim. Isso é muito da performance.

Durante todo o processo. Mesmo só nós lá, tem abertura pro desejado e pro indesejado.

N: é, porque o outro não tá sob controle, a gente não tem controle. Nenhum, ninguém tem. Ninguém tem absolutamente nenhum controle. E o Beckett, onde que ele entrou nessa história toda, do Nada?

O Beckett entrou pelo seguinte, eu acho que, na verdade, tem um negócio que é, tantos anos eu acho que dedicados a, porque o Beckett não é só as peças que eu montei né, o Beckett é todo o trabalho, todo um, diálogo é uma palavra que eu acho que eu uso mas eu acho pretenciosa, porque ele não tá dialogando comigo né, eu tô interpretando ele, mas que eu tô mergulhado nessa dramaturgia e nos escritos e na literatura, que acabou formando muito, eu vou dizer mais do que o

artista, mas o ser humano que eu sou. Não sei se por identificação, não se se porque ele lançou uma coisa nova, nunca trabalhei isso em análise, em psicanálise nada, entendeu? Mas, enfim, houve no mínimo, no mínimo uma identificação brutal com as coisas dele. E uma vez Manu mandou uma frase pra mim que era o seguinte, é assim, adivinha de quem é essa frase: "todo o meu trabalho consiste em dar importância ao que ninguém presta atenção" é mais ou menos isso. Aí eu falei "é do Manoel de Barros" "não, do Beckett". Então, aí essa frase que detonou na verdade a minha organização de olhar, porque se eu montando Beckett ou Manoel de Barros ou Hamlet, a minha organização de olhar tem muito a ver com a organização como Beckett talvez, como eu enxergue que o Beckett organiza determinadas coisas. Porque isso aqui é uma organização de olhar também né. As peças do Beckett são frontais, o Hamlet agora é... porque o Beckett tem uma coisa da dramaturgia dele, que eu acho que é muito pouco falada na verdade, que é uma teoria só minha na verdade, porque eu nunca ouvi dizer. Alguém já pensou, talvez milhares, mas eu nunca ouvi, que o Beckett, principalmente o Beckett tardio, ele coloca o intérprete, o performer, o ator, numa situação muito aproximada da do personagem. Mesmo. Pela materialidade que ele dá. então, isso é... por exemplo, você viu "play: o jogo", não né?

N: não, não vi.

É um negócio que tem umas bocas que falam, são três caixas, três urnas, três atores, só que aparece quem diz o (incompreensível). Isso tá escrito por ele tá? Quem regula a fala do ator é a luz, se eu acender em você, você fala, se eu tiro para, e é isso. e a fala é numa velocidade incrível, eu diria que é quase anterior à consciência, é um fluxo velocíssimo. Então o ator, primeiro comprime o Beckett, comprime o corpo do ator dentro de uma caixa, só o pescoço pra fora, acende uma puta luz na cara dele e fala "fala!". Tá escrito. Tá escrito o que ele tem que falar.

N: tem roteiro?

Totalmente, totalmente um roteiro, totalmente estrito o que ele vai dizer. Então o ator tem que decorar aquele negócio todo muito bem decorado, quando ele entra na caixa é um choque e quando a luz acende e apaga é outro choque, porque efetivamente ele não tá no controle de quando ele começa a dizer e nem quando ele para. Se eu tirar a luz de você duas palavras antes de terminar o seu texto, tem que calar a boca. E aí, por exemplo, então, esses personagens estão

nessa situação, dramaturgicamente. Você vai vendo que o ator acaba entrando nessa situação, nesse tipo de estado de atenção extrema e de quase de fluxo de consciência e quando a luz disser, se você não souber o que você vai dizer... eu descobri isso pelo seguinte, eu comecei, obviamente né, como diretor maluco, a querer que você dissesse melhor aquela palavra naquele fluxo "olha, eu não entendi 'porvir' porque tem 'o' e 'i' e ainda tem 'r', coisas que a gente precisa de muito ar pra dizer, eu quero entender o 'porvir', presta atenção no 'porvir'. se você prestar atenção no 'porvir' enquanto interprete, o resto todo vai embora. porque você não pode ter muito a consciência do que você vai dizer, tá em algum lugar do seu cérebro, você apertou um botão e saiu." então ele tá lá naquela caixa, oprimido por aquela caixa, oprimido por aquela luz e oprimido por aquela velocidade extrema. Então, você precisa ver como eles saem do "Play". Ou seja, ele coloca o ator materialmente dentro da dramaturgia dele. Então eu acho que a primeira noção de que existe uma dramaturgia da escrita, de cena e uma dramaturgia (do ator) é... o ator tá dentro disso também, né, então assim, óbvio que, é apresentação? É. Mas o estado que ele deixa o ator, ali, é muito semelhante ao estado desejado do personagem. E ele usa só mecanismos de tempo, luz, os mecanismos habituais, ele não fala assim "pensa nisso", ele te coloca numa situação in loco ali no qual você não tem tempo de raciocinar, porque às vezes o Seu Fulano lá não deu a deixa porque o iluminador parou três frases... o iluminador é o quarto ator, porque ele tem que sacar que tempo, quantos microssegundos você vai levar pra terminar aquele negócio ali, se você vai dizer "enfim", se ele tirar a luz antes, você pula o seu "enfim", se ele tirar a luz depois, você não tem o que dizer, você vai falar "enfim" e não é o negócio. Quando ele corta, então ele tem que calcular e se, é óbvio que é imperfeito, se ele corta suas três últimas palavras da deixa do Fulano de tal, já foi embora. Então, ele é uma máquina de funcionamento lá, mecânica, como é a peça.

N: e o iluminador tem o roteiro ou não?

Tem! O iluminador fica assim, são 270 mudanças de luz em 18 minutos, então o iluminador fica assim ó, ouvindo, não olha pra eles, ouvindo, tá olhando pro texto, chegou 4 frases antes, dependendo do ator, "tum", ele dá o "go" aqui, mudou a luz, "tum" dá o "go" aqui "tum" dá o "go" aqui... se quem não refletiu já era, porque ele não tá vendo.

N: nem dá pra ele ter essa, não dá, seria enlouquecedor (não dá). E aí o Beckett, ele, você acha que ele tá no Manoel de Barros nessa medida que ele tá em você, ele te constitui, assim, como pessoa, como criador.

Isso, como criador, é exatamente. E pressupõe de que você, de que você é o imbricamento de experiências e coisas, entendeu? Você não é limpa, você é resultado do momento, do seu passado, do seu futuro, então eu acho que o Beckett me ensinou muito dessa experiência de também de colocar o performer nesse, tentar colocar o performer nesse lugar mesmo, um pouco mais perto, por incrível que pareça, das experiências do personagem, entendeu? Te implicar no negócio. Talvez seja isso. Te implicar.

N: sem que isso seja psicologizante.

Exatamente, sem que isso seja psicologizante.

N: que seja aquela coisa do naturalismo...

Exatamente, sem que isso seja psicologizante.

N: ele vai buscar quase uma medida intuitiva assim, e meio inconsciente mesmo né, não dá pra ter controle né, não dá pra tentar controlar. Vai sempre tentar controlar, porque ser humano a gente tem esse, né, a gente tá sempre tentando né, mas não dá.

Não dá. Mesmo em outras peças que não tenham isso "o improviso de Ohio", que ele diz que os personagens são lá como se fossem pedra, então, e tá lá, eles ficam lá, todo tempo da peça, mesmo. A única coisa que mexe é a boca. Eles são totalmente imóveis, como se fossem de pedra. Então, ele coloca mesmo aquele negócio, não é "finja aí que tá parado" é "para. para e vê o que acontece. para". Então, assim, isso é... "não emula uma parada, para! para e cala." e só, só isso.

N: não simula e nem emula uma parada, para mesmo.

Para mesmo.

N: e aí ele mata a representação nesse sentido mais tradicional.

Exatamente, ele mata a representação. Por isso a opção pelo ventilador, entendeu? Tipo, tem o vento mesmo, você tem uma série de tarefas, tem um roteiro de coisas pra fazer que vão ser atrapalhadas por aquele animal enorme, por aquele bicho enorme, por aquele ar. Aquilo nada mais é do que o ar, nada mais é

do que o ar em outra velocidade, né, então, coloca nesse lugar assim (garçom atende a mesa) então, quer dizer, essa liberdade aqui do, a perspectiva já veio do Manoel, mas a coisa de colocar o ator nesse lugar assim um pouco mais aberto, por incrível que pareça eu acho que tem a ver com o Beckett, entendeu? E ao mesmo tempo, o Beckett também vai dar importância a coisas que não estão, vai dar protagonismo pro que não é habitual, na convenção, na leitura, vai imbricar, vai explodir a noção de sujeito/objeto, que também tava no Manoel total, não existe sujeito e objeto, não existe esse prego e você, vocês tão em relação, você é o prego, o prego é você. Se você viu o prego, já é você, não tem como separar. Agora, são coisas muito abstratas, que cada um... o meu caminho foi esse.

N: entendi. Eu to pensando assim, olha, se você concordar, claro, como a gente trabalhou muito o NADA, eu faço assim, eu deixo o NADA SE MOVE, eu vou ter que passar em Brasília né, eu te falei que eu vou lá pra Chapada, e eu deixo pra gente falar lá.

Pode ser.

N: porque eu acho que é muita coisa, eu acho que é muita coisa, entendeu, muito material, é muito material.

Eu falei que eu sou prolixo né.

N: não, mas não é que você é prolixo, você não falou nada que fosse, sabe, repetiu, voltou, saiu do assunto, não...

Mas é muita coisa.

N: é que é muito material, é obvio né, é um processo... aliás quanto tempo demorou só o processo do NADA, entre começar, assim, pensando já naquele elenco que estreou no Rio, durou quanto tempo o processo?

Acho que uns 5 meses.

N: é muito material, fora que tem história da Ducina, que também é material, também é projeto, no sentido mais embrionário da coisa, e o NADA SE MOVE, como já é um outro processo, com... acho melhor a gente, sabe, assim? Se você topar.

Eu acho que fica melhor também, fica melhor que refresca pra mim também.

N: e até pra mim...

Principalmente pra você.

N: pra nós dois né, porque, conforme você fala é que eu vou pensando também nas coisas. Eu não trouxe, você viu que eu não trouxe nada escrito né, porque é o que você vai me dizer que vai me fazer pensar né, não quero por palavras, assim, te direcionar né, nesse sentido a gente tem métodos parecidos. Não me interessa te levar pra um lugar, eu quero ir com você onde você for, vou tentar ir junto, vou tentar acompanhar esse processo né, remontar, uma memória de processo, porque eu não tô acompanhando o processo, eu não vi.

Você tá, tipo, fazendo uma interpretação do processo né.

N: exato, a versão, exato, não é a minha versão no sentido de "ah, eu registrei, fui lá, vi ensaio, anotei, tirei foto, filmei..." não, você é o mediador dessa...

Dessa experiência.

N: sim. E depois eu quero ver se eu ouço mais duas, três pessoas pra juntar esses pontos de vista.

Anexo 6

Transcrição de depoimento gravado em áudio, e enviado por e-mail por Camila Márdila (atriz do Coletivo Irmãos Guimarães), em 08/10/2015

Oi Natália, tudo bem? Foi mal a demora, fiquei meio perdida, mas, bom, eu anotei umas coisas assim, tópicos pra ir falando de coisas que eu lembro, de coisas que eu anotei e, vou começar do começo. Eu cheguei pra fazer o NADA quando eu tava me mudando pro Rio né, então eu já conhecia e já trabalhava com os Guimarães ha um tempo, mas não conhecia mais ninguém do elenco, e a direção de atores foi muito conduzida e pensada pela Miuá né, porque o Adriano e o Fernando tinham esse interesse da Miuá trazer um pouco do que era o processo do autônomo e o próprio processo da Miuá que ela também já tava desenvolvendo individualmente a parte do Jeferson né, que, enfim, depois acabou virando muito a oficina que eu e a Miuá criamos mas aí foi mais pra frente. E aí eu entrei e eles já estavam ensaiando um pouco, tavam sem alguns personagens, mas já tavam ensaiando, e uma coisa muito louca ou legal no NADA é que a gente não definia exatamente quais eram os papéis assim, no início, a gente não tinha essa necessidade de, se eu sou filha da Miuá eu chamar ela de mãe, sabe? Então a gente deixou de fora esses tratamentos específicos familiares e foi construindo a partir da relação, até pra gente não cair nos clichês iniciais de "ah, se eu sou filha é assim, se eu sou mãe é assim, se eu sou marido, se eu sou mulher é assim", e a gente foi indo muito pelo que surgia ali na convivência, e como a gente não tinha um texto a priori do Manu, a gente tinha um argumento da peça, o que a gente sabia era: a Ana morava ali, a Ana foi embora e a Ana voltou no dia do aniversário do avô. Então, o que a gente ficou trabalhando foi muito esse passado dessa família quando a Ana ainda tava lá, tentando juntar material também pra Marília, que fazia a Ana na época, do porque ela teria saído e algum momento né, qual era o lugar dela ali naquela família. E aí sem a gente nem ter colocado isso de frente, foi surgindo uma coisa da Marília não conseguir realizar muito as coisas da casa, porque a gente ficava ali umas três horas em funções, o

Garibe arranjava o que arrumar lá fora junto com o Rodrigo, aí eu e a Miuá a gente cozinhava, a gente costurava, a gente limpava e eu tinha um dispositivo inicial que era sempre me adiantar à Miuá, então, tudo que ela ia fazer eu já meio que fazia na frente, eu tinha essa coisa muito solícita com ela, que foi construindo essa relação dessa mulher que me criou sem eu ter sido filha e por quem eu tenho eterna gratidão, mas isso foi surgindo a partir das ações, do que isso foi trazendo pra relação. Então, eu vejo esse processo muito como um processo de aproximação e de esbarrar em coisas, assim, as coisas, elas eram muito pensadas, muito conversadas e muito discutidas, mas nada era muito imposto antes, tipo "a Tereza não pode ser isso, a Tereza não pode ser aquilo", foi realmente uma coisa muito coletiva nesse sentido, assim, das nossas conversas pós-vivências de ficar apontando o que é interessante, e aí do outro dia a gente tentava trabalhar isso de uma maneira diferente pra não ficar no mesmo lugar também, então tinha dias que eu era super solícita, mas tinha dias que eu tava, sei lá, com a pá virada, não queria muito fazer as coisas, então a gente via no que isso ia dar, sei lá, também tentar, ou ser solícita de uma outra maneira, ou para outra pessoa, e aí nisso a Marília, que fazia a Ana ela foi, ela ia tentar fazer um bolo, não dava certo, ela ia tentar fazer um presente pro avô e não dava certo, ela ia tentar aprender o piano com a Miuá e ela não conseguia, e ela parecia estar em outro tempo e em outro ritmo e aí a gente foi explorando isso também, de deixar sempre ela nessa posição e ela também realmente não tinha muita habilidade com varias coisas que eram afazeres do lar, enfim, isso ia sempre colocando ela como um elemento destacado ali. Mas, uma coisa também é que nada era com uma tinta muito forte sabe? Servia, assim, pra gente, e aí aos poucos a gente, pelo que já tava vivendo já se chamava de irmã, de mãe, de pai... e aí a gente construía memórias, as memórias foram aquilo que a gente viveu, a gente não fazia muito passado, assim, de ficar "ah, pra onde foram meu pais, eles morreram ou não, aquele dia que não aconteceu..." a gente fez os dias acontecerem, a gente fez outros aniversários do vô, em que a Ana tava lá, a gente fez outras festas, outros momentos de convívio, então a gente usou muito como material de passado, e que a gente acabava usando na peça, porque tem esse elemento de improviso e tal, a vivência que a gente teve ali na casada Glória mesmo, a gente não colocou tanta... e aí o Manu, ele acompanhava um pouco, mas era muito o que o Adriano passava assim, e eu acho que o processo foi tão indo por conta, esses elementos já tavam construindo tanta história, que, pelo o que eu soube o Manu tinha escrito um super texto já e tal,

mas que o Adriano ignorou, não ignorou, mas assim, tava muito mais interessante o processo que a gente tava fazendo, então a gente foi adaptando do texto que o Manu escreveu como se fosse uma escaleta de cenas "ah, aqui a gente precisa receber as pessoas, chega a Ana, sai"... como é com Ana, e aí a função das cenas, ela tenta tocar no piano com a mãe, que foi uma coisa que surgiu do ensaio, de ela não conseguir tocar o piano, enfim, e a gente foi pegando alguns textos desse texto que tinha do Manu, e tanto que tem alguns personagens que não tem nem um terço do Manu, como a Lili (risos). E aí durante os ensaios a gente... mas o texto do Manu veio bem pro final, a gente já tava, assim, a duas semanas de estreiar só, pra vir o texto dele. e aí a gente levava coisas do Manoel que a gente achasse que tinha a ver assim, o tempo todo a gente lia bastante o Manoel, trazia uma piada, trazia histórias, trazia imagens, ou trazia coisas parecidas, aquela coisa de ser um universo do Manoel né, então eu acho que as palavras "aproximação" "contaminação" elas fazem muito parte desse processo, assim, porque nada era imposto nesse sentido, "preciso usar esse texto", a gente ia colocando os elementos na medida que eles pareciam possíveis naquele espaço, sem perder nunca o foco e o objetivo de tentar trazer esse universo, de tentar trazer essas relações, então acho que é uma coisa de estar ali muito concentrado nisso, mas ao mesmo tempo muito aberto ao que o ambiente promove, e ao que as outras pessoas propõe, e aí as brechas aparecem, a possibilidade de gerar ali, de criar, surge né, e você vai lá e aproveita, e desdobra aquilo, e depois no final conversa "isso é legal, isso não foi legal" e durante a temporada a gente também foi mudando muito né, a gente, até pouco antes de estreiar não fazia ideia de o que seria essa chegada da Ana e depois, quando estreou a gente ainda conseguiu, continuou trabalhando em cima disso muito, porque era a parte mais difícil assim, a parte mais dramática da peça e como não... como a peça já era toda num lugar muito aqui né, muito presente, conversada e tal, o que é esse elemento dramático surgir tão de repente né e gerar emoções tão fortes que é um pico ali muito difícil de não quebrar todo o clima da peça né, aquilo foi muito difícil e continuou sendo, porque é uma coisa que todo dia a gente continuava conversando sobre, o que poderia modificar ali. Mas as coisas nunca eram muito assim, modificar exatamente numa... acho que vinha muito do pensamento sobre o como estar pensando a coisa, e não... as direções, elas sempre foram muito pouco técnicas no sentido de movimentação, ou de como fala o texto ou não, foi sempre do como que "você tá vendo isso?" "como que é essa cena pra você?" e o Adriano nesse sentido é

muito incrível, assim, porque a Miuá, como uma diretora que estava em cena tinha apontamentos, mas tinha até momentos que ela ficava muito fora né, de cena, e o Adriano sempre assiste né, ele tá sempre presente, então sempre tem essa conversa ali no final ou no dia seguinte do "como você tá vendo isso?" ou "será que aquilo também..." sei lá, pensar, tentar pensar cada momento de outras maneiras também e acabava modificando, então, sei lá, tinha dia que eu sentia muita saudade da Ana e ficava muito emocionada de encontra-la, mas tinha dias que eu ficava com a pá virada, não gostava do jeito que ela chegava, do jeito que ela tratava a mãe, já ficava... mas, assim, nada mudava exatamente na peça, de texto, mas eu dava um outro clima e isso era muito legal porque mantém vivo ali um negócio, a gente tem que ficar muito atentando um ao outro o tempo todo porque se a atriz da Ana não percebe que eu modifiquei um pouco um olhar ela não vai, a gente não vai dialogar né, e aí a coisa pode degringolar, mas em geral a gente ia se olhando bastante, se escutando, enfim. E aí, o processo todo dessa peça me formou muito assim, depois pra tudo, porque eu realmente acredito muito nessas tentativas de aproximação de uma personagem, de aproximação de uma coisa né que você tá sempre ali no limite de você é e não é ao mesmo tempo, você é você tentando chegar àquela, numa outra perspectiva, você se experimentando num outro lugar... e isso me ensinou muito e é um negócio que eu carrego pra maioria dos trabalhos em que isso cabe, né, enfim, mas acho que é um pensamento geral mesmo. É isso. Se tiver mais dúvidas, se quiser perguntar coisas, me mande uma mensagem também ou um áudio, tá bom? Um beijo e bom trabalho, bons estudos.

ANEXO 7

Depoimento gravado em arquivo de áudio por Liliane Rovaris (atriz do Coletivo Irmãos Guimarães) e enviado por e-mail em 09/10/2015

Bom, vou falar um pouco do processo do Nada, de uma forma bem... não sei (risos) o primeiro dia que eu me lembro, a Maria Silvia que ia dirigir com a Miwa e com o Adriano me pediu pra levar uma história, pra eu contar uma história durante o improviso e eles já tavam se encontrando, a Miwá e o Adriano Garibe, que eles iam fazer o casal então começaram por ele e pela filha, e eu entrei um dia no meio do improviso como a tia Dalila, mas sendo eu ainda né, linha tênue, sempre teve, até o espetáculo, e entrei contando uma história que eu me inspirei no "Noites Brancas" e aí contei já meio que esquecendo a história e isso foi importante pra mim que, como eu não tinha essa história na cabeça mesmo, foi já um pedacinho da Dalila. E aí a gente ficou acho que todos os dois meses de ensaio, dois meses e meio eu acho, com isso, com dispositivos. Então, você tem que construir uma, alguma coisa ali, e aí a gente ficava na casa da Glória, que era um lugar, que era uma casa, então a gente usava a cozinha e muitas vezes era só fazer um bolo, por exemplo, o tempo de fazer o bolo era o improviso, e aí as relações foram se criando. É quase uma formação de uma família mesmo. E isso durou acho que... bastante tempo. Então a gente, era isso. Eu lembro que uma vez eu fui tentar fazer tricô, que eu fazia há uns três anos atrás eu tinha aprendido pra uma outra coisa e aí que eu realmente encontrei essa coisa do desaprendizado né, que eu não sabia, não lembrava mais, o desespero de não lembrar mais fazer alguma coisa. Isso foi muito bom pra mim, essa coisa do tricô. E aí as relações foram se estabelecendo, e muito, às vezes era pedido que incluísse algum caso, uma história do Manoel de Barros, isso no início, depois foi bastante específico, não esquece, não foi específico, depois, principalmente pra mim, e pro Rodrigo né, que cabia isso, era cada vez mais requisitada essa coisa de colocar algumas coisas do Manoel de Barros. e aí foi se criando a relação da mãe com a filha que vinha de longe, então as vezes elas não podiam se falar, e aí começou isso, criar famílias, relações, e o Manu, que é o autor, não ia no ensaio. Até que um dia ele mandou um... ele foi muito pouco e mandou um texto, e era um texto

bem literário, lembrava muito Gabriel García Márquez, e não foi e... a princípio não foi usado. Mas tinha uma coisa depois, que ele trouxe da árvore genealógica que era quase o início do espetáculo, depois que a gente apresentava, o público chegava, tudo, e a gente ficou muito tempo ensaiando essa coisa da árvore genealógica e o texto foi se criando, as vezes nós atores no final do ensaio junto com o Adriano, a gente sentava e escrevia o que tinha sido falado e fechava, então aos poucos a figura do dramaturgo, foi ali inserindo coisas dentro do que a gente já tinha e aí chegou um texto, da história da chuva né, não sei se você lembra que era a coisa da tempestade, do vô, do dia da morte que vô morreu né, enfim, e ali foi um texto mesmo né. Mas foi muito bom esse processo, porque o Adriano, ele é tão... ele conduz... o Adriano e a Miuá né, só que como a Miwa tava de atriz eu tinha mais contato com o Adriano na época, das indicações, tudo eram tão sutis, tão delicadas e ele deixava eu propor muita coisa e eu me divertia muito, e aos poucos, assim, eu fui tendo uma autonomia total do texto, porque o texto da Dalila não tinha muito ali dentro da dramaturgia da família né, então eu fui criando as histórias, peguei uma história do Beckett, que eu adaptei pro vestido, as histórias do Manoel de Barros, e eu era quase uma inserção ali na, eu meio que atrapalhava eles né, foi meio que, ou davam... quebrava, eu tinha essa função de quebrar o assunto, de repetir, ou de falar uma coisa que não tinha nada a ver, e eu me inspirei muito em mim mesma né, que eu acho que eu sou muito assim, e no interior né, na vivência lá de Bragança, essas coisas. Agora, o que mais eu posso falar do processo em geral, tô falando muito só de mim né? Bom o processo em geral foi... foi isso, a gente demorou muito pra descobrir que o Adriano queria tanto, o Adriano e a Miwa queriam tanto que não fosse essa coisa da peça de teatro, que teve um momento em quase não tinha conflito, não tinha a coisa da mãe e da filha, da mãe chegar na festa não se estabelecia muito, que ela chegava assustada e aí não dava muito pra... até que a gente ralou muito pra criar aquela cena do piano que ela... antes de ir embora ela tinha uma coisa lá que dava pra ver que um pouco a fagulha, o quanto a mãe também era dominadora, de alguma forma né? Quando ela, a filha estava tentando tocar o piano e a mãe pra ajudar, sem querer, ia lá e tocava muito melhor que filha. Um pouco inspirado no "Sonata de outono" né (risos) e também descobrimos muito, no início, que a discussão lá fora ajudava muito a construção da dramaturgia. Isso tudo foi acho que... uma sem.. dois dias antes da peça. E a gente já tava chamando gente pra assistir lá no Oi Futuro mesmo, onde ia ser a festa, a festa, olha só que ato

falho, a peça, e pra mim era muito louco que parecia realmente que eu ia pra uma festa, que eu gostava muito de fazer aquilo, me divertia de mais fazendo a Dalila. E ainda mais eu tava com a Clarinha na barriga (risos) era muito bom! Que mais que eu tenho pra falar... ah gente, acho que é isso, eu vou pensar mais estruturalmente, assim, mais estruturalmente, formalmente e te escrevo, te falo mais, tá bom? Mas não sei seu eu ajudei muito... por enquanto. Beijo.

Anexo 8

Transferência de texto integral, conforme mensagem enviada para mim, autora da pesquisa, por Miwa Yanagizawa, diretora e atriz, por e-mail, respondendo à questão geral sobre os processos de criação da peça Nada – para Manoel de Barros:

Miwa

10/10/2015

Para: natalianolli@hotmail.com

amada,
daqui de macaé:

Primeira aproximação: Intercambio itau rumos ciateatroautonomo e coletivo
irmãos Guimarães contaminação:
<https://ciateatroautonomoirmaosguimaraes.wordpress.com/>

Segunda aproximação: Breu

Nada: Um argumento existente de trabalho feito na faculdade dulcina pelos guimarães -

Reestruturação da família – retirada do personagem andarilho, entrada da Adaíla, tia.

Interesse pelo processo, pensamento de Manoel, perder a inteligência das coisas para vê-las, aprender a capinar com enxada cega, de esfregar uma palavra até chegar em outras origens, e não criar um recital de suas poesias. De lavar a roupa no tanque e ver o q resta na água da espuma.

Escrever nem uma coisa Nem outra -

A fim de dizer todas

Ou, pelo menos, nenhuma.

Assim,

Ao poeta faz bem

Desexplicar -

Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes. (Retrato Quase Apagado em que se Pode Ver Perfeitamente Nada)

Para entrar em estado de árvore é preciso

partir de um torpor animal de lagarto às

3 horas da tarde, no mês de agosto.

Em 2 anos a inércia e o mato vão crescer

em nossa boca.

Sofreremos alguma decomposição lírica até

o mato sair na voz. (O livro das ignorâncias)

baseado em processos vividos na ciateatroautonomo, gerar passado, passado construído durante o processo, o próprio processo como experiência de passado. Improvisações expandidas que geraram experiências de um tempo fora do circuito urbano, como um dia que o Adriano Garib e o Rodrigo Lelis tiveram que carregar uma carga, fazendo várias viagens na ladeira da glória e tb lavar, limpar o quintal da casa da glória. A Camila Márdila fazia pão de queijo frequentemente, a massa dava errado, grudava nas suas mãos. Tempo de pães, bolos, anoitecer, alguém se esconder durante horas até ser encontrado. Alguns dispositivos orientadores foram criando contorno para as figuras e os afetos surgiram da “convivência” de até 4 horas diárias de trabalhos onde acho que não dá nem mais pra falar em improviso e sim de algo como construir um espaço de experiência para surgimento de relações e afetos.

Fizemos muitos aniversários do avô antes dele completar os 80 anos. Criávamos presentes e cada um foi construindo sua relação com o vô. Lembro do Lafayette muito mas muito irritado com o processo porque a gente não tinha um texto, não tinha marcas, não usava as poesias do Manoel, enfim, nada do que ele conhecia e na verdade, ele só foi entender o trabalho depois que estreou.

O processo ocorrer na casa da glória tb foi determinante. É uma casa de 1770, do lado do outeiro com quintal, cozinha, um lugar-moldura que destacou a gente do tempo urbano. A casa nos dava os sons, as janelas, as portas, a luz de um lugar mais lento e o próprio tempo registrado na construção.

Como disse já havia um pré-argumento que vem desde o dulcina. A filha que foge e volta vestida de noiva, o aniversário de 80 anos do avô, a mãe, a filha-adotada, o agregado, o pai. A tia pensamos depois e tiramos o andarilho. O Manu escreveu um texto, aquele que Teresa desenvolve depois do mau-estar da briga entre mãe e filha e a dramaturgia foi surgindo, assim, com a colaboração de todos. Quando percebíamos um bom material a gente parava e gravava em áudio. (tem mais)

beijão!!!

Anexo 9

Entrevista realizada com Fernando Guimarães (diretor e produtor do *Coletivo Irmãos Guimarães*) em 10/09/2015, em Brasília, DF

N: Então, na verdade assim, cada um de vocês tem um modo de se lembrar das coisas e tem um modo também de olhar para o que foi o processo, porque cada um assumiu um papel, cada um assumiu uma função, todas as funções se completam ali no que virou o espetáculo. Então eu queria que você contasse do teu ponto de vista, quer dizer, da tua memória, do teu ponto de vista e tudo mais.

Acho que ele vai mais umas duas passadas só.

N: É, mas a gente vai fazendo aqui, eu deixo pertinho de você, o importante é ouvir tua voz.

O que eu lembro, que esse projeto começou a partir de uma leitura sobre o Manoel de Barros. Olha, eu sou uma pessoa muito apaixonada pelo trabalho dele, então, a gente tava dando aula na faculdade (incompreensível) e eu levei a proposta de a gente fazer o Manoel de Barros, eu tinha uma turma que era mais nova, nova que eu digo não de idade, de estudo, e o Adriano tinha uma turma mais aprofundada. Então a gente leu realmente nessa época, toda obra do Manoel. Eu já conhecia muito a coisa, mas reli, já com outro olhar. Então, nesse mesmo ano a gente soltou duas coisas sobre o Manoel, ainda em âmbito acadêmico. A turma minha que era... mais crua, vamos dizer assim, eu fiz uma leitura da obra do Manoel. Eu fiz como se fosse um clube de leitura do Manoel de Barros, e as pessoas, os atores, se misturavam com o público e cada um lia como se fosse assim, um clube de leitura, e por incrível que pareça, muitas pessoas conheciam o Manoel, e até teve um que ensaiou de alguém ler realmente no dia que não tivesse sido ensaiado com os atores. Os atores estavam juntos, vestidos normalmente. E aí o Adriano montou o que se chamava o embrião que se chamava NADA também, foi o embrião, que era um pouco diferente, tinha um outro clima, ele era muito

mais regionalista, ele era muito mais, muito mais perto dessa coisa da terra mesmo. Quando se resolveu montar isso e levar isso a diante, teve que ser reescrito e retrabalhado, porque primeiro era um trabalho mesmo, os alunos do Adriano eram mais aprofundados, na faculdade pra formar, agora estamos trabalhando com atores muito profissionais. e o espetáculo passou a ser visto de uma maneira, obvio. Eu no inicio fui muito reticente em abandonar o Manoel totalmente, porque (incompreensível) muito sobre a obra dele, e eu tinha uma ideia que tinha que trabalhar um pouco mais sobre a obra do Manoel propriamente dita. Mas ao mesmo tempo eu acho que ler poesia do Manoel incluído é uma coisa que é muito bom você fazer sozinho, é muito difícil você fazer leitura, e a gente não queria fazer uma leitura, só assim, chegou e leu poemas do Manoel, e aí desembocou nessa NADA que eu confesso que no inicio eu fui muito reticente de não usar mais o Manoel. Depois, à medida que o espetáculo foi crescendo, a dramaturgia foi crescendo se foi abandonando e terminou depois o Manoel voltando na fala de alguns personagens. Então eu me lembro muito disso assim, que eu ficava pensando que nada podia ser melhor do que o Manoel, tá? Então, e assim foi o espetáculo, então eu acompanhei grande parte dos espetáculos, dos ensaios e da participação dos atores também nesse processo. Esse espetáculo foi feito especificamente para aqueles atores, tá? Então é até difícil a gente voltar, não sei como é que vai ser... como é que vai ser a gente (incompreensível) uma substituição.

N: Como?

Se a gente tiver uma substituição. A gente, nós tivemos duas substituições pra Brasília, que foi o Adriano, pelo Oto, e a Lúcia que substituiu a Marília. E ele mudou radicalmente o comportamento daqueles personagens. Por que, porque realmente são criações particulares. Então eu me lembro muito disso, desses ensaios, desses processos criativos e de como isso foi sendo construído, assim. Acho que a casa da Glória, onde a gente ensaiou, foi fundamental para o processo, porque a gente conseguiu ensaiar naquele espaço que tinha cozinha, que tinha tudo, então se criou esse trabalho de envolvimento dos atores. E foi curioso porque, assim, as mulheres realmente cozinham, não que fosse só a função da mulher cozinhar, mas elas cozinham, os homens realmente carregaram pedra,

porque no jardim a gente tinha umas pedras e, o que foi o trabalho deles, grande parte do trabalho, era tirar as pedras de um lugar, botar pra outro e voltar de novo pra esse lugar, pra que isso criasse esse elo familiar, então todo o tempo antes de chegar no texto propriamente dito, se procurou criar a história dessa família, que fosse uma família inventada, mas que ela tivesse um comportamento de família, e isso foi desenvolvendo cada um dos personagens. Não sei se respondeu o que você queria.

N: Respondeu. Sim, e assim, como foi a tua participação ao longo desse processo, assim, de ensaios, de decisões em relação ao texto, cenário do Ismael, quer dizer, como que foi...?

Essa parte dos ensaios eu participei um pouco, mas ficou mais a cargo do Adriano, porque o Adriano tá no Rio e eu tava em Brasília, tocando as coisas em Brasília e tal, a gente conversava muito né, o cenário sim, porque o cenário, a ideia dos vidros a gente teve a ideia junto desde o início, a gente foi atrás, então a cenografia o tempo inteiro em conjunto. Mas a parte mais de ensaio mais final, foi mais com o Adriano no Rio, porque o Adriano tava lá e participando ativamente, tava por conta disso (Entendi) entendeu? E eu não consegui sair de Brasília direto pra estar no Rio, então fui algumas coisas, a gente conversou muito, mas essa grande parte foi feita por ele e a gente conversando.

N: E a ideia de ser uma festa desse octogenário né, desse avô, esse formato, essa situação que vocês criam pra que a peça aconteça, entre aspas né, com foi, assim, como vocês chegaram nisso?

Isso já foi na primeira versão que a gente fez aqui. A primeira versão já se pensou nessa história dessa festa. Nós somos de família do interior, então, o que é que acontece, essas coisas são muito claras pra gente, essa coisa da festa, dos convidados e principalmente da não lavagem de roupa suja em público. Isso é que foi muito importante, que isso desemboca na festa, porque assim... não sei, a gente no interior, a gente é mais, não que a gente morou a vida inteira no interior mas a gente teve essa cultura, então essa, nunca se teve essa coisa "vamos resolver essa situação no meio de todo mundo", como acontece em filme americano, dia de

ação de graças, isso não acontece pra gente, não acontece pra gente. Então, desde o início se pensou nisso, se procurou um norte, como justificar essa noiva que apareceu e não se conversa com ela, o que é que aconteceu? Não em público, não lavando essa roupa suja. Então desde o início isso já tava presente nessa coisa familiar que a gente tá acostumado. Roupa suja realmente se lava em casa. Que é uma coisa que eu acho que teve grande mor do espetáculo.

N: Tá. E esses personagens, assim, esses contornos né, dos personagens, como que foi, como que foi surgindo, assim, você não acompanhou tanto o processo de ensaio né, mas tinha uma ideia inicial, assim?

Sim, já tinha uma ideia, conforme eu te falei. O processo, ele mudou muito a ideia inicial, porque antes, ele era muito mais, eu vou dizer assim, uma palavra, não é pejorativo, ele era muito mais roceiro mesmo. Os personagens eram um pouco mais (incompreensível) não é uma palavra boa, eles eram muito mais representados numa cidade do interior, entendeu? Então, por exemplo, o cenário dessa primeira montagem, ela foi toda de terra e de feno no chão, entendeu? Tinha tudo isso nessa primeira montagem, tinha um violeiro que tocava moda de viola nessa festa, então era uma coisa muito mais interiorana. Aí ela foi depois mudando pra se tornar um pouco mais universal, mas mantendo essa característica do interior, que é ferro feriu, as pessoas estão na sua casa, você tem que servir comida, você tem esse aniversário desse avô. Então, esses contornos, eles foram pouco delimitados antes, mas grandemente fortalecidos a partir do que a gente tinha de elenco no Rio, entendeu? Então foram, todos os trabalhos foram construídos a partir dos atores e do que eles forneceram nesse pedaço que eu acompanhei mais, que foi essa formação dessa família.

N: Tá. E esse agrupamento do elenco, assim, essa escolha, e até decisão né "quem a gente convida? Quem fica, quem vai, quem substitui?" isso também vem da onde, assim?

Porque na verdade, a gente já vinha acompanhando o trabalho da Miuá, do Jeferson, do Oto e do Adriano. Quando a gente resolveu fazer, a gente pensou "quem são essas pessoas que podem contribuir pro trabalho?" e essas pessoas

foram criadas assim, foram sendo chamadas assim. Marília a gente já conhecia o trabalho dela com o Antunes, ela foi do Antunes, a gente já conhecia esse trabalho dela com o Antunes, e as coisas foram se agrupando, é engraçado que a gente conseguiu o elenco que a gente queria. Inicialmente, não sei se o Adriano falou disso, eu vou falar, mas não sei se interessa, a gente chamou a Camila Pitanga pra você o trabalho inicialmente, mas não sei nem se interessa, vou só contar. Na verdade era o seguinte, na época a Camila não tinha entrado no elenco de cara, quem faria o que a ela fez foi a Camila Pitanga, que há muito tempo a gente vem numa paquera de trabalhar junto. E ela chegou a ensaiar um bom tempo na casa da Glória, diga-se de passagem, ela foi muito intensa no que ela fez. Então eu brinco muito que foi um luxo, aquela casa, as mulheres deram muita faxina naquela casa. Dona Camila Pitanga limpou muito chão de joelho, arrastou, lavou então ela participou ativamente do processo. Com mais ou menos 15, 20 dias, ela tava lançando um filme que ela fez, acho que com (incompreensível) e ela não tinha tempo, ela tinha um acordo com o filme de viajar, e ela teve que não fazer o projeto. Então, assim, a Tereza que veio depois com a Camila Marguila eu acho que foi criada a partir da Camila Marguila, a Tereza da Camila possivelmente ela é outra coisa. Então fomos construindo essa família assim. Quando tivemos essas duas substituições pra Brasília, o Adriano estava gravando novela, por isso que ele não continuou e a Marília, ela é casada com um diplomata, ela mora no Japão, e ela veio naquele período, ela veio pra um processo, ela veio acompanhando ele aqui, então deu o bote certinho. Pra Brasília ela não estava mais. Resultado, a gente convidou a Lúcia, a gente já conhecia o trabalho da Lúcia em algumas coisas, e foi muito bom, mas a peça foi outra coisa. O pai do Adriano Garibé é muito diferente do pai do Oto. A noiva de uma é muito diferente da noiva da outra, porque a gente respeitou muito as características de cada um e o que surgiu durante esse ensaio, dessa família construída. Agora, algumas pessoas ficaram com seu... (Lafaiete...) o Lafaiete foi um processo criterioso porque o Lafaiete, quando a gente convidou ele foi, mas eu acho que inicialmente, até o meio do processo ele sentiu muito... pra ele foi muito difícil acompanhar aquilo porque todo dia ele pedia a gente o texto pra decorar, e não tinha o texto né, o texto foi aparecendo aos poucos, até coisas dele mesmo foram aparecendo, então, no início foi. E eu acho difícil imaginar a peça sem o senhor Lafaiete Galvão, você entende?

N: Ele é uma figura muito central.

Muito central, e assim, mesmo que ele não fale tanto, que é uma memória que a gente tem do interior, geralmente os homens com a idade eles falam menos, e as mulheres falam cada vez mais, então essa coisa dele falar pouco, ela é muito condizente mesmo né. E ele até deu umas sugestões, por exemplo, terminou que alguns textos do próprio Manoel ficaram com ele. Mas ele ensaiou muito e no início teve esse certo estranhamento, desse texto que não era pronto, eu não tinha um texto pronto. Então todo dia o Manu ia no ensaio e falava "cadê meu texto? O texto tá pronto?" "não, não tá, porque o texto..." até que ele entendeu que o processo estava sendo construído. E eu acho que ele ficou no processo por insistência de não desistir. Porque pra ele eu acho que foi muito difícil né? Difícil nesse ponto desse estranhamento, de fazer uma... ele nunca fez isso, fazer uma peça em que o texto era construído conjuntamente com o elenco.

N: Estranhou muito?

Estranhou...

N: Certo. E a relação que vocês tentam estabelecer dos atores, do cenário com o público, essa relação, né, que o público ele é um convidado né, da festa, assim, ele é público, mas ele também é quase...

Ele é um participante da festa. E foi bem curioso porque isso também era muito claro desde o início, a gente queria que isso acontecesse, por isso se pensou nessa coisa da alimentação, do pão de queijo que é feito em casa, do bolo caseiro, e engraçado que as plateias foram muito diferentes. A plateia do Rio de Janeiro, o que aconteceu, era muito animada, muito! Então ela era muito participativa, às vezes tinha-se dificuldade em retomar, você entende? O que as pessoas esqueciam que tavam em uma peça, então, o seguinte, no meio da peça levantava e fazia *selfie*, sério, porque tamanho estar a vontade lá, entendeu? Então foi muito engraçado. Teve um caso muito curioso de uma senhora de 90 anos no Rio, porque quando ele fala, aquela cena em que ele fala "olha, eu acho que é meu

último aniversário" ela não aguentou, ela levantou e falou "ah, me desculpa, mas eu não concordo, porque é o seguinte, eu tenho 91 e tô aqui. ano que vem nós vamos estar aqui comemorando os 81 do senhor" e ela tomou a cena mesmo e assim, e você percebia que não era uma representação, ela tava falando aquilo de verdade, ela tem 91, tá comemorando, então, isso aconteceu várias vezes. No Rio, Brasília um pouco mais recatada e São Paulo muito recatada então assim, Brasília houve, mas no Rio as pessoas dançavam! Então era até difícil retomar o assunto. São Paulo eu achei um pouco mais... na dele e tudo, então o público menos participativo, nesse sentido né. Então, assim, no Rio e até Brasília, as pessoas queriam receita do bolo depois com a Miuá, como é que ela fez o bolo, então, porque se sentiu realmente dentro de uma família.

N: Isso depois da peça?

Depois da peça, quando a peça acabava.

N: Achavam que ela tinha feito o bolo mesmo...

Que ela tinha feito o bolo mesmo, chegava perto e perguntava a receita do bolo, as vezes no intervalo ali perguntava como é que era a receita "ah o pão de queijo tá macio, como é que é a massa?" então, eu acho que essa coisa da alimentação e do que os atores, obvio, criaram com essa plateia desde a entrada dava a eles uma sensação de realmente estar num lugar de conforto, num lugar conhecido. Por isso que eu acho que um dos trabalhos, uma das questões do NADA é ter conseguido essa proximidade com a plateia. E volto a falar, o Rio foi uma coisa louca, difícil da plateia retomar porque a festa era uma festa, e vamos todo mundo dançar e tal, algumas pessoas foram mais de uma vez e falavam "ah, hoje eu vim ser marido pra poder me esbaldar e dançar a vontade", então, teve muito isso, sabe?

N: Já São Paulo não né?

São Paulo eu já achei um pouco mais, o lugar um pouco mais difícil. Não sei, eu acho que isso é temperamento de plateia mesmo. Rio é carioca né gente, e

aqui foi um meio termo, teve dia de muita participação e teve dia de menos participação um pouco.

N: E o perfil do público que veio assistir aqui era, você consegue, assim, pensar?

Não, era um perfil muito misturado, muito variado, sabe, assim? Que é essa coisa do teatro que é feito pra público normal, você entende? Que é o público que vai ao teatro, e aqui foi assim, eu acho que São Paulo foi assim, São Paulo tem um público um pouco mais característico do SESC, mas eu acho que foi assim, e Rio também.

N: E faixa etária também...

Tudo. Aqui a gente teve gente jovem, o que eu achei engraçado, muita gente jovem, que foi, que se divertiu muito... e o engraçado que o uso de música caipira, por exemplo, que a gente procurou assim, tudo isso terminou atraindo muitas pessoas, todo mundo conhece aquilo. Por mais que você renegue isso futuramente (tá na raiz) tá na raiz, não tem como. A gente escolheu cantores antigos né, então, é incrível, assim, eu fiquei, e você se pega cantarolando as músicas que você sabe também, sabe. É engraçado assim.

N: É curioso. E eu ia te perguntar uma outra coisa, ah sim, e o Beckett, onde que ele entra no NADA?

Tá, eu acho que o Beckett tá tão impregnado na gente que é muito difícil a gente separar dela. Porque você começa a pensar o dispositivo, você pensa... não tem como né, já são mais de 15 anos trabalhando com a obra desse nosso querido Samuel, então é muito difícil isso ser dissociado. E a gente começou a trabalhar e como a peça foi acontecendo e eu achava que aquilo tinha uma coisa muito beckettiana. O cenário, ele foi concebido a partir de uma frase do Manoel de Barros, que ele fala "é preciso monumentalizar o cisco". E o que é que acontece, ambos falam de prestar atenção no que ninguém olha, por isso até que essa instalação, exposição, veio criado junto, que teoricamente pra gente era o encontro

entre os dois. Que era o Manoel de Barros através daqueles vidros que são ciscos e através dele que, naquele texto, não sei se você viu, que ele falava, que é o texto do (incompreensível) que eu adorava e que ele falava "é aqui o espetáculo? onde estão os atores?" então, a gente achou que tinha muita semelhança nessa parceria, essa parte de você dar importância pro que ninguém olhar, de você ter esse trabalho com a palavra, que tem todo sentido aquela palavra tem que ser aquela, então, eu achava que cruzavam ali. Mas isso pode ser na cabeça da gente, que somos viciados em Beckett né. Então entrou assim, mas desde o início a gente pensou nisso.

N: É isso querido, eu não lembro de mais nada de, assim, eu estou seguindo mais ou menos o roteiro que eu segui com teu irmão. Se você lembrar de alguma coisa...

Muito diferentes as falas?

Ah, sempre é né, cada um tem até um... cada um tem, pra começar né, cada um tem um jeito de lembrar, cada um de...