

Universidade Federal de Santa Catarina

Ilze Eliane Körting Pinto

**Diálogo em Preto e Branco para o Monólogo de Miguel:
Reflexões em torno de um processo de criação.**

**Florianópolis
2013**

ILZE ELIANE KÖRTING PINTO
**Diálogo em Preto e Branco para o Monólogo de Miguel:
Reflexões em torno de um processo de criação.**

Este Memorial foi julgado adequado para obtenção de Título de Bacharel em Artes Cênicas,
e aprovado em sua forma final.

Florianópolis, 26 de fevereiro de 2013.

Prof.^a Dr. Elisana De Carli
Coordenadora do Curso

Banca examinadora:

Prof.^a Dr. Dirce Waltick do Amaral
Orientadora

UFSC

Prof.^a Dr. Aglair Maria Bernardo

UFSC

Prof.^a Dr. Maria de Fátima Souza Moretti

UFSC

*Dedico esse trabalho aos três homens da minha vida:
Nhô Gut, meu pai, que me ensinou que nunca é tarde;
Victor e Iury, meus filhos, razão e emoção da minha vida.*

Agradecimentos

A lista de agradecimento teria que ser enorme. Por falta de espaço cito apenas os mais presentes ao longo de quase 5 anos de desafios

A toda a minha família, especialmente as minhas irmãs *Sandra e Luciana*. Que seria de mim sem o apoio bem humorado e carinhoso das duas.

Alai Diniz pela coragem e determinação que serve de referência. Se fiz um TCC em Teatro é porque o curso existe, em grande parte, graças ao seu incansável trabalho.

Fernando Faria por ter feito *A Ponte* para eu ser hoje atriz. Obrigada por acreditar em mim. Obrigada por ter me aberto tantas portas.

Sassá Moretti obrigada por aceitar a minha presença inquieta no Nello.

Jorge Luís Miguel por ter me confiado o texto e a honra de fazer Miguel.

Thomas Dadam pelo prazer de poder trabalhar com alguém tão talentoso.
Manu Mattiello sempre boa vontade em forma de gente.

Equipe Extinto Gamer pelo capricho da animação e obrigada *Victor Hugo* pelas ótimas informações para operar o vídeo.

Fernando Vignoli, genial artista plástico, pela generosidade de ceder sua obra.

Angélica Mahfuz pelo ótimo trabalho como preparadora corporal e pelo abraço amigo que me deram força.

. *Grupo Somato* por terem feito o arranjo musical com tanto profissionalismo e disponibilidade. Admirável é a qualidade do que fazem.

Pollo Cabrera pelo apoio e pelas palavras de estímulo para a gravação da música.

Betina, Dani e Dudu pela presença sempre tão carinhosa nas apresentações.

Barbara Danielli, Fabiana Aidar, Taina Orsi, Tatiana Cobucci e Rafaela Samartino, vocês não imaginam como são importantes na minha vida.

APATOTADOTEATRO pela coragem de aceitar um projeto pesado e desafiador o tempo todo. Obrigada por terem respeitado a concepção e a minha direção. Obrigada pela confiança e por terem me feito sentir valorizada o tempo todo.

Aos inúmeros abraços dos amigos que estiveram nas apresentações.

“Não atue. Aja.

Não recrie. Crie.

Não imite a vida. Viva.

Não crie imagens de idolatria. Seja.”

(Julian Beck)

RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) será o registro do processo de criação do texto teatral *Diálogo em Preto e Branco* de minha autoria e do processo colaborativo que permitiu a concretização do projeto 3 fragmentos surreais e uma verdade, para a montagem da apresentação teatral *Diálogo em Preto e Branco para o Monólogo de Miguel*. Duas dramaturgias, a minha, e o *Monólogo de Miguel*, tendo como autor Jorge Luís Miguel, e uma cena áudio visual, do roteirista e diretor Thomas Dadam formam o espetáculo teatral que foi apresentado em dezembro de 2012, em Florianópolis. Os relatos de todo o processo da criação da dramaturgia *Diálogo em Preto e Branco* até a montagem seguem acompanhados de um ensaio teórico, além da organização de material em vídeos e fotografias bem como dos dados colhidos, na análise simplificada da recepção da peça ao longo dos ensaios e das oito apresentações realizadas em quatro distritos distintos no município de Florianópolis .

Palavras - chave: diálogo, criação, dramaturgia.

ABSTRACT

This Work End of Course (TCC) will record the process of creating the theatrical text *Dialogue in Black and White* of my own and collaborative process allowed the implementation of the project *3 fragments surreal and a true* to mounting the theatrical presentation *Dialogue in Black and White for the Monologue of Miguel*. Two dramaturgy, mine, and the *Monologue of Miguel*, whose author Jorge Luis Miguel, and an audio visual scene, the writer and director Thomas Dadam form the theatrical spectacle that was presented in, from December 2012, in Florianópolis . The reports of the entire process of creating the drama *Dialogue in Black and White* to follow the assembly accompanied by a theoretical essay, and the organization of material in videos and photographs as well as data collected in simplified analysis of receipt of the piece throughout the trials and the eight presentations made in four different districts in the city of Florianópolis.

Keywords: dialogue, creation, dramaturgy.

Sumário:

1 Introdução:.....	9
2 Gênese da Montagem:	12
2.1 A Pintura surrealista como referência:	13
2.2 A Concepção:	16
3 Memórias e reflexões do primeiro diálogo.....	20
4 O Diálogo	27
5 Cenário do embate :.....	31
6 Roteiro para conhecer a montagem	33
7 O preparo dos atores no fragmento <i>Diálogo em Preto e Branco</i> :	38
8 Conclusão:	45
9 Referências bibliográficas:	48
ANEXOS	50

1 Introdução:

O presente Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) registra o processo de criação do texto teatral *Diálogo em Preto e Branco* de minha autoria e do processo colaborativo que culminou com a elaboração do projeto *3 fragmentos surreais e uma verdade*. O projeto em questão serviu de linha direcionadora para a montagem da apresentação teatral *Diálogo em Preto e Branco para o Monólogo de Miguel*. Duas dramaturgias, a minha, e o *Monólogo de Miguel*, tendo como autor Jorge Luís Miguel, e uma cena áudio visual, do roteirista e diretor Thomas Dadam formam um espetáculo de múltiplas linguagens. Registra-se aqui todo o processo da criação que levou-me a criar o texto teatral *Diálogo em Preto e Branco* até a sua montagem.

Todo o processo até a montagem veio, a priori, com a necessidade de realizar e sanar algo que me inquietava, a necessidade da experimentação no palco do que foi apreendido ao longo da graduação em Artes Cênicas. Um exercício pleno de atuar, dirigir e escrever junto com colegas do curso e com um texto de minha autoria, já que um dos meus principais objetivos declarados, no que se refere à minha formação acadêmica, sempre teve como prioridade o conhecimento e a prática em dramaturgia.

Dramaturgia que não fica limitada às palavras transcritas, mas tornada ação, junto aos demais elementos que compõem uma encenação. A linguagem da dramaturgia das ações físicas realizadas nas cenas pelos atores, pela luz, pelo figurino, pela música, pelos gestos e tensões musculares dos corpos, pelas imagens projetadas ganham sentido e se define concretamente como linguagem no espaço cênico, diante do público. Dramaturgia, sem a ação cênica, torna-se apenas grafia, ou seja, “dramaturgrafar” sendo que o almejo é a “dramatização”.

A dramaturgia, referindo-se especificamente a composição do texto em palavras, tem em si um objetivo mais abrangente do que a simples narração de uma história, para fazer conhecer os seus seres ficcionais e como suas ações se processam. No teatro, em cena, a dramaturgia escrita busca captar em seu enunciado a semelhança com a realidade, mas não comportam e só representam a realidade das coisas e dos valores do real, não deixa de ser metáfora da vida.

Jean-Pierre Ryngaert ¹ na introdução de seu livro *Introdução à análise do teatro* faz uso, como citação, a frase do pensador francês Roland Barthes, na qual, o texto é definido como sendo uma máquina preguiçosa e pressuposicional que faz com que o leitor tenha um trabalho duro de cooperação para preencher os espaços do não dito ou o do já dito que ficou em branco. Ryngaert, por sua vez, afirma que o texto teatral é uma máquina mais preguiçosa que as outras, devido à relação equivocada com a representação. Reforça, ainda falando, que Anne Übersfeld refere-se a ele como sendo “texto aberto” com mais brechas do que outros textos por pressupor um conjunto de signos não verbais com os quais os signos verbais que se relacionarão na representação. Esta abertura, do texto, condiciona a participação efetiva de outros agentes para que façam sua interferência no espaço cênico. A participação do público é diferente daquela que ocorre quando este é leitor de texto literário, pois terá que haver uma leitura simultânea de diferentes linguagens que dão forma ao texto teatral. Na cena, o texto ganha a teatralidade e se identifica como teatro. Nesse reconhecer o texto teatral dialoga com e através dos atores, diretores, figurinistas, iluminadores, músicos e com o público. Um romance ou um poema se basta por si mesmo, o que não ocorre com um texto teatral. O imaginar do leitor (público) e o que dá sentido e cria significados preenchendo os “espaços vazios” do texto que pedem para serem ocupados. Na representação teatral não há obrigatoriamente o objetivo de sanar e preencher as lagunas de um texto, muitas vezes nela surge pontos obscuros, como no texto, apresentando novos espaços por serem preenchidos. Segundo o pensamento de Ryngaert os questionamentos sobre o que é especificidade do texto teatral, se esse ou aquele texto é representável, se são ou não teatro acontece por um sentimento nostálgico das poéticas dramáticas e até pelo desejo de um tratamento normativo que resolvesse nossas incertezas contemporâneas. Afirma que quando uma encenação ganha importância extrema o texto em contrapartida perde a sua importância.

O texto prevaleceu sobre o espetáculo entre os anos 60 aos anos 80, onde a figura do diretor tinha a liberdade de transformar tudo em teatro. Já nos anos 70 a adaptação para o teatro de qualquer tipo de texto era amplamente difundida sem distinções, drama ou romance ia para o palco.

Permanece ainda hoje, a preocupação dos estudiosos do século XVII, que queriam regularizar a escrita, pela classificação por gênero. O teatro Contemporâneo, quase na sua totalidade, ignora os gêneros. Ryngaert fala do conceito de tragédia de Aristóteles, mas diz que a definição de Aristóteles é mais aberta do que suas traduções imprecisas. Estas

¹ Todos os comentários nesse capítulo sobre visão de Ryngaert foram baseados na leitura do capítulo-O que é um texto de teatro(p.3 até p.31)

definições provocam debates teóricos toda vez que uma obra se distancia de uma norma já fixada. Grande parte das vezes os autores escrevem textos que ignoram os gêneros, não podendo assim ser classificado como cômico, trágico ou dramático. No que diz respeito ao diálogo ele não é critério absoluto do gênero dramático. Aliás, muitas vezes o ator se dirige diretamente ao público. O critério seria o texto falar para alguém. Ao se pensar sobre se o texto pode dispensar a representação Ryngaert estabelece que análise de texto e a análise da representação são procedimentos diferentes mesmo sendo complementares. O trabalho realizado no tablado exige novo olhar sobre o texto seguido de uma imediata preocupação com o espaço e o corpo. O texto funde - se ao trabalho do ator. Essencial para que haja essa fusão é a experimentação do texto a ser interpretado, onde a maior dificuldade reside em fazer escolhas e renúncias e desta feita a encenação nunca se esgota. Certo é que o palco deixou de impor normas á escrita. Até o silêncio, a ausência de palavras se faz escritura teatral.

“O teatro atual aceita todos os textos, qualquer que seja sua proveniência, e deixa ao palco a responsabilidade de revelar sua teatralidade e, na maior parte do tempo, ao espectador a tarefa de encontrar aí seu alimento. A escrita teatral ganhou em liberdade e em flexibilidade o que perde, por vezes, em identidade.”(Ryngaert,1996,p.17).

Como autora de um texto teatral ter que vê-lo isolado no papel, sem se fundir com a emoção na voz, no movimento, na luz, na música, ou seja, sem dialogar, sem mostrar-se para o que veio nada mais do que olhar para um corpo sem vida, deformando-se, esquecido e negligenciado, amontoado de palavras mudas. Ousei então dar vida às folhas já amarelas que foram criadas para ter corpo, voz, alma e para que as palavras escritas possam ser quando ouvidas, vistas e sentidas e assim ganhar outro sentido.

No artigo “*Notas sobre a experiência e o saber da experiência*” Jorge Larrosa Bondía² escreve o quão profunda é a relação que temos com as palavras, que primeiramente transitam em nosso interior dialogando conosco, para só depois, com elas, possamos nos colocar diante dos outros e diante do mundo.

“O homem é um vivente com palavras. E isto não significa que o homem tenha a palavra ou a linguagem como uma coisa , ou uma faculdade, ou uma ferramenta, mas que o homem é palavra, que o homem é enquanto palavra, que todo humano tem que ver com a palavra, se dá em palavras, está tecido de palavras, que o modo viver próprio desse vivente, que é homem, se dá na palavra e como palavra.”
(BONDIA,2002,p.21).

² Jorge Larrosa Bondía é doutor em pedagogia pela universidade de Barcelona onde é professor de Filosofia da educação

2 Gênese da Montagem:

A gênese para a montagem ocorreu em abril de 2008, quando conheci o texto de Jorge Luís Miguel. A experiência foi marcante, modificadora e construtiva, gerou em mim o impulso da criação e a elaboração de um projeto para montagem e apresentação. O resultado do longo e conflituoso diálogo entre as palavras do monólogo comigo e do meu diálogo interior fez surgir em 2009 o texto *Diálogo em Preto Branco*. O objetivo do texto é o dialogar com o público sobre algo comum a todos, para depois montar o particular do *Monólogo de Miguel*. O particular do texto de Jorge Luiz Miguel são os motivos do seu sofrimento provocados pelo despertar das lembranças dolorosas da infância ao tentar escrever sobre a ira. O comum a todos é a dor, a vergonha, a culpa, a dúvida do que fazer com lembranças dolorosas e conflituosas quando estas ficam vivas dentro de nós. Acompanhado da cena audiovisual e cenário virtual, o espetáculo ganha ares e características de uma “experiência cênica” que nada mais pretende do que o simples dialogar entre as muitas linguagens que serão usadas como partituras na composição cênica para dialogar com o espaço e com os que estarão nele. O Memorial Descritivo servirá como registro pessoal da experiência e também tem seu caráter como registro histórico para análise posterior.

Numa gaveta encontrei na contra capa de um caderno esquecido, tão amarelo quanto às folhas da minha dramaturgia, uma frase de Lev Vygotsky que reflete bem a lógica que estabeleço ao pensar a importância da experiência. Segundo Vygotsky, “O saber que não vem da experiência não é realmente saber”. Essa frase reverberou em mim durante um longo período gerando desconforto, pois, a experiência de realizar o exercício do “criado”, ao mesmo tempo cobra a busca para ampliar o que foi, para mim, deixado de lado no decorrer do curso.

Toda experiência tem algo de único e novo que acaba por fazê-la imprevisível. Na experiência o resultado nem sempre é certo, a incerteza é a maior constante, dependendo das condições, a única coisa garantida é o desconhecido.

“A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm..., o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos... o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a quem chegam as coisas,...é sobre tudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos” (BONDÍA,2002,p.24).

Para escrever este ensaio, primeiramente reflito sobre a trajetória do projeto, que teve, em um primeiro momento, o impulso para criar estimulado pela leitura do *Monólogo de Miguel*. Li e reli o texto que me foi entregue na aula de dramaturgia, pelo autor Jorge Luiz Miguel, para interpretar Miguel. O título da obra era *Sarna*. A relação estabelecida na leitura do texto foi de apropriação. Mergulhei no papel e sai dele com o texto escrito em mim. Do texto recortei as palavras que iam além do seu puro significado. Grifei com meu olhar algumas frases, coleí em outro papel o que estava no branco das entrelinhas e que usavam a linguagem do apenas sentir. Grifei o que era dele e meu também. O texto fragmentado tinha então um significado que parecia particular.

Compagnon em *O trabalho da citação* descreve o reconhecer primeiro na leitura, para depois ser significado escrito.

“O grifo assinala uma etapa de leitura, é um gesto recorrente que marca que sobrecarrega o texto com o próprio traço. Introduzo-me entre as linhas munido de uma cunha, de um pé de cabra ou de um estilete que produz rachaduras na página; dilacero as fibras do papel, mancho e degrado um objeto: faço-o meu.” (COMPAGNON, 2007,p.17).

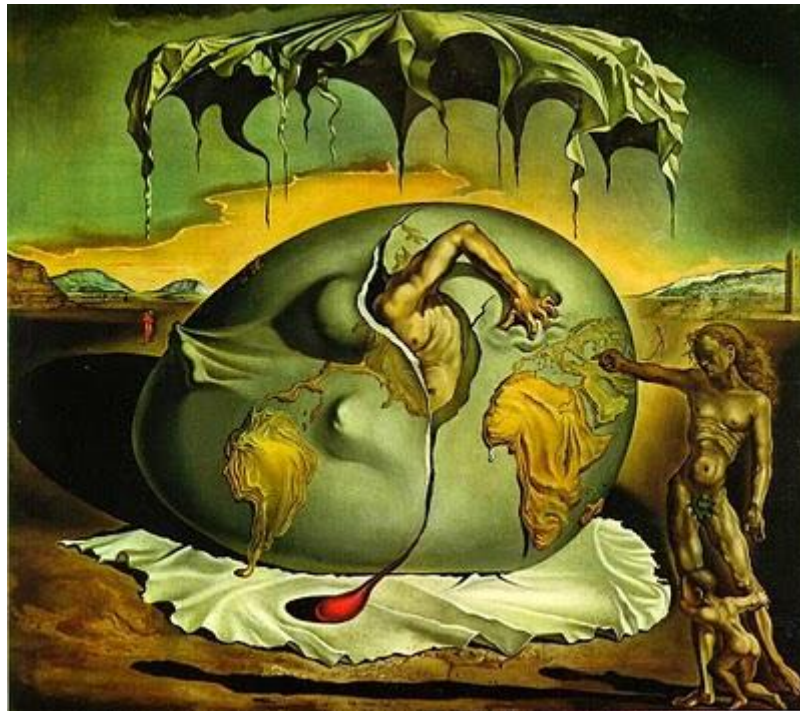
Nada melhor do que as metáforas de Compagnon para uma dramaturgia de metáforas escritas por alguém que não sabe escrever “certo”, para uma dramaturgia feita, em parte, por uma disléxica como eu. Metáforas presentes no texto ao falar da folha de papel escrita e da folha por escrever, da folha entregue ao público para que nela escrevam, na metáfora dos objetos de Miguel, cadeira, escrivaninha, caixas e a capa de caderno, todas recobertas por folhas de papel escritas, rasgadas e coladas cuidadosamente, pintadas com tinta guache.

2.1 A Pintura surrealista como referência:

A metáfora na imagem que será usada para a divulgação das apresentações da montagem que nada mais é do que um corpo humano rasgando e saindo de uma bola de papel amassada tem como fonte inspiradora uma pintura surrealista.

A imagem em questão foi adaptada a partir da obra do pintor espanhol surrealista Salvador Dali intitulada *O Nascimento do novo homem - Criança geopolítica assistindo o nascimento do novo homem*, de 1943. Na pintura, percebemos que o novo homem sai de um ovo, contorno do planisfério do planeta Terra com seus continentes, numa alusão aos rumos do mundo ainda vivendo a II Guerra Mundial. A visão de Dali é crítica e nada otimista.

Enquanto o corpo do novo homem se projeta para fora, do interior do planeta, os mais fracos ou quase mortos apenas observam passivamente. Sabia bem Dalí que a nova ideologia imposta não faria surgir um novo homem, nem modificaria o mundo. Na visão de Dalí o mundo mudaria com o término da Segunda guerra mundial para o temido. Cores e formas da sua obra retratam a tristeza, a dor, o sofrimento e o medo, resultante do surgir da nova era, do pós guerra. Antevia Dali os conflitos da nova repartição do poder que dividiu o planeta em dois polos hegemônicos. Mundo Bipolar, como o cérebro humano, mundo da miséria e da insanidade da guerra e que acabou globalizando e disseminando o medo e o terrorismo. A referência à guerra externa do homem em suas relações sociais, políticas e econômicas para montar a imagem identidade do espetáculo da guerra interior do homem.





(nota de rodapé explicando como a imagem foi montada.

Quanto à montagem, o pretendido, desde que foi concebido, é a apropriação dos textos, da cena audiovisual, de partituras corporais intensas e verdadeiras que vem com um embate materializado num tango, com um desenho sonoro vibrante e sensível, intercaladas por interpolações audiovisuais do cenário virtual junto ao trabalho dedicado, regular e comprometido da equipe estruturada para realizar todas as etapas necessárias para poder tirar do papel o projeto e fazê-lo chegar ao público.

2.2 A Concepção:

Na concepção da montagem, a preocupação de criar algo que se aproxime da percepção comum que norteia as pessoas, não como banalidade, mas como universalidade. Questão de posicionamento político quando abordamos a temática da homofobia na infância. Lehmann ao escrever *Teatro, Pó – Dramático e Teatro Político* faz uso da frase de Heiner Müller que diz : “A tarefa da arte é tornar a realidade impossível”(MÜLLER apud LEHMANN, 2009, p.233). Lehmann acrescenta que se pensarmos a função da arte chegaremos a conclusão que a mesma é negativa. Compreenda - se que para Lehmann isso não quer dizer que seja necessariamente triste, ou violenta e que pode ter a ver com uma coisa ingênua, com coisa grotesca ou sem sentido. Ressalta que quando fomos criança gostamos de coisas sem sentido. Fala que Freud mostrou que em certa hora abandonamos essas coisas sem sentido para avançar. O papel da arte é tornar possível o retomar o sem sentido.

O exemplo da ação política da arte está na interrupção. A interrupção, segundo Lehmann, é experimentada quando ao executar algo paramos para perceber para além do condicionado. Interrupção que se relaciona com os nossos conceitos e com nossos pensamentos. Pode funcionar também como choque fazendo com que a realidade se torne coisa não mais possível, provocando o pensar a respeito de algo. Buscamos tornar a realidade impossível.

Na montagem, existe a prioridade de que a sua compreensão seja ampla e ao mesmo tempo única e particular, para quem nela participa e para quem irá ver. Compreensão que terá que vir através da sinestesia da composição cênica. Na dramaturgia, por mim escrita, não houve preocupação com a ordenação das palavras ou mesmo com a métrica na poesia de alguns trechos, houve apenas uma atenção voltada para a musicalidade das palavras, para que em conjunto, possam criar possíveis conexões de reconhecimento inconsciente, independente da coerência ou não, enquanto frases pronunciadas.

Ao analisar a “performatividade” da palavra, Zunthor afirma que esta transcende o fisiológico e o psicológico, pois se soma aos conteúdos pessoais firmados culturalmente, socialmente e historicamente moldando um texto:

“Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio- me dele interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este

texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia”. (ZUNTHOR, 2000. p. 63-64).

Todos os recursos utilizados para compor as cenas têm como objetivo primeiro conseguir gerar situações dialógicas, conceito que discutirei a seguir, seja na composição dos signos, na poética textual, na estética sonora e visual, no desenho dos movimentos ou no primeiro gesto da participação direta do público, onde o mesmo lança seu texto numa bola amassada de papel no espaço cênico, ato explícito da intenção de dialogar com o público e de torná-lo parte do jogo. Valendo-se de múltiplas linguagens para a cena, tecemos uma obra rica visualmente e de forte impacto emocional, e que leva o público à reflexão. Há sempre uma tensão nas falas. Para quem ouve o sujeito de quem se fala e para a qual se fala não é bem definido e assim o público pode se reconhecer nas entrelinhas do texto. O cenário, dialogando com a dramaturgia, só poderia ser virtual, coerente com a ideia de que tudo está no pensamento, somente os objetos, para contar a história de Miguel, são concretos. Monólogo de um escritor que assume a incapacidade de escrever sobre a ira que está a consumí-lo.

Bola de papel, palavras escritas preto no branco, por isso do título, *Diálogo em Preto e Branco para o Monólogo de Miguel*. O que está escrito nas entrelinhas, às vezes, é muito mais contundente verdadeiro e real do que está grafado. Diálogo do não falado que ganha forma e voz para discursar através do que estará em cena, por quem estará em cena, com quem estará na platéia.

Os diálogos ao se materializarem, na ação cênica, ganham mais que o sentido semântico das palavras que suscitam o que somos, o que sentimos, o que tem significado e o que tem a ver com os nossos valores. A palavra é vista como fenômeno social, histórico e ideológico, por consequência seus signos são variáveis e flexíveis. Palavras ganham diferentes sentidos, se pensarmos que elas são reflexos do seu tempo e da realidade da sociedade onde se inserem principalmente pelas interações inevitáveis que sofrem com as outras diversas linguagens. Jogo de reciprocidade, de intersubjetividade, o que conheço se faz conhecido através dos outros. Para apreender a realidade, perceber como ela se apresenta, o uso da palavra, dos gestos, das formas, das convicções, dos movimentos e da sonoridade monta um mosaico único, resultado da comunicação e da prática coletiva de uma comunidade.

Conforme Bakhtin em *Estética da criação Verbal*, o Dialogismo pode ser um interagir de muitas vozes e não há como pensar o homem, nem idealizá-lo sem as relações que fazem com que ele fale e ouça o outro.

“Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão de um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. /.../ A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor.” (Bakhtin, 2003:113).

Nessa montagem três fragmentos independentes e ao mesmo tempo complementares fazem com que a obra jamais tenha um caráter hermético, pois está totalmente aberta às novas possibilidades de dialogar. O projeto fala dos sentimentos não revelados, comuns a todos, e por fim abre espaço para outras dramaturgias em forma de monólogo para falar do particular permitindo a possibilidade de novos diálogos.

A montagem do espetáculo só aconteceu porque o projeto que criei foi contemplado pelo 1º Fundo Municipal de Cultura de Florianópolis em 2012. Com recursos o que estava no papel pode ir para o palco executado pelo grupo de teatro APATOTADOTEATRO, onde participo como atriz e diretora, e com o trabalho da equipe montada por Thomas Dadam³ e Manu Mattiello para realizar o curta.

Ao idealizar o projeto transcrevi nos objetivos e na justificativa a natureza do espetáculo .

Em entrevista, o sociólogo Zygmunt Bauman fala da nossa responsabilidade de reanimar os princípios de humanidade e civilidade que estamos esquecendo. O projeto foi pensado nessa premissa tendo como principal tema à violência física e psicológica causada pela intolerância de gênero na infância. A arte é o nosso instrumento de comunicação para afirmar que somos todos iguais e temos os mesmos direitos. Arte para se opor a nossa realidade onde deparamos com uma sociedade repleta de conflitos e desigualdades absurdas. Mundo ágil de tecnologias que distanciam o homem do homem. Há muito não paramos para perceber o que se passa dentro do outro e gradativamente perdemos também o contato com o que somos e com o que sentimos. Estamos confusos e muitos estão perdidos totalmente.

Nesse quadro de inércia e incoerências onde são palpáveis os reflexos da degradação das estruturas do homem como, por exemplo, a ascensão da violência de toda natureza junto à intolerância e ao consumo desenfreado que servem como forma de compensação para nossas frustrações e limitações, nós como “fazedores de teatro” optamos por temáticas que possam ir

³ Thomas Dadam graduado em Comunicação-Cinema e vídeo- UNISUL/2011, Premiado em seis categorias no 5º Fita Crepe de Ouro; Participou em 33 Festivais de cinema no Brasil e 21 no exterior sendo premiado em 10, Manu Mattiello graduanda Artes Cênicas/UDESC e produtora cultural.

ao contra fluxo da lógica de indiferença e banalização da vida na sociedade atualmente. Octavio Paz ⁴ lembra que, para alguns escritores e artistas “o fundamental é a intenção, quase religiosa, de sua obra. [...] Para outros, o artista deve ser simplesmente artista. A obra de arte, só arte. Sem nenhuma intenção. A arte não é jogo. Nem política. Nem economia. Nem bondade. É somente arte.” Temos assim dois campos contrários nos quais se colocam os escritores , os dramaturgos, optei pelo campo da intenção da arte.

Assim sendo a montagem teatral em questão vem carregada da filosofia de trabalho e da conduta pessoal por parte dos membros do grupo onde, responsabilidade e respeito à vida são nossa prioridade. Nossa crença é fundamentada na esperança de que só fazendo sentir é que as pessoas irão conseguir sair da anestesia do não agir. A arte voltada aos valores que humanizam. Objetivamos dialogar com o público através de um drama psicológico onde as situações montadas levam o mesmo a ter que se colocar no lugar do outro.

⁴ Octávio Paz Lozano nasceu no México foi poeta, ensaísta, tradutor e diplomata. Sua obra era voltada ao campo da teoria e a prática da poesia moderna e vanguarda. Prêmio Nobel Literatura em 1990

3 Memórias e reflexões do primeiro diálogo.

Nesse capítulo pretendo iniciar o relato da trajetória, em forma de memorial, das primeiras impressões suscitadas com a leitura do texto teatral de Jorge Luís Miguel. Este primeiro contato foi mola propulsora para criar uma dramaturgia, um projeto e realizar uma montagem teatral. O processo de criação teve como impulso primeiro uma vontade latente de dialogar. O que encontrei no enunciado do monólogo impulsionou em mim à vontade de escrever. Transcrevo agora, minha percepção, meu entendimento como leitora do Monólogo onde reflito sobre a relação texto - leitora e como a experiência tornou-se estímulo para que eu me tornasse autora de outros textos. A abordagem que ora se inicia transborda das reflexões e análises dentro de uma lógica particular e subjetiva, enquanto leitora e atriz do Monólogo. Valho - me da prerrogativa concedida a todo leitor de no ato de ler elaborar e avaliar o texto dentro de uma ótica pessoal , pois a escritura é para o leitor. Conforme Roland Barthes em sua obra *O Rumor da língua*, no capítulo intitulado *A morte do autor* encontramos que toda escritura é um neutro destituído de voz e origem, que foge do sujeito , o branco-e-preto, que perde a identidade começando pelo corpo que escreveu. A escritura surge com a morte do autor e o que fala não é mais ele, mas a linguagem e só assim a escritura começa. A linguagem per forma e o autor sucumbe em proveito da própria obra. Um texto é tecido de citações , oriundas dos mil focos de várias culturas e que entram umas com as outras para dialogar, em paródia, em contestação. Só há um único lugar onde a diversidade de vozes pode se reunir, este lugar é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura: a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia: ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito. Sem a leitura do “Monólogo de Miguel” não haveria o escrever do “Diálogo em Preto e Branco”. Antes de organizar a transcrição da leitura que fiz, discorro sobre o conceito de monólogo que encontramos no Dicionário de teatro de Patrice Pavis.

Pavis define monólogo como sendo “discurso que a personagem faz para si mesma.” Estabelece ele uma diferenciação com o dialogo, pois não há o intercambio verbal. O

monólogo caracteriza - se por sua extensão de fala destacável do contexto conflitual e dialógico. Destaca Pavis que há traços dialógicos no monólogo, citando Benveniste, onde o monólogo é um diálogo interiorizado, construído em “linguagem interior”, entre um eu locutor e um eu ouvinte (mesmo quando esse interlocutor é um ente imaginário): “às vezes, o eu locutor é o único a falar, o eu ouvinte permanece, entretanto, presente, sua presença é necessária e suficiente para tornar significativa a enunciação do eu locutor” (p.247). O eu ouvinte pode intervir para uma objeção, uma pergunta, uma dúvida, um insulto. Pavis continua explicando que junto do termo monólogo, temos o termo solilóquio que faz parte do chamado “fluxo de consciência”, e que o discurso interior do personagem nesse caso é mais ainda que o monólogo, refere-se a uma situação psicológica e moral que exige um refletir de pensamentos em voz alta . O solilóquio é uma comunicação direta ao público. Outra característica marcante do monólogo é a sua inverossimilhança: uma pessoa sozinha não revela em alta voz seus sentimentos para si mesmo, pois a situação seria irreal, ridícula e vergonhosa. O teatro realista ou naturalista só admite o monólogo quando é motivado por uma situação excepcional (sonho, sonambulismo, embriaguez, efusão lírica). Nos outros casos, o monólogo revela a artificialidade teatral e as convenções de jogo. Pavis ressalta a estrutura profunda do monólogo.

“Todo discurso tende a estabelecer uma relação de comunicação entre o locutor e o destinatário da mensagem: o diálogo é que melhor se presta a este intercâmbio. O monólogo, que por sua estrutura não espera uma resposta de um interlocutor, estabelece uma relação direta entre o locutor e o ele do mundo do qual fala.”(PAVIS, 1999, p.248).

A gênese de todo o processo de criação do *Diálogo em Preto e Branco para o Monólogo de Miguel* aconteceu através da disciplina de Dramaturgia, ministrada pelo professor Fernando Faria. Tudo ocorreu em sala de aula quando da proposta de exercício aos alunos de artes cênicas, então na primeira fase, em 2008. Os mesmos deveriam criar um texto que posteriormente seria dirigido e encenado por outros alunos. Todos os textos produzidos acabaram sendo lido em sala antes de serem estabelecidos os atores e os diretores para cada texto. Nessa primeira leitura estava atenta a sonoridade dos textos e não despreocuí-me com a necessidade de analisar ou entender as narrativas. Ao ouvir o texto *Sarna - Monólogo da Ira em 3 cigarros* de Jorge Luís Miguel, minha atenção foi modificada.

Fiquei impressionada com a sonoridade do texto a repetição de muitas palavras criava um ritmo quase musical despertando algo inquietante em mim. No texto um jogo sonoro de organizar e reorganizar falas que muito me agrada. O texto de Jorge Luís Miguel, naquela

data aluno de Artes Cênicas/UFSC e de Artes Visuais/UEDESC, criou em mim certo fascínio por ser ousado e revelador e ao mesmo tempo tocante. O que estava escrito era impactante, pois tratava - se de algo muito pessoal e reconhecível, como ouvinte, fui apanhada pela empatia. Era e é possível observar no texto uma estrutura de frases complexas, fragmentadas claramente fluxo natural do pensamento e do sentir. O próprio autor revelou – me que foi para ele difícil escrever e até mesmo concluir as três páginas de texto e que para tanto arrancou e amassou muitas folhas. Conforme ele seu quarto ficou repleto de bolas de papel jogadas ao chão. A imagem que foi passada por seu relato ganhou significação para ser transformada em referência e inspiração em todas as etapas do processo de criação, útil como recurso a ser explorada em cena. Alguns dias depois, no segundo momento do trabalho da disciplina, o texto *Sarna* foi entregue para ser dirigido pelo então aluno Claudinei Sevegnani. Surpresa e feliz fui chamada para atuar no Monólogo de um personagem que na verdade não possuía nome. Fui orientada para ler e decorar o texto e informaram- me que trabalharia em cena a ira. Na mesma noite chegando em casa fui ansiosa ler e vivenciar o primeiro diálogo com o texto, o que sou diante do outro escrito em palavras e nas entrelinhas do texto que estava em minhas mãos.

Já ao ler o título, na capa do texto, defrontei com uma série de questionamentos que me provocou uma profunda análise reflexiva que perdurou por toda a leitura e se repetiu e repete em todos os momentos que o texto se apresenta. Mesmo hoje, depois de mais de quatro anos, ainda encontro coisas que fazem pensar e questões ainda sem respostas e que fomentam novas perguntas.

Minha primeira pergunta foi por que do título *Sarna*?

Por que *Monólogo da Ira em 3 cigarros*?

Analisei, refleti e criei minhas hipóteses como leitora tentando preencher lacunas do texto. As imagens formadas com a leitura foram angustiantes, e para a atriz desafiadoras. Retornando as primeiras impressões evocadas por alguns questionamentos, não pude fugir da ideia de metáfora e de pensar no desconforto do autor ao escrever a obra. *Sarna* é uma doença de pele, cientificamente conhecida como Escabiose. Altamente contagiosa gera facilmente repulsa nas pessoas quando identificada, principalmente porque existe a associação de que ela acontece pela sujeira e somente em quem não tem higiene. Muito comum na infância, pelo simples fato de que crianças manipulam muito mais objetos que um adulto e se sujam muito brincando, além de que acabam por tocar pessoas, animais e coisas sem censura. Nem sempre limpas, mãos e unhas, precisam de uma higiene mais acentuada, o que nem sempre ocorre, ajudando assim a contaminação da pele. A escabiose causa um prurido intenso chegando ao

insuportável sendo angustiante e indisfarçável. Na fase aguda além do prurido a sensação intensa de ardência comparável à sensação causada por fortes queimaduras de pele. Comumente os infectados relatam que se pudessem arrancariam a própria pele. A escabiose em fase avançada abre caminho para bactérias causando lesões purulentas, fétidas e profundas que deixam cicatrizes. Em organismos mais debilitados o quadro pode agravar, evoluindo para quadro séptico, levando o indivíduo vulnerável ao óbito. Sarna é também um termo popular para classificar pessoas irrequietas, irritantes que não param e das quais todos querem manter distância. Quando chamamos alguém de sarna existe a intenção de agredir.

No terceiro parágrafo do Monólogo de Miguel o termo sarna ganha força e agressividade – “pequeno porco sarnento” e logo à frente – “pequeno porco sujo”. Pequeno então uma criança. Não houve como deixar de associar a essa fala, na leitura e em cena, a de agressão física de uma criança supliciada pela figura materna – “Ela levantou seus grandes olhos verdes, sempre grandes olhos...”.

Todas as didascálias, feitas pelo autor, foram deixadas de lado pelas três direções diferentes que o monólogo já teve. Uma das recomendações, no quinto parágrafo, era muito longa e pedia que o texto nesta parte fosse gravado e ouvido com um gravador de mão para dar impressão de falso, de irreal e de fantasia. Muitas vezes deveriam ficar repetindo simultaneamente esta parte do texto em tempos diferentes para causar confusão. Nesse parágrafo o idealizado pelo autor se choca com a primeira narrativa que inicia o texto. No primeiro parágrafo frases demonstram a irritação de uma conversa familiar – “E ela contando que isso e aquilo e aquilo que não posso dizer, e que conversará com a irmã e ela contará tudo, tudo! Eu disse: mas eu não diria isso, não diria isso, não diria de jeito nenhum, jeito nenhum. Você tem... certeza?” e o - texto para leitura - no quinto parágrafo, a conversa amena é de aceitação descrevem outra realidade – “Conversaram sobre isso e aquilo e deram piruetas que balançaram estrelas, entre outros... Conversava enrolando os pequenos cachos castanhos a pequena e contava que falara tudo a ela. Perguntei, mas você acha? Ela me respondeu sorrindo.”

No sexto parágrafo novamente a questão da limpeza, dos porcos faz com que haja um retornar a pensar no título *Sarna*. Novamente o desejo do autor que fosse tudo diferente - “sorrindo ela me disse sem coisas sujas nem porcos. Não precisar ser limpo, não precisar ser vestido”- quase uma ordem carinhosa de alguém idealizado seguida por um assumir de que não é real - “Ah eu podia acreditar”. Na mesma linha ele repete a mesma frase só que o acreditar refere-se agora ao fato de pensar no que havia escrito, no que mantinha oculto - “Algo dentro de mim, mas impossível, eu que sou escrevi: impossível.” A menina que faz

parte dele, existindo apenas no desejo, toma forma e com ela então ele dialoga – “Quase lhe mostrei o papel, tonta menina não sabe ler não sabe?...Ah, me diz, menina, confessa, me diz, me diz que a beleza e a verdade não existem, me diz que eu fico contente.”. Mais adiante no mesmo parágrafo alusão direta a homossexualidade – “... Eu que sou escrevi.”

A palavra “escrever”, “escrito” surge sempre com frases de denotam conflito. Em todas as situações os sentimentos são dolorosos. – “Eu não posso escrever sobre a ira. Dezenove vezes eu não posso escrever sobre a ira”. No décimo primeiro parágrafo a frase se repete e então a fala que parecia de raiva, ira, desfaz-se diante da revelação da impotência para escrever sobre ela – “Eu não posso escrever sobre a ira. Dezenove vezes eu não sei escrever sobre a ira.”. Miguel conta na verdade que o ato de escrever serve para contar o que não esquece, algo mantido na lembrança e se faz ira.

No final do segundo e sexto parágrafo a palavra impossível vem sempre antes e depois da palavra “escrevi”. Em ambas as passagens o que vem a seguir é agressão, se no terceiro parágrafo temos a figura da mãe agredindo fisicamente, no sétimo temos a figura do pai submetendo o filho por meio da agressão verbal – “Mas então havia o garoto. No saguão do aeroporto. Eu e o garoto no banheiro. O garoto num banheiro em mim. Vazio, o garoto vazio num espaço vazio em mim. O garoto com o pai.

- Assoa esse nariz garoto, assoa!
- Não tem nada pai, não tem mais nada!
- Assoa!
- Não tem nada!”

Novamente o personagem no oitavo parágrafo refere-se ao ato de escrever – “Texto por escrever”. Nesta passagem não se cria uma história para prosseguir o monólogo, ele acaba repetindo as lembranças que foram despertadas que deixam perceptível a humilhação, o medo, o constranger do menino. Seguindo no nono parágrafo temos a súplica do personagem que emprega a metáfora para falar do corpo e da alma. O que deveria ser, o desejo de ser tratado com respeito e carinho, são colocados ao público como um apelo .- “O que é pegar uma pequena coisa viva, miúdo, coisa pequena, frágil, macia: vida. Alisa esse tecido macio, veludo, contas coloridas. Alisa esse tecido quente, sala de espelhos, caleidoscópio de cores e formas: vida!

E pise, pise, pise!”

Diferente do relato com a mãe, onde houve um acalmar, com o relato do pai houve um avançar dos sentimentos represados e a raiva não consegue mais ser contida. Repete-se pela terceira vez a fala do pai com o filho. E a ira do garoto ganha uma frase:

- “Saindo do banheiro, recolhi os cacos do garoto e gritei:- Animal, pessoas assim deveriam ser amarradas em árvores.”

A repetição sistemática, que encontramos por todo texto, fez com que pensasse no número escrito em algarismo arábico e não de forma literal no subtítulo da obra – *Monólogo da ira em 3 cigarros*. Na maioria das frases as palavras se repetem três vezes, as frases que se invertem fazem isso três vezes e no texto em *off*, da relação familiar feliz, uma provável indicação do porque:

“- Às três horas da tarde de ontem, encontrou Mariana. Conversaram sobre isso e aquilo e deram piruetas que balançaram estrelas, entre outros. A mesa do café era vermelha. Conte os pratos: quinze. Os talheres: três, a saber: colher garfo faca. Na Trindade também três: pai, mãe filho.”

O três é marcante – três horas, três objetos observados, mesa vermelha, pratos e talheres. Os talheres três: colher, garfo e faca. Na frase sobre a Trindade a ambiguidade de interpretação. Em todos os momentos a sensação que ficava era que todo tempo as frases e palavras se repetiam porque elas eram pronunciadas para o pai, para mãe e para ele. O monólogo conta sobre uma família de “3” pessoas vitimadas pela ira gerada pela intolerância homofóbica. O preconceito faz tanto mal a saúde e a vida de alguém quanto os cigarros – “3” cigarros.

Analisando o texto *Monólogo de Miguel* é inegável a sua qualidade. Um texto de bom gosto, muito envolvente que se vale de um crescente dramático muito interessante, sensível e inteligente abordando a violência na infância. As lembranças e as cicatrizes da violência física e emocional na infância transbordam. O monólogo é carregado das impressões pessoais do autor e por isso se faz tão forte, verdadeiro e tocante. Estranhamente o texto não me parecia completo. Questionei-me muito e o reli muitas vezes. Um texto tão impactante não precisaria de mais nada, por que então me incomodava; busquei a resposta por longo tempo.

A resposta estava diante dos meus olhos, nas entrelinhas, o que me incomodava não estava escrito. Na primeira fala de Miguel ele diz que não pode escrever sobre a ira, repete que 19 vezes não pode e logo conclui “e, no entanto você não sabe, eu não sei...”, o que ele não falava me intrigava. A dor, o medo e a vergonha escritos nas entrelinhas, reconhecido apenas inconscientemente.

O tema do monólogo é a violência pela intolerância familiar, mas nele podemos identificar algo comum a todos nós, que fica no branco das entrelinhas, coisas que não contamos pela fala e escrita e que refletem em muitas coisas que fazemos e em muitas outras coisas que deixamos de fazer. Houve de minha parte então vontade de escrever exatamente

sobre essa natureza humana de ocultar dentro de si seus tormentos. Precisava colocar no papel, precisava dialogar com o monólogo. Surgiu o *Diálogo em Preto e Branco*. Na verdade no próprio texto do *Monólogo de Miguel* no último parágrafo, décimo primeiro, encontrei o pedido do autor - “Mas um dia haverá uma peça; com várias vozes além dessa. E luzes e cores...”. Essa última parte do texto passou a ser uma obrigação que transtornou e transformou minha vida. Para poder dialogar com Miguel, a dramaturgia e o projeto de montagem que foi criado, teria que usar várias vozes, de múltiplas linguagens para a cena. E assim foi. No próprio texto do *Monólogo* enxertei, no último parágrafo, meu texto. Assinalei, grifei o reconhecimento e meu compromisso, assumindo a minha igual incapacidade de escrever sobre a ira - “Eu não posso escrever sobre a ira, cinquenta e duas vezes eu não posso escrever sobre a ira. E, no entanto você não sabe.”. Na repetição da fala de Miguel, adaptada agora para a pessoa da atriz, o discurso do *Monólogo* não se fecha, ao contrario, reinicia novamente com uma nova dramaturgia por escrever.

A liberdade de mudar e acrescentar ao texto, veio em 2008, logo após a apresentação da montagem. O autor do *Monólogo* transferiu para mim a responsabilidade de decidir o rumo de sua obra, pois por ele, ela deveria ser destruída. Em 2009 criei o esboço do texto do que hoje é o “*Diálogo*”, e como o monólogo, possui somente três páginas de texto. Em 2010 montei o projeto completo e modifiquei definitivamente o nome do fragmento, por causa de um santinho. Jorge Luís Miguel é artista plástico e me ofereceu um flyer com a oração e a pintura do arcanjo Miguel por ser muito bela. O arcanjo Miguel no cristianismo é considerado o comandante das legiões de anjos que expulsaram Lúcifer do céu. É tido como um anjo guerreiro que possui uma natureza inquieta e de enfrentamento é o que mais se assemelha ao comportamento humano. Algumas seitas cristãs acham que ele na verdade encarnou humano como Jesus Cristo. O arcanjo Miguel seria então o Filho de Deus na Terra. *Sarna* se fez definitivamente *Monólogo de Miguel*.

4 O Diálogo

O texto teatral *Diálogo em Preto e Branco* foi escrito em 2009. Ao pensar no texto reuni duas poesias que escrevi, uma quando tinha dezenove anos, a mesma idade de Jorge Luís Miguel quando escreveu o *Monólogo*, e a outra pouco antes de começar o curso de Artes Cênicas na UFSC em 2008. A junção das duas, uma delas integralmente e a outra alguns fragmentos, resultou no texto teatral mencionado. Em sua estrutura as frases não definem claramente o sujeito para o qual se fala, nem de quem se fala. Em momentos fala do particular em outros momentos do que é universal. Nada foi escrito com a intenção de ser totalmente entendido, por isso são amplas as possibilidades de interpretação por parte do ouvinte. Foi muito pensado, calculado para ser impreciso como o ser humano e sonoro como a poesia. O *Diálogo* precisa também de outras partituras para a sua composição. O tango é o prólogo para o diálogo.

Ao pensar a música, para o embate entre a razão e emoção, esta não poderia fugir da lógica que toda criação deve ser fundamentada em coerência dentro de objetivo previamente traçado. Ao pensar a música a primeira imagem que me veio à mente foi de dançarinos de tango. Por causa de sua origem o tango carrega algo marginal, ainda polêmica, a negação de sua origem, que revela o preconceito de origem racial. Um espetáculo que fala de preconceito e intolerância só poderia ter como melodia um tango.

O tango é uma dança de corpos entrelaçados com um vigor que de certa forma causam a sensação que há um jogo de forças. Ora as imagens de seus movimentos desenham uma carícia sensual em outra uma afronta, uma provocação para um duelo. Essa vigorosa dança portenha tem sua origem, sua principal expressão precursora, nos bailes negros em Buenos Aires. Origem africana negada e pouco difundida. Raros são os estudos que assumem a raiz histórica dessa dança que em seus primórdios era proibida por ser vista como indecente, sendo apenas dançada por homens do subúrbio. Nascida em bailes negros onde os tambores marcavam a dança de candomblé para Xangô, deus do trovão e das tempestades na mitologia dos Yorubás da Nigéria, sendo também nome dado a um tambor usado para rituais. O tango era renegado pela elite da época que via como dança para negros e miseráveis. Conforme Horácio Ferrer, poeta, historiador e ensaísta do tango, o que temos hoje está distante do que

era em sua origem, pois foi empobrecendo, perdendo-se e suavizando-se paulatinamente. Criou-se um abismo, em fases distintas, que fazem estranhos e distantes os bailarinos de Bordel da Boca, dos bailarinos dos bailes de cabarés dos bailarinos dos clubes atuais. Registros de partituras musicais datadas de 1865 exemplificam e confirmam a origem negra do tango.



Imagem publicada no jornal Ilustración Argentina ,30 de novembro de 1882.

O ator canadense German Mckay viveu nessa época em Buenos Aires parodiando comicamente gestos e a linguagem das pessoas africanas através do personagem Negro Schicoba onde interpretava o canto e dança com partituras musicais do chamado tango. Os principais registros que afirmam o papel da influência africana são encontrados em fotos, jornais e registros de delegacias feitas entre o século XIX e início do século XX ainda sendo levantados e estudados.



A melodia criada para a música “Tango da dor”, criada para o espetáculo, veio de forma natural enquanto buscava sons de lamento e exercitava e experimentava sonoridades diferentes produzidas em objetos variados. Foi pensando no ato de bater com a mão no peito e pronunciar o termo “Mea- culpa” que o primeiro esboço melódico aflorou. Por não ter conhecimento para transcrever a música para partitura a melodia, apenas na voz e na

percussão, foi apresentado ao grupo de músicos Somato⁵ e a Polo Cabrera que fizeram o arranjo. Descrevi as intenções em cada fragmento da melodia que conta uma história em dois momentos. Os momentos foram traçados pensando nas duas agressões que temos no monólogo. A voz feminina que canta é a dor que tenta dialogar primero com a violência física e lamenta para o pai, para a mãe e para o filho. Repete seu discurso com a mesma frase musical quando ocorre a agressão psicológica e lamenta novamente para o pai, a mãe e o filho. O grupo musical Somato aceitou o desafio e com apenas três ensaios gravamos em estúdio. Tivemos como instrumentos um violoncelo, dois violões, percussão, sanfona e voz. Por sorte o tempo de gravação se encaixou quase que perfeitamente aos tempos e movimentos criados para a dança.

Retornando ao texto teatral do *Diálogo* optei por dividi-lo em três momentos apenas. A divisão era premente para criar a composição da ação cênica durante os ensaios: Primeira parte a emoção submete a razão; segunda a razão submete emoção e na terceira parte as duas se unem para dialogar com o mundo a sua frente.

⁵ Banda Somato- sexteto catarinense formado em 2009. Vencedor de diversos festivais de música já tendo excursionado pela Europa e América Latina.)

5 Cenário do embate :

O cenário para o fragmento *Dialogo em Preto e Branco* só poderia ser surreal, pois é a mente de quem escreve. Sempre houve a preocupação que o cenário virtual dialoga – se, de forma expressiva e harmoniosa, com a dramaturgia sendo parte bem integrado ao todo. Para isso busquei na pintura de um talentoso brasileiro chamado Fernando Vignoli o nosso cenário. Em 2009, mesmo ano que escrevi o *Dialogo*, ele pintou a obra *Corredor da Philadelphia*, baseado em uma foto de jornal mostrando o desespero dos palestinos sitiados e famintos na Faixa de Gaza.



A barreira que divide o Egito da Faixa de Gaza derrubada em 23 de Janeiro de 2008 pelos palestinos que atravessaram a fronteira para o reabastecimento de alimentos, combustíveis e outros bens essenciais.

A imagem criada por Vignoli⁶ era exatamente a imagem que eu tinha imaginado da mente de alguém. A coincidência fez com que entrasse em contato com ele. No diálogo que tivemos, generosamente, ele permitiu que sua obra fizesse parte do espetáculo. Nas anotações

⁶ Artista plástico nascido em Minas Gerais em 1960. Erradicou para os Estados Unidos em 2003 desde então expos suas obras em mais de 30 países. Visto como um pintor surrealista e expressionista tem centenas de telas espalhadas pelo Mundo.

feitas pelo artista ele destacou o objetivo da imagem criada para falar sobre as guerras e pazes que o homem promove. Contou ainda que visitou, um ano depois de concluída a obra, o memorial do Holocausto em Berlim e que ficou espantado quando viu que a estrutura era similar ao corredor por ele pintado. A pintura de Vignoli era perfeita para o cenário do espetáculo e sua temática.



Com a imagem liberada para ser o cenário virtual contatei uma empresa de programações de jogos e solicitei que a tela sofresse uma animação que daria vida à imagem criada por Vignoli. A lógica estabelecida para tanto pode parecer estranha, mas se o cenário representava a mente tomada pelas lembranças e as lembranças conforme Grotowski é corpo esta não poderia ser estática. Com a animação temos primeiramente a imagem surgindo ruidosa em fragmentados para se montar inteira. No *Monólogo de Miguel* ela novamente se movimenta como interpolação nos momentos que as lembranças da agressão física e psicológica acontecem: na física, olhos femininos em meio a relâmpagos e na psicologia um menino caminha desolado. O cenário estava pronto para dialogar.

6 Roteiro para conhecer a montagem

O roteiro abaixo tem o objetivo de tornar possível a compreensão de como o espetáculo acontece, serve também para deixar mais claras as colocações que virão em outros capítulos. Na descrição das cenas pormenorizo algumas das ações e intenções :

“Diálogo em Preto e Branco para o Monólogo de Miguel”.

Textos de Ilze Körting, Jorge Luís Miguel e Thomas Dadam;

Direção do “Dialogo em Preto e Branco” - Ilze Körting;

Atores – Angélica Mahfuz, Gustavo Bieberbach e Ricardo Goulart;

Direção do “Monólogo de Miguel”- Gustavo Bieberbach e Ricardo Goulart;

Atriz – Ilze Körting;

Direção da cena audiovisual “Fragmento sem nome” – Thomas Dadam;

Miguel adolescente – Christiano Scheiner;

Pai – Jardel Cunegatto;

Mãe – Manu Mattiello;

Jovem do banheiro – Marcos La Porta;

Jovem do banheiro – Renato Grecchi;

Dançarina – Bruna Konder;

Drama psicológico – duração aproximada de 50 minutos.

Sinopse: Quando as piores lembranças são despertadas, razão e emoção travam um duelo quase mortal. O embate vai para o papel onde o escritor deixa preto no branco o que lhe consome e se deixa dominar pela ira.

Cena 1 – O público é o personagem:

Recebidos pela performer o público escuta que a mais antiga das guerras acontece em nossa cabeça, onde razão e emoção decidem o que fazer com as lembranças dolorosas. Ficam sabendo que aquele momento é de diálogo entre eles e os atores que há em tudo uma entrega na esperança de uma troca maior de confiança. Recebem uma prancheta e caneta onde devem

escrever o que lhe causa dor, para depois amassar e depositar a bola de papel no espaço cênico.



Quando entram para sentar em suas cadeiras veem os atores fora da ribalta em total silêncio observando o que fazem. Nesse momento a luz esta concentrada na plateia e permanecerá acessa até a última bola ser jogada ao palco. Quando o público começa a escrever acontece à inversão de papéis, eles contam sua história, revelam seus sentimentos. Quem primeiro toca o espaço cênico não é a “fantasia” de um texto teatral ou personagens, mas sim os fragmentos de lembranças que a vida produz em cada um deles. O papel amassado serve de ponte, não permite que o palco crie paredes, à fronteira está quebrada. O público está presente movendo-se entre os atores levados na bola de papel, cativos, alguns imaginando o que será feito com o que escreveram.

Cena 2 – Submissão dos atores:

A luz apaga na plateia e os atores recolhem os papéis espalhados deixando num canto qualquer. Dirigem-se cada um a uma extremidade do palco. Deitam no chão em decúbito ventral num corredor diagonal de luz.

Cena 3 - Submetidos pelas imagens:

Escurece e as cenas do audiovisual são passadas. Primeiro bloco é em branco e acontece em dunas onde pai, mãe e filho aparecem. O homem está amarrado em uma árvore que mais parece uma cruz e a mãe veste burca. O filho foge e encontra a dançarina das areias em vermelho que acaba por jogá-lo no preto da escuridão de um banheiro sujo. O pai num canto ri enquanto o filho no chão está envolto por papel higiênico. O filho vê assustado um casal de homens que se beijam. Chove no banheiro e ele arranca o papel do corpo como se fosse pele. O deserto aparece novamente com uma folha de papel sendo queimada.

Cena 4.- As lembranças:

As imagens somem e o silêncio e a escuridão são rompidos por uma imagem fragmentada e barulhenta que monta aos poucos uma tela acinzentada. As paredes são enfileiradas feitas peças de dominó prestes a desabar. Uma escada ao fundo distante e retorcida parece não ter fim e ao mesmo tempo leva a lugar algum. O cenário da mente humana se formou para a razão e emoção se enfrentarem.

Cena 5 – O tango da dor.

Um dos atores inicia um lamento. Aos poucos se levantam e encaram e deixam extravasar a raiva num grito primitivo.



LARISSA NOWAK

Recompõem-se e enfrentam num abraço cruel que tenta arrancar algo da pele do outro. Todos os movimentos que se seguem nunca se completam porque um interrompe o outro no eterno

conflito pela alternância do poder. Os movimentos contam um amor de conflitos que inicia com o próprio assumir do amor. O tango fecha uma quarta dramaturgia que foi criada apenas com imagens direcionadas, gradativamente desde a primeira cena, a questão do amor de pessoas do mesmo sexo.

Cena 6- Embate de palavras

Ao chão razão e emoção se empurram e exaustos declaram que querem se apropriar de sentimentos e das lembranças. A emoção vence e quase submete a razão. Na reação a emoção é dominada e estabelece que o sofrimento é o combustível que gera as ações. Razão e emoção saem de cena para os atores agirem. Os dois atores recolhem e deixam juntas as bolas de papel com os textos e em seguida montam o cenário para Miguel.

Cena 7 – Todos iguais.

Com o cenário completo (mesa, cadeira e objetos de Miguel) os dois atores dão as mãos para falar dos textos do público. Direcionam as frases, os olhares e a emoção para as pessoas que estão diante deles. Antes de sair à razão pergunta sobre a dúvida que sempre temos quando tentamos dialogar com o outro – “E eles vão entender?”. Responde a emoção com a única resposta sincera para a pergunta – “Talvez”.

Cena 8 – Entra Miguel

Passa entre os atores e caminha na escuridão em direção ao cenário virtual. Para acende o cigarro, deixa o isqueiro sobre a mesa, senta - se e conta ao público por que não pode escrever sobre a ira.

Cena 9 – A lembrança da violência física

No cenário virtual um par de olhos surge e some entre relâmpagos. Miguel assume o discurso da mãe e aplica ao próprio corpo castigo físico.

Cena 10 – O sonho

Miguel assustado com a violência que assumiu busca no texto que escreveu, em seu diário, aquilo que idealizava que fosse real. Arranca nervosamente as páginas até encontrá-lo, ouve extasiado, enquanto retira seu sapato, uma voz feminina que conta à situação imaginada.

Cena 11- A menina

De pé retira as calças e senta para dialogar com a menina que oculta em si. Fala sobre o ato impossível de escrever sobre o que ele é. Encontra a menina no espelho e passa um batom vermelho em seus lábios. Retorna ao público dizendo não acreditar que havia tido coragem de escrever.

Cena 12 – Despertar das lembranças da violência do pai.

No cenário virtual a imagem de um menino, magro e mórbido, caminha cambaleante em sua direção. Miguel imita a voz do pai e depois do filho que estava sendo humilhado e agredido verbalmente num banheiro de aeroporto.

Cena 13 – O assumir da dor.

De pé Miguel olha confuso para o público e recita um texto por escrever. Fala enquanto retira a camisa, e retorna a assumir o pai agressivo.

Cena 14 – A súplica.

Miguel conversa com o público do por que de tanta ira.

Cena 15- A ira

Miguel retoma a história do banheiro e arranca as faixas que envolvem seu peito. Grita ao público que não pode escrever sobre a ira, porque não sabe escrever sobre ela. Fala que um dia o palco do teatro terá outras vozes para fazer isso por ele. Miguel se desfaz.

Cena 15 – A atriz.

Miguel sai me deixando em cena e eu assumo meu próprio texto. Vejo meu corpo sem máscaras e retiro debaixo da cadeira de Miguel uma caixa vermelha onde pego uma camisola para vestir. Vejo o público e recolho os restos de Miguel num pano vermelho. Vejo as bolas de papel e envolvo-os em tecido vermelho. Retorno para a cadeira e falo ao público que também não posso escrever sobre a ira e que eles, no entanto, não sabem.

Cena 16 – Ritual.

Terminada minha fala os outros dois atores retornam ao palco em total silêncio com um tacho de metal e colocam todos os textos dentro dele. Feito isso saímos do palco e convido o público para seguir junto. Fora do teatro acendo o isqueiro para queimar os papéis. Observamos os textos transformarem – se em cinzas e agradecemos.

7 O preparo dos atores no fragmento *Diálogo em Preto e Branco*:

O desafio de ter que dirigir a dramaturgia que criei foi muito maior do que pressupunha, montei um roteiro bem definido por saber o que almejava. Os objetivos e concepção estavam definidos e planejar foi tranquilo. Estabeleci uma linha de condução dentro de um programa de ensaio. Do planejamento apenas as datas foram parcialmente seguidas, pois problemas na produção diminuíram e modificaram a maior parte da condução do processo que acabou ainda mais reduzido.

Nos primeiros ensaios foi possível perceber a necessidade de uma atenção muito maior no que se referia ao preparo corporal dos dois atores. Tivemos basicamente dois meses e meio com quatro ensaios semanais de pouco menos que três horas. Do que restou de tempo, metade ficou destinada ao trabalho com a dramaturgia textual do fragmento “Diálogo em Preto e Branco”. A outra metade do tempo foi dedicada ao preparo físico dos atores, pois tinham que estar aptos a uma seqüência de movimentos agressivos, preparados para dançar tango e preparados para serem corpos profundamente receptíveis e expressivos. A maior parte do preparo físico foi feito por Angélica Mahfuz, graduanda de Artes Cênicas da UFSC e profissional com experiência em preparo corporal de atores. Sem o trabalho realizado por ela, pura disciplina e paixão por teatro, tudo teria ficado inviável.





Um corpo presente, bem disposto e aberto para comunicar-se era essencial. Ao longo do trabalho desenvolvido pela preparadora pudemos trocar informações para que, além de flexíveis, pudéssemos ter corpos com percepção de ritmo musical e poético.

A música foi ferramenta para criar formas e diálogos de maneira natural. No decorrer dos ensaios, tivemos um longo período de insistentes e exaustivas repetições dos movimentos criados para o embate do tango. Aulas semanais de dança entraram na programação.



LARISSA NOWAK

Com tantas mudanças fui obrigada a deixar de lado alguns planejamentos para adequar - me aos resultados obtidos a cada momento e apurei mais minha observação para captar melhor a reação dos atores. Era imprescindível ampliar minha percepção para identificar quais seriam os estímulos ideais para cada situação. A maior dificuldade, no entanto estava na própria proposta de como trabalhar, de como dar forma e sentido ao que estava além das palavras. Tivemos para tanto que trabalhar com um teatro de risco físico e emocional, um teatro “verdade”. A consequência disso não seria outra, o desgaste fez parte de processo de preparo corporal e emocional, em todas as etapas da montagem. Quando falei com os atores, deixei claro o quão doloroso seria o processo, pois teria que “desmontá-los” emocionalmente para que em cena ousassem ser, diante do público e da vida, vulneráveis, atentos e sensibilizados e que teriam que permitir serem tocados por cada olhar das pessoas presentes nas apresentações e no cotidiano. Compreender o que está escrito no olhar e no corpo do outro e dialogar com esse outro requer muito. O público trouxe em cada apresentação uma nova dramaturgia de dor que os atores tiveram que assimilar e assumir em seus corpos. Todos os ensaios foram para sentir e se reconhecer sem máscaras (se é que podemos viver sem máscaras, diria Pirandello). Para tanto não poderia haver nenhuma resistência, só entrega. Quebrar a resistência não é fácil e não é indolor. Os ensaios foram guerra e para a guerra, a mais antiga que a humanidade trava, guerra entre razão e emoção dentro de nossos

pensamentos, isolados que somos nesse existir humano. Nesse caso, em especial, um agravante: por estar tratando dos sentimentos reclusos que remetem a violência e a intolerância e que tornam a vida um tormento, teríamos que viver um sofrimento maior. O peso das nossas escolhas materializou-se em cena onde muitos textos, além dos escritos pelo roteirista e pelos dramaturgos, os textos do público e dos atores dialogaram.

Grotowski serviu e serve sempre como referência no conduzir do árduo trabalho que foi e é preparar atores. Por ser uma peça de cunho psicológico e de forte impacto emocional, busquei o Método Grotowski de criação cênica descrito em seu livro *Em Busca de um Teatro pobre*. Todo o projeto de encenação exigia que pensasse no total desnudamento do ator para poder se ter em cena um corpo em completo “estado de sinceridade”. O teatro não pode ser um fim em si mesmo, diz Grotowski. Seu objetivo é sagrado e ao mesmo tempo o ator é veículo onde ele tem em seu corpo, ao mesmo tempo, seu meio de trabalho e ferramenta de exploração, material de estudo e instrumento. Penosos sempre são aos atores os ensaios pelo simples fato de que eles sempre se veem obrigados a se autoconhecer e se autoestudar. Sem isso ele não consegue verdadeiramente ser invadido pelo papel. Nessa experiência ele descobre o seu maior obstáculo é a sua própria pessoa. Para se deixar penetrar, ele precisa derrubar barreiras físicas e psíquicas através de muito trabalho. O ato de representar é uma das coisas mais belas e dignificantes, afirma Grotowski, que vê esse ato como sendo uma entrega, um ritual de sacrifício onde o ator deixa em cena, para o espectador um presente, mostrando aquilo que a maioria oculta. Desnudo o ator deposita suas máscaras e segredos. Segundo Grotowski, a relação ator-público é similar à relação do sacerdote com o fiel. O sacerdote celebra o rito em nome e para os demais, enquanto os atores celebram e oferecem para quem ali está invocando e deixando a mostra o que há em todo homem e que é encoberto pela vida cotidiana. O teatro torna visível o invisível e diz em seu rito coisas interditas.

“ Interesse-me no ator porque é um ser humano. Isto diz respeito a uma organização fundamental : primeiro encontro-me com outra pessoa. O contato, o sentimento mútuo de compreensão e a impressão que resulta do feito de abrir-se a outro ser, e tentar entendê-lo; em suma, a superação de nossa sociedade. Em segundo lugar, a tentativa de compreender a mim mesmo e através da conduta de outro homem, de encontrar -me nele. Se o ator reproduz um ato que lhe é desenhado, parece que o domaram. O resultado é uma ação banal do ponto de vista metódico e, e no mas profundo de meu ser o considero um ato estéril, porque nada se abriu diante de mim. Porém se no curso da colaboração estreita chegamos ao ponto em que o ator, liberado de suas resistências cotidianas, se revela profundamente mediante um gesto, considero então, que do ponto de vista metodológico o trabalho foi efetivo. Então sentirei-me enriquecido, porque nesse gesto é perceptível uma espécie de experiência humana que me foi revelada, algo mais especial que se poderia definir como um destino, como uma condição humana.” (GROTOWSKI , 1998, p.91)”.

Antes mesmo de trabalharmos com o texto, tentamos trabalhar a nossa compreensão de nos mesmos. O que não falamos e não fazemos porque causa dor, medo ou vergonha foi nosso primeiro ponto abordado. Remexemos coisas que não revelamos. Grotowski quando desenvolveu seu método ia além do ensaio para uma apresentação, treinava seus atores para desbloquear corpo e a memória. Tudo começa no interior do corpo para vir para fora. O corpo não desperta lembranças, o corpo é lembranças. Meu objetivo foi desbloquear o que no normal não se permite expressão como verdade e na criação das ações as lembranças pessoais teriam que caminhar livres. O oculto ganhou forma, movimento e sonoridade nas palavras, na música e no movimento.

O texto foi, naquele momento, apenas base para compor o restante, fosse à coreografia, fosse a ideia de como usar imagens e som. Daí por diante tudo foi resolvido, analisado e experimentado até ter “significado”. No laboratório muita coisa foi mudada e acrescentada, inclusive em relação ao texto. Alguns procedimentos que não iriam ocorrer, a não ser no final do processo, foram antecipados para gerar mais segurança nos atores para que vissem na prática o resultado do que faziam. Trabalhava algo delicado, transferência emocional através da escrita tendo como objeto condutor uma bola de papel. Fiz a primeira experiência com os atores e a preparadora física, após um exercício de sensibilização. Mesmo com uma resposta satisfatória havia necessidade de repetir o experimento com pessoas que não estivessem no processo. Para isso algumas pessoas foram convidadas para participar dos ensaios. Elas viram as primeiras passadas do texto, ouviram a música do tango, apenas com percussão e vocal, e fizeram a simulação escrevendo seus monólogos para que soubéssemos a recepção e assim ter certeza de que atingíamos os objetivos esperados. Tinha a convicção que se a simulação fosse com pessoas fora do processo de montagem eles poderiam ficar mais convictos que seguíamos pelo caminho correto. Na simulação, depois de ter ouvido o tango e as duas primeiras partes do texto, as pessoas recebiam um papel onde estava escrito: “Qual é o seu monólogo? Esse espaço é seu. Escreva preto no branco ou deixe em branco aquilo que não falas, aquilo que te causa dor. Amasse depois o papel e deixa ‘ela’ no espaço cênico.” Enquanto escreviam eram observados pelos atores em total silêncio. Quando deixavam a bola de papel, os atores brincavam um tempo com a bola de papel, em seguida falavam a terceira parte do texto para a pessoa. Sem exceção a emoção falou mais alto e o diálogo realmente aconteceu. Terminado o texto, eu apanhava a bola de papel e pedia à pessoa que nos acompanhasse sem saber o porquê. Íamos para fora da sala, em espaço aberto onde eu podia abrir o texto para então queimá-lo. Em todas as situações, além das cinzas do papel, o olhar atento e silencioso de quem havia escrito. Quase a totalidade dos relatos dos nossos

convidados falava de alívio e da intranquilidade gerada pela possibilidade de ter seu texto lido. Além da certeza do objetivo atingido, os atores ficavam cada vez mais fortes e abertos para o momento mais difícil da apresentação, momento de invadir o sentir do outro. Nesse último instante eles preparam o público para receber Miguel e para estar com ele, momento de diálogo, não de personagens, mas sim das pessoas que são com as pessoas do público. Olham e falam buscando - se no outro e tentando entender as respostas silenciosas que podem ter ou não. Todas as barreiras são quebradas e as palavras do texto são apenas palavras, pois o que realmente dialoga são as energias dos corpos presentes.

Outras mudanças obrigatoriamente ocorreram. Na composição dos movimentos do tango precisei promover mudanças, pois deparei com os limites dos atores. Razão e emoção em um grande embate só que dentro dos atores que estavam a representá-las. Repetidas vezes, a passagem da sequência de alguns movimentos sempre acabou em erro, tive então que mudar a condução do tango e modificar as intenções. O tango é uma dança que estabelece um condutor e um conduzido. Mesmo com marcações deparei com a personalidade marcante de um dos atores, que sempre falha quando percebe que está sendo conduzido, que sempre cria obstáculos para ser comandado. Inverti o comando e os erros cessaram. Para que houvesse verdade e beleza deixei de lado algumas coisas que pretendia e apropriei-me da história dos dois atores. Os movimentos criados fluíram, porque em cena o novo texto conta o que as duas pessoas em cena sentem são e vivem. Não sei se eles percebem que contam sua própria história e que são, em cada movimento, eles mesmos, sei só que seus corpos reconhecem e entendem o que é contado . Um dos momentos mais sublimes de todo o espetáculo acontece exatamente no tango. A “verdade” do Ser foi maior que a “verdade” do personagem, ou seria o inverso?

No laboratório de criação da ação cênica e trabalho corporal produzimos exercícios para a autodescoberta e assim potencializamos virtudes e reconheceremos limitações. Foi feito o registro escrito por parte dos atores, em um diário, onde deveriam colocar os sentimentos despertados e relatos das impressões colhidas com a observação direta das pessoas no dia a dia. Os registros nos diários dos dois atores não li, pois respeitei a privacidade deles, só debatemos a respeito de sentimentos verbalizados durante o período do ensaio. Os registros fotográficos e em vídeo serviram de suporte para melhorar e ajustar movimentos e entonações nas cenas. Voltando a Grotowski, ele sabiamente deixou escrito algo que diz muito a respeito do que vivemos para tornar possível nossa apresentação:

“Por que nos preocupamos com arte? Para cruzar fronteiras , vencer limitações , preencher o nosso vazio – para nos realizar . Não se trata de uma condição, mas de um processo através do qual o que é obscuro em nós, torna-se paulatinamente claro. Nesta luta com a nossa verdade interior, neste esforço em rasgar a máscara da vida, o teatro, com sua extraordinária perceptibilidade, sempre me pareceu um lugar de provocação. É capaz de desafiar o próprio teatro e o público, violando esteriótipos convencionais de visão, sentido e julgamento – de forma mais dissonante, porque é sensibilizada pela respiração do organismo humano, pelo corpo e pelos impulsos interiores.”(GROTOWSKI,1992, p.19)

Usei Grotowski como filosofia de trabalho buscando experiências autênticas. O intuito foi o mesmo que ele tinha quando afirmava que o princípio básico de fazer teatro é para “a formação de um ser humano melhor”. Entre 21 de agosto e final de novembro de 2012 muitas coisas aconteceram durante o processo de montagem se o princípio se concretizou não me sinto apta para avaliar a sua eficácia, deixo ao tempo essa análise.

Conclusão:

Este trabalho é o relato de um período de quase cinco anos de experiências desde o conhecimento de uma dramaturgia em sala de aula à construção de um espetáculo teatral. Para tanto todo o processo exigiu, no decorrer do mesmo, muita análise, reflexão, persistência e entrega. Em todas as instâncias o que foi exigido passou muito além da conta. O impacto gerado pelo texto desconcertante de um menino de 19 anos foi estímulo direto para criar, para buscar formas, compor e definir uma proposta estética polifônica.

Em todos os meus trabalhos opto pela temática que envolve a violência e a intolerância. Em todos recebo o ônus de lidar com assuntos desagradáveis e renegados pela maioria da nossa sociedade. Os temas vistos como ousados ou impróprios são alvos fáceis da agressividade humana. Materializar ideias é difícil, principalmente por vivermos um tempo de imagens e de pouca civilidade. Entraves burocráticos, desconfiança, falta de postura e comprometimento profissional foram algumas das maiores barreiras para transpor, para viabilizar a obra.

Criar de certa forma para mim foi fácil, não por questões de habilidade cognitiva, mas sim porque tenho um corpo com muitas lembranças. Lembrando oportunamente Grotowski, meu corpo lembrança contribuiu decisivamente para minha performance como atriz e abre um leque de gatilhos criativos. A idade e as experiências de vida por um lado acrescentam, por outro servem como argumento para o descrédito. Ao longo do processo de criação, do texto teatral e a concepção do projeto para o espetáculo, descobri que ideias surgem na razão direta à quantidade de estímulos criativos que recebo e que me inquietam, mas que a execução do criado caminha na razão inversa da vontade de fazer por falta de valorização, respeito e incentivo. As experiências para produzir o espetáculo me fizeram vislumbrar uma realidade desalentadora, a visão distorcida de muitos sobre “o fazer teatro”, onde arte é algo com pouco mérito.

Para estruturar, dramaturgia e concepção da ação cênica, ative-me a ideia de ser fiel e coerente ao fluxo do pensamento para buscar significação em tudo, base e linha de condução de todo o processo. Princípio freudiano de tentar gerar associações livres impulsionadas pelo inconsciente, tanto do meu pensamento quanto do pensamento coletivo, para comunicar, dialogar. Objetivando continuamente sair e ultrapassar o valor semântico das palavras para tentar converter os diversos textos em algo singular sem deixar de ser experiência coletiva.

A bola de papel é mais que recurso cênico é a liga entre realidade e fantasia do teatro. Simultaneamente no palco a dor escrita do público, dos atores e dos personagens. Não há diferenças e a inversão, que ora faz do público personagem, aproxima.

Relatou um senhor que ao ouvir o discurso de Miguel, uma frase do menino no banheiro, ficou muito aflito. A frase era muito parecida com a que ele havia escrito no papel depositado no palco. Ele não sabia se havia chorado por ele ou por Miguel. Outra mulher veio meio sem graça contar que a frase do menino Miguel era a mesma que ouviu do filho com quem tinha brigado, ela estava se sentindo tocada e culpada ao mesmo tempo. Outra jovem contou que ficou escrevendo com medo e desconfiada, tanto que mudou sua letra, pois temia que alguém soubesse o que havia escrito.

Na hora que os papéis foram queimados observei muito bem o público e em todas as situações a mesma reação: silêncio, cabeças baixas, posturas tensas de corpos contraídos observando com olhos fixos e suspensos o fogo produzido com os textos. Como na experiência dos ensaios a maioria se sentiu aliviada. Uma jovem recomendou a uma amiga que assistisse, pois para ela a experiência foi libertadora. Essa mesma amiga nos contou que realmente foi isso que ela também havia sentido.

Da mesma forma que pude ver que as intenções nas ações cênicas foram bem sucedidas pela recepção verbalizada do público, pude ver a intolerância, a homofobia se manifestar. Pensei que seria agredida por um homem que queria sair do teatro tal a raiva que nele se manifestava. Contando com o homem possesso, apenas três pessoas passaram por mim para abandonar o espetáculo exatamente na hora do tango. O tango diz bem claro em cada gesto, em cada olhar que está discursando sobre homoafetividade.

O projeto foi pensado no encontro, no diálogo do outro que está em nós com o outro que tem algo de nós. No final de uma apresentação uma pessoa afirmou que não conseguiu entender bem o texto, mas que havia sentido o que Miguel sentia e isso bastava para ela. A maior satisfação que tive foi ver a apropriação, o “tomar para si” que muitas pessoas fizeram e da lógica que estabeleceram para entender e sentir o *Diálogo em Preto e Branco para o Monólogo de Miguel*.

A dificuldade do texto foi premeditada dentro de um discurso impregnado com sentimentos inerentes à condição humana e que nos fazem tão semelhantes. Nada poderia ser claro ou simples, pois como seres humanos somos muitas vezes incompreensíveis. Somos dualidade, cérebro dividido em dois hemisférios, criativo e racional, razão e emoção. No espetáculo um texto teatral totalmente fluxo do pensamento, que saiu feito explosão do que estava contido e outro pensado para ser parte do que faltava. Os dois juntos pedem por outras

linguagens, por outras vozes. Três fragmentos sem linearidade que se complementam sem serem conclusivos, três direções distintas e três atores fazem e formam um espetáculo teatral. *Diálogo em Preto e Branco para o Monólogo de Miguel* é só um espetáculo sincero que tenta dialogar e dialogar hoje é desafio.

Referências bibliográficas:

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação Verbal**. Introdução e tradução do russo: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber experiência**. Tradução : João Wanderley Geraldi. Campinas: Revista Brasileira de Educação nº 19, p. 20-28, 2002.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução: Cleonice P. B.Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FALCÃO, Bill;LOBATO, Guiomar; GODOY, Carolina. **Vignoli**. Belo Horizonte: Ad2, 2009.

GROTOWSKI, Jersey. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1998.

GUINBURG, J ; FERNANDES, Sílvia (orgs). **O Pós- Dramático -Um conceito operativo?**.São Paulo: Perspectiva, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **Do Congo ao Tango: associativismo, lazer e identidade entre os afro - portenhos na segunda metade do século XIX**. Revista Mundos do Trabalho, UFSC, vol.3 n.6, p. 30-51, jul/dez 2011.

RYNGAERT, Jean – Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ZUNTHOR, Paul. **Performance e Recepção**, In: Performance ,Recepção, Leitura. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo : EDUC, 2000.

ANEXOS**Diálogo em Preto e Branco para o Monólogo de Miguel**

- B** - Pare um pouco, preciso descansar.
- P** - Preciso descansar também.
- B** - É loucura quanto tempo permaneceremos lutando?
- P** - Quanto tempo for necessário
- B** - Para você fazê-la sofrer.
- P** - Para fazê-lo despertar.
- B** - Do quê?
- P** - Da dor que está a consumi-lo.
- B** - É muito sofrimento, ela sangra.
- P** - Eu sei, todas sangram.
- B** - Não falo do corpo, falo da alma.
- P** - Eu também.
- B** - Ficaremos nessa agonia. Não permitirei que avances.
- P** - Tudo bem, mas sua tentativa é inútil, estou vencendo.
- B** - Ele é só um menino descobrindo a vida.
- P** - Ela é só uma velha vivendo despedidas.
- B** - Ele tem tanta esperança.
- P** - Ela amargura.
- B** - É muito cruel remoer feridas...
- P** - Cruel é fazer delas poesia.
- B** - Faço!
- P** - Nosso alimento é o sofrimento

Letras pesam muito como a responsabilidade da vida,
Doem como a carne aberta
Numa enorme ferida.

Palavras contam
Do grito silenciado, das noites mal dormidas,
Contam da angústia escondida

Contam o que está sufocado.

Versos libertam tanto,
Libertam o soluço afogado na garganta,
Liberta a lágrima
Proibida de rolar

P - Dor combustível.

B - Até a dor tem que ter um sentido.

P - Buscas um sentido ou alívio da culpa?

B – Culpa, como assim?

Essa poesia me redime,
Das coisas que não faço,
Das coisas que não digo.
Lembranças convenientemente esquecidas.

B - Talvez. Culpa, medo, dor e vergonha andam juntas

P - Mais que o amor e a solidariedade.

B – É

P - Deixa usar o sofrimento do jeito que achar melhor então.

B - Não...

P - Por que não?

B - Vai fazê-lo agir como um animal.

P - Animal humano debatendo-se e afogando-se em prantos.

B - Irracional delírio da raiva e do rancor.

P - Mundo animal, Deus morreu com tudo que é belo.

Morreu com tudo que é belo.

B - Eu faço da dor e agonia poesia.

P - E eu faço dela anarquia.

B - Para com a ironia.

B - Lá vem mais uma bola de papel...

P - Atirada com força ao vento.

B - Pensamento e tormento.

P - Só papel.

B - Redonda forma.

P - Punho cerrado lançando pedra.

B - Olho. Sol ardente.

P - Olho por olho, dente por dente.

B - Gota.

P - Buraco, fundo e úmido sem luz.

B - Amargo gosto de mar

P - Perda de tempo, fraqueza.

B - Busca de um caminho.

P - Que seja tornado furacão.

B - Podia ser a letra de uma canção.

P - Ou só uma provocação.

B - Deixo de lado minha boa compostura.

P - Que bom vamos brigar.

B - Não quis dizer isso. Pense, deixa de lado essa tortura.

P - Penso, vou valer-me do passado.

B - Isso não é justo.

P - A vida não é justa.

B - E eles vão entender?

P - Talvez...

Monólogo de Miguel

1 - Eu não posso escrever sobre a ira. Dezenove vezes eu não posso escrever sobre a ira. E no entanto você não sabe, eu não sei, eu sei você não sabe. Eu tentei dizer a ela, eu tentei dizer a ela, eu tentei dizer a ela hoje à tarde. E ela contando que isso e aquilo e aquilo que não posso dizer, e que conversará com a irmã e ela contará tudo, tudo! Eu disse: mas eu não diria isso, não diria isso, não diria de jeito nenhum, jeito nenhum. Você tem... certeza?

2 - Ela ficou ofendida, claro que ela ficou ofendida, ela ficou ofendida, eles sempre ficam ofendidos eles ficavam ofendidos quando eu era pequeno lá no quarto. Mas mudando de assunto, mudando de assunto de assunto eu não sei que assunto era aquele. Me deixou assustado. Impossível, era, eu escrevi, im - pos- sí - vel !

3 - Claro, ela levantou seus grandes olhos verdes, sempre grandes olhos, grandes olhos verdes sobre mim e, claro, ela abriu sua boca grande, dentes grandes dentes, fileiras e fileiras atrás de mim e disse como pôde, como pôde, como você pôde seu pequeno porco sarmento, como pôde, como pôde seu pequeno porco sujo, o que vamos fazer com você, hein? Como nós vamos limpar você?

Como vamos limpar você, nós vamos...

4 - Não, não, não, eu estou confundindo, estou ficando confuso!

Eu preciso me ater ao texto, preciso me ater ao texto, me ater ao texto preciso.

5 - *Textos para leitura (off)*

Às três horas da tarde de ontem, encontrou Mariana. Conversaram sobre isso e aquilo e deram piruetas que balançaram estrelas, entre outros. A mesa do café era vermelha. Conte os pratos: quinze. Os talheres: três, a saber: colher garfo faca. Na Trindade também três: pai mãe filho. Mariana riu oito vezes, bocejou zero, piscava olhos verdes cabelos de longas mechas castanhas. Castanho sobre castanho: olho e boca. Conversava enrolando os pequenos cachos castanhos a pequena e contava que falara tudo a ela. Perguntei, mas você acha? Ela me respondeu sorrindo.

6 - Sorrindo ela me disse, sem coisas sujas nem porcos. Não precisar ser limpo, não precisar ser vestido: sorrindo.

Ahh, eu poderia acreditar. Eu poderia acreditar, mas não acredito: eu escrevi. Quase lhe mostrei o papel, tonta menina não sabe ler não sabe?

Ah, me diz, menina. Confessa, me diz, me diz que a beleza e a verdade não existem, me diz que eu fico contente. Algo dentro de mim, mas impossível, eu que sou escrevi: impossível.

7 - Mas então havia o garoto. No saguão do aeroporto. Eu e o garoto no banheiro. O garoto num banheiro em mim. Vazio, o garoto vazio num espaço vazio em mim. O garoto com o pai.

- Assoa esse nariz garoto, assoa!

- Não tem nada pai, não tem mais nada!

- Assoa!

- Não tem nada!

8 - *Texto por escrever:*

No saguão do aeroporto, a espera de um avião... o nome do personagem, o nome do personagem é qualquer: tanto faz este como qualquer outro... João, Maria, Miguel, entra no banheiro e vê o garoto. E o pai; o garoto com o pai.

Assoa esse nariz, garoto. Assoa esse nariz. A S S O A E S S E N A R I Z!

9 - O que é pegar uma pequena coisa viva, miúdo, coisa pequena, frágil, macia: vida.

Alisa esse tecido macio, veludo, contas coloridas.

Alisa esse tecido quente, sala de espelhos, caleidoscópio de cores e formas: vida!

E pise, pise, pise!

10 - O pai: vermelho, vermelho calvo: “assoa esse nariz filho!”.

O filho: oito anos, frágil, branco de pele e de medo: “mas não tem nada pai, não tem nada”.

No final, ele consegue o que queria: papel, papel e mais papel.

E o filho chorando, o filho quebrado, o filho partido em quatro:

- Mas você forçou, você forçou... só tem porque você forçou.

Saindo do banheiro, recolhi os cacos do garoto e gritei:

- Animal, pessoas assim deveriam ser amarradas em árvores.

11 - Eu não posso escrever sobre a ira. Dezenove vezes eu não sei escrever sobre a ira. Mas um dia haverá uma peça; com várias vozes além dessa. E luzes e cores...

Eu não posso escrever sobre a ira, cinquenta e duas vezes eu não posso escrever sobre a ira. E, no entanto, você não sabe...