

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
JOSÉ RICARDO GOULART

DIÁLOGO EM PRETO E BRANCO PARA MONÓLOGO DE MIGUEL
O diálogo além do palco pode reverberar no ator?

Florianópolis

2012

JOSÉ RICARDO GOULART

DIÁLOGO EM PRETO E BRANCO PARA MONÓLOGO DE MIGUEL

O diálogo além do palco pode reverberar no ator?

Memorial descritivo submetido ao Departamento de Artes e Libras da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria da Fátima de Souza Moretti

Florianópolis

2012

Dedico este trabalho à Maria Isabel, que esteve presente e me incentivou no momento de uma das escolhas mais importantes de meu caminho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe Luciana Terezinha Fenilli e ao meu padrasto Carlos Roberto Pereira, que me deram todo o apoio e suporte para permanecer e concluir esta jornada que foi a graduação no curso de Artes Cênicas.

À querida professora Maria de Fátima de Souza Moretti, que além de orientadora, contribuindo, com pulso firme e ao mesmo tempo doçura, para a conclusão deste trabalho, foi amiga, me ouvindo, me aconselhando, rindo e se emocionando comigo.

Aos demais professores do curso que também contribuíram para minha formação, em especial à professora Alai Garcia Diniz, professor Fernando de Mesquita Faria e professor Gerson Praxedes Silva.

Aos meus amigos, em especial Cynthia Queiroz, João Fillipe Horr, Maria Isabel Teixeira Brisolara, Maria Pilar Aponte e Priscila Rosa, e familiares que entenderam minha ausência em certos momentos e perceberam que trabalhar com teatro é precisar se doar, abdicando de algumas rotinas em prol de ensaios e apresentações.

À Companhia APATOTADOTEATRO, que possibilitou a realização do projeto “Diálogo em Preto e Branco para Monólogo de Miguel” e seus integrantes, que se tornaram novos amigos, em especial Carolina Boabaid Bragagnolo, Nara Rúbia Temosko Barros, Maria Terezinha de Souza (Têre) e Valéria Binatti.

À Angélica Rocha Mahfuz, pela dedicação, amizade e companheirismo e por ter me ajudado a questionar alguns de meus posicionamentos perante a vida pessoal e profissional.

À Ilze Eliane Körting Pinto, que me convidou a fazer parte do projeto.

E ao mais que querido amigo e companheiro Luiz Gustavo Bieberbach Engroff, que tem compartilhado comigo ensinamentos e aprendizados, estando sempre ao meu lado nos momentos mais e menos felizes. Sem ele, parte desta caminhada não teria sido possível.

“O teatro, como a peste, é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades, e se essas possibilidades e essas forças são negras a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida.”

Antonin Artaud

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar a interação com o público estabelecida, através da performatividade, no espetáculo “Diálogo em Preto e Branco para Monólogo de Miguel”, do qual participei como ator e diretor. Partindo desta premissa, a finalidade é verificar como se dá essa troca com o público e como ela pode influenciar no corpo, emoções e intenções do ator, podendo ou não afetar diretamente a cena.

Palavras-chave: Espectador. Teatro Contemporâneo. Performatividade.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo analizar la interacción con el público, establecida por la performatividad, en el espectáculo “Diálogo em Preto e Branco para Monólogo de Miguel”, en que participé como actor y director. Partiendo de esta premissa, la finalidad es verificar cómo aconteció este intercambio con el público y como esto puede influir en el cuerpo, las emociones y las intenciones del actor, afectando directamente o no a la escena.

Palabras-clave: Espectador. Teatro Contemporáneo. Performatividad.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O ESPECTADOR	14
2 EM BUSCA DE UM ESPECTADOR PARTICIPATIVO	21
2.1 O PROCESSO	21
2.2 AS APRESENTAÇÕES.....	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40
ANEXO A – Relatos	42
ANEXO B – Dramaturgias	48
ANEXO C – Ficha Técnica	55

INTRODUÇÃO

A maioria das pessoas quando pensa em teatro, imagina um prédio em que vai se chegar, retirar seus ingressos, encontrar conhecidos, acomodar-se num lugar com visão privilegiada, ouvir os sinais que indicam o início da peça e passivamente observar o que acontece em cima do palco. Apesar da incessante busca de interação com o público, empreitada pelo teatro atual, o espectador, muitas vezes, se sente confuso quando percebe a queda da quarta parede, quando o ator direciona o diálogo a ele.

Um dos aspectos que mais me interessam nas experiências cênicas contemporâneas é essa busca por um espectador deslocado de sua zona de conforto, que pode dialogar diretamente com a encenação. Acredito que um dos elementos que fomentam essa possibilidade é a tênue fronteira entre o real e o representado tão em voga nos dias de hoje e proporcionada pela hibridação entre teatro e performance, o que conhecemos hoje como teatro performativo. Esta ubicação, ou seja, a presença da performance em uma apresentação teatral, permite a expressão do individual na cena, tanto do ator quanto do espectador.

Partindo do interesse em trabalhar com a influência da performatividade sobre o espectador, trilhei um longo caminho, hora de incertezas, hora de decepções, mas também de muitas gratificações, até chegar a presente pesquisa. Resolvi, neste trabalho, abordar a questão sob a ótica de quem passou pela experiência. Por isso, o tema aqui exposto será embasado, além do referencial teórico, pelo experimento que vivenciei no espetáculo “Diálogo em Preto e Branco para Monólogo de Miguel”.

O espetáculo foi concebido a partir do encontro de duas dramaturgias e um roteiro audiovisual. A gênese do projeto foi o texto “Sarna”, que mais tarde viria a ser chamado de “Monólogo de Miguel”, e foi escrito pelo colega Jorge Luiz Miguel¹, como exercício cênico para uma das disciplinas iniciais do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina. A peça delinea um relato, através do fluxo de consciência e em tom de confissão, de um autor que escreve sobre traumas que sofreu na infância e que são carregados até a vida adulta. O texto foi doado à colega Ilze Körting, que posteriormente convidou a mim e Gustavo Bieberbach, então colega de curso, para dirigi-la em uma cena a ser enviada para a curadoria do 4º Festival de Breves Cenas de Manaus. O trabalho foi escolhido, levando à

¹ Jorge Luiz Miguel é neto do escritor catarinense Salim Miguel e atualmente graduando do curso de Artes Visuais, pela Universidade do Estado de Santa Catarina.

Manaus, em março de 2012, o primeiro grupo catarinense² a participar do festival, que recebe projetos do país inteiro.

Ilze tinha intenção de transformar a cena breve em espetáculo e a partir dela escreveu “Diálogo em Preto e Branco”. Este texto é uma espécie de introdução ao texto de Jorge Luiz Miguel e expõe os sentimentos na cabeça do autor momentos antes de escrever sobre a ira. Ali se trava o embate entre razão e emoção: o que se sente e o que fazer com esse sentir? Segundo a dramaturga, este embate é comum a todas as pessoas e todos temos algo que não é falado resultante disso. Surgia aí, a dramaturgia do espetáculo ‘Diálogo em Preto e Branco para Monólogo de Miguel’.

Compõe ainda o espetáculo um curta-metragem que introduz ao público os pesadelos de Miguel. O projeto foi submetido à avaliação e aprovado pelo 1º Edital de Apoio às Culturas – 2012, do Fundo Municipal de Cultura, gerido pela Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes. Uma equipe foi contratada para rodar este fragmento audiovisual, que teve roteiro escrito por Thomas Dadam³, e assim como “Diálogo em Preto e Branco”, foi concebido a partir do ser central da peça.

Ao todo foram três meses e meio de ensaio e oito apresentações divididas em quatro distritos distintos de Florianópolis: Santo Antônio de Lisboa (no bairro Cacupé), Lagoa da Conceição (no bairro de mesmo nome), Centro (no bairro da Trindade) e Campeche (no bairro de mesmo nome). O espetáculo estreou em 01 de dezembro de 2012, no SESC Cacupé, com a seguinte estrutura, que será explicada a seguir:

- Dinâmica com o público;
- Exibição do fragmento audiovisual;
- Diálogo em Preto e Branco (embate entre razão e emoção)
- Monólogo de Miguel
- Queima dos relatos⁴

² O projeto foi inscrito sob o CNPJ da Companhia APATOTADOTEATRO, fundada em setembro de 2004, em Florianópolis, da qual Gustavo Bieberbach é membro-fundador.

³ Thomas Dadam é formado em Cinema pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL) e foi convidado por Ilze para integrar o projeto.

⁴ Na apresentação de estreia, no SESC Cacupé, e subsequentes apresentações, na Casa das Máquinas, esta dinâmica não pôde ser executada, devido à dificuldade de locomoção do público em direção a um espaço aberto. Os relatos recebidos nestas três apresentações foram queimados junto com os relatos da quarta apresentação, que aconteceu no Teatro da UFSC.

Esta dinâmica com o público era guiada nas apresentações iniciais por nossa colega de curso Angélica Mahfuz e consistia em entregar ao espectador uma folha de papel, onde lhe era pedido que escrevesse algum sentimento não revelado. Por motivos pessoais, Angélica precisou se afastar das atividades e Têre Manfred, membro da companhia, deu continuidade ao seu trabalho. Tal dinâmica era aplicada com o intuito de trazer à cena a participação do público para que nós atores [Gustavo e eu] pudéssemos nos nutrir de suas emoções. Acontecia no início do espetáculo e era observada por nós.



Espectadores escrevendo durante intervenção (Foto: Larissa Nowak)

O resultado destas interações e o treinamento para execução das mesmas serão materiais de referência para esta pesquisa. Terminada esta interação, tomávamos nossa posição, um em cada canto do palco formando uma linha imaginária diagonal, e deitávamos no chão para dar início à exibição do fragmento audiovisual.



Exibição do fragmento audiovisual (Foto: Larissa Nowak)

Ao fim do vídeo, Gustavo e eu apresentávamos o duelo entre razão e emoção, que começava com os dois correndo em direção ao centro do palco, culminando num grito, que podia ser visto como uma demonstração de força entre dois guerreiros. Após isso, o embate tomava forma de dança e a inspiração para estes movimentos foi o tango⁵. A música escolhida para nortear os movimentos foi “Tango da Dor”, concebida por Ilze e teve seus arranjos executados pela banda Somato⁶ e Pollo, músico uruguaio radicado no Brasil, com voz de Ilze e Angélica. Para a preparação do tango, tivemos aula com Fabiano Silveira⁷, apoiador do projeto, e Carol e Jonatam, professores de seu estúdio de dança.

Rendendo-se ao cansaço do embate corporal, iniciávamos o duelo verbal. Durante esta cena, preparávamos o ambiente para Miguel, enquanto mostrávamos a confusão de ideias e sentimentos que tomava forma em sua cabeça. Em determinado momento deste fragmento, o texto [que era separado em três partes] tinha sua terceira parte falada diretamente ao público, utilizando toda a carga emocional transferida no momento da dinâmica inicial da bola de papel. A intenção da direção era que o público se identificasse com as frases que ouvia e se tornasse novamente o foco de atenção da encenação.



Fragmento Diálogo em Preto e Branco (Foto: Larissa Nowak)

⁵ Inicialmente, na Argentina, o Tango era dançado por homens. Surgiu como rito dos escravos e era executado com as batidas de tangô, espécie de tambor africano.

⁶ Os integrantes da banda, formada em 2009, que participaram da gravação da música foram Bruno Andrade (violão), Mariel Maciel (cajón), nossa colega de curso, e Thiago “Gaspa” Gasparino (violoncelo).

⁷ Fabiano Silveira é professor, bailarino, coreógrafo e produtor, tendo iniciado seus estudos de dança no Centro de Danças Edson Nunes e aprimorado seus conhecimentos com grandes mestres do tango argentino.

Finalmente é apresentado o último fragmento, protagonizado por Ilze, no qual o personagem Miguel finalmente se mostra, expondo seus conflitos internos, suas dores, dúvidas e fraquezas, admitindo através da confissão de seus traumas, que não consegue fazer o que se propõe: escrever sobre a ira. Terminando seu relato, Ilze, já como atriz, junta todos os papéis, deixados no palco pelo público, com as roupas de Miguel. Neste momento, Gustavo e eu voltamos à cena para levar o recipiente com as bolas de papel para fora do teatro. Seguidos pelo público, levamos esses papéis ao seu destino final: lá fora todos são queimados aos olhos dos espectadores.



Fragmento “Monólogo de Miguel” e queima dos papéis (Fotos: Larissa Nowak)

Por ter sido convidado por Ilze a participar deste projeto e sua consequente seleção pelo Edital de Apoio às Culturas para a montagem do mesmo, resolvi escolher para o Trabalho de Conclusão de Curso o formato de trabalho artístico acompanhado de memorial descritivo. Este memorial será estruturado em duas partes: na primeira, elaborarei um breve panorama acerca da atividade do espectador, partindo para a segunda, onde relato treinamentos voltados à interação com o público executados durante o processo de ensaios e a experiência vivenciada com este espectador durante as apresentações.

Utilizo como base para minha reflexão, além de teorias específicas para a recepção, o conceito de performatividade de Josette Féral, que compõe as teorias contemporâneas, fazendo um paralelo ao espetáculo em questão.

1 O ESPECTADOR

Em seu livro, “O teatro é necessário?” Denis Guénoun nos dá pistas sobre a crise que o teatro passa em nossos tempos contemporâneos. Ouve-se muito, que o teatro está fadado a se extinguir, pois seu público diminuiu, não funciona mais como palanque político, e os poucos artistas que ainda se mantêm atuantes compartilham trabalhos, como professores em universidades, ou mantem seu salário atrelado a atividades na televisão. Poderia ser caracterizado como algo ultrapassado, uma peça de museu. A pesquisadora Josette Féral, vai mais longe quando menciona que o distanciamento do palco-plateia iniciou-se na transição entre o “teatro-diversão-pura”⁸, da época elisabetana para o “teatro-arte-pura”⁹, produzido pelos simbolistas franceses, que sentiam necessidade de dialogar com temas e sentimentos mais abstratos. O público mais interessado em se divertir do que refletir e passar por experiências mais sensoriais, prefere se afastar. Mas, não é este ponto que quero mencionar.

Em seu estudo, o filósofo quer que ampliemos nosso objeto de análise e que pensemos o que realmente compreende a palavra “teatro”, afirmando que “o teatro não é apenas uma atividade, mas duas. Atividade de fazer e a atividade de ver.” (GUÉNOUN, 2004, p. 14). No teatro, diferentemente das outras artes, essas duas atividades andam juntas e são indissociáveis e o fenômeno teatral só se constitui quando ambas acontecem simultaneamente. Para esta análise da necessidade do teatro, que o ensaísta se propõe a fazer, é preciso cruzar as informações a respeito “do que se quer ver” e do “que se quer produzir”.

Tomo as ideias iniciais de Guénoun para salientar tamanha importância do ato de “se ver” dentro do acontecimento teatral e detenho minha análise a partir desta perspectiva. Para isso, voltarei ao teatro grego, berço do teatro ocidental. Em sua etimologia, a palavra teatro originou-se a partir do grego *théatron* e, como sabemos, significa “lugar de onde se vê”, ou seja, o espectador está implícito na palavra, já que ela designa parte do edifício onde ele se encontra para assistir às representações. Diferentemente do entendimento que temos do termo hoje, que se relaciona muito mais com a atividade, o fazer teatral¹⁰.

Sendo assim, se o teatro é o lugar para se ver, pode-se dizer que é uma atividade direcionada à contemplação. Considerando ainda as reflexões de Guénoun, embasadas no

⁸ Termo que a própria pesquisadora canadense utilizou, traduzido por Silvia Fernandes em palestra pública, no início dos anos 2000.

⁹ Idem 1.

¹⁰ A palavra teatro ainda hoje pode se referir também ao edifício, mas num sentido mais arquitetônico.

estudo da Poética, de Aristóteles, a atitude de contemplação está relacionada a conhecer algo a respeito do que se vê, pois para ele, esta é uma

Atividade intuitiva ou especulativa, que se pode designar, para manter a ressonância grega, como teórica: o olhar dos espectadores é, por três vezes, designado por *théoria*, e o adjetivo apresenta a vantagem de uma proximidade com o teatro, visto que *teatro* e *teoria* partilham esta referência ao ver [...]. (GUÉNOUN, 2004, p. 26)

Relacionando a palavra teatro à teoria, podemos dizer que se aprende olhando e ao mesmo tempo se tem prazer ao olhar, pois este ato produz conhecimento. As reflexões sobre a atividade do olhar prosseguem, ao ponto de se concluir que a representação pode auxiliar a pessoa que olha, a chegar a alguma conclusão do que está sendo representado. “Aquele que vê, raciocina. Como dizíamos: teoriza” (GUÉNOUN, 2004, p. 27). Além disso, aquele que vê alcança prazer nesta atividade, e nesta comunicação entre espectador e representação há um reconhecimento. Segundo Patrice Pavis (2005, p. 332), “[...] a representação joga sistematicamente com a capacidade espectadora de reconhecimento (ideológica, psicológica ou literária). Ela produz, então, a ilusão necessária ao desenvolvimento da ficção”. Os grandes festivais, que eram organizados com meses de antecedência, possuíam um caráter social e religioso, atraindo multidões para as suas representações, talvez em busca deste reconhecimento. O espectador era tão importante para os gregos, que os poetas eram multados, se ele não se sentisse satisfeito com a obra representada.

Com o passar dos anos, o espectador foi delineando as atividades relativas ao teatro desenvolvidas pelas diferentes civilizações. Os espectadores romanos, por exemplo, tinham maior interesse em jogos, corridas de biga e espetáculos mais agressivos, como os duelos em que os gladiadores lutavam até a morte. A atividade teatral aqui, se afastava do cunho social e religioso para se aproximar do “pão e circo”. Com o advento do cristianismo, a igreja passa a criticar as atividades teatrais, já que estas “suscitavam paixões” ou levavam alguns cidadãos a executar atos criminosos. Ao perceber o fascínio que estas representações causavam na população, a igreja, já no período medieval, começa a utilizar-se do drama e de sua consequente representação para pregar os valores cristãos, transformando assim, seus espectadores em fiéis. Muitos desses fiéis, além de espectadores, participavam como figurantes dos dramas litúrgicos¹¹ encenados.

Com o surgimento do Renascimento colocando o homem no centro de seus ideais, as encenações que surgiam neste período tinham reflexos das transformações que aconteciam na

¹¹ Representações utilizadas para propagar conteúdos bíblicos.

Europa. Neste período destaca-se o Teatro Elisabetano, onde o espectador, além de se divertir e encontrar as pessoas, poderia se manifestar da maneira que quisesse, configurando-se como um espectador muito mais ativo em suas expressões e até ditando aquilo que gostaria de ver. A plateia era formada por um público misto: as classes menos abastadas, ficavam em pé, enquanto nos balcões, ficavam os poetas, estudantes e membros da Corte.

A partir do século XVI, surgem na Itália as salas que conhecemos hoje como palco italiano, mas somente no século XVII esta vai configurar-se como padrão adotado para abrigar as encenações ao redor do mundo. Até hoje quando se pensa em teatro, a maioria das pessoas pensa em um palco com a plateia a sua frente. Este tipo de configuração do edifício teatral, que do ponto de suas especificidades técnicas oferece mais conforto, acústica e visibilidade, foi um dos responsáveis pelo “engessamento” do público, que numa “[...] posição fixa do espectador, no seu face-a-face com o espetáculo, reproduz aproximadamente a atitude de quem contempla uma pintura [...]”. (ROUBINE, 1998, p. 82) Esta relação estática com o espetáculo na qual o espectador permanece assistindo sempre pelo mesmo ângulo e mesma distância, do início ao fim da encenação, perdurou por mais de três séculos. Mais tarde, a partir de 1850, a quarta parede, imposta pelo Realismo e sustentada também pelo Naturalismo, ajudou a afastar ainda mais o espectador da encenação.

Como resposta a estas duas escolas, surge o Simbolismo, movimento encabeçado por pensadores que não se satisfaziam com a arte feita até então. Para eles, o Naturalismo não estimulava o espectador a refletir e imaginar, pois se configurava como uma fotografia da realidade e entregava a ele tudo pronto. Queriam instaurar um teatro que restabelecesse a supremacia do espírito sobre a carne e radicalizavam em sua experiência, propondo encenações estáticas, sem história nem conflitos, calcadas muito mais na palavra falada do que na representação. Com a ânsia de tornar o público mais participativo, no sentido de ele precisar tirar suas próprias conclusões sobre a obra, os artistas deste período incentivaram ainda mais o êxodo do espectador das salas, que ainda se configuravam como italianas.

Alguns defensores da sala à italiana, na época, defendiam que esta era uma tentativa de democratização do teatro, mas é do conhecimento de todos que a qualidade ao assistir o espetáculo difere dependendo do local onde o espectador se posiciona, então este favorecimento dependia das posses do indivíduo, já que para se sentar mais perto do palco, pagava-se mais. Porém, segundo Odette Aslan tenta-se, desde o início do século, criar uma alternativa para extinguir a separação existente entre atores e espectadores, quem faz e quem

vê, dando ao público uma visibilidade ampla a partir de qualquer lugar em que se esteja. Ela diz que:

Não podendo construir novos teatros que não sejam “à italiana”, disfarçam-se as salas antigas, instalam-se atores em camarote de prosclênio, fazem-nos entrar pela plateia, descer até ela por escadas; os atores, porém devem conservar sua concentração. (ASLAN, 2005, p. 182)

Estas tentativas de aproximar público e atores, não eram somente uma opção estética, mas resultado de um posicionamento social e político. Meyerhold, que atravessou também uma fase simbolista, passa a pensar no espectador, como integrante do jogo com o ator. Para ele, seu ator não deve esquecer jamais que representa e que representa para um público. O espectador, por sua vez, sabe que presencia uma convenção e o ator deixa de ser visto como personagem. O ator passa a ter mais liberdade de criar e interagir com o público.

Neste período o teatro passa por uma fase de politização na Rússia e na Alemanha. É a época do *agit-prop*¹². Começa, então, a ser pensado pelos membros do partido Comunista para o proletário. Percebemos nesta época uma inserção do contexto do público, no caso o proletariado, nas encenações, denunciando a “atualidade imediata; é um teatro que improvisa, reúne numerosos discordantes, insere citações, documentos, entrega-se às montagens, funde textos antigos” (ASLAN, 2005, p. 157), já visando à suspensão da separação entre palco e plateia. É claro que esse novo teatro pode ser pensado como estratégia de propaganda política, mas sem dúvidas, possibilitou o surgimento de novas técnicas teatrais, como veremos em Piscator e Brecht, e trouxe um novo olhar à montagem no que diz respeito à integração do público e de suas reivindicações sociais à cena.

Piscator, admirador da Revolução Russa, vai acentuar a luta de classes, buscando colocar os proletários em cena para analisar seus problemas no que ficou conhecido como “Teatro-Tribunal”. Surge aí um teatro documento que leva em consideração o ator e o espectador. Brecht, que trabalhou com Piscator como dramaturgo, passa a escrever para as massas, a fim de instruí-las, abordando temas sociais. Para ele,

o espectador deseja usufruir de sensações bem determinadas, tal como uma criança, por exemplo [...]: a sensação de orgulho por saber andar a cavalo e por ter um cavalo, [...] o sonho cheio da ventura de estar sendo seguida ou de estar ela próprias a seguir os outros, etc. [...]. Por sua vez, ao frequentador de teatro o que lhe interessa

¹² Abreviatura e junção das palavras “agitação” e “propaganda”. O termo surge a partir das ideias marxistas e leninistas, como ferramenta de propagação dos ideais comunistas, consistindo de agitação, propaganda de fatos e manifestações populares (demonstrações públicas, passeatas, comícios, greves, eventos artísticos, etc.) para a divulgação do Movimento Revolucionário.

é poder substituir um mundo contraditório por um mundo harmonioso, um mundo que conhece mal por um mundo onírico. (GUÉNOUN, 2004, p.99)

Então acredita que o teatro deva ensinar. Renuncia a quarta parede e se dirige diretamente ao espectador, questionando-o, narrando fatos acontecidos, sem levar o público a se compadecer com o que acontece em cena, esperando dele um posicionamento mais crítico e menos emocional, menos identificação.

Chegamos a um momento em que as salas “à italiana” não comportavam mais as aspirações dos encenadores e público. Buscava-se cada vez mais estreitar a relação entre plateia e atores. Antonin Artaud passa a refletir sobre uma nova configuração entre plateia e espetáculo para que pudesse surgir um novo teatro, pois essa relação era até então estática e passiva, impossibilitando qualquer intervenção vinda do espectador. Além de radicalizar na linguagem, pensava em posicionar os espectadores em cadeiras móveis, para poder acompanhar as ações cênicas que seriam polifônicas e simultâneas. Visceral, ele queria levar à cena a pulsão da vida, queria “convulsionar” o espectador numa espécie de catarse para que ele atingisse a purificação, sendo invadido por “vibrações sonoras, sons trepidantes, jogos de luz que produzem uma ‘fuzilaria de flechas de fogo’” (ASLAN, 2005, p. 256).

Cada vez mais os encenadores vêm se empenhando em experimentar novas configurações do espaço cênico, relocando o público e tirando-o da plateia convencional, buscando uma aproximação com ele. Grotowski, com seu Teatro Laboratório, conduziu uma readequação do espaço cênico. O espectador agora está mais perto do ator, podendo inclusive ser tocado por ele, por isso optava por espaços com dimensões reduzidas. Chegou inclusive a colocar o público dentro do espaço da representação. Ele pensava no público como figurante de suas encenações. Em um de seus espetáculos dispõe os espectadores sentados em volta de três mesas formando um U, em cima das quais os atores desenvolvem a cena.

Mas se Grotowski revoluciona o espaço cênico, ele não pensa numa interação direta com o público, visto que não admitia que seus espectadores se manifestassem em relação à cena. Para ele, o espectador não pode interferir na encenação, apesar de ser integrado a ela, pois deve estar na condição de *voyeur*.

Porém, na última fase de suas pesquisas, Grotowski deixa de lado o espectador e passa a dedicar-se somente ao ator, ou ao corpo dele, em experimentos que realiza no interior da Itália, utilizando canções vibratórias ligadas a rituais afro-caribenhos. Os participantes realizam uma montagem, que não será apresentada aos espectadores e visa o impacto sobre o

atuante. O objetivo é desafiar o corpo, coloca-lo em obediência, a partir de uma partitura de ações físicas conduzidas por canções, alcançando transformações de energia.

Paralelamente, enquanto Grotowski supera a delimitação entre atores e público, o *Living Theatre*, a partir dos anos 60, passa a agir sobre ele. O intuito é chocar o espectador, recusando-se a oferecer qualquer vestígio de ilusão. Refletem em seus trabalhos seu posicionamento político, anticapitalista, e chamam o público para protestar com eles. Querem “agredir o espectador, mergulhá-lo num estado físico mais do que lhe dar explicações, provoca-lo para que participe de uma improvisação coletiva, a fim de que reaja.” (ASLAN, 2005, p. 298). Vemos que, diferente de Grotowski e do que se fazia até então, o objetivo aqui era a participação do público, mesmo que por meio da provocação. Os atores se direcionavam e falavam diretamente com ele: “Vocês acabaram de assistir um assassinato, por que não impediram?¹³”.

Também Luca Ronconi e Ariane Mnouchkine realizaram experimentos buscando fugir da configuração tradicional do palco italiano. Em 1969, com o espetáculo “Orlando Furioso”, Ronconi trabalhou em cima da relação do público com o espetáculo, deixando o espectador em pé enquanto as cenas aconteciam sobre carrinhos móveis que percorriam o espaço. O público poderia escolher ver as cenas que mais lhe interessassem. Mnouchkine, em 1971, com o espetáculo “1789”, proporciona ao público uma experiência semelhante à de Ronconi: seus espectadores, em pé, presenciam cenas que acontecem em cinco áreas de representação interligadas por passarelas, que poderiam facilmente ser atravessadas pelos atores para juntarem-se ao público.

É possível concluir que todas as transformações ocorridas na história do teatro, o anseio para estabelecer uma relação diferente com o público e deslocá-lo da passividade, colaboraram para que pudéssemos presencia-lo tal como ele é hoje e continuam influenciando as encenações contemporâneas. Novamente temos um teatro que é voltado ao espectador, mas que agora o considera como possível elemento da encenação. Os grupos de hoje vem inovando em pesquisas com o intuito de alcançar este objetivo e uma das soluções encontradas, é tirar o teatro das salas convencionais. Podemos constatar essas características em trabalhos de grupos como o Teatro da Vertigem¹⁴, que pesquisa a utilização de espaços não convencionais como hospedeiros de suas encenações. Realizaram apresentações em

¹³ Fala uma das atrizes do *Living Theatre*, no espetáculo Faustina. (in ASLAN, 2005, p.296)

¹⁴ Grupo brasileiro, fundado em 1991, sediado na cidade de São Paulo. Entre seus principais trabalhos estão: “O Paraíso Perdido” (1991), “O Livro de Jó” (1995), “Apocalipse 1,11” (2000) e “BR-3” (2006).

igrejas, presídios, hospitais, em um barco navegando pelo Tietê, tal como sonhou Mallarmé¹⁵, e em seu último espetáculo, na rua utilizando vitrines de lojas e corredores de um shopping center. Com isto, o grupo pretende dar espaço ao espectador, oferecendo-lhe “um lugar ativo mediante participação nos mecanismos da cena” (MATOS; SANTOS, 2009, p. 12) e se propõe a retomar algumas “conexões humanas” que, cada vez mais, se diluem nos tempos contemporâneos.

Percebe-se que desde que originou sua atividade, a de ver, contemplar, o espectador de hoje teve sua condição transformada. Atualmente é permitido que ele faça mais do que entrar no teatro e assistir à peça, ele tem uma vasta gama de possibilidades, entre elas a participação ativa em maior ou menor grau na encenação. Mas se o teatro, como afirmávamos no início deste capítulo, é a atividade de quem faz e a atividade de quem “vê”, precisaríamos pensa-lo também a partir do ponto de vista do espectador. Se hoje ele é inserido no espaço da encenação, se ele é convidado ou impelido a participar, essas práticas vão de encontro com suas vontades e desejos?

Na segunda parte deste memorial, a partir da análise da relação com o espectador no espetáculo “Diálogo em Preto e Branco para Monólogo de Miguel”, permearei questões que perpassam por estes aspectos, considerando minha própria experiência como ator enquanto elo de ligação, entre espectador e espetáculo.

¹⁵ Segundo Odette Aslan (2005, p. 92) Lugné-Poe relata o sonho do poeta Stéphane Mallarmé era realizar uma apresentação de “teatro ao ar livre, com espectadores em uma balsa em movimento, com o palco na margem, em diversos lugares”.

2 EM BUSCA DE UM ESPECTADOR PARTICIPATIVO

2.1 O PROCESSO

O processo criativo do espetáculo “Diálogo em Preto e Branco para Monólogo de Miguel” teve seu início no verão do ano de 2012, mais especificamente no mês de fevereiro, na sala do NELOOL (Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidade e Outras Linguagens da UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina). Era período de férias e, por isso, encontrávamos mais salas disponíveis para nossos encontros. Nestes encontros, não trabalhamos com a dramaturgia, pois a mesma já se encontrava pronta, escrita por Jorge Luiz Miguel e Ilze Körting, conforme citado no capítulo 1 deste memorial.

Iniciamos com trabalho de mesa, leituras do texto, partindo para um exercício “psicológico”, que veio a ser repetido durante o restante do processo. Neste exercício, Gustavo e eu deveríamos nos imaginar num palco, observando o público que chegava para nos assistir. A indicação era de que, quando todas as cadeiras imaginárias estivessem ocupadas, procurássemos entre essas pessoas a que mais nos chamasse atenção e captássemos o máximo que conseguíssemos de seus detalhes.

Para mim foi um pouco difícil no começo, mas lentamente consegui imaginar o que me era pedido. No meio dessas pessoas que, creio, só existiam em minha imaginação, consegui perceber uma mulher com rosto fino, familiar, estampado com feições de medo, vestindo roupas escuras. De repente eu não conseguia mais ver as pessoas em volta dela, como se uma escuridão tomasse conta do lugar, deixando visível somente essa mulher. Percebia apenas seus olhos que começavam a lacrimejar. Neste instante me senti tocado, não sei se por seu sentimento (que eu não sabia, nem imaginei qual era), mas por ter a sensação de que a conhecia. Ilze nos fazia perguntas sobre a pessoa que estávamos vendo e notei que o Gustavo se emocionou à medida que avançava nas respostas que precisávamos dar. Terminado o exercício, a diretora nos indicou que escrevêssemos as características dessa pessoa que vimos. Saí da sala sem entender direito o que havia acontecido e pra que serviria o exercício (estimular a imaginação?), mas gostei da experiência e continuava com expectativas positivas em relação ao processo.

Nosso segundo encontro aconteceu, aproximadamente duas semanas depois, na Costa da Lagoa e foi acompanhado por nossa colega Fabiana Aidar. Chegamos pela manhã e lá

fizemos algumas dinâmicas, depois de lermos o texto algumas vezes, sentados de costas um pro outro. Fabiana relatou que assim que ouviu o texto, sentiu como se falássemos sobre um momento específico de sua vida. Lembro-me que depois disso, continuamos sentados, só que agora de olhos fechados e mãos dadas, enquanto Ilze sussurrava algumas das falas em nossos ouvidos e repetíamos, imaginando a pessoa “criada” no exercício realizado no primeiro encontro. Em certa altura da dinâmica, ela separava nossas mãos. A sensação que tive quando as mãos de Gustavo foram afastadas das minhas foi de fragilidade, como se estivesse suscetível a um perigo que eu sabia que não existia, mas que mesmo assim se empunha enquanto eu me envolvia com o contexto imaginado.

Em outro momento, neste mesmo dia, fomos levados para dentro da lagoa de olhos fechados, um sendo guiado por Fabiana e outro por Ilze. A indicação inicial era imaginar a figura idealizada novamente e dizer para ela as frases do texto, esperando sua reação. No decorrer do diálogo, recebíamos estímulos para intensificar ou diminuir a intensão das falas, que neste momento deveria ser com raiva. Por estar com os olhos fechados, senti medo ao entrar na água, pois não sabia onde estava pisando, nem até onde iríamos. Então a raiva que a diretora me pedia para imprimir nas falas, se parecia muito mais com insegurança. Quando imaginei a personagem, me comovi com sua reação, pois ela chorava a cada frase falada. Gustavo e eu nos aproximamos, de olhos fechados, ainda guiados pelas duas. Emocionados, seguramos nossas mãos e elas começaram a jogar água sobre nossos corpos, como se nos lavassem. Pude me sentir mais calmo, como se a água fosse me tranquilizando enquanto escorria sobre minha pele. Ao final das atividades deste encontro, conversamos sobre as sensações que foram despertadas pelos exercícios propostos. Posso admitir que me senti um tanto confuso e perguntei para onde isso tudo caminharia.



Momento do ensaio na Costa da Lagoa (Foto: Fabiana Aidar)

Refletindo sobre o processo, ao escrever este memorial, posso tomar algumas ideias propostas por Narciso Telles acerca da obra de Artaud: “Por meio das imagens o imaginário suplanta a realidade cotidiana, dando-a um caráter mais transcendente e alquímico. Um duplo da realidade” (TELLES, 2011, p. 122). Ou seja, a opção da diretora em se utilizar destes subterfúgios, poderia fortalecer a nossa (dos atores) capacidade de extrair sensações do outro (o espectador) quando nos deparássemos com o público real nos dias das apresentações, servindo como uma espécie de treinamento. Outros exercícios, com esta mesma finalidade, foram executados ao longo do processo e serão exemplificados adiante.

Por estarmos comprometidos anteriormente com outros trabalhos, que envolviam viagens, foi necessário fazer um intervalo nos encontros. Ao finalizar estes outros projetos, por ocasião da abertura do Edital de Apoio às Culturas, do Fundo Municipal de Cultura de Florianópolis, voltamos a um trabalho de mesa com o intuito de inscrever no edital uma proposta para a montagem do espetáculo em questão. Após três meses, quando foi divulgada a lista de selecionados, descobrimos que nosso projeto foi contemplado.

Retomamos os ensaios, que aconteciam quatro vezes por semana na sala 405 do CFM (Centro de Física e Matemática da UFSC) e sala 01 do DAC (Departamento Artístico Cultural da UFSC). Por opção da direção, os primeiros encontros desta segunda etapa de ensaios foram dedicados à memorização do texto. Além de leituras, fazíamos exercícios para alcançar este objetivo. Um deles consistia em ler as frases para que o outro ator repetisse usando três tipos aleatórios de entonação. Logo começamos a transpor para a cena as movimentações que o texto nos sugeria utilizando também estímulos propostos por Ilze, que serviam para atenuar as emoções e entonações. Ao final de cada ensaio, deveríamos escrever um diário relatando as atividades realizadas. Será a partir dele que me guiarei para descrever alguns exercícios, que julgo pertinentes ao tema desta pesquisa, que aconteceram no decorrer do processo.

Tendo memorizado o texto e avançado um pouco no que diz respeito à cena, Ilze nos pediu que observássemos pessoas nas ruas, nos ônibus, enfim, durante o percurso que fazíamos para chegar à universidade ou sempre que alguém nos chamasse atenção. O intuito não era apenas observar, mas tentar perceber ou, pelo menos, imaginar o que acontecia com aquela pessoa. Sentia-me um pouco invasivo ao realizar este exercício, por isso comecei a observar apenas no ônibus, através do reflexo nos vidros das janelas.

Em um dos ensaios, Ilze nos pediu que fechássemos os olhos e lembrássemos de uma dessas pessoas observadas na rua. Lembrei-me de um senhor que vi no ônibus naquela mesma

manhã, que me chamou atenção por ter o olhar distante e melancólico. Deveríamos imaginar esta pessoa na plateia de um teatro e conversar com ela. Perguntei em voz alta o que havia acontecido com ele, o motivo de sua fisionomia triste, e comecei a imaginar suas respostas. Esse diálogo imaginário fez com que se aflorassem em mim lembranças particulares e creio que fui criando perguntas de acordo com as respostas que eu gostaria ou precisava, naquele momento, falar, como se fossem dele.

Terminamos esta dinâmica muito emocionados e exaustos. Parece-me que o objetivo deste exercício, era dar continuidade àquele primeiro, citado anteriormente, que nos faria treinar o “contato com o público”, mas agora realizado com pessoas reais, vistas em nossos cotidianos. A partir deste dia, após o alongamento e aquecimento e antes de começarmos o ensaio, tínhamos um tempo para lembrar destas pessoas vistas na rua e deixar que as sensações que tivemos ao vê-las e imaginar suas vidas influenciassem nosso desempenho. Esta busca de estímulos acontecia enquanto, de olhos fechados, ouvíamos a diretora cantarolar a canção que se tornaria o tango do embate entre razão e emoção.

O próximo exercício que descreverei, aconteceu após ensaio em outro dia e consistia em escrevermos em um papel palavras ditadas pela diretora. As palavras eram as seguintes:

“Qual é o seu monólogo? Este é seu espaço. Pode deixar escrito preto no branco ou em branco aquilo que não falas, aquilo que te causa dor. Amasse depois o papel e deixe ela [sic] no espaço cênico.”¹⁶

Depois de escrever o que foi ditado, deveríamos seguir tais orientações. Cada um sentou em um lugar da sala escolhido por Ilze, que nos posicionou de maneira que não pudéssemos manter contato visual entre si. Pude perceber pelo barulho que Angélica logo terminou e jogou para trás sua bola de papel. Senti-me um pouco confuso e demorei a começar a escrever, pois não sabia ao certo o que transpor ao papel. Finalmente comecei a descrever meu posicionamento como indivíduo em relação aos outros: o que me causava dor naquele momento era exatamente a atitude de não falar o que eu sentia ou pensava, para tentar evitar conflitos. Depois de pensar durante algum tempo, segui as orientações e deixei a bola

¹⁶ Estas orientações eram as mesmas encontradas pelo público nos dias das apresentações durante a dinâmica inicial.

ao meu lado, por entender que estava no espaço cênico. Não era o que a diretora queria, pois eu deveria jogar a bola de papel e assim o fiz depois de suas recomendações.

Quando todos haviam se livrado de seus papéis, Ilze os recolheu e a seguimos para fora da sala, onde abriu cada uma das bolas e ateou fogo. O meu foi o que mais demorou a entrar em combustão. Quando todos queimaram, Ilze nos apresentou sua análise a nosso respeito a partir do que observou enquanto escrevíamos e depois conversamos sobre a sensação de confiar um “segredo” a um papel e vê-lo sucumbir ao fogo. Estava aí a gênese do exercício dos espectadores-teste, que explicarei adiante, e da dinâmica que se realizaria com o público nos dias das apresentações. Creio que a ideia de realizar este exercício, era que, de forma ritualística, pudéssemos entender o que aconteceria com os espectadores durante as apresentações. Como explicarei no decorrer deste capítulo, em cada apresentação, tínhamos que nos nutrir das sensações e emoções expressadas pelo público e acredito que a opção da diretora em nos submeter a este exercício justifica-se pelo fato de que precisaríamos passar por esta experiência para conseguir absorver as sensações do outro.

Finalmente passamos a ensaiar com a presença de pessoas alheias ao processo, com algumas exceções¹⁷, com o intuito de fazer com que elas pudessem participar e contribuir com o que ali se construía. Estas pessoas eram convidadas a acompanhar um ensaio, participando também da dinâmica descrita no exercício anterior. A estes convidados convencionou-se chamar de “espectadores-teste”. Antes de o convidado entrar, tínhamos um tempo para alongamento e aquecimento. Realizadas estas atividades, o “espectador-teste” chegava à sala de ensaio e, então, entregávamos a ele um papel com os dizeres já descritos. Ele escrevia o que sentia vontade, se emocionava na maioria das vezes, e trocava, ou não, emoções com os atores no decorrer do ensaio.

Gostaria de relatar a participação de nossa colega Carol Boabaid como “espectadora-teste” em um de nossos ensaios. Carol, por ser integrante da companhia, costumava acompanhar o processo, realizando conosco os exercícios de alongamento e aquecimento e contribuindo nas conversas após os ensaios para a evolução do trabalho. Ilze já havia nos avisado antes que neste dia faríamos o experimento com ela. Terminados os trabalhos com o corpo, uma cadeira foi colocada sobre o tablado e pedimos que Carol sentasse ali. Ilze lhe entregou o papel. Lembro-me que ela se emocionou ao começar a ler. Tendo escrito seu

¹⁷ Dentre essas pessoas, tivemos também a participação de Carol Boabaid e Valéria Binatti, integrantes da Cia. APATOTADOTEATRO e membros do núcleo estruturante do espetáculo.

relato, ela amassou o papel e iniciamos a passagem da cena. Com o término da cena, seu papel foi queimado.

Em conversa posterior com Carol, ela relatou como foi difícil se entregar ao exercício proposto. Primeiramente hesitou e a partir do momento em que começou a escrever, mergulhou em seu fluxo de raciocínio e transpôs ao papel como se falasse com a pessoa sobre o problema em questão. Colocou no papel coisas que gostaria de falar há muito tempo a um familiar e não tinha coragem. Quando terminou de escrever e jogou o papel, sentiu como se tivesse resolvido seu problema, pelo menos, momentaneamente. Porém comentou que ainda não conseguiu solucionar o que foi escrito.

Por se tratar da primeira vez que tínhamos um “espectador-teste”, a troca de emoções com Carol acabou acontecendo sem intencionalidade, então, mesmo sem perceber, acabei me deixando influenciar pelas emoções dela. Acredito que sua entrega ao exercício colaborou para que o objetivo fosse alcançado. Pude perceber que, em determinadas circunstâncias, é possível estabelecer esse diálogo com o outro, com quem vê, e deixar que suas emoções reverberem na apresentação. A partir disso, levei em consideração essas conclusões em todos os outros ensaios nos quais tivemos a presença de um “espectador-teste”.

Mas nem todos estão dispostos a transcrever um segredo, se é que não haja exceção e não exista quem não guarde algo que não quer contar. Com Valéria Binatti, também integrante da companhia, a experiência com o “espectador-teste” foi um pouco diferente. Parece-me que para ela não havia dor ou sentimento que pudesse relatar ali através da escrita e acho normal que as pessoas lidem de forma diferente com suas lembranças. Quero dizer que nem todo mundo leva como trauma os acontecimentos ruins do percurso de sua vida, que algumas pessoas se adaptam ou superam com mais facilidade os obstáculos que lhe aparecem.

Ao sentar-se e receber o papel, Valéria se demonstrou inquieta e demorou em começar a escrever. Quando começou, pude perceber pelo tempo que levou, que o fez em poucas palavras. Senti-me tocado por suas ações, porém o reflexo disso na cena foi diferente de outros testes com outras pessoas. Neste dia nos emocionamos de uma forma distinta, sem chegarmos às lágrimas. Não que fosse este [as lágrimas] o meu objetivo como performer durante as apresentações e experimentos com “espectadores-teste”, mas parecia ser o da direção.

Depois de passarmos a cena, o papel com as anotações de Valéria foi queimado, assim como fazíamos com todas as pessoas que participavam do experimento. Conversamos

brevemente sobre a dinâmica e ela nos disse que realmente não tinha alguma coisa pontual para escrever, que sentia que não tinha uma dor profunda que pudesse compartilhar naquele momento e que se sentiu incomodada por estar sendo observada. Ilze insistiu em “diagnosticá-la”, dizendo que seu corpo mostrava o contrário durante o momento em que escrevia. Pode ser que a diretora tivesse razão, mas independente disso, a meu ver, a participação de Valéria contribuiu como estímulo para a cena.

Por outro lado, houve também participações de “espectadores-teste” em que não foi possível efetuar essa troca descrita nas experiências com Carol e Valéria. Uma dessas participações foi a de um colega de Ilze, jornalista francês que está há um tempo no Brasil, chamado Jean Pierre. Sabíamos que estaria presente, mas seria nosso primeiro contato com ele. Ilze havia pedido a seu colega que gravasse o áudio enquanto ensaiávamos. Neste momento do processo a dinâmica acontecia de forma diferente. Começávamos com os passos de tango, que eram o embate entre razão e emoção, partindo para a cena até o final da segunda parte do texto, em que a razão se sobressaía à emoção, com o seguinte diálogo:

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

B (razão) - Eu faço da dor e agonia poesia.

P (emoção) - E eu faço dela anarquia.

B (razão) - Para com a ironia.

Então parávamos e Ilze entregava o papel ao “espectador-teste”. Assim aconteceu neste dia. Observávamos enquanto ele escrevia, porém não consegui absorver suas reações. Ele parecia um pouco confuso, talvez por não entender fluentemente a língua portuguesa. Terminando de escrever, jogou o papel no espaço cênico e demos continuidade ao texto, que foi retomado a partir da terceira parte. Neste dia eu não consegui perceber suas emoções, se ele as expressou, e não pude usá-las como estímulos. Perguntei ao Gustavo, ao final do ensaio, como havia sido pra ele e chegamos à conclusão de que passamos por experiências parecidas. Não sei se neste caso o motivo de não conseguirmos um diálogo com o “espectador-teste” foi o fato de não o conhecermos, questão de linguagem ou de abertura e disponibilidade do participante.

Tivemos, no total, oito convidados como “espectadores-teste” e pude perceber, com este exercício, que a participação de outras pessoas no processo contribuiu bastante para o

desenvolvimento do projeto, no sentido de experimentarmos este diálogo com o público, com o espectador. Porém, o objetivo do exercício foi alcançado em sua maior plenitude quando o convidado era alguém com quem tínhamos algum grau de contato ou intimidade e a troca costumava ser proporcional à relação que tínhamos com essa pessoa. Houve também diferença na intensidade dessa troca quando a mesma pessoa participou do exercício e posteriormente como espectadora no dia da apresentação. Relatarei este caso no decorrer do capítulo.

Nos últimos ensaios, próximo à data de estreia, Ilze nos pediu que passássemos a cena imaginando o público entrando na plateia e colocando suas bolas de papel no palco, como aconteceria no dia da apresentação. Busquei nas lembranças dos exercícios do “espectador-teste” e do espectador imaginário um estímulo para realizar esta dinâmica. Procurava imaginar as pessoas que mais me tocaram e com quem tive uma experiência mais forte. Creio que relembrar estas histórias e pessoas vistas na rua me levava a uma “prontidão” para executar a cena da forma como a diretora desejava, me ajudando a ativar o estado que eu alcançava de troca de emoções e diálogo com o outro nos exercícios anteriores.

Se levarmos em consideração as reflexões de Óscar Cornago, pode-se concluir que os exercícios relacionados anteriormente ajudaram a concretizar uma experiência de contato, de comunicação com o outro. Ele diz:

Neste lugar de tensões, que é também o próprio corpo de quem diz “eu confesso que vivi, que vi, que me disseram, que fiz...”, se confronta o passado com o presente, para tentar chegar a uma experiência sobre a qual voltar a construir um relato pessoal. Essa experiência, em todos os casos, passa por um ato cênico (de comunicação) com o outro e o outro, com o que não se conhece, e que não deixa de exigir [...]. (CORNAGO, 2009, p.11)

Tal experiência seria vivida efetivamente no decorrer das apresentações, nas quais precisaríamos nos deparar com a realidade dos espectadores. Acredito que estes exercícios nos prepararam para lidarmos com os diferentes tipos de pessoas que encontramos e com a disponibilidade e grau de entrega que nos ofereciam. Se este era o material com o qual deveríamos trabalhar durante a temporada de apresentações, se nossas emoções deveriam estar em um fluxo de troca com a dos espectadores e se nossa atuação deveria ser influenciada por este fluxo, descobrimos durante o processo que nem sempre isso seria alcançado. Caberia aos atores [tentar] captar os espectadores que estavam dispostos a se abrir, dialogar e participar.

Pelos estímulos que nos eram dados durante todo o processo, percebi que estávamos dentro de um processo híbrido, onde a performance tornava-se um dos eixos que influenciavam as atividades relativas à montagem, trazendo para a cena influências do cotidiano. Este tipo de teatro, conceituado pela pesquisadora canadense Josette Féral, como “teatro performativo”¹⁸, beneficia-se e muito das influências vindas de outras artes, principalmente da performance. Desde a aparição dos *happenings* nos anos 60 e evolução destes para as performances nos anos 70, o teatro vem se apropriando de alguns elementos fundadores destas linguagens, por exemplo: a representação cedeu lugar à apresentação e, em consequência disto, o ator dá lugar ao performer; declínio do texto como estímulo principal da encenação, valorizando as imagens e as ações; modificação da percepção do espectador, tornando-o mais ativo e participativo. Se hoje o teatro é performativo, é porque está contaminado pela performance. Para reforçar o conceito citado acima, acredito que se faça necessário lembrar brevemente de onde surgiu tal estética.

No final do século XIX, inúmeros artistas e pensadores da Europa buscavam romper com a arte elitista que se fazia no período e com isso formaram movimentos que se configuraram de vanguarda. Estes movimentos se recusavam a separar suas manifestações artísticas do real, posicionando-se política, econômica e socialmente, tentando diminuir o abismo que se criara entre a arte e a realidade da maioria da população. Além disso, outros elementos compunham a estética da arte que se fazia naquele momento: buscava-se romper com seus antecessores a partir de novas experimentações, era uma época de inovações. Inúmeros manifestos, dentre eles futuristas, dadaístas e surrealistas, foram consequência de uma nova arte que começava a surgir.

Paralelamente, a Bauhaus¹⁹ realizou os primeiros experimentos com interações entre a arte cênica e a tecnologia, sendo a primeira instituição de arte a organizar workshops de performance. Em decorrência do nazismo, a escola é fechada e os estudos são interrompidos na Europa. Na década de 60, com o aparecimento da contracultura e do movimento *hippie* estas manifestações artísticas começam a aparecer por todos os lados, como forma de manifestar as propostas humanistas da época. Estas manifestações ficaram mais conhecidas como *happening* (acontecimento).

¹⁸ É possível afirmar que o conceito de “teatro pós-dramático”, definido por Hans-Thies Lehmann possui as mesmas qualidades do teatro performativo, mas escolho neste momento o conceito de Féral, pois concordo com a pesquisadora, quando afirma que a noção de performatividade é sua mola propulsora.

¹⁹ Escola de arte alemã fundada pelo arquiteto Walter Gropius que funcionou entre 1919 e 1933.

Tadeusz Kantor, um dos encenadores mais importantes da história do teatro, realizou os primeiros happenings na Polônia, em 1965, e a partir de então passou a utilizar técnicas de happening em projetos experimentais e antecipa a maneira de se fazer arte na década posterior:

Cria sozinho o cenário, figurino e todos os objetos ou elementos do espaço cênico. Utilizando elementos da realidade (objetos, espaço e indivíduos que não são atores profissionais), ele os faz de forma tal que perdem completamente a relação com a realidade de seu uso cotidiano. (MORETTI, 2010, p. 3)

A partir da década de 70, sob influência de novos valores como niilismo e individualismo, surgem as primeiras manifestações mais parecidas com a performance contemporânea. Diferente da forma de concepção e execução dos *happenings*, o artista passa a trabalhar sozinho dentro de uma perspectiva de obra mais elaborada. RoseLee Goldberg coloca a anarquia como base estrutural da performance, conceituando-a como um meio de expressão maleável e indeterminado, haja visto que cada *performer* cria sua própria maneira de fazer, podendo alterar seu rumo durante todo o processo, utilizando-se das mais variadas disciplinas artísticas (teatro, dança, música, literatura, pintura, entre outras) cruzando com as mais diversas tecnologias. Afirma que “por sua própria natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas” (GOLDBERG, 2006, p. IX).

Mesmo que a performance seja de difícil definição, porosa e mutável a ponto de adequar-se à época em que se manifesta, é indiscutível a sua influência na arte e na prática teatral contemporânea. Para tentar delimitar um possível conceito para este teatro performativo, vou recorrer às reflexões de Féral, a partir dos estudos de Richard Schechner²⁰, em que se conclui que “performar”, seja no âmbito ritualístico, social ou artístico, compreende as seguintes ações:

1. ser (*being*), ou seja comportar-se (*to behave*). Ser, diz Schechner, é a própria existência;
2. fazer (*doing*), é a atividade de tudo o que existe, desde os quarks até os seres humanos;
3. mostrar fazendo (*showing doing*), ligado à natureza dos comportamentos humanos. “Mostrar o que se faz” consiste em “performar” (*to perform*), em dar-se em espetáculo, a exibir (ou a exibir-se), em sublinhar a ação;
4. explicar essa “exposição” do fazer (*explaining showing doing*) é o campo dos pesquisadores e dos críticos e consiste em refletir sobre o mundo da

²⁰Professor e um dos iniciadores do programa de Estudos da Performance (Performance Studies) na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova Iorque.

performance e do mundo como performance (performatividade). Ela define o trabalho, o campo de ação dos *Performance Studies*. (FÉRAL, 2009, p. 62-63)

Os verbos listados acima, estão presentes em qualquer performance, por vezes juntos ou separados, interagindo entre si e compondo um experimento cênico. Segundo Féral, o verbo “fazer”, que é um dos pressupostos principais na performance, torna-se fundamental no teatro performativo. Se neste teatro, o ator dá lugar àquele que faz, ou seja, ao performer, e se o “performer, no seu sentido schechneriano, evoca a noção de performatividade” (FÉRAL, 2008, p. 200), podemos concluir que esta possui um conceito flexível e maleável, mas sempre dependente de seu objeto referencial: a performance. Além disto, são também outros aspectos deste tipo de encenação: fluidez, repetição, instabilidade e ambiguidade, trazendo à cena sempre aspectos do real. O ator não representa mais um ser ficcional e deve buscar estímulos verdadeiros, presentes em sua vida e das pessoas que convivem ao seu redor, por isso a ideia de “performer”.

Podemos citar como exemplo a cena inicial do espetáculo em questão, na qual nós atores observávamos o público tomar seus lugares e participar da dinâmica²¹ proposta. Ao executar a ação do olhar, enfatizávamos que estávamos observando todos os seus movimentos, ou seja, mostrávamos fazendo. Observar o público, perceber suas reações, poderia nos nutrir e trazer estímulos para usarmos em cena. É sabido que a efemeridade é característica comum a qualquer gênero de teatro, e essa constante se fortalece em nosso processo à medida que tínhamos públicos diferentes, pois em cada dia recebíamos estímulos distintos.

2.2 AS APRESENTAÇÕES

Ao iniciar as sessões do espetáculo “Diálogo em Preto e Branco para Monólogo de Miguel”, propúnhamos que o público pudesse participar do espetáculo através de uma breve dinâmica. O espectador, na maioria das vezes, é visto como alguém que apenas senta em sua poltrona e assiste ao que lhe é dado. Definindo o ator, Patrice Pavis, no livro “A Análise dos Espetáculos”, diz que o espectador é um “observador externo”, que olha o ator “e o considera ‘extraído’ da realidade ambiente e portador de uma situação, de um papel, de uma ação

²¹Discorrerei adiante sobre essa dinâmica.

fictícia ou pelo menos distinta de sua própria realidade de referência” (PAVIS, 2008, p 151). Mas queríamos que esse espectador pudesse fazer mais do que simplesmente observar.

O teatro contemporâneo vem se empenhando em deslocar o público de sua zona de conforto, não apenas literalmente, mas para que ele possa interagir com a encenação. A filósofa e artista Anne Cauquelin define como arte contemporânea a manifestação artística de uma civilização a partir do reflexo do pensamento de sua atual geração. Os espetáculos teatrais que se inserem nesta categoria são carregados por uma teatralidade cuja performatividade está intrínseca. Uma das características marcantes desta performatividade é a qualidade de mutação dos espetáculos a partir do contato com o público, que por, sua vez, dá subsídio emocional para o ator, trocando experiências num constante diálogo. A partir desta premissa, estimulávamos, sem enunciar, uma inversão de papel entre público e atores. Esta inversão se instaurava no momento em que os espectadores eram recepcionados no local de apresentação e recebiam instruções do que precisariam fazer para que se efetuasse um possível diálogo com o que presenciariam no espaço cênico.

Saindo do *foyer* e avançando à plateia, o público já se encontrava na condição de ator: os refletores ligados se direcionavam a ele e quem estava no palco (os atores) é que observavam o que acontecia. Como “espectador”, prefiro pensá-lo a partir da definição de Óscar Cornago, em seu artigo “Atuar de ‘Verdade’. A Confissão como Estratégia Cênica”:

O espectador é o outro, ao que não se conhece, mas que está sempre presente, [...], é o que desencadeia a confissão, o que exige toda a sinceridade. Frente a ele se constrói esse relato de um eu que busca sua verdade última na história de seu próprio corpo, em uma verdade que está por detrás de suas palavras. (CORNAGO, 2009, p 104)

Era esta a posição que tomávamos ao nos tornarmos espectadores e durante a peça pensávamos neles assim, pois a cena deveria se constituir a partir dos sentimentos que nos transmitissem. Ao escolher uma cadeira, cada uma das pessoas encontrava uma prancheta com papel e caneta e ali pedíamos que escrevesse uma lembrança, algo que a incomodasse ou que apenas deixasse o papel em branco, mas que transferisse a ele algum sentimento. Buscávamos acompanhar o olhar de cada um e tentar perceber o que expressavam ao escrever para que essas emoções pudessem contaminar a cena. Tendo escrito seu relato, cada um deveria amassar o papel e jogá-lo no palco.



Atores observando o público / Casa das Máquinas (Foto: Larissa Nowak)

Porém o efeito alcançado, para mim, não foi exatamente o que se esperava, pelo menos nas apresentações desta primeira temporada. Nem todas as pessoas se dispunham a transferir algum sentimento durante este momento e captar, no meio de tanta gente, quem realmente se entregava, tornava-se uma tarefa difícil. Anne Ubersfeld afirma que não existe um espectador, “mas uma multiplicidade de espectadores reagindo uns sobre os outros” (UBERSFELD, 2010, p 20) e foi com essa reação que me deparei. A maioria das pessoas esperava o que ia acontecer, algumas só começavam a escrever depois que a pessoa do lado o fizesse; outras desenhavam linhas desconexas; e outras não escreviam, nem amassavam, nem jogavam o papel²². Todavia, era possível notar uma entrega maior do público na medida em que a peça se desenvolvia. Acredito que se essa dinâmica acontecesse em outro momento, que não a abertura da peça, talvez fosse possível estabelecer um vínculo maior com o público e deixa-lo à vontade e mais íntimo com os atores para que pudessem realizar essa troca e também atuar.

A fim de concatenar a experiência do público com a minha, solicitei a alguns espectadores que me enviassem relatos²³ sobre a sua participação na peça. Em um desses relatos, a espectadora Maria Isabel Teixeira Brisolara, afirma que não conseguiu ouvir direito as orientações que foram passadas no início da peça, então começou a escrever sobre o

²² Estas reações foram observadas no momento em que acontecia a dinâmica. Não conseguíamos ler o que era escrito, mas perceber desenhos que expressavam alguma coisa ou que eram apenas rabiscos. Ao final das apresentações os papéis eram queimados e nenhum era lido.

²³ Estes relatos podem ser lidos integralmente na seção de Anexos.

silêncio que encontrou ao entrar no teatro e nos ver [aos atores] parados, com a fisionomia séria. Maria Isabel, diz que lhe incomodou o silêncio, pois sente necessidade de se perceber enquanto outro no corpo do ator. Diz ainda que se decepcionou, com a dinâmica final, ao ver o papel com suas impressões ser queimado, fato que retomou o silêncio tão incômodo a ela no início do espetáculo e impossibilitou o que para ela seria uma verdadeira tentativa de interação, se seu papel fosse lido e utilizado de outra forma durante a cena.

Já para João Fillipe Horr, a interação foi consolidada. Ele diz que por não saber do que tratava a peça buscou se apropriar daquele momento, tentando manifestar sua dor em forma de palavras e completa dizendo que para ele, com esta dinâmica, a peça proporciona a atmosfera necessária para afetar o espectador. Afirma também que não se sentiu influenciado a escrever, ou não, pelo público ao redor, mas motivado a jogar sua bola de papel no palco. João ainda diz em seu relato, que ver os papéis queimando funcionou para ele como metáfora de destinação de sua dor. Para ele, foi como se o fogo, pelo menos visualmente, pudesse dar conta de algo que ele não conseguia fazer, fato que pude constatar ao vê-lo jogar seu papel com força no palco e ao perceber seu sorriso enquanto as bolas de papel queimavam no final da peça.

Aline Maciel relata que escreveu palavras soltas, que eram coisas boas sobre o momento, sobre ela, sobre nós [atores] e que por este motivo foi um pouco impactante ver seu papel sendo queimado. Assim como Maria Isabel, ela acreditava que em algum momento, a narrativa fosse modificada durante a abertura e leitura de um dos papéis.

Éder Sumariva Rodrigues diz que foi assistir à peça acompanhado de uma amiga e que acredita que isso pode tê-lo ajudado a se sentir mais à vontade para escrever o que sentia, mas não sabe se escreveria algo diferente se estivesse ao lado de um desconhecido. Para ele, era necessário relatar ali sua dor e afirma que escreveu em fluxo emocional, não racional. Como Maria Isabel, ele esperava que seu papel fosse lido, mas com o intuito de passar por uma experiência catártica. Éder termina seu relato dizendo que se houvesse uma interação direta entre os atores e o conteúdo dos papéis, afetando diretamente o público, a experiência seria mais intensa.

Com estes quatro relatos, é possível concluir que a disponibilidade do espectador em escrever o que sente é essencial para o desenvolvimento e consequente concretização do objetivo da intervenção proposta. Se ele estiver aberto a participar, poderá expor seus sentimentos de forma sincera, permitindo sua absorção pelos atores, afetando diretamente nas

intenções e emoções do texto que é falado durante a encenação. Mas pode-se perceber também que para ele, talvez, a interação se desse num nível mais profundo, se os papéis fossem lidos, utilizados em cena.

Um caso diferente aconteceu com nossa colega Aline Elingen, que participou tanto das dinâmicas como espectadora-teste, quanto na intervenção durante a peça. Diferente das apresentações, conseguimos constituir com ela um vínculo com maior facilidade no exercício realizado durante o ensaio. Acredito que pelo fato de estarmos sós (atores, espectador-teste e diretora) na sala de ensaio, sem a influência de outras pessoas, criava-se certa intimidade, pois ninguém mais saberia o que aconteceria ali e isto possibilitava uma entrega e participação maior do convidado.

Na tarde de uma quarta-feira a convidamos para participar de um ensaio sem deixar muito claro o que aconteceria e, muito disposta, ela aceitou o convite. Chegando à sala 405 do CFM (Centro de Física e Matemática), na UFSC, onde costumávamos ensaiar, a diretora Ilze já havia preparado um papel com os mesmos dizeres encontrados pelo público nos dias das apresentações e por quem participou dos ensaios como espectador-teste. Aline se emocionou ao ler o papel, hesitou um pouco para começar a escrever e demonstrava através do rosto e do corpo que pensava em algum acontecimento ainda não cicatrizado em sua lembrança. Entre um sorriso e algumas lágrimas, começou a escrever continuamente. Na medida em que transformava em escrita o que sentia, seu corpo se tornava mais relaxado e as tensões se amenizavam nas feições do rosto. Ela transferiu seus sentimentos não só ao papel, mas também ao espaço e às pessoas que estavam nele: emocionei-me vendo sua “atuação” e percebi que acontecia o mesmo com Gustavo. O papel com seus escritos foi amassado e rapidamente jogado no espaço cênico.

Iniciamos a passagem de texto e marcações e percebi que a participação de Aline como “espectadora-teste” contribuiu muito para o ensaio, no sentido de trazer mais emoções e organicidade aos atores e realidade à cena. Neste dia conseguimos efetuar um diálogo com o público, que era formado por uma pessoa só e se caracterizava como teste, porém as condições desta situação não diminuíram a legitimidade da experiência, pois como disse Antonin Artaud, “[...] importa admitir que, como a peste, o jogo teatral seja um delírio e que seja comunicativo. O espírito acredita naquilo que vê e faz aquilo em que acredita: esse é o segredo do fascínio.” (ARTAUD, 2006, p 23). Pode-se dizer então que a comunicação espectador – ator – espectador se tornou algo palpável, pois a energia de Aline inundou a sala

e conseqüentemente veio de encontro à nossa. Penso que o encontro dessas energias possa se relacionar com o que Artaud chama de “espírito”.

No dia da apresentação, esta troca durante a dinâmica não se deu com a mesma intensidade do ensaio. Pergunto-me se o motivo poderia ser o fato de estarmos diante de muitas outras pessoas, se o ambiente interferiu, se por estar acompanhada (de outras pessoas na plateia) ela tenha se preservado um pouco mais, ou se nós estávamos menos sensíveis naquele dia. De acordo com seu relato, disponível na seção A de anexos, ela afirma que no dia da apresentação não se sentiu menos à vontade do que no dia do ensaio, apesar de achar que escrever sobre um assunto íntimo perto de outras pessoas causa certo desconforto, pela possibilidade de ter seu escrito visto por outra pessoa. Além disso, diz que no dia do ensaio, tinha nossa atenção voltada somente à ela e acha que isso pode ter contribuído para um melhor resultado da dinâmica neste dia. Outro fator que menciona é o conteúdo do relato: como espectadora-teste escreveu sobre um assunto que a incomodava mais.

Em minha opinião, este é um dos pontos que mais contribuem para possibilitar o diálogo do espectador com os atores, por mais que não saibamos o que se escreve no papel, pois no momento da escrita, normalmente, a emoção é expressa de acordo com a intensidade do tema e da relação que se tem com o que está sendo escrito. Se os atores estavam presentes e observavam no momento da escrita, era para que pudessem receber estímulos que influenciavam a cena que apresentariam ao público, para oferecer de volta ao público emoções que foram geradas por sua entrega e participação.

Em entrevista, Féral (2011, p. 182) afirma que hoje o teatro está voltado ao espectador. O que se buscava no espetáculo, no momento em que se pedia a ele [o espectador] que escrevesse seu relato, era a tentativa de inserir na cena um fragmento de sua realidade e provoca-lo a ponto de ele não saber o que seria feito com aquilo. Féral continua dizendo que precisamos descobrir como acordar um espectador que está dormindo a toda hora. Colocá-lo no centro motor, esperando impulsos de suas reações, foi a forma que encontramos de tentar “acordá-lo”, de aderi-lo ao espetáculo, de atuar ou agir influenciados pelo material oferecido por ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do século XX, principalmente a partir da década de 1960, é possível perceber como os encenadores se preocuparam em trazer o público para perto da encenação, rompendo com a separação que existia entre palco e plateia, imposta pelas salas “à italiana”, buscando uma readequação do espaço. Por mais que, em alguns casos, ele estivesse integrado à cena, sua intervenção direta ali não era bem vinda. Tal integração se relacionava em maior ou menor grau com uma interação com público, a ponto de o espectador intervir na cena, de acordo com o contexto histórico e social. Próximo ao fim deste século é que se pensou, então, em aproveitar essa nova configuração das salas e uso de locais não convencionais para proporcionar ao público a possibilidade de uma interação mais concreta.

O espetáculo “Diálogo em Preto e Branco para Monólogo de Miguel” propunha, em sua concepção uma intervenção com o público, a partir de uma dinâmica em que se esperava que o espectador contribuísse com a cena influenciando nas emoções dos atores. Para isso, nós atores, passamos por treinamentos que poderiam servir como uma espécie de preparação para este momento. Os resultados eram diferentes em cada experimento, pois cada convidado trazia um elemento novo ou não trazia nada. Para mim, foi mais fácil concretizar um diálogo com pessoas mais próximas. A impressão que tive é que obter certo grau de intimidade permitiu que alguns “espectadores-teste” se entregassem mais àquele momento.

A sensação nos dias de apresentações, obviamente, não foi igual a alcançada pela interação durante os ensaios. Como visto anteriormente, algumas pessoas não escreviam, entravam na sala e sentavam, sem se envolver diretamente com a intervenção. Mas será que tal posicionamento se deve ao costume de mais de três séculos de separação entre palco e plateia? Há outro fator a se considerar: todos os espaços nos quais realizamos apresentações, nos impunham esta separação, por mais que o espetáculo devesse ser apresentado em salas mais intimistas, talvez numa pequena arena ou corredor, e por mais que tentássemos diminuir essa distância.

Mas pondo em questão aqueles que participaram, que [entendendo a dinâmica ou não] escreveram alguma coisa, os que não tinham uma dor pra escrever e mesmo assim escreveram, concluo que eles contribuíram para que essa tentativa de comunicação acontecesse. Observando os relatos que me foram enviados, podemos perceber que temos um espectador que sente vontade de participar, de interferir na obra, de realmente interagir. E isto

é o que me leva a refletir, levando em consideração o que dizem Patrice Pavis e Anne Ubersfeld a respeito do espectador. Se na, sala de teatro, ele se torna um agente coletivo, por que as reações foram tão diferenciadas, no que diz respeito a entrega? Se um espectador reage sobre o outro, deveríamos ter uma grande maioria que aceitasse se colocar em contato com o que lhe era pedido ou mesmo o contrário.

Mas Pavis (2005, p. 140) completa que, apesar disso, não se pode separar “o espectador, enquanto indivíduo, do público, enquanto agente coletivo. No espectador-indivíduo” passam os códigos ideológicos e psicológicos de vários grupos [...]”. Se analisarmos em questão de “ações”, podemos perceber que, em nossas apresentações, os espectadores reagiram sim, em blocos. Como foi citado, boa parte das pessoas só começava a escrever após notar que a pessoa ao lado começasse. A maioria jogou as bolas de papel no palco. Porém escrever sobre si, transparecer emoções, é algo que esbarra no limite do subjetivo, escapa da esfera do coletivo. Acredito que por conta da individualidade que tomou conta de nosso cotidiano, não seja tão fácil para todo mundo realizar este exercício no meio de outras pessoas. Escrever sobre si, sem saber o que pode acontecer com esse escrito, durante uma apresentação teatral, pode ser uma tarefa mais difícil ainda.

Voltando a comparação entre as dinâmicas realizadas nas apresentações e as realizadas nos ensaios, por mais que, levando em consideração o que constatei com os “espectadores-teste”, eu buscasse identificar pessoas conhecidas na plateia, esta troca, este diálogo a que nos propúnhamos não se efetuou completamente. Repito que há vários pontos a se considerar. Se há responsáveis por isso, com certeza estes não são somente os espectadores. Gianni Ratto nos questiona criticamente:

Dizemos: o público é amorfo, só quer rir, aplaude por convenção, paga por um produto que ele mesmo deforma à sua imagem e semelhança, compra entrada como uma pizza e cumprimenta o *maitre* porque é de bom tom, suas palmas constituem a gorjeta para os atores, sai satisfeito e refestelado (“mac-donaldado”) e arrota a gordura de suas opiniões prevenidas e porco-burguesas. Mas é verdade? Será que o público é tão retardado como pensamos?” (RATTO, 2001, p.36)

Não podemos ao fim de uma apresentação simplesmente culpar o público se parte dele, ou mesmo apenas um espectador, estava distante. Ao invés, deveríamos nos perguntar: “em que momento e por que eu estive distante, permitindo que o público se afastasse?”, ou ainda: “estávamos todos trabalhando na mesma sintonia pra que este público se envolvesse?”. O acontecimento teatral não se constitui apenas do momento das apresentações, mas de todo o processo que se desenvolveu antes da estreia e da relação entre seus envolvidos.

Baseado em todo o referencial teórico que utilizei para a escrita deste memorial, nos relatos que pedi a alguns espectadores e em minha vivência pessoal e profissional, para mim, o espetáculo alcançou seu objetivo no que diz respeito a se propor a interagir com o público. Porém, interagir nem sempre significa se comunicar. Acredito que nossas escolhas profissionais se estruturam a partir daquilo que nos constitui como seres viventes entre outros. Falo de convicções, ideais, capacidade de aprender com acertos e erros, de se perceber a si e ao outro, de levar a vida.

Um escritor que utiliza elementos que não acredita e vivencia para compor seu processo criativo, poderá escrever bem porque tem técnica, assim como um cantor que canta uma música que não gosta poderá executá-la bem pelo mesmo motivo, mas não trarão a verdade e o pulsar de uma paixão que os move pra exercer seu trabalho. Se neste espetáculo a comunicação com o público foi falha, não se completou em sua plenitude, apesar da interação, acredito que o motivo esteja relacionado a algo que se perdeu durante o processo na relação direção-atores e atores-direção, que deveria estar em fronteira com a relação de amizade que já existia antes do projeto, sem se sobrepor, nem se preterir. Neste caso, talvez a impossibilidade de se comunicar enquanto grupo, o ruído que interferiu nesta comunicação, tenham ressoado na plateia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. O Teatro e Seu Duplo. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ASLAN, Odette. O Ator no Século XX. Trad. Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. Trad. Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CARLSON, Marvin. Teorias do teatro. São Paulo: Unesp, 1997.
- CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea – Uma Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CINTRA, Wagner Francisco Araújo. No Limiar do Desconhecido – Reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor. 2008. 596 f. Tese (Doutorado em Artes) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CORNAGO, Óscar. Atuar “de Verdade”. A Confissão como Estratégia Cênica. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, v. 1, n. 13, p 99-111, Set 2009.
- FÉRAL, Josette. Entrevista. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, v. 1, n.16, p. 179-185, Jun 2011. Entrevista concedida a Julia Guimarães e Leandro Silva Acácio.
- _____. Performance e Performatividade: o que são os estudos performáticos?. In: MOSTAÇO, Edécio et al. Sobre Performatividade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, p. 49-86.
- _____. Por Uma Poética da Performatividade: O Teatro Performativo. Trad. Lígia Borges. Revista Sala Preta, São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210, 2008.
- GOLDBERG, RoseLee. A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GUÉNOUN, Denis. O Teatro é Necessário?. Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-dramático. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MORETTI, Maria de Fátima de Souza. Kantor, Duchamp e os objetos. Revista DAPesquisa, UDESC, Florianópolis, v. 3, n. 1, 2008.

PAVIS, Patrice. A Análise dos espetáculos. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. Dicionário de Teatro. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RATTO, Gianni. Antitratado da Cenografia: Variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. A Linguagem da Encenação Teatral, 1880-1980. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SANTOS, Adriana Patrícia dos; MATOS, Lara Tatiane. Vertigem: O Público Convidado a “re-ver-se”. In CARREIRA, André (org). Teatro da Vertigem: Processos Contemporâneos. São Paulo: Teatro-Escola Célia Helena, 2009, p. 7-16.

TELLES, Narciso. Artaud, Arrabal e Nós: Estudo de Processo Criação Cênica. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, v. 1, n. 16, p. 121-126, Jun 2011.

UBERSFELD, Anne. Para Ler o Teatro. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Internet

STUDIO DE DANÇA FABIANO SILVEIRA. Disponível em: <<http://www.fabianosilveira.com.br/hp>> Acesso em: 19 de janeiro de 2013.

SOMATO. Disponível em: <<http://www.somato.tnb.art.br>> Acesso em: 19 de janeiro de 2013.

TEATRO DA VERTIGEM. Disponível em: <<http://www.teatrodaverdigem.com.br/site/index2.php>> Acesso em 22 de janeiro de 2013.

ANEXO A – Relatos

Maria Isabel Teixeira Brisolara

Já devia ser a quarta vez que assistia ao Monólogo de Miguel e a primeira vez que iria assistir ao novo formato, com o novo título, novas cenas. Das outras vezes não havia interação com o público, dessa vez pediram-nos para que escrevêssemos num papel impressões, na verdade como eu não ouvi o que a moça da recepção do teatro da ufsc falou, eu supus que era para descrever as impressões sobre a cena, foi então o que fiz. Haviam dois atores no palco, olhavam-nos muito sérios, um de cada lado, preto e branco, e como o silêncio muito me incomoda nessas novas peças (repetições e silêncios me irritam profundamente) reclamei muito disso no papel, pois tenho a necessidade de ir ao teatro e ser enquanto outro corpo no ator. Escrevi esta minha vontade, aproximei-me do palco e joguei a bolinha de papel (que era o que tinha sido proposto pela peça). Eu estava convencida que o meu relato seria lido, não sei se por egocentrismo ou por tentativa de real interação. O que no final da peça me deixou muito decepcionada, já que o tão detestável silêncio se propagou mais ainda após a queima do meu papel, das minhas impressões e incômodos, nada pude modificar na ordem do autor.

Muitas cenas me impactaram na peça, a sincronia do duplo-oposto (os atores em preto e branco) que dançaram a passos de uma sincronia irritada que ao mesmo tempo que um pé seguia o do outro, a dor emergia da negação da tentativa desse diálogo inevitável. Lembro-me também muito das cenas digitais, o Jesus como representação do pai crucificado no lago a rir, a queda do nome de algo que para o filho nunca cai que é esse olhar do pai sempre impositivo; a cena do banheiro e Miguel enrolado em papel higiênico. Acho que na nova organização da peça consegui me aproximar mais do personagem, senti melhor o personagem, apesar de achar que as cenas não foram bem costuradas, algumas pareciam servir tão sozinhas que não agiam bem conjuntamente. Pareciam três visões distintas de um mesmo personagem: o diálogo da consciência (o par), a memória onírica (o vídeo), o personagem (o monólogo). Os três falavam sobre um mesmo personagem, cada um o observando de um lugar diferente.

Desde a apresentação na Semana Clarice, no ano de 2012, prende muito minha atenção a última frase do monólogo que fala que no entanto nunca saberemos o que houve. Mesmo nessa última experiência é a frase que para mim ecoa, posso esperar muita coisa de uma peça ou de um monólogo, de um discurso, de uma experiência, no entanto quando ouço,

ouço algo que tu não ouves, ouço algo que tu não falas, ouço tudo o que não experiencias, nunca saberei quem és, nem saberei nada sobre Miguel, já que o Miguel que ouço é um outro. E assim foi a minha experiência com a peça, esperar algo que nunca é, quando no final houve a queima dos papéis foi detestável, mas foi algo que eu não poderia prever e está aí o que deve acontecer no experimentar de uma peça, o acaso deve surgir em palco. Mesmo que seja detestável receber a devolução do meu silêncio, porque depois de toda a peça só te sobra silêncio, as tuas palavras são queimadas frente aos teus olhos, mas o interessante é esse acaso que nos toma e por ser tão acaso nos silencia.

João Fillipe Horr

Eu acredito que não saber o propósito da peça, ou de qualquer técnica que fosse ali ser utilizada, permitiu que eu me sentisse a vontade para o uso daquele espaço. Eu não fazia ideia de que a peça tratava da questão da dor, e muito menos de que havia algum tipo de interação entre o público e a peça. Talvez o repentino e a surpresa tenham impulsionado meu movimento ali na situação.

Portanto, me parece que não havia como criar expectativas no meu caso, mas sim me apropriar daquele instante o máximo possível. Às vezes parece que as situações se estruturam de uma forma que armem a atmosfera necessária para que o afeto surja. Foi essa a impressão que eu tive, enquanto sujeito, com a peça e principalmente com a intervenção inicial. Para mim, a dor tem a ver com uma ruptura, com a manifestação de algo limítrofe entre dizível e indizível. Eu tentei ao máximo estruturar em palavras aquilo que me afligia, mas mesmo que tentasse resgatar via rememoração, não conseguiria. Acho que a materialidade ali falou mais alto (pôr em palavras, ler, amassar e lançar o papel), porque a dor é um movimento incessante que te assola, e materializá-la é de alguma forma por um limite, um signo nisso que é puro fluxo.

Eu não me senti influenciado pelo público, e sim, mais mobilizado. Ver as pessoas lançarem os seus escritos me estimulou a tentar fazer o mesmo, porque a dor é uma pulsão solitária (você sabe que é o seu corpo que se perturba, que essa dor é inteiramente sua), mas foi interessante visualizar cada um lançando a sua dor no palco.

Por fim, eu gostaria de mencionar que ver os papéis queimando foi um ato simbólico que mexeu bastante comigo. É como se eu precisasse dar um basta naquilo, e o fogo tem visualmente esse poder destrutivo. É como se o fogo fosse capaz de ao menos visualmente fazer aquilo que simbolicamente eu não estava conseguindo fazer, que é tentar encontrar algum espaço ou limite para aquele fluxo desordenado. Acho que acabou tendo um viés terapêutico para mim. Enfim, era isso!

Aline Razzera Maciel

Achei bacana a história do papel e me senti à vontade para escrever o que eu estava sentindo. Escrevi palavras soltas, a maioria eram coisas boas. Achava que depois que jogássemos os papéis para o centro do palco eles seriam usados durante a peça. Pensei que em um determinado momento algum de vocês iria abrir um dos papéis e que a narrativa iria se transformar naquele instante.

Confesso que foi um pouco forte pra mim ver o papel queimando no tacho no final (principalmente porque escrevi coisas boas sobre mim, sobre vocês, sobre o momento), mas depois fiquei pensando que o fato de queimar o papel não precisaria ser, necessariamente, uma coisa ruim, afinal, se todas as coisas boas que eu escrevi foram para o "espaço", que elas sejam aproveitadas por quem as "pegou"!

Éder Sumariva Rodrigues

Ao entrar na Casa das Máquinas, localizada na Lagoa da Conceição, um integrante do grupo avisa aos espectadores que haverá uma experiência única e particular. Em uma prancheta, uma folha em branco para que pudéssemos escrever algo particular, principalmente àquilo que diz respeito aos nossos medos, receios, rancores, aflições, amores, paixões, saudades enfim, ao nosso universo particular. Posteriormente a essa escritura, o papel foi amassado e arremessado ao palco, na qual os atores encarregavam-se de junta-los.

Lembro-me que arremessei meu escrito perto dos pés do Gustavo, tive a sensação de que ele escolheria justamente o meu para lê-lo, quase soltei uma gargalhada, visto que o ator é muito próximo a mim, pensei: ele escolherá justamente o meu escrito para ler. Recordo-me que, poucos dias antes, havia terminado um relacionamento e meu estado emocional de tristeza e decepção estava muito aflorado. Não lembro a exatidão das palavras escritas, mas estava ligado ao sentimento do amor ou a (in)justiça do amor.

Ao meu lado estava Manoela, amiga pessoal e profissional assim como assessora de imprensa do grupo. Talvez o fato de estar seu lado, me permitiu escrever um relato tão pessoal e íntimo do que estava passando naquele momento, não sei se escreveria algo diferente se estivesse ao lado de um desconhecido. Talvez mudasse minha escrita, mas talvez não – apostaria mais nessa segunda opção - porque era algo muito latente que estava sentido naquele momento. O fato de expressar em palavras meus sentimentos era uma necessidade, colocar para fora, jorrar, expurgar, falar não era racional, mas extremamente emocional.

Pensei que ao longo do espetáculo, em algum momento, os escritos seriam lidos, fato que infelizmente não ocorreu. Os atores simplesmente recolhem os papéis amassados e não dão funcionalidade ao que os espectadores escreveram, parece-me que ficou um escrito pelo escrito. Mesmo que meu escrito tivesse sido lido por um conhecido meu (que até então não sabia da história) seria uma forma catártica com os espectadores (nesse caso, comigo). Talvez se esta ação tivesse ocorrida, realmente teria acontecido uma experiência única e particular mais intensa como dito na entrada do teatro.

Aline Helena Elingem²⁴

Oi, Ricardo! td bem e contigo? minhas férias estão ótimas, curtindo a família e os amigos que há tempo não via.. heheheh. E as suas?

Bom, eu me senti mais a vontade no ensaio. Não que eu não tenha me sentido a vontade na apresentação; mas para mim, no ensaio o resultado foi melhor. Talvez pelo fato de que o que eu escrevi no ensaio me incomodava mais do que o que eu escrevi no dia da apresentação. No ensaio, eu realmente me liberei de algo que me perturbava demais. Uma relação complicada com a minha avó. Eu tive até mesmo alguns sonhos ruins, depois que ela faleceu, em que ela sempre estava junto. Depois do ensaio eu parei de ter esses sonhos. Não sei se tem algo a ver, mas eu acredito que sim. Foi como se eu me libertasse de um sentimento ruim com relação a tudo o que aconteceu. Já na apresentação, não teve o mesmo efeito. Não senti muita diferença. O assunto do qual escrevi era outro. Talvez pelo fato de esse assunto não ser tão relevante ou pelo fato de eu já ter passado por esta experiência.

Bom, não sei se isso te ajuda muito. heheheh. Espero que sim. Mas se vc precisar de algo mais detalhado, é só avisar..rsrsrss.

Beijos!!

Bom, acredito que de certa forma isso tenha influenciado sim. No ensaio a atenção dos atores estava voltada para mim, enquanto que na apresentação era para um grupo maior de pessoas. Penso isso. E tocar em algum assunto íntimo seu junto com outras pessoas causa um pouco de desconforto, mesmo essas outras pessoas não sabendo o q vc escreveu. Querendo ou não, vc acaba tendo aquele pensamento de que alguém que estava sentado ao seu lado possa ter visto o que vc escreveu..rsrsrss. Acho que é isso. Beijão!!

²⁴ Este depoimento foi dado via *Facebook*, por isso seu tom mais informal.

ANEXO B – Dramaturgias

Fragmento 01: “MONÓLOGO DE MIGUEL”

(Jorge Luiz Miguel)

Miguel – 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?

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 !

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 sarnento, 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...

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.

Texto para leitura (Gravação)

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. Contei 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.

Miguel – 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.

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!

Texto por escrever:

No saguão do aeroporto, a espera de um avião... o nome do protagonista, o nome do protagonista 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!

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 pisa, pisa, pisa, pisa!

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 deviam ser amarradas em árvores. Eu não posso escrever sobre a ira. Dezenove vezes eu não sei escrever sobre a ira. Mas um dia vai haver uma peça; com várias vozes além dessa. E luzes e cores...

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

Fragmento 02: “DIÁLOGO EM PRETO E BRANCO”

(Ilze Körting)

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 um a 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.

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 - Amarga 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 nos engalfinhar.

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.

Fragmento 03: "OBRA SEM TÍTULO"
(Por Thomas Dadam)

Tratamento #2 - (23-10-2012)

EXT. PRAIA/DUNAS - DIA

Escuta-se o som *{da baleia}*, que aumenta em crescendo, tornando-se muito alto.

Em leve fade in *{enquanto o som da baleia diminui, fundindo-se ao som das ondas contra a praia}*, revela-se um HOMEM (34), seminu, coberto por um pequeno manto preto na altura da cintura; está suado, com feridas sobre o corpo, sob o sol escaldante, amarrado pelos braços em uma árvore, em uma posição agressiva – corpo contorcido e arqueado para frente, junto a árvore *{também contorcida}*, cabeça levemente abaixada e revelando um frouxo olhar, mãos atadas por fitas de tecido vermelho e branco, braços curvados para frente, torso levemente torto, pernas arcadas e também amarradas por fitas de tecido; a árvore, coberta pela água da maré cheia, cresce como se no meio do mar; ao fundo revela-se uma imensidão de água, em contraste ao céu azul; o homem permanece parado, respirando; parece precisar de ajuda, pois aparenta extremo cansaço, num respirar contínuo pela boca semi-aberta *{aparentando raiva em sua expressão}*.

Vê-se uma imensidão de areia, em contraste ao céu azul; o vento forma pequenos redemoinhos de areia sobre as dunas; as breves e fortes rajadas de vento *{assobiam}* momentaneamente, num som agudo; lentamente revela-se uma MULHER (*idade indefinida*), coberta por uma burqa branca, trazendo pela mão um MENINO (8), em trajes vitorianos, aristocráticos, de cabeça baixa; caminham juntas dunas abaixo *{em direção a câmara, o menino parando, em close up, próximo a ela}*. O menino ergue a cabeça, lentamente, com indiferença, fixando o olhar em um ponto.

O HOMEM *{em close up}* ergue lentamente a cabeça *{com os olhos muito abertos - um olhar psicótico, possuído}*; semicerra as pálpebras muito lentamente *{como se focando o olhar}*, abrindo um sorriso sincronicamente, e então gargalha exageradamente *{emitindo um som metálico, demoníaco}*; estremece atado junto a árvore, como se sentisse muita dor; movimenta a cabeça para cima, para baixo, para os lados.

O menino, indiferente, caminha alguns passos para trás, e afasta-se da mulher *{que permanece parada - mãos atadas ao peito}*, vira-se e então corre dunas acima.

O menino sobe o último monte de areia, deparando-se com um enorme deserto; enterrados junto a areia, portas, janelas, entre outros objetos - antigos, e atualmente em desuso; por entre as portas e janelas, uma DANÇARINA (30), trajando um (CONTINUED)

CONTINUED: 2.

vestido de pedaços *{de seda}* vermelha; carrega junto às mãos um enorme pedaço de seda vermelha *{que ondula junto ao vento}*. Movimenta-se como em um balé, coreografando junto ao tecido e vento. Dança num misto de balé e tribal. Transforma-se por fim, movimentando-se como uma garça, arqueando amplamente pernas e braços, torso e pescoço; aparenta tentar pegar voo. Fecha violentamente os braços, levando o tecido contra o corpo, como se *{fechasse asas}*.

Lentamente abre-se como fênix, braços amplamente abertos; quando em abertura total, braços erguidos, pé direito apoiado junto ao corpo, pé e perna esquerdos esticados para trás, com o peito erguido, desmonta-se lentamente curvando o torso e a cabeça para frente, fechando-se como se dentro de um ovo.

INT. BANHEIRO PÚBLICO – NOITE

Paredes de azulejos brancos cobertos por musgo num ambiente obscuramente imundo; poças de água por entre os pisos do chão do banheiro público; um vociferar constante de uma informante *{que anuncia a mesma mensagem de que o vôo x sairá em instantes; a voz da informante, distante, onírica, é constante na cena, e ao longo da mesma, torna-se metálica e incompreensível}*; ao fundo, espremido junto a parede, vê-se o GAROTO (17), magricelo, trajando cueca, aparentando medo; está envolto numa aura brilhante, onírica, esfumaçada; desliza a mão pelo piso, cauteloso, enquanto dá curtos passos rumo ao outro lado do banheiro; contorna a parede e para. Por entre os mictórios, vê-se um MENINO (8) ajoelhado, enrolado em papel higiênico *{como se em uma camisa de força}*.

MENINO

(com aflição e medo; sua voz é metálica e angustiante)

Não tem mais nada, pai, nada.

O PAI (30) gargalha constantemente, sentado ao chão; movimenta-se para frente e para trás, num ritmo constante, psicótico.

PAI

(repete três vezes, com pausa; sua voz é distante e ecoada)

Assoa esse nariz, garoto, assoa.

O GAROTO semicerra os olhos, afastando-se alguns passos; para contra as portas dos sanitários, olhando quase que automaticamente para o lado.

(CONTINUED)

CONTINUED: 3.

Sobre a bancada com pias, o CASAL de garotos, seminus, beijam-se calorosamente, vulgarmente *{suas expressões são sumamente sexuais}*; estão envolvidos em uma névoa densa; sussurram e gemem algumas vezes, num quase-êxtase.

O GAROTO se afasta mais alguns passos, então, num rápido movimento de cabeça, olha para trás. Sua mão encontra a parede - encardida, com musgo -; lentamente, feixes de água escorrem pelos azulejos; diluem o musgo, sujando a mão do GAROTO.

Num piscar frenético de uma luz esbranquiçada, constante, vê-se água que escorre pelas paredes, e do teto. Cai ao chão, em grandes poças.

Vê-se o CASAL, que se beija enquanto são molhados pela água escurecida.

Vê-se o PAI, por entre poças de água, encharcado; segue num movimento autista, para frente e para trás, envolto numa aura onírica, esfumaçada;

Vê-se por fim o MENINO, encharcado de água escura; o papel higiênico começa a desfazer-se; o menino o arranca em pequenas bolas de papel, que joga a sua volta.

O GAROTO, sério, afasta-se alguns passos; seu rosto é iluminado por um contante "pisca-pisca" estroboscópico; encontra, por fim, a entrada do banheiro; espreme-se junto a parede, como se encurralado, aparentando desespero.

FADE:

EXT. DUNAS - DIA

Vê-se uma folha de papel, em contraste a areia amarelada; está em chamas, e é levada pelo vento em direção a paisagem desértica; em leve *{TILT UP}* revela-se o céu azul; em contraste, o ruidoso barulho de engrenagens, entre outros sons industriais *{e destorcidos}*, tornando-se, por fim, uma percussão Xangó.

FADE OUT

ANEXO C – Ficha Técnica

Dramaturgia: Ilze Körting, Jorge Luiz Miguel e Thomas Dadam
Elenco: Gustavo Bieberbach, Ilze Körting e Ricardo Goulart
Treinamento Corporal e recepção: Angélica Mahfuz
Assessoria coreográfica: Fabiano Silveira
Figurino e recepção: Têre Manfred
Criação do cenário virtual: Extinto Games a partir da obra ‘Corredor da Philadelphia’, de Fernando Vignoli
Criação de luz: Éder Sumariva Rodrigues
Consultoria técnica: Marco Ribeiro
Locução off: Zeca Xavier
Operação de luz: Valéria Binatti
Operação de som e vídeo: Carol Boabaid
Assessoria de imprensa: Manu Pinheiro
Produção gráfica e blog: Ricardo Goulart
Fotos: Larissa Nowak
Produção: Andrea Padilha
Concepção geral: Ilze Körting

Música

Tango da Dor
Angélica Mahfuz – voz / Bruno Andrade – violão / Ilze Körting - voz e melodia / Mariel Maciel – cajón / Thiago Gasparino – violoncelo / Pollo – acordeon.

Cena audiovisual

Roteiro e Direção: Thomas Dadam
Assistência da Direção, Fotografia e Montagem: Glauco Broering
Som Direto e Desenho de Som: Gustavo Aguiar
Direção de Arte e Figurino: Thomas Dadam
Maquiagem Carolina Pires
Assistentes de Arte: Carol Boabaid, Carolina Pires, Christiano Scheiner, Emanuele Mattiello, Gustavo Bieberbach, Jardel Cunegatto, Ilze Korting e Ricardo Goulart.
Elétrica: Irazê Bueno
Assistência Técnica: Apatotadoteatro
Elenco: Miguel - Christiano Scheiner / Pai - Jardel Cunegatto / Casal do Banheiro - Marcos Laporta e Renato Grecchi / Dançarina - Bruna Konder / Mãe (de Burca) - Emanuele Mattiello
Coordenação de Produção: Serpa Cinema e Vídeo
Direção de Produção: Bruna Konder
Produção Executiva: Emanuele Mattiello Produções