



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ESTEBAN FRANCISCO CAMPANELA MIÑOZ

NA TRILHA DE UM MITO
O PROCESSO CRIATIVO DA ATRIZ MILENA MORAES NA MONTAGEM TEATRAL
DE *KASSANDRA*

Florianópolis
Julho 2020

ESTEBAN FRANCISCO CAMPANELA MINÕZ

NA TRILHA DE UM MITO
O PROCESSO CRIATIVO DA ATRIZ MILENA MORAES NA MONTAGEM TEATRAL
DE *KASSANDRA*

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Romanelli

Florianópolis
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Miñoz, Esteban Francisco

NA TRILHA DE UM MITO : O PROCESSO CRIATIVO DA ATRIZ
MILENA MORAES NA MONTAGEM TEATRAL DE KASSANDRA / Esteban
Francisco Miñoz ; orientador, Sergio Romanelli, 2020.
282 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Processo Criativo. 3. Teatro. 4.
Performance. 5. Crítica Genética. I. Romanelli, Sergio. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Literatura. III. Título.

Esteban Francisco Campanela Miño

NA TRILHA DE UM MITO
O PROCESSO CRIATIVO DA ATRIZ MILENA MORAES NA MONTAGEM TEATRAL
DE *KASSANDRA*

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Sergio Romanelli
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof(a). Dr(a). Silvana de Gaspari
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. André Fiorussi
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof(a). Dr(a). Drica Santos
Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof. Dr. Vicente Concilio
Universidade do Estado de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutor em Literatura.

Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela
Coordenador(a) do Programa

Prof. Dr. Sergio Romanelli
Orientador

Florianópolis, 17 de julho de 2020.

Este trabalho é dedicado à minha companheira de vida, Milena Moraes.

AGRADECIMENTOS

À Milena Moraes, pelo amor, parceria e por compartilhar seu pensamento criativo.

Aos artistas envolvidos na montagem brasileira de *Kassandra*, em especial ao seu diretor, Renato Turnes, e ao assistente de direção, Vicente Concilio.

A Sergio Blanco, por haver escrito tão apaixonante texto.

A todas as Kassandras espalhadas pelo mundo.

Ao meu orientador, Sergio Romanelli, pelo apoio, incentivo e paciência.

Aos colegas do NUPROC.

RESUMO

É sabido o quanto se debatem, hoje, os estudos teatrais com as possibilidades de estudar não mais apenas o resultado espetacular, mas também os processos que originam o espetáculo, e é aqui que, acredito, essa pesquisa tem muito a contribuir. O processo criativo da atriz Milena Moraes, na montagem brasileira da peça *Kassandra* (2012), do dramaturgo franco-uruguaio Sergio Blanco, foi o escolhido para analisar as relações criativas entre o processo e a montagem, na passagem do texto ao palco. As características inovadoras do projeto fizeram de *Kassandra* um espetáculo muito importante na cena teatral da cidade, assim como pelos prêmios obtidos, pela recepção do público, que sempre lotou as funções, pelas críticas, pelas polêmicas e pelas temáticas abordadas. A ideia do inacabado, da obra em constante transformação tão inerente ao teatro com sua característica de permanente mobilidade, me instigou a buscar obras de autores e artistas contemporâneos que apresentem propostas inovadoras e que potencializem o trabalho nesse amplo campo de interações. Os estudos de processo geram rico material de consulta para os artistas, proporcionando uma volta ao seu ato criador, a possibilidade de rever o caminho percorrido, de olhar para a obra entregue e para a obra que podia ter sido. Este tipo de pesquisa nos permite entrar no pensamento criativo do artista, no seu fazer, e nos brinda com a possibilidade de nos aproximar da obra de arte desde um ângulo diferente, desde outra perspectiva. Um detalhe importante da pesquisa foi o fato de que eu sou casado com Milena Moraes, atriz que interpretou *Kassandra*. Esse relacionamento, essa proximidade me deu a oportunidade de acompanhar de perto o seu percurso, no seu “ateliê”. Assumi assim, meu lugar na pesquisa, como sendo mais um nó da rede, sem tentar ocupar um lugar de neutralidade. Além da base teórica, conto com um rico dossiê que começou a ser confeccionado ainda na fase de pré-produção da montagem brasileira de *Kassandra*. Além dos manuscritos e rascunhos da própria atriz, em três roteiros diferentes, fazem parte desse dossiê: um diário de bordo, que comecei a escrever no mesmo momento que começou o projeto, a correspondência entre o diretor e assistente, durante o tempo dos ensaios e entrevistas com a atriz, além de registros fotográficos e material audiovisual. Com o cruzamento de todos esses documentos do dossiê, como crítico genético, procurei detectar o funcionamento do pensamento criativo, identificar os modos de construção da personagem, através dos rastros deixados pela artista, oferecendo assim, outra possibilidade de abordagem dentro das artes cênicas. O objetivo da Crítica Genética é desvendar o processo criativo. O pesquisador investiga a obra em seu vir-a-ser.

Palavras-chave: *Kassandra*; Sergio Blanco; Milena Moraes, processo criativo, inacabamento; texto teatral.

RESUMEN

Es sabido que actualmente, cuando se debate sobre los estudios teatrales, ya no solo se piensa en la posibilidad de estudiar apenas el resultado espectacular, sino también los procesos que originan el espectáculo, y es justamente ahí donde, creo, la investigación tiene mucho para contribuir. El proceso creativo de la actriz Milena Moraes en la puesta en escena brasilera de la obra *Kassandra* (2012), del dramaturgo franco-uruguayo Sergio Blanco, fue el escogido para analizar las relaciones creativas entre el proceso y la puesta en escena, el pasaje del texto al palco. Las características innovadoras del proyecto hicieron de *Kassandra* un espectáculo muy importante en el panorama teatral de la ciudad, así como por los premios obtenidos, por la recepción del público que siempre llenó las funciones, por las críticas, por las polémicas y por los temas abordados. La idea de inacabamiento, de obra en constante transformación, tan inherente al teatro, con su característica de permanente movilidad, me estimuló a buscar obras de autores y artistas contemporáneos que presentan propuestas innovadoras y que potencializan el trabajo en este amplio campo de las interacciones. Los estudios de procesos generan un rico material de consulta para los artistas, proporcionándoles una vuelta a su acto creador, la posibilidad de rever el camino recorrido, de ver la obra que fue estrenada y la que podría haber sido. Este tipo de investigación nos permite entrar en el pensamiento creativo del artista, en su hacer, y también nos proporciona la posibilidad de aproximarnos a la obra desde un ángulo diferente, desde otra perspectiva. Un detalle importante de la investigación fue el hecho de que estoy casado con Milena Moraes, actriz que interpretó a *Kassandra*. Esta relación, esta cercanía me dio la oportunidad de seguir de cerca su proceso, en su “atelié”. Comprendí también que debía ocupar mi lugar en la investigación, como un nodo más de la red, y asumiendo mi lugar de no neutralidad. Además de los propios manuscritos y borradores de la actriz en tres guiones diferentes, este dossier también incluye: un diario de abordaje que comencé a escribir en el mismo momento en que comenzó el proyecto, la correspondencia entre el director y el asistente, durante el tiempo de los ensayos y entrevistas con la actriz, así como registros fotográficos y material audiovisual. Con el cruce de todos estos documentos, como crítico genético intenté detectar el funcionamiento del pensamiento creativo, las formas de construcción del personaje, a través de los rastros dejados por la artista, ofreciendo así otra posibilidad de acercamiento a las artes escénicas. El objetivo de la Crítica Genética es develar el proceso creativo. El investigador investiga el trabajo en su devenir.

Palabras-clave: *Kassandra*; Milena Moraes; Sergio Blanco; proceso creativo; inacabamiento; texto teatral

ABSTRACT

It is known how much theatrical studies are debated today with the possibilities of studying not only the spectacular result, but also the processes that originate the show, and this is exactly where this research has a lot to contribute. The creative process of actress Milena Moraes, in the Brazilian editing of the play *Kassandra* (2012), by the Franco-Uruguayan playwright Sergio Blanco, was the process chosen to analyze the creative relations between the process and the theatrical assembly, in the passage of the text to the stage of the work in constant transformation so inherent in theater with its characteristic of permanent mobility, instigated me to look for works by contemporary authors and artists who present innovative proposals and that enhance the work in this wide field of interactions. The innovative characteristics of the project made *Kassandra* a very important spectacle in the city's theatrical scene, as well as for the awards obtained, for the reception of the public, who always filled the functions, for the criticisms, for the controversies and for the themes addressed. Process studies generate rich consultation material for artists, providing a return to their creative act, the possibility to review the path taken, to look at the work delivered and the work that could have been. This type of research allows us to enter the creative thinking of the artist, in his doing, and offers us the possibility of approaching the work of art from a different angle, from another perspective. An important detail of the research was the fact that I am married to Milena Moraes, actress who played *Kassandra*. This relationship, this closeness gave me the opportunity to follow his journey closely, in his "studio". So I took my place in the research, as being another node in the network, without trying to occupy a place of neutrality. In addition to the theoretical basis, it will be possible to count on a rich dossier that started to be made in the pre-production phase of the Brazilian assembly of *Kassandra*. In addition to the actress's own manuscripts and drafts in three different scripts, this dossier also includes: a sketch that I started writing at the same moment that the project started, the correspondence between the director and assistant, during the time of rehearsals and interviews with actress, in addition to photographic records and audiovisual material. With the crossing of all these documents, as a genetic critic I tried to detect the functioning of creative thought, the forms of construction of the character, through the tracks left by the artist, thus offering another possibility of approaching the performing arts. The goal of Genetic Criticism is to reveal the creative process. The researcher investigates the work in its coming to be.

Keywords: *Kassandra*; Sergio Blanco; Milena Moraes; creative process; unfinished; theatrical text.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - *flyer* *Kassandra* – Uruguai.
- Figura 2 - espetáculo *Kassandra* – Uruguai. Atriz Roxana Blanco.
- Figura 3 - mostra de processo – FURB.
- Figura 4 - mostra de processo Esteban – FURB.
- Figura 5 - palestra Sergio Blanco – UFSC.
- Figura 6 - anotações *Make up* *Kassandra*.
- Figura 7 - anotações no roteiro da atriz Milena Moraes.
- Figura 8 - apropriação do espaço.
- Figura 9 – *frame* vídeo Youtube - Milena make up. Transformação.
- Figura 10 - *frame* vídeo Youtube - *Kassandra* botas.
- Figura 11 - *Cassandra* e *Ájax*.
- Figura 12 - mapa de Atenas com as marcas e anotações.
- Figura 13 - coelhos.
- Figura 14 - I can look the future. By Elena Vizierskaya.
- Figura 15 - heróis da guerra de Troia.
- Figura 16 - homem de medias.
- Figura 17 - trem de refugiados.
- Figura 18 - trans.
- Figura 19 – *frame* filme *E o Vento Levou*.
- Figura 20 - procurando *Kassandra*.
- Figura 21 - procurando *Kassandra* II.
- Figura 22 - matéria jornal Notícias do Dia. 7 set. 2012.
- Figura 23 - matéria jornal Diário Catarinense. 25 set. 2012.
- Figura 24 - espetáculo *Kassandra* na casa de diversão adulta Cocobongo Club.
- Figura 25 - programa do espetáculo *Kassandra*.
- Figura 26 – *flyer* do espetáculo *Kassandra* - Bokarra Club.
- Figura 27 - *flyer* pré-estreia espetáculo *Kassandra* - Bokarra Club.
- Figura 28 – *Kassandra* – efeito dos espelhos - no Bokarra Club.
- Figura 29 - Nina Simone.
- Figura 30 - mapa da homofobia. ILGA, 2019.
- Figura 31 - espetáculo *Kassandra* – Barcelona.
- Figura 32 - cartaz espetáculo *Kassandra* - Paraguai.

Figura 33 - cartaz espetáculo *Kassandra* – Grécia.

Figura 34 - *flyer* espetáculo *Kassandra* – Argentina.

Figura 35 - *Kassandra*

Figura 36 - espetáculo *Kassandra* - Argentina

Figura 37 - Print 1 - Censura.

Figura 38 - Print 2 - Comentários, entre outros, da organização do evento.

Figura 39 - Print 3 (continuação).

Figura 40 - Print 4 (continuação).

Figura 41 - Os coelhos.

Figura 42 - Os coelhos na Maratona.

Figura 43 - Free Space.

Figura 44 - *Kassandra* – gesto.

Figura 45 - *Kassandra* – gesto II.

Figura 46 - *Kassandra* – a palavra.

Figura 47 - *Kassandra* – o tom.

Figura 48 - *Kassandra* x 3.

Figura 49 - *Kassandra* sex, sex, sex.

Figura 50 - o figurino.

Figura 51 - a máscara.

Figura 52 - Bokarra Club.

Figura 53 - espetáculo *Kassandra* – Joinville.

Figura 54 - *Kassandra* no pole dance.

Figura 55 - *Kassandra* - primeiro show.

Figura 56 - diagrama Grésillon – Thomasseau (2014).

Figura 57 - livros e filmes.

Figura 58 - botas.

Figura 59 - Headwing and the Angry Inch.

Figura 60 - uma atriz múltipla

Figura 61 - microcenas

Figura 62 - *Kassandra* sex, sex, sex.

Figura 63 - marcas no texto.

Figura 64 - Coreô.

Figura 65 - Ensaio I.

Figura 66 - The Winners.

Figura 67 - A máscara.

Figura 68 - Kassandra cai.

Figura 69 - Kassandra amarrada.

Figura 70 - Cabelos Kassandra.

Figura 71 - Kassandra princesa.

Figura 72 - academia.

Figura 73 - pole em casa.

Figura 74 - o corpo.

Figura 75 - Bokarra ensaio.

Figura 76 - Bokarra ensaio II.

Figura 77 - A equipe.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 O PONTO DE PARTIDA	14
1.2 A PESQUISA	19
2 KASSANDRA, DE SERGIO BLANCO	29
2.1 MEU PAPEL NO PROCESSO.....	29
2.2 CASSANDRA E KASSANDRA	35
2.3 KASSANDRA.....	37
2.4 KASSANDRA CHEGA AO BRASIL.....	45
2.5 O ESPETÁCULO	51
2.6 UMA PERSONAGEM TRANSEXUAL	60
2.7 AS KASSANDRAS	64
2.8 INTERNET E CENSURA AO ESPETÁCULO KASSANDRA	73
2.9 A MARATONA CULTURAL, INTERNET E A CENSURA.....	74
2.10 É A INTERNET UM MEIO MASSIVO DE COMUNICAÇÃO?	83
2.11 ECO E INTERNET	84
3 O TEATRO NO URUGUAI	86
3.1 UM BREVE PANORAMA DO TEATRO URUGUAIO CONTEMPORÂNEO	86
3.2 O AUTOR.....	90
3.2.1 Um autor de relevância internacional no teatro contemporâneo.....	92
3.2.2 Teatro e processos do dramaturgo.....	94
3.2.3 Os processos.....	96
3.2.4 As relações com outras peças do autor	97
4 FUNDAMENTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS	98
4.1 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA.....	98
4.1.1 O gesto	101
4.1.2 A expressão facial	103
4.1.3 A palavra	103
4.1.4 A voz.....	104
4.1.5 O tom	105
4.1.6 A música	105
4.1.7 A marcação.....	106
4.1.8 A maquiagem	107
4.1.9 O figurino	107
4.1.10 Os acessórios	108
4.1.11 O cenário	109
4.1.12 Os objetos de cena.....	111

4.1.13 A iluminação	112
4.2 CRÍTICA DE PROCESSO - O TRABALHO DO CRÍTICO.....	113
4.3 OS DOCUMENTOS DA OBRA TEATRAL	116
4.4 GÊNESE DA CENA	118
4.5 DOCUMENTOS NÃO ESCRITOS.....	121
4.6 DOCUMENTOS DO PROCESSO.....	122
5 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM. O PROCESSO CRIATIVO.....	124
5.1 DO TEXTO AO PALCO.....	124
5.2 OS DOCUMENTOS DE PROCESSO.....	146
5.2.1 Observando o material	148
5.2.2 Diário de bordo	152
5.2.3 Algumas observações	158
5.2.4 Estreou	169
5.3 E-MAILS TROCADOS PELA EQUIPE.....	169
5.3.1 Troca de e-mails com o diretor Renato Turnes 06/06/12	172
5.3.2 Troca de e-mails entre a direção e o músico 18/06/12	173
5.3.3 E-mail de Milena para Sergio Blanco 14/07/12	176
5.3.4 Milena manda e-mail para a equipe 01/08/2012	178
5.3.5 E-mail de Milena para Letícia do Bokarra 20/08/12	178
5.4 TENTATIVA DE SINOPSE 20/08/12	179
5.5 O TEXTO.....	180
5.6 ENSAIOS.....	191
5.7 o corpo	203
5.8 O ESPAÇO	207
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	212
7 REFERÊNCIAS.....	222
8 ANEXOS	235

1 INTRODUÇÃO

Uma notícia em um diário uruguaio¹ sobre a estreia de um espetáculo, a temática da peça, as possibilidades, os desafios, seu diretor Gabriel Calderón² e a curiosidade quase instantânea por querer conhecer o texto, fizeram com que – dependendo de como se desenvolvesse o contato com o autor da peça, o franco-uruguaio Sergio Blanco, e das possibilidades da montagem pela Cia. La Vaca³ – fosse com certeza um processo que iria querer acompanhar, de dentro. Imediatamente falei da matéria para a atriz Milena Moraes, que, por sua vez, mostrou a notícia para o ator e diretor Renato Turnes. Neste mesmo dia, por intermédio de Calderón, estabeleceu-se o contato com Sergio Blanco, autor de *Kassandra*, que mora em Paris, na França.

Seria poder dar continuidade à minha pesquisa de mestrado na área teatral a partir de uma proposta muito original, de uma montagem inédita na cidade, que me permitiria estar desde o começo envolvido no processo. Isso teria seus desafios pela diversidade de processos que existem em uma montagem teatral e pelo desafio de estar, como pesquisador, me sentindo parte, devido ao fato de que estaria inserido nele. Finalmente, acabei colaborando em parte da produção, acompanhando a equipe em diversas turnês e realizando outras funções.

1.1 O PONTO DE PARTIDA

Heroína de Troya viaja al mundo del presente

“Kassandra”. Un texto de Sergio Blanco se presenta dirigido por Gabriel Calderón

Mañana se presenta en un boliche de la Ciudad Vieja, “Kassandra”, de Sergio Blanco, un espectáculo interpretado por la actriz Roxana Blanco que pone en diálogo el pasado de la Grecia Clásica con la marginalidad de hoy en día.

La Compañía Complot presenta a partir de mañana, todos los domingos a las 19 horas, esta obra en un espacio teatral no convencional: el boliche Satén, en Juan Carlos Gómez 1323, entre Sarandí y Buenos Aires.

Tomando como punto de partida el personaje mítico de Casandra, Blanco escribe en una lengua que no es la de él, un monólogo en el cual la renombrada heroína troyana, en un precario inglés de migrante contemporánea que vende productos de contrabando, cuenta su historia y desmitifica su propio mito.

A través de sus historias pasadas, Kassandra aborda, por analogía, las historias actuales: las insostenibles guerras, los exilios inevitables, los héroes de la alta tecnología, los lujos de hoy

¹ Disponível em: https://www.elpais.com.uy/11/06/18/pespec_573841.asp. Acesso em: 28 dez. 2010.

² Dramaturgo, autor de *Mi Muñequita*, minha primeira tradução teatral e motivo de meu trabalho de mestrado.

³ *La Vaca* é uma companhia brasileira de teatro criada por Milena Moraes e por Renato Turnes.

y las barbaries mediáticas. Para eso se echó mano a un director que gusta de los riesgos (Gabriel Calderón), quien sumó al equipo a Mariana Geisinger como asistente dirección, Florencia Rivas en el vestuario, y Caro Godin en maquillaje.

"Interpreto a un travesti uruguayo que viene a contar su historia, y a su vez la historia de Troya. En 50 minutos, la obra se juega todo muy rápido, en dos planos. Por un lado, la tragedia contemporánea, y por otro el mito de Casandra. Es muy fuerte el contenido del texto, y también muy exigente a nivel actoral", comentó con *El País* la prestigiosa intérprete Roxana Blanco. Para dar con el entorno perfecto de esta historia dura y comprometida, se eligió como escenario un boliche de la calle Juan Carlos Gómez, que con sus escaleras, sus cortinados rojos, y todo ese ambiente nocturno, crea el clima ideal para esta obra. "La idea era encontrar un espacio bien periférico, cuanto más decadente mejor", explica la actriz, que subirá a escena todos los domingos durante lo que resta de junio y todo julio.

"La obra la entiende cualquiera que tenga un poco de inglés básico, y aun alguien que no sepa inglés, porque es un texto muy cargado de sugerencias, y a la vez muy claro. Esta es la primera vez que interpreto un texto escrito por mi hermano Sergio, y para mí es impresionante, me gusta mucho, porque los dos nos sentimos atraídos por el teatro desde siempre, y nos une mucho poder compartir este trabajo", agrega la artista, quien remarca la importancia que tiene la cercanía del público en el desarrollo de este espectáculo.

Figura 1: flyer espectáculo *Kassandra* – Uruguayi.



Fonte: acervo Cia. Complot.

Figura 2: espetáculo *Kassandra* – Uruguai. Atriz Roxana Blanco.



Fonte: acervo Cia. Complot.

Em menos de vinte e quatro horas, o texto de Sergio Blanco estava em nossas mãos. Após a primeira leitura, o interesse em montar a peça já tinha tomado conta de toda a equipe.

Meu interesse em pesquisar textos teatrais surgiu no momento em que entrei em contato, em particular, com *Mi Muñequita*⁴. O texto chegou às minhas mãos quase que por acaso e disparou meu interesse não apenas pela tradução de textos dramáticos, mas também pelos processos criativos. A encenação de *Mi Muñequita*, em 2008, fez surgir a La Vaca como produtora, marcou a estreia profissional como diretor do artista Renato Turnes e deu início a um intercâmbio com os artistas da nova geração teatral latino-americana, especialmente com autores uruguaios. A primeira montagem, a de *Mi Muñequita* (2008), foi seguida por *Kassandra* (2012), de Sergio Blanco, e *UZ* (2014), outro texto de Calderón.

Acompanhar os processos na área do teatro, as leituras, os ensaios se transformou, em algum momento, em um movimento natural, o que também me levou, motivado pela curiosidade e pela maneira como eu estava levando a vida acadêmica, a me aproximar da Crítica

⁴ Texto do dramaturgo urguiaio Gabriel Calderón (2000), estreado em Montevidéu em 2004, e que resultou na minha primeira tradução de um texto dramático.

Genética. Dessa forma comecei a perceber, já desde as primeiras leituras de um texto, os movimentos criativos. Aconteceu com *Mi Muñequita*, com *UZ* e também com *Kassandra*. Acompanhei ensaios dos três trabalhos, percebendo o longo caminho de mudanças, de erros e conquistas, de tomada de decisão, de experimentações. Presenciei momentos em que os artistas propunham sugestões e testavam decisões, vozes e imagens, o que me permitiu ver de dentro como em um único espetáculo existem tantas obras possíveis. Descobrir cenas, modificar textos, arquivar diálogos, trabalhar a expressão corporal são alguns dos aspectos que estão sendo trabalhados com a sensibilidade necessária para que as mudanças que chegam por sugestão, por pesquisa ou por acaso sejam definidas até a chegada do espetáculo ao palco, na sua estreia. É vivenciar o teatro em constante processo.

O ensaio teatral é o local físico para a experimentação em contexto, do que é vislumbrado e apenas apontado no círculo do possível. O ensaio e o procedimento teatral por excelência, embora, qualquer lugar seja local da pesquisa enquanto o ator está procurando: a rua, a casa, a praia, o quarto escuro, etc... O espaço onde as possibilidades convivem não tem fisicalidade definida mas tem existência permanente.

O diretor Peter Brook dá especial ênfase aos ensaios no meu “espaço de possibilidades”, referindo-se à riqueza de elementos que podem ser conquistados nele. “... muito frequentemente, o melhor desempenho dos atores é alcançado durante os ensaios, e não na rotina das apresentações” (FORTUNA, 1997. p. 83)⁵

Pensar como tradutor, o porquê de uma determinada escolha entre uma palavra ou outra me fez refletir sobre o meu próprio processo na tradução, mas, quando comecei a acompanhar os ensaios da La Vaca na montagem de *Mi Muñequita*, o foco do meu interesse passou a ser o processo criativo da montagem teatral, sem deixar de perceber que esse processo de tradução fez parte de um todo, da rede. Foi com *Mi Muñequita*, por tê-la traduzido e por ser de autor uruguaio, minha mesma nacionalidade, e para a qual também prestei assessoria durante a montagem, que comecei a acompanhar os artistas durante o processo de criação, nas leituras e nos ensaios. Eu vi, durante os ensaios, ideias e cenas que apareciam para depois sumir; criações que os atores traziam e que eram trocadas por outras. Movimentos que amadureciam no palco, vozes sendo testadas, diversas possibilidades sendo experimentadas. Tudo isso só aumentou minha curiosidade sobre a criação. Essa experiência também significou, para mim, o início da minha trajetória como tradutor teatral, o que me levou, em 2016, a publicar quatro textos de

⁵ VIZIOLI, Paulo. **Jornal da Tarde** - Suplemento Cultural, São Paulo, 17 dez. 1994.

Gabriel Calderón⁶, além de traduzir outros textos⁷ para o português, ainda não publicados, mas apresentados em alguns festivais pelo Brasil. Também fiz a tradução de textos de Sergio Blanco, autor de *Kassandra*. Entre eles, talvez o trabalho mais significativo de um autor uruguaio contemporâneo, em termos de montagens e traduções, *Tebas Land*, que estreou no Brasil, em 2018, no Rio de Janeiro.

Foi precisamente *Mi Muñequita* o motivo do meu mestrado, trabalho no qual analisei o processo criativo do diretor Renato Turnes na edição brasileira da obra do autor uruguaio. O contato com a Crítica Genética, quase ao mesmo tempo em que começavam os ensaios de *Mi Muñequita*, foi o que me incitou a curiosidade pelos processos criativos e pelo que seria meu objeto de pesquisa, qual seja: os processos criativos dentro da área teatral, uma área com muitas possibilidades. Cabe destacar que minha introdução à Crítica Genética, na UFSC, mais especificamente no Núcleo de Estudo de Processos Criativos - NUPROC⁸, dirigido pelo prof. Sergio Romanelli, foi posterior à minha tradução do texto *Mi Muñequita*, de Gabriel Calderón, e acabou disparando meu interesse pelos processos criativos.

Neste segundo trabalho de pesquisa, o de *Kassandra*, há pontos de encontro com o trabalho anterior: a mesma companhia, La Vaca, iria montar a peça; novamente um autor uruguaio, neste caso Sergio Blanco; uma obra, *Kassandra*, que assim como tinha acontecido com *Mi Muñequita* era um texto que eu tinha apresentado ao grupo; e um grupo de artistas, a atriz, Milena Moraes e o diretor Renato Turnes que tinham trabalhado em *Mi Muñequita* iriam estar na montagem, agora um monólogo. O que mudava era o foco da minha pesquisa: em *Kassandra* seria o processo da atriz da obra.

Um detalhe importante é o fato de que eu sou casado com Milena Moraes, atriz que interpretaria *Kassandra*. Esse relacionamento, essa proximidade me deu a oportunidade de acompanhar de perto o seu percurso, no seu “ateliê”. Portanto tive a chance de observar o processo individual de Milena e também o processo coletivo, nos ensaios. Também tinha o desafio de ter que manter distância da equipe criativa, embora estando ciente de fazer parte da rede. De qualquer forma, eu poderia estar próximo dos procedimentos, da construção em primeira mão. O propósito de registrar o percurso de criação de *Kassandra*, a partir do

⁶ “Sempre tem mais”, organizado e traduzido por mim. A edição da Letras Contemporâneas, inédita em português, além da trilogia composta por *UZ – A Cidade*, *OR – Talvez a vida seja ridícula* e *EX - Que se arrebetem os atores*, conta com a adaptação de *Mi Muñequita*, primeira montagem da La Vaca Companhia de Artes Cênicas.

⁷ “Algo de Ricardo”, texto traduzido por mim, foi apresentado nos Festivais de Londrina, em 2015, e no FILTE, na Bahia, em 2016.

⁸ Para saber mais, acesse: www.nuproc.cce.ufsc.br

acompanhamento dos ensaios, das viagens do grupo, das conversas, foi acadêmico. Seria minha tese de doutorado mas também existia um interesse pela preservação da memória de um espetáculo que foi instigante de começo, um espetáculo que acabou sendo relevante na cena teatral da cidade. No caso, tratava-se de um crítico de processo, mas também de um pesquisador próximo da equipe, que já tinha acompanhado outros processos do grupo, que participava como seu colaborador e que é parceiro da Cia. La Vaca.

Um dos pontos interessantes sobre aquele primeiro texto, *Mi Muñequita*, foi que levou a mim e aos profissionais de La Vaca a nos aproximar do teatro uruguaio e iniciar um diálogo com os dramaturgos daquele país. A curiosidade sobre novos textos, novos autores aproximou-nos da nova realidade do teatro uruguaio. Uma realidade que já há algum tempo chama muito atenção: o trabalho de jovens criadores, como Santiago Sanguinetti, Marianella Morena, Mariana Percovich, Roberto Suárez, Dino Armas, que estão renovando o teatro uruguaio com uma dramaturgia cênica que incorpora um intenso trabalho em grupo, entre atores, diretores-autores, músicos, cenógrafos, iluminadores que constroem suas criações na cena, como um prolongamento de suas pesquisas. Dramaturgos e diretores uruguaiois que estão sendo reconhecidos e convidados a levar seus trabalhos para o exterior, onde estão tendo uma ótima recepção.

1.2 A PESQUISA

O foco da minha pesquisa foi investigar, através dos documentos de processo, os diferentes elementos atuantes na passagem da cena textual para a cena teatral no processo criativo da atriz Milena Moraes, mais especificamente na montagem da peça *Kassandra*. De certa forma, isso foi uma continuidade do meu trabalho de mestrado, no qual procurei estabelecer as relações criativas entre a tradução e a montagem brasileira do texto *Mi Muñequita*, do autor uruguaio Gabriel Calderón, além de analisar, por meio da tradução intersemiótica, o processo criativo do diretor catarinense Renato Turnes, em algumas cenas da sua montagem desse texto, do qual assino a tradução. Entrei no projeto *Kassandra* como pesquisador de processos criativos, com a função de acompanhar a gênese da montagem brasileira da obra teatral *Kassandra*, do franco-uruguaio Sergio Blanco. Esta pesquisa traz a perspectiva de crítica de processo proposta por Cecilia Almeida Salles (2008), que compreende o acompanhamento de projetos artísticos promovendo uma pesquisa em *status nascendi*, isto é,

em processo. Dessa forma, o pesquisador, que passa a fazer parte do processo, vai desvencilhando o movimento criador em um sentido bastante amplo.

O projeto da La Vaca foi enviado a editais culturais e contemplado, por sua relevância e originalidade, com o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz⁹ 2011. A encenação também foi contemplada com o Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura¹⁰ 2013, que possibilitou a circulação do espetáculo teatral pelas cidades de Chapecó, Balneário Camboriú, Blumenau, Joinville e Florianópolis. Em cada uma das cidades foram realizadas duas apresentações e uma mostra do trabalho com registros do processo criativo da montagem, apresentado no primeiro dia de estada na cidade. As apresentações de mostra de processo contaram com a participação da equipe criativa de *Kassandra*.

⁹ Criada em 1975, a Fundação Nacional de Artes – Funarte é o órgão do governo federal brasileiro cuja missão é promover e incentivar a produção, a prática, o desenvolvimento e a difusão das artes no país. É responsável pelas políticas públicas federais de estímulo à atividade produtiva artística brasileira; e atua para que a população possa cada vez mais usufruir das artes. Mais informações, acesse: <http://www.funarte.gov.br/a-funarte/>

¹⁰ O Edital Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura, do Estado de Santa Catarina, faz parte do programa de seleção pública de projetos artísticos e culturais, promovido pela Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte, através da Fundação Catarinense de Cultura e do Conselho Estadual de Cultura, na forma da Lei nº 15.503, de 29 de junho de 2011, Decreto nº 2.336, de 1º de agosto de 2014 e Lei nº 8.666, de 21 de junho de 1993.

Figura 3: mostra de processo – FURB.



Fonte: acervo Cia. LaVaca.

Figura 4: mostra de processo - Esteban - FURB



Fonte: acervo Cia. LaVaca.

Para as apresentações em Florianópolis, que encerraram a circulação, a La Vaca trouxe o autor Sergio Blanco, que fez uma palestra na Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC com foco em seu processo de criação do texto¹¹.

¹¹ Sergio Blanco, autor de “Kassandra”, fará palestra no “Encontro com o Dramaturgo”. In: **Notícias da UFSC**. 17 set. 2013. Disponível em: <https://noticias.ufsc.br/2013/page/46/>. Acesso em: 16 jun. 2020.

Figura 5: palestra Sergio Blanco - UFSC.

8º ENCONTRO COM
DRAMATURGO

SERGIO BLANCO
AUTOR DO ESPETÁCULO KASSANDRA

PALESTRA
20 de setembro (sexta-feira) | 19h
Sala 401 do Centro de Comunicação e
Expressão (CCE) da UFSC

EVENTO GRATUITO E ABERTO AO PÚBLICO

PPSF | UDESC | UFSC SECARTE | LaVaca

Fonte: <https://noticias.ufsc.br/2013/09/sergio-blanco-autor-de-kassandra-fara-palestra-no-encontro-com-o-dramaturgo/#more-94073>

Além dos prêmios citados, a montagem foi convidada a participar de vários festivais importantes no país como o Festival Internacional de Londrina - FILO, o Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre - FITRUPA, o Festival Internacional de Teatro de Palco & Rua de Belo Horizonte - FIT-BH e o Cena Contemporânea - Festival Internacional de Teatro de Brasília. Entre os meses de novembro e dezembro de 2016, a montagem ocupou uma boate da Rua Augusta, em temporada na cidade de São Paulo, viabilizada através de financiamento coletivo. As características inovadoras do projeto acabaram fazendo de *Kassandra* um espetáculo muito importante na cena teatral da cidade, pelos prêmios obtidos, pela recepção do público, que sempre lotou as funções, pelas críticas, pelas polêmicas e pelas temáticas abordadas. Isso tudo fazia desse projeto, acredito eu, além da posição em que eu me encontrava como pesquisador, um interessante trabalho de pesquisa. São esses elementos, alguns dos que conferem valor à

obra. Além da recepção, o retorno positivo por parte do público, os curadores interessados em ter o espetáculo na grade dos festivais, os críticos teatrais, os jornalistas de espetáculos, professores de artes cênicas que escreveram textos acadêmicos, em fim, sujeitos que também acabam gerando documentos.

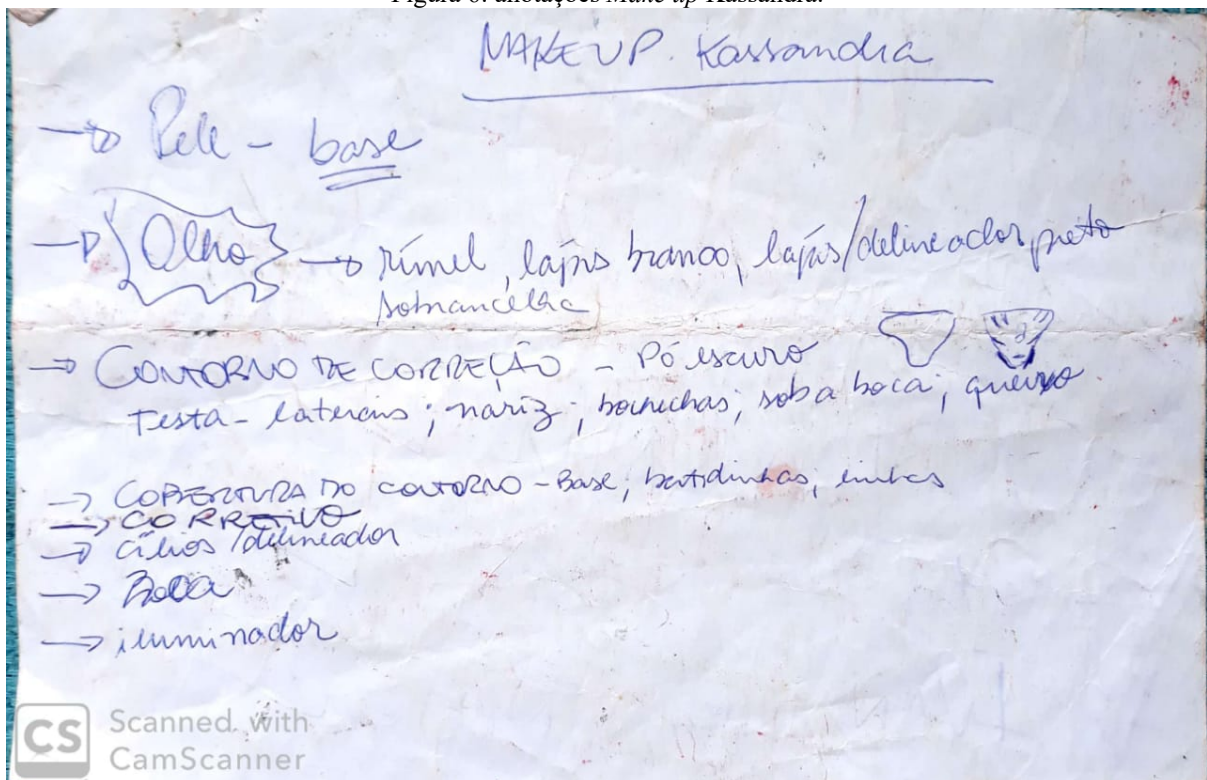
Pude acompanhar todo o processo desde o momento em que me deparei com a matéria jornalística, em novembro de 2010, que dispararia o interesse dos idealizadores pelo projeto, até sua última apresentação, no segundo semestre de 2018. Foram oito anos acompanhando ensaios, apresentações, mudanças, um longo caminho percorrido. No decorrer deles, elaborei um “diário de bordo” com anotações, diário este que foi além dos ensaios e da estreia, no qual houve anotações até a última apresentação. Também fiz registros em grande parte dos ensaios e participei das discussões da equipe. Há registros fotográficos nos ensaios e durante todo o processo. Acompanhei o elenco à cidade de São Paulo, onde foi escolhido o figurino, e estive presente na sessão de fotos para o material gráfico, o qual também foi mudando em decorrência de diversos fatos que foram acontecendo na longa vida do espetáculo. Também participei da primeira sessão de maquiagem, durante a qual foi criado o visual da personagem, registrando tudo em material fotográfico e audiovisual. Também fazem parte do meu dossiê todos os e-mails trocados pelo diretor e assistente, além dos três roteiros da atriz Milena Moraes, com todos os seus vestígios, suas marcas, anotações e rasuras que denunciam o seu processo criativo. Tive acesso, por parte da produção, a todo o material de divulgação, ao perfil da peça no Facebook e ao blog da obra. Também acompanhei a produção em diversas reuniões, que foram definindo diversos detalhes como, por exemplo, os que tinham a ver com a procura da casa onde se realizariam as apresentações da peça. Participei da primeira visita ao Bokarra Club¹², a mais tradicional casa de shows de diversão adulta de Florianópolis, local onde a peça finalmente estreou – casa esta que estava, no momento de nossa visita, em pleno funcionamento –, assim como também aos ensaios realizados no espaço. Como colaborador-produtor, acabei participando como porteiro ou recepcionista nos diferentes espaços onde o trabalho foi apresentado. Isso me permitiu ver a atitude dos espectadores e sua ansiedade em relação ao trabalho que eles estavam prestes a ver. Uma experiência que não tinha antecedentes na cidade e à qual eu estava, especialmente atento, devido à expectativa, que era grande já desde o momento em que a divulgação começou.

¹² Inaugurado em 17 de novembro de 1994, localizado no Centro de Florianópolis, é uma casa de shows de strip-tease e performances.

Neste trabalho se relata o nascimento da obra. Também se detalham os documentos que fazem parte do dossiê, como os roteiros da atriz Milena Moraes, o próprio processo da atriz e as anotações do “diário de bordo”, registro tomado por parte do pesquisador durante os três meses de ensaios, a temporada de estreia e também durante a turnê pelo estado de Santa Catarina, em 2014, além de anotações feitas em diversos festivais onde o trabalho foi apresentado. Tais documentos, por sua vez, contêm comentários dos artistas envolvidos no processo e também impressões do pesquisador, não só do processo da atriz como também do processo da apropriação do espaço e da recepção de público. Os vestígios deixados pelos artistas oferecem meios para detectar o funcionamento do pensamento criativo. O cruzamento de todos esses documentos do dossiê me permitiu, de alguma forma, desvendar o caminho percorrido durante a criação.

Abaixo alguns exemplos dos documentos que fazem parte do dossiê:

Figura 6: anotações *Make up* Kassandra.



Fonte: acervo da Cia. La Vaca.

Figura 7: anotações no roteiro da atriz Milena Moraes.

La Vaca

Dança / Balcão / Elite — no portuguese some little words lipstick

Apresentação — my name is Jam Cassandra — Trojan girl you know Troy.
 diomedes, patroclus, clitemnestra
 war of troy — ~~greek~~ — family
 muler, miano, pais, Helena — you know family

I LOVE MY FAMILY!

APRESENTA OS PAIS — BRÁMO HECUBA

I AM KASSANDRA, THE PRINCESS OF TROY!!

THIS IS NOT GAME OF THRONES!!

→ cuting!! MY FAMILY ACCEPT ME! ALL MY FAMILY!! ACCEPT MY BODY! NOT GASY, BUT ACCEPT ME.
 BRÁMO — WHY YOU WANT TO BE A WOMAN?
 HECUBA — MY BOY, MY BOY IS IN MY HEART!

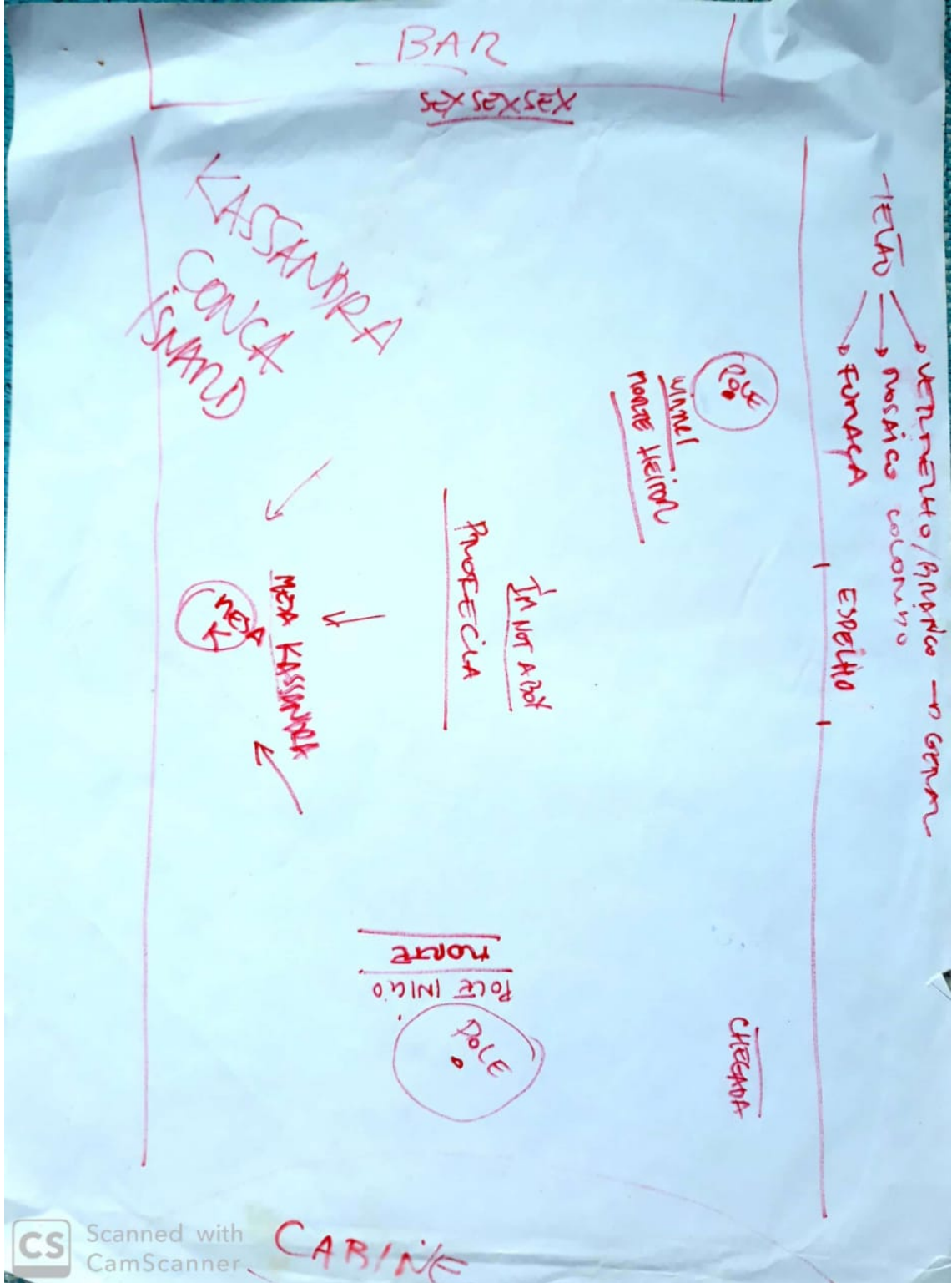
→ HEITOR!! YOU KNOW HEITOR? ANXIOUS BROTHER SEXUALITY RELATION. INCEST.
 HECUBA CATCH ME ON THE BED. PROCESSIONS. BUT WE CONTINUE. SEMCAO SEX SEX GET.

→ <u>SEX SEX SEX!</u>	→ Clitemnestra — Agamemnon like my body
→ <u>WAR OF TROY</u> — <u>PROPECIA</u>	→ <u>PROPECIA</u> — when the war finished Agamemnon return to Sparta
→ <u>MORTE HEITOR</u>	→ menage à trois
→ <u>BUSS BUNNY</u>	→ DEATH
→ <u>THE WINNER</u>	→ <u>Phoné, HECUBA, SCARLETT O'HARA</u>
→ <u>AGAMEMNON</u> — <u>BOY (MON)</u>	

scanned with CamScanner

The post not simple 4 me.

Figura 8: apropriação do espaço.



Fonte: acervo Cia. La Vaca.

O texto teatral e sua transposição para a cena nos brindam com múltiplas redes de criação, já que são muitos os fatores que atuam nesta área. Ele reúne constituintes textuais e dramaturgicos, além de música, planos de luz, figurino, coreografias, anotações, interferência dos atores e do próprio espaço. Nesse caso, a apropriação do espaço foi um elemento que se deve considerar como um dos mais relevantes, já que foi montado em um local não convencional, no qual o público era parte atuante do espetáculo. Por esse motivo e por se apresentar em diferentes espaços, embora todos tivessem características similares, tinha que acontecer a apropriação do espaço, muitas das vezes, em questão de poucas horas. Quer dizer que a cada espaço novo, cenas se reinventavam, luzes trocavam de lugar, a quantidade e cercania do público variava, e a equipe tinha, em pouco tempo, que se adaptar a todas essas mudanças.

Tentei revelar “de dentro” algumas das particularidades do processo de criação, processo esse que se dá em vários níveis: burocrático, estético, de realização, espetacular. Por esse motivo cabe se perguntar quais e quantas as habilidades que se devem ter para poder montar um espetáculo teatral. Reconstruir o processo criativo de uma peça teatral tem um alto grau de complexidade, já que é um processo coletivo e que, como consequência, nos brinda com uma grande quantidade de processos e de material. Isso significa que esse processo colaborativo pode incluir autor, diretor, atores, cenógrafo, iluminador, músicos, artistas plásticos, todos participando do fazer da obra. Esta multiplicidade de vozes atuantes na criação teatral pede que se pense na gênese como um elemento também múltiplo.

Referências estas que permeiam a criação da personagem. Esta observação encontra eco no que diz Pierre-Marc de Biasi¹³ (2002) acerca do “cinema como objeto transdisciplinar e de múltiplas possibilidades”.

Tanto no espetáculo teatral como em outras modalidades espetaculares, o campo genético é um campo transdisciplinar de grande amplitude, e este é mais um motivo para buscar identificar todas as ferramentas que podem intervir no processo criativo.

Acredito, também, que seja uma novidade para as pesquisas nas artes cênicas a abordagem da Crítica Genética. Geralmente é analisada a obra entregue ao público, e não o processo como obra. Talvez possa ser esta pesquisa uma contribuição dentro das artes cênicas e sua forma de ver os processos. É interessante salientar que há hoje, no Brasil, poucas pesquisas

¹³ BIASI, Pierre-Marc de. O Horizonte Genético. In: ZULAR, R. (Org.). **Criação em processo**: Ensaio de Crítica Genética. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 219.

que apliquem a Crítica Genética às artes cênicas e, sobretudo, à gênese da cena, devido à grande dificuldade que representa gerar documentos não escritos.

Qual a dimensão das referências pessoais da artista e das referências externas no processo criativo da montagem teatral de *Kassandra*? Como superar a construção linear de uma obra dramatúrgica? Ao final, a obra não só surge a partir do núcleo em que se gera. Podemos mostrar a complexidade do estudo que se alcança da geração de camadas sógnicas? Existem imagens geradoras ou sógnicas a partir da gênese e até a recepção da obra? O processo de criação da montagem está finalizado na estreia do espetáculo? Em que momento começa a experiência sensorial de um espetáculo? O texto teatral em uma língua diferente da do público gera que nível de resistência?

A hipótese que guiará nossa investigação é que seria possível descobrir o movimento criador e a complexidade semiótica do processo criativo no teatro através do estudo de manuscritos do artista e do cruzamento de dados existentes no dossiê, que foram levantados durante o processo.

2 KASSANDRA, DE SERGIO BLANCO

2.1 MEU PAPEL NO PROCESSO

No teatro é muito provável que todo espectador tenha, em algum momento, se perguntando como surgem e se desenvolvem as ideias que criam um espetáculo. O que e por que foi preservado e o que foi descartado nesse processo? Qual é o momento em que a obra é declarada concluída e pronta para ser apresentada ao público? Ainda que não seja possível haver explicações conclusivas sobre os processos criativos, e na área teatral ainda temos o inacabamento como característica, o debate e as pesquisas sobre a criação teatral são muito instigantes.

Uma dificuldade para muitos pesquisadores que trabalham com análise de casos é a passagem da descrição para a interpretação. Como ter certeza que não é uma mera descrição e sim interpretação? Um dos desafios foi, justamente, tentar como pesquisador, que acompanhou o processo, perceber onde estavam os detalhes da criação, onde e como se geravam, e tentar manter certa distância. Quer dizer, embora mantenha uma relação há tempos com todos eles, eu estava lá como pesquisador, como observador, e não devia interferir em nada no trabalho

dos artistas. Era de alguma forma um *voyeur* da criação. Durante os ensaios, nas minhas anotações, tinha a constante preocupação por interpretar os movimentos criativos, estar atento às escolhas que se sucediam e ir além de uma mera descrição. A minha atenção tinha muitos focos de interesse devido ao fato de que qualquer manifestação relacionada ao trabalho criativo da equipe era um movimento da tendência do processo. Os estudos sobre o processo têm como recurso metodológico básico o estabelecimento de relações. Nesse sentido, o importante é compreender os movimentos da artista que a levam à obra. E embora eu tivesse uma vaga ideia, por participar da troca dos artistas, do projeto poético, estava ciente das dificuldades que aparecem no percurso. É o que Salles quer dizer quando afirma que

(...) cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade em rede for levada às últimas consequências, pode-se ver cada obra como um rascunho ou concretização parcial deste grande projeto. (SALLES, 1998, p. 127).

As concreções da atriz tinham diversas origens, vinham de diferentes linguagens e também da própria equipe. Muitas vezes as manifestações da criação eram sutis e poderiam passar despercebidas. Além da atenção necessária à mobilidade das buscas da equipe, nos ensaios e fora dele, e mesmo tendo como foco o processo da atriz, devia estar atento a todo e qualquer documento que evidenciasse a criação.

Estar presente desde o início me permitiu me preparar, pensar nos elementos que eu usaria para acompanhar o processo criativo de *Kassandra*, além de combinar com a equipe da possibilidade de preservar suas anotações, na tentativa de poder reunir mais material. Poderia resultar um material interessante e, na medida do possível, seria preservado. A equipe, formada pelo diretor Renato Turnes e por Vicente Concilio, assistente de direção, sugeriu que eu fizesse parte do grupo, que, através de e-mail, trocaria comentários, impressões de ensaios, processos, ideias, trabalho da atriz e do andar da montagem. Foi combinado que seria parte dessa troca de informação de comentários ao percurso, mas não poderia falar nada dessa troca de ideias com a atriz. Participar dessa troca de e-mails me permitiu ter mais uma fonte de documentos que fariam parte do meu dossiê, além de continuar, nos ensaios, coletando impressões sobre as características do projeto poético. Eu passei a conviver com o percurso construtivo em tempo real. Sendo assim, e por ser meu segundo trabalho na área teatral, de começo, pensei em novas metodologias para abordar o processo. Como afirma Salles,

cabe àqueles que se interessam pela criação artística entender os procedimentos que tornam essa construção possível. Os documentos dos processos instigam um método de pesquisa fiel à experiência guardada nesses registros. (SALLES, 2008, p. 5).

Por outro lado, e por estar tão envolvido no projeto, também me senti parte dele, sentia o processo em carne própria, o processo também entrava no meu pensamento como indivíduo e no papel de crítico, e ficava clara a impossibilidade de acompanhar o processo em toda sua plenitude, já que não é possível documentar o pensamento fugaz, não é possível interagir com pensamentos ou ideias de todos os envolvidos na criação. Durante o período em que o trabalho foi gestado, durante o período de ensaios e na procura pelo espaço para a encenação ou por detalhes que eu sabia que a equipe estava procurando, minha cabeça também estava trabalhando em torno do projeto *Kassandra*. Eu era mais um elemento nesse processo, e passei a tomar parte da rede. As ideias também percorriam meus pensamentos, parecia estar sensível a tudo o que minhas percepções, o ambiente, a sociedade, o mundo me mostrava ou sugeria e as primeiras relações eram com o projeto *Kassandra*. Fosse em relação ao figurino, aos elementos da cena ou à busca de relacionamentos que levassem à equipe a prováveis espaços onde o trabalho seria apresentado. Aliás, alguns objetos que foram mais tarde para a cena foram encontrados ou até comprados por mim. Em definitiva entendi que não é possível me enxergar como um observador neutro. Havendo interação entre os membros do grupo, acredito que, estando mesmo como observador, como pesquisador, e tomando o conceito de criação rede, me tornei parte da rede de criação do grupo. Ficou claro para mim, no meu modo de ver, em pouco tempo, que por estar dentro do processo não tinha como manter neutralidade, assim que assumi esse lugar de onde falar e olhar para o processo.

Além dos ensaios e reuniões da equipe, estive presente em vários momentos do percurso. Tive a oportunidade de gerar material audiovisual durante todo o processo, em momentos coletivos como os ensaios, as apresentações ou turnês e também em momentos particulares da atriz, por exemplo, quando começou o trabalho corporal, o condicionamento físico em uma academia em Florianópolis, trabalhando seu corpo para fortalecer os braços para os números no pole, e encontrar o corpo desejado para seu personagem. Eu também poderia, em grande parte, acompanhar suas pesquisas, on-line, busca de referências, músicas ou vídeos. Pensando sempre no conceito de rede proposto por Cecília Salles,

incorporo o conceito de rede, que parece ser indispensável para abranger características marcantes dos processos de criação, tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos. (SALLES, 2008, p. 7).

Eu sempre estive muito perto da rede da atriz, mas ciente de quão complexa é a abordagem de observação do fenômeno da criação. Consciente da necessidade de me colocar em uma perspectiva em que a rede de conexões em torno da criação era mais importante do que me focar só na atriz. Pensando na criação em rede como

processo contínuo de interconexões instáveis, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. Essas interconexões envolvem a relação do artista com seu espaço e seu tempo, questões relativas à memória, à percepção, recursos criativos, assim como diferentes modos em que se organizam as tramas do pensamento em criação. O artista deixa rastros desse percurso nos diferentes documentos do processo criativo. (SALLES, 2010, p. 215).

Como crítico estava sempre tentando compreender as buscas estéticas dos artistas e procurando entender as escolhas feitas por eles quando a diversidade de caminhos se apresentava. Desde o começo estive inserido no processo e assim me sentia, não só como observador, mas também participando das conversas no fim dos ensaios

Embora já tivesse acompanhado os outros processos já citados, este foi o primeiro em que estive em quase todos os ensaios, três meses, e o primeiro em que acompanhei todas as atividades do grupo. Finalmente o período de acompanhamento do percurso iria se estender, já que acompanhei o grupo na turnê pelo interior do estado e nas apresentações em diversos festivais em que a encenação se apresentou, além da temporada na cidade de São Paulo.

Na etapa inicial do trabalho, houve uma pesquisa histórica da personagem Cassandra, princesa de Troia. Essa pesquisa foi através da literatura, de filmes e da Internet. Ao mesmo tempo que a atriz ia se familiarizando com o texto, existia um interesse especial pela desconstrução da língua da peça. Através de vídeos da internet em que brasileiros falavam um inglês precário, Moraes os assistia e treinava a língua da forma em que aparece no texto, um inglês tosco. Vídeos iam sendo postados na Internet como um diário que a produção do espetáculo compartilhava, com a ideia de disponibilizar para o público o processo de criação da personagem e da montagem, assim como algumas das referências. “O diário de *Kassandra*”, na Internet, foi inspirado nos diários que os transgêneros fazem em sua etapa de transformação: a personagem da peça é uma travesti ou transgênero. O primeiro vídeo postado é do dia 13 de julho de 2012¹⁴. Nele, Milena conta um pouco do projeto e das pessoas envolvidas. No segundo

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=YnansdT90Vk&t=7s>

vídeo¹⁵, está se maquiando e finaliza bebendo um copo de leite, referência ao texto de Blanco. Já no terceiro vídeo¹⁶, de 27 de julho de 2012, aparece calçando as botas, compradas em São Paulo, já parte do figurino. Também aparecem os óculos que fazem parte do figurino. Foi a primeira vez que elementos do figurino apareciam para o público. Esses vídeos, além de ter como objetivo contar ao público um pouco do espetáculo, faziam parte da estratégia de divulgação do espetáculo e também despertava a curiosidade das pessoas.

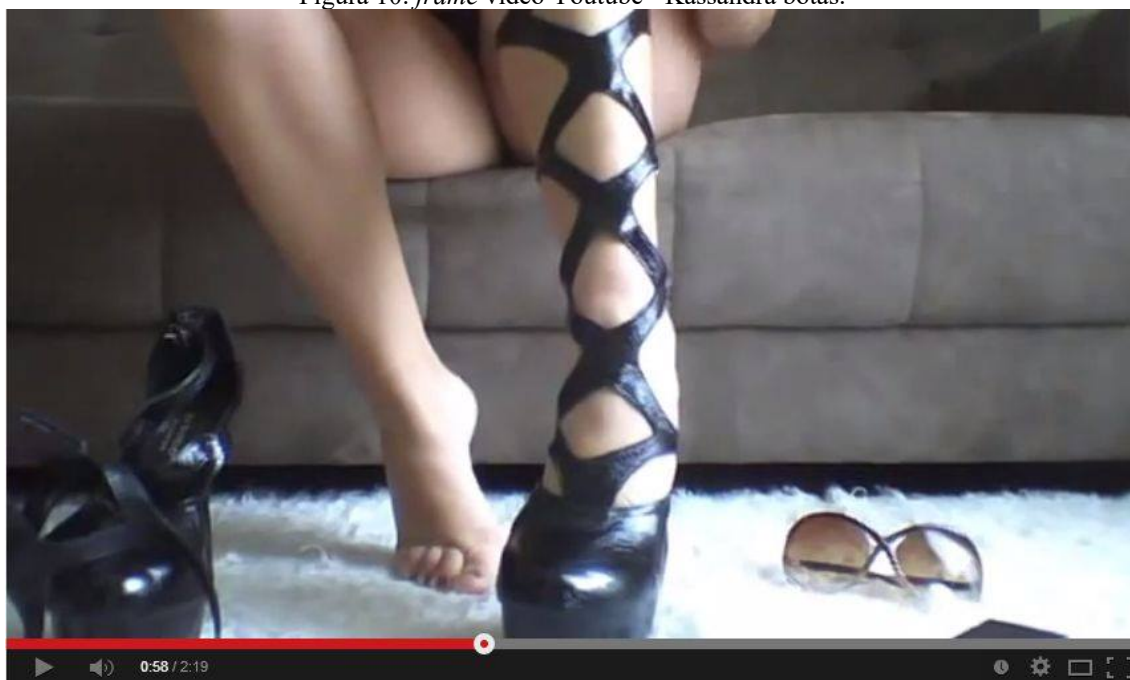
Figura 9: *frame* vídeo Youtube - Milena *make up*. Transformação.



Fonte: Diários de Cassandra. <https://www.youtube.com/watch?v=jI5uK1M2u1s>

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=jI5uK1M2u1s>

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=BhgKg5c7AV8>

Figura 10: *frame* vídeo Youtube - Cassandra botas.

Fonte: Diários de Cassandra. <https://www.youtube.com/watch?v=BhgKg5c7AV8>

Por outro lado, no decorrer dos ensaios, foram ficando explícitas as escolhas éticas e estéticas do projeto. Havia uma contínua discussão sobre as escolhas. Estava se procurando qual a melhor forma de propor os questionamentos que o texto trazia e como o gestual e os movimentos da atriz podiam contribuir com o texto falado. Havia também a preocupação da mudança que deveria ter a personagem caso o espaço que estava sendo procurado pela equipe se confirmasse. A apropriação do espaço e a intenção de intervir o mínimo possível na estética da casa era outro tema que a equipe abordava com frequência.

Nesse percurso em que existia trabalho nos ensaios, trabalho de cena, e trabalho de texto, também se vivenciavam descobertas fora do espaço dos ensaios. A pesquisa continuava em diferentes linguagens, livros, cinema etc.

Mas também existem mecanismos que provocam pausas no fluxo da continuidade do processo, dúvidas, erros e imprevistos. Dentre esses imprevistos que causaram interrupções no tempo, no percurso criativo, houve duas que trouxeram como consequência pausas nos ensaios. Uma foi a viagem que a La Vaca fez para o Uruguai, a convite da Sala Verdi e da Cia. Complot, para fazer temporada conjunta com a montagem uruguaia de *Mi Muñequita*, da qual Turnes era o diretor e Milena uma das atrizes do elenco. Essa interrupção foi muito particular porque parava completamente o processo de trabalho na cena e no texto e fazia com que a atriz tivesse que mergulhar em outro processo, outro texto, outra personagem, outro espetáculo. Quanto

afetaria no processo da atriz essa interrupção? Seria positivo se afastar do processo que estava levando? Voltaria com outra perspectiva? A segunda interrupção teve como motivo uma crise no transporte coletivo da cidade: ônibus foram incendiados, e a cidade parou. Além de alguns membros da equipe dependerem do transporte público, a atriz, na época, morava na área continental de Florianópolis. O foco principal do conflito estava no caminho da atriz, da sua casa até o lugar onde eram realizados os ensaios. Sendo assim, por razões de segurança, durante o tempo que durou o conflito, os ensaios foram suspensos.

2.2 CASSANDRA E KASSANDRA

Na mitologia grega, Cassandra¹⁷ (com C) significa “aquela que enreda os homens”, um dos 19 filhos do Rei Príamo e da Rainha Hécuba, de Troia, irmã de Heitor, Páris. Cassandra era uma jovem de magnífica beleza, sacerdotisa de Apolo, que, apaixonada por ela, deu-lhe o dom de adivinhação em troca de relações sexuais. Depois de obter o dom, Cassandra rejeitou Apolo e, como punição, foi condenada a nunca ninguém acreditar em suas profecias, tornando-se louca e incompreendida. É uma personagem de destaque na Guerra de Troia por prevê-la e alertar a sua família e ao povo sobre suas previsões de destruição, sendo, entretanto, desacreditada e considerada louca; é aquele personagem que diz o que os outros não querem acreditar. A falta de credibilidade nas previsões e profecias de Cassandra levou à queda e consequente destruição de Troia, quando ela viu frustradas as suas sucessivas tentativas de implorar a Príamo que ele destruísse o cavalo de madeira, O Cavalo de Troia, engendrado por Ulisses para a conquista de Troia pelo seu interior.

Longe da importância de Medéia, Antígona ou Electra, Cassandra ocupou uma posição secundária no teatro clássico, apesar de seu papel ter sido fundamental para alimentar a imaginação popular. Concubina do rei Agamenon e amante de seu irmão Heitor, Cassandra carregou um destino que alimentou tragédias e guerras, apesar do paradoxo de nunca ter sido o protagonista de nenhuma obra.

¹⁷ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cassandra>

Figura 11: Cassandra e Ajax.



Fonte: Wikipedia. https://pt.wikipedia.org/wiki/Cassandra#/media/Ficheiro:Solomon_Ajax_and_Cassandra.jpg

Essa mudança de direção a uma zona de invisibilidade é essencial para entender essa Cassandra, cujo “K” nos coloca em um território de ressignificação violenta. *Kassandra* representa talvez a aposta mais radical do Blanco. Porque seu personagem vive em vários níveis de deslocamento, cujo significado aprimora seu caráter político: ela é uma travesti migrante dedicada ao trabalho sexual que fala em um idioma que não é o seu nem o nosso, e nem o do autor, e que se apropria do discurso da personagem original a partir dessa margem. Ela fala e não fala uma língua que não lhe pertence.

Esta *Kassandra* não nos diz por que ela representa Cassandra. Ela é a personagem clássica, mas também não a é. *Kassandra* é e não é Cassandra ao mesmo tempo. Ela simplesmente usa sua história, em uma performance, a partir de um espaço e tempo determinados, absolutamente atual. A partir do texto escrito em um inglês rústico, com palavras simples e construções linguísticas simples, que além de serem entendidas sem problemas,

reforçam esse senso de precariedade da personagem, que parece desesperadamente buscar um halo de legitimidade e visibilidade. O local físico de onde ela faz sua performance enfatiza o caráter marginal do texto e reforça o caráter do trânsito: *Kassandra* aguarda a ligação de um cliente enquanto faz seu show na boate.

O que chama atenção no texto de Blanco é a capacidade de se repensar de um lugar que não é releitura nem adaptação. Como apropriação de um mito, ela usa o personagem para desdobrar uma transformação que a coloca em uma marginalidade violenta que é a exploração sexual e social assim como as tensões de gênero e o não pertencimento. Os trânsitos estabelecidos pelo trabalho vão da mulher a travesti, da concubina a refugiada política, da figura sexual por prazer a figura sexual por dinheiro. Em todas elas, o texto problematiza a invisibilidade que a história deu, da ficção às novas representações e imaginários femininos.

2.3 KASSANDRA

Kassandra foi escrita na cidade de Atenas. Texto baseado em imagens e fotografias. Segundo o próprio dramaturgo, ele se perguntou, “o que eu posso ter em comum com Sófocles, Eurípides e Ésquilo?”¹⁸ A única resposta que imaginou foi a de escrever uma peça em Atenas. Comprou um mapa e começou a percorrer a cidade de Atenas, das 7 da manhã às 7 da tarde. A ideia era não visitar a Atenas arqueológica, a turística, e sim a Atenas periférica. Ele pensou no personagem e foi “escrevendo” o texto em sua cabeça. Quando ele via imagens, pessoas ou coisas que chamavam sua atenção, as escrevia no próprio mapa e no local em que as via. Prostitutas, sex shop, imigrantes, Pernalonga, um pôster do filme *E o Vento Levou* etc. No outro dia, ele escreveu o texto, isto é, uma peça escrita em um mapa, permeada por sensações e memória. Quer dizer, o autor utilizou a própria cidade como imagem geradora no seu processo criativo. A cidade e os elementos ou situações que nela aconteciam iam aportando imagens e sensações que iam desenhando o projeto poético do dramaturgo. Essas imagens ficaram como vestígios no mapa do autor, marcas que Blanco deixou e que depois apareceriam no texto. No hotel, abriu o mapa e a escrita apareceu, e apareceu na língua que ele tinha que usar na Grécia. *Kassandra* começa a ser escrita em Atenas na primavera de 2008 e sua escrita culminou na Ilha de Paros, durante a residência que o dramaturgo realizou na Casa da Literatura, mantida pelo

¹⁸ Entrevista para o Festival Internazionale de Teatro, organizado por el Teatro Pan a Lugano, em outubro de 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jUiDLsKGkfE>. Acesso em: 17 jun. 2020.

Centro Europeu da Tradução. A personagem é um pouco todos esses imigrantes que estão na Europa.

Assim, o autor contou em entrevista ao jornal argentino Clarín¹⁹ que pensou em um personagem que abordasse tópicos intimamente relacionados ao seu itinerário pessoal, como o exílio, o desenraizamento e a questão da língua. Considerada a sua primeira autoficção, em que se transforma o real e o vivido, Blanco pensou no gênero como o fato de travestir. Fica claro no texto o movimento realizado pelo autor enquanto andava pela cidade, escrevendo suas impressões em um mapa. Parece ser uma escritura performática. O inglês, a mesma língua que o autor usava para se comunicar em Atenas, foi aquela que ele sentiu desde o começo que devia usar. Em *Agamenon*, de Ésquilo, a primeira coisa que acontece é que Clitemnestra provoca Cassandra por sua língua. Cassandra é o imigrante, o inimigo, o escravo. É uma característica na linguagem que vaga pelo mundo. O texto, esse inglês sem sintaxe, que praticamente qualquer um pode entender, é também um idioma que o autor não conhece em profundidade. Esse é mais um motivo que aproxima a obra de um aspecto autoficcional, porque Blanco fala duas línguas, espanhol e francês, e ser bilíngue é, finalmente, não ter nenhuma. É mais um detalhe de identificação entre o autor e a peça. Confirmamos como as ideias não caem do céu, não são um *insight* ou um milagre. Na maioria das vezes, o criador tem um projeto poético, uma ideia e vai atrás dela.

¹⁹ SOTO, Ivanna. Entrevista: Sergio Blanco o cómo hacer un pacto de mentira. **Clarín; Revista Ñ; Scenarios**, Argentina, 31 jan. 2020. Disponível em: https://www.clarin.com/revista-enie/escenarios/sergio-blanco-kassandra-pases-tumba-taba-fiba-_0_cA7AQ60O.html?fbclid=IwAR0Io0eabNEYYZMDt7o0HP4syUz9t7LS7ojojcCNru_dbmattbq3Lg63Ge4https://www.clarin.com/revista-enie/escenarios/sergio-blanco-kassandra-pases-tumba-taba-fiba-_0_cA7AQ60O.html?fbclid=IwAR0Io0eabNEYYZMDt7o0HP4syUz9t7LS7ojojcCNru_dbmattbq3Lg63Ge4 Acesso em: 17 jun. 2020.

Figura 13: Coelhos.



Fonte: acervo pessoal Sergio Blanco.

Figura 14: I can look the future. By Elena Vizerskaya.



Fonte: acervo pessoal Sergio Blanco.

Figura 15: Heróis da Guerra de Troia.



Fonte: acervo pessoal Sergio Blanco.

Figura 16: hombre de medias.



Fonte: acervo pessoal Sergio Blanco.

Figura 17: trem de refugiados.



Fonte: acervo Sergio Blanco.

Figura 18: trans.



Fonte: acervo Sergio Blanco.

Figura 19: frame filme *E o Vento Levou*.

Fonte: acervo pessoal Sergio Blanco.

O texto de Blanco se tornou imagem na cabeça do dramaturgo e depois na cabeça do diretor e da atriz, assim se concretizou no palco. A obra espetacular teve essa sucessão de fatos, de fases, de processos que se materializaram. Dessa relação do autor com a cidade, desse processo, das relações com as pessoas que o autor tinha na época, e também influenciado pelos grandes autores, nasce *Kassandra*. É como interage com seu entorno, no seu lugar. É fruto da sua relação e da sua negociação com o mundo.

Na visão de Blanco, uma visão transgressora e ousada, *Kassandra* é uma travesti que conta sua história, com inúmeras referências que vão desde os clássicos gregos até elementos da cultura pop. Através de suas histórias do passado, ela aborda histórias atuais, o preconceito, os seres marginais, a discriminação, as barbáries midiáticas, os exílios impostos, a imposição de culturas. Ela mesma é uma personagem trágica, imigrante, solitária e marginal. Mas Blanco leva essas ligações do clássico ao atual, para o germe da criação. É aqui que entram múltiplas referências culturais como “*Carmen*”, “*Madame Bovary*”, ou o próprio Flaubert. Mas há também referências à cultura popular, como a música *The Winner Takes It All*, da banda sueca

Abba; Bugs Bunny, o filme *Pretti Woman*²¹ ou *E o Vento Levou*²². Referências que dialogam. Essas referências do autor, presentes em *Kassandra*, mas também no restante da sua obra, nos permitem enxergar um dramaturgo que, embora recorra em vários dos seus textos aos mitos, está em permanente diálogo com os acontecimentos, referências e tecnologias do seu tempo.

Devemos pensar, portanto, a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente. Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca. (SALLES, 2006, p. 25).

A afirmação de Salles vai se aplicar não somente em referência à escrita do texto, por parte do Blanco, como também aos fatos e debates que aconteceram a partir da estreia do espetáculo, em 2012, e até 2018, ano da sua última apresentação. Nesses seis anos de vida do espetáculo aconteceram fatos importantes no cenário local e global que foram modificando partes do texto, das cenas e também dos profissionais envolvidos. Vale dizer que essa relação cidadão, ator, peça com o meio ambiente acabou modificando não só a criação como também posições pessoais.

O texto teatral é sempre um esboço, um texto aberto, inacabado. Esse texto teatral, de uma perspectiva processual, toma-se como uma etapa do processo, como um nó da rede. O teatro é o começo de alguma coisa, é híbrido. É um objeto literário, base de uma representação, está escrito, então é literatura. Trata-se de “um mapa, com contorno ainda não totalmente definido, que carrega tendências” (SALLES, 2010, p. 173), da futura obra. Esse roteiro é um espaço de possibilidades, que indica caminhos, tendências.

A peça antes de ir para o palco foi um texto escrito, texto teatral; como já foi dito, é um texto literário, mas é um texto que, para se completar, para se concretizar, precisa ir para o palco. Na minha visão, para o texto cumprir seu objetivo, tem que ser representado. É um texto escrito, sim, mas para ser lido em voz alta, foi criado para ser palavra, para ser corpo e carne; se concretizará na voz do artista, no palco e na recepção. Foi escrito para ser dito, para estar no corpo do artista. Mas entre o texto e o palco estão os ensaios, o trabalho, as propostas, as possibilidades, a criação. A escrita atravessa o corpo do ator e o coloca em atividade, em

²¹ Filme de comédia romântica americano de 1990, ambientado em Los Angeles. Escrito por J. F. Lawton e dirigido por Garry Marshall.

²² Filme americano de 1939, do gênero drama histórico-romântico, dirigido por Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood.

movimento. As palavras do texto, na boca do artista, ganham significado.

2.4 KASSANDRA CHEGA AO BRASIL

Em 2010, a atriz Milena Moraes estava procurando um texto para realizar um espetáculo solo. Tinha comentado seu interesse comigo, com seu sócio, Renato Turnes, e com Gabriel Calderón, dramaturgo uruguaio, autor de *Mi Muñequita* (2008), texto que tinha sido montado pela La Vaca, com produção e atuação de Milena e que tinha marcado o *debut* profissional de Renato Turnes como diretor.

Por intermédio de Calderón, entramos em contato, Milena e eu, com Blanco, que mora em Paris, e em menos de 24 horas recebemos o texto. Mesmo antes da primeira leitura, a vontade de montá-lo já estava instalada em Turnes e em Milena. O próximo passo da companhia foi escrever o projeto para participar de diversos editais de cultura. O processo burocrático e estético começou ao mesmo tempo, assim que Milena obteve o texto e os direitos para a montagem no Brasil. Ela relata em evento promovido pela UFSC seu interesse em *Kassandra* e sua “(...) fascinação pelas histórias de pessoas que experimentam a sensação do não pertencimento”.²³

Em setembro de 2011, diretor e atriz começaram a pensar na personagem; é o começo da pesquisa, da procura da personagem. O projeto poético tinha iniciado, a equipe já pensava em como poderia ser a personagem, o espetáculo. Antes mesmo de serem contemplados com o prêmio que financiou a montagem, mas já com a certeza de que o projeto ia sair do papel, Renato chamou Milena e os dois foram para a rua com a ideia de começar a trabalhar o

²³ I Encontro com os criadores – evento do projeto de extensão “Processos de Criação”/ Núcleo de Estudo de Processos Criativos (Nuproc) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) – ocorrido na sala Drummond (Bloco B - CCE-UFSC), em 19 de novembro de 2015, no qual artistas discutiram seus processos criativos. (comunicação verbal da atriz Milena Moraes). “Segundo o coordenador do projeto, o professor Sérgio Romanelli, os artistas convidados irão expor os bastidores de suas produções criativas para discutirem as dinâmicas dos processos de criação de uma obra de arte, seguindo os fundamentos da Crítica Genética. ‘O evento é pensado para toda a comunidade acadêmica e extra-acadêmica e, sobretudo, para os que se interessam por literatura, teatro, arte, música e por conhecer como se constrói uma obra’, declarou Sérgio. O encontro será o primeiro de uma série de eventos que discutirá com artistas e intelectuais seus processos de criação.” Disponível em: <https://noticias.ufsc.br/2015/11/nucleo-de-estudo-de-processos-criativos-promove-encontro-de-artistas-nesta-quinta/>. Acesso em: 19 jun. 2020.

espetáculo. Ele pediu para Milena levar algumas roupas que ela achava que *Kassandra* vestiria. Entre elas havia, por exemplo, um top da mãe de Milena, que ela decidiu usar. Ela vestiu as roupas e foram para a rua do lado do Instituto Estadual de Educação, no centro da cidade, pra fazer fotos e vídeos. Na época, as travestis da cidade ficavam ao redor dessa rua. Ali surgiram sensações e memórias que foram parte importante do processo de Milena. Ter percepção da mercantilização das profissionais do sexo que trabalham na rua, do assédio, de uma figura feminina completamente exposta a todos os perigos que significa estar na rua, à noite, vendendo seu corpo. Foram feitos vídeos e fotos para pesquisa e como um primeiro material de divulgação.

Esse material fotográfico e de vídeo foi enviado ao autor em Paris. Houve uma troca de e-mails entre Milena (atriz e produtora) e Sergio Blanco (autor), em relação ao projeto *Kassandra*, no Brasil, mas também com as outras *Kassandras*, a uruguaia, Roxana Blanco (irmã do autor); a grega, Déspina Sarafidou; e a *Kassandra* argentina, interpretada pelo ator Martín Suárez. Desde o início, a produção teve sempre a intenção, e assim aconteceu, de ir compartilhando com o autor o passo a passo, como ia se desenvolvendo o projeto. Uma forma cuidadosa, respeitosa e profissional, por parte da La Vaca, que já tinha sido assim com Gabriel Calderón, autor de *Mi Muñequita*. Assim foram se constituindo laços de confiança e amizade com ambos os autores, relações pessoais que permanecem até hoje.

A partir do primeiro contato, o autor e Milena, como dito anteriormente, trocaram e-mails falando sobre as outras montagens e sobre o que estava acontecendo com o projeto no Brasil. Em setembro de 2011, Milena escreveu o seguinte:

Infelizmente, o “edital” do Ministério da Cultura para o qual enviamos o projeto da montagem de *Kassandra* ainda não foi divulgado, muitas pessoas continuam esperando os resultados. Esperamos que saia antes do final do ano. Enquanto as respostas não saem, Turnes e eu começamos a investigação. Envio-lhe *links* de um pequeno vídeo que gravamos na última sexta-feira e também algumas fotos. Ainda não divulgamos nada, apenas quem recebe os links pode vê-los. Eu queria enviá-los para você antes de publicá-los nas redes. (<http://www.youtube.com/watch?v=AXAXqqGxUN8>)²⁴

²⁴ MORAES, Milena. Hola Sergio! Destinatário: Sergio Blanco. [S.I.], 25 set. 2011. 1 mensagem eletrônica.

Figura 20: procurando Cassandra.



Fonte: acervo Cia. La Vaca. Foto: Renato Turnes

Figura 21: procurando Kassandra II.



Fonte: acervo Cia. La Vaca. Foto: Rentao Turnes.

A resposta do autor Sergio Blanco via e-mail foi esta:

Querida, que alegria ter notícias de vocês! As imagens que você me envia são de extraordinária beleza. Acabei de descobri-las e é como se elas tivessem saído da minha cabeça. Que bom! Sabe de uma coisa? É a primeira vez que vejo *Kassandra* tão frágil, tão sozinha, tão desprotegida... Fiquei comovido com o detalhe do pezinho acariciando o outro pezinho, me tocou. Às vezes, no teatro, um único gesto é suficiente para conter um texto inteiro.

Espero que você tenha uma resposta positiva em breve e que logo *Kassandra Brasil* seja uma realidade. Muito obrigado, mais uma vez pelos links e pelas imagens que me comoveram tanto. Posso passá-las para as outras *Kassandras*? Eu acho que eles gostariam de ver a tua *Kassandra*, tão sensual... (Tradução nossa)²⁵

Em novembro de 2011, após a confirmação de que o projeto tinha sido contemplado, Milena escreveu um e-mail para Blanco informando que o projeto havia sido aprovado no Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, do Ministério da Cultura:

Oi, Sérgio, tudo bem! Muita alegria, temos uma ótima notícia: *KASSANDRA* foi aprovado em um edital do Ministério da Cultura e deixará o plano das ideias no primeiro semestre de 2012. Finalmente teremos uma *Kassandra* brasileira. Vamos divulgar o vídeo-teaser que te enviamos. Te mantenho informado. Estamos muito, muito felizes.²⁶

Os ensaios começaram em abril de 2012, e foram até o mês de agosto. A pré-estreia para convidados aconteceu no dia 1º de setembro de 2012 e para o público, dia 8 de setembro do mesmo ano. A última apresentação do espetáculo aconteceu em setembro de 2018, no marco do Floripa Teatro – 23º Festival de Teatro Isnard Azevedo. Foi um espetáculo importante, relevante na cidade, teve uma recepção muito positiva por parte do público e da crítica. Circulou por diversos festivais e cidades, como Porto Alegre, Londrina, Belo Horizonte, São Paulo, Brasília e interior de Santa Catarina, e gerou cerca de 30 postos de trabalho.

A imprensa²⁷ noticiou a estreia de *Kassandra*, na cidade, como uma aposta nova e ousada. O espetáculo se tornaria de relevância na vida cultural de Florianópolis.

²⁵ BLANCO, Sergio. Desde París. Destinatário: Milena Moraes. [S.I.]. 4 nov. 2011. 1 mensagem eletrônica.

²⁶ MORAES, Milena. (Lindas notícias de *KASSANDRA BRASIL*). Destinatário: Sergio Blanco. [S.I.], 23 nov. 2011. 1 mensagem eletrônica.

²⁷ Para mais informações, acesse: <https://ndmais.com.br/entretenimento/estreia-amanha-ldquo-kassandra-rdquo-novo-espetaculo-com-milena-moraes-e-direcao-de-renato-turnes/>

Figura 22: matéria jornal *Notícias do Dia*, 7 set. 2012.

Plural EDITORA: DARIENE PASTERNAK
plural@noticiasodia.com.br @dari_ND

Notícias do Dia
FLORIANÓPOLIS, SEXTA-FEIRA, 7/9/2012

Forte carga dramática

Apesar da carga dramática fortíssima, o monólogo também beira o cômico, com truques de stand up, mas sem o tradicional humor de cara limpa. Cassandra está o tempo atuando, como um meta-espetáculo, mesmo quando interage com o público. "Tudo em 'Kassandra' é loucura trágica e sensual. É a memória de uma mitologia antiga, de heróis, deuses e massacres. É uma aventura noturna pelo inferninho perverso da cultura pop", explica o diretor da peça, Renato Turnes.

"Ela narra a própria morte, e está o tempo todo atuando", diz a atriz Milena Moraes, que sempre se interessou pelo universo dos transexuais e travestis. "Essa coisa do convencimento eu gosto muito. De tentar mostrar para as pessoas o que você é por dentro", complementa a atriz. E continua: "Kassandra não pertence ao corpo para o qual foi concebida, não pertence ao lugar onde vive, sequer pode usar o idioma que lhe pertence, é obrigada a se comunicar em uma língua que não é a sua."

Para incorporar um travesti, a atriz passou a fazer musculação, com o objetivo de aumentar o tônus muscular.

Kassandras internacionais

A montagem brasileira de "Kassandra" é parte de uma movimentação internacional espontânea que envolve encenações do texto em vários países. A versão de Milena Moraes e Renato Turnes, por exemplo, teve algumas adaptações. A direção procurou enfatizar certa dramaticidade da iluminação com poucas intervenções de uma luz mais teatral sobre a luz de boate existente. As referências ao universo do feticheismo estão inseridas na arte gráfica aos elementos cenográficos e figurinos.

A trilha sonora, desenvolvida com exclusividade por Di Ledgroove, remete a sonoridades gregas antigas envoltas pela modernidade do estilo do Di. E o público pode circular pela casa, representando ele próprio o papel de um cliente da personagem transexual e garota de programa. A ideia é que o plateia seja tomada pela experiência de visitar a tradicional casa noturna.

O local escolhido para encenar a peça, aliás, tem despertado diferentes sentimentos e reações nas pessoas. O público se divide entre muito curioso e horrorizado com a ousadia de encenar uma peça no Bokarra Club. O fato é que a primeira temporada gratuita tem reserva até o último sábado do mês.

Ousado. Estreia amanhã o monólogo "Kassandra", novo espetáculo com Milena Moraes e direção de Renato Turnes

Numa atualização transgressora do mito grego de Cassandra, princesa de Troia, a atriz Milena Moraes mergulha no universo transexual e dos inferninhos para interpretar o travesti "Kassandra" em monólogo homossexual. Numa língua toco, a personagem apresenta-se como artista de boate onde recebe clientes para contar a sua história. Com texto original do dramaturgo franco-uruguaio Sergio Blanco e direção de Renato Turnes, o espetáculo será apresentado todas as noites de sábado de setembro, no Bokarra Club, tradicional casa de diversão adulta de Florianópolis. A apresentação é gratuita e as vagas limitadas.

"Kassandra" tem referências mitológicas e da cultura pop. Foi escrito propositalmente num inglês precário, para ser encenado exclusivamente dessa maneira – como um idioma de sobrevivência. No cenário insulano, Milena Moraes, que é brasileira em sua

arranha um sotaque cômico de imigrante, e faz a heroína troiana ressurgir nos dias de hoje para recontar sua história e desmitificar seu próprio mito.

"Me interessou a ideia de não pertencimento a lugar nenhum da personagem, nem mesmo no próprio corpo", afirma Milena. Ela conta que em novembro de 2010, por indicação do tradutor e pesquisador Esteban Campanella, leu num jornal uruguaio a notícia da montagem de "Kassandra" em Montevideo. "Quis fazer uma montagem brasileira na hora, sem nem mesmo ler o texto."

A atriz se interessou pela linguagem e pelo tipo de local proposto pelo autor. Surgiu então o projeto, uma experiência teatral pouco usual ao público de Florianópolis, de releitura do mito grego e de apropriação de um espaço não convencional e sensual da cidade. O trabalho foi contemplado com o Prêmio Punteiro de Teatro Miriam Muniz de 2011.

Quis Espetáculo teatral "Kassandra" Quando: 8, 15, 22 e 29/9, às 21h e 00h Onde: Bokarra Club, rua Menino Deus, 173, Centro, Florianópolis, tel. 3229-5726 Quem: Gratuita (entrada para maiores de 18 anos e com nome na lista de reservas) As reservas devem ser feitas pelo e-mail kassandra.reservas@gmail.com, com nome completo, data e horário da função escolhida (21h ou meia-noite).

Cia. La Vaca
É a leitura transgressora dos mitos, Milena Moraes revive a princesa de Troia num universo transexual e com referências pop

Fonte: acervo Cia. La Vaca.

Figura 23: matéria jornal *Diário Catarinense*, 29 set. 2012.



Fonte: acervo Cia. La Vaca.

2.5 O ESPETÁCULO

Desenhos animados no Bokarra Club? De uma tela localizada em uma das paredes do local, Pernalonga recebia o público. As pessoas percebem a contradição no momento que adentram a casa. Um desenho animado é a última coisa que você espera encontrar na tela de um estabelecimento de diversão adulta ligado ao sexo. Em um determinado momento, o desenho parava de rodar, as luzes se entrecruzam com a fumaça, o volume do som aumentava e se escutavam os passos do mito que começava a subir ao palco, de coroa dourada e vestida com um casaco de pele.

Dessa forma começava o espetáculo *Kassandra*, que hipnotizava por uma hora e dez minutos toda a plateia. Mas este espetáculo, que movimentou e chacoalhou a cidade por vários motivos, começou meses antes e seu processo foi intenso e muito rico. Tenho a sensação, como

pesquisador e como colaborador da companhia que, pelas características, o espetáculo tinha começado bem antes da estreia.

Figura 24: espetáculo *Kassandra* - casa de diversão adulta Cocobongo Club.



Fonte: acervo Cia. La Vaca. Foto: Evandro Morales.

Kassandra é um monólogo, um solo com uma linguagem que toca a performance. O texto apresenta uma versão atualizada da princesa de Troia, a personagem é uma mulher transgênera. Ela é *performer* de uma boate e conta a sua história, com referências dos clássicos gregos e da cultura pop. Aborda histórias atuais como o exílio imposto, a marginalidade, a discriminação, o preconceito, o despertencimento. O texto foi escrito em um inglês de sobrevivência, precário, próprio de quem nunca estudou. A montagem do texto está, ou estava, condicionada, por parte do dramaturgo, a que seja encenado no idioma em que foi escrito, ou seja, nesse inglês rudimentar, e que as apresentações aconteçam em espaços não convencionais.

A montagem da La Vaca optou por boates e casas noturnas. A temporada de estreia aconteceu no Bokarra Club. A produção trabalhou com uma lotação máxima de 70 pessoas por sessão. Na temporada de estreia foram dez apresentações, sempre aos sábados e em duas

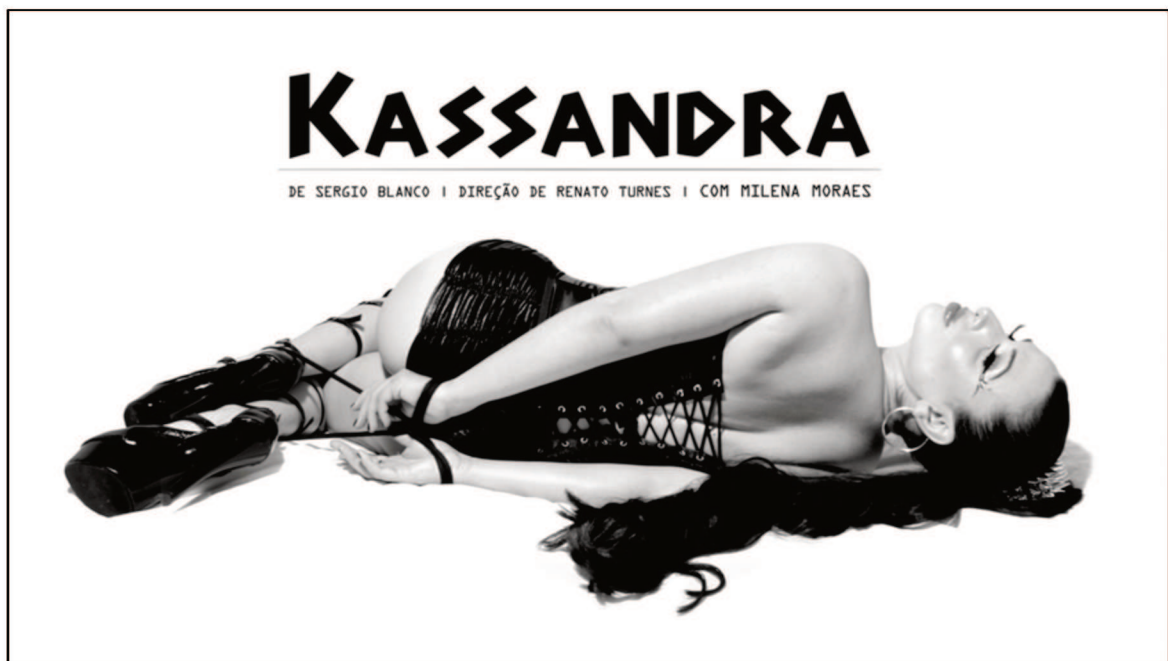
sessões, às 21 horas e à meia-noite. Em Florianópolis, nesses seis anos, além do Bokarra, o espetáculo foi apresentado no La Rouge, no Sex Night Floripa e na Conca Club (Concorde Club).

O fato de a montagem brasileira ter escolhido para a temporada de estreia a casa noturna mais famosa da cidade permitiu que a divulgação de *Kassandra* fosse sempre intensa. Isso sempre aconteceu nas cidades onde o espetáculo se apresentou. Sempre existiu um certo ar de mistério em torno desses lugares, especialmente por parte das mulheres. Há uma espécie de fascínio por conta de poder frequentá-lo. São espaços de fronteira, espaços sociais carregados de uma atmosfera erótica. Neles, o discurso de *Kassandra* é livre, sem proibições.

Desde o começo da divulgação, através das redes sociais, por conta do espaço das apresentações ou pela temática ousada da encenação percebi a excitação e curiosidade provocada pelo espetáculo. Os ingressos para a peça, que deviam ser reservados e confirmados com antecedência, esgotavam rapidamente, antes da estreia. Na segunda semana as solicitações para colocar nomes na lista de espera foram suspensas por parte da produção. Os ingressos para o resto da temporada estavam esgotados.

O material de divulgação também teve o propósito de provocar. Por isso, ao elaborar o programa da peça, a equipe se preocupou em estimular a curiosidade. Ao final, o espectador o levava com ele. O intuito era de o público levá-lo como uma lembrança do espetáculo.

Figura 25: programa do espetáculo *Kassandra*.



Fonte: acervo Cia. La Vaca.

Figura 26: flyer do espetáculo *Kassandra* - Bokarra Club.


KASSANDRA
DE SERGIO BLANCO | DIREÇÃO DE RENATO TURNES | COM MILENA MORAES

18
Não recomendado para menores de 18 anos

20 de outubro (sábado) - Sessões às 21h e à meia noite
Local: Bokarra Club (Rua Menino Deus, 173)
Ingressos única e exclusivamente pelo Portal NósVamos

Fonte: acervo Cia. La Vaca.

Figura 27: flyer de pré-estreia espetáculo *Kassandra* – Bokarra Club.


KASSANDRA
de Sergio Blanco
com Milena Moraes
direção de Renato Turnes

Você é nosso convidado para a pré-estreia

01 de setembro - sábado
Sessões às 21h e à meia noite

Local: Bokarra Club
Rua Menino Deus, 173

Confirme sua presença pelo email kassandrabrazil@gmail.com
ou pelo telefone (48) 9138-2322 até às 15h do dia 01 de setembro

La Vaca
FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte
Ministério da Cultura
GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAIS RICO E PAIS SEM POBREZA

BOKARRA Club
Este projeto foi contemplado com o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2011

Fonte: acervo Cia. La Vaca

Fazendo uso e abuso das possibilidades do espaço, todas as suas paredes espelhadas, do teto até o chão, além de multiplicar a presença da princesa de Troia, refletia as cores preto, vermelho e dourado usadas na decoração, lembrando ao público-cliente, em todo momento, e sem importar para onde ele olhasse, o lugar onde ela estava. A princesa, do alto dos mais de um metro e oitenta centímetros que a elevava suas longas botas de couro preto, na presença de um corpo escultural, moldado num corsê preto e com um casaco de oncinha, incendiava, desde o começo, a imaginação do público presente na boate.

Figura 28: Kassandra - efeito dos espelhos - Bokarra Club.



Fonte: acervo Cia. La Vaca.

Existia, de acordo com o meu ponto de vista, uma zona de transição, de diálogo, de interação, que deixa a área de fronteira muito tênue, entre o público e a *performer*. A artista aparecia e executava números musicais no palco que a casa possui, mas quando ela descia do palco e caminhava pela casa, essa fronteira era desafiada o tempo todo. Público e artista conversavam cara a cara, se tocavam. Era um relacionamento que acabava atravessando essa

fronteira. Posicionado na fronteira entre o perceptivo e o conceitual, provocava um afastamento espacial, intrigante e ambíguo, embora adequado e criando novas relações com o espaço.

A escolha do local foi uma iniciativa ousada até por integrar aquele espaço estigmatizado à cultura. E o público compareceu lotando todas as apresentações da temporada de estreia, assim como todas as apresentações do espetáculo nos seis anos de vida dele, da estreia em 2012 até 2018. Houve, em todas as apresentações, uma grande presença de público feminino. Mulheres, que em geral são impedidas de ingressar nesses tipos de espaços, mas que nos dias de apresentação de *Kassandra* ficavam à vontade transitando pelas casas, participando de um evento cultural, testando limites e preconceitos, que foram quebrados, marcando na cidade um momento de transgressão, que o espetáculo trouxe. Elas interagem com o espaço, com o pole, com os elementos existentes no Bokarra, como não fazem no teatro. Se no teatro não sobem no palco, no Bokarra brincavam no pole, tiravam fotos. O estigma do local foi aplacado.

Essa *Kassandra* dialogava com o público a partir de um espaço de confissão íntima, simulando segredos que se esforçam para vir à luz, mas, ao mesmo tempo, operam em um mecanismo de projeções além do textual, porque, da mesma maneira que é a princesa de Troia, não é *Kassandra*, é uma imigrante travesti diante de sua realidade. Ela vinha até nós, ou nós íamos até ela, para escutar o que vinha a denunciar, aquilo que os grandes autores nos ocultaram, e que, agora, neste lugar onde tudo é possível, ela ia nos revelar. Se a violência, no antigo teatro grego, era censurada, ocultada, no espetáculo ela foi revelada de forma explícita, seja na cena da morte do Heitor, ou da sua própria morte em mãos de Clitemnestra. Performance e representação se reúnem em um jogo calculado que é transmutado incessantemente a partir de um texto aparentemente infantil, por causa do inglês precário, que explora as possibilidades de autoficção, um recurso discursivo frequentemente explorado por Blanco.

Um texto contemporâneo, uma montagem contemporânea, uma proposta contemporânea não pode ser contemporânea evitando a violência. Giorgio Agamben diz de forma contundente no seu ensaio, “O que é Contemporâneo”, que

contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Kassandra é uma obra carregada de violência. Nela, não há um único universo escuro, mas vários, que rasgam, que quebram. É uma obra na qual a dor está presente. Dores do presente, do ser contemporâneo, do refugiado, da transexual, da travesti, do preconceito, da violência, da mulher. Dores do presente. Agamben diz que o artista contemporâneo é aquele que mergulha a pena nas trevas do presente, é aquele que não se deixa cegar pelos raios do presente. Ser contemporâneo é navegar nessas águas escuras. Tem que perceber as rupturas, luzes e sombras do tempo que estamos vivendo.

Kassandra sofre os males do seu tempo e os denuncia, assim como a atriz, o diretor e o autor. Artistas que através da sua arte refletem o tempo em que vivem. Mas contemporâneo é também aquele que está constantemente procurando novos caminhos e se arriscando, arriscando nas linguagens, na forma, procurando novas fórmulas em cada projeto. E os artistas envolvidos na encenação assim o fizeram.

Nina Simone²⁸, enquanto mulher e negra, e que ganhou notoriedade em nossa sociedade branca e machista, como exemplo de mulher que foi oprimida de várias formas, já nos falava da impossibilidade de ser artista e não refletir a época. No documentário *What happened, Miss Simone?* a ativista diz o seguinte:

Eu escolho refletir às vezes e as situações em que me encontro. Para mim, é o meu dever, e neste momento crucial da vida, quando tudo é tão desesperador, quando cada dia é uma questão de sobrevivência, eu acho que é impossível não se envolver. Jovens negros e brancos sabem disso, e por isso estão tão envolvidos na política. (...) Então eu acho que não existe uma escolha... Como ser um artista e não refletir a própria época?²⁹

²⁸ Nina Simone (1933-2003) conhecida como a Alta Sacerdotisa do Soul, também foi uma corajosa lutadora dos direitos civis do povo negro norte-americano.

²⁹ WHAT happened, Miss Simone? Direção: Liz Garbuz. New York/California; California; New York: Moxie Firecracker Films; Netflix; RadicalMedia, 2015. Documentário (101 min.), son., color [trecho aos 40'02"]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aoyLTi0_ZOE Acesso em: 17 jun. 2020.

Figura 29: Nina Simone.



Fonte: <https://www.facebook.com/oteatromagico/photos/a.214103940622/10160805957765623/?type=3&theater>

Na sociedade contemporânea, cada vez mais plural e diversificada, a encenação de uma temática que convida a superar a discriminação e elevar a qualidade de nossa convivência é uma contribuição de indiscutível valor para a comunidade em que é apresentada. É um convite à reflexão.

Assim, permeado pela realidade social e política, o espetáculo também foi mudando durante seus seis anos de existência. Nestes anos, vários movimentos foram tomando força no Brasil, e no exterior, até se transformar em movimentos de grande importância. Movimentos, marchas e manifestações que iam ganhando poder na sociedade. O feminismo, os movimentos LGBTQIA+, as questões de representatividade iam afetando e mudando o posicionamento da equipe perante a vida, assim como o lugar onde o espetáculo se posicionava. Como consequência, a atriz e a personagem também foram mudando. Para a estreia, o programa e o material de divulgação estavam acompanhados dos comentários dos envolvidos no projeto, assim como da sua própria visão do espetáculo. No site da Companhia La Vaca³⁰, o espetáculo

³⁰ <https://www.cialavaca.com/kassandraespetaculo>

é apresentado da seguinte forma: “*Kassandra*, Princesa de Troia. Nasceu menino, transformou seu corpo e se tornou uma guerreira do sexo. Tinha o dom da vidência, mas foi chamada de louca quando previu a terrível tragédia. Nesta noite ela recebe clientes na boate em que trabalha e reconta, em uma língua que não é a sua, o mito violento e sensual que os escritores gregos esqueceram de narrar.”

Na visão de Renato Turnes, *Kassandra* apresenta-se como uma artista da boate e recebe seus clientes para contar sua história. Além de profissional do sexo, ela é uma *performer* que apresenta seus números como uma espécie de guerreira erótica. Os aspectos trágicos, sensuais e cômicos do texto são reforçados usando elementos cenográficos presentes na própria casa noturna, explorando o conceito de *site-specific*, quando a obra dialoga diretamente com o espaço no qual está inserida, formando uma unidade estética indivisível. A direção se apropria da ambiência da casa, na forma de seus equipamentos de luz e som, e explora a arquitetura específica de cada estabelecimento para construir a narrativa visual do espetáculo. “O público pode beber e circular pela casa, representando ele próprio o papel de um cliente. A ideia é que o público seja tomado pela experiência de visitar a tradicional casa noturna, explorando a curiosidade que o próprio lugar provoca, e que viva uma experiência teatral única, sensual, perigosa, divertida e impactante”, explica o diretor.

Para a atriz Milena Moraes, *Kassandra* é uma mulher forte e fascinante que suportou com resiliência, mas sem resignação, o seu destino trágico. “Representar uma mulher transgênera tem me demandado, além da empatia, muito cuidado e respeito. Cuidado para não cair em uma caricatura superficial, no ‘carão’ exagerado e vazio de significado. Respeito ao interpretar uma mulher com uma condição que não é a minha, com necessidades distintas das minhas. Pelas estatísticas, se não tivesse nascido mulher cisgênera, eu estaria morta há dois anos como a maioria das travestis”, avalia. E continua, “As escolhas estéticas e espaciais da encenação refletem diretamente no trabalho de atuação. A apropriação do espaço e a tensão que se estabelece na relação entre *performer* e público estão diretamente ligadas. O público é provocado a assumir o papel de cliente da casa, o que acaba por borrar os limites da cena e dar vazão ao flerte e à cumplicidade, ambos muito efetivos na tarefa de se fazer entender através da língua transformada em que *Kassandra* se comunica. O idioma escolhido para a encenação tem, além do caráter político, pelo *broken english* comum aos desterrados de qualquer parte do mundo, um caráter performático. A sonoridade desse sotaque ‘troiano’ inventado, de vogais muito abertas e entonação gutural, criaram o estofamento de uma voz que transita entre o grave

profundo e o agudo festivo. Um guia das transições vertiginosas que demandam lapidação constante.”

Kassandra é um espetáculo muito corajoso pelo que tem de exposição e exibição, em ações cênicas que envolvem, de maneira muito radical e forte, em sua integridade, o corpo e a voz. As cenas são marcadas pela intensidade de uma sexualidade transgressora e brutal, pela união apresentada ao mesmo tempo entre erotismo e destruição. A *performer* interpela de forma direta ao público, o que problematiza a fronteira entre atriz e espectadora. A área entre o real e o ficcional torna-se ambígua. Quando *Kassandra* se aproxima de um certo espectador e fala com ele, essa fronteira fica embaçada, deixa o espectador desconfortável e gera um maior comprometimento com o universo ficcional, além de intensificar a presença física da atriz. O impacto sensorial das imagens está altamente suportado pelo espaço no qual acontecem. Isso tudo, a meu ver, fez da montagem uma experiência intransferível, algo que não se pode dizer ou descrever. Há que se relacionar e vivenciá-lo. O teatro só aceita o teatro. É uma arte dos corpos presentes, tanto dos *performers* quanto dos espectadores, e este trabalho visa um espectador participativo, ou seja, o dispositivo, o palco, o inclui, ele é parte do espetáculo.

2.6 UMA PERSONAGEM TRANSEXUAL

A personagem da montagem, *Kassandra*, é uma transexual ou travesti que se apresenta em um país que não é o dela, em uma língua que não é a sua; é um idioma de sobrevivência próprio das meninas que vão a outros países e que têm que vender seu corpo. Nessa boate recebe os clientes para contar sua história, suas dores e as dores da princesa de Troia. Ela é uma *performer*, além de profissional do sexo. Ela é uma refugiada de nossos dias, mas não apenas uma refugiada política, também uma refugiada do corpo, porque fugiu do corpo de um homem com quem nasceu para se exilar no corpo de uma mulher. *Kassandra* questiona o espectador e narra sua tragédia com toques de humor. Ela procura contar sua história para curar essa dor. Ela também precisa ser validada e dar uma trégua à humilhação que recebeu por toda a vida. As palavras de *Kassandra* e a atuação de Moraes levam o público, também, a refletir sobre a realidade dos travestis no Brasil.

Segundo a Organização das Nações Unidas (ONU), as pessoas que possuem uma identidade de gênero diferente do sexo que lhes foi designado no momento do nascimento são

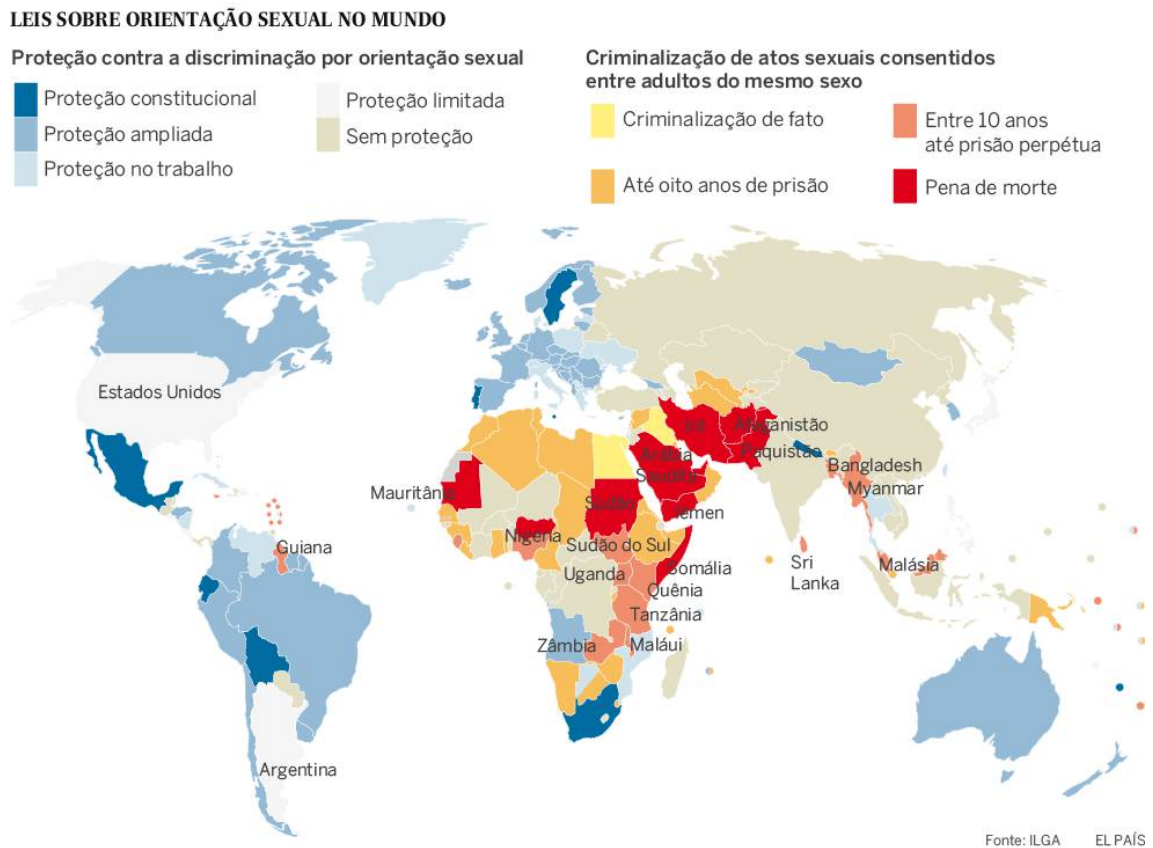
peças trans³¹. Uma pessoa transgênero ou trans pode se identificar como mulher, homem, trans-mulher, trans-homem, ou com outros nomes, pessoa não binária, terceiro gênero, travesti etc. A ONU ainda ressalta que a identidade de gênero difere da orientação sexual, portanto, pessoas trans podem ter qualquer orientação sexual. Podem ser homossexuais, bissexuais, heterossexuais ou assexuais.

Mas ainda hoje a realidade é muito cruel. Onze países punem com a morte as relações homossexuais. Segundo relatório Homofobia Patrocinado pelo Estado 2019, da Associação Internacional de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Intersexuais (ILGA)³², só em 2017 Índia, Trinidad e Tobago e Angola foram excluídos da lista. Seis países ainda punem a homossexualidade com a pena de morte. São eles: Arábia Saudita, Irã, Iêmen, Sudão, Nigéria e Somália. E pode ser condenado à morte no Afeganistão, Catar, nos Emirados Árabes Unidos e no Paquistão. Outros 26 países continuam a perseguir os homossexuais utilizando leis de atentado ao pudor, prostituição, entre outras, e continuam a punir com sentenças máximas para esses atos com penas que variam entre dez anos de prisão e prisão perpétua. Em 31 países, a homossexualidade é punível com até oito anos de prisão. Em suma, em 35% do total de países no mundo é perigoso revelar ser LGBTQIA+. Existem, segundo o estudo, 68 países em que há leis que proíbem explicitamente atos sexuais consensuais entre pessoas do mesmo sexo. Somente 26 países reconhecem o casamento entre pessoas do mesmo sexo. Vinte e sete regulamentaram as uniões civis e setenta e dois países possuem leis que protegem gays e lésbicas contra a discriminação no trabalho. Trinta e nove países, no total, têm normas que punem o incitamento ao ódio, a violência e a discriminação por causa da orientação sexual. O acesso à adoção é permitido em 28 países. A figura a seguir mostra um mapa-múndi dividido entre os países em que ser LGBTQIA+ ainda é muito perigoso e pode ser punido com a morte, e outro em que ter relações com pessoas do mesmo sexo é livre de punições. A ILGA divulga o mapa da homofobia todos os anos.

³¹ <https://nacoesunidas.org/voce-sabe-o-que-e-identidade-de-genero/>

³² Para mais informações, acesse: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/tags/ilga>

Figura 30: mapa da homofobia ILGA 2019.



Fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/19/internacional/1553026147_774690.html

No Brasil, em 2019, pelo menos 124 pessoas transgênero, entre homens e mulheres transexuais, transmasculinos e travestis, foram assassinadas, em contextos de transfobia. Os dados estão no relatório da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra)³³. De acordo com a organização, em apenas 11 dos casos os suspeitos de terem cometido os crimes foram identificados. No relatório, a Antra faz um alerta também para o problema da subnotificação, já que a real motivação dos crimes nem sempre é explicitada. Os dados mostram ainda que, a cada dia em 2019, 11 pessoas transgênero sofreram agressões. A mais jovem das vítimas assassinadas tinha 15 anos de idade, encaixando-se no perfil predominante, que tem como características a faixa etária entre 15 e 29 anos (59,2%) e gênero feminino (97,7%). A desigualdade étnico-racial é outro fator em evidência, já que 82% das vítimas eram negras.

Segundo os dados detalhados no Mapa dos Assassinatos de Travestis e Transsexuais no Brasil, divulgado pela Antra, é o país o que mais mata no mundo. Além dos homicídios, outra

³³ <https://antrabrasil.org/noticias/>

violência recorrente às pessoas trans são as agressões físicas. Das vítimas de violência transfóbica, 67,9% tinham entre 16 e 29 anos; 23% entre 30 e 39 anos; 7,3% entre 40 e 49 anos e 1,8% maiores de 50 anos, segundo dados da associação.

De acordo com a secretária de Articulação Política de Antra e autora do estudo, os dados confirmam a baixa expectativa de vida da população trans, que, segundo pesquisas, é de 35 anos, a metade da média para a população brasileira.

Infelizmente, no Brasil, ser travesti e transexual é estar desde muito novo diretamente exposto à violência, que começa na infância com a família, depois na segunda instituição social que é a escola, que forma pessoas que reproduzirão esse preconceito na sociedade em geral. O relatório também observou que 55% dos crimes ocorreram nas ruas, e 52% deles foram cometidos com armas de fogo, 18% com armas brancas e 17% foram causados por espancamentos, asfixia ou estrangulamento. “A associação mais comum é com agressão física, tortura, espancamentos e uso de facas. 85% dos assassinatos foram registrados com requintes de crueldade, como esquartejamentos, afogamentos e outras formas brutais de violência”, afirmou a organização. O relatório denunciou a impunidade existente nesse tipo de crime no Brasil, uma vez que menos de 10% dos crimes decorrem da abertura de um processo contra os suspeitos, que são em sua maioria pessoas sem vínculo com a vítima.

Quando se procura explicar por que o Brasil e outros países da América Latina registram altos índices de violência contra travestis e transexuais, a ONG Transgender Europe cita, como uma das causas, a vulnerabilidade dessas pessoas ao trabalharem na prostituição. Ao fazer isso, a entidade internacional aponta, indiretamente, um dos maiores obstáculos para transgêneros brasileiros: a exclusão do mercado de trabalho.

Segundo o Relatório da violência homofóbica no Brasil, publicado pela Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República (SDH), a transfobia faz com que “esse grupo acabe tendo como única opção de sobrevivência a prostituição de rua”. Não é mera força de expressão. Estimativa feita pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra), com base em dados colhidos nas diversas regionais da entidade, aponta que 90% das pessoas trans recorrem a essa profissão ao menos em algum momento da vida.

Com relação à escolaridade, para os LGBTQIA+, concluir o ensino médio é, por si só, um desafio. Agressões físicas ocorreram com um a cada quatro desses alunos. Mais da metade deles já ouviram comentários negativos a pessoas trans no ambiente escolar, e 45% afirmaram se sentir inseguros em sua escola devido à sua identidade de gênero.

Sem preparação, muitas vezes também expulsos de suas famílias, a sociedade os empurra para um canto para exercer a prostituição e é a mesma sociedade que então critica essa situação. Um círculo maquiavélico. Por outro lado, todos os anos, os maiores sites pornô do mundo publicam uma lista detalhando quais as categorias mais acessadas pelos usuários em cada país. Os números do Brasil, ano após ano, demonstram o paradoxo do país viver entre o desejo e o ódio, em relação às travestis e transexuais.

RedTube³⁴ colocou, em 2016, pela primeira vez, o Brasil como o país que mais consome pornografia com pessoas trans³⁵. Desde então, o país sempre esteve presente na lista. Buscas pelos termos travesti, travesti brasileira e suas variações aparecem em liderança de plataformas como RedTube, PornHub e XVideos, somando milhões de visualizações. Segundo o relatório de 2019 do PornHub, a busca pelo termo transgender teve um crescimento de 98% no Brasil, o mais alto em todo o mundo. Ao mesmo tempo, pelo 10º ano consecutivo, foi o país que mais assassinou travestis e transexuais no mundo, de acordo com os dados do Dossiê dos Assassinatos e da Violência contra pessoas Trans.

Ao observar as mortes de pessoas trans, vemos que geralmente acontecem contra profissionais do sexo, sempre com requintes de crueldade e violência que denota o ódio transfóbico existente – e normalmente existe um envolvimento sexual antes do assassinato. É muito comum escutar de pessoas trans que, após ter relações sexuais com um homem, ele muda completamente sua forma de tratamento. Fica agressivo, violento.

Nesse sentido, é urgente e necessário resgatar a discussão sobre diversidade sexual e de gênero na sociedade, na escola, nos movimentos feministas e LGBTQIA+, nos espaços sociais e culturais. Kassandra traz também essa reflexão, esta discussão: é necessário que as relações afetivas e sexuais entre pessoas cisgêneras e transgêneras sejam vistas de forma natural.

2.7 AS KASSANDRAS

a obra não está só em cada uma das versões, mas também na relação que é estabelecida entre estas diferentes versões. (SALLES, 2006, p. 163)

O Brasil foi o quarto país onde *Kassandra* estreou, depois do Uruguai, da Argentina e da Grécia. Na cidade de Montevideu, com direção de Gabriel Calderón e com a atriz Roxana

³⁴ Um dos sites pornográficos mais conhecidos e acessados no mundo.

³⁵ <https://revistahibrida.com.br/2020/05/11/o-paradoxo-do-brasil-no-consumo-de-pornografia-e-assassinatos-trans/>

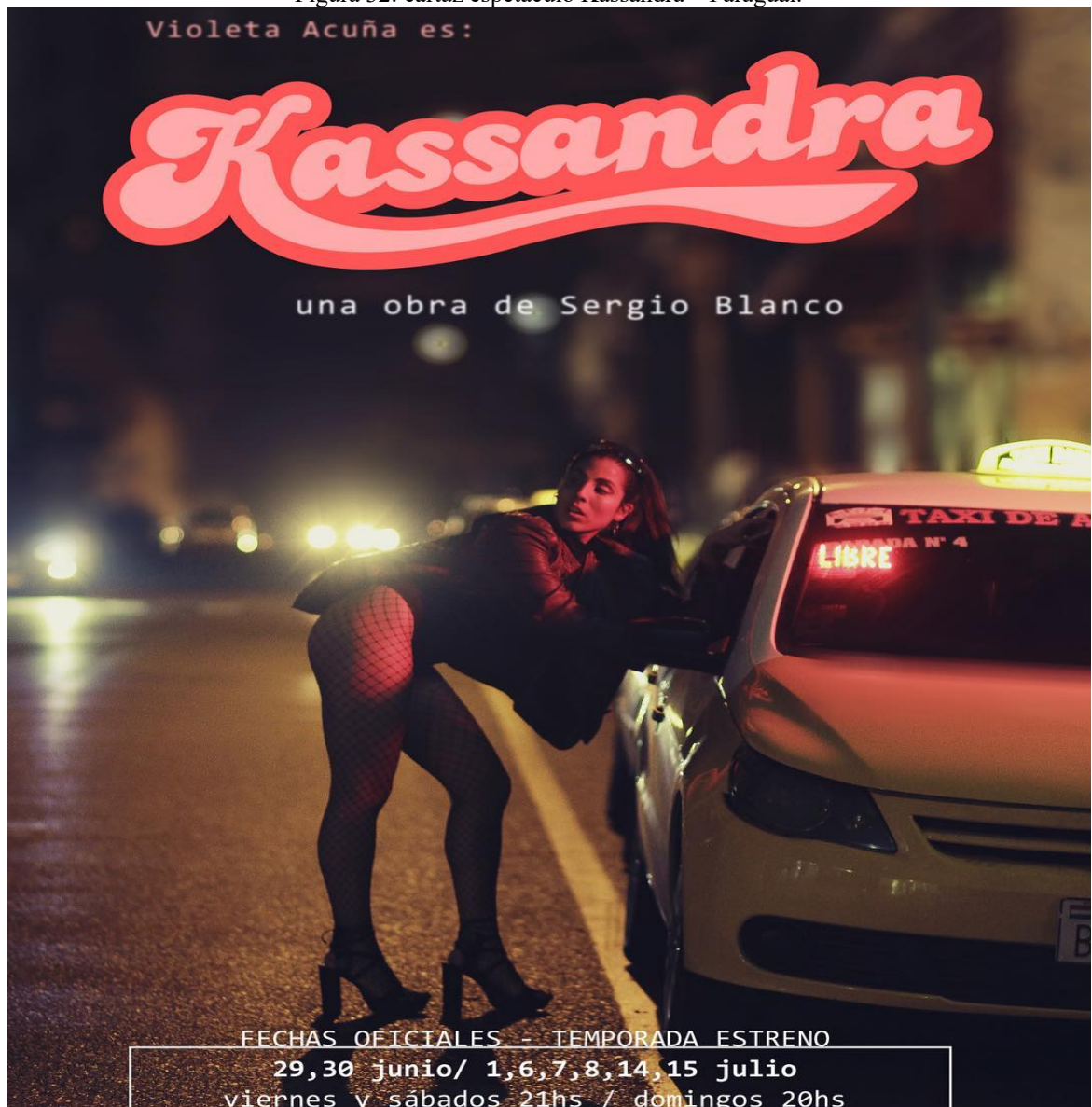
Blanco, estreou em novembro de 2010. Em abril de 2011, estreou em Atenas, interpretada pela atriz Despina Sarafidou. Meses depois, no mesmo ano, chegou a vez da montagem argentina, em Córdoba, com atuação de Martín Suarez e direção de Cipriano Argüello Pitt. A estreia na cidade de Florianópolis aconteceu em setembro de 2012, com a atriz Milena Moraes e direção de Renato Turnes. Também foi montada no Chile, na Colômbia, em Cuba, no Paraguai, na Venezuela, no Peru, na França, na Espanha (Madri e Barcelona), entre outros lugares. Até 2019, *Kassandra* contava com 19 montagens, em diferentes países do mundo e se transformou na peça mais montada do autor.

Figura 31: espetáculo *Kassandra* - Barcelona. Atriz Elisabet Casanovas



Fonte: *el Periódico*, Barcelona, 22 out. 2018.³⁶

³⁶ Matéria disponível em: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20181022/elisabet-casanovas-protagoniza-kassandra-tnc-7104053>

Figura 32: cartaz espetáculo *Kassandra* – Paraguai.

Fonte: <https://www.agadu.org/agenda.php?ag=2316>

As particularidades da peça, juntamente com as exigências do autor, davam à proposta um toque de originalidade. A demanda do dramaturgo era a de que onde quer que fosse apresentada, deveria estar no inglês em que o texto foi escrito, um inglês próprio de um imigrante, precário, de alguém que teve que adquirir a língua sem nunca ter estudado, com interferências de sua língua materna e com as limitações do ambiente em que a própria protagonista circulava. Ela também deveria ser encenada em uma boate, casas de diversão adulta ligadas ao sexo. Com o passar dos anos a única condição do autor que se manteve para a encenação por artistas pelo mundo foi a da execução em inglês. Neste ponto, nem todas as montagens conseguiram e por isso tiveram que adaptar as apresentações ao espaço onde

apresentavam. Há montagens que se apresentam em salas teatrais, que emulam um bar, ou uma rua. Aqui vale esclarecer que, embora no texto, *Kassandra* se apresente em um espaço de baixa categoria, daqueles que existem nas beiras da estrada, no caso do Brasil, a produção brasileira conseguiu o espaço que desde o primeiro momento desejava a boate mais tradicional da cidade, de alta categoria e localizada no centro da cidade.

A montagem uruguaia também se apresentava em uma boate, assim como a brasileira, na Cidade Velha de Montevidéu, e era representada pela irmã do autor, a atriz Roxana Blanco.

Blanco veio a Florianópolis para assistir à montagem brasileira de *Kassandra* e ficou impressionado com as modificações feitas pela equipe, até mesmo mudando o final.

Em relação a isso, ele afirma o seguinte:

Cada encenação me faz ter uma visão diferente do texto. Isso é lindo. A cada encenação que vejo, fico impressionado com a nova visão que o diretor e sua equipe de atores e técnicos me apresentam. Uma peça nunca está terminada. É sempre uma peça inacabada. Do ponto de vista cênico, é completamente oca. É o convite para algo que nunca acontecerá no texto, mas acontecerá naquele outro lugar que é a cena. De alguma forma, cada novo diretor a concluirá com sua própria encenação. E isso é algo fascinante para mim. É isso que torna minhas peças sempre vivas e abertas, sempre esperando que alguém as personifique, dê vida a elas e faça-as dizer muito mais coisas do que eu tentei dizer. Sergio Blanco³⁷ (Tradução nossa)

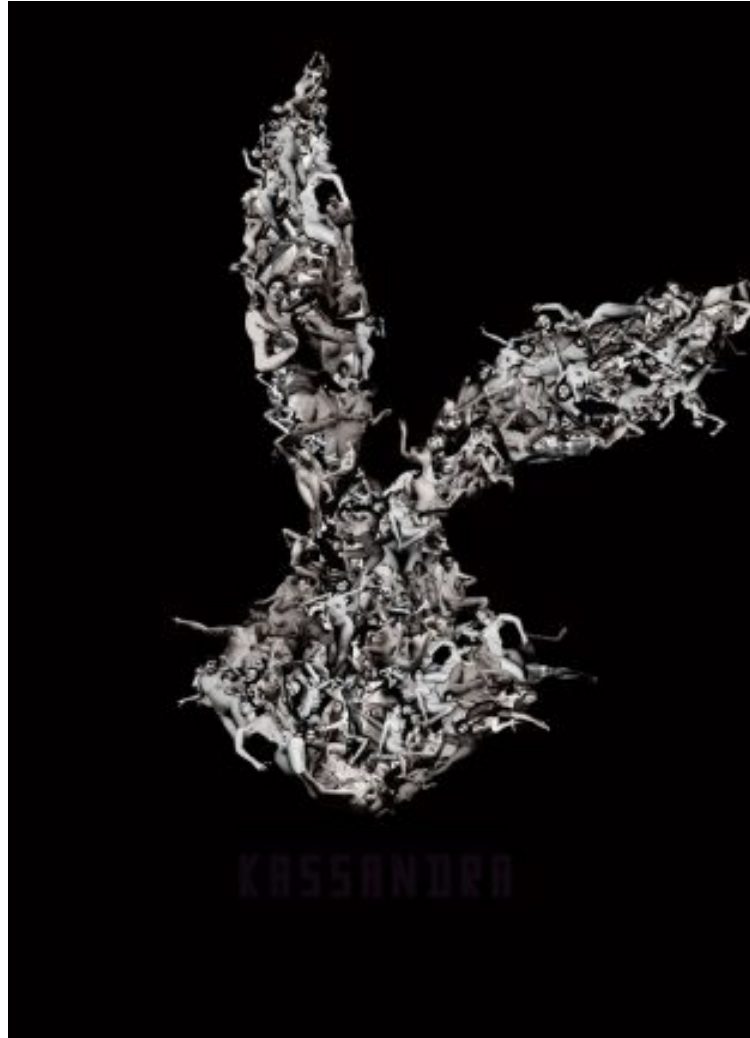
³⁷ SERGIO Blanco: El teatro es el espejo oscuro en el que los seres humanos necesitamos mirarnos. In: Que revienten los artistas – Revista digital de Artes escénicas. [S.l]: ano 5, 19 abr. 2015. Disponível em: <https://querevientenlosartistas.wordpress.com/2015/04/19/sergio-blanco-el-teatro-es-el-espejo-oscuro-en-el-que-los-seres-humanos-necesitamos-mirarnos/> Acesso em: 17 jun. 2020.

Figura 33: cartaz espetáculo *Kassandra* - Grécia.



Fonte: <https://www.pinterest.co.uk/pin/401242648025789323/>

Figura 34: *flyer* espetáculo *Kassandra* - Argentina.

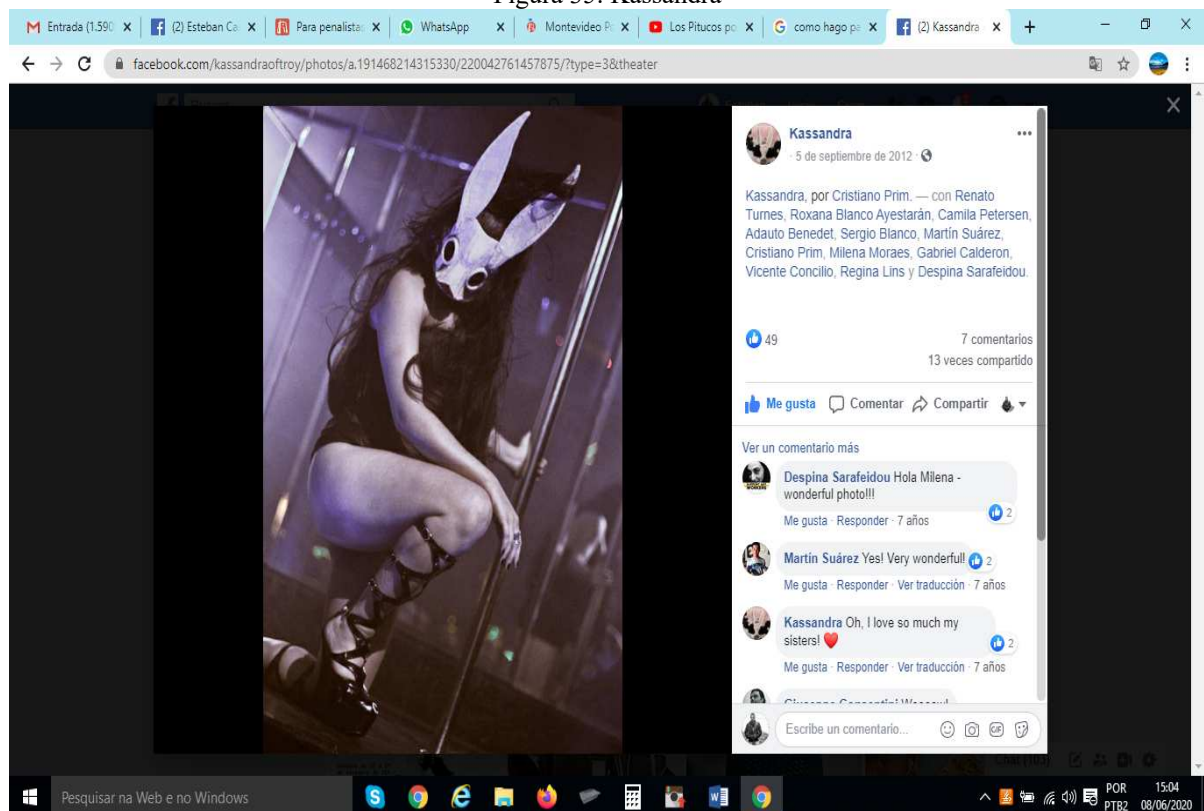


<http://documentaescenicas.org.ar/2011/09/kassandra-de-sergio-blanco/>

Em 2019, foram realizadas entrevistas com Milena Moraes e Martín Suárez, performers de *Kassandra*, no Brasil e na Argentina. Ambas as entrevistas, estão no trabalho, a de Milena mais pra frente e a de Martín, traduzido por mim, nos anexos. A intenção na realização dessas entrevistas foi encontrar pontos em comum no processo criativo de montagem da obra de Blanco. A escolha da montagem argentina não foi aleatória. Embora a equipe da *Kassandra* Brasil, e especificamente Milena, tenha entrado em contato com Martín Suárez, quando foi confirmado que *La Vaca* montaria a peça, isso também aconteceu com Déspina Sarafeidou e Roxana Blanca, as intérpretes grega e uruguaia, respectivamente. Vale a pena citar que, a cada nova montagem que surgia no mundo, as *Kassandras* ao redor do mundo entravam em contato,

se desejando o melhor através de meios virtuais, era como dar as boas-vindas a uma nova irmã. A única intérprete que a equipe brasileira conheceu foi a Roxana Blanco, a atriz uruguaia, irmã do autor Sérgio, e que interpretou a heroína de Tróia, em Montevideu. O encontro foi na ocasião em que a equipe de La Vaca viajou para Montevideu para apresentar Uz, no evento Radical Calderón, em novembro de 2014. Nesse evento, dedicado ao dramaturgo e diretor Gabriel Calderón, La Vaca foi convidada a apresentar a versão brasileira de Uz, escrita por Calderón. Roxana se apresentou no evento, com *Kassandra*, dirigida por Gabriel Calderón.

Figura 35: Kassandra



Fonte: <https://www.facebook.com/kassandraoftroy/photos/a.191468214315330/220042761457875/?type=3&theater>

Eu escolhi fazer a entrevista com o protagonista argentino porque, a princípio, havia diferenças óbvias e claras, com a montagem da equipe brasileira. O sexo do protagonista, se no Brasil era mulher, na Argentina era um homem. A escolha do espaço da apresentação também é outra diferença.

Na versão argentina, ele é um taxi-boy sul-americano que emigrou para trabalhar no berço do capitalismo, é gay e vende seu corpo. Estabelece um jogo entre o que é e o que não é. O unipessoal também não é, porque o ator divide o palco com um músico que toca contrabaixo ao vivo e com o diretor Argüello Pitt, que cozinha para alguns espectadores. Martín Suárez, que

interpreta Cassandra, improvisa alguns fragmentos enquanto compartilha uma mesa na qual parte do público come. A mesa exibia um belo mapa pintado da Grécia, de Troia. Serviam cordeiro, vinho e pão, enquanto Pablo Cécere, no contrabaixo, propunha músicas de Abba, Queen.

Mais, uma vez vemos artistas que se relacionam com seu tempo e com sua realidade social e política. Curiosamente, uma Cassandra com K que falava na Argentina, e, naquele momento, carregava uma conotação que não se encaixaria em nenhum outro país. A Argentina era presidida por Cristina Kirchner, o chamado governo K.

Figura 36: espetáculo *Kassandra* – Argentina.



Fonte: acervo Documenta Escénicas.

De um começo, ambas montagens tem similitudes e diferenças. Martín Suárez, ator de *Kassandra* em Argentina já conhecia a dramaturgia de Blanco há algum tempo e sempre se interessou por ela. Tinha participado em algumas leituras dramáticas, dirigidas por Cipriano Argüello Pitt. A diferença do Suárez, Milena não conhecia a dramaturgia de Blanco. Algumas similitudes do início foi que ambos artistas estavam procurando um monólogo para encenar. Em ambos os casos, interprete e diretor, já vinham trabalhando juntos em processos anteriores, por tanto eram profissionais que se conheciam, que conheciam os métodos de trabalho do outro e que compartilhavam interesses artísticos e estéticos. A proposta de fazer um trabalho em outra língua e o espaço não convencional foram condições que chamaram a atenção dos dois elencos.

A curiosidade por como iria receber o público um espetáculo nesse inglês de rua, mal executado, e o limite entre performance e representação que o trabalho propunha, além das temáticas abordadas e a ideia da encenação resultava um desafio interessante para ambas equipes.

Outro ponto em comum das montagens foi o tempo de ensaio, aproximadamente três meses. Se esse tempo de ensaio é comum nos processos da La Vaca, foi assim com *Mi Muñequita*, *Uz* e *Kassandra*, por citar algumas, não é normal da companhia argentina, que está acostumada com processos mais longos.

Já sobre o projeto poético, de um começo as ideias eram bem diferentes. A La Vaca sempre teve no horizonte, e assim começaram trabalhar pela busca do espaço, em apresentar a montagem em uma casa de diversão adulta. Na Argentina, a ideia do diretor Cipriano foi sempre a de fazer um jantar. Nesse jantar seria servido cordeiro e vinho e haveria poucos convidados em volta da mesa. A ideia de trabalhar na fronteira entre performance e representação, oscilar entre o evento e a forma de atuar, fabricando uma cena que se assemelha a Última Ceia de Jesus. No texto a própria Kassandra enxerga sua própria morte o que seria, na verdade, uma última apresentação.

Seguindo com o espaço, a equipe argentina ensaiou os três meses no mesmo lugar que o trabalho seria apresentado. Um espaço que tinha uma pequena ante-sala, com capacidade para 25 espectadores, e uma cozinha adjacente. Um espaço que brindava a intimidade necessária para poder sussurrar, enquanto serviam o cordeiro. Necessariamente existia interação, improviso, diálogo com os espectadores. Assim como a equipe brasileira no Bokarra, eles também limitavam a presença de espectadores. No Brasil trabalhava-se com um máximo de 70 pessoas. Uma das maiores dificuldades que lembra a equipe brasileira foi, justamente, em relação ao espaço. Conseguir falar com o proprietário da casa não foi fácil e quando houve a confirmação do Bokarra faltava só um mês para a estreia.

Mudanças em relação à personagem foram aparecendo por motivos diferentes. O perfil de contrabandista barata que tem a Kassandra de Blanco não teria cabimento em um espaço como o Bokarra Club, casa tida como elegante. Além do espaço o figurino também fez diferença nessa mudança. O visual que tinha a Princesa de Troia, nesse espaço não poderia ser como a do texto. E agora, além de ser uma trabalhadora sexual também seria uma performer. Ia se apresentar no pole. Cipriano, o diretor e Martín, em Córdoba, pensaram que a personagem de Martín deveria se travestir. Tentaram, mas, não funcionou. Finalmente, decidiram que seria um taxi-boy.

Tanto Martín como Milena reviram os textos das tragédias, sobre a mitologia grega, músicas de Abba e filmes como “E o vento levou” e “Cassandra”.

As duas montagens trabalharam o texto de forma parecida, dividiram o texto em micro-cenas e se preocuparam na recepção por causa da língua. A diferença talvez esteve em que Martín não tinha mais conhecimento do inglês do que a própria *Kassandra* enquanto Milena, mesmo bastante tempo atrás, tinha estudado a língua. A relação com a língua de ambos performers foi bastante parecida no sentido que quando começava o espetáculo paravam de pensar em sua língua e começavam a pensar em inglês.

2.8 INTERNET E CENSURA AO ESPETÁCULO *KASSANDRA*

Pensando no poder da princesa de Troia, “prevendo” o que aconteceria alguns anos depois nas artes cênicas e na cultura em geral, cabe a seguinte pergunta, hoje, em 2020, e na situação atual da cultura, um projeto com as características de *Kassandra*, uma protagonista travesti, com os temas que aborda, seria contemplado por um edital como o da Fundação Nacional de Artes³⁸? A Funarte é o órgão do governo federal brasileiro que tem como missão incentivar e promover a produção, a prática, o desenvolvimento e a difusão das artes no país.

Trata-se de pensar o lugar que ocupou a internet como meio massivo de comunicação no episódio da censura ao espetáculo *Kassandra*, visto que foi nesse meio onde começou a polêmica, se desenvolveu com diversos debates e acabou por chegar ao ato de censura por parte do governo do estado. A peça apresentada em uma casa de diversão adulta ligada ao sexo, abordava questões de gênero e, dentre as contribuições que o espetáculo propõe estáava a de revisitar valores, enfrentar preconceitos e limites e repensar alguns conceitos das sociedades atuais.

Hoje, e com as novas mídias, os escritores e diretores vêm se utilizando das novas tecnologias. A imagem digital, a música, o vídeo, por exemplo, têm ganhado um papel importante nas montagens e apoiam os momentos dramáticos aproximando ainda mais a atenção do público a um espetáculo que o inclui nele e que lhe propõe novas inquietudes. Em nosso contexto atual, o teatro contemporâneo de caráter alternativo e de vanguarda vem criando novos discursos, ideias, representações e símbolos que trazem à discussão os temas, problemas e conflitos que se planteiam aos indivíduos nas sociedades contemporâneas. Longe de ser um

³⁸ Para mais informações, acesse: <http://www.funarte.gov.br/a-funarte/>

fenômeno marginal, se trata de um espaço simbólico de construção de novos significados e sentidos, que procura achar um lugar onde consolidar e legitimar seu próprio discurso, a maioria das vezes em confronto direto com as concepções hegemônicas imperantes.

2.9 A MARATONA CULTURAL, INTERNET E A CENSURA

Dos Direitos e deveres individuais e coletivos e da Comunicação Social, Art. 5º “X - É livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” e no Art. 220, “A manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição, observado o disposto nesta Constituição. [...] § 2º - É vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística”.³⁹

Desde 2011, realiza-se na cidade de Florianópolis o projeto Maratona Cultural, um evento com uma intensa programação que toma os diversos espaços da cidade – teatros, praças e ruas – e que tem como objetivo promover e difundir a maior quantidade de produtos culturais, do teatro à música, passando pelas artes visuais e outras manifestações. Para sua terceira edição o espetáculo *Kassandra* foi convidado a participar do evento e, assim como todos os outros espetáculos, passou a figurar em todo o material de divulgação – cartazes, programas do evento e outros. O evento foi amplamente divulgado em todas as mídias, outdoors, TV, rádios, jornais e Internet. A repercussão do evento e da apresentação de *Kassandra*, assim como de outros espetáculos convidados foi grande.

Entretanto, após ser divulgada a programação do evento em todos os meios, um comentário proferido por um ex-candidato a vereador, com um número grande de seguidores na cidade, deu início a uma polêmica discussão na Internet. Em 12 de março de 2013, o político local Luciano Formighieri publicava o seguinte em seu perfil de Facebook: “ESTADO PAGA EVENTO DA MARATONA CULTURAL NO BOKARRA - CASA NOTURNA DE FLORIANÓPOLIS”. Após o título de seu post, explica que nesse dia iria tratar da Maratona Cultural, o que o fez em três pontos. Em um deles diz: “É absolutamente assustador, depois do Go-Go-Boy em Palhoça, vem agora um evento da maratona cultural no Bokarra... ISTO MESMO, NO BOKARRA, financiado com dinheiro público... Não dá para acreditar! Vejam só o link abaixo na programação.” E repassa as informações sobre o horário e o espaço em que iria se apresentar o espetáculo, além do site do evento Maratona Cultural 2013.

³⁹ Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 14 nov. 2015.

Figura 37: Print 1 - Censura.

Hace 6 horas

Me gusta · Comentar · Compartir

A 4 personas les gusta esto.

Escribe un comentario...

Luciano Formighieri compartió un enlace.
El Hace 7 horas cerca de Florianópolis

ESTADO PAGA EVENTO DA MARATONA CULTURAL NO BOKARRA - CASA NOTURNA DE FLORIANÓPOLIS!
Amigos e Amigas,
Hoje eu gostaria de tratar da tal Maratona Cultural!
1. Por mais que eu seja morador de Florianópolis, acho um absurdo esta maratona cultural ocorrer somente na capital, se é o Governo do Estado que realiza, deve ocorrer em toda Santa Catarina!
2. O Estado deve desenvolver uma política de cultura para Santa Catarina, e não viver de eventos sazonais, reunindo os atores deste segmento para que coletivamente se estabeleçam ações organizadas e não eventos meramente eleitorais, como o tal Força Tur, um investimento realizado UM ANO ANTES DE NOS TORNARMOS REFÊNS DAS AÇÕES DO PGC...PORQUE NINGUÉM LEMBROU DAS AÇÕES DA SECRETARIA DO ANTIGO SECRETÁRIO AGORA PREFEITO DE FLORIANÓPOLIS QUE BRADAVA AOS 4 CANTOS SUA COLABORAÇÃO PARA A SEGURANÇA PÚBLICA?
3. É absolutamente assustador, depois do Go-Go-Boy em Palhoça, vem agora um evento da maratona cultural no BOKARRA...ISTO MESMO NO BOKARRA, financiado com dinheiro público... Não dá pra acreditar!
Vejam só no link abaixo na programação:

Rua Menino Deus, 174 - Centro
24h - Kassandra - La Vaca Productora de Arte
Direção: Renato Turnes
Teatro - Tragicômico - 70 min
Classificação: 18 anos

<http://www.maratonacultural.com/programacao/dia23>

TripAdvisor: Renan Carotenuto te enviou una solicitud.
Hace unos segundos

Miguel Imer Ra... Leonardo Perez Rivero Paula Borges Thiago Momm Pereira Chat (64)

22:46
12/03/2013

Fonte: <https://www.facebook.com/SouFormighieri?fref=ts>

Figura 38: Print 2 – comentários, entre outros, da organização do evento.

Haverá aula?
NÃO TEM PROFESSOR
NÃO TEM ÁGUA
PARTE DA ESCOLA ESTÁ DESABANDO
NÃO TEM MATERIAL DIDÁTICO

CARGA HORÁRIA?

Realmente não é necessário nem procurar muito para encontrar atos que a cada dia nos envergonham pelos governantes que dispomos!

Maratona Cultural - Programação - Dia 23
www.maratonacultural.com

E mais uma edição da melhor festa da cultura catarinense vem aí. Agende-se para a 3ª edição da Maratona Cultural de Florianópolis. Dias 22, 23 e 24 de março de 2013, a cidade volta a respirar arte,

Me gusta · Comentar · Compartir

A 6 personas les gusta esto.

Escribe un comentario...

Rosângela Moraes da Rosa Bravo!!
Hace 6 horas · Me gusta

Andrea Cristina Sousa como nao teve o desfile das Escolas de Gamba na Capital a verba tem q ser destinada ... kkkkkk, vao lavar o \$\$ na ZONA.
Hace 6 horas · Me gusta · 1

Paula Borges Prezado Luciano, me desculpe a interferencia em seu facebook, mas como organizadora do evento, venho aqui te passar algumas informações: Esse evento é privado, mas que acontece graças e somente ao patrocínio do Governo do Estado, Prefeitura Municipal de Florianópolis e Empresas privadas parceiras. Quanto ao seu comentário, me desculpe, mas voce está equivocado, pois trata-se de uma Espetáculo Teatral, premiado nacionalmente, inclusive recebeu Premio da FUNARTE, que é vinculado ao Ministério da Cultura. Tanto atriz quanto diretor são respeitáveis e premiados. O espaço Bokarra é usado como cenário. Voce pode não saber, mas o local citado não abre sábado para outros fins, sera apenas para apresentação teatral. qualquer duvida me coloco a sua disposição!
Hace 6 horas · Editado · Ya no me gusta · 12

Miguel Imer Ra... Leonardo Perez Rivero Paula Borges Thiago Momm Pereira Chat (68)

22:49
12/03/2013

Fonte: <https://www.facebook.com/SouFormighieri?fref=ts>

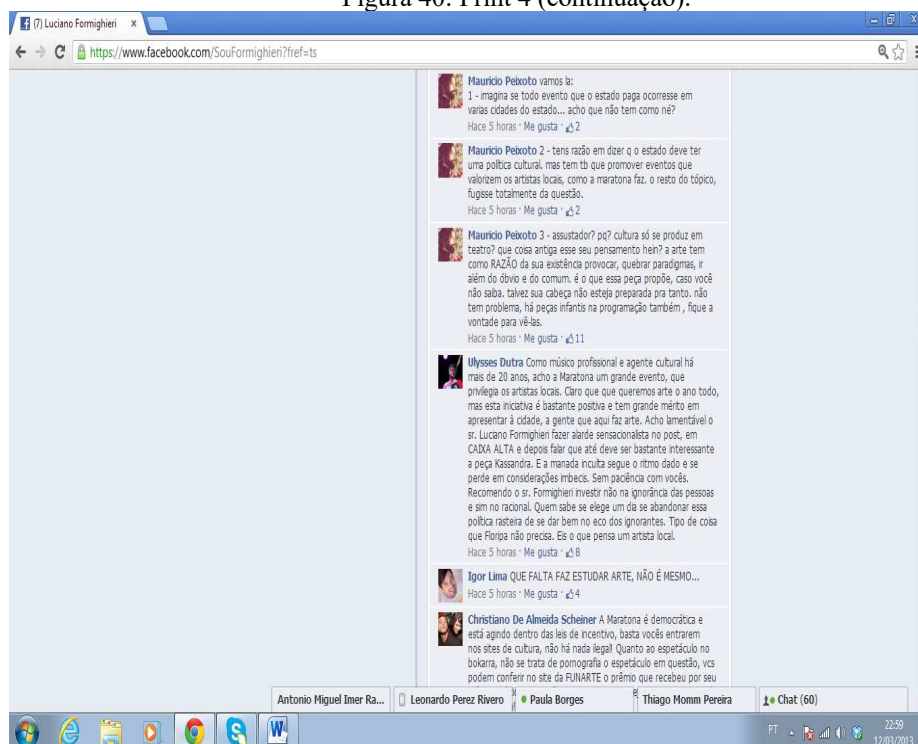
O evento em Palhoça a que ele fez referência tratava de uma polêmica celebração do Dia Internacional da Mulher em que houve a participação de um suposto go-go boy em uma comemoração, para as servidoras, organizada pela administração municipal de Palhoça e que gerou polêmica na referida cidade e em Florianópolis. O ex-candidato aproveitou essa confusão, ocorrida no intervalo de uma semana entre a apresentação do espetáculo *Kassandra*, para atingir o governo. Seu post, como era previsível, rapidamente teve repercussões entre seus seguidores. Os comentários eram carregados de todo tipo de preconceito e desinformação, comentários vazios de conteúdo, sem uma mínima intenção de pesquisar com a intenção de se informar sobre os artistas envolvidos no projeto, até falando de prostituição, ou sobre o próprio espetáculo. Houve comentários em que se questionava o espaço onde seria apresentado, pretendendo possuir a autoridade para indicar onde e como deve ser feita a cultura em uma cidade. Também houve quem acusou o estado de usar verba pública para financiar pornografia e afirmava que faria uma denúncia ao MP/SC.

Figura 39: Print 3 (continuação).



Fonte: <https://www.facebook.com/SouFormighieri?fref=ts>

Figura 40: Print 4 (continuação).



Fonte: <https://www.facebook.com/SouFormighieri?fref=ts>

Como consequência da polêmica desatada nos meios virtuais, começou a circular a notícia de que o espetáculo não poderia ser apresentado no Bokarra Club. Os posts no Facebook iam se somando e os jornais fizeram eco. Após as discussões nos meios virtuais e a repercussão na imprensa, se soube que o governo do estado estava vedando a apresentação do espetáculo no espaço onde tinha acontecido a estreia e posterior temporada do espetáculo. Um parecer da assessoria da Casa Civil do Governador ameaçou não repassar a verba destinada ao evento caso o espetáculo fosse realizado no Bokarra Club. Como consequência desse fato, houve uma tentativa por parte dos organizadores da Maratona Cultural de mudar o local da apresentação, o que foi recusado pelos artistas envolvidos no projeto, justificando que o espetáculo tinha sido pensado e criado para ser apresentado nesse lugar e que se não fosse apresentado no Bokarra, se retiraria da programação da Maratona, o que acabou por acontecer. No mesmo dia do início do evento, foi anunciado durante a coletiva de imprensa que o espetáculo *Kassandra* não faria mais parte da programação.

Também foi exigido por parte do governo que não aparecesse no guia da programação, já impressa, o logo do Bokarra. Por esse motivo, a organização colocou adesivos em cima do logo do Bokarra e do serviço do espetáculo *Kassandra*, cancelado. Como resposta e de forma

espontânea, algumas pessoas começaram a retirar o adesivo que cobria a peça *Kassandra* e colocaram em cima do logo da Maratona com a escrita CENSURADA.

Rapidamente houve, como consequência desse fato, comunicados dos departamentos de artes das universidades, das federações de teatro e dos grupos de teatro do estado. O próprio Fórum Setorial Permanente de Artes Cênicas de Florianópolis sugeriu a retirada dos grupos que participavam da Maratona ou que fizessem a leitura da carta de repúdio da entidade antes das apresentações dos espetáculos. Diversos grupos com seus espetáculos se recusaram a integrar a programação da Maratona. Outros que permaneceram, pararam o espetáculo no meio das apresentações e explicavam o acontecido. Também em protesto idealizado por pessoas alheias ao espetáculo *Kassandra*, um evento nas redes sociais, chamado Ocupação Coelho de Troia, chamava as pessoas a comparecerem aos espetáculos do evento usando uma máscara de coelho, em direta alusão à *Kassandra*, que usa uma máscara de coelho durante sua apresentação. As máscaras do Pernalonga se esgotaram na cidade. É válido dizer que a classe artística se manifestou em defesa da peça e que se tentou esclarecer que cultura e, neste caso um espetáculo teatral, não se produz unicamente em teatros. A arte tem como razão da sua existência, provocar, quebrar paradigmas, ir além do óbvio e o comum. E essa é uma das propostas da peça *Kassandra*.

Figura 41: Os coelhos.



Fonte: acervo Cia. La Vaca

Figura 42: Os coelhos na Maratona.



Fonte: acervo Cia. La Vaca

Oito grupos e nove espetáculos, a Cia. La Vaca estava presente na Maratona com dois espetáculos, desistiram da Maratona em solidariedade à retirada da peça *Kassandra*. Retiraram-se da Maratona os seguintes grupos: Cia. Experimentus Teatrais, de Itajaí; Trip Teatro, de Rio do Sul; Essaé Cia. de Teatro-Dança, de Joinville; Teatro Lá Nos Fundos, de Criciúma, Cia. Alma Livre, de Jaraguá do Sul; Círculo Artístico Teodora, de Florianópolis; Cia. Mútua, de Itajaí, e La Vaca. Houve moções de repúdio à censura do espetáculo *Kassandra* por parte da FECATE (Federação Catarinense de Teatro), do Departamento de Artes e Libras da UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina), do CEART (Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina), da Rede Itajaiense de Teatro, do Fórum Setorial de Teatro, entre outros.⁴⁰ Além das universidades e das agrupações já citadas, a decisão da retirada do espetáculo despertou o repúdio de diversos artistas, formadores de opinião e público em geral, dentre eles

⁴⁰ http://wp.clicrbs.com.br/marcosespindola/2013/03/21/entidades-teatrais-questionam-maratona-cultural/?topo=67%2C2%2C18%2C%2C%2C77&fbclid=IwAR0_RmGKlsWi3DjvtfNCQRHke-gDnH25I0DqwJkrWZnjJaA5_uVaX4-y0LA&status=encerrado

o escritor Fábio Brüggemann, o crítico Marco Vasques, o jornalista Marcos Espíndola e vários artistas como Karin Serafin, Maurício Peixoto, Igor Lima e Ulysses Dutra, entre muitos outros. Já a produção do espetáculo emitiu um comunicado avisando sua saída do evento:

Nota de esclarecimento

A produção do espetáculo “Kassandra” informa o cancelamento da apresentação prevista para o próximo 23/03/[2013] na programação da Maratona Cultural de Florianópolis, no Bokarra Club.

Fomos procurados pela organização do evento que, seguindo orientações jurídicas, nos solicitou que analisássemos a mudança de local da apresentação para um espaço diferente de uma casa noturna de diversão adulta, como é a ideia original da montagem.

Optamos pelo cancelamento por entender que a exploração do espaço não convencional da casa noturna é parte fundamental da proposta artística de “Kassandra”, e que qualquer mudança para um espaço que seja considerado “moralmente adequado” é uma descaracterização de nosso trabalho.

“Kassandra” é um espetáculo de teatro contemplado com o Prêmio FUNARTE de Teatro Myriam Muniz 2011, que viabilizou a montagem e temporada de estreia do espetáculo com entrada franca nessa mesma casa noturna no mês de setembro de 2012. Todas as informações, matérias e críticas do espetáculo estão disponíveis no endereço www.kassandrabrasil.com

Esclarecemos ainda que nos dias de espetáculo a casa abre exclusivamente para as apresentações e que nunca recebeu qualquer lucro através do projeto, aliás, muito pelo contrário, a casa noturna apoia o espetáculo, cedendo o espaço físico, sua infraestrutura e seus funcionários para as apresentações na forma de apoio cultural.

Lamentamos que o cancelamento tenha sido movido pelas limitações do pensamento sobre arte e cultura de cidadãos e políticos de Florianópolis, no entanto entendemos que os organizadores da Maratona Cultural de Florianópolis fizeram o possível para que as autoridades compreendessem o real sentido e o valor artístico do projeto.

Informamos ao público que em breve divulgaremos novas datas para apresentações de Kassandra. Atenciosamente, A Produção.⁴¹

O jornalista Rafael Marini, na sua coluna “Visor” do Diário Catarinense⁴², afirmava que a decisão teria vindo diretamente do governador Raimundo Colombo, que havia determinado que o lugar escolhido para a apresentação da peça se tratava de um espaço ligado à diversão adulta, e por esse motivo tinha que ser retirado da programação. A liberdade de expressão dos artistas e grupos teatrais foi atingida pela intervenção do poder público.

Em entrevista concedida ao jornalista catarinense Marcos Espíndola, quando perguntado sobre o ato de censura, o autor Sergio Blanco respondeu o seguinte:

⁴¹ Produção de Kassandra divulga nota oficial sobre participação na Maratona Cultural. **De olho na ilha**, Florianópolis, 14 mar. 2013. [Variedades]. Disponível em: <https://www.deolhonailha.com.br/florianopolis/noticias/producao-de-kassandra-divulga-nota-oficial-sobre-participacao-na-maratona-cultural.html> Acesso em: 19 jun. 2020.

⁴² MARTINI, Rafael. À Kassandra o que é de Kassandra. **Diário Catarinense**, Florianópolis, 14 mar. 2013. Disponível em: <http://wp.clicrbs.com.br/visor/2013/03/14/a-kassandra-o-que-e-de-kassandra/?topo=67,2,18...67> Acesso em: 19 jun. 2020.

Foi a primeira vez que aconteceu e embora tenha me entristecido muito, porque impediu a equipe de mostrar seu trabalho, creio que foi bem interessante do ponto de vista político. Quando a arte gera censura é porque incomoda, e eu gosto que a arte incomode, que gere mal-estar, debates, discussões etc. Penso que a arte está para despertar as paixões, não para acalmá-las. É doloroso e indignante que te proibam de dizer ou mostrar algo, mas também tem o lado lisonjeiro... Fico com o lado lisonjeiro. (Tradução nossa).

Pouco tempo depois a Princesa de Troia se apresentava, no Bokarra, com casa cheia e é contemplado com o prêmio Elisabete Anderle para circulação pelo estado. A produção divulgava na internet a volta de Kassandra e o fazia com o seguinte material. A arte fazia referência ao episódio de censura.

Figura 43: Free Space.

KASSANDRA

DE SERGIO BLANCO | DIREÇÃO DE RENATO TURNES | COM MILENA MORAES

**THIS IS A
FREE SPACE**

Não recomendado para
menores de 18 anos **18**

21 de outubro [ter] às 19h30
(Sessão única)

Local: Bokarra Club
Rua Menino Deus, 173

Ingressos **SOMENTE** pelo
site nosvamos.com.br

www.cialavaca.com.br

Este projeto foi contemplado pelo Edital Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura 2013

Realização: **La Vaca**

Apoio cultural: **BOKARRA Club**

Apoio: **CEART** **CAFE ARTES** **guiafloripa** **funarte** **Ministério da Cultura** **BRASIL**
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

PLUG Audio / Iluminação

Este projeto foi contemplado com o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2011

Fonte: acervo Cia. La Vaca.

2.10 É A INTERNET UM MEIO MASSIVO DE COMUNICAÇÃO?

Antes de falar de um meio de comunicação, é necessário refletir um pouco sobre o que é comunicação. Trata-se de uma relação que se estabelece por meio da interação grupal na qual os indivíduos obtêm alguma informação acerca do que os rodeia e que são capazes de retransmiti-la segundo os novos pontos de vista ou opiniões que têm sobre o tema em discussão. É uma relação de mão dupla em que somos todos receptores e emissores de uma grande quantidade de mensagens as quais utilizamos para nossa vida. Um meio de comunicação então é o meio pelo qual se transmite uma mensagem mediante um código.

Alguns definem a comunicação de massas como a interação entre um emissor único e um receptor massivo, ou seja, um grupo numeroso de pessoas que cumpram ao mesmo tempo três condições: ser numeroso, ser heterogêneo e ser anônimo. Os meios de comunicação de massas são instrumentos da comunicação de massas, e não o ato comunicativo em si mesmo. A Internet é hoje, para muitos, o mais importante meio de comunicação massivo.

Podemos pensar hoje que a Internet é para as massas o que significou a TV nas suas primeiras épocas? No caso de *Kassandra*, foi a Internet o meio escolhido para fazer a maior parte da divulgação quando de sua estreia. Também todo o episódio da Maratona que acabou com o ato de censura ao espetáculo começou nas redes virtuais e as discussões foram crescendo na Internet. A partir do comentário de um formador de opinião e que conta com vários seguidores se seguiram comentários infundados sobre a peça, que, influenciados pelo primeiro post, e sem questionar ou se informar sobre os artistas envolvidos ou o motivo da escolha do espaço foram somando opiniões preconceituosas e agressivas. Tamanha foi a repercussão na Internet que chegou até às mais altas esferas políticas do estado e derivou na já comentada censura.

A Internet, sem dúvida, tem revolucionado os meios de comunicação, devido ao fato de que é uma ferramenta multifuncional e de fácil acesso. Ela tem globalizado a comunicação em todos os aspectos: qualquer pessoa pode aprender a programar ou fazer outra atividade tendo acesso à rede e qualquer um pode publicar a “sua verdade”, caso assim quiser, mostrar seu talento ou divulgar as suas ideias, em um curto tempo graças à vocação de massa que está imbuída na rede.

2.11 ECO E INTERNET

A internet é como Funes, o memorioso, o personagem de Jorge Luis Borges: lembra tudo, não esquece nada. É preciso filtrar, distinguir. Sempre digo que a primeira disciplina a ser ministrada nas escolas deveria ser sobre como usar a internet: como analisar informações. (Umberto Eco)⁴³

O escritor e pensador italiano Umberto Eco atacou as redes sociais, pois considerava que elas dão espaço a “legiões de idiotas”. Ele afirmou que ferramentas como Twitter e Facebook permitem que a opinião dos “tolos” consiga ter a mesma relevância que “a do um prêmio Nobel”. O Prêmio Príncipe das Astúrias comentou o seguinte à revista *Veja*:

As redes sociais dão-lhe o direito de falar a legiões de idiotas que primeiro falavam somente no bar, depois de uma taça de vinho, sem prejudicar a comunidade. Eles foram rapidamente silenciados e agora têm o mesmo direito de falar que um Prêmio Nobel. É a invasão dos idiotas.⁴⁴

É a partir desta afirmação de Eco, que foi reproduzida em vários veículos jornalísticos pelo mundo, que se pode perguntar se assim como facilmente se veicula uma opinião para logo obter o apoio dos seus seguidores no Facebook com o objetivo de atingir alguém, neste caso o governo de turno, não se poderia pelo menos tentar se informar do que se está falando, quem são os profissionais envolvidos no projeto que se está criticando. Alguém dos que comentou o primeiro post, e que fez afirmações categóricas sobre o espetáculo e sobre o lugar onde aconteceria, foi atrás de informação ou simplesmente se fez eco do primeiro comentário, sem sequer saber de que se estava falando? “A televisão tem promovido o idiota da aldeia, em relação ao qual o espectador se sente superior. O drama é que a Internet tem promovido o idiota da aldeia ao nível de portador da verdade”, disse Eco.

Entendo o que Eco quer dizer, mas não é possível, acredito eu, aplicar essa visão sobre todas as coisas. Mesmo abarrotada de comentários de todo tipo, acredito ser mais saudável uma Internet democrática, na qual todos têm voz. O fato é que no Facebook se aprende muito sobre o outro; ele, o Facebook, apresenta um universo em que todas as pessoas têm opinião sobre qualquer tema, em que as pessoas se jogam tranquilamente no mundo virtual, e através de um aparente anonimato se entregam livremente às mais ferozes discussões com a certeza de que, aparentemente, não correm nenhum perigo. Pessoalmente acredito que seja um repositório do

⁴³ WOLF, Eduardo. A conspiração dos imbecis. In: *VEJA*, São Paulo; Rio de Janeiro, 26 jun. 2015. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/a-conspiracao-dos-imbecis/>. Acesso em: 17 jun. 2020.

⁴⁴ *Idem*.

conhecimento humano, no qual se compartilha um espaço em que cada um diz o que bem entender, as pessoas falam o absurdo, os mais diversos preconceitos, da inveja, do ressentimento, da violência, mas também da solidariedade, desde o amor ao próximo até o fazer o bem. Não se trata de tirar o poder de opinião dos “tolos”; a censura nunca será uma boa ideia, o mundo já tem sofrido e passado por atos de censura que partiram de diversas consignas como a religião, o poder público etc., mas tem dado aos “tolos” a possibilidade de que como consequência dos seus comentários, e por ter certo poder sobre a opinião de terceiros, provoquem atos de censura em pleno ano de 2013, como no caso do espetáculo *Kassandra*.

3 O TEATRO NO URUGUAI

3.1 UM BREVE PANORAMA DO TEATRO URUGUAIO CONTEMPORÂNEO

O teatro, no Uruguai, tem um presente marcante. Sustentado pela busca constante de novos criadores e por decisões consistentes de política pública, o teatro no país vem se consolidando e alcançando uma boa presença internacional, graças a uma geração de autores ainda jovens que se destacam em todo o mundo. A esse movimento criativo se somam quinze anos de políticas públicas coerentes e o aparecimento de bolsas de estudo e editais.

Houve, nas artes cênicas do país, um importante desenvolvimento de infraestruturas culturais, além de diferentes programas de promoção, tanto para produção como para circulação. Políticas culturais públicas têm sido realizadas desde 2005 para promover a autoria nacional. A academia também acompanhou essas mudanças, foi criado o Mestrado em Teatro na Faculdade de Humanidades e o curso técnico em dramaturgia, o que também têm contribuído muito. O acesso a bolsas de formação no exterior, que permite aos atores especializar-se em áreas que não existem no país, a possibilidade de ter acesso a fundos internacionais de coprodução e de gerar viagens ao exterior são oportunidades que, no Uruguai, existem há pouco tempo.

A criação do Instituto Nacional de Artes Performáticas (INAE) e o surgimento do FIDAE (Festival Internacional de Artes Cênicas), em 2009, na cena teatral uruguaia, marcaram toda uma geração artística e abriram portas a muitos profissionais que se apresentam ante um grande número de programadores internacionais. Em 2019, o festival contou com 34 espetáculos de 11 países. Mais de 70 funções em 18 locais diferentes. Entre os objetivos do FIDAE está apresentar uma seleção representativa da cena uruguaia, o que faz parte da política de internacionalização dessas artes. Outra das intenções dos organizadores é abrir as portas das salas para quem normalmente não frequenta o teatro. É um festival que não só procura satisfazer o gosto e as preocupações apenas da comunidade que vai ao teatro, senão que tem a intenção de que os diversos públicos possam encontrar espetáculos de todo tipo, alguns mais convencionais e outros que precisam de um espectador com uma atitude mais ativa. Desde a existência da FIDAE, outros festivais e encontros teatrais começaram a tomar forma, alguns com uma longa história como o TFM Uruguai⁴⁵ (Teatro para el Fin del Mundo), que trabalha

⁴⁵ É um festival artístico multidisciplinar, que teve origem no México, cujo princípio é a reconstrução de espaços que atualmente estão em condições de abandono para promover programas socioculturais de alto nível

para ressignificar espaços em estado de abandono; ou o “Encuentro del Teatro del Litoral y del Más Allá”⁴⁶.

Essas novas gerações de dramaturgos, que são ao mesmo tempo diretores de suas próprias peças, surgem de múltiplos fatores, dentre os quais se destacam as profundas transformações das sociedades contemporâneas e a interpretação crítica que fazem dela. Ao mesmo tempo em que eles tomam a si mesmos como assunto, problematizam o status do teatro, o trabalho do ator, a formação, a teatralidade e a própria arte.

Esse teatro dá conta da instabilidade das legalidades sociais, da luta pelo poder, da multiplicação e manipulação da informação e da comunicação, da fragilidade dos laços humanos, das disfuncionalidades das famílias contemporâneas que anulam o conceito tradicional de família, o sujeito preso entre o frenesi dos prazeres individuais e o pesadelo de uma sociedade dominada por múltiplas formas de violência.

É interessante ressaltar a importância da própria prática cênica como instância de criação e construção do espetáculo teatral, como uma das características distintivas dessa nova geração de dramaturgos-diretores que integram criadores como Santiago Sanguinetti, Sergio Blanco, Marianella Morena e Gabriel Calderón, entre outros, e que fazem dos seus próprios processos criativos uma parte essencial do trabalho. Nesse sentido, o próprio Calderón aponta, no prólogo de *Mi Muñequita*, que ele primeiro escreveu um esqueleto de texto, que foi posteriormente montado, e enriquecido durante a montagem, no palco, de modo que o texto final emergiu dos ensaios. Da mesma forma, Marianella Morena aponta, em seu diário de direção, do seu livro “No daré hijos, daré versos” (2019) o seguinte: “Eu escrevo e dirijo desde a performance”, deixando claro que a escrita aparece durante o processo. O espaço de criação desses dramaturgos-diretores é o próprio espaço de ensaio. A criação vira texto e vice-versa.

Tudo isso ocorre em um contexto de um teatro uruguaio que decide sair para o mundo, por causa do interesse no trabalho de alguns autores e pelo apoio de políticas culturais que estão dando resultados, apoiando viagens a festivais, circulação de obras, tudo isso através do Instituto Nacional de Artes Cênicas. E esses dramaturgos e diretores estão sendo reconhecidos e tendo uma recepção muito boa. Fora das fronteiras do Uruguai, se está descobrindo um teatro de qualidade.

profissional voltados para atividades artísticas emergentes. Também responde à necessidade de gerar pontes de intercâmbio, análise e experimentação entre grupos artísticos em diferentes países.

⁴⁶ Encontro anual de teatro realizado na cidade de Carmelo, Uruguai.

Nas artes performáticas, especialmente, as coisas aconteceram e estão acontecendo. Elas cresceram, expandiram-se, foram para além das fronteiras do país. Hoje, nas ruas de Madri, Londres, São Paulo ou Buenos Aires se podem ver cartazes de peças de autores uruguaios, assim como em muitas outras cidades e festivais. Isso acontece graças a algumas variáveis: por um lado, o talento, que enxergam no exterior, dos criadores uruguaios da atualidade, e, por outro, porque há gerações que se consolidam e outras que estão se consolidando. Nos últimos 15 anos os artistas uruguaios começaram a trabalhar em vários países do mundo apresentando suas peças, dirigindo, ministrando oficinas. Obras uruguaias chegaram a diversas partes do mundo com um impacto positivo. Segundo AGADU⁴⁷, organização que representa os autores, os dramaturgos contemporâneos mais requisitados são Gabriel Calderón e Sergio Blanco.

Gabriel Calderón, dramaturgo, ator e diretor começou a viajar pela América Latina com sua peça *Mi Muñequita (La farsa)*, peça que fez muito sucesso, no Uruguai e no exterior. Naquela época, pós-crise de 2002, os elencos uruguaios não viajavam tanto, mas o crescimento dos autores com voz própria os levou para o exterior com novos olhares. “Se você quer dialogar com o mundo, precisa ter algo pessoal a dizer, não precisa fazer versões daquilo que se faz lá fora”⁴⁸ (tradução nossa), disse Calderón em entrevista ao jornal *El Observador*.⁴⁹ “Os artistas que criávamos e escrevíamos começamos a perceber que tínhamos muitas respostas positivas no âmbito internacional, muitas vezes mais do que aqui”⁵⁰ (tradução nossa), continua Calderón que, com a Companhia Complot, junto com Mariana Percovich, Martín Inthamoussú e Sergio Blanco, estabeleceram como objetivo o mercado externo porque o trabalho no Uruguai sempre tinha um limite. O Teatro Nacional da Catalunha, na Espanha, organizou uma oficina no começo de 2017 da qual participou Calderón, tendo como objeto de análise o porquê o teatro uruguaio só naquele momento estava chegando àquelas latitudes. “Isso não acontecia há 10 anos porque os argentinos estavam em todos os lugares”⁵¹ (tradução nossa), diz Calderón. “Só agora que parou um pouco a atenção dada aos argentinos em outros lugares, é que estão olhando para a singularidade do Uruguai”⁵² (tradução nossa), acrescentou. O dramaturgo observa uma

⁴⁷ Asociación General de Autores del Uruguay.

⁴⁸ “Si uno quiere dialogar con el mundo tiene que tener algo para decir personal. No tiene que versionar lo que se hace afuera”.

⁴⁹ CIBILS, Camila. El teatro uruguayo con el mundo como escenario. In: **El Observador**, Uruguay, 25 mar. 2018. Disponível em: <https://www.elobservador.com.uy/nota/el-teatro-uruguayo-con-el-mundo-como-escenario-2018325500> Acesso em: 27 mar. 2018.

⁵⁰ “Los artistas que creábamos y escribíamos empezamos a ver que teníamos mucho más eco internacional, muchas veces más que acá”.

⁵¹ “Esto no lo vivías hace 10 años porque tenías a los argentinos en todos lados”

⁵² “Recién ahora que paró un poco la atención en otros lados a los argentinos se fijan en la singularidad de Uruguay”.

mudança na atitude dos profissionais de teatro uruguaios. “Devemos nos comprometer a fazer as coisas bem, mas então você tem que se defender. Os festivais não levam você porque você é bom e humilde, eles te levam porque você é bom, mas eles têm que saber que você é bom”⁵³ (tradução nossa), disse ele em entrevista ao mesmo jornal.

Por citar alguns exemplos da resposta que está tendo o teatro uruguaio no exterior, de junho a setembro de 2018, o Complejo Teatral de Buenos Aires - Teatro San Martín prestou homenagem ao teatro uruguaio, apresentando ciclos de peças uruguaias, experiência já realizada em 2017, no Teatro Espanhol em Madri, com uma semana de programação de teatro uruguaio. Em Barcelona, em 2018, houve um mês dedicado à dramaturgia de Sergio Blanco, com a estreia de *Kassandra*, dirigida por Sergi Belbel e a versão espanhola de *Tebas Land*, que já tinha sido montada no Teatro Nacional de Catalunha, em 2017.

É nesse contexto do teatro uruguaio contemporâneo, que sai ao mundo, que é traduzido e montado, em que seus dramaturgos são convidados não só para levar seus trabalhos, mas para ministrar oficinas, dirigir elencos e apresentar aulas magistrais, que Sergio Blanco destaca-se como sendo o nome mais relevante dos artistas uruguaios no exterior.

Após a estreia de *Kassandra* (2008)⁵⁴, a obra foi estreada em 18 países, houve outras peças do autor que tiveram montagens em diversos países da América e da Europa. *Tebas Land* (2014)⁵⁵, o texto uruguaio mais traduzido, no que se refere ao século XXI, foi premiado em Londres com o Off West End Awards, como melhor produção, e tem sido montado em 2018, em cidades como Moscou, Atenas, Tóquio, Pequim, Oslo, Estocolmo, México, Rio de Janeiro, entre outros. No total, o texto já conta com 15 montagens. Em março de 2015, estreou *Ostia*, em Montevidéu, interpretado por ele mesmo junto da sua irmã Roxana e, no mesmo ano, em agosto, com atuação de Gabriel Calderón estreou *La ira de Narciso*. Em 2017, estreou *El bramido de Düsseldorf* e, no Festival Internacional de Artes Cênicas de 2019, estreou *Cuando pases sobre mi tumba*. Todas essas obras, exceto a última, já foram traduzidas e montadas em vários lugares do mundo. O dramaturgo também tem se tornado a grande referência da autoficção em espanhol. Não só pelas obras dessa natureza, *Kassandra*, *Tebas Land*, *Ostia*, *A ira de Narciso* e *O bramido de Düsseldorf*, mas também pelas pesquisas que ele desenvolve em torno desse tipo de escrita.

⁵³ “Nosotros debemos tener el compromiso de hacer las cosas bien, pero después te tenés que defender. Los festivales no te llevan porque sos bueno y humilde. Te llevan porque sos bueno, pero tienen que enterarse que sos bueno”.

⁵⁴ Estreia em Montevidéu, Uruguai, com atuação de Roxana Blanco e direção de Gabriel Calderón.

⁵⁵ Estreia em Montevidéu, Uruguai, no Teatro Solís, com Gustavo Saffores e Bruno Pereira, e direção de Sergio Blanco.

Hoje, Sergio Blanco é para muitos o dramaturgo uruguaio mais importante que, além de ser um teórico das artes performáticas, oferece oficinas e aulas em todas as partes do mundo.

3.2 O AUTOR

Sergio Blanco⁵⁶, nascido em Montevidéu, em 1971, é um dos dramaturgos e diretores contemporâneos mais destacados da região e da língua espanhola. É o dramaturgo uruguaio mais “internacional”. Suas obras são encenadas em todos os continentes, e suas peças foram traduzidas para várias línguas e estreadas na Alemanha, na Argentina, no Brasil, no Chile, na França, na Inglaterra, na Itália, na Grécia, na Suíça, entre muitos outros lugares. O reconhecimento da sua obra cresce dia a dia em diversos países do mundo.

Com uma versão de *Ricardo III*, de Shakespeare, no Castelo do Parque Rodó⁵⁷, em Montevidéu, ele recebeu, com apenas 18 anos, o Florencio⁵⁸ Revelação. Irmão da atriz Roxana Blanco, neto do musicólogo Lauro Ayestarán e sobrinho de Ángel Curotto, um dos ideólogos da Comédia Nacional, as artes pareciam ser um caminho natural na vida de Blanco. Após a montagem de *Ricardo III*, Atahualpa del Cioppo⁵⁹, que ficou impressionado com o espetáculo, entrou em contato com os pais de Blanco para pedir uma autorização: ele queria assistir aos ensaios da próxima montagem de Sergio, *A Gaivota*⁶⁰, de Anton Tchekhov. “Vinte anos atrás, ele me disse, se preocupe mais com o ator do que com a personagem⁶¹” (tradução nossa)⁶², diz Blanco. “Ele me ensinou muito sobre a construção da cena” (tradução nossa)⁶³. Durante todo esse inverno, eu fui para a casa de Atahualpa, onde aprendi muito. Finalmente *A Gaivota* não foi feita, eu ganhei uma bolsa de estudos e fui para a França”.

⁵⁶ Mais informações, acesse: [https://es.wikipedia.org/wiki/Sergio_Blanco_\(dramaturgo\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Sergio_Blanco_(dramaturgo))

⁵⁷ Réplica de um castelo medieval localizado no meio de um parque e rodeado por um lago, em Montevidéu, Uruguai.

⁵⁸ O prêmio Florencio Sánchez ao teatro é um prêmio concedido pela Associação de Críticos Teatrais do Uruguai.

⁵⁹ “Américo Celestino Del Cioppo Fogliacco, mais conhecido como Atahualpa, foi professor de teatro latino-americano e é um dos nomes de maior prestígio do teatro uruguaio. (...) Dedicou-se ao teatro como diretor, professor e teórico.” (tradução nossa). Disponível em: https://www.ecured.cu/Atahualpa_del_Cioppo Acesso em: 19 jun. 2020.

⁶⁰ É uma peça de teatro do dramaturgo russo Anton Tchekhov. A peça foi concebida pelo autor como uma comédia, mas ela foi interpretada e é tida por alguns como um drama ou uma tragédia.

⁶¹ QUIRING, Débora. Héroes del exceso: con el director y dramaturgo Sergio Blanco. In: La Diaria, Uruguay, 9 ago. 2019. Disponível em: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2019/8/heroes-del-exceso-con-el-director-y-dramaturgo-sergio-blanco/> Acesso em: 17 jun. 2020.

⁶² “Veinte años atrás, me dijo, preocúpese más con el actor que con el personaje”

⁶³ “Me enseñó mucho sobre la construcción de la escena”

Foi em 1993 que ganhou o prestigioso prêmio Florencio Revelação, e que recebeu uma bolsa de estudos para estudar direção teatral em Paris, na Comédie Française, junto a grandes diretores e mestres do cenário europeu, como Alain Françon, Georges Lavaudant, Daniel Mesguich e Matthias Langhoff. A partir de então, sua atividade teatral ficou dividida entre o Uruguai e a França, até que, em 1998, ele decidiu se instalar permanentemente em Paris, onde mora atualmente. Várias das suas peças foram estreadas no Uruguai e no exterior, e a maioria foi publicada em diferentes países e traduzida para diferentes idiomas. Sua obra entrou no repertório da Comédia Nacional⁶⁴ do Uruguai em 2003 e 2007 com *Calibre 45* e *Kiev*. Suas peças já receberam o Prêmio Nacional de Dramaturgia do Uruguai, o Prêmio Nacional de Dramaturgia do Município de Montevidéu, o Prêmio do Fundo Nacional de Teatro, o Prêmio Florencio de Melhor Dramaturgo e o Prêmio Casa Internacional das Américas, o Prêmio Theater Awards de Melhor Texto, *Kassandra*, na Grécia. Em dezembro de 2017, *Tebas Land* foi premiada em Londres com o prêmio britânico Off West End Awards como Melhor Produção. Em 2018, a peça *Tebas Land* foi indicada como melhor espetáculo e melhor autoria teatral, nos Prêmios Max das Artes Cênicas na Espanha, e, recentemente, em 2019, na cidade do Rio de Janeiro, a montagem brasileira teve várias indicações e levou o prêmio Shell por Melhor Ator para Otto Jr. e também foi premiada em três categorias no Botequim Cultural: Melhor Espetáculo, Melhor Ator para Robson Torinni e Melhor Direção para Victor Garcia Peralta.

Nos últimos anos, foi convidado várias vezes a proferir diversos seminários, cursos e conferências em diferentes instituições universitárias e culturais da França, do Uruguai, da Argentina, do Brasil, de Cuba, da Espanha e da Grécia. Em março de 2013, foi nomeado pela Universidade Carlos III de Madri com o cargo de Diretor-Geral Artístico e Acadêmico do projeto Crossing Stages, que reúne os Departamentos de Pesquisa Teórica e Produção Teatral de várias universidades europeias.

Suas obras começaram a ser representadas em vários países europeus, enquanto ele desenvolve um forte trabalho de ensino em universidades de ambos os lados do Atlântico. Gabriel Calderón estreou *Kassandra*, protagonizada pela sua irmã, Roxana Blanco. Com *Tebas Land*, escrito em 2012 a pedido do Teatro San Martín de Buenos Aires, Blanco continuou sua jornada na autoficção, um gênero baseado em tornar o autobiográfico como gatilho de uma

⁶⁴ La Comedia Nacional é o elenco teatral estável da Prefeitura de Montevidéu, Uruguai. É uma das instituições mais prestigiosas da cena teatral uruguaia. (tradução nossa) Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Comedia_Nacional. Acesso em: 17 jun. 2020.

história fictícia. Nessa linha, que tinha começado com *Kassandra*, estreou *Ostia*, *La ira de Narciso* e *El bramido de Düsseldorf*. O autor, hoje, é considerado uma das referências da autoficção na dramaturgia.

Mas o sucesso de Blanco também é editorial: quase todos os seus textos foram ou estão sendo traduzidos e publicados em capitais teatrais como França, Alemanha, Inglaterra, Espanha, Grécia, Estados Unidos, Argentina, México, Colômbia e Peru. Nessas e em outras cidades ele também está sendo convidado para levar seus seminários e suas palestras acadêmicas. Vários dos seus textos e ensaios sobre autoficção também estão sendo publicados.

3.2.1 Um autor de relevância internacional no teatro contemporâneo

Não seria imprudente dizer que *Tebas Land* é o trabalho mais difundido no teatro uruguaio do começo do século XXI. Nunca antes uma obra teatral uruguaia tinha sido tão traduzida, tão divulgada, tinha tido tantas versões e foi tão bem reconhecida por espectadores, críticos e júris em tantos lugares diferentes no mundo. Anos depois de sua estreia em Montevideu, na primavera de 2013, e depois de atingir uma boa parte da América Latina e da Europa com a produção original, dirigida por Blanco, e com atuação de Bruno Pereyra e Gustavo Saffores, a história conta de um escritor que visita um prisioneiro parricida em uma prisão para escrever sua história, viajou pelo planeta, e teve versões em Buenos Aires, Berlim, Londres, Madrid, Santiago do Chile, Nova Deli, Rio de Janeiro, Luxemburgo, Istambul, Cidade do México e Tóquio.

Deixando de lado a projeção histórica de Florencio Sánchez⁶⁵ como pedra angular do teatro do Rio da Prata, nomes como Jacobo Langsner, Carlos Maggi, Ricardo Prieto, Mariana Percovich, Roberto Suárez, María Doderá, Gabriel Peveroni ou Dino Armas não conseguiram tal impacto com nenhuma de suas peças. Marianella Morena com *Las Julietas*, *Não darei filhos, darei versos* e *Rabiosa Melancolia*, e Gabriel Calderón com *Mi muñequita*, *Uz*, *Ex*, e *If* obtiveram uma repercussão internacional similar. Os três, junto com Santiago Sanguinetti, são os maiores protagonistas desse fenômeno de globalização dos autores teatrais uruguaio.

⁶⁵ Florencio Sánchez (1875-1910), dramaturgo e jornalista uruguaio, é considerado uma das figuras principais do teatro rioplatense. BIOGRAFIAS y vidas. In: La Enciclopedia Biográfica en Línea. Disponível em: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sanchez_florencio.htm. Acesso em: 17 jun. 2020.

O cubano Abel González Melo⁶⁶, um dos dramaturgos contemporâneos de maior prestígio, afirmou, com palavras muito elogiosas, quando foi publicada em seu país, a edição da Antología de Teatro Uruguayo en el siglo XXI, também publicada no México que “a atual dramaturgia uruguaia se encontra hoje entre as melhores, senão a melhor, de língua espanhola, por sua originalidade, força, inteligência e diversidade”⁶⁷ (tradução nossa).

O trabalho de Blanco há algum tempo transcendeu fronteiras e comanda uma geração de autores uruguaiois que foram estreados em diferentes cidades. Ele também se tornou um dos autores referentes da autoficção. *Kassandra*, já estreado em quase vinte países, é um trabalho marcante, justamente porque é ponto de partida do seu teatro autoficcional. É outro estágio de suas buscas autorais, agora ocupado pela perturbadora ficção do real, ou vice-versa. “É um texto que eu sempre quero continuar vendo. Eu nunca quero que isso acabe. Toda vez que assisto *Kassandra* é como se me visse no espelho escuro do que sou. E eu gosto disso. É o meu trabalho mais humano. Marca um antes e um depois na minha dramaturgia. Com *Kassandra* aprendi a dar voz aos miseráveis, a aqueles que não têm acesso”⁶⁸.

No Brasil, a história do autor começa em 2012, na cidade de Florianópolis, com a estreia de *Kassandra*. Em 2017, o espetáculo *Kiev*, adaptado e dirigido por Roberto Alvim, fez sua estreia em palcos paulistanos. O texto constitui uma espécie de paródia da última peça de Tchekhov, *O Jardim das Cerejeiras*. Em 2018, também em São Paulo, estreou *A ira de Narciso*, monólogo que relata a estadia do autor na cidade de Ljubljana, onde dará uma palestra sobre o Mito de Narciso. No Festival Ibero-americano de Artes Cênicas (Mirada – São Paulo), em 2018, Blanco apresentou, com elenco uruguaio, *O Bramido de Düsseldorf*. Já no Rio de Janeiro, em novembro de 2018, estreou *Tebas Land*.

Em relação ao dramaturgo, um dos mais importantes pesquisadores ou críticos de teatro da atualidade, José Luis García Barrientos⁶⁹ afirmou, no prólogo da publicação espanhola do

⁶⁶ “Bacharel em Teatologia pela Universidade das Artes de Cuba e Mestre em Teatro pela Universidade Complutense de Madri. (...) Possui 15 obras dramáticas, estreadas, traduzidas e publicadas em vários países. Por toda a sua produção literária, obteve o Prêmio Cultura Viva em Madri”. (tradução nossa). In: *Dramatología – projecto ADAE – Análisis de la dramaturgia actual en español*. Disponível em: <https://dramatologia.com/dr-abel-gonzalez-melo/>. Acesso em: 19 jun. 2020.

⁶⁷ “La dramaturgia uruguaya actual se encuentra hoy entre las mejores -si no la mejor- de nuestra lengua. Por su originalidad, su fuerza, su inteligencia y su asumida diversidad.” FUERA de fronteras. In: Blog La culpa la tuvo manu chao. [S.l.], [S.d.]. Disponível em: <http://laculpalatuvomanuchao.blogspot.com/2016/03/fuera-de-fronteras.html>. Acesso em: 17 jun. 2020.

⁶⁸ ASUNTOS parricidas. In: Blog La culpa la tuvo manu chao. [S.l.], [S.d.]. Disponível em: <https://laculpalatuvomanuchao.blogspot.com/search?q=Kassandra>. Acesso em: 17 jun. 2020.

⁶⁹ José Luis García Barrientos – PhD em Filologia, graduado em Filologia Hispânica e Filologia Francesa pela Universidade Complutense de Madri (UCM), na qual foi bolsista de Formação de Pessoal de Pesquisa (FPI) –, atualmente é pesquisador científico no Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) na área de

livro *Autoficciones*⁷⁰, que “Sergio Blanco é considerado um dos quatro ou cinco grandes dramaturgos da língua espanhola na atualidade”. (tradução nossa) Já a pesquisadora María Esther Burgueño Camaño⁷¹ diz o que segue:

Colocar os mitos e o melhor da arte nos moldes contemporâneos, desenvolver uma prosa impecavelmente elegante para criar formas teatrais que perturbam o estabelecido e olhar, de frente, as tragédias contemporâneas, essas são, apenas, algumas das razões que fazem de Sergio Blanco o maior dramaturgo da língua hispânica do nosso tempo.⁷² (tradução nossa)

3.2.2 Teatro e processos do dramaturgo

A irmã do dramaturgo Sergio Blanco, Roxana, começou a fazer teatro muito antes do que ele. Desde criança ela gostava de atuar, e ele sempre teve o papel de espectador. Ela atuava para ele, o que de certa maneira formou seu olhar sobre o ator, sobre a personagem na interpretação, sobre a construção e a desconstrução, sobre o jogo, sobre a cena. O autor acredita ter aprendido muito com ela. Assim foi se formando seu olhar como dramaturgo e diretor.

Blanco é um dramaturgo que acha interessante poder ver como um diretor entra em outro mundo, em outra estética, a estética do dramaturgo. Ele se enxerga como um elemento mais desta engrenagem habitada por muitos artistas. Essas características o distanciam daqueles autores que entendem que seus textos devem ser montados assim como foram escritos. Segundo o próprio autor, em conversas com a produção da Cia. La Vaca, das quais participei, quando cede os direitos, também dá a liberdade às equipes de dizer o que eles querem dizer com essa obra. Parte do convencimento de que a obra é um híbrido está inacabada porque, embora possa estar editada, publicada, é a base de uma representação que será dada em outro lugar que não é

conhecimento de “Teoria da Literatura e Literatura Comparada”. Disponível em: <https://joseluisgarciabarrientos.com/>. Acesso em: 17 jun. 2020.

⁷⁰ Publicado por Punto de Vista Editores (2018).

⁷¹ María Esther Burgueño Camaño (Montevideu, 1954) é professora de Literatura e Língua Espanhola, formada pelo Instituto de Estudos Superiores, mestre em teatro pela Universidade da República (UdelaR). Pesquisadora de teatro da UdelaR, membro da Associação de Críticos de Teatro do Uruguai, membro fundador da Associação Internacional de Críticos de Teatro (AINCRIT), docente de Literatura e História do Teatro em El Galpón, IAM, La Gaviota, Teatro Circular, Alambique, professora de Estrutura de Textos de Teatro no Curso Técnico de Dramaturgia da UdelaR e jornalista na imprensa escrita, de rádio e televisão na área de teatro. Disponível em: <https://dramatologia.com/lic-maria-esther-burgueno/>. Acesso em: 17 jun. 2020.

⁷² “Poner los mitos y lo mejor del arte en moldes contemporâneos, desarrollar una prosa impecablemente elegante para crear formas de teatralidad que trastornan lo establecido y mirar de frente las tragedias contemporâneas, son sólo algunas de las razones que hacen de Sergio Blanco el mayor dramaturgo en lengua hispana de nuestro tiempo”. Página oficial da Punto de Vista Editores, na qual encontra-se o depoimento de María Esther Burgueño sobre a obra *Autoficciones*, de Sergio Blanco. Disponível em: <http://puntodevistaeditores.com/catalogo/autoficciones/> Acesso em: 29 jun. 2020.

o texto. E cada equipe, em distintos lugares do mundo, mesmo que os temas sejam universais, vai querer dizer as coisas de forma diferente. Assim foi quando cedeu os direitos de *Kassandra* para a montagem no Brasil.

Ele escreve textos teatrais e, quando estes chegam para uma equipe de produção, entende que o autor nada mais é do que um técnico a serviço da montagem. O teatro é um espaço criativo coletivo, em que a produção de sentido é coletiva, em que cada um tem seu papel. O diretor é aquele que reúne a equipe e sabe como lidar com ela; o dramaturgo, que talvez seja quem lida melhor com o domínio da palavra, sabe usar disparadores que tornam um texto interessante; o iluminador, que sabe como criar um espaço, uma cena com luz; o operador de som, que cria situações com o som. Nesse sentido, se entende que nenhum conhecimento opera em cima do outro, mas, ao reuni-los, eles produzem o fato teatral. É uma arte que vai ao encontro do público, um encontro da cena e do palco em escala humana. Esse espaço onde a cena e a sala se encontram para viver um encontro único e irrepetível. Essas características são as que fazem o estudo de processo criativo um ato desafiador, devido à quantidade de artistas envolvidos e a quantidade de documentos produzidos de distintas linguagens. Diversos processos criativos, cada um com sua característica particular tecendo uma rede em prol de um espetáculo.

Outra característica que tenho percebido nos trabalhos do dramaturgo uruguaio é um interesse pelo mundo clássico, essencialmente pelo mundo greco-latino. Parece existir, nele, uma busca nesse passado como uma forma de projeção para o presente. É, talvez, uma maneira de procurar as origens. Toda a cultura clássica é uma maneira de entender o que somos, segundo o autor. Sempre nessa projeção para o agora. Acredito seja por isso que os mitos aparecem nos seus textos e na encenação. O mito é aquela breve história que contém, de maneira simples, acessível para todos, verdades profundas, questões essenciais. O clássico parece muito inspirador para ele. Grande parte da atração gerada por seu trabalho está relacionada à abordagem que ele faz dos grandes mitos gregos, aqueles contos que contêm a essência da humanidade e que significam outra maneira de tocar os dois grandes temas que o teatro sempre abordou, o amor e a morte. Da tradição clássica, o dramaturgo extrai o fervor pelo monólogo, estrutura com a qual ele não parou de experimentar em sua criação e em seu trabalho acadêmico. Esse diálogo pelo qual o dramaturgo transita entre histórias contemporâneas, com personagens atuais e mitos, o vemos presente em seus trabalhos mais recentes – *Kassandra*, *Tebas Land* e *La Ira de Narciso*. *Kassandra* marca o início de uma série de obras que têm como característica comum a autoficção. Este tipo de autoficção tornou-se mais claro e mais específico com os

trabalhos que seguiram *Kassandra*. Embora nela haja muito da própria história do autor, a personagem é uma travesti; então os fatos que têm a ver com a realidade dele são experiências, como o fato de estar ilegal em seus primeiros tempos em Paris, a questão do não pertencimento, do uso de uma língua de sobrevivência e de ser imigrante. Em seus trabalhos posteriores, além da presença dos mitos, a autoficção fica cada vez mais em evidência. Em *Tebas Land*, o personagem é um dramaturgo de nome S. Em *A ira de Narciso*, monólogo interpretado por Gabriel Calderón, ele se apresenta como Sergio Blanco. Em *Ostia*, o próprio autor é um dos protagonistas, ele mesmo, com a sua irmã Roxana. Além de conhecer os textos do autor, assisti as montagens em diversas visitas a Uruguai. Nos últimos anos tenho assistido *Tebas Land*, duas vezes, *A ira de Narciso* e *O bramido de Dusseldorf*.

3.2.3 Os processos

Na França, e ante a impossibilidade de se dedicar à direção, Blanco começou a escrever. Chegou a Paris com 21 anos para estudar na Comédie-Française⁷³, e, ao perceber que ia ser muito difícil dirigir, começou a escrever. Essa escrita estava muito ligada ao confinamento; ele não tinha documentos, estava clandestino em um país que em 1998 estava organizando a Copa do Mundo e, por esse motivo, existia um maior número de policiais nas ruas. Essa paranoia, comum àqueles que estão nessa situação, levou a que se trancasse no seu apartamento e começasse a escrever. Assim foi como surgiu seu primeiro texto, e essa é a razão pela qual o confinamento está muito presente em vários dos seus personagens. *Kassandra* vive em uma espécie de confinamento que, assim como o autor, é também uma imigrante ilegal.

A língua é outro assunto: sempre escreve em espanhol, talvez como uma forma de redescobrir uma língua que perdeu. Embora *Kassandra* seja uma exceção, o texto está em inglês e fica evidente, a partir de algumas expressões e traduções, que foi escrito a partir do espanhol. Nesse sentido, a equipe brasileira de *Kassandra* teve que fazer algumas mudanças nas falas e expressões devido ao fato de que perderiam o sentido da forma como estavam no texto. Traduções literárias que, no texto, claramente, partiam do espanhol, na versão da La Vaca tinham que partir de português. São palavras faladas em português, “gírias” próprias do mundo que a personagem habita, necessárias para seu trabalho.

⁷³ Fundada por decreto de Luís XIV, em 21 de outubro de 1680, a Comédie-Française é um teatro estatal da França, um dos únicos teatros que têm uma companhia permanente de atores. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9die-Fran%C3%A7aise> Acesso em: 17 jun. 2020.

Outra das características das obras deste criador, além da interconexão de todas as suas peças, é o uso de projeções para apoiar as ideias que emergem dos diálogos e monólogos, embora em *Kassandra* não estejam tão presentes, só em um primeiro momento enquanto o público entra e espera pelo show da *performer* – no caso do Brasil, mais especificamente no Bokarra, ele assiste a desenhos de Bugs Bunny e vai descobrir no decorrer da apresentação qual é a sua relação com *Kassandra*. A personagem tem várias referências do universo pop, e Bugs Bunny é uma delas. Diferentemente, em *Tebas Land*, *A ira de Narciso* e *n'O Bramido de Düsseldorf*, as projeções acompanham a encenação a maior parte do tempo.

Em relação à escrita e aos seus processos, ela vem mudando como resultado das viagens constantes, que também mudaram o ritmo de vida de Blanco em um determinado momento. Sua escrita se tornou mais flexível. Essa mobilidade com a qual convive hoje não lhe permite mais uma rotina fixa como aquela a que estava acostumado quando conseguia escrever seis horas por dia, em sua mesa, no seu apartamento em Paris. Ao integrar a escrita nessa nova dinâmica, ele deveria favorecer uma escrita de impacto mais breve, uma escrita que pudesse ser desenvolvida em aviões, trens ou metrô, conta em entrevista à revista espanhola *Pausa*⁷⁴. Atravessada pela nova rotina da vida, cujos espaços de criação mudaram, sua escrita o integraria à nova realidade, àquela mobilidade agora presente. Já não mais feita na limpeza de uma mesa, em um escritório, agora é uma escrita suja, uma escrita que deixa de fora a pulcritude dos cadernos para transformar os materiais, para sujá-los, uma escrita que, agora, tem marcas daqueles lugares de espera, de bares, de mesas sujas com traços de comida. A materialidade, a poeira, as manchas, agora presentes em seus escritos, também inundaram seus textos. Sua escrita tornou-se suja e mais flexível, mas sem essas mudanças, ele não poderia ter escrito *Kassandra* e *Tebas Land*.

3.2.4 As relações com outras peças do autor

Tebas Land conta a história de um encontro entre três mundos muito estranhos, o do parricida, o do dramaturgo e o do ator. No argumento, a única sobrevivência da espécie humana está na consciência do outro: eu existo na medida em que há outro antes de mim e, portanto, devo isso a ele. Além disso, a peça, ao abordar o parricídio, refere-se a uma questão que muito nos toca, qual seja: as ligações com os pais. Nem todos podemos ser pais, mas todos somos filhos e, portanto, todos temos a experiência da descendência. E, finalmente, é um trabalho que

⁷⁴ <http://www.revistapausa.cat/ser-y-no-ser-al-mismo-tiempo-xerrada-amb-sergio-blanco/>

conta a dinâmica do que é a engenharia da construção de uma peça, como o texto está sendo escrito. Quando se assiste a *Tebas Land*, entra-se na cabeça de um criador, e isso é muito instigante para os espectadores. *A ira de Narciso* e *Kassandra* são peças que se aproximam de mundos mais sombrios, são mais violentas. Se *Tebas Land* fala do paraíso da criação, *A ira de Narciso* fala do inferno da criação. O que os três textos têm em comum é que são autoficcionalis, gênero que o autor vem cultivando há algum tempo e que consiste no cruzamento de histórias de vida verdadeiras e histórias fictícias, ou seja, peças nas quais o verdadeiro se cruza com a mentira.

4 FUNDAMENTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

4.1 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Em 1980, como resultado de sua tese de doutorado, Julio Plaza publicou o livro *Tradução Intersemiótica*, um dos poucos existentes no país que se dedica inteiramente ao tema. Nesse estudo, o autor apoia-se, sobretudo, em teorias de artistas pensadores que abriram caminho para uma investigação e uma abordagem sobre a tradução que vão além das características meramente linguísticas. Ele menciona os trabalhos de Walter Benjamin, Roman Jakobson, Paul Valéry, Ezra Pound, Octavio Paz, Jorge Luis Borges e especialmente o trabalho e a influência de Haroldo de Campos. O trabalho também é produto de uma reflexão sobre a teoria semiótica de Charles S. Peirce que dá apoio à Teoria da Tradução Intersemiótica.

Uma das distinções realizadas por Plaza se refere aos diferentes tipos de tradução intersemiótica, identificados e subdivididos em:

Tradução Icônica ou “transcrição” - aquela que está apta a produzir “significados sob a forma de qualidades e de aparências, similarmente”. (PLAZA, 2010, p. 90), entre ela própria e seu original;

Tradução Indicial ou “transposição” - aquela que se pauta pelo contato entre o original e a tradução. Ocorre quando “o objeto imediato do original é apropriado e transladado para outro meio”. (PLAZA, 2010, p. 91);

Tradução Simbólica ou “recodificação” - aquela que é feita “através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional”. (PLAZA, 2010, p. 93).

Todavia, Plaza (2010, p. 89) afirma que essas tipologias não tratam de características fixas ou inflexíveis; elas serviriam como “mapa orientador” dos processos tradutores, funcionando como tipos referenciais, às vezes simultâneos em uma mesma tradução, que “por si mesmos, não substituem, mas apenas instrumentalizam o exame das traduções reais”.

No trabalho aqui apresentado não houve uma tradução interlíngua do texto teatral, já que foi escrito propositalmente em um inglês precário para ser encenado dessa forma, no que seria a representação de um idioma de sobrevivência. Mas a representação sígnica marca toda a montagem de *Kassandra*. O texto do autor franco-uruguaio Sergio Blanco parte do personagem mítico de Cassandra, e na sua visão é uma travesti, criada para ser interpretada por uma mulher ou um transgênero, que conta sua história em uma língua que não é a sua. *Kassandra* é um ser estranho em uma cultura que não lhe pertence. A peça toda é atravessada pelo não pertencimento.

O trabalho por parte dos profissionais envolvidos no projeto instigou meu interesse por seu processo criativo e sua análise. Durante o processo coletivo da montagem, o qual me foi possível acompanhar, pude notar os diferentes momentos em que a criação ia se gestando com os diversos elementos que compõem o teatro. Quando a peça estreou, pude comprovar que os diferentes sentidos podem ser estimulados, fazendo com que o receptor, neste caso o público, perceba a diferença de signos nas suas qualidades e singularidades. Embora não tenha nenhuma formação nas artes cênicas, por ser pesquisador e tradutor de textos teatrais, além de colaborador da Cia. La Vaca e assíduo espectador do teatro, sinto próximo da área.

Creio que problemas de Tradução Intersemiótica devem ter um tratamento de tipo especial, visto que as questões colocadas por esse tipo de operação tradutora exigem o concurso (ou o trabalho em conjunto) de especialistas nas diversas linguagens. Acho quase impossível que um especialista, cuja prática se processa só em uma determinada área semiótica, possa dar conta da importância que o problema da tradução interlinguagens exerce no campo das artes e comunicações contemporâneas (PLAZA, 2010, p. XII).

Julio Plaza enxerga a Tradução Intersemiótica como prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo entre signos, como síntese e re-escritura da história. Ele abre o espaço para o diálogo entre os signos. Esse novo espaço nos leva a pensar que a tradução intersemiótica depende muito mais das próprias qualidades

criativas e repertoriais do “tradutor”, neste caso os artistas que montaram o espetáculo, do que de alguma forma predeterminada de proceder. A operação da tradução intersemiótica necessita de apoio teórico para que as operações inter e intracódigos possam ser interligadas. Para isso devemos ver como opera a transmutação.

Plaza acredita que a transposição criativa é a única forma possível de tradução intersemiótica. Segundo ele,

tradução e criação são operações gêmeas. De um lado, a tradução é indistinguível muitas vezes da criação; de outro, há um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação (PAZ apud PLAZA, 2010 p. 26).

Isto é, a transcodificação criativa de uma linguagem para outra. Na prática teatral, há uma diversidade de linguagens que permite transcriar com vários objetos estéticos. O código cênico oferece múltiplas possibilidades de diálogo e criação, já que é um lugar no qual a transmutação do texto acontece com vários elementos. O espetáculo teatral emprega tanto a palavra como os sistemas de significação não linguísticos. É com todos esses signos que o texto deverá dialogar no fazer teatral. Além dos signos linguísticos, o teatro recorre a signos auditivos, visuais e sensoriais. Os signos artísticos são criados com premeditação por parte do encenador e têm a finalidade de comunicar algo instantaneamente. Nesse sentido, o teatro como arte que necessita do público e que tem necessidade de comunicar algo precisa de signos que adquiram um valor significativo muito mais marcante que em seu uso cotidiano.

Segundo Pavis (2010), os analistas do fazer teatral, da criação deveriam atender, em primeiro lugar, às convenções da representação dos sentimentos, a tradição interpretativa e ao verossímil psicológico de cada época e cada lugar. O autor comenta alguns pontos que deveriam ser analisados, tais como: o processo através do qual o ator ou a atriz chegou ao personagem; seu duplo estatuto como pessoa real e personagem ficcional; a relação que tem com seu papel: identificação/distanciamento; a relação que tem com a personagem; como trabalha e mostra suas emoções etc. Esses pontos que o autor enumera serão analisados, quando abordo o processo criativo da atriz.

Para Milena Moraes, o desafio no projeto consistia em ter que interpretar uma heroína aprisionada em um corpo masculino. Um indivíduo nascido homem e que se transforma em mulher em um ambiente masculino e bélico. Uma feminilidade em princípio artificial e ao final superlativa. A força e a fragilidade de uma personagem conhecedora do destino, mas impotente

com relação ao seu desfecho. Como seria isso? Estas são suas palavras, em 2012, sobre o desafio do projeto:

Kassandra não pertence ao corpo para o qual foi concebida, não pertence ao lugar onde vive, sequer pode usar o idioma que lhe pertence, é obrigada a se comunicar em uma língua que não é a sua. Como se não bastasse o esforço diário de convencer as pessoas de que sua identidade de gênero não está de acordo com seu corpo, a personagem deve convencer as pessoas da iminência da tragédia, da iminência da morte. *Kassandra* sente a dor da tragédia pré-dita na própria pele, impotente. Todo ator experimenta a sensação de não pertencimento — em um grau muito menos elevado que um transgênero, obviamente — ao se deparar com uma nova personagem. E tem a obrigação contínua do convencer. A minha ideia principal é transmitir essa sensação ao público, além de instigar diferentes respostas para a cotidiana pergunta: — De onde você é?⁷⁵

Por outro lado, Pavis (2010) diz que há que se conhecer as diferentes categorias históricas ou estéticas da interpretação, as distintas formas de conceber o corpo e de se prestar a diferentes modalidades de significação. E, finalmente, descrever semiologicamente componentes imprescindíveis da pragmática do jogo corporal como os gestos, a voz, o ritmo de dicção ou os movimentos. Essas descrições, que serão analisadas com maior profundidade no terceiro capítulo, diz Pavis (2010), serão a preparação para uma “antropologia do ator” ainda por ser inventada.

O ator é, segundo diversos teóricos, o elemento fundamental do teatro, já que toda mensagem deve passar através dele pra chegar até o espectador:

O ator se situa no coração do acontecimento teatral; ele é o vínculo vivo entre o texto do autor (diálogos e indicações cênicas), as diretrizes do diretor de cena e a escuta atenta do espectador; e é o ponto pelo qual passam todas as descrições do espetáculo. (PAVIS, 2010, p. 70)

4.1.1 O gesto

É um dos sistemas de signos mais desenvolvidos. Constitui, depois da palavra, o meio mais rico de expressar os pensamentos. É qualquer movimento ou atitude das mãos, dos braços, das pernas, da cabeça e do corpo inteiro, com a finalidade de comunicar signos. Temos em *Kassandra* uma personagem em que o gestual é uma característica marcante. Ela é uma travesti, imigrante ilegal, contrabandista e profissional do sexo que recebe clientes e público na boate

⁷⁵ Entrevista concedida a Esteban Campanela.

em que trabalha. Movimentos, olhares, viradas, sua forma de andar, sua boca e sua língua, tudo em *Kassandra* é gestual, do começo ao fim da encenação.

Figura 44: Kassandra - gesto.



Fonte: acervo Cia. La Vaca. Foto: Cristiano Prim.

Figura 45: Kassandra – gesto II.

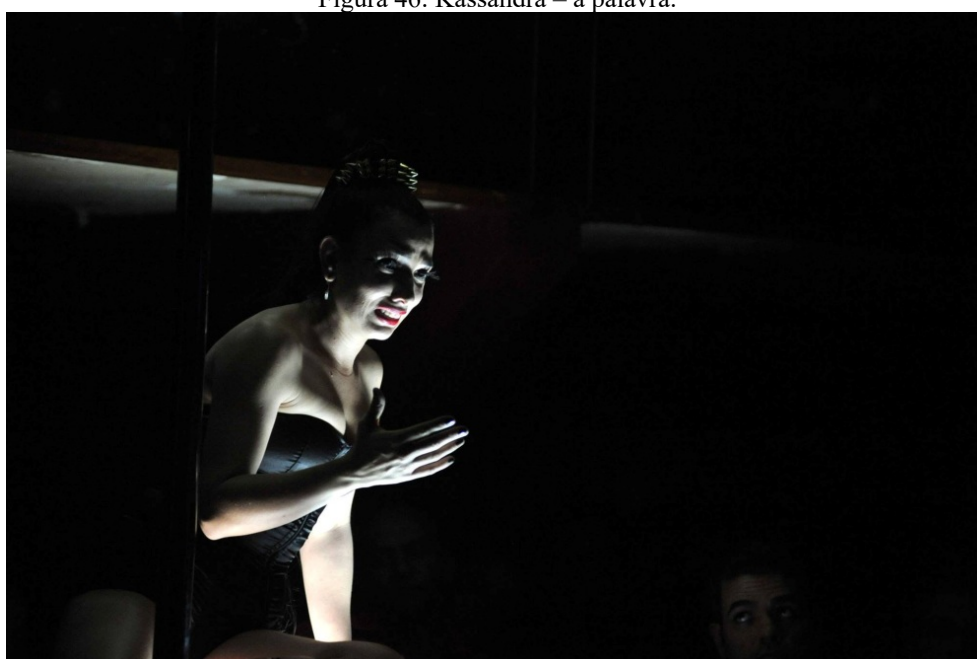


Fonte: acervo Cia. La Vaca. Foto: Jessica Michels.

4.1.2 A expressão facial

A expressão facial faz parte da expressão corporal do ator; são signos cinéticos. Trata-se do sistema de signos bem próximo da expressão verbal. Existe toda uma série de signos mímicos afins às formas de comunicação não linguística, às emoções e às sensações corporais de agrado e de desagradado. A ideia de trabalhar unicamente com a infraestrutura, com as luzes dos locais onde o espetáculo foi apresentado e, sendo uma casa noturna, existia a preocupação para que a face da atriz não ficasse perdida na escuridão. Muito diz e transmite a personagem com suas expressões.

Figura 46: Kassandra – a palavra.



Fonte: acervo Cia. La Vaca. Foto: Roney Pereira.

4.1.3 A palavra

Embora não esteja presente em todas as manifestações teatrais, seu papel varia de acordo com os gêneros dramáticos, os estilos de encenação ou o poder de enunciação. Pode acontecer que exista uma ruptura intencional entre a fonte de voz e o sujeito que fala, como no caso dos bonecos ou na utilização de vozes pré-gravadas e, neste caso, também esse fato adquire um valor significativo. Também é importante ressaltar o silêncio como contraponto e como elemento importante, já que ele também é bastante carregado de significado em determinados momentos. Silêncios e palavras que em *Kassandra* vão se ressignificando o tempo todo. Palavra

que leva o público do riso ao drama. Palavras que pesam, que ferem, palavras que choram.

Pavis (2010) nos lembra da dificuldade de registrar signos apenas perceptíveis como algumas entonações, olhares, gestos contidos etc. Ele então recorre ao termo “energia”, concretamente a energia que desprende um ator com sua presença e movimento. Deve-se ler o corpo do ator, diz Pavis (2010), assim como lemos o corpo do bailarino.

4.1.4 A voz

Segundo Pavis (2010), a voz é muito mais difícil de analisar que o gestual. Por esse motivo aparece junto a outros fenômenos auditivos como a música e os sons que formam o ritmo sonoro. É interessante ver como o autor trata de analisar a encenação através do visual e do auditivo, sentidos perceptivos que o teatro potencializa. A análise da voz se concentra, então, em observar aspectos como a dicção; a voz forçada ou deformada; a anotação das pausas; a melodia da frase ou a relação que se estabelece entre corpo e voz. A voz é de suma importância também na obra. Em *Kassandra*, houve um trabalho forte por parte da atriz para achar a voz e o tom da personagem. Temos que considerar também o fato de que a peça é toda em outra língua, o que modifica o tom. Existiu uma preocupação, por parte da equipe e da atriz, em especial, na procura por um sotaque particular, diferente. No terceiro capítulo, quando abordarmos a criação da personagem, voltaremos ao trabalho feito pela atriz em relação à voz, ao sotaque.

Figura 47: Kassandra – o tom.



Fonte: acervo Cia. La Vaca. Foto: Cristiano Prim.

4.1.5 O tom

A palavra não é só signo linguístico; a forma de pronúncia também lhe dá um valor semiológico suplementar. O tom, a entonação ou o ritmo que o ator ou a atriz pode dar à palavra, para que ela produza um efeito inesperado, é um artifício muito utilizado nas artes cênicas. O tom e a entonação em *Kassandra* foram um artifício de grande importância na obra. As nuances da voz, as mudanças de tom são um elemento importante na personagem, que tem na voz e nos tons um dos elementos mais trabalhados na encenação.

4.1.6 A música

É inquestionável o valor significativo da música aplicada ao espetáculo. Os diferentes tipos de música podem dar certa atmosfera a uma cena, como também evocar uma época ou trazer alguma referência. Podem representar um dos personagens da obra ou certa época da peça. Podem representar um lugar, um meio social. Enfim, são variados os valores semiológicos que a música pode sugerir. Às vezes, seu papel consiste em destacar, ampliar, ressaltar, ou contradizer, signos de outros sistemas, ou até substituí-los. A trilha da montagem de *Kassandra* foi desenvolvida com exclusividade para a peça pelo produtor Ledgroove. Ela remete a sonoridades gregas antigas e à música eletrônica, criando uma atmosfera sonora de impacto, misturando ancestralidade e modernidade, sempre dialogando com o espaço onde a heroína se apresenta. Durante a temporada de estreia, o DJ tocava ao vivo enquanto as apresentações aconteciam. Seu depoimento como criador da trilha sonora original ilustra isso:

Quando soube da temática envolvida, e suas referências a uma Grécia Antiga, de cara passei a pesquisar os instrumentos, as temáticas e as estruturas que datavam das primeiras experiências musicais registradas na região. Em seguida, depois da leitura do texto, e do entendimento da cara que o Renato daria, mergulhei nos sintetizadores modelados nos anos 80, misturados com os digitais mais atuais, para situar a peça. Resolvi brincar com referências de época pouco ou nada simétricas como o *synth pop* e o clássico eletrônico erudito, somadas a linhas de baixo londrinas que são sórdidas, ácidas, étnicas, mas sempre modernas, e achei que teria tudo a ver com a *Kassandra*. E assim é a trilha de *Kassandra*, uma confusa, porém verdadeira construção de tempos distintos em texturas assimétricas, randômicas, ora mais nervosa, ora despencando de um penhasco, oscilante, moderna e multirracial. Uma tentativa de tradução sonora do mito.⁷⁶

⁷⁶ Entrevista concedida a Esteban Campanela.

Figura 48: Cassandra x 3



Fonte: acervo Cia. La Vaca. Foto: Cristiano Prim.

Voz e música vão formando assim uma partitura espacial. Quer dizer, participam do ritmo global da encenação, em uma organização “musical” do tempo. Portanto, é imprescindível seguir de perto os ritmos particulares gerados para descobrir por que alguns momentos estão mais em destaque do que outros.

4.1.7 A marcação

Compreende as posições e os deslocamentos do ator dentro do espaço cênico. São os espaços ocupados em cena, em relação aos objetos de cena e ao público; as formas de andar no palco, e suas ações; entradas e saídas; movimentos etc. As marcações para as apresentações do espetáculo eram mínimas. A ideia da equipe era a de explorar o espaço como ele era, não realizando nenhuma mudança nele. Os limites entre cena e público eram praticamente inexistentes. O público era provocado a assumir o papel de cliente e podia transitar pelo espaço. Cassandra também transitava pelo espaço e, salvo algumas poucas marcações, onde aconteciam cenas marcantes, ela circulava interagindo com o público e com os funcionários presentes da casa, sempre em inglês.

Figura 49: Kassandra sex, sex.



Fonte: acervo Cia. La Vaca. Foto: Cristiano Prim.

4.1.8 A maquiagem

Tem como objetivo ressaltar o valor do rosto da atriz em cena, em conjunto com a luz. Torna mais relevantes as partes nas quais o rosto concentra diferentes emoções e acentua feições. Define as características do personagem junto com o gesto, o penteado e o figurino. O penteado muitas vezes se classifica dentro do quadro da maquiagem, mesmo que frequentemente tenha um papel próprio como signo teatral; ele pode proporcionar significados importantes, como tempo, idade, estado de ânimo, momento histórico etc. A maquiagem e os cabelos desenvolvidos por Robson Vieira procuraram realçar a androginia presente na construção da personagem.

4.1.9 O figurino

É o signo mais externo e o que define, muitas vezes, a idade, a posição social e econômica, a profissão, a religião, a personalidade. No teatro, é o meio mais externo e convencional de definir a personagem. A indumentária transforma o ator ou a atriz em polícia

ou bandido, em freira ou prostituta. O figurino adquirido na cidade de São Paulo, mais precisamente na Rua Augusta, procurou trazer referências ao universo do erotismo. Essas referências não só estavam no figurino mas também no material de divulgação e na arte gráfica. O figurino compôs um visual poderoso, ao estilo das travestis *performers*.

Figura 50: Kassandra – o figurino.



Fonte: acervo Cia. La Vaca. Foto: Cristiano Prim.

4.1.10 Os acessórios

Podem fazer parte do figurino, embora muitas vezes desempenhem uma função semiológica carregada de significado, independentes da indumentária. Podem significar lugares e situações e adquirem uma função teatral, quando sua presença ou ausência pode modificar comportamentos ou cobrar um valor significativo dentro da representação.

Figura 51: a máscara.



Fonte: acervo Cia. La Vaca. Foto: Cristiano Prim.

4.1.11 O cenário

O cenário ou cenografia é o lugar onde se representa, ou seja, pode representar um lugar geográfico, social, ou os dois. Também pode representar um momento histórico, um momento do dia. Pode também transmitir uma atmosfera, um ambiente, conceitos etc. Até pode não existir, e isso também tem um valor significativo. Cada vez mais encenadores se utilizam da apropriação de um espaço não convencional para realizar seus espetáculos. A montagem brasileira optou por boates e casas noturnas. No caso de *Kassandra* o cenário é a própria boate.

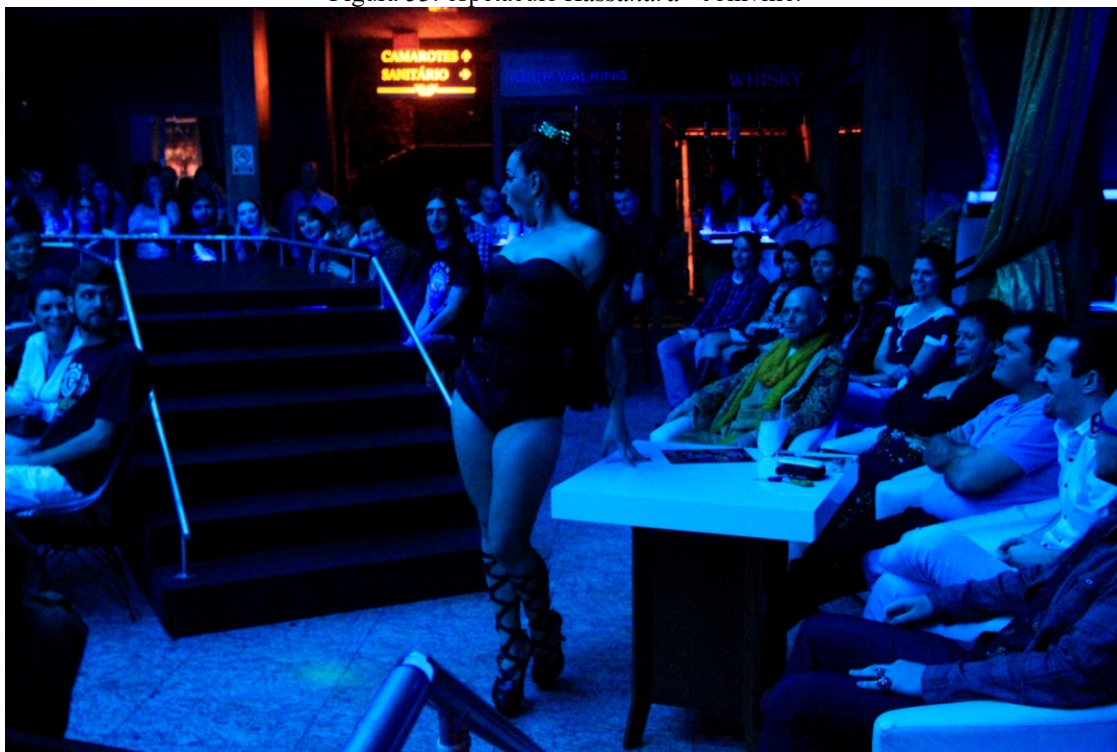
Figura 52: Bokarra Club.



Fonte: acervo Cia. La Vaca. Foto: Esteban Campanela.

Kassandra é apresentada como *performer* desta casa de diversões, na qual a heroína troiana ressurge para recontar a sua história e desmistificar seu próprio mito. A direção de Turnes escolheu usar os elementos e objetos cenográficos presentes na casa noturna, explorando o conceito de *site-specific*⁷⁷, quer dizer, quando a obra dialoga diretamente com o espaço no qual está inserida. A direção se apropria do espaço, dos equipamentos de luz e som, explorando a arquitetura de cada espaço. “O público pode beber e circular pela casa, representando ele próprio o papel de cliente. A ideia é que o público seja tomado pela experiência de visitar a casa noturna e que viva uma experiência teatral única, sensual, perigosa, divertida e impactante”, explica o diretor no *release* do espetáculo quando da estreia em 2012.

⁷⁷ SITE Specific. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>>. Acesso em: 13 set. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Figura 53: espetáculo *Kassandra* - Joinville.

Fonte: acervo Cia. La Vaca. Foto: Jessica Michels.

4.1.12 Os objetos de cena

São os objetos presentes no cenário, e que poderão ser utilizados ou não pelos atores. Muitas vezes um objeto só está na cena significando algo, mesmo que nunca seja utilizado ou manuseado por alguns dos atores. O objeto, por si só, pode estar carregado de significado. Muitas vezes devemos seguir o objeto em sua viagem através da obra, prestando atenção às suas diferentes funções utilitárias e estéticas, e se seu efeito perceptivo é visual, sonoro ou, até, olfativo. Embora houvesse objetos de cena, o próprio espaço com sua arquitetura e sua estética se transformava em objeto de cena. O pole dance é um objeto central na encenação de *Kassandra*, sendo um espaço central para alguns números da *performer*, assim como outros objetos próprios dos espaços onde o espetáculo foi apresentado. Embora a presença do pole dance, na montagem, durante o período dos ensaios, não era confirmada, depois de estrear em um local onde, sim, existia, tornou-se um requisito de produção.

Figura 54: Kassandra no pole.



Fonte: acervo Cia. La Vaca. Foto:

4.1.13 A iluminação

A luz teatral tem um uso cada vez mais amplo e rico do ponto de vista do significado. Às vezes delimita o espaço cênico, às vezes chama atenção para onde acontece a ação. Também pode isolar uma cena, um ator ou um objeto. Intensifica ou atenua o valor de um gesto, de um movimento. Pode determinar diferentes momentos do dia. Aproveita-se para destacar outros meios de expressão, mas pode ter em si mesma um valor significativo.

Pavis (2010), nesse sentido, destaca a importância da luz como criadora de um ambiente que unifica coerentemente os componentes visuais. A iluminação, no espetáculo, se adequa às necessidades do texto e da direção, adquirindo diversas funções; às vezes ressalta um espaço de intimidade e outras, transforma o espaço em um palco de show.

Figura 55: Cassandra – primeiro show



Fonte: acervo Cia. La Vaca. Foto: Cristiano Prim.

4.2 CRÍTICA DE PROCESSO - O TRABALHO DO CRÍTICO

A outra metodologia de referência desta pesquisa é a Crítica Genética, que tem como interesse os processos criativos artísticos. Investiga a obra a partir da gênese, da sua fabricação. A grande questão é esta: como é criada uma obra? O objetivo da Crítica Genética é desvendar o processo criativo. O pesquisador investiga a obra em seu vir-a-ser. Segundo Cecília Salles (2000), a Crítica Genética surge com o desejo de compreender melhor o processo de criação artística a partir dos registros deste percurso deixado pelo artista. O pesquisador pretende tornar a gênese legível, e assim revelar o sistema responsável pela geração da obra.

A pesquisa é baseada nos “documentos de processo”, termo utilizado por Salles (2000), pois, segundo ela, define melhor a natureza dos documentos analisados de várias linguagens artísticas do que dossiê genético ou prototexto. Essa pesquisa não se realiza com objetos acabados ou cristalizados, e sim com documentos “em processo”. Pode-se encontrar nesses documentos uma variedade de linguagens, como registros visuais, sonoros ou verbais. Salles, amparada pela semiótica, procura criar elementos teóricos para entender tanto a passagem como também a extensão da Crítica Genética a outras áreas artísticas. Nas suas próprias palavras:

[...] a semiose ou ação do signo, é descrita como um movimento falível com tendência, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para o mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de ideias novas. Um processo onde a regressão e a progressão são infinitas. (SALLES, 2002, p. 185).

Redes de criação (2006) é o livro com o qual Cecília A. Salles objetiva dar continuidade à proposta que já tinha iniciado no seu livro *Gesto inacabado* (1998), no qual procurava compreender o modo como se desenvolvem os diferentes processos de construção de obras de arte. A discussão proposta pela autora é sustentada pelas pesquisas que têm acompanhado diferentes percursos de criação, a partir dos documentos dos artistas: diários, esboços, rascunhos, anotações, roteiros etc. É na relação entre a obra entregue ao público e esses registros que podemos encontrar um pensamento em construção.

É com as reflexões que esses documentos proporcionam que se pretende oferecer outra forma de se aproximar da arte e incorporar seu movimento construtivo. O interesse e as pesquisas sobre os processos criativos vêm crescendo nos últimos anos, sobretudo no Brasil:

[...] a noção de rede vem despertando tal interesse nos trabalhos teóricos e práticos de campos tão diversos como a ciência, a tecnologia e a arte, que temos a impressão de estar diante de um novo paradigma, ligado, sem dúvida, a um pensamento das relações em oposição a um pensamento das essências. (SALLES, 2004, p. 17).

Desse modo, Salles incorpora o conceito de rede, que parece ser indispensável para abranger características marcantes dos processos de criação, tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso restabelecimento de nexos. Tal conceito reafirma a conectividade e a multiplicação de conexões, junto ao desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como se relacionam os artistas com seu entorno.

O que se propõe a Crítica Genética é encontrar, através dos rastros deixados pelos artistas, um modo de leitura do pensamento em processo.

Foi nessa tentativa que abordei o acompanhamento do processo, convivendo com ele em tempo real. No solo teatral *Kassandra*, acompanhei todos os momentos do percurso construtivo, algo que muitos críticos passaram a fazer há algum tempo. Com o acompanhamento desse processo, assim como o anterior processo que acompanhei, a montagem de *Mi Muñequita*, e, após conhecer a obra de Salles, é que me fundamento na sua proposta de pensar a criação como uma rede de conexões cuja densidade está ligada à multiplicidade das relações que a mantém. Posso dizer que, ao longo do percurso do processo de criação, a rede vai ganhando complexidade à medida que vão se estabelecendo novas

relações. No caso do teatro, em que sempre existe uma criação coletiva, essa rede tem um potencial imenso.

A criação artística é marcada por sua dinamicidade; no caso de uma montagem teatral, uma dinamicidade que se caracteriza pela flexibilidade e mobilidade. Características estas muito nítidas no teatro, já que toda essa mobilidade e flexibilidade podem ser vistas, muito claramente, no decorrer dos ensaios e até mesmo das apresentações. É nesse momento que se podem notar os cortes, as adições ou os deslocamentos que vão construindo a encenação. Ao longo do processo, vão se modificando as propostas das obras, e são os rascunhos, os tratamentos de roteiros que nos permitem ver, muitas vezes, uma obra que aparece por cima de outra que poderia ter sido. Esses manuscritos e esboços nos apresentam as diferentes possibilidades, o diálogo com outras linguagens, ideias recorrentes do artista em várias obras, referências de leitura ou fatos vividos, tudo levando a obras em construção. Como diz Salles (2006, p. 12), “uma memória criadora em ação que também deve ser vista nessa perspectiva da mobilidade: não como um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo”. Essa ideia de permanente mobilidade nos leva ao conceito de inacabamento, muito presente no teatro. Pode-se pensar que toda apresentação pode ser parte do processo que nos leva à próxima apresentação, e assim sucessivamente. Inacabamento dado pela possibilidade de variação contínua, pois no teatro cada apresentação é única. O público nunca é o mesmo; o inacabamento pode estar ligado à insatisfação do artista, enfim, o inacabamento como uma possível versão daquilo que ainda pode vir a ser modificado.

O estado de dinamicidade ao qual me refiro organiza-se na confluência de tendências e acasos. O processo de construção das obras é direcionado, de algum modo, por tendências. Essas tendências podem ser vistas como uma espécie de rumo que pode ser modificado pelo acidental. Essa intervenção do acaso pode modificar o percurso criativo. É importante aceitar a intervenção do acaso, já que isso implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de uma forma diferente da que fez. O acidental e o acaso permearam o processo de *Kassandra* até o dia mesmo da estreia, e provocaram mudanças radicais.

Ao adotar o paradigma da rede, estou pensando no ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações. Não devemos nos separar da realidade, que é feita de laços e interações. Devemos estar atentos às interações, tanto externas como internas aos processos, já que são sistemas abertos que também interagem com o meio. Uma das propriedades da rede é a interatividade. Muitas vezes a criação se manifesta por uma leitura, uma conversa, ou até mesmo por um pensamento, como veremos no terceiro capítulo.

Penso a obra em criação como um sistema aberto em permanente troca de informações com seu meio, o que também envolve as relações entre o espaço e o tempo social e individual, em definitiva envolvem as relações do artista com a cultura na qual está inserido. E foram também essas relações que foram modificando, no tempo, as apresentações da encenação, e que quase com certeza determinaram o fim das apresentações.

4.3 OS DOCUMENTOS DA OBRA TEATRAL

Temos, na área teatral, segundo Almuth Grésillon, dois grandes objetos de estudo diferentes: os escritos e os não escritos. Como documentos materiais escritos, conto com os registros deixados pela mão do artista em três roteiros da peça utilizado durante os ensaios. Três roteiros que foram mudando no decorrer dos ensaios e das próprias modificações feitas pela artista. O diário de bordo, anotações que fui recolhendo durante os ensaios e toda a correspondência via e-mails entre o diretor e o assistente de direção.

Os registros não escritos, de diversas linguagens, para um posterior cruzamento com intenção de fazer uma análise mais completa, se compõem de vários vídeos em momentos diferentes do processo, fotos, música e outros elementos que fazem parte da cena teatral. Todas essas formas de registro são marcadores de um pensamento em criação. São diferentes sistemas semióticos, todos de relevância, que devemos integrar para refazer esse pensamento em criação, o escrito, os sistemas visuais e auditivos, como o corpo, o gestual. O cruzamento de todos esses documentos, e a dificuldade de análise do material não escrito, fazem da encenação um objeto de difícil análise.

O que esse material oferece sobre o processo de criação? Essa é a pergunta que move todas as pesquisas, segundo Cecilia Salles, no seu artigo “Diálogo entre pesquisadores de crítica genética: Brasil e França”. Também é a pergunta central da minha pesquisa. Contextualizar o processo de criação do artista em seu tempo e espaço seja, talvez, uma das respostas.

Quando analisada, a obra teatral inclui um conjunto de documentos constituído pelo texto impresso e sua representação. Isto é, por um lado os diálogos e as rubricas e, por outro, a representação com as diversas encenações. Nesse processo criativo, as interdependências e interações múltiplas entre texto e cena estão em constante movimento, de uma forma não linear. Essas características dificultam a abordagem genética. Tais afirmações, surgidas do artigo “Cenas de gênese teatrais”, de Almuth Grésillon e Jean-Marie Thomasseau (2014), se referem

a processos teatrais em geral e pensam na gênese do texto teatral a partir do texto escrito pelo dramaturgo.

No caso do processo analisado, na montagem de *Kassandra*, parti do texto já impresso do autor Sergio Blanco. Neste processo, não se analisa a gênese do texto por parte do dramaturgo, e sim tenho como foco o processo criativo da atriz da peça. Para a montagem brasileira de *Kassandra*, houve alterações em relação ao texto de Blanco, trechos que mudaram, outros que saíram e alguns outros que foram entrando a partir dos ensaios e das ideias dos artistas envolvidos. O espaço onde foi estreada a montagem também foi determinante para algumas mudanças que se fizeram, assim como também para a construção da personagem. Isso corrobora o afirmado por Grésillon (2014, p. 117) no seu artigo, quando diz que “a experiência concreta da encenação pode levar a reescrituras do texto e, até mesmo como se observa, sobretudo no teatro contemporâneo, à fixação definitiva da própria matéria textual”. Esse movimento entre cena e texto são os suportes onde repousa a obra teatral. É a partir desses dois pilares do estudo que vamos sustentar o estudo genético dos documentos de processo, o texto e a cena. Além do texto teatral, temos outros gestos criadores como os vestígios escritos deixados pelos artistas, as anotações da atriz no próprio roteiro, as ideias do diretor e do assistente na correspondência via e-mail, que intercambiaram durante o processo, e o próprio diário de bordo levado por mim durante os ensaios e reuniões da equipe. E são, justamente, os documentos da encenação os que dificultam a análise teatral, devido às diversas linguagens. Nesse sentido, Grésillon (2014, p. 119) se pergunta “como é possível integrar, em uma mesma abordagem, fatos relevantes de sistemas semióticos tão diferentes, como a escrita, os sistemas visual e auditivo?” Apesar dessa dificuldade, e para tentar uma melhor análise, será feita uma divisão entre texto e cena. Parece válido no momento lembrar que, no trabalho de montagem da obra, também existiu uma divisão entre texto e cena. Enquanto em uma parte dos ensaios Concilio trabalhava o texto, Turnes trabalhava a cena, as ações.

Houve algumas alterações no texto de Blanco, cortes e acréscimos, motivados pela inspiração do diretor, por suas ideias e pela visão do espetáculo que ele tinha. Ou até pelo local escolhido para as apresentações, o que motivou a reescrita de algumas partes do texto, como também a aparição de novas cenas. Outras foram tiradas da encenação. Lembramos que, uma das exigências do autor, além de manter o texto no inglês precário em que foi escrito, dizia respeito ao espaço das apresentações. Segundo o autor, a peça deveria ser apresentada num “pub” marginal e sórdido, localizado na periferia, mal frequentado e próximo ao porto ou à estação de trem da cidade. Pelo motivo do espaço, em Florianópolis, ser muito diferente do

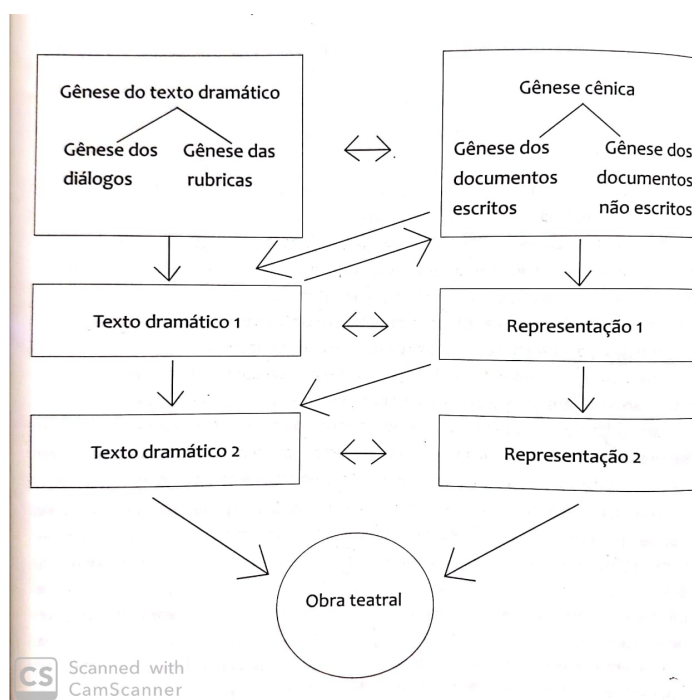
local idealizado por parte do dramaturgo, se fizeram necessárias não só algumas mudanças na passagem do texto à cena como também no figurino da personagem idealizado pelo dramaturgo. Outros ajustes que ocorreram nos últimos ensaios ou mesmo durante as primeiras apresentações estão registrados no diário de bordo. De fato, devemos levar em conta que muitas alterações feitas após a estreia, e que podem seguir acontecendo, devido à particularidade do ato teatral, que é o inacabamento, acabaram não ficando no texto escrito.

Essas diferenças entre o texto impresso e o que foi realmente encenado é o que nos permite ver as diversas possibilidades que existem no texto teatral.

4.4 GÊNESE DA CENA

Segundo Grésillon (2014), a encenação tem sua própria gênese, já que integra o texto escrito ao processo, adicionando-se a ele experimentação, mudanças, tentativas, possibilidades. Os ensaios nos revelam parte do texto, mas não de uma forma acabada, e sim em progresso. Esse momento da gênese teatral pode ser dividido também entre os documentos escritos e os documentos não escritos. Para facilitar o entendimento, vemos o diagrama apresentado no artigo “Cenas de gênese teatrais”, de Grésillon e Thomasseau.

Figura 56: diagrama Grésillon-Thomasseau (2014).



Fonte: <https://intervozes.com.br/estudos-criticos/critica-genetica/>

O que sinalizam as setas é a evolução no tempo da gênese textual e a gênese cênica. Ambas interagem até o momento de ir para o palco. Esses dois pilares, texto e cena, estão permanentemente dialogando, e cada mudança que acontece no texto ou na cena, irá modificar o outro. São documentos escritos: notas preparatórias, croquis, diários, anotações de leitura, notas das encenações, programação da iluminação, plantas de cenário, notas de serviço, manuscritos dos papéis dos atores, edições anotadas pelo diretor ou pelos atores, coreografias etc. Esses textos escritos se refletem, de fato, em cada ensaio durante o processo. Cruzar esses documentos escritos, pouco a pouco, junto com o meu diário do e os documentos não escritos, vídeos e fotos, cronologicamente, permitem que possamos reconstruir os pontos fortes e os momentos cruciais da criação de *Kassandra*.

Segundo os autores Grésillon e Thomasseau (2014), no seu artigo “Cenas de gênese teatrais”, nesse conjunto de documentos, podemos distinguir três grandes configurações de escrita: a) as notas preparatórias do diretor; b) as anotações da equipe de produção, que podem ser “a várias mãos”; c) e as anotações de pós-peça.

a) No caso da pesquisa de *Kassandra*, como o foco está no processo da atriz, conto com os roteiros utilizados pela atriz durante o processo. Todos eles têm anotações desde a primeira leitura, da qual também participei. Essas anotações, a partir da primeira leitura, ou do encontro da artista com o texto, relatam de alguma forma o encontro de uma criadora com o texto, em um determinado momento. Há vestígios de movimentos criativos, escolhas estéticas, abordagem do texto e de como será trabalhado, escolhas, metodologias de trabalho, opções dramatúrgicas, coreografias.

Como também fui registrando esse processo no meu diário, foi possível registrar as motivações daquela criação, o interesse por parte da artista, que, de fato, foi quem apresentou a notícia dessa montagem no exterior a Turnes, diretor da montagem brasileira. Durante o processo, tive a oportunidade de acompanhar praticamente todas as pesquisas da atriz em relação a leituras, filmes, vídeos e artigos, muitos dos quais abordavam a questão de gênero.

b) O segundo ponto, segundo os autores, são as anotações da produção, que se iniciam nos ensaios e são feitas pela mão do diretor, dos seus assistentes, de observadores externos e de outros colaboradores, como iluminadores ou cenógrafos. Com *Kassandra*, as anotações da produção e do observador externo – no caso, eu, como pesquisador – começaram bem antes

do início dos ensaios. Como tal, pude ter acesso à troca de e-mails entre a direção e o assistente, com os quais foi possível detectar movimentos, como, por exemplo, estratégias definidas pelo diretor Turnes para os ensaios. Uma delas dizia respeito às ações que Turnes e Concilio exerceriam: enquanto o primeiro trabalharia a parte cênica da montagem, o segundo trabalharia o texto.

Existe também o diário de bordo, e também anotações feitas sobre as conversas da direção com o produtor musical e com o maquiador, para explicar o que procurava e disparar os processos desses profissionais. Consegui ter acesso aos três roteiros da atriz, o que me permitiu seguir cronologicamente as etapas de transformações que a cena impôs ao texto. Nesses diferentes roteiros, foram ficando vestígios do caminho trilhado, anotações de todo tipo, coreografias, esquemas. Nesses manuscritos, como também no diário, figuram as possibilidades cênicas testadas e abandonadas, escolhas feitas, as dificuldades de encenação, os testes com a língua. Como exemplo, já no primeiro roteiro da atriz, notam-se marcas no texto. Moraes foi dividindo o texto em blocos ou cenas, destacando com cores diferentes cada uma delas. Também aparecem sublinhados todos os nomes dos personagens gregos e troianos que aparecem no texto. Em outro momento, coreografias e mudanças no texto também se fizeram visíveis.

- c) As anotações de “pós-cena”, chamadas assim pelos autores, seriam os vários documentos que nascem da representação de uma peça, cartazes, programas, artigos de jornal, críticas, entrevistas que, também, segundo os autores, podem ser chamados de péritexte ou paratexto. Segundo eles, esses documentos dão conta do que acontece no estágio “final” de uma apresentação. Esse conjunto de documentos consegue dar uma ideia do impacto do espetáculo sobre a sociedade em que foi realizado. No caso específico de *Kassandra*, esse material é muito rico e muito grande devido às repercussões que teve sempre que foi apresentado, sem falar do ato de censura por parte do governo, durante a Maratona Cultural de 2013.

O percurso da concepção cênica foi um pouco caótico, se pensarmos que os ensaios começaram sem se ter a certeza de onde o espetáculo seria apresentado. A única certeza era a de que não seria em um teatro convencional. Por isso os movimentos e as coreografias foram sendo testados em um espaço híbrido, no qual só se exploravam as paredes, os movimentos

com corpo e o centro do espaço. Enquanto os ensaios se sucediam, a produção procurava, em primeiro lugar, estabelecer contato para depois conseguir o espaço desejado, que desde o começo era o Bokarra, o que depois se confirmaria.

Foram poucos ensaios no espaço definitivo e, como era a intenção, houve um máximo de aproveitamento das possibilidades cênicas do lugar. Só foram inseridos seis refletores, que marcavam os lugares onde aconteciam cenas cruciais para a peça; o resto do espetáculo explorou as luzes e as possibilidades do lugar.

A própria chegada ao espaço para continuar os ensaios *in situ* trouxe uma série de novos começos, ideias surgidas e outras abortadas, e também impasses que continuavam revelando a criatividade cênica. Esses movimentos continuaram na estreia, agora com público, quando foram descobertos movimentos que, a partir desse momento, seriam modificados.

Dentre os documentos escritos, a intenção que tive com o diário de bordo foi a de recolher os momentos criativos que iam aparecendo ou se disparavam durante os ensaios. Esses momentos podiam vir de ideias que surgiam propriamente durante os ensaios ou pelos aportes que traziam os artistas e que era consequência das pesquisas que cada um deles realizava. Várias vezes esses aportes ou ideias provocavam mudanças em relação ao que tinha sido feito até o último ensaio e, devido ao resultado, nesse seguinte ensaio, ia ficando na performance.

Muitas vezes essas mudanças se evidenciavam durante ou depois dos ensaios ou em atividades como as aulas de pole dance, onde surgiam movimentos. Também ficavam visíveis com marcas nas danças de *Kassandra*, ou como consequência do resolvido a partir de e-mails entre o diretor e o assistente.

4.5 DOCUMENTOS NÃO ESCRITOS

Integram os documentos não escritos, os de mais difícil análise e classificação: a cena, os acessórios, os modelos, as máscaras, a iluminação, o espaço do teatro, as gravações de áudio e vídeo com os ensaios, a fotografia etc.

Entre os documentos não escritos, existem vídeos de vários momentos. Embora tenha havido registros escritos da minha parte, não existe registro algum por parte dos artistas. São movimentos para o qual existiu uma preparação física e corporal e que foram surgindo durante os ensaios ou nas aulas de pole dance. A atriz tinha que fortalecer algumas partes do corpo, não só pela personagem, senão que também para realizar os movimentos no pole. Experimentaram-

se, também, desde o momento da chegada da máscara, movimentos e gestos que apareceriam no trabalho entregue ao público.

Dentre os documentos escritos, existem – somados aos documentados no diário – os comentários feitos quando da visita ao espaço. Tal visita foi realizada não somente para ver as possibilidades cênicas do local, possibilidades estas que aumentaram a partir dos ensaios, como também para assistir às apresentações das profissionais que trabalham no local. Existia a intenção de ver como elas se aproveitavam do espaço e das danças sensuais que faziam durante suas apresentações. Era a ideia pesquisar movimentos, atitudes, gestos. Música, maquiagem e figurino foram elementos que foram modificando movimentos da personagem e que também tiveram referências por parte da direção para sua elaboração, e que estão registrados nos documentos não escritos do pesquisador.

O espaço, sua atmosfera, seu ambiente erótico e sensual, o aproveitamento das paredes cobertas de espelhos – que favoreciam a provocação num público que poderia agora assistir a um espetáculo teatral em um espaço diferente, provocação esta que já estava presente no material de divulgação e que a produção utilizou nas diversas mídias e que teve as respostas imaginadas – também foram levados em conta durante o processo criativo.

4.6 DOCUMENTOS DO PROCESSO

O dossiê da pesquisa se constitui dos seguintes documentos:

1. Os três roteiros utilizados pela artista durante o processo;
O primeiro consiste em uma encadernação em folha A4, com capa transparente. Neste caderno, além do texto, tendo 19 páginas, também está o edital Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz e o projeto enviado pela Cia. La Vaca, que acabou sendo contemplado: outras 26 páginas, dando um total de 45 páginas. Vale esclarecer que o texto teatral tem um total de 13 páginas; o segundo texto da atriz, um total de 8 páginas; e o terceiro, 7 páginas. Em todos eles ficaram rastros, anotações, coreografias e outros rascunhos. Todos os roteiros foram analisados durante o trabalho.
2. O “diário de bordo”, que levei comigo desde o ponto de partida, quer dizer, desde a descoberta do texto e do contato feito com o autor;

Esse diário teve continuidade durante os três meses de ensaio, a temporada de estreia e continuou sendo alimentado durante quase todas as apresentações. O espetáculo, que estreou em 2012, teve sua última apresentação em 2018.

3. Dentre os documentos, também estão todos os e-mails trocados pelo diretor e o assistente de direção durante os três meses de ensaio;

Tanto o diário como os e-mails estão datados.

4. Registro fotográfico e audiovisual dos ensaios, com destaque para os momentos marcantes, como o primeiro ensaio com a máscara e com o figurino, o primeiro ensaio no Bokarra, local da estreia, as primeiras aulas de pole dance, as provas de maquiagem e cabelo, a produção do material de divulgação etc.;
5. Entrevista com a atriz;
6. Materiais em diversas linguagens, livros, vídeos, filmes, das diversas referências para a construção da obra e da personagem;
7. Material de divulgação, recepção por parte do público e da crítica, matérias de jornal etc;
8. Esboços do cenário, planos luz e coreografias.

5 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM. O PROCESSO CRIATIVO

5.1 DO TEXTO AO PALCO

O poder de “dar vida a um texto”. Esse é o poder que possui o ator. O teatro escrito é um conjunto de informações que está à espera de alguém para vir e dar-lhe vida. A palavra teatral é uma palavra que está à procura de alguém para fazê-lo andar. Mas esse andar do texto tem um processo até chegar ao palco. É um ato por meio do qual de repente o que era um texto começa a respirar e ganhar vida. E começa a ganhar vida no território destinado à criação, momento no qual os artistas experimentam e testam as possibilidades, e no qual o caos e a ordem do processo estão em uma contínua mobilidade.

A personagem que vimos no palco no dia da estreia, que aliás teve consecutivas mudanças durante o tempo de vida do espetáculo, foi produto de procuras, de testes. Os movimentos, as expressões, os gestos, a voz, o figurino, tudo foi passando por inúmeras possibilidades, escolhas nesse espaço de criação, nos ensaios. Essa caixa, em que o diretor, diretora, ator/atriz, iluminador, músico e outros artistas que participaram se encontram para dar vida ao projeto, também é o lugar em que uma quantidade de possibilidades ficaram para atrás.

Esse caminho que vai do texto ao palco, que consiste nas pesquisas dos artistas, na procura da personagem, de luzes, de possibilidades, esse processo criador que começa em um movimento com tendência, quer dizer com uma ideia a seguir, vai ter acidentes de percurso, ideias que vão ficar para atrás, possibilidades que são testadas nessa procura intersemiótica. Isso significa que o processo é tecido de palavras, sons, imagens, gestualidade, corpo que vão modificando o espetáculo.

Entender as escolhas, ver como e por que acontecem, saber o que é deixado de lado nos ensaios de um espetáculo e poder registrar, para assim poder voltar e ter as possibilidades de entender muitos possíveis espetáculos em um único texto. Muitos caminhos diferentes poderiam ter sido tomados. Aqui a atriz treina, experimenta, traz suas memórias e suas vivências, se conhece, se descobre mais uma vez, em mais um processo, pesquisa, e vai gerando sua personagem.

O que tentei foi reconstruir as estratégias do trabalho de Moraes na construção de Cassandra. Analisando as anotações da artista, observando as suas rasuras, suas anotações, mas também aquelas que eu, como pesquisador, fui fazendo em meu diário de bordo, nesse espaço de possibilidades, nos ensaios. E também acompanhando as pesquisas realizadas pela artista,

os livros, filmes e material que acessou na internet. Rasuras em nome da criação, de uma ordem que nunca chega, nunca no sentido de que o espetáculo está pronto. A artista, neste caso Milena, com quem tenho falado muito, nunca acha que está. Nem o espetáculo nem a personagem estão prontos para estrear, mas o processo continua, até pelo fato, óbvio, que é só na estreia que vai ser testado com o público, com a plateia. E que vai se renovar na próxima apresentação, com um público diferente. É o inacabamento próprio do processo teatral. No caso dos ensaios de *Kassandra*, esse espaço não foi o espaço cênico definitivo. A confirmação do Bokarra aconteceu um mês antes da estreia; portanto, as possibilidades testadas no lugar do ensaio foram ao espaço cênico, para ser testadas, faltando menos de dez ensaios.

Esse espaço de possibilidades, os ensaios, é um lugar que longe de ser desconsiderado, deve ganhar protagonismo pela riqueza existente dos movimentos criativos. O processo criativo de Milena, a procura pela personagem, a construção tinham começado muito antes. Soubemos do espetáculo em dezembro de 2010 e antes do final do ano já estávamos em contato com Blanco. Em abril de 2011, Milena começou a escrever o projeto que seria enviado aos editais lançados. Em setembro de 2011, dia 29 mais especificamente, foram feitas as primeiras fotos e vídeos de *Kassandra*⁷⁸. O projeto ainda não tinha sido aprovado para nenhum edital, mas como os artistas tinham certeza de que o espetáculo ia acontecer, as pesquisas tinham começado e as reuniões também. Finalmente, como já foi relatado antes, em novembro de 2011, recebemos a notícia de que o projeto de montagem de *Kassandra* tinha sido contemplado no edital Myriam Muniz.

Em abril de 2012, aconteceu a primeira reunião do projeto. O encontro visava definir ensaios, orçamentos etc. A equipe sugeriu lugar para ensaiar, que não seria o mesmo que o espetáculo iria estrear. O primeiro espaço pensado por todos da equipe pensar foi o mesmo, o Bokarra. Outros espaços também foram sugeridos. Milena havia ficado de realizar uma pesquisa para tentar comprar um pole dance. “Cassandra a princesa de Troia” e “Cassandra” de Christa Wolf foram textos sugeridos como referência, assim como o filme “As troianas”, do cineasta Michael Cacoyannis.

⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=AXAXqqGxUN8&list=UUUNxIwUXLt0luXEiLPtLXxg>

Figura 57: livros e filmes.



Fonte: acervo Cia. La Vaca.

O processo burocrático que tinha começado com a escrita do projeto continuava, agora, após o projeto ter sido contemplado. Tiveram que ser estabelecidos, reconhecidos os limites do projeto. Limites de possibilidades, econômicos, de execução etc., e fazer frente aos que iriam aparecendo. Houve dificuldades para achar o figurino na cidade e precisou-se viajar até São Paulo para adquirir o figurino nas lojas da rua Augusta. Em São Paulo, adquirimos figurino, cabelo e botas, todo em casas especializadas da Baixa Augusta. Os artistas dos musicais e as drag queens costumam comprar nesses locais.

Figura 58: botas.



Fonte: acervo Cia. La Vaca.

Nesse processo, muitas vezes o artista deve fazer escolhas, talvez limitadas só por questões burocráticas, mas não estéticas (projeto poético/tendência). Para citar um limite, os prazos que marcavam o edital, o tempo de gestação. Após a escolha do espaço, as limitações próprias do lugar que aparecessem.

Depois apareceriam a questão dos espaços. A ideia deles era a de explorar ao máximo os recursos de luz e som próprios das casas noturnas. Para isso se fazia necessária uma visita à casa, para assim conhecer os equipamentos e saber se haveria a necessidade de complementar os equipamentos. Quando o espetáculo viajou a festivais, essa apropriação do espaço muitas vezes acontecia no mesmo dia da apresentação. A produção sempre pedia, se possível, que enviassem fotos do local das apresentações, para assim ir imaginando as movimentações e vendo as possibilidades. Ao final, o espetáculo não se apresentava em um palco italiano.

A pesquisa da Milena, com literatura e filmes também incluía internet. No final de abril, acompanhei as pesquisas que assim começaram. Como pesquisador e interessado no projeto e também como marido de Milena, fui lendo os mesmos livros e assistindo aos filmes com ela. No dia 30 de abril, assistimos a diversos vídeos sobre transformação, vídeos que mostram como

se “montam” as drag queens, ou seja, somente o processo de maquiagem⁷⁹. Transformação bem de superfície. Neste momento, Milena comentou comigo o seguinte: *Gosto da ideia do artifício, de usar o máximo possível de fake: unhas, cabelos, lente de contato, make up. E fico pensando na desconstrução disso também. Até onde mostrar as vísceras e/ou a fragilidade na imagem... Ou não.*” Assistimos a algumas entrevistas de jogadores de futebol brasileiros na Inglaterra e depoimentos de Miss Brasil, em inglês, à procura do “broken english”⁸⁰. Emocionamo-nos assistindo ao documentário *Luis Antonio - Gabriela*⁸¹ e ao programa “Provocações”, com Luisa Marilac. Finalmente assistimos ao musical de rock *Hedwig and the Angry Inch*.⁸²

Figura 59: Hedwig and the Angry Inch.



Fonte: acervo Cia. La Vaca.

Na primeira semana de maio foi criada uma conta do Facebook para Cassandra. A foto escolhida para ser incluída no perfil era baseada nos panfletos que são entregues nas ruas do centro de Florianópolis. Por meio dela, não se teve o intuito de esclarecer quem era Cassandra nem de que se tratava de Milena ou de uma encenação. Um pouco de suspense era o que a equipe queria. No dia 23 de maio, começaram os ensaios; a última “passada” aconteceu no

⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=tPNfv4bGjCw&feature=related>

⁸⁰ https://www.youtube.com/watch?v=GG55Ze_Dj20 <https://www.youtube.com/watch?v=E6O8QcVezSM>

⁸¹ http://www.youtube.com/watch?v=Cz2iQTe_T2U&feature=relmfu

⁸² <https://www.youtube.com/watch?v=4p9mPhGo1j0>

mesmo dia da pré-estreia, dia 1º de setembro. Os ensaios estão detalhados um pouco mais pra frente.

5.2 OS ARTISTAS

Para Milena, atriz e produtora brasileira, alguns dos temas abordados e o formato de solo não eram novos. Ela já tinha experimentado temas relativos ao universo feminino e à violência de gênero em espetáculos como *Uma Mulher Só* (2003), de Malcon Bauer, inspirado em texto de Franca Rame, e *Santa* (2006), com direção de Gilbas Piva, inspirado em texto de Clarice Lispector. Atriz versátil, de 2005 a 2010, integrou o elenco do *Teatro de Quinta*, grupo humorístico que movimentou o circuito teatral da capital catarinense. O show que começou se apresentando no saudoso Café Matisse, no Centro Integrado de Cultura (CIC), para passar a outros bares da cidade e daí, pelo sucesso e pela necessidade, foi também parar nos teatros, até lotar o CIC. Em 2010, produziu seu solo de stand up comedy *Stand Up Show com Milena Moraes*. De 2011 a 2015, integrou o projeto de humor *#Rialto*. Esses formatos mais a experiência que ganhou durante o tempo que fez stand up, em bares e teatros, acrescentaram experiência para o trato com o público, em espaços nos quais o limite entre artista e plateia é mínimo.

Em 2008, fundou, junto com Renato Turnes, ator e diretor, a companhia de teatro La Vaca⁸³, que nasceu com a montagem de *Mi Muñequita*, estreia brasileira do texto do dramaturgo uruguaio Gabriel Calderón. Em 2009, o espetáculo no qual foi atriz e coprodutora integrou o projeto de itinerância estadual do SESC EmCena Catarina (16 cidades) e foi premiado com o Edital Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura, para a realização de uma turnê estadual por cinco cidades. Em ambas as circulações, Milena foi a produtora executiva. Em 2010, *Mi Muñequita* fez turnê nacional através do projeto Palco Giratório do Sesc. Nos anos seguintes, a companhia seguiu um caminho de desenvolvimento de seu trabalho, fruto das parcerias estabelecidas com artistas da nova cena teatral latino-americana, especialmente criadores uruguaios. Desde 2008, a companhia desenvolve projetos que se caracterizam por apresentar autores da nova cena latino-americana às plateias brasileiras. Seguiu-se a montagem de *Kassandra* (2012), de Sergio Blanco, e de *UZ* (2014), outro texto de Calderón. Além destes, a companhia desenvolveu projetos diversos, que vão desde experiências autorais em gêneros

⁸³ <https://www.cialavaca.com/>

cômicos a intervenções urbanas, estabelecendo relações criativas e profissionais com artistas de outros coletivos.

Os espetáculos da La Vaca investigam linguagens e temáticas contemporâneas, novas dramaturgias, formas alternativas de produção e exploram tanto o palco tradicional quanto espaços não convencionais, no intuito de criar experiências cênicas de impacto, que estabeleçam uma relação viva entre público e artistas. Nestes anos de estrada, uma identidade própria que destaca o trabalho da companhia no cenário regional e nacional foi sendo construída às custas de um trabalho intenso, dedicado à investigação artística e à produção de espetáculos esteticamente comprometidos e politicamente relevantes, que dialogam com os espectadores de forma potente.

Em 2014, Milena foi convidada para atuar em *Odiseo.com*⁸⁴, uma peça que é apresentada em um apartamento e encenada simultaneamente na Argentina, no Brasil e na Alemanha. Texto do chileno Marco Antonio De La Parra⁸⁵, tanto *Kassandra* quanto *Odiseo.com* foram apresentados em espaços não convencionais, um deslocamento que a atriz particularmente gosta. Convidada pelo diretor André Carreira⁸⁶, ela encarnava uma cantora, que, de seu apartamento e com uma plateia limitada a um público entre 15 a 20 pessoas, espera e se comunica com seu amante, Ulyses, que está em Buenos Aires. Toda a interação com os outros dois artistas acontece via Skype, sendo a tecnologia mais uma protagonista. Os espectadores testemunham os diálogos em uma televisão bastante grande na sala da casa da protagonista. A dramaturgia é muito natural, já que a atriz está na sua intimidade. Colocando muitas vezes o público na posição de *vouyers*, Milena transita pelo apartamento e, mesmo que os espectadores não possam vê-la, eles a escutam a se mover pelos diferentes cômodos. Assim como em *Kassandra*, nesta outra montagem, Milena atua em uma outra língua, desta vez em espanhol. O texto do chileno Marco Antonio De La Parra foi interpretado basicamente em espanhol, com apenas algumas partes da intimidade de Elisa, como quando fala com sua mãe, são em português. Mas, como acontece com *Kassandra* e seu inglês rústico, que não tem conhecimento da língua espanhola, consegue-se acompanhar a trama graças à clareza das intenções, das ações da personagem e da atuação de Milena.

No processo de Milena, a relação com o texto começa primeiramente com sua empatia por ele. Depois, ela passa a “criticá-lo”, tentando entender a melhor forma de dialogar com ele.

⁸⁴ <https://www.celcit.org.ar/espectaculos/98/odiseo.com/>

⁸⁵ https://es.wikipedia.org/wiki/Marco_Antonio_de_la_Parra

⁸⁶ https://pt.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Luiz_Antunes_Netto_Carreira

Do mesmo modo, achar o que o texto tem a oferecer a ela como artista, e vice-versa, abrindo os “links” que ele lhe provoca. Procurar as partes do texto que mais se identifica, editar o texto, mergulhar nele, medir o peso das palavras até saber onde e como dizer essas palavras também são partes desse processo. Essa relação com o texto de *Kassandra* iremos abordar mais à frente. Diante do entendimento de que Milena possui essa criação com o seu entorno, enxergamos nela uma atriz que se relaciona com o mundo, corroborando com que afirma Salles (2008, p. 134):

[...] É necessário um ARTISTA/indivíduo? E a resposta é sim porque a arte não funciona sem o artista, o autor, o que aponta, o que indica, o que destaca. O seu sistema individual deve ser impregnado do sistema (social) que o rodeia. E ele é o indivíduo que sintetiza os indivíduos, os outros.

Figura 60: uma atriz múltipla.



Fonte: <https://ndmais.com.br/entretenimento/multipla-atriz-milena-moraes-mostra-versatilidade-em-diferentes-personagens-e-projetos/>

O diretor de *Kassandra*, Renato Turnes⁸⁷, sócio da La Vaca e parceiro criativo de Milena neste espetáculo, assim como em outros, é um multiartista catarinense que, além de dirigir, atua

⁸⁷ <https://www.renatoturnes.com/bio>

e escreve. Formado na UDESC, em Artes Cênicas, e com uma vasta experiência em teatro e cinema, debutou na direção com o espetáculo *Mi Muñequita*, do uruguaio Gabriel Calderón com Milena no elenco. Após sua estreia na direção, Turnes tem dirigido ópera, dança e uma dezena de espetáculos teatrais, sempre com sucesso.

Além de incursionar em outras linguagens, o diretor gosta de experimentar novas dramaturgias, possibilidades, alternativas. Também, assim como em *Kassandra*, tem dirigido outros espetáculos em espaços alternativos, incorrendo no conceito de *site specific*. Em *Parte da Paisagem*, por exemplo, dirigiu a bailarina Karin Serafin, em uma encenação que acontecia no centro da cidade. O espetáculo foi criado para ser apresentado na rua, mais especificamente na Avenida Hercílio Luz, uma das movimentadas de Florianópolis, porque conta a história deste lugar. Já *Cartografia do Assédio* é uma performance que aborda a presença do corpo feminino no território urbano, desta vez em uma das ruas mais movimentadas do centro da cidade de Itajaí, em Santa Catarina. O espetáculo parte do olhar, da posse masculina e machista do território público. A performance teve a presença da atriz Pietra Garcia, da Karma Cia. de Teatro, de Itajaí.

Entrevista realizada em 2019 com Milena Moraes.

1) O que foi que despertou seu interesse quando soube de *Kassandra*?

MM - Em 2010, quando soube do texto e decidimos montá-lo, Turnes e eu, o que mais me chamou a atenção foram as condições do autor naquele momento para a encenação do texto: o espetáculo deveria ser executado em inglês rudimentar, conforme havia sido escrito; em um espaço alternativo, no caso da montagem da La Vaca a direção investiu na aproximação do conceito *site specific* para a encenação e propôs apresentá-la exclusivamente em casas de diversão adulta; e a transgeneridade da personagem. Quando li o texto pela primeira vez, já tínhamos a autorização para a montagem, ou seja, a ideia de encenação me interessou mais do que o texto propriamente dito.

2) Quais foram as primeiras sensações quando soube que a personagem é uma travesti e que o texto é todo em inglês?

MM - Toda a ideia inicial da montagem, de acordo com a premissa do autor para a encenação, já era desafiadora para mim, como intérprete. O desafio, tanto quanto o encontro com o outro

– sendo “o outro” artistas, o público, a própria personagem – funciona como disparador dos meus processos de criação e permeia minha jornada no exercício da atuação.

O *broken english* no qual o espetáculo é executado traz, além do caráter político ao fazer menção aos desterrados de todas as partes do mundo, muito especialmente às mulheres (cisgêneras e transgêneras) que migram para o exterior para exercer o trabalho sexual, também funciona como um dispositivo performático. A tarefa de se fazer entender nessa língua transformada em que Kassandra se comunica, sobretudo com pessoas que entendem pouco ou nada do inglês, a aproxima do público. Funciona como gatilho para a empatia e a cumplicidade. A sonoridade desse sotaque "troiano" inventado, de vogais muito abertas e entonação gutural, criaram o estofamento de uma voz que transitava entre o grave profundo e o agudo festivo. Um guia das transições vertiginosas que demandavam lapidação constante.

Em nosso primeiro contato com o texto, quando escrevemos o primeiro projeto de Kassandra, as discussões sobre a transgeneridade não tinham o vulto nem a profundidade que têm hoje. Naquele momento a transgeneridade da personagem era mais uma camada do sentimento de não pertencimento de Kassandra. Além de troiana desterrada, espólio imigrante de guerra de Agamenon, no momento do espetáculo ela se encontra nesta boate de algum lugar do Brasil, novamente como estrangeira, tentando se comunicar. Não bastasse não ter mais sua terra para voltar, se sentia estrangeira em seu próprio corpo. No primeiro ano em que estivemos em cartaz essa sensação era muito forte e se refletia na atuação como uma melancolia pueril. Em uma das passagens do texto Kassandra fala sobre esse sentimento de “inadequação” e de como ansiava por economizar dinheiro para a sua transgenitalização. A minha aproximação das mulheres trans e das questões da transgeneridade me fez repensar o sentimento de inadequação que ela carregava e que a fazia ansiar pela cirurgia de redesignação sexual até a vida adulta, visto que Kassandra afirma: “I am not a boy, I am not a girl. I am Kassandra”. Então passamos, com a direção, a dar mais relevância a esse anseio por se transformar em uma “complete woman” especialmente em sua adolescência, mais precisamente no momento do texto em que ela fala sobre como foi ver seu corpo se transformando no corpo de um homem e não no de uma mulher. Restringimos este anseio – sem mudanças no texto, apenas na forma da intenção – à sua adolescência. Ela já se apresentava no texto como uma mulher com pênis, a partir do momento em que assumimos que Kassandra não preteriria a genitalização do próprio gênero, a fala “I am a woman with a dick” fortaleceu ainda mais a personagem.

- 3) Quais foram as fontes da sua pesquisa? Você foi atrás de informação para criar a personagem? Onde?

MM - Livros sobre mitologia grega, músicas, filmes, registros em vídeo de transição de gênero feitos por pessoas trans no decorrer da hormonização, vídeos de pessoas que não tem o inglês como idioma nativo dando entrevistas em inglês... Posso citar o filme *The Trojan Women* (1971), de Michael Cacoyannis, com Katharine Hepburn, o filme *Hedwig and the Angry Inch* (2001), de John Cameron, o clip de *Pass This On* (2003), da banda sueca *The Knife*, músicas do *Abba*, versões do *Abba* em espanhol pela cantora paraguaia *Perla*. Não revi "E o vento Levou...", mas já tinha visto. Há uma referência no texto. O autor trabalha com muitas referências de cânones pop, também inseri algumas nestes anos todos... *Game of Thrones*, *Sense 8*, a música tema de *Pretty Woman*, estrelado por *Julia Roberts*, pois ele referencia a atriz, e "Don't wanna short dick men", um hit dos anos 90 bem controverso. *Abba* é citado no texto, e *Turnes* tem uma sacada com uma das canções que considero genial. Em um momento do texto *Kassandra* se diz injustiçada por não haverem escrito uma peça teatral apenas sobre ela, que ela sempre apareceu como uma personagem pequena e louca nas histórias, contadas sempre por homens (gaslighting claríssimo no meioda tragédia grega), então ela lia um trecho de "As Troianas" em grego... na encenação da *La Vaca* ela declama *The Winner Takes It All* enquanto faz um número de pole dance.

- 4) As pesquisas acabaram após a estreia? Qual a importância da internet como elemento de pesquisa?

MM - Quando se mantém um espetáculo por tanto tempo em cartaz acontecimentos políticos, pessoais, novas tendências de comportamento, tudo o atravessa. A pesquisa mais contundente é feita até a estreia, mas o processo de criação não acaba enquanto não tiramos o espetáculo do repertório, sempre ajustamos e editamos a encenação. A internet é tão importante para a pesquisa como o é para a vida. É praticamente imprescindível para as atividades mais prosaicas, ainda mais para uma pesquisa. Neste processo compramos livros e revistas, mas a busca de informações e obras de outras linguagens pela internet foi fundamental.

- 5) Em que momento dos ensaios e por que você sentiu que sua *Kassandra* seria diferente a do texto do *Blanco*?

MM - O espaço e o figurino fizeram bastante diferença nesse sentido. Nós começamos a ensaiar em uma sala vazia, teto alto, chão de madeira. O texto começa com a personagem oferecendo cigarros e produtos de contrabando para o público. Ela fuma. Quando definimos, a direção e eu, que também produzi o espetáculo, que a estreia seria no Bokarra Club, a casa de diversão adulta mais tradicional e tida como mais elegante da cidade, já nos demos conta de que a ideia da contrabandista barata não caberia neste espaço. Com a ideia de que eu aprenderia pole dance e de que haveria um número de dança, além de trabalhadora sexual, ela se revela como performer da boate... Além deste contexto, não perdemos de vista que Kassandra é uma Princesa, a Princesa de Troia. Ela usa sua coroa e sustenta seu ar aristocrático, porém debochado.

Cada Kassandra é única, porque cada intérprete também é. Cada equipe criativa é única em seu momento, porque caso fôssemos os mesmos hoje, tudo seria distinto. É como o rio de Heráclito. Nunca mergulharemos no mesmo rio duas vezes, não seremos os mesmos, tampouco o rio.

6) Quais foram as maiores dificuldades na montagem? E em relação ao texto?

MM - Penso que a maior dificuldade foi com relação ao espaço. Conseguimos a confirmação de que estreariamos no local escolhido pouco mais de um mês antes da estreia. Não foi simples conseguir falar diretamente com o proprietário da casa. Quando conseguimos passar pelo filtro de alguns gerentes, não foi difícil convencê-lo de que era um espetáculo teatral, para um outro público, e que seria interessante para a casa ter uma atração diferente. Quando ficou entendido, conseguimos todo o apoio do local. Com a casa, optamos por fazer as apresentações em horários em que a casa não estivesse funcionando para seu público usual, a fim de não frustrar seu público, ou o nosso. Tivemos poucos dias de ensaio no espaço, tínhamos que nos adequar aos horários e sincronizar com a limpeza. Sobre o público em geral pairava a dúvida se se tratava de um show de strip-tease ou um espetáculo, em parte pelo local, em parte pela comunicação visual que escolhemos. Foi um frisson generalizado, e o intuito de ressignificação do espaço a partir do evento teatral alcançado.

Pós-estreia, ainda tivemos que justificar muitas vezes a escolha do espaço como proposta artística, tanto para o público como para programadores. Para alguns festivais, que tinham muito clara a ideia de ocupação das próprias cidades de forma ampla, o espaço foi encarado como um diferencial. Para alguns eventos pontuais ou instituições, a proposta espacial limitava nossa participação na programação.

- 7) Além das conversas com a equipe, como você trabalhou o texto? Existiram provocações, de parte dos outros profissionais envolvidos no projeto, para a criação da personagem?

MM - Seguramente. Há que haver provocações, intencionais ou não. O processo de criação de um solo demanda um sentido de parceria, um fluxo de criação, muito intenso entre intérprete e direção. Além das conversas, pesquisas, referências, me lembro de algumas propostas e exercícios. Em um princípio o desafio em sala de ensaio era só falar em inglês. O que tínhamos, o que sabíamos, o inglês possível para aquele grupo de pessoas. Ou seja, toda a comunicação entre a equipe: diretor, intérprete, assistente, era feita toda “em inglês”. Também me lembro de uma improvisação em que dancei sem parar tentando reproduzir o “bater cabelo” que as drag queens brasileiras têm como marca. No dia seguinte eu mal conseguia virar o pescoço. Em alguns o diretor propôs que eu ensaiasse com um enchimento na genitália, como se fosse um pênis, buscando um desconforto.

O texto se repete bastante, pois a personagem não fala o idioma e passa o tempo todo procurando palavras para se expressar. A escritura do texto desenha esta ação, para estudá-lo tentei eliminar as repetições. Decorar texto é algo que me custa e entedia. Em caso de espetáculos solo costumo dizer que sei o que deve acontecer e a ordem, e a partir daí o texto vai sair. O Vicente Concilio, diretor assistente, dissecou comigo o texto e o dividiu em várias partes. Nomeamos e renomeamos cenas, dividimos e unimos, e assim fui estudando. Em vários momentos incluí palavras para facilitar o entendimento dos espectadores. Por exemplo, dizia que “Agamenon kidnap” e repetia “rapted”, por se aproximar mais do verbo em português “raptar”. A partir da estreia, com público e com improvisação franca neste idioma inventado, traduzia literalmente termos usados pelas travestis brasileiras. Bofe, aqué

Ainda sobre o texto e como executá-lo, sempre tratei de manter Kassandra defensora de sua narrativa, de sua perspectiva. Em alternar tom épico e o íntimo dessa heroína contando a própria tragédia, protagonizando-a à sua maneira. Há uma passagem no texto em que ela fala dos escritores gregos e sobre como foi injustiçada por eles, sempre retratada como louca. Uma constante na vida de toda mulher, cisgênera ou transgênera, é ter sua fala deslegitimada ao ser acusada de louca, ao ponto de ela mesma acreditar nisso. No caso de Kassandra, o gaslighting se mostra muito anterior ao próprio termo.

- 8) Quais foram as partes do texto que você sentiu que deveria mudar? Que não sentia orgânicas?

MM - No momento não consigo me lembrar pontualmente, mas os ajustes aconteciam mais no sentido de dar mais ou menos ênfase, com mais ou menos repetições. Eu me lembro que “vanquish” era difícil de usar, não “cabia na boca”, então eu dizia “vanquish, DERROTED”, como que buscando a palavra... o que facilitava o entendimento dos espectadores que não entendiam o inglês de Cassandra.

- 9) Fez diferença em um determinado momento dos ensaios trabalhar o texto com Vicente e a cena com Renato?

MM - Sim. Era um momento em que demandas de outras produções, além da de Cassandra, me tomavam bastante tempo e disponibilidade mental. O Vicente foi muito sensível a isso e criou os esquemas para me auxiliar, além de trocar bastante sobre mitologia. Mais do que decorar, o exercício me fez conhecer o texto sem deixar escapar detalhes, o que me permitiu improvisar com o público com liberdade, mas sem prejuízo da encenação.

- 10) As pausas que aconteceram no período dos ensaios influenciaram, de alguma forma, em seu processo?

MM - Eu me lembro de termos parado por conta de incêndios no transporte público em Florianópolis, seguidas de greve de ônibus... eu morava no continente e atravessar a ponte para vir para a Ilha passou a ser complicado. Em outro momento paramos porque viajamos com Mi Muñequita (o espetáculo) a Montevideú... No meio disso tudo estava a incerteza da casa em que estreariamos... acredito que tudo isso afetou o processo sim. Não sei se negativamente, porque pausas acabam ajudando a colocar coisas no lugar, amadurecer pensamentos e entendimentos... Não me recordo de ter estancado nada do processo. Talvez porque tivesse envolvida no Diário de Cassandra, que também fazia parte do projeto, ou nas aulas de pole dance, que fazia no salão de festas do meu prédio. Apenas os ensaios em sala sofreram pausas, mas o processo nunca parou de fermentar.

- 11) Desde um começo você trabalhou o corpo como um todo ou foi pensando os movimentos do corpo em partes? As mãos, a forma de caminhar, os olhares, os gestos?

MM - Acredito que partes em prol do mesmo fim... Queria que meu corpo estivesse forte, mais musculoso visualmente, então houve esse cuidado com a musculação. Também comecei as aulas de pole dance, que trabalha força e musculatura pontualmente. A fragilidade da

personagem nunca esteve necessariamente no corpo, ao mesmo tempo em que sua vulnerabilidade também estava. Procurei potencializar meus gestos e trejeitos pessoais no sentido de performar uma “hiper feminilidade”. Busquei a voz de Cassandra desde o primeiro dia. Lembro que na temporada de estreia ficava muito cansada após a primeira função – foram 5 sábados com 2 funções por noite, uma às 21h e outra às 24h –, pois fazia um esforço grande para manter o grave. Como com a maioria dos espetáculos, no decorrer das temporadas, a gente aprende a modular a voz em determinado espaço, a fazer o caminho mais curto para chegar no mesmo lugar, a se poupar. Também me lembro de muitos hematomas, por conta do pole dance e de alguns movimentos para subir em uma ilha no meio da casa para uma das cenas, e o cansaço nas pernas, por conta de ocupar o espaço todo sobre as botas plataforma. Depois de um certo tempo, passei a “bloquear” um pouco mais a movimentação, sempre buscando uma oposição da parte inferior do corpo com a parte superior, imprimindo uma imagem sinuosa da figura da personagem.

12) E a voz como você a imaginou e a trabalhou?

MM - De prima busquei o grave, mas para isso precisava de muito ar e a voz se tornava muito soprosa. Era um esforço que me cansava. O som se tornava monocórdio demais e eu perdia muito as nuances, então passei a alternar graves e agudos, como fazemos todos para contar uma história, só que em um registro bem diferente do meu natural. A articulação em um tom a mais, comum quando estamos tentando nos fazer entender em outro idioma, e o sotaque inventado também ajudaram muito na construção desta voz. Eu me lembro que queria que o sotaque fosse próximo ao de uma pessoa grega falando inglês, porque seria o mais próximo de uma troiana falando inglês que poderíamos encontrar, e de não querer que ela tivesse um sotaque hispano... o que para mim seria um caminho mais fácil por ser fluente em espanhol.

13) O que mudou começar a ensaiar com o figurino da personagem, a máscara? Qual dos elementos do figurino de Cassandra, caso tenha acontecido, mexeu mais com a criação da personagem durante os ensaios?

MM - As botas me proporcionaram vários tombos... vários. Ela é um ou dois números maiores que meu pé. A compramos em São Paulo em uma sapataria artística muito frequentada por travestis e artistas drag, com poucas peças por modelo, e não havia meu número. A plataforma tem aproximadamente 20cm. O piso da sala onde ensaiávamos era de uma madeira bem lisa,

encerada. Caí muito. Logo encontramos truques como ponteiras de tecidos e calcanhares de silicone para que eu ficasse mais estável e pudesse fazer as aulas de dança com ela. Seguramente o andar da personagem se acomodou a partir deste artifício. A máscara também é um elemento visual muito importante. Para as coreografias eu tinha o campo de visão limitado... e sempre buscava uma movimentação que desse vida ao olhar dela. Os cílios postiços e o aplique imenso em forma de rabo de cavalo estreei com o espetáculo, fui aprendendo a usar o cabelo e a explorar seus movimentos de chicote. Nas primeiras funções sentia o aplique bastante pesado, e os grampos feriam a cabeça... aos poucos fomos ajustando.

14) A maioria dos ensaios não foram no espaço onde o espetáculo estreou. Quanto mudou na criação do espetáculo quando os ensaios foram para o Bokarra?

MM - Trabalhávamos sempre com a ideia do lugar, depois que visitamos o espaço tentávamos fazer a movimentação, reproduzir tudo em uma sala quadrada e vazia com piso de madeira... Quando passamos a ensaiar no Bokarra foi o momento da encenação propriamente dita, eu via a cabeça do Turnes fervilhando pelos seus olhos, pensando na luz e em como ocupar aquele espaço com a figura de Cassandra e o público.

15) Quais eram as expectativas de trabalhar em um espaço não convencional com as características do Bokarra? Como você imaginou que seria e como foi de fato o relacionamento de Cassandra com o público? Sentiu que se relacionava diferente com o público masculino que como o público feminino

MM - Sempre me atraíram outros espaços que não fossem teatros... um par de anos após a estreia de Cassandra atuei em Odiseo.com, a convite do encenador André Carreira, espetáculo executado em um apartamento, por exemplo. No caso de Cassandra, a ideia de apresentar em uma boate de strip-tease, uma “casa de diversão adulta”, tinha muitos significados. De ocupação, de transgressão, de ressignificação da experiência teatral. É muito interessante o lugar do espectador que não é apenas expectante... e neste caso ele é convocado a assumir o papel de cliente da casa. Pode transitar, beber, interagir com a personagem. Em um princípio eu, intérprete, tinha a preocupação de me sentir invadida como mulher... me preocupava que um cliente da casa aparecesse e fosse invasivo, tentasse me tocar, ou em ser rechaçada pelas mulheres por conta dessa rivalidade feminina que nos é imposta desde o nascimento. Eu estaria exposta, assumindo uma personagem extremamente sensual e que poderia ser enxergada como

uma figura predadora pelas mulheres que iam acompanhadas. A estreia me serviu para tatear o público. As apresentações tinham entrada franca e foram muito concorridas, porque era a oportunidade de muita gente conhecer a casa, sobretudo as mulheres. Muitos grupos de mulheres compareceram, super produzidas, com uma energia que denunciava o fetiche. Poucos clientes da casa apareceram na estreia, porque os funcionários, muito bem orientados, informavam que se tratava de um espetáculo. Alguns ficavam e viam o espetáculo. Consegui, no papel de produtora, organizar a divulgação e a comunicação no momento da reserva, de forma que os presentes soubessem que se tratava de um espetáculo teatral.

Essa preocupação da intérprete, por sua segurança e integridade física em um espaço envolto em tabus e fetiche, refletiu em Cassandra. No princípio Cassandra era mais doce, mais preocupada em agradar, mais ávida por aceitação. Seduzia homens e trocava confidências com as mulheres. Em uma apresentação o corset simplesmente se abriu logo no começo e Cassandra conseguiu ajuda de uma das mulheres do público. Muitos momentos de interação, cômicos, muito da desenvoltura que anos de comédia em bares me deram. A partir do momento em que me sinto à vontade, em que me sinto segura, começo a experimentar a personagem, o espaço, como a voz retumba em cada canto da boate, como declamar ABBA de maneira divertida, como me posicionar para quem não consiga me ver de frente possam acompanhar as ações pelo reflexo dos muitos espelhos...

Quando nos apresentamos em Rio do Sul, uma cidade do interior de Santa Catarina em que casas de diversão adultas são proibidas e as trabalhadoras sexuais têm que oferecer seus serviços nas margens da SC, em um bordel desativado subindo um morro em uma zona rural, pude sentir um público diferente do que estávamos acostumados. As pessoas bebiam bastante. O diretor foi ao camarim improvisado e me contou de sua preocupação com o público, e ficamos todos atentos... já esperando que algum dos homens pudessem “se passar”. E de fato houve um homem, funcionário da prefeitura, muito “brucutu”, que invadia como olhar... quando fez um ruído asqueroso com a boca, Cassandra reagiu com nojo e ele recolheu sua infundada autoconfiança. Pela primeira vez Cassandra ouve a negativa sobre a pergunta “Do you like my body?”. Um jovenzinho, acompanhado de um grupo de outros jovens, responde em seu inglês possível “So-so, because you used to be a man”. E uma jovem respondeu que não... olhando o meu corpo com desdém. Para ambos Cassandra respondeu à altura e a plateia aprovou com aplausos e risos...

16) Como funciona pra você o trabalho de apropriação de espaços novos?

MM - A equipe, que se resumia ao diretor, um técnico e eu, levava cerca de 4 horas para o reconhecimento e apropriação do espaço. Eu pedia fotos ou vídeos do lugar com antecedência. Os espaços variavam muito em layout, tamanho, arquitetura e infraestrutura, o que me fazia imprimir mais intimidade ou ainda mais epicidade à performance de Cassandra, por exemplo. Costumava reconhecer o espaço caminhando com os sapatos plataforma do figurino, executando coreografias e desenhos de cena em locais definidos com o diretor.

17) Cassandra é uma personagem sensual por natureza, o quanto você se permite brincar com essa sensualidade que, por outro lado, vem carregada de uma história trágica?

MM - Colocar meu próprio “capital sensual” à disposição da personagem nunca foi uma questão. Uma das qualidades da personagem é a capacidade de seduzir. A ideia é sempre me colocar disponível à personagem. Potencializar a sensualidade foi muito natural, até porque era algo que, quando decidi que queria montar o texto, já estava implícito. Houve uma curva ascendente na proximidade física e na sedução do público no decorrer da vida do espetáculo. Na temporada de estreia havia uma preocupação minha em não ser rechaçada pelas mulheres, em quebrar o ciclo de rivalidade ao que somos submetidas entre nós, em não fazê-las se sentirem ameaçadas por Cassandra, algo que mantive sempre, até a última apresentação.

Tive experiências em um espetáculo cômico, com uma personagem nada sensual ou provocante por sinal, de uma espectadora não permitir o jogo com seu acompanhante. Ele pediu permissão a ela com o olhar, e ela não autorizou... Eu me lembro de ter me sentido mal. De ter me sentido desrespeitada, porque estava apenas executando meu trabalho. Não queria essa sensação de volta. E ela, de fato, nunca voltou. O público da estreia de Cassandra era bastante heterogêneo, pessoas que nunca haviam ido ao teatro vendo um espetáculo pela primeira vez em uma boate, gente que foi para conhecer a casa, muita gente da noite, não era um público formado em sua maioria por iniciados, como costuma ser.

Mas o que quero ressaltar aqui em relação à sensualidade é que, se em um começo Cassandra se insinuava para os homens, e sempre foi muito divertido ver a reação deles quando ela lhes dizia que mantinha seu órgão genital sem alterações, depois da temporada de estreia ela se insinuava também para as mulheres, ela não fazia qualquer distinção. Eu me recordo da apresentação em Londrina, que foi maravilhosa em vários níveis pois: - fiz amizade com duas meninas da casa, que me ajudaram a me montar e desmontar e me deram dicas sobre o palco e

a barra para o pole dance; as meninas estavam presentes e já figurinadas com muita exuberância para o seu trabalho; clientes, trabalhadoras sexuais, estudantes universitários, gente de teatro, todo mudo reunido em uma boate para ver um espetáculo. Nesta noite Kassandra transformou um senhor octogenário em seu irmão Heitor, por quem era apaixonada e tinha tórridas noites de sexo. Fiz toda a cena como costumava fazer, chegando a milímetros da pele do espectador, respirando em sua nuca, com a boca muito próxima a dele, apoiando as mãos em seus joelhos, descendo pelo tronco e aproximando o nariz de seu pênis até terminar em uma quebra em forma de riso. Ele ficou um pouco tímido, a casa estava muito lotada, era o FILO (Festival Internacional de Londrina) e todos acompanhavam cada passo da Princesa de Troia pelo espaço. Esta cena se repetiu com essa mesma tensão sexual em todos os lugares por onde passamos, da boate mais fina de Florianópolis ao inferninho da Rua Augusta. Sempre foi um prazer fazer. Sobre a dubiedade sensualidade/tragédia, penso que a transição acontecia bem do ponto de vista da atuação... assim como os vários momentos cômicos.

A depender da relação que eu estabelecia com o público em cada função, podíamos ter um espetáculo mais ou menos trágico, mais ou menos cômico, sempre permeado pela sensualidade. Kassandra foi morta por Clitemnestra, esposa de seu senhor e amante Agamenon. Segunda a ONG Transgender Europe, o Brasil é país que mais mata mulheres trans assim como o que mais consome pornografia com transexuais (<https://super.abril.com.br/comportamento/brasil-e-o-pais-que-mais-procura-por-transexuais-no-redtube-e-o-que-mais-comete-crimes-transfobicos-nas-ruas/>). As mortes destas mulheres se assemelham muito à de Kassandra: muita violência, muita crueldade, sempre mais de duas dezenas de facadas, desfiguração do rosto, nudez, violação, desumanização.

Apesar de toda essa tragédia, a maioria das travestis e mulheres trans que conheço mantém perante a vida uma postura debochada, irônica, sarcástica e combativa, sintomática de sua resiliência. Elas contam suas tragédias fazendo troça delas, como que pra expurgar o mal que passaram, com gargalhadas, muitas vezes apreensivas, mas com um sorriso no rosto e muito bem maquiadas. Tentei reproduzir um pouco dessas heroínas na construção de Kassandra.

18) Quais as dificuldades de apresentar um espetáculo que coloca você em um limite muito tênue com o público? Que tipo de reações pensava que teria o público?

MM - Não sei se dificuldades, mas é desafiador... na verdade gosto e me sinto à vontade nesta situação. Mesmo em espetáculos com palco à italiana, gosto de ver o rosto das pessoas, sentir a respiração da sala vindo com a gente durante a função. Confesso que gosto mais de

espetáculos sem quarta parede, que demandem pelo menos um mínimo de interação. Com Cassandra posso dizer que, embora ache espaços muito grandes, amplos e luxuosos, com equipamentos de luz e som de última geração – caso da Conca, em Florianópolis, e da Marlene Muito Prazer, em Joinville –, proporcionem uma fruição visual mais impactante, com grandes possibilidades de ambiência sonora e de luz (acho que os graves da trilha sonora original só foram ouvidos integralmente nessas casas), como performer prefiro os espaços menores, íntimos, aconchegantes. Assim posso explorar mais as nuances nas transições, direcionar uma fala baixinho a um espectador, sem prejuízo na escuta de todos os outros, a tensão é maior entre os espectadores e a personagem, já que um corpo seminu acaba roçando neles, ou eu possa sentir um comentário baixinho e respondê-lo sem cerimônia. Sinto que as pessoas costumavam manter um misto de medo e desejo por Cassandra... a maioria atenta, já que ela poderia interagir com eles a qualquer momento... e em alguns momentos da obra ela está bastante brava e irritada. Lembro que eu fazia uma brincadeira sobre saber o tamanho do pênis da pessoa apenas olhando para o rosto dela... costumava ser divertido. Cassandra passava 75min de espetáculo contando sua história e tentando fazer amigos, então eu perguntava os nomes das pessoas com as quais interagia e mantinha contato com eles durante todo o espetáculo. Um dia alguém respondeu: - Hildo. Ela: - You do? ... A despedida costumava ser emocionante.

- 19) Quando você acha que o trabalho está no ritmo esperado? A presença e reação do público têm algum peso para continuar trabalhando o ritmo do trabalho? É possível, durante os ensaios, pensar na forma em que a personagem vai levar o público mais para cima ou para baixo?

MM - O ideal é não criar expectativas com o perfil do público de cada apresentação. O diretor sempre dava aquela escaneada panorâmica na casa e me dizia: - Público diverso, bastante jovens, mais mulheres, público LGBT, etc.. Isso também me preparava para algumas referências que eu pudesse fazer (séries, por exemplo), e sobre como abordar as pessoas. Mas cada público é único. No caso de Cassandra, que tem bastante interação, a relação estabelecida e a intensidade da pré-disposição do público para rir, se emocionar, imprimem sim o ritmo. Às vezes as pessoas se entregavam excessivamente às situações cômicas, de interação, e eu já me preparava mentalmente para a transição para a próxima cena... a da guerra, ou do corpo se transformando na adolescência, ou da morte de Heitor, que eram cenas mais trágicas e que tinha que puxar o público “para baixo”, tinha que trazê-los comigo também para esse lugar de dor. Impossível ter essa percepção em ensaios sem público, ou com um público formado por amigos,

ainda mais um com a característica relacional de Cassandra. O espetáculo nunca está pronto na estreia, ele está pronto para estrear. Daí para atingir a qualidade do que vislumbramos, precisa de amadurecimento. Apenas as apresentações podem nos dar isso.

20) Que mudanças trouxe a personagem para a pessoa?

MM - A minha transformação como mulher e como artista é constante, assim como o processo criativo é contínuo. Afeto e me permito afetar todo o tempo, o que reflete em meus processos de criação. Essa abertura demanda capacidade de desapego e de edição.

21) Quanto mudou a Cassandra da primeira leitura para a Cassandra que estreou? Por quê?

MM - Tendo em mente que a estreia não conclui a encenação, e que a montagem começa bem antes dela, a abertura à intervenção do acaso ou de novos elementos costuma se manter por toda a vida do espetáculo. Com a distância de 7 anos da estreia de Cassandra, me arrisco a vislumbrar uma curva criativa ascendente. O meu processo de criação vem atravessado por muitos elementos. Posso citar a sensação de poder ao conseguir executar movimentos difíceis no pole dance. A maquiagem cheia de contornos criada por Robson Vieira, e que passei a executar com destreza. O figurino de dominatrix que me transformava em uma heroína de HQ de mais de 1,80m de altura. A trilha sonora original de Ledgroove, com os graves que dão pulso à Cassandra. A operação dessa trilha ao vivo pelo próprio Led, em comunhão com a luz de Turnes. A conexão de nós três para o desfile pleno dessa heroína tão trágica.

Posso citar acontecimentos mundiais, como a crise dos refugiados da Síria e o golpe no Brasil, que inclusive se instaurou no dia de uma apresentação de Cassandra em plena Capital Federal, e que ressignificaram momentos e intenções da obra. Posso lembrar como a Princesa de Troia estreou buscando a simpatia, e como ela se tornou a mulher que não pede, brada por empatia. Que seguiu testando os limites do público e do espaço, sem se preocupar em agradar. Apenas reiterando seu papel de sobrevivente das suas tragédias.

22) Com a passagem do tempo a montagem foi encontrando novos significados na personagem e na encenação. Até onde você se permite ressignificar, mudar?

MM - O limite é o que a própria obra demande para se manter atualizada sem ser corrompida, se não se tornaria outra obra. Sou desapegada e aberta a interferências exteriores, neste sentido. Somos, Turnes e eu. Entendo que as alterações que fizemos foram legítimas e respeitadas com

o texto de Blanco, sequer demandaram alterações no texto... foram pausas, intenções, inflexões. Depois do levante do feminismo no país e dos acontecimentos políticos que já citei, o mesmo texto dado em 2012 não pode ser “lido” pela recepção da mesma forma, é inevitável a mudança.

23) A montagem trouxe como consequência alguma aproximação ao universo trans?

MM - O espetáculo nasceu em um momento muito diferente no que diz respeito às discussões sobre identidade de gênero. Não se compara com o vulto e o relevo que essas discussões conquistaram atualmente. Cassandra me aproximou das mulheres trans, o que me faz não conceber um feminismo que não seja interseccional, que não abarque a causa trans e que não entenda a especificidade das demandas dos diferentes grupos de mulheres. O espetáculo encerrou seu ciclo, mas dele ganhei companheiras dispostas a naturalizar a presença trans nas artes, com elas me comprometo e delas não posso ser menos do que parceira contumaz.

24) Você acredita que o seu compromisso com a realidade, com as questões contemporâneas e com a sua consciência social, possam ter sido o que permeou e mudou muitas posições na atitude, no texto e na performance?

MM - Acredito que nenhuma encenação mantida em cartaz por tanto tempo passa incólume por acontecimentos sociais e pelas transformações dos artistas nela envolvidos. Neste caso (de Cassandra) ainda mais. Os refugiados da Síria, as manifestações de 2013 e tudo que decorreu delas, o Golpe misógino que levou ao impeachment de Dilma Roussef, o vulto das discussões sobre transgeneridade e representatividade, um novo levante feminista, tudo isso me atravessou, muito disso atravessou o diretor, e em consequência atravessou o espetáculo, o nosso trabalho. Tomar partido é algo intrínseco da minha condição humana e de artista, é inevitável.

25) Você já comentou que talvez hoje você não montaria Cassandra, por quê?

MM - Montaria Cassandra hoje, mas não como atriz. Em um mundo ideal atrizes transgêneras representariam personagens de mulheres cisgêneras, e vice-versa. Na prática este trânsito não acontece de forma proporcional, o que não colabora para a representatividade de pessoas transgêneras nas artes. A discussão é muito profunda, com muitas camadas políticas e artísticas (o que é quase redundante), e hoje é menos complicada pra mim do que há alguns anos. Sou

sensível à causa e, neste momento, em 2020, preferiria integrar a montagem como produtora ou diretora.

26) Como é trabalhar com Turnes, um diretor que já dirigiu vocês em vários outros trabalhos? Quanto e como você acha que isso influenciou o processo de Kassandra?

MM - O meu processo criativo com Kassandra é compartilhado quase que integralmente com Turnes, o melhor parceiro criativo que pude encontrar nesta vida, com o qual mantenho uma relação de respeito, intercâmbio incessante e confluência de ideias. Entendo que é muito perceptível essa nossa relação em Kassandra e como foi benéfica à encenação.

O pacto entre os artistas envolvidos, em qualquer processo, de que as proposições de todos serão efetivamente (e respeitosamente) consideradas, é de fundamental importância para um percurso de construção que não se pretenda recorrer solitariamente. Este pacto, na maioria das vezes tácito, é o que promove o ambiente para que intérpretes proponham de forma profícua, entendam a importância de seus aportes para o desenvolvimento do trabalho, se apoderem de seu papel como criadores, que se posicionem.

5.2 OS DOCUMENTOS DE PROCESSO

Temos notado ultimamente um interesse por parte dos artistas na preservação dos documentos de processos, como também, em alguns casos, em fazer desse processo parte do espetáculo. Mostras de processos estão aparecendo cada vez mais e com mais material, o que confirma essa vontade. Muitas vezes os próprios grupos, interessados em conhecer os estudos desenvolvidos pelos pesquisadores, os convidam para acompanhar os processos. Assim, o crítico passa a conviver com o ambiente do fazer artístico. No meu caso em específico, conviver com o ambiente artístico tem me permitido ficar perto de muitos processos, nem sempre como pesquisador, embora o olhar seja sempre este.

A Crítica Genética surgiu com o desejo de melhor compreender o processo de criação artística, a partir dos registros de seu percurso deixados pelo artista. O que deve ser enfatizado neste momento é que o ato-criador sempre exerceu e exercerá um certo fascínio sobre os receptores das obras de arte e sobre os próprios criadores.

Entrevistas ou depoimentos de artistas que falam dos bastidores da criação são facilmente encontrados. Há também os casos de algumas obras que falam, direta ou

indiretamente, da criação. Blanco, em sua obra *Tebas Land*, por exemplo, aborda o processo sobre o modo como uma peça de teatro é feita.

Os pesquisadores de processos, curiosos pelo processo criativo, se aproximam do ato criador, para tentar conhecer melhor os mecanismos que constroem uma obra. É através das marcas que o artista vai deixando do seu processo, dos vestígios, das anotações, das marcas que o crítico tentará reconstruir o caminho feito pelo artista.

Assim que vou lidando com os registros da artista, feitos ao longo do percurso, percebo como a obra vai tomando forma; ela não chega pronta, embora alguns movimentos vão sendo feitos guiados pelo projeto poético dos artistas envolvidos. Quer dizer, a obra vai se transformando no percurso, progressiva e continuamente.

Os rastros deixados pela artista Milena Moraes, em seus diferentes textos, são a concretização da contínua metamorfose desse processo. Muitas vezes o público, receptor da obra, pode vir a pensar que uma obra nasce pronta, mas acredito que seja importante ressaltar que toda obra tem memória e é também esta uma das consequências dos trabalhos do pesquisador: revisitá-la. Compreender a criação, narrar suas histórias, entender esses percursos é o que se propõe a fazer o crítico, tentando entrar na mente criadora do artista. Ao longo de uma pesquisa de Crítica Genética, convive-se com o desenvolvimento de buscas estéticas. Essas procuras foram aparecendo no decorrer dos ensaios, embora no começo existisse uma estética, diferente daquela que propõe o próprio texto. Os artistas foram se defrontando com possibilidades que iam modificando as procuras estéticas.

Minha pesquisa é baseada em documentos em processo. Acompanhei todas as suas fases, em oposição às pesquisas que se valem de produtos ditos acabados. Por acompanhar o processo fui observando uma série de acontecimentos interligados que tinham ligação com a obra em construção. Estava diante de um objeto móvel, o fazer teatral em criação. Entre registros, os documentos, e a obra entregue ao público há uma relação, na qual encontramos um pensamento em processo, um pensamento que faz suas escolhas. Esse percurso que tentamos desvendar faz para nós, críticos de processos, parte da obra. Esse caminho, com suas mudanças e escolhas que os documentos deixam transparecer são os que nos permitem ver o artista em direção à obra entregue. Embora os documentos do processo nos permitam conviver com a diversidade de obras possíveis, eles são parte da obra entregue. Assim, cenas desaparecem, ações novas aparecem, falas se modificam. São registros materiais do processo criador.

Nos textos de Milena, há anotações com diversos objetivos. De coreografias a informações do texto que se fazem necessárias reter. Em todo caso, são registros do seu

processo criativo. Embora meu trabalho, como crítico, assim como a da maioria dos críticos, esteja limitado aos registros deixados pela artista, na tentativa de registrar a maior parte do processo, fui escrevendo um “diário de bordo”. Uma característica dos documentos de processo que tenho visto é a diversidade de linguagens: registros visuais, sonoros, escritos. Percebi um permanente movimento tradutório, com passagens de uma linguagem para outra, ou seja, uma tradução intersemiótica. Essa é uma das singularidades, as relações que se estabelecem, entre essas linguagens diferentes.

No caso de Milena, constatei que, no seu processo de criação, houve leituras, muito material sonoro e visual pesquisado na Internet, que acabaram também ficando registrados no meu diário de bordo. Outra característica de nosso objeto de estudo é que a rede formada por todo o conjunto de documentos está sempre em construção, em movimento, em processo. Com os diferentes documentos em mãos, aqueles deixados pela artista ao longo do processo e os levantados pelo pesquisador, estabelecemos relações entre os dados e tentamos refazer e entender a rede de pensamento da artista.

Em primeiro lugar, é preciso coletar os documentos disponíveis do processo ou do artista a ser estudado. No caso do projeto *Kassandra*, como estive desde o começo, fui coletando dados e documentos, acompanhando as pesquisas da artista e registrando tudo em meu “diário de bordo”. E também fiquei atento aos documentos que a artista ia produzindo. Para ampliar meu dossiê em conversações com a equipe, ficou acertado que eu iria ter acesso às mensagens que diretor e assistente iam trocando sobre o processo dos ensaios. Ensaios que também acompanhei, registrei em meu diário e filmei.

5.2.1 Observando o material

Com toda esta documentação, observar e estabelecer relações entre os diferentes documentos era o próximo passo. Primeiramente, resolvi orientar esta pesquisa começando com a seguinte pergunta: o que me oferece este material sobre o processo criativo de Milena Moraes? Quais aspectos do seu processo criativo aparecem no material?

Ao todo, Milena elaborou três roteiros do mesmo texto durante o processo e em todos eles ficaram rastros, anotações, coreografias e outros rascunhos. Todos eles foram analisados durante o trabalho.

Eu levei um diário desde o ponto de partida, quer dizer, desde que toda a equipe, entrou em contato com o autor e o texto.

Todos esses vestígios, já descritos, deixados pelos artistas, em roteiros, gravações, vídeos, fotos, e-mails trocados pela equipe, junto com o “diário de bordo”, ofereceram meios para tentar detectar o funcionamento do pensamento criativo. Com o cruzamento e o estudo de todos esses documentos se intentou reconstruir o processo da atriz, trazer um novo olhar para o fazer teatral, o de ver o processo como obra, além da possibilidade de que os próprios artistas pudessem visitar o próprio processo através dos registros, seja para rever a própria obra ou para identificar uma linha de trabalho. Também veremos os pontos de conectividade entre a peça, seu processo e a cultura.

Kassandra - Menelaus - Mitoa

Hi... Hello... You like my show?... Thanks... Thank you... Name? Your Name... Nomi... Séu nômi...? Beautiful name... hahaha... You are my friend now. Yes! I like you, you a friend face. Serious... hahaha... Sorry, sorry. I don't speak português. Sorry. Very sorry. I can not speak your idioma... Very very small... Çaça, home, home... Cazza! Garana... Minia garana. Hómi. Hômennn. Bôfi. Aqué. Muitow caro. Amigo. Sorry. Very difficult for me... But I speak English. Little English, sorry. Déschculpa, déschculpa para mim sênhor... You understand? You are nice. You are my friend.

My name is Kassandra. Kassandra. You understand? Nômi. Méu nômi ê Kassandra. You know Kassandra? The Trojan girl? Troy? Troia? The city of Troya? The horse of Troy?! The Greeks? Present of Greek... The War of Troy? The ten years war? Ulysses, Achilles, Menelaus, Agamenon, Clitemnestra? Complicated woman. Oh! I not love Clitemnestra. You know Príamo, Hecuba, Paris, Heitor, Helen, Helena of Troy! You know? It's funny! You know my family! Oh, you are my friend now! Oh... I am se happy! Very, very happy! Very nice! I love my family! Príamo is my father, the king of Troy, a remarkable man, a immense king, one old, old, old, man... I love my father, I think my father all times... And Hecuba is my mother, the queen of Troy... So, ladies and gentlemen, I am the Princess of Troy. No, no, no... Don't put your knees at the floor, I am good. Hahahahahaha. I love my family. I love my family because my family accept me, you understand? Accept my new body. I'm sorry... I'm not a woman...

You understand now? I am not a girl, I am a boy. No, no... I born boy but after I transformed my body, and now I am Kassandra... And my family accept ME! All my family, my mother, my father, my brother and my sisters, all my family. My father ask for me: why you want to be a woman? And I told: - Because. THE first day I was a girl my mother cry a lot: My boy, my boy, where is my boy... Things of mother. And I told MOM, MOM! I am here! I am another but I am the same! And she: My baby, my baby... So sweet my mom. Wonderful woman. I love my mother, she is in my heart.

And Heitor... You know Heitor? He is my brother. Yes, Heitor and me, brothers. He is the more brave soldier. The colossal man, a beautiful, beautiful boy. I think about him all times... He is my preferred brother. Ok, I talk for you a secret: HE IS MY AMOROUS BROTHER. You understand? Heitor and me. Love. Love, love, love. Sexuality relation. Understand? Heitor and me make love, sex, very very intense sex. Oh, Heitor is very good. I love his body, his legs, his farms, his torso, his DICK! Oh yes, I know. My brother, I know no correct. INCEST. But I love Heitor and he love me. One day my mother catch me on the bed with Heitor. She shout: NO POSSIBLE! OUT! OUT! I have ten years, Heitor sixteen. And after Hecuba talk to my father, the king. Then Príamo talk to my brother and me: NO CORRECT, NO OK. NEXT TIME YOU TWO OUT OF TROY. Me and Hector told him: ok, ok. Sorry, father. Sorry, father. Sorry. Buuuuuut we continued!!!! In secret. Secret relation. Sex, sex, sex all the times. SEX, SEX, Sex and sex. In the morning, sex, sex, sex, in the afternoon, sex, sex, sex, in the night, sex,

*showc
amuntonção
dele
Troia
família*

The body

Heitor

máscara (tirar) é parte da coreografia. Finaliza com a troca da máscara.

Entrada nos 14, 15, 16 antes e mais fluida.

The winner takes it all, continua falando, sem música.

Fica ⊕ parada depois do the winner.

Odysseus. — pega alguém do público.

EE

Do ponto de vista analítico, é complexo entrever as relações existentes entre o texto e a representação. É na análise dos manuscritos da atriz, sob minha visão pessoal, empírica e subjetiva, do meu próprio “diário de bordo” que tentarei detalhar aspectos da passagem do texto para a cena, do processo criativo da atriz Milena Moraes.

Analisar a representação implica entender não só o espetáculo como uma descrição de elementos independentes, como também sua inter-relação e significação em um âmbito global na representação. Ter acompanhado o processo me proporcionou algumas percepções que não seriam possíveis se eu não houvesse estado presente em ensaios, reuniões e em quantidade significativa de apresentações.

Nos subcapítulos seguintes, que se referem ao texto, ao corpo e ao espaço, almejei cruzar os dados recolhidos nos diversos documentos, meu diário, as anotações da atriz e a correspondência entre diretor e assistente.

5.2.2 Diário de bordo

Fazem parte deste diário as anotações e observações que fui recolhendo da equipe durante o tempo que duraram os ensaios. As anotações permanecem da forma que foram tomadas.

22/09/11

Primeiras fotos y vídeos, procurando a personagem. Na intenção de ir pensando na personagem, Milena e Renato fazem uma sessão de fotos e gravam alguns vídeos. Embora o projeto ainda era uma incógnita, devido às limitações económicas, a confiança nos artistas era grande, e acreditando que sairia do papel já tinha começado o processo de pesquisa. O material feito nessa noite, no centro de Florianópolis, em uma rua lateral do Instituto [Estadual de Educação], lugar frequentado por travestis, serviria, no futuro, como material de divulgação. A pesquisa da Milena, em casa, também já estava acontecendo. Livros, filmes, vídeos em internet, músicas, etc. O registro visual pode ser conferido neste link a seguir: <http://www.youtube.com/watch?v=AXAXqqGxUN8>

22/11/11

Neste dia e enquanto estamos carregando com Milena os cases de *Mi Muñequita* para as apresentações em Brasília, recebemos a notícia que o projeto *Kassandra* enviado para o edital

Myriam Muniz é um dos contemplados. Momento de felicidade, beijos e abraços. A Cassandra brasileira iria estrear em 2012.

26/04/2012

Primeira reunião do projeto *Kassandra*, o prêmio entrou há dois dias, e a reunião visa definir ensaios, orçamento, questões burocráticas, etc. A Camarim Escola de Arte é um dos lugares sugeridos para ensaiar. Serão realizadas pesquisas em internet para orçar a compra de um pole dance. O Bokarra é local que todos querem para as apresentações, também surgem outros lugares possíveis, o 288, na rua Anita Garibaldi.

“Cassandra a princesa de Troia” e “Cassandra” de Christa Wolf são textos sugeridos como referência e também o filme “As Troianas”. Toda a equipe leu os textos e assistiu aos filmes sugeridos.

30/04/12

Assistimos com Milena a vários vídeos em Internet:

- Luis Antonio – Gabriela, obra de teatro de Nelson Baskerville. Nelson conta a própria história do irmão mais velho, homossexual, Luis Antonio, quem desafia as regras de uma família conservadora dos anos 1960 e parte para Espanha sob o nome de Gabriela.

Pesquisando e chorando e seguindo a canção:

http://www.youtube.com/watch?v=Cz2iQTe_T2U&feature=relmfu

Porrã...

Provocações – Luisa Marilac, travesti que mora em Espanha.

<http://www.youtube.com/watch?v=BkWWYsnkwTk>

Hedwig and the Angry Inch (este filme tem a coisa mítica também...)

http://www.youtube.com/watch?v=Ncqbfidwh_0w

Transformação

Os vídeos são só de make up. Transformação bem de superfície. “Gosto da ideia do artifício, de usar o máximo possível de fake: unhas, cabelos, lente de contato, make up. E fico pensando na desconstrução disso também. Até onde mostrar as vísceras e/ou a fragilidade na imagem...

Ou não”.

<http://www.youtube.com/watch?v=tPNfv4bGjCw&feature=related>

O Vestido Dourado:

<http://diariocrossdresser.blogspot.com.br/2012/01/o-vestido-dourado.html>

http://www.youtube.com/watch?v=LqtyHQ9bkwQ&feature=player_embedded#!

Kassandra pesquisa (sotaque inglês brasileiro)

<http://www.youtube.com/watch?v=O4zeLlgJ8B0&feature=related>

Primeira entrevista de um jogador brasileiro transferido para o Manchester United, time de futebol inglês <http://www.youtube.com/watch?v=Ilz3ip3zETg>

Miss Brasil 2009 falando inglês <http://www.youtube.com/watch?v=8OYNJTb23yE>

Sandália/bota da Winitz.

03/05/2012 Grécia e Roma

Vemos o interesse na pesquisa de Milena pela prostituição na Grécia Antiga.

Mais adiante, na época em que Grécia e Roma polarizaram o domínio cultural, as prostitutas eram admiradas, porém tinham que pagar pesados impostos ao Estado para praticarem sua profissão; deveriam também utilizar vestimentas que as identificassem, pois caso contrário eram severamente punidas.

Na Grécia, existia um grupo de cortesãs, chamadas de hetairas, ou heteras, que frequentavam as reuniões dos grandes intelectuais da época. Eram muito ricas, belas, cultas e consideradas de extrema refinação; exerciam grande poder político e eram extremamente respeitadas.

04/05/2012

Início do processo. É realizada a primeira leitura. Tentaremos esclarecer os pontos em que exista alguma dúvida inicial. Milena lê o texto, Renato e Vicente se alternam nas didascálias.

Milena questiona se não seria melhor ler os nomes dos personagens em português, e não em inglês (pág. 7). Em relação à linguagem do texto, percebe-se que Blanco pensa em espanhol e escreve em inglês para a sua personagem; a *Kassandra* dele é hispânica. Há passagens do texto no qual o inglês rudimentar da personagem é traduzido do espanhol.

Percebemos que Blanco escreve o texto em inglês pensando em um imigrante hispânico, discutimos a necessidade de mudar as partes com essas particularidades, nas quais se identifica o espanhol como língua de partida, ou que evidenciem a tradução de uma expressão que vem do espanhol. Não faria sentido em Brasil. Por exemplo, no texto existia a expressão “it’s heavy” em relação a uma pessoa, que nitidamente vem do “es pesado” (uma pessoa) do espanhol. Essa expressão não tem sentido para um brasileiro, já que ele diria que “é chato” e a sua tradução deveria ser: “it’s flat”.

Renato pede para Milena ler com sotaque ruim em inglês. Comenta-se que para quem estudou a língua como a Milena, falar em um inglês “macarrônico” apresenta mais dificuldade do que para alguém que não dominasse a língua. O sotaque e o próprio inglês mal falado é uma preocupação de toda a equipe.

Dúvidas sobre quem é *Astyanax*. *Vanquish*? O texto gera pesquisas.

Em vários momentos da leitura, aparecem momentos engraçados, devido às traduções da personagem, por exemplo, *estatuilla* (estatueta), que é traduzido por “little status”. Outro momento engraçado da leitura foi quando a personagem tem que ler um trecho do texto em grego com a máscara de Bugs Bunny.

Brincamos com Bugs Bunny, deveria ser ter uma referência como “Long Leg”?... Perna Longa. *Oh my gold!* (expressão da personagem), muitos risos e comentários.

Trechos do texto que trazem a comédia no texto, o texto vai da comédia ao drama.

Comenta-se que a personagem terá uma grande carga gestual, não só pelo próprio personagem senão que também para suprir algumas dúvidas que possam surgir no público, já que o texto é todo em inglês.

Fim da leitura. Discussão sobre quem é Cassandra. Ela é uma reencarnação? É uma travesti que idolatra a Cassandra? É uma louca que se acredita ser a Cassandra? A leitura deixa questionamentos na equipe.

Final trágico.

Algumas coisas que se conversam: vai se tentar traduzir a entrevista da Cassandra grega que o autor, Sergio Blanco, enviou para Milena.

Fala-se em dividir o texto em capítulos. O texto não está dividido em cenas, capítulos, é um único texto de começo ao fim.

Pág. 11 - risos gerais pela parte do texto onde a Cassandra lê em grego com a máscara de Bugs Bunny.

Pág.11 - *Vanquish*? Dúvidas linguísticas.

Pág 12 - mais risos e comentários... “oh my gold!”

Outro momento em que achamos que deve ser feita uma tradução: “Y think” por “E think” pág. 12.

Temos que aporuguesar os nomes.

Pág. 14 - Cochon?

Devemos traduzir na mesma língua, o inglês, as partes que notamos estão com estruturas do espanhol para as estruturas do português. Também os ditados.

04/05

Milena começa a academia. Existe a intenção de fortalecer o corpo, em geral, e os braços. Haverá vários números no pole dance.

05/05/2012

Com a intenção de escutar a pronúncia dos nomes citados na peça, assistimos a “Troia”. Também é mais uma linguagem da qual nos utilizamos para nos familiarizar com a história.

07/05/2012

Para interpretar um transexual deve ganhar força nos braços pro seu show no pole dance. Cassandra tem um perfil no Facebook; a foto do perfil é baseada nos panfletos que são entregues na rua do centro de Floripa. Não se esclarece quem é Cassandra nem claro que se trata da Milena ou de uma peça... Um pouco de suspense.

Renato, Vicente e Milena assistem a “As Troianas”, eu não consegui acompanhar.

Flavio pensando na Cassandra...

http://www.youtube.com/watch?v=TIO4FWrVE2I&ob=av2n&fb_source=message

23/05/2012

Quarta feira - Começam os ensaios de Cassandra no Museu da Escola, antiga Faed. Não consegui acompanhar o primeiro ensaio.

Renato pediu a Milena pra levar o figurino e os acessórios que ela imaginava que a personagem teria. A Milena levou uma bolsa lilás, shortinho jeans, blusinha dourada com lantejoulas preta e sapatos pretos. Também levou cera de depilação, espelhinho, espelho maior, fita cassete, castanholas, leque.

Ensinou a depilar, fizeram um joguinho no qual foram inventando para que serviria cada coisa.

04/06/2012

Após o primeiro ensaio, foram suspensos vários outros por motivos diversos, greve de ônibus, dias com muita chuva, viagem para apresentar, no Uruguai, *Mi Muñequita*, Milena e Renato fazem parte do elenco. Hoje foi realizado o segundo ensaio. Nos ensaios se falará em inglês, como a personagem.

Milena está “vestida” de Cassandra, shorts jeans, salto alto, top dourado, esse será o figurino nos ensaios. Está com sua bolsa. Pega um espelho e passa batom. Toca a música do grupo *Abba*, que fará parte da montagem, “The winner takes it all”. Milena dubla a música enquanto anda pela sala. O ensaio consiste em procurar movimentos para a música e dobrá-la, caminhar pela sala à procura de movimentos. Turnes pede que ela ande pensando que uma luz a seguirá durante o show, a luz é sua “alma”. Se quiser dançar durante a música, pode. O espetáculo não é num palco italiano, será ou pretendia ser em uma boate, enquanto os ensaios acontecem em um espaço de forma retangular. Os movimentos que os artistas vão criando são ensaiados em um espaço que nada tem a ver com o espaço onde de fato será apresentado. Esses movimentos devem ir sendo ensaiados, acredito, em um palco imaginário. Um palco que ainda não existe, fisicamente.

Como o texto está em inglês, durante os ensaios, apenas o inglês será falado.

Quando esquece a letra da música, Renato lembra a um amigo que quando isso aconteceu com ele, ele disse: “pão com manteiga, manteiga com pão”.

A Milena faz um gesto com o braço, e o diretor comenta: “so travesti” (risos). Vemos como a atriz está durante os ensaios, procurando, experimentando e aportando gestos, movimentos etc. Durante a música, os lábios trêmulos. She have a history to tell, não é só um show. It’s funny sometimes, but she’s saddy too. The light and the eyes. Pedem para Milena seguir a luz com o olhar.

1ra parte mistério, 2da parte power 3ra drama?

14/06/12

Foi comprada uma máscara de coelho pra começar a ensaiar com dita máscara.

Algumas modificações serão feitas no texto, como, por exemplo, Renato pensa em começar o espetáculo com uma apresentação de Cassandra, a música vem sendo ensaiada de Abba: “The Winner Takes It All”.

Outro aspecto é que se pensa na Cassandra não como uma travesti que contrabandeia cigarros, e sim talvez ipod. Não seria uma travesti “barata”.

Também no fato de que ela teria um aspecto de “dominatrix”, roupas de couro, de látex etc.

5.2.3 Algumas observações

É notório, apesar de que tanto a atriz Milena como o diretor Renato e eu pesquisador, estejamos fazendo outros trabalhos paralelos, o projeto está presente em nosso dia a dia. Esse comentário tem a ver que, por exemplo, tenho percebido como a cada encontro, e são diários dada a amizade, proximidade e sociedade existente entre todas as partes, *Kassandra* toma parte das conversas. Surgem ideias a cada momento, por exemplo, em uma recente viagem para o Uruguai, entrei em uma loja pra comprar umas camisetas para mim, e acabei comprando uma camiseta para Milena na qual a estampa era de uma mulher com cara de coelho, que nem a *Kassandra*. No dia a dia, mesmo andando pela rua, parece que o instinto está sensível a tudo o que puder vir a ter relação com *Kassandra*. Roupas ou acessórios que ela usaria, jaquetas de couro com zippers que temos visto juntos o não, andando pela rua. Comentamos sobre botas, até as que vimos na tela da academia, que poderiam ser da *Kassandra*. Pensa-se em botas altas, com tiras de couro que remetam à época dela. Vimos corsés, e cabe aclarar que em todos esses momentos não estávamos procurando, de fato, figurino pra *Kassandra*, foi só ver e pensar nela. É um detalhe pra notar como está vivo em cada um de nós o projeto *Kassandra*.

18/06/2012

Até agora os ensaios aconteceram, 04-06-08-11-18, sendo que consegui acompanhar os dos dias 04-06-18 (nunca completos). Dia 06 filmei.

A cena do começo onde *Kassandra* interage com o público tentando vender Marlboro, e que no começo Renato pensou em abortar, agora se pensa como um pretexto pra quebrar o gelo, pra começar o papo com público.

O ensaio começou com um trabalho de mesa, leitura de texto e comentários. Estamos todos presentes.

Hoje foi trabalho de mesa, leitura do texto para definir uma 1ª parte do texto pra trabalhar.

Após Vicente ter partido o texto em microcenas, se irá trabalhando em partes.

Ele comenta o que pediu pra o músico. Depois há uma troca de ideias sobre quem e como se sente *Kassandra*, a travesti. Uma travesti que quer ser *Kassandra*? (assim como outras querem ser Greta Garbo), é um ente? Ela existe como tal. Ela é uma louca?

Ledgroove, o músico que fará a trilha da peça, começou com sua pesquisa. Na visão de Renato, o tema da coreografia é uma música pesada que represente os muitos estupros sofridos pela

Kassandra quando Troia foi invadida. Outra música deveria ser bem diferente, algo épico, mais tragédia grega.

Discute-se sobre o sotaque, sobre como será esse inglês troiano.

Também se comenta sobre como vai ser a comunicação com a plateia? Há preocupação geral se o público vai entender.

Começa a leitura com a Milena já tentando fazer a voz da *Kassandra*, procurando uma voz. No decorrer do texto que não foi traduzido, vão se trocando as palavras que seriam ditas por uma travesti hispânica, pelas palavras que diria uma travesti brasileira, que é o caso. Por exemplo, homem por homem, ou dinero por grana.

A primeira parte apresenta um código de como será falado o espetáculo, não é um discurso organizado. É importante para o espectador entender que ela fala “inglês”. Entender o desespero por falar uma língua que não é a sua e ser compreendida nessa “língua”.

Acabada essa primeira parte se faz uma pausa e se fala sobre o local que se pretende para apresentar, um puteiro, e da vontade de conhecer esse tipo de lugar, mais especificamente, por parte das mulheres, que não têm essa possibilidade.

20/06/2012

1ª parte. Marlboro para quebrar o gelo. Deixa claro que não fala português, a peça é em inglês.

2ª parte. Árvore genealógica apresenta a família. *Priamo, Hecuba, Heitor, Paris*.

22/06/2012

Hoje nos ensaios continuam-se trabalhando as primeiras partes do texto, as partes que já estão marcadas. Aparecem como objetos de cena os cigarros Marlboro e uma revista. As imagens da revista que Renato gostaria de utilizar são as de um casal navegando, ou perto de uma ilha, tipo a de Caras. Também se cogitam nomes com apelo popular para usar nessas imagens da revista e que representam alguns dos personagens do texto, por exemplo, Luciano e Angélica, Cauã Reymond, Grazi, o Capitão Nascimento. Eles representariam na nossa realidade Priamo, Hecuba, Heitor, Paris. Renato destaca algumas palavras que Milena troca durante o ensaio, por exemplo, *said* por *told*. Milena acha melhor *idiom* em lugar de *tong*. Renato sugere fazer alguma piada com a cartela de Marlboro e as fotos do MSP.

Renato fala das relações que a personagem terá com o público, da forma de interagir, por um lado o show, o espetáculo, luzes, música, e por outro, o improvisado com o público, *Kassandra*

vai interagir com o público, vai falar com as pessoas, vai mostrar as fotos na cara das pessoas. O público é parte do espetáculo, mas ele muda, o público não sabe que faz parte da encenação. Em uma parte do texto (pág. 8) aparece a seguinte frase: “*And one day my mother look Hector and me in the bed*”. É comentado pela equipe que talvez seja melhor trocar a palavra *look* por *discover* ou *catch*, já que ficaria mais próximo de uma tradução do português para o inglês, algo assim como flagra. A equipe acha que está traduzido de uma estrutura hispânica. E existe também a intenção de achar uma palavra em inglês que facilite a compreensão de quem não entende a língua.

É pedido pra Milena investir nas risadas “travecas” que ela está improvisando durante o texto. Investir em movimentos como mexer no cabelo, dar risadas loucas, espalhafatosas. Mexer o cabelo e beijar o ombro quando fala dos pais, reis de Troia, e que deixa claro a origem de sua nobreza. Procurar as quebradas corporais (é um travesti), um jogo corporal mais agressivo, sempre performando. Usar as paredes, a mão na cintura, o cabelão (a atriz está usando nos ensaios uma rede comprida que oficia do rabo de cavalo que usará na peça). Sexy, sexy, sexy.

25/06/2012

Pela primeira vez o texto é passado sem interrupções até “*Bugs Bunny*”. O momento da morte de Heitor na cena de guerra emocionou toda a equipe. Toda a equipe ficou satisfeita com a passada.

Nota-se a repetição por parte da atriz de um possível “bordão”, “*heavy, heavy*”.

Devido à incerteza do espaço onde será apresentada a peça, cogita-se a possibilidade de abortar o pole dance e adotar uma cadeira. Fazer uma dança sensual na cadeira. Durante o ensaio, Milena faz movimentos sensuais na cena do SEX, SEX, SEX. Vicente traz para o ensaio alguns objetos comprados em São Paulo, óculos, bolsa. Também alguns livros: “*Greek Mythology*” de Marilena Carabatea; “*Greek Mythology*”, de Katerina Servi; e “*The Peloponnese*”, de Karpodini[-Dimitriadi], que servem na pesquisa e no processo de criação. Continuam os diálogos de linguagens no processo.

Em uma das poucas intervenções nos ensaios, devido à necessidade de me afastar do processo criador e estar só como um agente externo, comento que a personagem poderia dizer: “*I can see Paris*”, em lugar de “*I can see the future*”, fica mais explícito que ela consegue ver o futuro, além de mais entendível para aqueles que não entendem inglês.

27/06/2012

Foi comprado ontem por Internet um espartilho que chegará de Minas Gerais.

Hoje procuramos elementos com Bugs Bunny como motivo e não achamos muita coisa, nem cadernos, nem agenda, chaveiro, nada. Chegamos à conclusão que Bugs Bunny não está na moda. Milena sente que a Cassandra está cada vez mais louca, happy, happy. Vai, no seu processo, achando o estado anímico da personagem. Foi abortada a ideia de utilizar uma toalha de Bugs Bunny, mais será mantida a referência de Bugs Bunny com outros objetos.

Milena repete e repete voz e gargalhadas, procurando uma definitiva para Cassandra. Há um trabalho diário para achar a voz da personagem. A procura acontece a qualquer momento do dia.

No último ensaio, houve um momento, na cena da guerra, quando se fala da morte do Heitor, em que todos os presentes no ensaio, nos emocionamos. É um momento do texto que bate forte, se sofre um baque, o texto puxa pra baixo.

02/07/12

Foi decidido que diretor trabalharia as cenas, os movimentos e o assistente, o texto. Os ensaios seriam divididos em dois momentos.

O último ensaio foi ruim, enquanto o anterior tinha sido maravilhoso. Se tudo tinha dado certo no último ensaio, hoje não aconteceu o mesmo. Milena esqueceu o texto, não houve ritmo.

Comprei alguns objetos que remetem a Bugs Bunny, um bonequinho e uma pasta e também um DVD de *Abba*. Como pesquisador também estou com o pensamento em Cassandra. Consciente, nessa altura, de ser mais um dos elementos da rede, me encontro pensando em Cassandra, praticamente, o tempo todo. Vou andando, na cidade, e percebo que estou atento a objetos que poderiam ser figurino ou objetos de cena de Cassandra.

04/07/12

Não consegui participar do ensaio, mas fiquei sabendo que foi bom, que a equipe saiu satisfeita.

06/07/12

Hoje a atriz ensaiou com um corset que chegou de Minas e que foi comprado via internet, a máscara de coelho e um saco de pele que foi trazido pelo diretor. Há uma procura por ensaiar com um figurino similar ao que será utilizado em cena. Embora já esteja pensado na equipe, ainda não se tem o figurino definitivo.

Renato pede que não tire o casaco de uma vez só, senão devagar, ir deixando os ombros ao descoberto pero sem tirar o casaco por inteiro. Tem que brincar com o casaco, ir tirando o casaco se forma sensual. Depois que o tirou mantê-lo na mão. Pode fazer de conta que o casaco é o bebê: “oh my baby”. Vai para outro objeto, a revista.

Fala-se de cortar a parte do neto, não agrega muito na visão dos artistas e são muitos nomes, muita referência, pode marear aos espectadores que já têm que lidar com uma língua que não é a deles.

Fechar a revista na morte de Heitor.

É pedido mais foco na hora da visão da guerra. Mais drama. Discurso da morte de Heitor na cadeira na qual Kassandra desaba após ir andando pra atrás.

São sugeridos mais cortes na página 11 (Family).

13/07/12

Após procurar, desde o mês de maio, entrar em contato por vários médios com o responsável do Bokarra, conseguimos fazê-lo através de uma instrutora da academia, e nos estará esperando hoje a noite no local.

Fomos ao Bokarra com Milena e para nossa surpresa além do gerente que era com quem tínhamos marcado, também conseguimos nos reunir com o proprietário. Ele adorou a ideia, o que nos deixou muito feliz, já que era o espaço que a equipe sempre quis desde o princípio. Aproveitamos para conhecer o espaço, é muito bonito.

19/07/2012

Viajamos para São Paulo, Milena, Renato, Vicente e eu, com o objetivo de comprar o figurino para Kassandra. Não conseguimos achar vários objetos do figurino em Florianópolis. Foi feita uma pesquisa dos lugares que iremos para aproveitar ao máximo o tempo em Sampa. As botas de couro, o short e o espartilho, foram compradas em uma loja na Baixa Augusta. O casaco de pele foi comprado em um brechó, também na Augusta. Compramos também o cabelo da Kassandra, um metro de cola de cavalo.

27/07/12

Ensaio com o figurino comprado em Sampa. Renato trouxe um strobo e a música. Durante a semana, diretor e atriz foram ao Bokarra e tiraram algumas fotos. Agora a direção pode trabalhar com uma ideia clara de qual será o espaço onde se apresentará Kassandra.

Com o espaço definido, Renato sugere começar do espelho e depois a dança, baila e tira o casaco. Coreografia no pole dance até o momento que cai (já não é tão poderosa, é sodomizada) se protege; coloca os óculos, procura na sua bolsa...

Comentários do Renato.

Ressaltar os olhares, quadril, bunda.

História: - estou em perigo (seu universo é invadido)

- tento melhorar tudo com meus instrumentos, com minha sedução.

- mas, me fodi.

“*Não me faça mal, veja que eu tenho poder*” perde o controle, é absurda.

30/07/12

Tirar o casaco só quando fala que é uma mulher, na terceira parte da apresentação, quando fala, “*I’m Cassandra*”.

Na quarta parte, Vicente sugere que Cassandra fale para o Heitor, no momento da transa, que ela quer viver com ele.

O movimento que era feito no momento do sequestro já não está, foi cortado. “*And the war coming*” agora é um movimento mais sutil, antes levantava e andava.

Após conversas entre direção e atriz, vai se editar um pouco o texto, tem muita repetição. Milena sente que está muito repetitivo.

Há a sugestão de que quando acabe o “show”, Cassandra leia a revista, ou de uma olhada no telefone (talvez esteja verificando se Flaubert ligou)

O primeiro que tem deixar claro é que ela é estrangeira. Não vai vender Marlboro. Na visão de Renato a sua Cassandra não faz isso, ela é mais chique. O espaço modifica a personagem. Não teria cabimento, não seria crível, que ela vendesse cigarros, no Bokarra.

Milena agrega no texto, Conhecem Troia? Brad Pitt, o filme. Na parte de apresentação, ela agrega pequenas “pílulas”. Percebe-se que não só está pensando na personagem, mas também na recepção, no entendimento do público. Aparece o lado comédia da Milena e também as referências, o diálogo de linguagens. Ela assistiu a filme na preparação da peça.

A transa com Heitor vai ser na “ilha” (uma bancada no meio do salão) e depois faz “a guerra” e “a morte dos pais”, no palquinho onde está o pole.

“Não sou louca” circulando vai dar essa parte do texto.

Vai ir pegando os objetos da bolsa, que vai ficar sempre no mesmo lugar.

É cortada a parte de Odysseus (pág. 13), não aporta nada na visão da equipe. Só será feita uma referência.

01/08/12

Só consigo acompanhar os últimos 45 minutos do ensaio. Pela primeira vez outras pessoas assistem ao ensaio, Camila, que vai colaborar com a produção e com o trabalho gráfico e Ledgroove, o DJ que vai compor a trilha.

Há intenções de que em vez de recitar a música de *Abba*, cante um pouquinho. Na parte de Menelaos também houve mudanças, vai fazer referências á música, mais não vai cantar.

É usado durante o ensaio o figurino e também alguns objetos que serão utilizados nas apresentações. Assim, o gestual e os movimentos podem ser executados com o figurino que o espetáculo será apresentado.

Hoje, após o ensaio fomos ao Bokarra com Renato e Milena e assistimos uma das apresentações das meninas. A ideia era ver como exploram o espaço. Como ocupam o espaço. Ver movimentos, gestos, comportamentos, etc. Também tínhamos marcado com o proprietário, mas não conseguimos nos encontrar.

Fiz uma contagem dos lugares existentes para ter uma ideia de quantas pessoas entram no lugar. Dez mesas para duas ou três pessoas contra a parede com o sofá maior. Na parte lateral mais quatro mesas com sofá. Cinco bancos de cada lado na ilha-balcão no meio do salão. Aproximadamente uns dez bancos no balcão. Isto tudo sem contar os mezaninos.

O calculo é feito porque a ideia da produção é que o espetáculo seja para um número predeterminado de espectadores, as quais terão que confirmar presença via e-mail. Vale lembrar que não é um espaço convencional e não é intenção da produção vender ingressos na porta.

02/08/12

Milena teve a ideia de se amarrar, ou fingir estar amarrada em uma parte da apresentação. A ideia é agregar ação à obra, já que é um monólogo e tem muito texto. Milena realiza uma pesquisa em internet sobre bondage e envia material para o resto da equipe.

A máscara de coelho que está sendo feita pelo artista Roberto Borgati ainda não está pronta. Os ensaios estão sendo realizados com outra máscara, que nem chega ser uma máscara, e uma nariz de coelho. Também não foi utilizada a peruca comprada em Sampa, um lenço faz o papel dela nos ensaios.

Está-se pensando em estreiar o primeiro sábado de setembro. Milena está preocupada com decorar o texto, ela está com vários projetos paralelos que consomem muito tempo. Semana passada se apresentou com DR (Discussão de Relação), uma comédia dirigida por Turnes e atuação de Moraes e WMarção, e na próxima semana estamos viajando pra Montevideú para apresentar *Mi Muñequita*. Muito trabalho da produção para Uruguai está sendo feito desde aqui. Além de fazer parte do elenco, Milena faz a produção, das três peças.

No último ensaio esteve presente Ledgroove e foi muito proveitoso para poder dar continuidade ao trabalho da trilha, agora com uma ideia mais clara dos movimentos, do lugar, da estética do espaço, dos momentos etc.

Camila levou um primeiro esboço do cartaz, dos programas e dos *flyers*, do material gráfico da obra.

Ontem, na academia, gravamos um vídeo e tiramos algumas fotos pra o blog de Kassandra, enquanto Milena treinava.

03/08/12

O ensaio começa a partir da cena de Flaubert. Hoje Milena ensaia com o espartilho que será utilizado nas apresentações.

Na parte que anuncia a sua própria morte, Clitemnestra dá várias facadas, é um momento mais travesti segundo Renato, é onde pode brincar um pouco. Quando o texto chega na parte de Clitemnestra, na cena da sua morte, é um dos momentos mais trágicos.

A cena da sua morte será no palco, nesse momento pode se amarrar com as cordas.

“For my is not interdiction” (soy uma puta louca), sentimento da Kassandra.

É falada a possibilidade de que a personagem tenha uma “cicatriz” no coração, no meio do peito, e que apareça quando fala da sua própria morte. Abrir o espartilho.

Toda a cena da morte com a corda até o final é no palco, até “no more show”,

Desce do palco e procura suas coisas, bolsa, casaco, etc.

Cortar a parte do “O QUE VENTO LEVOU”.

Falar o texto com ironia.

Sem música de Tara, epílogo anticlimático. Tem que ter um final bem coloquial, deixar bem claro que é a cena final.

Cortes na pág. 18.

Mais jogado quando conta a história.

O jogo de cartas do Tarot será com ela mesma, porque caso fizer com alguém do público pode demorar mais da conta. Ela mesma se joga as cartas e vê a sua própria morte.

O êxtase da obra é quando Cassandra está no palco amarrada, pendura sua morte e vai embora.

É épico, o fato de ela contar sua própria história, é um stand up épico.

Ela vai sair do espaço e é decidido que não vai voltar para os aplausos. Vai, se foi e não volta.

06/08/12

Sessão de fotos na casa de Sandro. Fotos que serão utilizadas no material de divulgação.

Também se trabalha na maquiagem da Cassandra, feita pelo Robinho.

08/08/12

Hoje deve chega a máscara; também temos músicas novas. Ledgroove participa do ensaio. Para algumas das músicas da trilha, Led, pesquisou antigos sons gregos. Em algumas das músicas aparecem letras gregas. Já temos uma versão do “The winners take it all” de Abba. A música poderia ser recitada e não cantada.

Há uma trilha pra a cena de: sex, sex, sex, e outra para a cena da guerra (tá foda)

“And the war is coming”... se pensa em trocar “kidnapping” por “rapted”, já que fica mais compreensível, mais fácil de entender para aqueles que não dominam o inglês.

Passamos as partes do texto que tem música, e “And the war is coming”, a morte do Heitor.

Um cálculo feito pelo Vicente diz que cada página leva por volta de cinco minutos.

A música pode ser o sinal da profecia. “Paris, se você for, a guerra vai começar”, é a profecia do que será a guerra para Troia, ELA anuncia a tragédia. Tentar falar a profecia quando o coro começa.

Astyanax representa a morte de Troia, não tem mais homens em Troia, ele é o último.

Pág. 18 até 19, uma música para a morte dela.

10/08/12

Os ensaios vão ter que parar porque viajamos a Montevideu para apresentar *Mi Muñequita*.

Como vai afetar a viagem no processo criativo? O percurso é interrompido para viajar, apresentar outra peça e outra personagem? Quanto se afasta Moraes de Cassandra para entrar no papel da Madre?

21/08/12

Primer ensaio no Bokarra.

É observado o espaço com o intuito de fazer um cálculo do público ideal para o desenvolvimento da peça. O Bokarra conta com 7 bancos no balcão, um outro balcão no meio do salão que chamaremos de ilha com 10 bancos ao redor dela, 5 mesinhas no sofá lateral com uma capacidade de aproximadamente 10 pessoas, e 10 mesinhas no sofá maior com uma capacidade aproximada de 20 pessoas. Fazendo o papel de colaborador da La Vaca, sempre com um olho nos movimentos da Milena. Pesquisador inserido no processo, sendo parte da rede.

E solicitado para Milena que assim que acabar o número da apresentação inicial, tire o casaco e pare um momento no espelho. Um tempo pra que o público possa apreciar o figurino da Kassandra, ver o esparatilha, as botas, ela está se apresentando. Momento também de “fazer a gostosa no espelho”, em palavras da direção. É a Kassandra se deixando ver, uma maneira de se apresentar.

Turnes pede a Milena para buscar mais emoção no momento da guerra, a vidência tem que levar a Kassandra a outro estado emocional, a imagem da guerra é clave, ele ressalta.

Até 24/08 temos tido só mais um ensaio. Primeiro a Milena e depois Renato ficaram doentes. Foram enviados os convites via mail e já estão prontos os convites impressos. A atriz também é a produtora, ou seja, além da ansiedade pela estreia do espetáculo está a obrigação como produtora do espetáculo, que também deixa tensa a atriz. Seu percurso na criação como atriz, é atravessado pelo fato de outras funções que também assume. Podemos dizer que seu papel na rede é duplo, como atriz e também como produtora, e que gera, como essa outra função, nós na rede que tem a ver com a questão burocrática.

28/08/12

Primer ensaio com o “*texto*” da Milena. Segundo ensaio no Bokarra, espaço onde será apresentada a obra. A apropriação do espaço está feita. Os espelhos, a escada, os bancos, a mesa central e outros elementos da casa já são objetos de cena. Renato, Vicente e Milena se apropriam do lugar e de suas características. Utilizam-se das luzes, dos reflexos, das sombras. Led, também participa do ensaio.

Momentos marcados pela Milena.

Priamo, the King, the immense man.

Next time (não falou) OUT OF TROY!!

Durante a cena da guerra a música está muito alta.

Luzes piscando na cena da guerra. (Muito bom)

My personal point of view.

Put the music.

Bombing also, eat me?

Renato pede para resumir a subida no Pole dance em um único gesto definido e marcado.

A cicatriz, que estava grudada no meio do peito da Cassandra, já não vai ser usada. Também caem a cena com a revista e a cena das cartas do Tarot onde ela ve sua própria morte. Definitivamente o final vai mudar. A equipe entendeu que o final poderia ficar melhor sem essa cena.

29/08/12

Foi pedido para Milena mais ênfase na parte do assassinato de Agamenon. (pág. 7) “I remember”

Trabalhar mais posições e movimentos nas colunas do espaço. Ela já brincou com as colunas nos ensaios é foi muito bom. Tem que levar essa interação para todas as apresentações.

Saída muito legal da coluna da ilha (“tudo” falou Rê)

Emoção geral na cena da guerra.

30/08/12

Depois de ter começado a divulgação no Facebook e também pelo *mailing list* percebe se que a peça já começou, já está acontecendo. Isto devido aos vários comentários e reações que tem acontecido. Algumas pessoas ficaram fascinadas com o material, com as fotos, com todo o trabalho estético da divulgação. Outras pessoas têm tido uma reação negativa, falando cosas do tipo: “a Funarte apoiando pornografia”, “espetáculo pornográfico”, percebe-se muito preconceito. Tem outras pessoas que não leram o convite e acharam que era a publicidade de uma prostituta. Respostas “moralistas” também chegam. De certa forma é compreensível, a peça já está acontecendo, está chocando, está sendo falada, já está fazendo barulho.

Milena esqueceu na passagem a parte do texto do monsieur Flaubert, mais o comentário geral foi que o texto tinha fluido muito melhor. Não se sentiu a falta do Flaubert. Flaubert sai. No caso, em particular, dessa cena, a equipe só percebeu quando Milena acabou de passar o texto. Houve uma reação gernal de toda a equipe. O entendimento foi que o texto tinha fluido melhor, a equipo se olhou e começou a pensar que tinha acontecido. Repasando o texto se percebeu

que a Milena tinha dado o texto, num ritmo muito bom e sem essa cena. Foi como um senhal de que, essa cena, não era necessária.

O acaso, a horas da estreia, provoca um corte no texto. Houve outros cortes no texto.

Quando começa a apresentação, no final da dança, a tirada da máscara tem que ser no final do número. Aparece Kassandra, seu rosto.

É definida a área central do cenário. Renato quer quatro PCs.

Astyanax (pag.2) foi embora, não precisa estar, além de ser mais um nome difícil, complicado, se entende que não agrega nada a história. Sai.

Ficar sentada após a música de Abba. Falar do balcão.

Boa movimentação, andando por todos os lados quando fala que trepa com Agamenón.

Pegar um “cliente” na parte de Odysseus.

O ensaio foi ÓTIMO.

Hoje, a passada do texto levou 1h10 min.

31/08/12

Continuam os comentários no face, é muito divertido.

Quando sobe no palco para contar a morte, TEM que ter música (não tinha até agora), pode ser o mesmo tema “Blode seen”, da tragédia grega.

01/09/12

Dia de estreia. Ensaio com luzes já montadas. Ótimo.

5.2.4 Estreou

A estreia foi sensacional, as duas funções foram ótimas, casa cheia, recepção maravilhosa. A plateia riu, chorou, se emocionou, refletiu, pensou e aplaudiu MUUUUITO!!! SUCESSO!!

Já houve convites para levar o espetáculo a outras cidades. E é só a pré-estreia.

5.3 E-MAILS TROCADOS PELA EQUIPE

É a troca de e-mails entre o diretor Renato Turnes e o assistente de direção Vicente Concílio. Acontece muitas vezes que não conseguiam estar ambos em todos os ensaios ou que os ensaios não fossem sempre no mesmo horário. Também houve um certo momento em que Milena trabalhava o texto com Vicente e a cena com Renato. Muitas vezes a troca de ideias entre ambos,

Renato e Vicente acontecia via e-mail. Foi combinado com a equipe que eu estaria nesse grupo, para assim ter acesso a essa troca. A atriz Milena Moraes não fazia parte do grupo e me foi pedido que não comentasse com ela o que entre eles comentavam dos ensaios.

2012/5/21 Renato Turnes

Primeiras ideias pros ensaios iniciais de Kassandra:

Lei da Língua Tosca:

A partir do momento em que pisamos na sala de ensaio, e em todos os momentos que estivermos dentro dela, apenas podemos nos comunicar em "inglês".

Como meu inglês é tosco, acredito que serei um bom exemplo para a atriz. Como minha função é falar e falar e falar, vai ser engraçado, ou trágico, depende. A ideia aqui é diminuir a distância entre o pensamento (em português) e a fala (em inglês), destruir o "superego" linguístico de 8 anos de FISK, estimular a comunicação gestual da personagem e o fazer-se entender...

Ensaio 1: Improvisação da Muamba: Kassandra vendendo produtos importados para nós, os clientes. Kassandra descreve os usos e vantagens dos produtos, tentando nos convencer. Objetos de contrabando, bolsa, salto alto, shortêho.

Ensaio 2: Dublagem: The Winner Takes it All. Isso eu vou pedir pra ela preparar pro ensaio.

Ensaio 3: A Fala Trágica: Kassandra conta seu mito, aqui ela pode usar objetos, cartazes, fotos, o que quiser...tipo contação de histórias, bem épico, gostaria que usasse trechos de Eurípidés (em inglês, pode ser lido) e que exercitasse uma fala trágica, densa, gutural, a tragédia na voz.

Ensaio 4: Dança sensual: Closer do Nine Inch Nails: <http://www.youtube.com/watch?v=PTFwQP86BRs&ob=av2e>

Ensaio 5: Profetisa: Kassandra monta uma barraquinha de vidente, fala sobre os arcanos, abre o tarô pra gente, ver o futuro dos outros e o seu.

Em 22 de maio de 2012 22:34, Vicente escreveu:

Oi Rê,

Achei tudo ótimo. Principalmente a parte em que não falaremos português. Também acho bom estruturarmos a rotina do dia: se vamos falar de produção antes ou depois, se a Milena vai aquecer e tal... Percebi que ela está bem ansiosa e fica falando muito... enfim, você sabe como ela trabalha, mas acho que se há uma busca por algo diferente, é legal que ela se envolva além

da razão (daí percebermos se ela precisa "gastar" questões de produção antes ou depois de ensaiar).

Acho que há aspectos a explorarmos, ou pelo menos pensarmos: que tipo de vidência ela tem (é uma voz que sopra, é uma coisa que ela vê, é uma imagem que lhe vem à mente) e coisas do submundo travestinesco que seria legal, mesmo que não evidente para o público, mas que pode alimentar a imaginação da Milena (ela tem alguma DST, ou doença venérea? ela tem alguma deformidade causada pelo silicone? alguma cicatriz de giletada? ela topa tudo mesmo na cama? quais seriam seus pudores?) Lembrei de Xerazade contando histórias pra sobreviver, não sei... Também penso muito se não deveríamos brincar mais com o português (saber se não cansa passar tanto tempo ouvindo falar tanto inglês e embromation...)

Em 22 de maio de 2012 22:59, Renato Turnes escreveu:

ótimas ideias... vamos vendo como encaixamos essas questões nas improvisações, com certeza a Milena vai trazer coisas que nem imaginamos.

Minha ideia é que na sala de ensaio não se fala de produção. É uma forma (rigorosa) de controlar a Milena. Depois ou antes de entrarmos, se tem algo pendente, a gente conversa, fora da sala.

Amanhã vamos fazer bem livre pra ver o que rola, penso que a verbalização será meio empacada, vamos ver se conseguimos avançar na fluência... vou dizer pra ela: surprise me.

Ah na sexta vou fazer uma coisa bem física, com a música do Abba. Gostas da música do NIN... bem punk.... quero fugir da coisa música cafona, mas tem Abba no texto... mas o som da boate, algo eletrônico me interessa...vou experimentar coisas durante os ensaios, pra ver se conseguimos um ambiente sonoro diferente das coisas que temos feito.

24/05/12

Renato - Gostei da improvisação de ontem, coisas importantes que surgiram foram:

voz- registros mais graves, tentar que transite entre um tom feminino e a voz trágica, dó-de-peito. Penso que não precisamos de ajuda técnica pra isso, a Milena tem uma boa consciência vocal e voz flexível. No caso de, em determinado momento, sentirmos necessidade a gente vê... A presença/ausência do pinto - apesar do trabalho ter sido meio sentado, deu pra perceber que esse "detalhe" pode ser um dispositivo interessante pra criação de uma gestualidade característica. De o que nunca sentiu que a forma a consciência da presença do pinto pode definir a movimentação. Pensei em botar um pinto na Milena, eu tenho um de espuma pro

ensaio de amanhã...ela vai muito estranhar, acho que pode ser legal. Vou fazer uma cena com a música do Abba and the penis, com bastante movimentação, senta e levanta, caminha, bate cabelo, etc...

Algumas ações podem dar jogo, como o flerte no espelhinho, o ventilador de cabelão, a técnica depilatória.

Tô copiando esses email pro Esteban, vamos acrescentar o endereço dele nessas conversas, acho que pode ajudar no trabalho dele, ele só não pode mostrar pra Milena tá Esteban?

24/05/12 Vicente

Outras coisinhas que eu lembrei:

Sobre a voz, tem a questão da pronúncia do inglês: brincar com o falar muito corretamente frases decoradas e o desespero e o erro quando é necessário improvisar.

Acho essencial essa história do pênis. Tem que aparecer esse travesti, senão vai ficar uma mulher mesmo, né. Quanto antes a gente começar com isso, melhor, eu acho. Acho que é que vai ser que nem o lance do sapato: vai mudar postura, jeito de andar, etc..

MÚSICAS ENVIADAS PELO DIRETOR 24/05/12

<http://www.youtube.com/watch?v=92cwKCU8Z5c>

Abba - The Winner Takes It All.

<http://www.youtube.com/watch?v=2YT55tI0zxY>

Perla - O Jogo já Acabou.

{refrão}

5.3.1 Troca de e-mails com o diretor Renato Turnes 06/06/12

Ai que saudade de conversar com meu assistente...

Olha a semana tem sido ótema.

Na segunda trabalhei um número de dublagem do Winner takes..., foi legal pra começar a experimentar o corpo e a expressividade da traveca. Primeiro foi bem livre, depois comecei a dirigir um show de travestismo, com uma espécie de coreografia e interpretação da letra da

música. Nesse sentido foi muito legal, como a letra começou a criar relações coma história da Cassandra, tornando-se mais dramática.

Hoje continuamos com isso, mas eu coloquei aquele pênis nela. Foi legal a reação da Milena, ficou mais macha e sexy.

Depois tirei a música e pedi pra ela declamar a letra, sentada. Aí começou a aparecer uma voz e uma máscara... e um caráter trágico para o texto da música.

Então pedi pra ela executar a movimentação criada para a dublagem, mas falando o texto apropriando-se das nuances do "show" de antes... foi incrível... poderoso e trágico.

Daí veio a ideia: naquela cena meio de improviso que tem no texto, qdo Cassandra coloca a máscara e diz que vai ler um trecho da tragédia...ela vai recitar the winners take it all...ai que transgressivo, as autora me odeia. No próximo encontro vou desenvolver mais essa ideia, quero encontrar uma trilha da melodia da música pra ela... aliás convidei um dj que admiro pra fazer a trilha, o Ledgroove.

Volta logo.

Beijo

14/06/12 el texto com las microcenas marcadas está em la pasta como microcenas

Oi Rê, oi Esteban,

Mandei pra vocês, pra darem uma olhada. Dividi o texto em microcenas e coloquei um subtítulo no comentário depois, pra justificar as razões de dividir o trecho. Dá pra ter um mapa do fluxo do monólogo agora e visualizar o que dá pra reduzir, dilatar e destacar naquilo tudo.

Não mandei pra Milena, pois acho que vc pode dar uma revisada, Rê, caso ache que há algum equívoco e tal. Aí você vê o que acha melhor fazer!

Beijo e até amanhã!

5.3.2 Troca de e-mails entre a direção e o músico 18/06/12

Renato Turnes – Troca de mensagens com Ledgroove, produtor musical

• **Adauto Benedet**

○ Oi querido. Tudo bem? Estou lendo o material, e tendo algumas ideias para a trilha. No entanto, a que já comecei a fazer foi a parte do strip-tease. Tô fazendo algo eletrônico, porém lento, numa cadência quase trip hop, mas bem sujo. Não sei se isso tem a ver com o ritmo que a atriz atuará, ou se será mais rápido e frenético. Diga lá! E tipo, assim que eu puder conferir algum ensaio, só avisar que eu vou, pois será importante. Beijos!

Renato Turnes

○ Oi querido! Olha, essa cena do pole dance, eu tô imaginando como uma sequência de abertura, imagina tipo créditos iniciais de um filme (sempre penso cenas de abertura assim...). Ela tá vestida daquele jeito, dominatrix/SM, mas tem uma máscara de coelho que encobre a cabeça... queria que fosse sexy, mas também grotesco e violento, meio impactante. talvez com uma variação de ritmo, do lento ao frenético.. não sei. Ainda não comecei a ensaiar essa cena, mas que tal a gente construir essa cena a partir da música, já que ela é bem corporal? hein? Acho massa. Qual é teu email? Quero te mandar umas coisas....beijo!

Adauto Benedet

○ Opa.. então, pensei em uma string e uns efeitos subindo, depois explodindo numa parada bem dubstep. acho que é o mesmo que vc tá pensando. Acho ótimo construirmos a ideia. Eu posso mostrar os rascunhos, e vc dar uma opinada. Que tal? Sobre o email, sempre mande coisas para ledgroove@gmail.com Preciso com o tempo definir os climas tb.. Hora do drama, hora da tensão, os tempos, enfim.. coisas que vc vai me passando.

Beijos!

Renato Turnes

○ Legal Led! Acho que vai ficar ótimo. qdo tiveres algum esboço, eu posso ir experimentando nos ensaios também... acho que essa música do poledance é interessante pra começarmos mesmo, porque nem tem essa cena no texto, então estamos bem livres pra inventar o clima todo... e partir dela pro resto... um beijo.

Adauto Benedet

○ Eu tô fazendo pesquisa de música grega antiga, e mesclarei com drones, que são texturas eletrônicas que dão clima a situação. Acho que a cena d pole pode ter algum instrumento antigo tb... dando uma coisa meio oriental. Só estou perdido em quais climas crio nos momentos que intercalará silêncios e ambientações. Sem querer perturbar, mas qd vc acha que terá mais em mente para me passar isso? Eu posso ir produzindo conforme sua demanda

for pedindo. Por enquanto tô coletando dados, preparando o setup, para depois com as informações coletar. O que vc acha?
bjs

Adauto Benedet

- ops, ali em coletar, diga-se executar rs

Renato Turnes

- Referências à música antiga são muito muito bem-vindas. Como te falei, esse clima ancestral, mitológico, ritualístico e trágico é pertinente. Acho que te falei, eu estou trabalhando outra cena, que é uma espécie de "declamação" de tragédia grega, só que o texto é "The winners take it all" do Abba. A ideia é obviamente irônica, mas nessa cena eu penso uma trilha bem assim, densa, tão densa que poderia ser cortada com uma faca. rrsrs...acho que é única demanda que já existe, essa e o pole...porque o resto ainda não sei...ah! sabe o que lembrei, que se mais pra frente quiseres usar algum vocal, a Milena canta....essa coisa dos coros gregos, pode ser legal em algum momento...

Renato Turnes

- Led, hoje no ensaio surgiu uma coisa interessante: a cena do pole representando, de alguma forma (direta, indireta, metafórica, análoga...), os estupros que as mulheres de Troia sofreram qdo os gregos invadiram a cidade. Na mitologia, Kassandra foi estuprada por Ajax, que tinha um membro descomunal. Achei que essa imagem podia ser interessante pra ti...

Vicente Concilio 22/06/2012

Bolsa. Um loosho. 60 reais.

Óculos - tá tudo muito discreto, sem logo. Mas achei esse Tom Ford lindo, e era 15 reais, então, peguei. Vai que rola...

2 anexos — [Baixar todos os anexos](#) [Exibir todas as imagens](#)

Snapshot_20120622.jpg

350K [Visualizar](#) [Baixar](#)

Snapshot_20120622_1.jpg

394K [Visualizar](#) [Baixar](#)

Renato Turnes

Ameii.....qdo tu me contou como era não imaginei tão excândalo! arrazô.

24/06/2012 – Milena pesquisa pole dance na Internet.

Meu Deus! Achei esse aqui com o palco... E fica em Florianópolis!

Vou ligar amanhã e descobrir onde é pra gente ir ver... Mas achei beeeeem caro!

<http://www.girovertical.com.br/>

Anotações em geral Vicente Concilio – 03/07/2012

1. Cena inicial: Não esquecer de comentar o fato de não falar a língua, enquanto se vende Marlboro. Cassandra tira o casaco (que vestiu após o show) quando fala de seu corpo: “But I transformed my body”.

2. Perceber, ao longo dos ensaios, momentos em que a força da palavra pode se impor (ou seja, intuitivamente, buscar momentos com gestualidade contida, apenas vocal. Ex: “And I told: mother, I’m here... I’m other, but I’m the same).

3. Ação ilustrativa do momento “sex,sex,sex”: a partir de “and Hector and me told him: ok, father - no começo mostrando a revista, em parceria com Heitor” e indo pra simulação de sexo até goza.

(incluir And Hector told me; Cassandra, I love you... no sexo ou falar depois?). Cuidado: Tentar pronunciar o i de Heitor, para não soar actor.

4. A guerra - a partir de “I speak to my brother... Paris, your travel is heavy”, ela começa a ver e a não querer ver as imagens da Guerra até “but, Paris not listen me”, quando ela começa a relatar o que houve e a narrar a expedição de Agamêmnon e descrever a guerra e sua conclusão. Manter algo do estado de vidência mesmo na memorização dos fatos, para que certo desespero ressurgja ao fim e haja nova mudança de ritmo ao expressar a morte de Heitor.

Acho que é fundamentalmente isso.

5.3.3 E-mail de Milena para Sergio Blanco 14/07/12

Olá, querido. Tudo bem com você?

Escrevo pra dizer que estamos a full com os ensaios, que começaram há pouco mais de um mês... Cada dia me apaixono mais por Cassandra e encontro algo novo dela.

Estamos trabalhando com um DJ que está criando uma trilha sonora original. Semana passada ele viu um ensaio. Pra mim foi ótimo ter alguém que não fossem Turnes (diretor), Vicente (assistente de direção) ou Esteban (pesquisador e marido) para interagir. E pro Ledgroove (DJ) foi muito bom ter uma ideia mais sólida e noção do ritmo que o espetáculo vai tomando. Também trabalhará conosco um artista que produzirá alguns objetos que usaremos, vai tirar minhas medidas nessa segunda-feira. Semana que vem vamos a São Paulo comprar alguns itens de figurino que não encontramos por aqui.

Ontem comecei com os registros videográficos para o blog e a fanpage (<http://www.youtube.com/watch?v=YnansdT90Vk>) o Diário de Kassandra. O projeto tem três ações: a montagem e temporada de estreia de Kassandra; o próprio Diário de Kassandra, através do blog e do youtube, e que é a maneira que encontramos para nos comunicar com o público desde o início do processo e que visa instigar a curiosidade; e a documentação de todo o processo criativo por Esteban para a produção de um artigo a ser publicado no final de todo o processo. É provável que todo esse material e nosso processo sejam o tema para o Doutorado dele.

Também ontem, Esteban e eu visitamos a mais tradicional casa de “diversão adulta” da cidade, com quem tentava contato desde maio. O proprietário adorou a ideia de nos ter por lá. A ideia é que as meninas fiquem na casa durante a apresentação de Kassandra. Fiquei muito feliz. Vi um show de uma delas inclusive. A estreia deve acontecer entre final de agosto e primeira semana de setembro, ainda não estou certa. Nós vamos a Montevideo em agosto para duas funções de *Mi Muñequita*, além de assistir ao espetáculo de Calderón e um encontro com a equipe da *Muñequita* uruguaia para troca de experiências, e a estreia deve acontecer quando voltamos.

Já enviei a solicitação de montagem para a ABRAMUS, entidade que representa a AGADU no Brasil. Pedi que fossem rápidos, já que costumam demorar bastante para qualquer procedimento. Tudo muito demorado. Com Gabriel temos um contrato pelo qual lhe pagamos 6% da bilheteria, 4% são para o tradutor. No caso de Kassandra, como não há tradução, imagino que eles irão me propor 10% da bilheteria para o autor. No caso da temporada de estreia temos reservados R\$ 2.000,00, equivalente a US\$ 1.000,00, para os direitos autorais. É que pelo projeto que inscrevemos somos obrigados a trabalhar com entrada franca, por isso reservamos uma verba para os direitos, assim com fizemos com os outros profissionais envolvidos na montagem.

Querido, fico por aqui. Qualquer dúvida ou informação é só me perguntar. Fiquei muito feliz com a possibilidade de você vir para a estreia. Seria lindo.

VICENTE 27/07/2012

A partir do ensaio de quarta, dia 25/07, surgiram as seguintes sugestões/questionamentos:

Pág. 12: “No short dick man” - inserir a música durante o texto sobre Menelao (5a linha de baixo para cima, talvez antes);

Pág. 14: Cortar as primeiras 5 linhas

Objetivar as 7 linhas seguintes, para encurtar a negociação ao telefone

Pág 18: Entre as linhas 17 e 27 - analisar a necessidade do “flashback”.

Pág 19: Revisitar o final, ver se vai ter todas essas ligações, etc...

5.3.4 Milena manda e-mail para a equipe 01/08/2012

Rê, por acaso a vinil teria uma corda de uns dois metros?

Tava querendo propor uma cena de “self bondage”... Não me pergunte como, mas gostaria de tentar.

Acho sexy e acho que tem a ver com ela. Ela pode caminhar amarrada, por exemplo, pensando em ações fortes que não dependam do espaço para serem feitas...

Penso que pode rolar um jogo sensual e ela se amarrar... E no momento em que ela narra sua morte pode estar amarrada e ir se desamarrando, não sei.

Posso comprar uma fita grossa também pra gente ver como fica... Dá uma olhada nas imagens:

<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=WHZFbHOF91o&NR=1>

RENATO - acho massa... mas não temos corda aqui, mas acho que é barato, numa loja de ferragens.

08/08/12 E-MAIL DE MILENA

ai gente, desculpa, me emocionei com o talento do ledgroove. BLOODY WAR (Comentário da Milena em relação à trilha criada por Led)

5.3.5 E-mail de Milena para Letícia do Bokarra 20/08/12

Boa tarde, Letícia. Tudo bem?

Conforme você me orientou por telefone há alguns dias, voltei de viagem e envio esse email para alinharmos o esquema de ensaios do espetáculo *Kassandra*.

Gostaria de ensaiar diariamente na casa naquele horário que vc me comentou, das 17h às 19h30, pode ser?

Isso só até a estreia, depois do dia 1º não há mais necessidade.

Gostaria de começar a ensaiar a partir de hoje, é possível?

5.4 TENTATIVA DE SINOPSE 20/08/12

Renato - *Kassandra*, Princesa de Troia, nasceu menino mas transformou seu corpo e se tornou uma guerreira do sexo. Tinha o dom da profecia, mas a chamaram de louca quando ela previu a terrível tragédia. Nessa noite ela recebe clientes na boate em que trabalha e reconta, em uma língua que não é a sua, o mito violento e sensual que os escritores gregos esqueceram de narrar. Que tal?

Vicente - Gosto bastante, principalmente porque a sinopse já traz a confusão: ela é de Troia (acho que Troia perdeu o acento, tipo plateia, estreia, será??) ou não? É mentira ou verdade?

Renato - acho que o dom dela é o da vidência e não da profecia. vou mudar isso. *Kassandra*, Princesa de Tróia, nasceu menino mas transformou seu corpo e se tornou uma guerreira do sexo. Tinha o dom da vidência, mas a chamaram de louca quando ela previu a terrível tragédia. Nessa noite ela recebe clientes na boate em que trabalha e reconta, em uma língua que não é a sua, o mito violento e sensual que os escritores gregos esqueceram de narrar.

Vicente - Acho que tem q ser "nesTa noite", pra enfatizar que aquele dia mesmo...

Renato - ok. e realmente Troia perdeu o acento. *Kassandra*, Princesa de Troia, nasceu menino mas transformou seu corpo e se tornou uma guerreira do sexo. Tinha o dom da vidência, mas a chamaram de louca quando ela previu a terrível tragédia. Nesta noite ela recebe clientes na boate em que trabalha e reconta, em uma língua que não é a sua, o mito violento e sensual que os escritores gregos esqueceram de narrar.

Milena - Gostei. Sugiro alteraçãozinha na pontuação no comezinho do parágrafo: " *Kassandra*, Princesa de Troia. Nasceu menino mas transformou seu corpo e se tornou uma guerreira do sexo. (...)" E aqui, passar para a passiva e ocultar o sujeito que já está subentendido: "Tinha o dom da vidência, mas foi chamada de louca quando previu a terrível tragédia." Tá ótimo!

Renato - ficou assim então:

Kassandra, Princesa de Troia. Nasceu menino mas transformou seu corpo e se tornou uma guerreira do sexo. Tinha o dom da vidência, mas foi chamada de louca quando previu a terrível tragédia. Nesta noite ela recebe clientes na boate em que trabalha e reconta, em uma língua que não é a sua, o mito violento e sensual que os escritores gregos esqueceram de narrar.

Vicente - Gostei muito.

5.5 O TEXTO

No dia 4 de maio de 2012, foi realizada a primeira leitura do texto na casa do diretor Renato Turnes. Os artistas tentavam esclarecer os pontos que tiveram alguma dúvida inicial. Foi combinado que Milena leria o texto enquanto Renato e Vicente se alternariam nas didascálias. Eu também participei tomando notas e como consultor do idioma espanhol. Embora o texto esteja em inglês, o autor é hispânico, e muitos dos erros propositais ou figuras de linguagem têm como língua de partida o espanhol. As didascálias também estão em espanhol.

Milena questiona se não seria melhor ler os nomes dos personagens em português em vez de em inglês (pág. 7). Já na primeira leitura há uma preocupação com os nomes das personagens gregas e troianas, e com a pronúncia. A preocupação da Milena tinha dois motivos, a meu ver: os próprios nomes na boca da protagonista e a recepção. Em relação à linguagem do texto, percebe-se que Blanco pensa em espanhol e escreve em inglês para a sua personagem. A Kassandra dele é hispânica. Há passagens do texto nas quais o inglês rudimentar da personagem é traduzido do espanhol. Percebemos que Blanco escreve o texto em inglês pensando em um imigrante hispânico. Discutimos a necessidade de mudar as partes que tivessem essa particularidade e de tentar mudar para o que seria um imigrante brasileiro. Há detalhes nesse sentido que a equipe entendeu que deviam ser considerados.

Renato pediu para Milena ler com um sotaque ruim em inglês. Comentou-se que para quem estudou a língua como a Milena, falar em um inglês “macarrônico” apresenta mais dificuldade de que para alguém que não dominasse a língua. Essa foi a impressão após ler o texto, o que vai de acordo com o que nos diz Martín, a Kassandra argentina, em relação à língua. Ela contou que o inglês ruim da Kassandra seria como o dele próprio, já que não tinha estudado a língua além do que é ensinado na escola.

Houve dúvidas sobre alguns dos nomes que apareceram no texto, por exemplo, a equipe se perguntou quem foi *Astyanax*. Ou o que significa *Vanquish*? Surgem dúvidas sobre personagens e sobre a língua.

Em várias partes da leitura apareceram momentos engraçados, devido às traduções da personagem. Por exemplo, *estatuilla* (estatueta), que é traduzido por “little status”. Outro momento engraçado da leitura foi quando a personagem teve que ler um trecho do texto em grego com a máscara de Bugs Bunny. Brincamos com Bugs Bunny, deveria ter uma referência como “Long Leg”, Perna Longa. No mundo hispânico o nome da personagem é Bugs Bunny ou El conejo de la suerte, mas Bugs Bunny é um nome que qualquer hispânico reconhece, diferentemente do público brasileiro.

Surge, no texto, *Oh my gold!* (expressão, utilizada por Cassandra que se repete durante toda a apresentação) e provoca muitos risos e comentários.

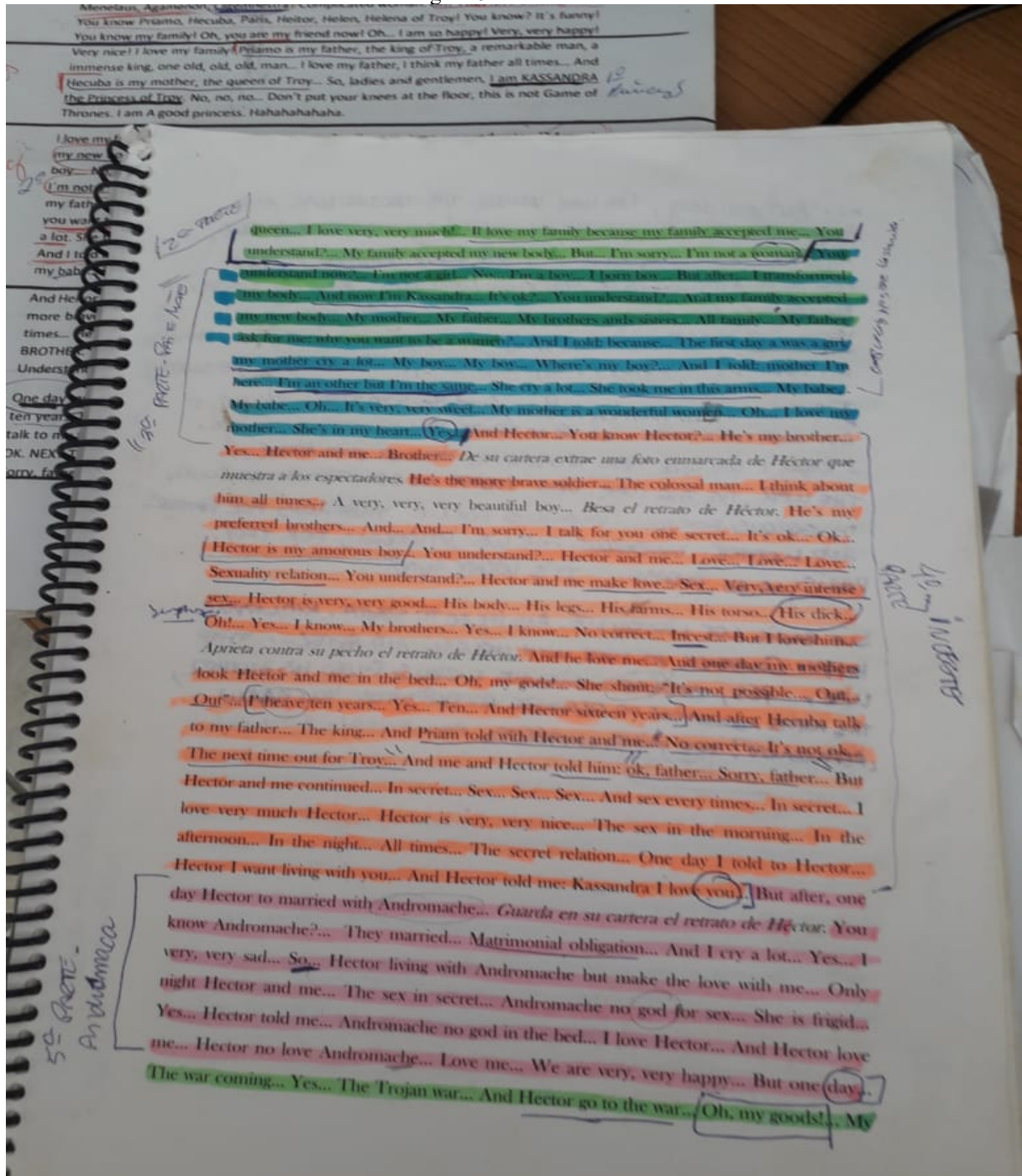
Comenta-se que a personagem terá uma grande carga gestual, não só pelo próprio personagem, senão que também para suprir algumas dúvidas que possam surgir no público, já que o texto é todo em inglês.

Fim da leitura. Discussão sobre quem seria Cassandra. Ela é uma reencarnação? É uma travesti que idolatra a Cassandra? É uma louca que se acredita ser a Cassandra? são perguntas que a equipe se faz. Quando a primeira leitura chega ao fim, a equipe começa a se perguntar uns aos outros sobre dúvidas que tinham surgido.

Comenta-se sobre o final trágico da peça. No texto de Blanco, Cassandra vê sua própria morte em um acidente no táxi que vai pegar ela na boate. Mesmo assim, ela o pega. Esse final não seria o da montagem brasileira. Falou-se em dividir o texto em capítulos.

Após os primeiros ensaios, foi combinado que Vicente iria trabalhar com o texto enquanto Renato focaria seu trabalho nas cenas. *Kassandra* é um monólogo que não está dividido em cenas, o que dificulta a sua memorização. O texto era um bloco só, precisava ser separado. Sendo assim, Vicente trabalhou no texto e dividiu ele em microcenas. Dessa forma o texto fluía melhor. Foi sendo separado por núcleos, de assunto, de temas. No texto de Milena, dá para ver essas marcas e também os cortes que foram feitos. Todo texto marcado são marcas da materialidade do processo. Em um primeiro momento, apresentou o texto dividido para Renato, caso o diretor quisesse fazer alguma alteração, e depois para Milena. Depois junto com Milena foram deturpando o texto, editando, organizando e vendo as possibilidades que oferecia.

Figura 61: microcenas.



Fonte: acervo Cia. La Vaca.

Durante os ensaios, atriz e assistente mexeram o texto, com trabalho de mesa, editando-o, e durante as leituras existiu a intenção de já fazê-las com a voz de Cassandra, com seu sotaque.

A equipe discutiu muitas coisas e chegou à conclusão de que o texto é muito aberto, aberto à visão do tema. Ele foi modificado, não só em questão de cortes, senão na visão da equipe do texto. Houve cortes, modificações, até de sentido. Até porque se percebeu que há uma divergência com a visão do autor. Há frases, detalhes no texto que vitimizam a personagem, e a encenação brasileira tem uma personagem mais orgulhosa. É uma mulher poderosa nesse espaço. Não é uma coitada, como no texto, na beira da estrada.

No texto de Blanco, Kassandra começa a interagir com o público, vendendo a eles cigarros Marlboro. Faz isso como uma forma de quebrar o gelo, de começar a interagir com o público. Embora quando os ensaios começaram o espetáculo também começava dessa maneira, com o passar do tempo e do processo, a montagem brasileira mudou e o espetáculo começava com uma apresentação de Kassandra, um show de pole dance.

As alterações que foram acontecendo no texto, neste momento, aconteceram devido às palavras que apareciam no texto, em espanhol – elas foram traduzidas para o português. Homem / casa / garana / bofe / acué são palavras que irão aparecer na montagem brasileira, e que foram trazidas pelos artistas do linguajar das travestis, o pajubá⁸⁸.

Foi também questionado se os nomes que aparecem no texto dos personagens seriam pronunciados em inglês, como está no texto, ou se em português. Os nomes gregos, pelo fato de que soam melhor na boca da atriz, vão ser pronunciados em português. No texto, da atriz, esses nomes estão sublinhados, indicando uma preocupação dela. Milena acreditava que seria melhor se estivessem em português, por causa do entendimento do texto, que é todo em inglês. Essas marcas estão na figura 61. Também seria mais fácil memorizar tantos nomes, nomes gregos e em inglês. Novos elementos, frases, palavras que os artistas acreditavam ser importantes para que o público, com menos conhecimento de inglês, pudesse entender, apareceriam durante os ensaios. Além disso, das mudanças, a atriz, ia acrescentando elementos ao texto, à interpretação, elementos da cultura pop e frases que poderiam, em determinados momentos da performance, levar o público a se sentir mais descontraído, em momentos cômicos, e em outros momentos mais dramáticos, mais densos, puxar o público pra baixo. Assim, por exemplo, quando ele fala de Clytemnestra, a atriz faz o gesto de cuspir, ou quando revela que é uma princesa, ela diz: “you don’t need put your knees at the floor”.

⁸⁸ Pajubá é o nome de um dialeto da linguagem popular constituída da inserção em língua portuguesa de numerosas palavras e expressões provenientes de línguas africanas ocidentais, muito usado pelo chamado povo do santo, praticantes de religiões afro-brasileiras como candomblé, e também pela comunidade LGBT. (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Pajub%C3%A1#:~:text=Pajub%C3%A1%20%C3%A9%20o%20nome%20de,%e%20tamb%C3%A9m%20pela%20comunidade%20LGBT>)

Quando apresenta seu irmão Heitor e o resto de sua família, ela mostra fotos de uma revista ao público. Toda essa sequência de apresentar personagens e mostrar fotos de uma revista, que está presente no texto, cairia durante o decorrer dos ensaios. Essa decisão foi tomada após a equipe conhecer o espaço do Bokarra, um mês antes da estreia. O começo da peça seria um show no pole.

Várias palavras, nesse inglês limitado, são alteradas pela protagonista, procurando dessa forma palavras que ficassem melhor na sua boca e, em outros casos, que seriam melhor compreendidas por quem não entende inglês. Penso que são decisões acertadas, porque, na maioria dos casos, escolhem palavras que em inglês, na sua pronuncia, sejam mais próximas do português, ou palavras mais conhecidas, mesmo que estejam em inglês. Por exemplo, vai trocar “*axe*” por “*knife*”; “*kidnapped*” por “*rapted*”. Além disso, neste inglês muito específico, adiciona frases que tenham “significado”, que tenham leitura, em português, mas não em inglês. Por exemplo, “go to the shadow”. A compreensão foi desde sempre uma preocupação, fosse porque se pensava que o público pudesse ficar cansado por causa da língua, ou por, diretamente, não conhecer a língua.

Milena troca “my mother look Hector and me in the bed” por “my mother catch”, fazendo o gesto, durante a cena. Todas as trocas que Milena faz no texto estão marcadas nos seus roteiros.

A cena de SEX, SEX, SEX, que simula estar fazendo sexo com seu irmão Heitor, e que não tem nenhuma didascália ou indicação por parte do autor, na montagem brasileira foi uma cena de grande efeito. A cena aconteceu no balcão das boates, onde o espetáculo se apresentou nestes 6 anos. No caso do Bokarra, existe um balcão no meio do espaço, e lá foi realizada a cena.

Figura 62: Kassandra sex – sex - sex



Fonte: acervo Cia. La Vaca.

Há uma frase, no texto, que lembro que na primeira leitura trouxe algumas dúvidas para a equipe. Diz assim: “Paris, your travel is heavy”. Esta frase é uma tradução literal de uma frase que faz sentido em espanhol, mas não é uma frase do idioma inglês e não faz sentido em português. Foi traduzida, assim como em outro momento. No texto, Kassandra repete muitas vezes que alguma coisa é “heavy”, traduzida dos vários usos que pode ser “pesado” em espanhol. Em relação ao momento prévio do começo da guerra, Milena troca uma fala que vai se reiterar e que substitui “heavy” por “don’t do that”. Foi uma boa escolha, nesse momento, e confirmada depois vendo o resultado nas apresentações. Troca “kidnaping” por “rapted” também.

No texto, na cena da morte de Heitor, duas frases aparecem dentro de um círculo, “i wash his cicatrices” e “i speak with the cadáver”. Isso ocorre porque a atriz suspeita que essas frases possam dar à cena um significado um pouco diferente do pretendido na cena. É uma cena

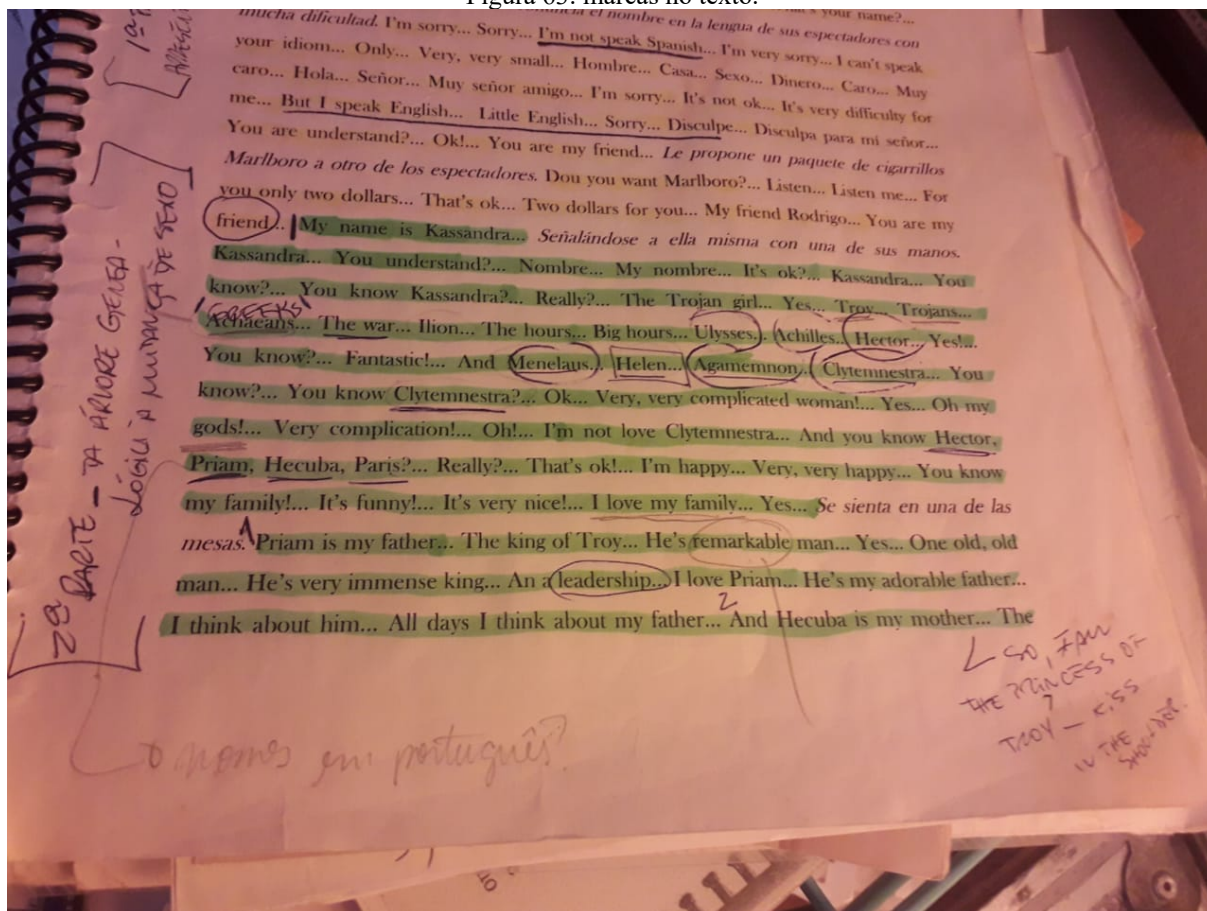
dramática, a morte de seu irmão, de seu amor, a derrota de Troia. O que ela suspeitava foi confirmado quando o espetáculo estreou. Eram frases que geravam risos em alguns espectadores, e que acabavam quebrando o momento dramático. A equipe entendeu que essas falas deveriam sair. A parte do texto de Astynax, filho de Andrômaca sai.

No texto, *but Bugs Bunny*, e tira uma toalha com o rosto do personagem, do qual é fã. Na versão brasileira, não tira uma toalha, e sim um boneco.

Todas essas marcas aparecem no texto, palavras apagadas e as novas que surgiram, os nomes dentro de um círculo, frases ou palavras com um signo de pergunta, o que denota a dúvida da atriz pelo uso ou não dessas palavras ou frases.

Milena escreve nas margens deixando rastros do seu processo. Esses rascunhos aparecem nos três roteiros. Segmentos suprimidos para substituição algumas vezes, para supressão definitiva em outras. Essa reescritura foi sendo feita pela atriz e há uma diferença entre o texto de Blanco e os roteiros definitivos de Milena.

Figura 63: marcas no texto.



Fonte: acervo Cia. La Vaca.

Percebemos também que as referências pop resultam mais interessantes para Milena. Se por um lado no seu texto aparecem mais referências pop, por outro, o apagamento de referências passa mais pelas acadêmicas, eruditas. São apagadas referências como Flaubert ou Carmen.

Foram então três roteiros que a atriz usou durante a vida do espetáculo. O primeiro roteiro é o único que está encadernado e possui após o texto da peça uma cópia do edital do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz e o projeto idealizado pela La Vaca. O espetáculo foi contemplado com um dos prêmios do edital. O texto é relativamente pequeno: são no total 13 páginas. Numa outra página está a descrição da personagem e do espaço onde deve ser apresentado. O segundo texto possui 7 páginas. O último tem 8 páginas.

No primeiro texto, Milena, em uma das primeiras páginas, no verso, escreve seu próprio roteiro resumido. Em uma única página, separa as cenas. Muito resumidamente, ela faz “seu” roteiro. É assim que ela vai se apoderar do texto.

Seu roteiro manuscrito:

- Puxa conversa / idioma (pág. 4b);
- Se apresenta, apresenta a família. Ulysses, Aquiles, Menelau, Agamenon, Clitemnestra, Heitor, Paris, Hécuba, Príamo, Helen, Helena;
- O corpo - “I love my Family, they aceptme”, “I’m not a boy, I’m not a girl, I’am Kassandra” (lânguida);
- Heitor – You know Heitor? Soldier. Amorous brother. I love his body. SEX SEX SEX;
- Andrômaca – frigid. Happy happy;
- Guerra – rapted, dangerous;
- Morte Heitor – stripped, bound, dragged. Hitor is death. Body death/ destroyed;
- Father – Priamo desaparecido;
- Bugs bunny;
- Troianas – me no crazy;
- The Winner;
- Destrution of Troy;
- Agamenon (pág 5b) – King of sex, rival. 1 man is 1 man;
- Big dick, small dick.
- A secret – all the enemies – houndred man si hundred man;
- Big dick – like a horse – boyfriend;
- You like my body – Zizi / Julia Roberts / the hope / baby / adolescence / drugs

- Clitemnestra (dentro de um círculo) – Agamenon like my body too;
- Return to Argos;
- Menage;
- Morte / testicles.

Na próxima página, está a descrição do personagem e do espaço. No parágrafo de descrição do personagem, existem algumas marcas deixadas pela artista. Ela sublinhou algumas partes:

Filha de Príamo e Hécuba, reis de Troia, desaparecida;

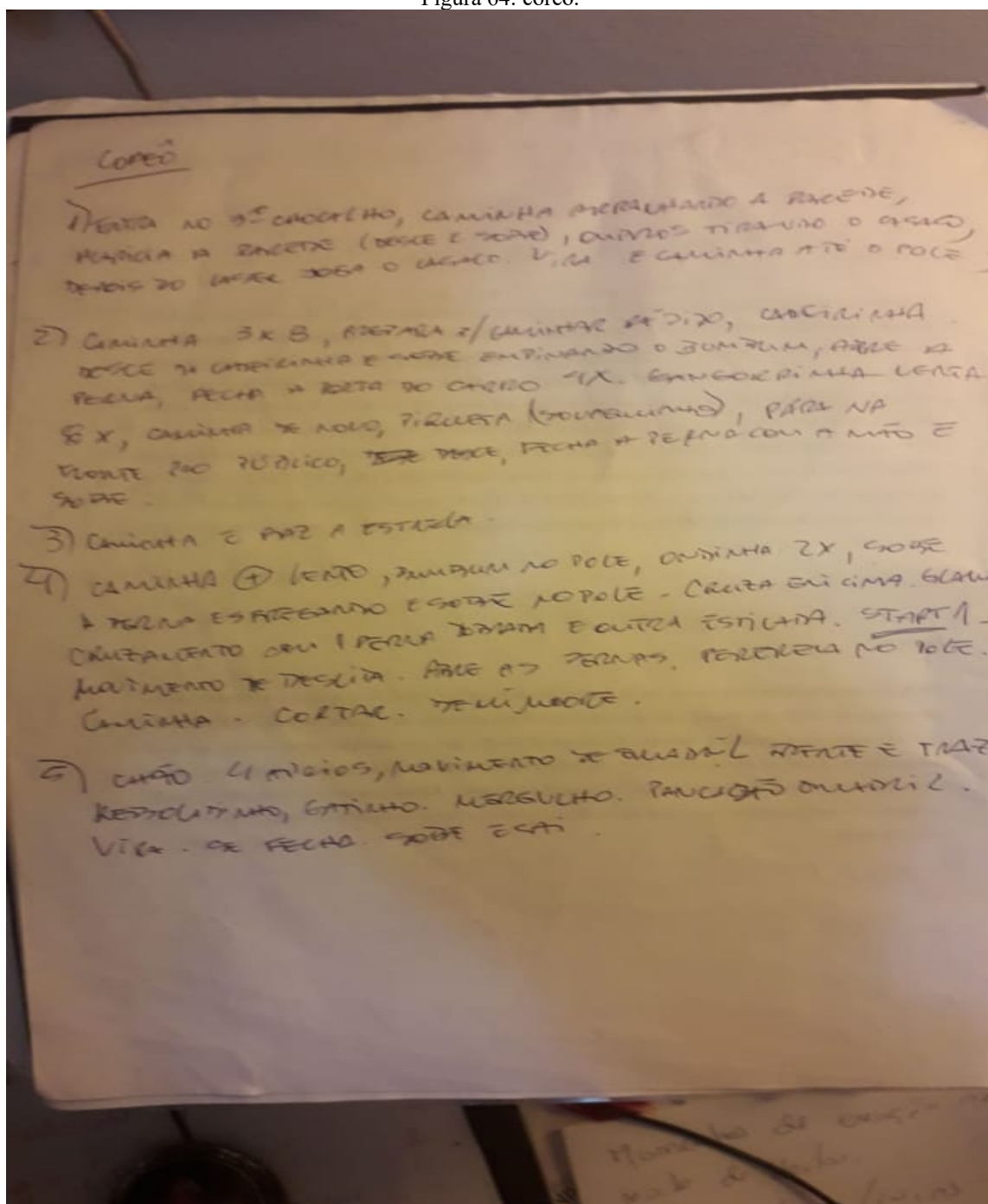
Ele veste uma jaqueta de couro falso da cor vermelha;

E dentro de um círculo: cabelos ruivos.

(Aqui é bom esclarecer que, na montagem da La Vaca, Kassandra não usa jaqueta de couro vermelha falsa nem cabelo ruivo).

No verso da página, está a coreografia (página 6b), descrita movimento a movimento do número que Kassandra fará no primeiro número, quando entrar no espaço, na dança do pole.

Figura 64: coreô.



Fonte: acervo Cia. La Vaca.

Na página 7, o próprio texto começa. A partir daqui e até o final, Milena separa o texto em blocos, com canetas coloridas. Deixa anotações nas margens, referindo-se a cada bloco. Outras marcas encontradas no texto são algumas partes sublinhadas ou dentro de um círculo. Na primeira parte ou bloco, nas margens: APRESENTAÇÃO, A SITUAÇÃO INICIAL – DON'T SPEAK “PORTUGUEIS”!!

O que está marcado com caneta verde clara é o texto; as didascálias não foram marcadas. Está sublinhado: I'M NOT SPEAK SPANISH (esta parte foi obviamente adaptada e substituída SPANISH por PORTUGUEIS)

Na segunda parte, agora marcada com caneta verde escura, as marcas que aparecem no texto são palavras sublinhadas ou dentro de um círculo. A maioria das palavras sublinhadas ou circuladas são nomes de vários personagens: ULYSSES, ACHILLES, HECTOR, MENELAUS, CLYTEMNESTRA, PRIAM, HECUBA, PARIS. Há uma tentativa aqui de chamar atenção para todos os nomes que estão presentes no trabalho. Em uma anotação, Moraes se pergunta, eles ficam em português? Embora não haja resposta para esta pergunta, desde os primeiros julgamentos eles foram ditos em português. A palavra ACHAEANS, está apagada e substituída por GREEKS. Essa substituição se deve à complexidade de pronunciar uma determinada palavra e que pode comprometer toda a fala de Cassandra. Outras palavras marcadas nesta parte do texto são: THE WAR, REMARKABLE e LEADERSHIP.

Em outra anotação, na parte inferior da página, vemos dando-lhe continuidade e agilidade e já envolvida na montagem e na personagem, uma anotação aparece em inglês e a descrição da ação, também está em inglês: SO, I AM THE PRINCESS OF TROY – KISS IN THE SHOULDER. Na margem da segunda parte, diz: DA ÁRVORE GENEALÓGICA. A MUDANÇA DE SEXO. Essa segunda parte continua nas páginas seguintes. Sublinhado, aparece: I LOVE MY FAMILY BECAUSE MY FAMILY ACCEPTED ME... A palavra WOMAN também está sublinhada. O resto do texto continua com marcas, que têm a ver com substituições e partes do texto que foram apagadas.

Troca “vanquish” por “derroted” e aqui, mais uma vez, é clara a intenção de buscar uma melhor compreensão de uma palavra em inglês, pela aproximação do português, e pensando no público. Apaga a parte de Odisseu e de *Abba* com Flaubert.

Agrega “like a Tarantino movie” (sangue Clitemnestra) mais uma referência “pop”, seguindo uma linha do próprio autor para esse artifício. Aqui vê-se a tendência da atriz, já mencionada, em optar por referências do universo pop em vez de referências acadêmicas.

Milena conhece a sequência de ações e o que o texto “quer dizer”. Ela trabalha o texto, assim, naturalmente, sem rigidez. Na margem, ficaram mostras de que a atriz trabalhou o texto dessa forma, separando-o em ações e/ou caracteres. Não é uma característica de Milena, já observada em outros processos, memorizar o texto exatamente como ele é, e sim conhecer o texto, saber o que ele fala, e colocar ele no seu corpo e na sua boca.

Novo corte no texto. O Sr. Flaubert sai. Existem algumas alusões sobre a personagem do filme *E o vento levou*. É muito repetitivo. Fica “after all tomorrow is another day”, Scarlet O’Hara.

Cai toda a cena das cartas de tarô, na qual o personagem vê sua própria morte, em um acidente, no táxi que vem pegá-la na boate. Na versão brasileira, ela sai da boate para pegar o táxi e vai embora. O final muda.

Quando você lê o texto, a cena final, parece MUITO importante, porque é significativo que Cassandra, através das cartas, veja sua própria morte, porque é uma premonição, mas finalmente essa cena não vai para o espetáculo, e a performance ficou ótima assim. Percebeu-se que era algo que o público não saberia que essa importância não se considerava como tal.

5.6 ENSAIOS⁸⁹

Os ensaios começaram no dia 23 de maio de 2012. O espaço usado foi o Museu da Escola Catarinense, antiga Faed, localizado no centro de Florianópolis. Renato pediu para Milena levar as coisas que “ela” teria. Milena levou uma bolsa lilás, shortinho jeans, blusinha dourada com lantejoulas pretas e sapatos pretos. Também levou cera de depilação, espelhinho, espelho maior, fita cassete, castanholas, leque. Ensinou a depilar, fizeram um joguinho no qual foi inventado para que serviria cada coisa. Nenhum dos objetos levados no primeiro ensaio iria permanecer. Mudanças no percurso.

Dois dias antes, Renato enviou para o grupo de e-mails que confirmamos com ele e Vicente algumas ideias iniciais. Uma delas era que todas as pessoas que fossem participar dos ensaios, ou seja, nós três e Milena, apenas poderíamos falar em inglês. A ideia era diminuir a distância entre o pensamento, em português, e a fala, em inglês, tentar desconstruir o inglês de Milena e estimular a comunicação gestual da personagem. A questão da língua, do inglês de Milena e também da recepção são elementos a trabalhar já desde o começo dos ensaios.

No primeiro ensaio, haveria uma improvisação de muamba: Cassandra estaria vendendo produtos importados para os clientes. Deveria tentar convencer. No texto, ela vende cigarros, é uma contrabandista.

⁸⁹ No seguinte link é um vídeo de sete minutos editados, de ensaios, do começo ao fim. <https://www.youtube.com/watch?v=ZPx5JbyQQ2k&t=2s>

Figura 65: Ensaio 1.



Fonte: acervo Cia. La Vaca.

Seria pedido que preparasse para o ensaio uma dublagem de “The Winner Takes it All” e, para o ensaio 3, tipo contação de histórias, muito épico, deveria ter uma fala trágica, contar seu mito. Poderia utilizar objetos, cartazes, fotos etc. Fotos são usadas no texto para apresentar a família, contar seu mito. Aqui ela podia usar objetos, cartazes, fotos, o que quisesse... Tipo contação de histórias, bem épico, gostariam que usasse trechos de Eurípides (podia ser lido em inglês) e que exercitasse uma fala trágica, densa, gutural, a tragédia na voz. A questão da música, experimentar com diferentes sons estava na cabeça do diretor. Por último, Kassandra deveria montar uma barraquinha de vidente, falar sobre os arcanos, abrir o tarô pra gente, ver o futuro dos outros e o seu.

Vicente, percebendo a ansiedade de Milena, envolvida também com a produção do espetáculo, a viagem ao Uruguai, e a própria construção da personagem, tenta dar ordem ao caos natural da criação. A ideia é que o tempo dos ensaios seja do ensaio, e não para discutir questões com produção. Foco. Na resposta do assistente, fica claro que a equipe está ciente de que estão na criação. Na perspectiva de um espetáculo diferente, as expectativas estavam do começo.

Vimos como a equipe continuava querendo descobrir a personagem. Quem é Cassandra? A criação coletiva, os ensaios estão começando. Aspectos da realidade e da literatura são lembrados por Vicente. Realidade em relação ao submundo das travestis e “As Mil e Uma Noite” e sua personagem Sherazade. A questão da língua continua sendo motivo de preocupação. As dúvidas em relação a ela, embora tenha percorrido todo o processo, e tenha sido motivo de mudanças, de alterações, foi um elemento a ser comprovado com a estreia do espetáculo e com a reação e recepção do público.

O primeiro ensaio foi mais livre. Renato queria ver o que Milena iria levar para o ensaio, a personagem que estava criando, no figurino, nas ações, nos movimentos e na verbalização do texto. Isso demonstrou confiança na atriz, nas ideias dela, na sensibilidade.

Milena ensaiou vestida com um shortinho jeans, sapatos de salto alto, top dourado, como ela imaginava a personagem. Utilizou a bolsa da personagem com suas coisas dentro. Tirou um espelho e pintou os lábios. Tocou a música do grupo *Abba*, “The winner takes it all”, que fez parte da montagem. Milena dublou a música enquanto andava pela sala. A intenção era achar movimentos para a personagem enquanto andava pela sala. Turnes pediu que caminhasse pensando que uma luz a estava seguindo. Essa luz seria “sua alma”.

Deste primeiro ensaio surgiram coisas importantes em relação à voz e os registros que Milena apresentou, assim como algumas ações que segundo o diretor poderiam dar jogo, como o flerte no espelhinho, a técnica depilatória e o ventilador de cabelo. Esse flerte que foi apresentado no espelhinho acabaria acontecendo nos espelhos da casa onde foi executado o espetáculo. As boates, geralmente, têm grandes espelhos. A técnica depilatória não foi inserida; já os jogos com o cabelo, enorme, que teria a *performer* foram crescendo durante os ensaios e foram uma característica da personagem.

A presença de um pinto na personagem foi debatido entre diretor e assistente, como um elemento importante a ser considerado. Mesmo que o elemento “pênis” tenha sido considerado e utilizado nos ensaios, Renato pediu para Milena usar um pênis de espuma. Havia a preocupação sobre como iria se movimentar com esse pênis e também com a reação do público, para que ficasse claro que a personagem era uma travesti.

Ela ensaiou de sapatos altos. Cada elemento do figurino que chegava foi sendo utilizado nos ensaios. Ela caminhava pelo espaço. Observei a busca por movimentos e gestos já com algumas das características que teria a personagem. Saltos altos e cabelos longos. A atriz também usou um casaco de pele, não o que usaria na estreia. De qualquer forma, o casaco de couro, em vez da jaqueta de couro, como parte do figurino já era uma decisão da equipe.

Ensaiaava com um nariz de coelho. A ideia era ir testando o desconforto de uma máscara. Movimentos nos separadores que simulavam o pole. Imagens da primeira aula de pole.

Após o primeiro ensaio, foram suspensos vários ensaios, por diversos motivos, greve de ônibus na cidade como produto dos ataques que estavam acontecendo. Essa parada nos ensaios que já tinham, na visão do diretor, uma certa continuidade, foi afetada e fez repensar as ações da equipe. O trabalho vai para frente ou para trás também como produto dos acontecimentos fora da sala de ensaio. Salles (2008, p. 17) diz o seguinte com relação a isso:

[...] lidamos com um tempo da criação artística em uma perspectiva não linear, [...] Essa não linearidade nos leva ao conceito de rede, embora este abarque muitas outras questões.

Na segunda semana de ensaios, além de trabalhar os movimentos pelo espaço, em relação às cenas, se avançou muito no número com a música de *Abba*. Durante a semana, o número foi mudando. Começou sendo livre, passou para uma coreografia e acabou sendo declamada. Apareceram relações com a história e a dramaticidade que colocou Milena na interpretação foi deixando a cena cada vez melhor. Com a execução, iam aparecendo movimentos que completavam a cena. O pinto de espuma fez parte da cena. Após esta, seria de provas, de experimentações, de possibilidades, de jogos, começou a aparecer uma cena. Ela iria declamar “The Winners Take it All”.

Figura 66: The Winners.



Fonte: Foto Tiago Amado. Acervo Cia. La Vaca.

Turnes comenta com Concilio sobre a ideia de encontrar uma trilha para o espetáculo e que convidou um produtor musical e DJ Ledgroove, para fazer a trilha. Linguagens dialogando.

Ledgroove começou a sua própria pesquisa e, assim, entrou mais um elemento na rede. Começou sua pesquisa sem ter presenciado um ensaio, só com a informação que o diretor tinha passado a ele. Informações sobre a temática da peça e também sobre as intenções da cena, o figurino de Cassandra. Trabalhou com sons de música eletrônica, misturados com son antigos, hip-hop, pensando em músicas para diferentes momentos. Pensando em uma música para o começo, outra no seu número no pole, para a cena da guerra. No subcapítulo de troca de e-mails, aparece toda a troca de ideias entre diretor e músico. Dentre todas as ideias interessantes que aparecem nessa troca, ressaltou uma em que Renato sugeriu criar uma cena a partir da música.

Temos até aqui vários exemplos, das idas e vindas existentes entre a relação texto e cena, ou de como existem elementos que vão se somando à criação, e, claro, fazendo parte da rede,

Os elementos de interação são os picos ou nós da rede, ligados entre si: um conjunto instável e definido em um espaço de três dimensões. Morin (2002b, p. 72) descreve interações, em outro contexto, como ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos; supõem condições de encontro, agitação, turbulência e tornam-se, em certas condições, inter-relações, associações, combinações, comunicações etc, ou seja, dão origem a fenômenos de organização. (Salles, 2008, p. 18)

Kassandra, no Brasil, usa uma máscara de coelho, mas não é uma máscara de Bugs Bunny, como no texto. A máscara, de fato, ficou pronta antes do que tinha se pensado. Isto porque quando o artista, Roberto Gorgati, levou a máscara aos artistas, durante os ensaios, eles gostaram tanto da forma que tinha nesse momento, antes de que supostamente ficasse pronta, que foi assim que ficou.

Figura 67: a máscara.



Fonte: Foto Milton Dória. Acervo Cia. La Vaca.

No mês de julho, a equipe foi para São Paulo para comprar o figurino. Na semana do dia 20, Milena, Renato e eu fomos assistir a um show no Bokarra Club. Eles voltaram, desta vez durante o dia, e tiraram fotos do espaço. A partir deste momento a direção pôde trabalhar com uma ideia clara de qual seria o espaço onde se apresentaria Cassandra. Com o espaço definido, Renato sugeriu começar do espelho e depois a dança, baila e tirar o casaco. Coreografia no pole dance até o momento que cai e se protege; colocar os óculos, procurar na sua bolsa. Pediu para Milena ressaltar os olhares, o quadril, a bunda.

Figura 68: Cassandra cai.



Fonte: acervo Cia. La Vaca. Foto: Cristiano Prim.

Sob esse prisma, é interessante pensar que a rede da criação se define em seu próprio processo de expansão: são as relações que vão sendo estabelecidas, durante o processo, que constituem a obra. (Salles, 2008, p. 26)

Voltamos à noite para nos encontrar com o proprietário do Bokarra, e eu, como parte da equipe, fiz uma contagem dos lugares existentes para ter uma ideia de quantas pessoas poderiam entrar no lugar. Dez mesas para duas ou três pessoas contra a parede, com um sofá grande. Na

parte lateral, mais quatro mesas com sofá. Cinco bancos de cada lado na ilha-balcão no meio do salão. Aproximadamente uns dez bancos no balcão. Isso tudo sem contar os mezaninos.

O calculo foi feito porque a ideia da produção era de que o espetáculo fosse realizado para um número predeterminado de espectadores, os quais teriam que confirmar presença. Vale lembrar que não é um espaço convencional, e não era intenção da produção nem da casa vender ingressos na porta.

Entrando no último mês de ensaios, chegou a máscara, e Milena teve a ideia de se amarrar em uma parte da apresentação. A ideia era agregar ação à obra, já que é um monólogo e que tem muito texto. Foi realizada uma pesquisa em internet sobre *bondage*.

Clitemnestra a assassina com várias facadas; é um momento mais travesti segundo Renato, e onde pode brincar um pouco. Quando o texto chega com Clitemnestra e é de fato a cena da sua morte, é o momento mais trágico. A cena da sua morte será no palco, e é nesta ocasião que ela pode se amarrar.

Figura 69: Cassandra amarrada.



Fonte: acervo Cia. La Vaca. Foto: Roney Pereira.

É comentada a possibilidade de que a personagem tenha uma “cicatriz” no coração, no meio do peito, e que apareça quando fala da sua própria morte. Abrir o espartilho. Toda a cena da morte com a corda, até o final, se dá no palco, até “no more show”. Desce do palco a procurar suas coisas. Os cortes no texto continuam. A cena do jogo de cartas do tarô será com ela mesma, porque caso fizer com alguém do público, pode demorar muito. Ela mesma se joga as cartas e vê a sua própria morte.

As fotos para a divulgação foram feitas nos primeiros dias de agosto. No mesmo dia foi criada a maquiagem de Kassandra, feita por Robson Vieira.

Figura 70: Cabelos Kassandra.



Fonte: acervo Cia La Vaca. Foto: Esteban Campanela.

O primeiro ensaio no Bokarra aconteceu no dia 21 de agosto, lembrando que a estreia foi dia 1º de setembro, ou seja, 10 dias antes.

Pedem para Milena que no final da apresentação inicial tire o casaco e pare um momento no espelho. Um tempo pra que o público possa apreciar o figurino da Cassandra, ver o esparatilha, as botas, já que ela está se apresentando. Momento também de “fazer a gostosa no espelho”, nas palavras da direção. É a Cassandra se deixando ver, uma forma de se apresentar. Turnes pede a Milena para buscar mais emoção no momento da guerra. A vidência tem que levar a Cassandra a outro estado. A imagem da guerra é chave, ressalta.

Até 24 de agosto haveria somente mais um ensaio. Primeiro Milena e depois Renato ficaram doentes. Foram enviados os convites via mail e já estavam prontos os convites impressos.

O primeiro ensaio com o texto editado de Milena aconteceu 4 dias antes da estreia. É o segundo ensaio no Bokarra. A apropriação do espaço estava feita. Os espelhos, a escada, os bancos, a mesa central e outros elementos da casa já eram objetos de cena. Renato, Vicente e Milena se apropriaram do lugar e de suas características de uma forma magistral. Utilizaram-se das luzes, dos reflexos, das sombras.

Milena continuava agregando texto à Cassandra; a criação continuava, nunca parava. Renato pediu para resumir a subida no pole dance em um único gesto definido e marcado. A cicatriz que aparecia no meio do peito de Cassandra quando falava da sua morte é tirada. Também caem a revista e as cartas do tarô.

Na véspera da estreia, Milena esqueceu uma página inteira do texto, e só foi perceber quando acabou a passada do texto. Só por esse acaso se percebeu que essa cena não era necessária, que se foi esquecida, foi por algum motivo. O acaso. Era uma cena desnecessária, já que não se sentiu a falta de Flaubert. A cena das cartas, da morte, saíram na semana de ensaios no Bokarra. O texto de Astyanax (pág.2) também caiu, além de ser mais um nome difícil, complicado. Sai. Tem que pegar um “cliente” na parte de Odysseus, e falar diretamente com ele. Esta cena vai cair no decorrer das apresentações.

Um dia antes, foi decidido que na parte que conta a morte tem que haver música. Ledgroove, que iria tocar ao vivo, agregou uma música. No dia da estreia, sábado 1º de setembro, o ensaio foi bastante produtivo.

Vicente virou um garçom para que a presença dele limpando a ilha-balcão não causasse estranheza quando da cena de SEX-SEX-SEX, em que Cassandra simula estar fazendo sexo com Heitor.

A estreia foi sensacional; ambas as funções foram ótimas; casa cheia, recepção maravilhosa. A plateia riu, chorou, se emocionou.

Kassandra adotou movimentos e gestos, acredito porque ela se transformou na montagem brasileira em uma Kassandra mais poderosa, sensual e empoderada que a personagem do texto. Ela ganhou, com esses movimentos e na apropriação da cena e da fala, um poder que acho não tinha no texto. Com esse figurino, se empoderou; não era a Kassandra do texto de Blanco, pelo seu figurino, pelo espaço, pela atitude, pela coroa. Ela estava mais perto da poderosa e orgulhosa princesa de Troia.

Figura 71: Cassandra princesa.



Fonte: Foto Vanessa Soares. Acervo Cia. La Vaca.

5.7 O CORPO

Existiu uma luta interna, insana, da atriz consigo, com a personagem, com suas possibilidades corporais e vocais, com a sua autocrítica, com as dificuldades que apareceram

no transcurso, com o diretor e até com os outros profissionais envolvidos no projeto. Essas lutas foram testadas nos ensaios, neste espaço que decisões são tomadas. Escolher um gesto, que às aparece e permanece, e às vezes é trocado um dia antes da estreia, fez parte do processo.

Pensemos que existia uma linha de pensamento criativo fundamental no que diz respeito ao trabalho da atriz, do seu corpo, à questão de gênero, já que a personagem é uma transexual. Portanto, o desafio da atriz consistia em representar uma mulher em um corpo de homem sendo mulher. Isso era fundamental na construção das ações, da performance. Quem fizesse a Cassandra deveria ser uma atriz que fosse mergulhar nas nuances do texto, se envolver e entender essa relação. E também entender o universo trans. Sendo assim, por exemplo, quando começaram os ensaios, conjuntamente com o texto começou-se a trabalhar ações e exercícios. Algumas propostas não tinham relação com o texto. Quando Turnes pensava em performances que Cassandra poderia fazer, pensaram juntos na equipe em exercícios de dublagem. Números clássicos das travestis ou drags.

Em paralelo ao trabalho de pesquisa e criação e antes do começo dos ensaios, na primeira semana de maio, Milena começou o condicionamento físico na academia. Para seu show no pole dance, ela teve que ganhar força nos braços.

Figura 72: academia.



Fonte: acervo Cia. La Vaca.

A voz, a língua foram desde sempre uma preocupação, mas no primeiro ensaio houve sensações positivas sobre o que Milena tinha apresentado, assim como algumas ações. Nesse primeiro ensaio, foram apresentados diferentes registros de voz e possibilidades de eles serem trabalhados. Milena tem consciência vocal.

Mas a forma como acabou utilizando o idioma e os movimentos que acompanhavam a sua fala acabaram tornando acessível o inglês rudimentar da personagem. O público entende assim que começava a obra que essa língua era uma língua de sobrevivência. Mas também é uma língua de sofrimento, de desespero, e esses sentimentos todos conhecemos. Essa forma, somada aos sentimentos que as falas de Kassandra carregam, aproximam o público, mesmo aquele que entende pouco ou nada do inglês. Milena foi trabalhando essa língua desde o começo, assistindo a vídeos e depois provando nos ensaios. O “inglês” de Kassandra também era falado em nossa casa. Adotamos vários dos “bordões” da personagem. Alguns inclusive permanecem até hoje.

Os tons da voz também foram procurados desde o começo, assim como a busca de sonoridades, sotaques, para inventar um certo sotaque “troiano”, de vogais muito abertas e entonação gutural, que foram criando uma voz que transitava entre os graves e os agudos, mudanças que aconteciam dependendo do texto.

E não foi fácil. Na temporada de estreia, duas funções por noite, Milena ficava muito cansada após a primeira função. Manter os graves requeria muito esforço por parte da atriz. Com o passar das apresentações, conseguiu aprender a modular a voz, a dominar os espaços, a chegar a um melhor resultado. E isso aconteceu com todos os espetáculos e em todos os aspectos, eles foram melhorando com o tempo.

Para fortalecer ainda mais seu corpo, começou as aulas de pole dance para trabalhar, pontualmente, partes do corpo.

Figura 73: pole em casa.

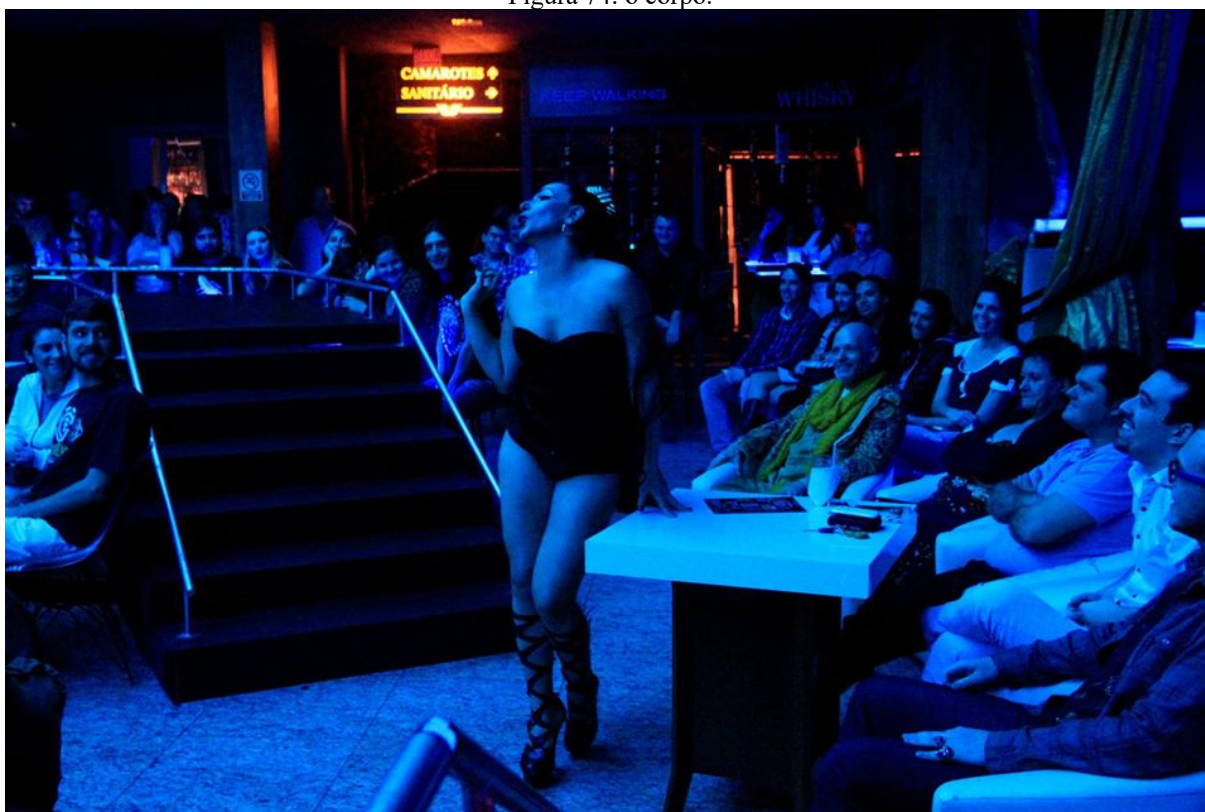


Fonte: acervo Cia. La Vaca. Foto: Esteban Campanela.

Milena tinha que construir um corpo de menino trans que fosse convidativo, atraente, erótico, intenso, um corpo com história. Esse corpo deveria ser forte, ter ritmo, tempo, velocidade e multiplicação de sentidos. A artista deveria ser uma provocadora de sentidos, com sua voz, com seus gestos, com sua língua e no seu espaço. Milena se sentiu livre para criar essas sensações com seu corpo. O texto dava essa possibilidade, a direção também, e ela o procurava. Devia preencher um espaço carregado de uma atmosfera erótica, com seu corpo, com sua presença, com o sentido das suas palavras.

Ela descobriu como direcionar a criação com seu corpo para que fosse recebida por diversos tipos de espectadores, infinitas maneiras de comunicar. O figurino ressaltava seu corpo, os seus movimentos, a sua presença, ressignificando o espaço, o corpo, a condição.

Figura 74: o corpo.



Fonte: acervo Cia. La Vaca.

5.8 O ESPAÇO

No próprio texto do autor, havia a solicitação de que o idioma deveria ser o inglês, e não outra língua e, conforme pode-se ver a seguir, vinha a descrição do espaço onde deveria ser apresentada a montagem:

Toda a peça deve acontecer por volta da meia-noite em um verdadeiro “pub”, marginal e sórdido, localizado na periferia da cidade. Será um daqueles locais que vendem todos os tipos de bebidas, que tendem a ser muito mal frequentados e que ficam muito próximos do porto, de uma estação de trem ou de um terminal de ônibus. Sentada no balcão, Cassandra parece estar à espera de alguém enquanto parece consultar seu celular, ao mesmo tempo em que, fuma e bebe um copo de leite.⁹⁰ (tradução nossa)

⁹⁰ “Toda la pieza deberá transcurrir hacia la medianoche en un verdadero ‘pub’ extremadamente marginal y sórdido que estará ubicado en la periferia próxima de alguna ciudad. Se tratará de uno de esos característicos locales de venta de todo tipo de bebidas que suelen ser mal frequentados y que se encuentran muy próximos de algún puerto, de alguna estación de trenes o de alguna terminal de buses. Sentada frente al mostrador, Cassandra parece estar aguardando a alguien mientras parece consultar su teléfono móvil al mismo tiempo que fuma y bebe de un vaso de leche.”

Os espaços e as histórias estão relacionados ao local onde são falados. É diferente realizar a montagem em um teatro, em uma igreja, na praça e falar em um espaço de diversão adulta relacionado ao sexo. Existe um tipo de acordo entre aqueles que o fazem, onde o fazem e quem os recebe. A personagem, a performance e o texto teriam um significado muito diferente se as apresentações fossem em outro espaço. Cada contexto diz muito sobre isso.

Não há dúvida de que a experiência de assistir à obra em um espaço como o Bokarra abre novas possibilidades, talvez mais democráticas, para construir a história teatral e a representação compartilhada. Nesse sentido, é necessário refletir sobre o alcance do dispositivo cênico. Quanto muda a experiência, na recepção, o fato de ser apresentado num espaço não convencional? Um espaço que faz com que a experiência comece, no corpo do espectador, muito antes da performance. Além da estratégia teatral para a qual a “realidade” é convocada, e onde é convocada, é importante pensar sobre qual realidade se quer convocar, para que e para quem.

Figura 75: Bokarra - ensaio.



Fonte: acervo Cia. La Vaca. Foto: Esteban Campanela.

Figura 76: Bokarra - ensaio II.



Fonte: acervo Cia. La Vaca. Foto: Esteban Campanela.

Várias das performances contemporâneas traduzem-se em criações artísticas que se apresentam em lugares não convencionais e promovem um diálogo com esse meio urbano, suas histórias, espaços e cidadãos. Quando se escolhem determinados elementos para essas performances, as perguntas que vêm à mente são as seguintes: qual o significado em termos políticos, ou seja, de relação com a cidadania e com a comunidade, que se está promovendo? Que públicos se acaba por atrair e que público se acaba por afastar?

No espetáculo, há uma comunicação direta entre cena e espaço, em escala humana. O espectador, ou público, ou talvez cliente, está presente, e Cassandra não dá as costas para ele, não o ignora, finge que ele não está lá, pois é interessante que o espectador a veja e saiba que ela está o vendo, quem está olhando para ele. Mas o que torna os “espaços singulares” lugares diferentes para o teatro?

O princípio, para qualquer caso, inclusive da sala tradicional, é que em um teatro vivo o espaço define a dramaturgia. A experiência teatral num espaço não convencional, que trabalha

com o conceito *site specific*,⁹¹ tende a naufragar quando o artista utiliza o lugar como decoração, e não como elemento narrativo. Então, respondendo objetivamente, o que de fato singulariza o espaço não é a ocupação por si, mas a capacidade de habitação efetiva pela narrativa teatral, ou pelo acontecimento performativo quando não se tratar de narrativa. O que dota de interesse teatral o espaço é esta articulação entre a geografia do lugar e o plano de pensamento que se articula a ela ou nela.

Assim, o primeiro passo dado pela equipe fez foi definir onde se iria realizar o espetáculo. A equipe inteira pensou no mesmo lugar, o Bokarra. O estímulo estava dado. O desafio, neste momento, foi conseguir com que os proprietários aceitassem. Do começo do projeto e durante os ensaios, saber qual seria o espaço era um dos temas abordados. A incerteza se fez presente e o tempo ia passando. E assim, como Grésillon afirma sobre os dramaturgos, podemos pensar o mesmo dos atores e diretores. A pesquisadora denota que se, “desde as primeiras fases da escritura teatral, o componente cênico é parte integrante do processo e lhe confere, assim, aspectos particulares” (GRÉSILLON, 1995, p. 271), os elementos cênicos são levados em consideração durante a gênese da encenação. O problema é quando a proposta é utilizar os elementos de um espaço que ainda não é conhecido e não acordado. Mas o fato é que, mesmo com essa indefinição, os ensaios começaram.

Depois que receberam a confirmação de que o espetáculo seria no Bokarra, houve a tentativa de reproduzir os movimentos que seriam feitos no espaço na sala quadrada, vazia, com piso de madeira, onde aconteciam os ensaios. Quando se passou a ensaiar no Bokarra, foi o momento da encenação propriamente dita. Turnes pensava na luz e em como ocupar o espaço com a figura de Cassandra e o público.

Devido às características da casa, a personagem ganhou uma nova cara, muito diferente da personagem que imaginou o autor, Sergio Blanco. Ela acabou sendo uma outra Cassandra. Quando se juntou a casa, o figurino, a maquiagem, chegou-se a um personagem diferente ao do texto, que era de “bar de beira de estrada”. A Cassandra pensada pela equipe da La Vaca começava muda, não vendeu cigarros na boate, já que era algo impensado no Bokarra. Ela é

⁹¹ O termo *site specific* refere-se a um tipo de trabalho artístico projetado especificamente para um local específico, o que dá origem a uma inter-relação única com o espaço. Se a peça se mover do local específico em que foi montada, ela perde parte substancial, se não toda, de seu significado. (tradução nossa). Disponível em: <http://proyectoidis.org/site-specific/> Acesso em: 17 jun. 2020. Portanto, a obra de arte faz sentido naquele local específico porque foi criada para esse contexto específico. Está ligado à arte ambiental, na qual o contexto, o meio ambiente não são uma estrutura de exposição simples, para que o trabalho possa ser levado para outro contexto. Na arte específica do local, a obra e seu contexto são inseparáveis, eles não têm identidade separada.

uma guerreira fetichista, com uma estética de *bondage*. É uma *performer* que remete a essa estética, a essa linguagem. O espetáculo se distancia da personagem escrita pelo autor, uma travesti pobre, portanto.

A partir desses detalhes, se começou a mexer no texto e a adaptá-lo, a partir da imagem que se criou, influenciada pelo espaço onde se apresentaria. No Bokarra houve uma intervenção mínima, o que aconteceu somente nos nos focos onde se desenvolviam algumas cenas. Tais focos estavam escondidos no mezanino. Entretanto, repetidamente, isso passou uma sensação de não interferência, o que dava mais veracidade à performance.

Era muito significativo apresentar Kassadra em uma casa de *strip-tease*. A experiência teatral, de ocupação foi bastante interessante. Para a *performer* também era um desafio, e isto sempre era conversado entre a equipe: a preocupação de que algum cliente da casa aparecesse e fosse invasivo. Ela estava muito exposta, assumindo uma personagem sexy que interagia com o público quase que o tempo todo, quando não estava se apresentando no pole.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora o artista seja elogiado, aplaudido e até premiado pelo seu desempenho em um determinado espetáculo, talvez seja tão ou mais fascinante mostrar o processo de construção de seu personagem. Quer dizer, as opções que teve que fazer, as suas escolhas. O momento em que descobre ou percebe o convívio de possibilidades que há em um processo e a escolha feliz que acabou realizando também é interessante. É um processo que o artista vai perseguindo ao longo do seu projeto poético, o de achar, construir, desconstruir, ir encontrando a personagem, os movimentos, sua voz, sua identidade. Essa riqueza de possibilidades, de testes, de propostas, de possíveis espetáculos que não foram, caso não haja um registro, seriam efêmeros, iriam se perder. Não haveria uma possibilidade de revisitar esses momentos. A riqueza criativa que existe nos ensaios deve ficar documentada. *Kassandra*, a personagem, foi construída durante os ensaios. Assim vimos e documentamos como a performer ia experimentando os movimentos da personagem, seu caminhar. *Milena* propôs muitas coisas, levou muito para os ensaios, no âmbito da pesquisa da forma da personagem. Propostas que eram produto de pesquisa, e outras do acaso. Em que momentos se deveriam utilizar tons mais graves ou agudos, quando seria mais feminina, que melodia iria ser construída. Esses trabalhos com o tom de voz foram sendo trabalhados durante os ensaios. Em quais momentos do texto ela mudaria o tom, se seria mais grave ou masculina. Como ela falava o texto. As ideias de cena de Renato. O trabalho como o texto de Vicente, a música de Ledgroove, a máscara, todos elementos da rede que entregaram uma obra de impacto. Poder revisitar o percurso, tentar desvendar a criação, descobrir caminhos metodológicos, além de fascinante para o pesquisador, imagino, deva ser de interesse para os artistas. Enxergar esse processo como obra para assim acrescentar ao fazer teatral, acredito, ser relevante em vários sentidos.

Os ensaios geram uma infinidade de documentos antes e durante a sua prática – anotações dos diretores, versões do roteiro, que é editado e alterado durante os ensaios, roteiros anotados dos atores, resumos de projeto, desenhos, planos, livretos etc. – e muito deste valioso material acaba se perdendo, sendo descartado ou, na melhor das hipóteses, embalado numa caixa de arquivo e armazenado em um canto qualquer. Portanto, recuperar esse material e colocá-lo no centro de um projeto analítico é certamente uma empreitada importante.

O que nunca deixou de me encantar nos muitos projetos que tenho observado é o quão profunda essa exploração pode ser, os tipos de questões que os atores levantam, e que continuam durante todo o processo, como vimos com *Kassandra*, mesmo até o dia da estreia.

Depois da artista mergulhar no texto, depurá-lo, apresentar as partes nas quais vai dando “colorido”, e ensaiar, o processo volta a começar, e então continuam nos cortes e nos acréscimos. A criação é infinita. O “peso” das palavras que já estavam assumidas quando o texto é levado para o palco perdem significado um tempo depois. Elas se ressignificam, ou são trocadas ou apagadas. *Kassandra* também teve a característica dos outros espetáculos da La Vaca de serem duradouros. Nestes seis anos de apresentações, muitas coisas mudaram. Muitas falas se ressignificaram. Entre elas, uma das mais lembradas foi quando, quase no final do espetáculo, *Kassandra*, passando uma mensagem de esperança, cita a fala de *E o Vento Levou*. No festival de Brasília, *Kassandra* se apresentou no mesmo dia do golpe contra a presidenta Dilma Rousseff. No momento político em que foi dito, a cidade onde se estava apresentando, sendo proferido por uma mulher, e com o astral que estava o país, foi muito interessante.

Eu acredito, como os autores do artigo “Cenas de gênese teatrais”, que os estudos dos documentos do processo aplicados ao teatro estão ainda em estágio emergente. A diversidade dos documentos e as relações com diversos sistemas semióticos e as dificuldades de reuni-los dificulta uma análise genética. Os documentos da cena nesse aspecto continuam sendo um grande desafio para os pesquisadores, mesmo quando se está acompanhando o processo, que era o meu caso.

A dificuldade de registrar os documentos não escritos dentro da gênese cênica é grande, embora no caso de *Kassandra* houvesse um esforço por fazê-lo a cada momento relevante (por exemplo, quando da chegada e dos primeiros ensaios com a máscara, com o figurino ou o primeiro contato com o espaço em que o espetáculo que seria apresentado). Mesmo assim é claro que é muito difícil saber o que pensou ou o que imaginou a artista quando ensaiou pela primeira vez com a máscara, com o figurino ou no espaço. Com a máscara, particularmente, no mesmo dia que ela chegou, a atriz começou a experimentar movimentos. Esses movimentos foram registrados por mim e, muitos desses movimentos que começaram brincando se tornaram olhares, movimentos que apareceriam na montagem. Também é complicado registrar as primeiras impressões da equipe quando visitou pela primeira vez o Bokarra e assistiu às apresentações das profissionais da casa. Melhor dizendo, embora existam anotações dos comentários e do que foi falado após essa experiência, é difícil registrar o fenômeno criativo em sua totalidade.

Acredito que ante a dificuldade de coletar e conservar os documentos gerados pela encenação, o pesquisador deve se valer de várias linguagens para gerar documentos: levar um

diário, gravar, filmar, fotografar, estar em contato direto com os criadores. Não esqueçamos da dificuldade de se arquivar documentos relacionados ao teatro, que é uma arte efêmera.

No meu caso, no projeto *Kassandra*, além de acompanhar todo o processo, consegui gerar um dossiê bastante completo, testemunhos manuscritos e impressos, sonoros, visuais, da escolha do figurino e acessórios, e por acompanhar todo o processo consegui datar praticamente tudo, o que vai me permitir ter os índices temporais, indispensáveis a uma análise processual.

O apaixonante de acompanhar um processo teatral é poder ver e tentar registrar as sucessivas operações teatrais que ocorrem, é assistir à criação em estado puro, contínuo, inacabado. É um provar e testar durante os ensaios, o momento criativo por excelência no ato teatral. Tentar registrar, fixar, documentar esses momentos efêmeros é uma das tarefas da análise genética. Localizar os nós dessa rede de criação e tentar desvendar esses caminhos criativos, esses pensamentos em criação que unem os nós não é tarefa fácil, mas certamente apaixonante. É ter a possibilidade de voltar à obra, de revisita-la e ver as múltiplas possibilidades que existiam no começo do processo, da sua concepção, da experimentação até a obra que foi entregue ao público. Ver os efeitos após fazer as conexões entre as anotações, o texto, os documentos, as mudanças, até a representação em cena, que reúne tudo isso e apaga os vestígios deixados. É abrir os bastidores, é tentar ajudar a perceber essas sucessivas operações teatrais que ocorrem, e com esse conjunto de documentos tentar dar sustento ao ato teatral. Desvendar um método de trabalho, uma estética, uma linha de trabalho de um determinado artista. Aportar um olhar de um outro lugar para o fazer teatral.

Quando se assiste a um espetáculo com as características de *Kassandra*, com todas as sensações e a experiência que ele traz, com tantos elementos e com uma atriz que canta, chora, ri alto, grita, sussurra, procura nossa cumplicidade, nos desafia, que é sarcástica e contraditória, sensual e brutal, com certeza uma das perguntas que fica com os espectadores é como foi construído essa personagem. Algumas pisadas conseguimos identificar e a partir desses rascunhos tentamos refazer o percurso. Armamo-nos das possibilidades que conseguimos enxergar, e mesmo assim acredito que muito tenha sido impossível de registrar.

Quando presenciávamos a reação do público e, nestes seis anos, posso dizer que em quase todas as apresentações a que assisti a plateia sempre tinha a sensação de estar na presença de uma atriz, com presença e domínio da performance e do texto. Por vezes, como já tinha visto muitas apresentações, só acompanhava o público, suas reações, e percebi muitas reações diferentes. Vi público rir, chorar, se emocionar e falar para a *performer*, após o espetáculo, que, embora não tivessem entendido o texto, porque não dominavam a língua, tinham assistido como

se fosse uma ópera, confessaram ter se emocionado e até chorado. Além da atriz, a equipe construiu um espetáculo com o uso das luzes, da música, se aproveitando da atmosfera do espaço que se transformou em uma experiência única. Um espetáculo que começava acontecer assim que a divulgação foi feita. Foi assim em todos os lugares onde foi apresentado. A divulgação, os artistas envolvidos, a arte, a performance, os profissionais envolvidos contribuindo nessa criação coletiva para um projeto poético, que foi um sucesso, cada parte desse processo merecia um estudo de caso.

Como vimos em outros processos que já havíamos acompanhado, comprovamos que há em Turnes um diretor que estimula, que provoca e facilita a criatividade dos artistas envolvidos para depois juntar todas essas contribuições e transformá-las em uma obra de qualidade. Ao mesmo tempo que fazem isso, dá aos outros artistas toda a liberdade, genuína, para que contribuam em prol do espetáculo. Existiu uma relação sem hierarquias, uma relação horizontal entre os integrantes, e isso é notório no resultado final do espetáculo.

Tenho percebido que a prática do teatro contemporâneo – especificamente nos processos da La Vaca de desencadear a criatividade dos artistas, seja em montagens com um elenco numeroso, como *Mi Muñequita* ou *Uz*, ou em um monólogo como *Kassandra*, que mesmo assim é de criação coletiva — não conduz ao caos, e sim nos revela muito sobre a natureza da criatividade coletiva. Esse é mais um motivo para ver importância de documentar os processos. Vimos como com o passar das apresentações a atriz foi parando de se preocupar com o fato de ser uma mulher interpretando uma travesti. Milena foi entendendo a travesti, e foi, então, quando a personagem melhor apareceu. Até pelo entendimento que a *Kassandra* é uma mulher e Milena também é. E ela, como mulher, também sofre as violências que sofre *Kassandra*, aliás, violências que sofrem todas mulheres, em geral, diariamente. Assim fomos acompanhando as mudanças que foram acontecendo em Milena e por conseguinte na personagem. A honestidade com seu trabalho, com a temática, com sua performance é o caminho que os profissionais percorreram para que o trabalho fosse crescendo, se desenvolvendo. Ir sempre um pouco além do conhecido, se arriscar, se desafiar. Isso também faz parte do trabalho. É a concepção que cada um tem em relação ao seu ofício. E esse crescimento sempre está sendo alimentado por movimentos criativos.

Em um caso como de *Kassandra*, um espetáculo que teve uma vida de seis anos e que tive a oportunidade de acompanhar, tive a oportunidade de compreender com mais exatidão algumas das propostas de Salles, em relação à quantidade e riqueza de documentação para os estudos de processos criativos e também expansão das perspectivas em torno da produção de

conhecimento a respeito desses processos. É colocada em evidência a abordagem da criação como processo e a compreensão desse movimento, que nas palavras de Salles são falíveis, com idas e vindas, mas com tendência. No lugar de analisar a gênese de uma obra considerada acabada e perfeita, a proposta é enfatizar a mobilidade das buscas e a sutil manifestação das tendências dos processos, considerando, portanto, qualquer obra ou documento relacionado ao trabalho criativo como índices dessa tendência. Ficou para mim muito evidente como é difícil falar do processo da atriz, separadamente do processo do espetáculo, mesmo sendo um monólogo. É difícil falar do processo da atriz sem falar do diretor e do assistente, assim como é difícil não falar do produtor musical.

O processo é muito vivo enquanto acontece. Cenas ou elementos que estavam no texto desaparecem, se fazem desnecessários, existem cortes, acréscimos. Mudam-se falas, vírgulas, pontuação, mudam certos tempos e ritmos da frase. Aliás, ritmo, intensidade dada às palavras são designados ora por indicações da direção, ora pela percepção da atriz. A leitura é pessoal, e existem muitos possíveis olhares. Os artistas nunca estão satisfeitos e portanto a obra vai sendo modificada permanentemente. O mundo vai mudando, os artistas mudam, a encenação também. Assim, o mundo, as pessoas, as obras se resignificam.

Se outra das características citadas por vários autores é de não conseguir determinar o começo ou o fim de uma obra, no caso de *Kassandra*, o final das apresentações ocorreu devido à conscientização da atriz, que estava crescendo em relação à causa LGBTQIA+ e a questões de representatividade. Com o correr das apresentações, Milena, que já acompanhava e apoiava as causas, acabou se aproximando ainda mais dessas lutas. Além de realizar ações e trabalhar com grupos trans, foi acreditando cada vez mais que o papel de *Kassandra* deveria ser representado por uma travesti ou transexual. Tanto que, em sua opinião, hoje, ela não estrelaria a heroína de Troia. Ela produziria ou dirigiria o espetáculo. Essas reflexões foram o que levaram a *La Vaca* a encerrar as apresentações.

Como pesquisador que acompanhou o processo desde seu começo, posso dizer que foi bonito, interessante e enriquecedor partilhar essa jornada criativa, que não foi a minha primeira, mas a mais completa e mais rica de que participei. Sinto que fiz parte de um espetáculo relevante para a cidade, para os artistas envolvidos e para minha experiência como pesquisador e como alguém interessado em cultura teatral.

Percebi que, ao longo do percurso do processo de criação, a rede foi ganhando complexidade à medida que iam se estabelecendo novas relações. No caso do teatro, em que sempre existe uma criação coletiva, essa rede tem um potencial imenso. Relações com a música,

relações com o figurino, que acabavam modificando a interpretação da performer, sua atitude, sua postura, seu processo, seu fazer, seu olhar. A criação artística é marcada por sua dinamicidade; no caso de uma montagem teatral, uma dinamicidade que se caracteriza pela flexibilidade e mobilidade. Características estas muito nítidas no teatro, já que toda essa mobilidade e flexibilidade podem ser vistas, muito claramente, no decorrer dos ensaios e até mesmo das apresentações. É nesse momento que se podem notar os cortes, as adições ou os deslocamentos que vão construindo a encenação. Essas tendências podem ser vistas como uma espécie de rumo que pode ser modificado pelo acidental. Essa intervenção do acaso pode modificar o percurso criativo, e o fez. É importante aceitar a intervenção do acaso, já que isso implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de uma forma diferente da que fez. A Crítica Genética não escapa do propósito da ciência de encontrar explicações e generalizações. Seus pesquisadores estão empenhados em buscar as características gerais (ou algumas características gerais) que regem a criação artística. (SALLES, 2008, p. 74).

As características gerais estão em meio aos documentos de processo, e o seu estudo pode refletir sensações vividas no percurso criativo que ficam registradas em cadernos de anotações, com suas rasuras e substituições, colocando o pesquisador muito próximo do artista, em um contato revelador desse sujeito, das suas hesitações, escolhas e recomeços. Esse é o universo revelado sob a ótica do artista, suas relações com o mundo e a construção de sua obra entre suas escolhas éticas e estéticas. O foco de interesse está no valor que o artista confere aos diversos momentos de sua construção, e que o leva a optar por uma ou outra possibilidade. O papel do crítico genético está em seguir o processo criativo com uma perspectiva crítica que busque explicações sobre o ato criador. O espetáculo *Kassandra* desde sua estreia foi passando por adaptações e ganhando novas células de criação, novas coreografias, novas músicas e novas ideias que o seu tempo e seu fazer impunham. Reafirmando a continuidade do processo e sua incompletude, Cecília Salles afirma que existe uma diferenciação a respeito do que se realiza e o que se deseja de uma obra de arte, salientando que há sempre uma possibilidade de variação contínua na execução de um processo de criação que não permite uma precisão absoluta. Logo, o permanente estado de inacabamento da obra é uma constante. O objeto acabado é pertencente de um processo inacabado. E assim, no acontecimento teatral, acontece uma e outra vez.

Figura 77: a equipe



Fonte: acervo Cia. La Vaca.

Percebi no processo de Milena Moraes uma atriz que sabia explorar todas as diversas linguagens em sua pesquisa. Desde o início de sua pesquisa, ela dialogou com essa complexidade semiótica, sempre aberta às possibilidades que elas lhe ofereciam. Ela se voltou para a literatura, não apenas em seu processo até sua estreia, mas também durante e após a vida da obra. Dessa maneira, ele se permitiu entrar em uma literatura que lhe permitiu, junto com seus interesses pessoais, se aproximar ainda mais do universo trans. Mesmo depois que o espetáculo parou de se apresentar, ela continuou vinculada e realizou atividades com instituições, como a ADEH⁹².

Comprometida com seu projeto poético, antes mesmo que a equipe tivesse certeza da montagem, já tinha começado sua pesquisa, mostrando mais uma característica dela, a perseverança. Não apenas dialogando com a literatura como vimos acima, mas com o universo trans, músicas e vídeos que a ajudaram a encontrar o “broken english” de Cassandra, tudo na internet. O cinema também foi uma linguagem com a qual dialogou, e como já foi dito e documentado se referenciou com clássicos do cinema para aprofundar seu processo.

⁹² <https://adehdireitoshumanos.wordpress.com/sobre/>

O texto também lhe interessava porque o tema identidade de gênero já era de interesse pessoal, trazendo suas memórias e experiências para o projeto. Toda essa pesquisa anterior ao início dos ensaios, notamos que a atriz se aproveitou dela não apenas no sentido do trabalho, mas como um espaço de reflexão, de aprendizado, para a vida dela, ou seja, além de sua personagem, estar ciente de tudo o que o personagem trouxe para a pessoa. Procurando questões gerais dos processos da Milena como artista, e considerando que acompanhei, além de *Kassandra*, os processos em *Mi Muñequita*, *Uz* e *Odiseu.com*, entre outros, notei na Milena, traços para trabalhar o texto, marcações nas quebras das ações, circula palavras que, ou por ser em outra língua, ou por trazer alguma dificuldade. Sempre procura por uma voz para a personagem, particularmente em *Kassandra* o trabalho da voz foi de destaque, pesquisando na sua memória, na sua imaginação. O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas recorrências que se pôde estabelecer generalizações sobre o fazer criativo. Outros aspectos da criação, presentes em *Kassandra* e já relatados por Salles são a não linearidade e o inacabamento, intrínseco à continuidade. O tempo da reflexão não cessou quando o espetáculo estreou. Reflexões posteriores a esse momento, por parte da equipe, são inevitáveis, e parte integrante da atriz, da direção, que estão sempre em processo.

As interconexões, do conceito de rede de Cecília Salles, nos colocam no campo relacional: toda ação que vai acontecendo durante o percurso, está relacionada a outras ações de igual relevância, sendo assim um percurso não linear e sem hierarquias. As interconexões geram os picos ou nós da rede, elementos de interação ligados entre si, que se manifestam como os eixos direcionadores de nossas pesquisas, ou seja, as recorrências encontradas nos documentos da artista, da equipe e naquele elaborado por mim. As tendências, esses rumos vagos, que orientam o processo de construção do fenômeno de pesquisa, no ambiente de incerteza e imprecisão, podem ser observadas sob duas perspectivas: constituição de projetos poéticos ou princípios direcionadores e práticas comunicativas. Nesse contexto de tendências vagas está, o projeto do artista, que são princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionados à produção de uma obra específica.

O processo de montagem de *Kassandra*, inserido no seu espaço e tempo da criação, inevitavelmente afetou a artista. O próprio projeto, que direcionou de algum modo a produção da encenação foi mudando ao longo do tempo, assim como ia mudando a forma como se relacionava o espetáculo e a artista com a sociedade e as suas mudanças.

Isso não levou a ver uma atriz comprometida com seu tempo, que dialoga com sua época, com seu entorno. Essas interações com seus colegas, com a cultura, com a sociedade em que vive, a levaram a assumir uma posição que foi uma das razões para interromper as apresentações de *Kassandra*. Durante o período em que o espetáculo durou, várias manifestações e reivindicações de direitos foram ganhando relevância, entre elas a representatividade trans. É por isso que hoje ele afirma que não interpretaria a *Kassandra*, sim dirigiria ou produziria a montagem.

Uma atriz que, por um lado, não gosta de longos períodos de ensaio, mas por outro, faz desse período, que dura aproximadamente três meses, um período intenso e profundo de total comprometimento, onde, sem renunciar ao seu projeto poético, ela aceita a intervenção do acaso, reflete sobre as dificuldades do percurso e a faz escolhas com determinação, sempre trabalhando em relações de horizontalidade com o restante da equipe. Que embora não memoriza o texto exatamente como ele é, mas que se apropria dele, edita, corta, reescreve. Faz do texto, SEU texto.

Mas, também brinca com o público, conhecido ou não, levando piadas internas, falas que em um determinado lugar o momento ganhavam um significado especial. Por exemplo, em São Paulo, em uma das apresentações, a presença numerosa da família da Milena. Uma parte do texto *Kassandra* diz: “I love my family”, a artista se aproximou de um dos seus familiares e falou diretamente para ela. Em outro momento, mais dramático, para a história do país, no mesmo dia do golpe sofrido pela Presidenta Dilma Rousseff, *Kassandra* estava se apresentando na capital do país, no festival de teatro, e em uma determinada parte do texto a personagem acrescentou uma fala sobre a força das mulheres, e sobre a esperança que deviam ter, a pesar do momento.

Em Rio do Sul, na turnê estadual, nas duas apresentações, houve reações do público que nunca haviam acontecido antes. Quase no final da apresentação, e depois que *Kassandra* conta como foi difícil na adolescência aceitar que ela tinha que viver em um corpo que não era o dela, sempre perguntava a alguém da plateia: Do you like my body? Até esse dia, a resposta sempre tinha sido que sim. Na primeira apresentação da noite, um menino falou que não gostava. O motivo era porque *Kassandra* era trans. Na segunda sessão, foi uma garota que respondeu, “mais ou menos”. Em ambas ocasiões *Kassandra* respondeu. Percebemos como as pessoas continuam ainda tem preconceitos e / ou vergonha ou outro tipo de reações devido ao fato de interagirem com uma “transexual” Após essas apresentações houve conversas entre a equipe, sobre as reações: eles realmente pensaram que *Kassandra* (Milena) era uma travesti? Tiveram vergonha

ou medo, de aceitar, na frente de seus amigos que eles poderiam gostar do corpo de uma travesti? É o eterno preconceito que existe ante as travestis? Independente das respostas a essas perguntas, Kassandra foi sempre provocativa, atraente, transgressora. Para as pessoas da equipe, parece que uma grande porcentagem do público acreditava que Kassandra era uma travesti. Seu trabalho demonstrou, a partir da estreia ter o texto nas suas mãos, na sua boca, no seu corpo. Essa confiança era perceptível no espaço, o público percebia, ela percebia o domínio que tinha sobre ele e dominava o espetáculo do começo ao fim, no texto e na cena.

Uma artista que demonstrou, desde o momento da estreia, a maturidade e a improvisação necessária que o espetáculo precisava. É uma atriz com domínio do público, com o caráter e a segurança necessários para se deslocar entre situações de fronteira, que vão da comédia ao drama, das lágrimas à sedução, tudo em um espaço com uma atmosfera erótica, em que a performer interage o tempo todo com o público, foi demonstrado que Moraes estava pronta desde o primeiro momento e que, como o decorrer das apresentações o espetáculo ia crescendo, assim como sua performance.

7 REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios / Giorgio Agamben. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. Do livro à tela. O crecont e o depois do livro. In: *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014, p. 87-112.

ALMEIDA JÚNIOR, José Simões. **Processos de comunicação teatral:** a poética do espaço de Anne Ubersfeld. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. São Paulo, 2011.

AMORIM, Marcel A. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural; estado da arte e perspectivas futuras. In: **Itinerários**, Araraquara, n. 36, jan./jun. 2013.

ANASTÁCIO, Silvia. *Percorrendo os manuscritos de Elizabeth Bishop. A plasticidade do pensamento*. Comunicação proferida no III Congresso Internacional Latino-americano de Semiótica e IV Congresso Brasileiro de Semiótica, PUS/SP, 1996.

_____. CARVALHO, Isaias. *A síndrome da cadela rosada*. In: **Revista Lactitud**, v. 2, p. 1-8.

_____. **O jogo das imagens no universo da criação de Elizabeth Bishop**. São Paulo: Annablume, 1999.

BADIOU, Alain. **Qué es un pueblo?** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento:** o contexto de François Rabelais / Mikhail Bakhtin. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator** – dicionário de antropologia teatral. São Paulo; Campinas: Hucitec; Editora da Unicamp, 1995.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buengermino e Pedro Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. São Paulo. Ed: Zahar, 2012.

BELLEMIN-NOËL, J. Reproduzir o manuscrito, apresentar os rascunhos, estabelecer um prototexto. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**. São Paulo: APML, n. 4, 1993, p. 127-161.

BENJAMIN, Walter. La tarea del traductor. In: **Angelus Novus**. Barcelona: Edhesa, 1971.

BIASI, Pierre-Marc. **A genética dos textos / Pierre-Marc de Biasi**. Tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

_____. O horizonte genético. In: ZULAR, R. (Org.) **Criação em processo**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. A crítica genética. In: BERGEZ, Daniel et al. **Métodos críticos para a análise literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 1-44.

BLANCO, Sergio. *Kassandra*.

_____. *Autoficciones*. Ed. Teatro ómnibus. Montevideo, 2018.

_____. *Tebas Land*. Ed: Skené, París: 2013.

_____. *Barbarie*. Ed: Skené, París: 2010.

_____. *Diptiko (vol. 1 y 2)*. Ed: Skené, París: 2006.

_____. *Opus Sextum*. Ed: Skené, París: 2005.

_____. *Kiev*. Ed: Skené, París: 2004.

_____. *45*. Ed: Skené, París: 2003.

_____. *Slaugther*. Ed: Skené, París: 2002.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislavsky a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BOURJEA, S. (Ed.). **Génétique & Traduction**. Paris: Éditions L'Harmattan, 1995.

_____. Valéry, tradução, gênese. In: COSTA, Luiz Angélico da (Org.). **Limites da traduzibilidade**. Salvador: Edufba, 1998, p. 47-55.

BRANDÃO, L. A. **Tablados**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

BRANDÃO, R. O. de. Nos bastidores da criação. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**. São Paulo: APML, n. 4, 1993, p.162-8.

_____. de. Poética da incerteza (*contribuições para um debate*). **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**. São Paulo: APML, n. 11, 2003, p. 202-9.

BROOK, Peter. **O Ponto de Mudança**: Quarenta Anos de Experiências Teatrais – 1946/1987. Tradução de Antonio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1994.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda, 1978.

BUTLER, Judith. Sem medo de fazer gênero. In: **Ilustríssima. Folha de São Paulo, São Paulo**, 20 set. 2015.

_____. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.

CALDERÓN, Gabriel. **Las buenas muertas**. Montevideo: Ed. BiblioBarrio, 2012.

_____. *Mi pequeno mundo porno*. Montevideo: Ed. Criatura, 2011.

_____. *Mi Muñequita (la farsa)*. Montevideo: Ed. Artefato, 2006.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Lições americanas. 2. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAMARGO, Robson. Teatro, texto, versão ou versões anteriores: um primeiro encontro com a Crítica Genética e o espetáculo teatral. In: **Manuscritica - Revista de Crítica Genética**, n. 10, 2001, p. 207-208.

CAMPANELA, Esteban. **Do texto ao palco** – A gênese tradutória do diretor Renato Turnes, na montagem teatral de *Mi Muñequita*, de autoria de Gabriel Calderón. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

CARREIRA, André (Org.); FORTES, Ana Luiza (Org.). **Estados**: relatos de uma experiência de pesquisa sobre atuação. Florianópolis: Editora da UDESC, 2011.

CARREIRA, André (Org.); BAUMGARTEL, Stephen (Org.). **Nas fronteiras do representacional**: reflexões a partir do termo “Teatro Pós-Dramático”. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2014.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

CIRILLO, José; PARET PASSOS Marie-Helène. **Materialidade e virtualidade no processo criativo**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2011.

CIRILLO, José (Org.); GRANADO, Ângela (Org.) **O sabor da sua saliva é sonoro**: reflexões sobre o processo de criação. São Paulo: Intermeios, 2013.

CISNEROS, Catarina. Análisis de la representación. Capítulo 3. Disponível em: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/li/cisneros_p_c/capitulo3.pdf. Acesso em: 21 junho 2016.

COLAPIETRO, V. The Loci of Creativity: Fissured Selves, Interwoven Practices. In: **Manuscritica. Revista de Crítica Genética**, São Paulo, n. 11, 2003, p. 59-82.

COSTA, L. A. da (Org.). **Limites da traduzibilidade**. Salvador: EDUFBA, 1996.

DEPPMAN, J.; FERRER, D.; GRODEN, M. (Eds.). **Genetic Criticism**. Texts and Avanttextes. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

DE NARDIS, L. Un parcours créatif: Ungaretti traducteur de Mallarmé. **Genesis. Revue internationale de critique génétique ITEM**. Paris: Jeanmichelplace, n. 2,

1992, p. 49-60.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A., 1976.

ESTEVES, de V., M. J. **Pensamento sistêmico**. O novo paradigma da ciência. Campinas: Papyrus, 2002.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERRER, Daniel. A crítica genética do século XXI será interdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In: ZULAR, Roberto (Org.). **A Criação em processo**. Ensaio de crítica genética. São Paulo: Iluminarias, 2002.

FERREIRA, Jerusa. **Armadilhas da memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

FIEDLER, N. F. **O fenômeno da complexidade** (palestra). [S.l.], 1995, p. 1-10.

_____. O texto Literário como Sistema Complexo. In: WILLEMART, P. (Org.). **GÊNESE E MEMÓRIA. IV Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e de Edições**. São Paulo: Annablume, 1995(a), p. 29-43.

FORTUNA, Marlene. O ensaio teatral como testagem do caos e ordem no processo de criação do ator: espaço de possibilidades. In: **Rastros da criação**, São Paulo, Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica - PUC, n. 1, 1997, p. 82-85.

FORTUNA, M. A Crítica Genética sob o Olhar do Artista. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**, São Paulo: APML, n. 5, 1995, p. 43-6.

GALINDEZ-JORGE, V. **Fogos de artifício**. Flaubert e a Escritura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GRANDO, C. Leitura Genética do Poema “Se Tivesse Madeira” e “Ilusões” de Hilda Hilst. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**, São Paulo: APML, n. 7, 1998, p. 91-110.

_____. Estrutura formal Dos Poemas de Amavisse: os Paralelismos Hilstianos. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**, São Paulo: APML, n. 8, 1999, p. 73-87.

_____. Genética e tradução: a poética de Hilda Hist. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**, São Paulo: APML, n. 10, 2001, p. 141- 153.

GOUHER, Henri. L’Essence du Théâtre. In: **A Criação Literária Prosa II**, São Paulo, 2005.

GRESILLON, A. **Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

_____. **La mise en oeuvre**. CNRS ÉDITIONS Paris: ITEM, 2008.

_____. Nos limites da Gênese: da escritura do texto de teatro à encenação. In: **Estudos Avançados**, v. 9, n. 23, Paris: ITEM, 1995, p. 269-285.

GUERRA ANASTÁCIO, Sílvia Maria (Org.); GUIMARÃES SOARES, Noêmia (Org.); PARET PASSOS, Marie-Hélène (Org.); ROMANELLI, Sergio (Org.) **Processo de criação interartes: cinema, teatro e edições eletrônicas**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2014.

HAY, L. “O texto não existe”: reflexões sobre a crítica genética. In: ZULAR, R. (Org.). **Criação em processo ensaios de crítica genética**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002, p. 29-44.

_____. **A literatura dos escritores**. Questões de Crítica Genética. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HELBO André (Org.). **Semiologia da representação**. São Paulo: Editora Cultrix Ltda, 1975.

HENN, R. Organização e Caos. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**, São Paulo: APML, n. 7, 1998, p. 197-209.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

LAVOURA, César. **O poder simbólico das artes**. Teatro e cinema nos tempos da Princesa Serrana. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, S. F. O tempo e os eixos de linguagem no percurso da transcrição. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**, São Paulo: APML, n. 3, 1992, p. 26-39.

LIMA, S. van D. Apresentação de uma Obra Inacabada. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**, São Paulo: APML, n. 6, 1996, p. 59-72.

_____. Para uma estética dos Bastidores. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**, São Paulo: APML, n. 11, 2003, p. 107-14.

LOIS, É. Louis Hay y la Memoria de los Signos: El Movimiento de Lescritura y las Tensiones Del Proceso Cultural. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**, São Paulo: APML, n. 5, 1995, p. 17-20.

MAFRA, Adriano. O processo criativo de Dom Pedro II na tradução de Hipotadeca. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis – Universidade Antwerp, Bélgica, 2015. Texto no publicado.

MAGALDI, Sábado. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MARTINEZ, José Luiz. Uma possível teoria semiótica da música (pautada logicamente em Charles Sanders Peirce). **Cadernos de Estudo, Análise Musical**, São Paulo, n. 5, fev./ago. 1992, p. 73-78.

MIRZA, Roger. **Antología de teatro uruguayo en el siglo XXI. La Habana**. La Habana, Cuba: Ed. Casa de las Américas, 2015.

_____. **Teatro, Memoria, Identidad**. Montevideo: Ed: Universidad de la República, 2009.

_____. **Crisis de la dramaturgia y las prácticas escénicas en la contemporaneidad**. Montevideo: Udelar/FHUCE/MEC, 2017.

MOISES, Massaud. **A análise literária**. 17. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e política, Arena Oficina e Opinião**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2016.

_____. **Soma e sub-tração. Territorialidades e recepção teatral**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

MUÑOZ, Fuensanta. Signos y significados en el teatro: Los signos en el teatro. In: **Blog artes escénicas – IES Florida Blanca Murcia**. Disponível em: <http://arteescenicas.wordpress.com/2010/03/21/signos-y-significados-en-el-teatro/>. Acesso em: 22 jun. 2016.

MUSSO, P. A filosofia da rede. In: PARENTE, A. (Org.). **Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 17-38.

NERY, João W. **Viagem solitária: memórias de um transexual 30 anos depois**. São Paulo: Leya, 2011.

NUNES ÁVILA, Simone. **FTM, transhomem, homem trans, homem: A emergência de transmasculinidades no Brasil contemporâneo**. Tese (Doutorado em Ciências Humanas). Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da UFSC, Florianópolis, 2014.

NUNES, Horácio. **Teatro selecionado**. Florianópolis: Ed. da UFSC: FCC, 1999.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2009.

O'SHEA, José Roberto. **Performance e Inserção Cultural: Antony and Cleopatra e Cymbeline, King of Britain em Português**. Tradução e Notas José Roberto O'Shea. São Paulo: Mandarim, 1998, p. 43-60.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade – dramaturgias contemporâneas**. Lisboa: Colibri, 2004.

PARET PASSOS, Marie-Hélène. **Da Crítica Genética à tradução literária**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2011.

- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAZ, Octavio. O Enigma das línguas. **Suplemento Literário de O Estado de São Paulo**. São Paulo: 1984.
- PERCOVICH, Mariana. **Medea del Olimar**. Montevideo: Ed. Bibliobarrio, 2012.
- _____. **Yocasta**. Montevideo: Ed. Artefato, 2006.
- PEVERONI, Gabriel. **Sarajevo esquina Monevideo**. Montevideo: Ed. Bibliobarrio, 2012.
- PIERCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PINO, Claudia. Crítica Genética: o que interpretar? **Revista Desenredo**, Passo Fundo, v. 10, n. 2, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/4196>. Acesso em: 14 jun. 2019.
- PLAZA, Júlio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. In: **Cadernos da pós-graduação**, Campinas, ano 4, v. 4, n. 1. Instituto de Artes/Unicamp, 2000.
- _____. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PORTO DAROS, Romeu. **Implicações identitárias e culturais na criação do Dante Sulamericano por Dom Pedro II e Bartolomé Mitre**. 2015. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2015.
- REIS, C. **Pensar e escrever: o que vai no papel ou a consciência da escrita**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- REMEDÍ, Gustavo. **Otros lenguajes de la memoria: teatro uruguayo contemporáneo e historia reciente**. Montevideo: Udelar/FHCE/MEC, 2017.
- RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI** / por Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.
- RESENDE, Beatriz (Org.); FINAZZI, Ettore (Org.). **Possibilidades da nova escrita literária no Brasil**. 1. ed. Agró. Rio de Janeiro: Revan, 2014.
- ROLIM, Michele. **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- ROMANELLI, Sergio (Org.). **Processo de criação em literatura e tradução literária e intersemiótica**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2016.

_____. (Org.) **Compêndio de Crítica Genética: América Latina**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2015.

_____. **Gênese do Processo tradutório**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2013.

_____. O “movimento tradutório” na obra de Rina Sara Virgillito. **Inventário - Revista dos Estudantes da Pós-graduação em Letras da UFBA**, Salvador, n. 3, 2004. Disponível em: <http://www.inventario.ufba.br/03.htm>. Acesso em: 17 jun. 2020.

_____. Desvendando um labirinto: as traduções de Rina Sara Virgillito. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**, São Paulo, v. 13, 2005, p. 181-193.

_____. Crítica Genética e Estudos Descritivos da Tradução: um exemplo de Interdisciplinaridade. In: PINO, Claudia Amigo. (Org.). **Criação em debate**. São Paulo: Humanitas, 2007a, p. 267-280.

_____. Prefácio. Processo criativo e tradução. **Revista In-traduições**, n. 2, 2009. Disponível em: http://www.pget.ufsc.br/in-traducoes/_edicao-2.php Acesso em: 17 jun. 2020.

ROSSO, Martín. **Matrizes Estético-Conceituais na análise da Composição da Personagem Teatral**. Disertación (Magíster en Artes Escénicas), Programa de Posgraduación UFB, Salvador, 2000.

ROSVITHA, Friesen Blume, PETERLE, Patricia (Org.) **Tradução e relações de poder**. Tubarão; Florianópolis: Ed. Copiart; PGET / UFSC, 2013.

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

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martin Fontes, 1995.

_____. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SALLES, Cecília A. **Crítica Genética**. São Paulo: Ed. da PUC-SP, 1992.

_____. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

_____. A. Diálogo na Crítica Genética. In: **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**, São Paulo, n. 5, 1992, p. 29-35.

_____. Redes da Criação. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**. São Paulo, APML, n. 11, 2003, p. 83-106.

_____. **Crítica genética: uma (nova) introdução**. São Paulo: Educ, 2000.

_____. **Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. Linguagens em diálogo. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**, São Paulo: APML, n. 10, 2001, p. 109-39.

_____. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. **Redes da criação construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2008.

_____. **Processos de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

_____. La creación como processo semiótico. **VI JORNADAS PIERCE EN ARGENTINA**: Buenos Aires, 20-21 ago. 2015.

SANTAELLA, Lúcia. **Teoria Geral dos Signos**. São Paulo: Pioneira, 2000.

_____. As sintaxis das convenções musicais. In: **Matrizes da linguagem e pensamento sonoro. Sonora visual e verbal**. São Paulo: Editora Iluminuras, p. 166-183.

_____. *O que é semiótica?* São Paulo: Brasiliense, 1999.

SARLO, Beatriz. **Escenas de la vida pós-moderna**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. **As Troianas**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.

SERVI, Katerina. **Greek Mythology**. Athens: Ekdtoke Athenon, 1997.

SILVA, Sônia M. A linguagem do corpo. In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Silvia. **O Pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SOLARICH, Iván. Pogled. Montevideo: Ed. BiblioBarrio, 2012.

SOUZA, R. *A gênese de um processo tradutório: As Mil e uma noites de D. Pedro II*. 135 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, UFSC, Florianópolis, 2010.

_____. **Edição Genética da Tradução das Mil e Uma noites de D. Pedro II**. 2015. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2015.

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TURNER, Victor. **The Ritual Process: Structure and Anti-Structure**. New Jersey: A division of Transaction Publishers, 2008.

VASCONELLOS, María José Esteves. **Pensamento sistêmico: o novo paradigma da ciência**. Campinas: Papyrus, 2002.

VASQUES, Marco (Org.); CUNHA, Rubens (Org.) **Teatro dentro**: manifestos e críticas teatrais. Florianópolis: FCC, 2016.

VIOLA, Alan Flavio (Org.) **Crítica literária contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

WILLEMART, P. **O manuscrito em Gustave Flaubert**. São Paulo: FFLCH - USP, 1984.

_____. **Bastidores da criação literária**. São Paulo: Editora Iluminarus, 1999.

_____. **Universo da Criação literária**. São Paulo: Ed. da USP, 1993.

_____. (Org.). **GÊNESE E MEMÓRIA. IV Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e de Edições**. São Paulo: Annablume, 1995, p. 483-91.

ZULAR, Roberto. **Criação em Processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ZULAR, Roberto; PINO, Cláudia Amigo. **Escrever sobre escrever** - Uma introdução crítica à Crítica Genética. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2007, p. 7-47.

_____. Fenômenos físicos e fenômenos literários: aproximações. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**, São Paulo, n. 3, 1992, p. 74-85.

_____. Antes do começo dos começos. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**, São Paulo, n. 4, 1993, p. 94-107.

_____. Instabilidade e estabilidade dos Processos de Criação no Manuscrito Literário. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**, São Paulo, n. 6, 1996, p. 21- 43.

_____. Do Manuscrito ao Pensamento Pela Rasura. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**, São Paulo, n. 7, 1998, p. 21-35.

ZULAR, R. (Org.). **Criação em processo ensaios de Crítica Genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SITES / BLOGS

https://www.elpais.com.uy/11/06/18/pespec_573841.asp. Acesso em: 28 dez. 2010.

<http://www.redesdecriacao.org.br>. Acesso em: 23 jul. 2016.

<https://www.cialavaca.com/> Acesso em: jul. 2017.

<https://www.cialavaca.com/kassandra> Acesso em: ago. 2016.

<http://www.elpais.com.uy/divertite/arte-y-exposiciones/umberto-eco-critica-redes-sociales.html> Acesso em: jun. 2016.

<https://veja.abril.com.br/brasil/a-conspiracao-dos-imbecis/> Acesso em: jun. 2016.

- <http://wp.clicrbs.com.br/marcosespindola/2013/03/14/kassandra-deixa-maratona-cultural-porque-foi-louca-de-se-apresentar-no-bokarra/?topo=67%2C2%2C18%2C%2C%2C67&status=encerrado> Acesso em: mar. 2013.
- http://www.youtube.com/watch?v=Cz2iQTe_T2U&feature=relmfu Obra de teatro, Luiz Antônio – Gabriela, obra de teatro de Nelson Baskerville. Acesso em: 30 abr. 2012.
- <http://www.youtube.com/watch?v=BkWWYsnkwTk> Provocações – Luisa Marilac. Acesso em: 30 abr. 2012.
- <http://www.youtube.com/watch?v=BkWWYsnkwTk> – Hedwig and the Angry Inch. Acesso em: 30 abr. 2012.
- <http://www.youtube.com/watch?v=tPNfv4bGjCw&feature=related> – Female make over. Acesso em: 30 abr. 2012.
- <http://diariocrossdresser.blogspot.com.br/2012/01/o-vestido-dourado.html>. Acesso em 30/04/12.
- <http://www.youtube.com/watch?v=O4zeLlgJ8B0&feature=related> Entrevista do jogador de futebol brasileiro Anderson para a tv inglesa. Acesso em: 30 abr. 2012
- <http://www.youtube.com/watch?v=8OYNJTb23yE> Acesso em: 30 abr. 2012
- <http://www.youtube.com/watch?v=Ilz3ip3zETg> Acesso em: 30 abr. 2012
- <https://www.youtube.com/watch?v=E6O8QcVezSM> Entrevista, em inglês, de Miss Brasil 2009. Acesso em: 30 abr. 2012.
- <https://www.youtube.com/watch?v=TeNjbaFTzaE> Acesso em: 14 mar. 2017.
- <https://www.nuevarevista.net/arte/el-teatro-en-la-segunda-decada-del-siglo-xxi-la-ilusion-de-novedad/> Acesso em: 25 ago. 2017.
- http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100019 Acesso em: 07 maio 2012.
- <https://docplayer.com.br/42571120-Experimentacao-e-analise-de-processos-criativos-em-artes-cenicas.html%20> Acesso em: 24 jun. 2014.
- <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3827> Acesso em: 26 abr. 2019.
- https://www.academia.edu/168182/2008_Teatro_e_Recep%C3%A7%C3%A3o._A_Cr%C3%ADtica_e_a_Cr%C3%ADtica_Gen%C3%A9tica._Di%C3%A1logos_sobre_o_entendimento_do_espet%C3%A1culo_teatral Acesso em: 11 out. 2018.
- <https://www.youtube.com/watch?v=Y0R9NySXnsw> Acesso em: 28 abr. 2014.
- <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/181752/1.%20LANDA%2020172%20CHMD.%201.%20Andrea%20Pech%20->

[%20Performance%2c%20teatralidade%20e%20contemporaneidade.pdf?sequence=1&isAllo wed=y](#) Acesso em: 12 abr. 2018.

http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100019 Acesso em: 14 mar. 2010.

<https://www.youtube.com/watch?v=jUiDLsKGkfE> Acesso em: 22 out. 2015.

https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/19/internacional/1553026147_774690.html?fbclid=IwAR3zzqwKVe6ojSFrLIYEoWnqjDYDaElFCy_tTv4aLZvs2ig6vQ_B5lKJmeo Acesso em: 10 jun. 2019.

<https://super.abril.com.br/comportamento/precisamos-falar-sobre-transexualidade/> Acesso em: 21 ago. 201

<http://www.teatroenrosario.com/notas/teatro-en-su-tinta/juego-y-compromiso-el-procedimiento.html> Acesso em: 08 maio 2007.

<https://www.fundacionteatroamil.cl/noticias-2019/talleristas-royal-court-theatre-en-latinoam%C3%A9rica-la-generaci%C3%B3n-de-los-teatristas-parte-i/> Acesso em: 02 jun. 2017.

<https://revistahibrida.com.br/2020/05/11/o-paradoxo-do-brasil-no-consumo-de-pornografia-e-assassinatos-trans/?fbclid=IwAR1Y2mgu9LS42nC5K9h9p-4ZOSinBPYwFPTUBt8mGBwzXXUr38qHIEukPQo> Acesso em: 12 maio 2020.

<http://revistaruletachina.blogspot.com/2011/11/kassandra-dirigida-por-cipriano.html> Acesso em: 27 jun. 2014.

<http://documentaescenicas.org.ar/2011/11/2099/> Acesso em: 14 ago. 2013.

<http://dicionariodeteatro.blogspot.com/2013/07/performance-site-specific.html> Acesso em 25 abr. 2019

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific> Acesso em: 15 jul. 2017.

<https://www.aisge.es/juan-mayorga> Acesso em: 02 ago. 2019.

<http://www.revistapausa.cat/ser-y-no-ser-al-mismo-tiempo-xerrada-amb-sergio-blanco/> Acesso em: 15 nov. 2019.

https://www.tnc.cat/uploads/20181005/Garcia_Barrientos%20Jose_A_Luis_Autoficcio_An_y_teatro_Tebas_Land.0.pdf Acesso em: 14 out. 2015.

<http://letras.mysite.com/gleo250214.html> Acesso em 21 jun. 2017.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=103507> Acesso em: 21 jun. 2017.

<https://revistafakta.wordpress.com/2014/02/11/travesia-site-specific-institucionalidad-e-imaginacion-por-olga-fernandez/> Acesso em: 17 abr. 2016.

https://issuu.com/editorialbla/docs/bla.071_web/85 Acesso em: 30 maio 2018.

<https://www.diariocritico.com/entrevistas/sergio-blanco> Acesso em: 14 ago. 2018.

<http://www.busqueda.com.uy/nota/aplausos-en-cuatro-continentes?platform=hootsuite> Acesso em: 18 jun. 2018.

8 ANEXOS

O ponto de partida Jornal El País de Uruguai 27/11/2010.

http://www.elpais.com.uy/Suple/SabadoShow/10/11/27/sshow_530721.asp

Heroína de Troya viaja al mundo del presente

"Kassandra". Un texto de Sergio Blanco se presenta dirigido por Gabriel Calderón

Mañana se presenta en un boliche de la Ciudad Vieja, "Kassandra", de Sergio Blanco, un espectáculo interpretado por la actriz Roxana Blanco que pone en diálogo el pasado de la Grecia Clásica con la marginalidad de hoy en día.

La Compañía Complot presenta a partir de mañana, todos los domingos a las 19 horas, esta obra en un espacio teatral no convencional: el boliche Satén, en Juan Carlos Gómez 1323, entre Sarandí y Buenos Aires.

Tomando como punto de partida el personaje mítico de Casandra, Blanco escribe en una lengua que no es la de él, un monólogo en el cual la renombrada heroína troyana, en un precario inglés de migrante contemporánea que vende productos de contrabando, cuenta su historia y desmitifica su propio mito.

A través de sus historias pasadas, Kassandra aborda, por analogía, las historias actuales: las insoportables guerras, los exilios inevitables, los héroes de la alta tecnología, los lujos de hoy y las barbaries mediáticas. Para eso se echó mano a un director que gusta de los riesgos (Gabriel Calderón), quien sumó al equipo a Mariana Geisinger como asistente dirección, Florencia Rivas en el vestuario, y Caro Godin en maquillaje.

"Interpreto a un travesti uruguayo que viene a contar su historia, y a su vez la historia de Troya. En 50 minutos, la obra se juega todo muy rápido, en dos planos. Por un lado, la tragedia contemporánea, y por otro el mito de Casandra. Es muy fuerte el contenido del texto, y también muy exigente a nivel actoral", comentó con El País la prestigiosa intérprete Roxana Blanco.

Para dar con el entorno perfecto de esta historia dura y comprometida, se eligió como escenario un boliche de la calle Juan Carlos Gómez, que con sus escaleras, sus cortinados rojos, y todo ese ambiente nocturno, crea el clima ideal para esta obra. "La idea era encontrar un espacio bien periférico, cuanto más decadente mejor", explica la actriz, que subirá a escena todos los domingos durante lo que resta de junio y todo julio.

"La obra la entiende cualquiera que tenga un poco de inglés básico, y aun alguien que no sepa inglés, porque es un texto muy cargado de sugerencias, y a la vez muy claro. Esta es la primera vez que interpreto un texto escrito por mi hermano Sergio, y para mí es impresionante, me gusta mucho, porque los dos nos sentimos atraídos por el teatro desde siempre, y nos une mucho poder compartir este trabajo", agrega la artista, quien remarca la importancia que tiene la cercanía del público en el desarrollo de este espectáculo.

Kassandra se presenta en Satén (Juan Carlos Gómez 1323 entre Sarandí y Buenos Aires) todos los domingos a las 19 horas. Las localidades valen \$ 200 y se pueden adquirir en el propio local.

As Kassandras



PRESENTA

"A TRAGIC-COMIC MONOLOGUE"

FEDERICO GALEMIRE
en

KASSANDRA

de SERGIO BLANCO
dirección MARIANA WAINSTEIN



A beneficio de RU España teatro uruguayo en Madrid.

Federico Galemire en **Kassandra** de Sergio Blanco.
Dirección Mariana Wainstein.

Llega a Madrid el monólogo del afamado autor franco-uruguayo Sergio Blanco estrenado con éxito en Uruguay, Argentina, Brasil y Grecia.

Envuelto en una máscara de humor y ternura el texto nos acerca al drama de la guerra, el exilio y el desarraigo.

Por reservas y consultas contactar a
Bettina Bergengruen, bbergengruen@reachingu.org

www.reachingu.org

Kassandra – Madri

Temporada de Colectivos Naciones en Univalle
La Maldita Vanidad Teatro

Kassandra

De Sergio Blanco
Dirige: Jorge Hugo Marín Correa

Septiembre 9
5:30 p.m.

Sede San Fernando | Facultad de salud
Edificio de bacteriología | Salón IDELAC

20 Años
1997-2017
TEMPORADA DE TEATRO UNIVALLE
Un escenario para la reflexión
CÓDIGO PULEP: FSZ489

Facultad de Artes Integradas
Departamento de Artes Escénicas

brújula
al sur festival
escénico

Vicerrectoría de
Bienestar Universitario

Temporada de Teatro Univalle

Temporada de Teatro Univalle

Kassandra - Colombia

**PREGUNTAS SOBRE EL PROCESO CREATIVO - ENTREVISTA
REALIZADA VÍA E-MAIL, A FINALES DE 2019, CON MILENA MORAES,
INTÉRPRETE DE KASSANDRA EN FLORIANÓPOLIS, BRASIL**

**PREGUNTAS SOBRE EL PROCESO CREATIVO - ENTREVISTA
REALIZADA VÍA E-MAIL, A FINALES DE 2019, CON MARTÍN SUÁREZ,
INTÉRPRETE DE KASSANDRA EN CÓRDOBA, ARGENTINA**

1) ¿Cómo llegaste al texto de Blanco? Qué fue lo que despertó tu interés?

Conocía la dramaturgia de Sergio desde hacía bastante tiempo y siempre me interesó. Había tenido la suerte de trabajar en lecturas a público de sus obras, dirigidas (al igual que *Kassandra*) por Cipriano Argüello Pitt, pero *Kassandra* en particular no fue una obra que haya leído antes del comienzo del proceso creativo. Cipriano fue quien me la presentó y me habló del proyecto que tenía en mente. Cipriano y yo veníamos trabajando en diversas obras desde hacía unos años y compartimos inquietudes e intereses artísticos, con lo cual no dudé en que viniendo de él la propuesta, me resultaría interesante.

Mis intereses fueron varios: Me interesaba hacer un unipersonal, ya que hasta la fecha no había actuado en ninguno. Me interesó mucho la propuesta de hacer en Argentina una obra hablada en inglés, a pesar de que ese inglés sea un inglés aprendido, mal aprendido y mal ejecutado (sobre todo por eso me interesaba), un inglés básico, el de la calle, y el de la calle de los barrios marginales de inmigrantes latinoamericanos, inglés plagado de errores gramaticales, de construcción y de pronunciación. Este rasgo, justamente, aumentaba la condición de paria de esta/e *Kassandra*, y nos hacía preguntarnos cuáles serían las implicancias de esto: preguntarnos por qué hacer una obra en inglés en un país hispanohablante, qué pasaría con el espectador, qué proponía en términos políticos vinculares una obra hablada en inglés, etc, etc, etc. Y diversos temas que se surgían de las primeras lecturas también resultaron determinantes para que el proyecto me interesara: lo extranjero, lo marginal, el amor, la soledad, el vínculo de esta tragedia con las tragedias griegas, el vínculo con el espectador, el límite entre performance y representación que la obra para nosotros proponía, la idea de que se realizara en distintos países con diversos actores/actrices, etc

2) ¿Cómo fue, en términos generales, el proceso creativo de *Kassandra*?

A diferencia de la mayoría de los procesos creativos en los que participo, donde en general son procesos largos y se trabaja a partir de improvisaciones, de dramaturgia de actor o de escena, *Kassandra* era un texto ya escrito con una fuerte impronta y una propuesta muy determinada. No obstante, Cipriano tenía en claro cuál sería el punto de partida: Una cena en vez de un club nocturno. Una cena en donde se sirviera cordero y

vino, con pocos invitados alrededor de una mesa, casi como la última cena de Jesús, y la idea de trabajar en el borde entre performance y representación. Como oscilar entre el suceso y la forma de la actuación.

Antes de los primeros ensayos tuvimos algunas charlas preliminares con el equipo. En esas charlas me entero de que yo no había sido la primera opción para Cassandra, Cipriano había pensado en una actriz trans cordobesa (ideal para este papel y un poco lamenté que ella no hubiera podido hacerlo, aunque eso hubiera significado que a mí no me hubieran convocado. Ella era ideal para este papel).

En un principio pensamos en que yo debería travestirme. Pedí consejos, hice pruebas travistiéndome en mi casa y le enviaba fotos a Cipriano. No funcionó. Había algo de la honestidad de la propuesta que se iba a ver quebrantada si yo “hacía de travesti” sin serlo. Decidimos que finalmente iba a ser un taxi boy. Un chico homosexual que se llamaría Cassandra. Y recién ahí comenzamos los ensayos.

Ensayamos alrededor de tres meses, con varios ensayos por semana. Avanzábamos rápidamente. Pablo Cécere, el músico, nos acompañó desde el comienzo de los ensayos. La metodología de ensayos fue bastante clásica: Me aprendía la letra de un fragmento del texto y lo montábamos al ensayo siguiente. Pablo, por su parte, improvisaba con un contrabajo la música que creía pertinente para tal o cual momento.

3) ¿Cómo fue el proceso de trabajar un texto en una lengua que no es la tuya? Y sobre la voz, ¿existió algún trabajo en relación al tono de voz de Cassandra?

Yo no tengo formación en idiomas, sabía inglés a partir de las clases de mi escuela secundaria, es decir, podía hablar inglés como Cassandra porque no sabía más del inglés que Cassandra misma.

Lo que me resultó extraño (y esto es un detalle) es que al finalizar el proceso de ensayos me dí cuenta de que me encontraba pensando en inglés mientras actuaba. Empezaba la obra, yo dejaba de pensar en español y empezaba a pensar en inglés.

El trabajo más específico que hicimos sobre la voz tenía que ver con cómo hacer presentes los relatos que Cassandra compartía. “Cómo hacer presente lo ausente” decía siempre Cipriano. Entonces trabajamos modificando mínimamente la voz en los momentos en los que aparecían voces de otros personajes: Agamenon, Hecuba, Príamo, Odiseo, Clytemnestra, etc... incluso Bugs Bunny.

El otro aspecto tiene que ver con el aspecto musical de la voz, el aspecto sonoro. Cuando aparecía la música en escena, yo estaba atento a trabajar la voz también en su aspecto

musical. De manera que dialogara con la música del contrabajo, que las palabras funcionaran melódicamente, sonoramente.

- 4) En relación al cuerpo, sus gestos, sus movimientos, su forma de caminar, de relacionarse con el público, ¿hubo un trabajo de investigación? ¿Lo trabajaron como un todo, o fueron descubriendo primero, por ejemplo, cómo caminar, sus gestos...?

En relación al cuerpo y al trabajo gestual, oscilamos entre una actuación hiper realista, muy cercana, y una actuación muy teatral, grandilocuente. Íbamos y veníamos de acuerdo a lo que iba sucediendo en la obra. El vínculo con el espectador era hiper realista, muy cercano, muy personal, y los momentos de recuerdos, anécdotas que cuenta Kassandra los propusimos con una actuación más teatral, gestos más grandes, claramente “actuados”. También trabajamos alrededor del carácter de la manera de moverse, de hablar, de gesticular. Por momentos Kassandra hacía uso de gestualidades muy femeninas, delicadas, amaneradas, y por otros demostraba fortaleza, masculinizándose, ofreciendo su costado más varonil. Ese borde nos resultaba interesante. Que pudiera ser tan masculina y tan femenina como fuera posible.

Pero lo trabajamos como un todo porque fuimos construyendo la obra por momentos. Desde el principio hasta el final. Y cada momento nos requería modificar el cuerpo, la voz, la gestualidad.

- 5) ¿Los ensayos fueron en el mismo espacio donde fue estrenado el espectáculo? ¿La concepción del espectáculo fue para ese espacio? ¿Se trabajó con la idea de site-specific?

Si, definitivamente. DocumentA/Escénicas (que es la sala de teatro donde se iba a presentar la obra y donde ensayábamos) contaba con una antesala pequeña, con capacidad para 25 espectadores y una cocina adyacente. Ahí ensayamos y ahí fueron las funciones. La experiencia de un teatro de cámara, o un teatro íntimo. Se podía susurrar, hablar muy cerca de los espectadores, tocarlos, cenar con ellos sentados todos a una mesa, mientras les servíamos el cordero y el vino. Eso subrayaba aún más el concepto performático de la obra. Había necesariamente interacción, momentos de improvisación, diálogo con los espectadores, etc.

Luego, cuando fuimos convocados a distintos festivales tuvimos experiencias distintas a veces en teatros grandes, galpones, cines convertidos en teatros, etc con más de 300

espectadores. Ahí la actuación sufría tremendas modificaciones y la puesta en escena también. En esos casos, sólo unos pocos elegidos eran invitados a cenar y el resto era espectador de esta cena.

- 6) ¿Cuánto tiempo ensayaron? ¿Cómo trabajaron el texto? ¿Hubo, por ejemplo, en los ensayos, una división entre trabajar el texto y la escena de forma separada?

Como decía, a diferencia de otros procesos largos, el de Kassandra duró aproximadamente tres o cuatro meses con varios ensayos por semana.

Hicimos algunas lecturas previas y compartimos visiones acerca del texto pero rápidamente empezamos a ensayar en la escena. Se trabajó conjuntamente el texto y la escena.

Dividimos el texto en distintos momentos y me los iba aprendiendo a medida que avanzábamos. Fue un proceso de trabajo bastante íntimo: El director, el músico y yo

- 7) Durante el proceso creativo ¿qué tipo de investigaciones hubo? ¿Existieron consultas en otros lenguajes, como libros, medios digitales, cine, etc?

Por mi parte, repasé los textos de las tragedias que incluían a Casandra, principalmente Las Troyanas de Eurípides, incluso llamamos a un docente para que me enseñe la pronunciación en griego del momento en que Kassandra lee su parlamento en ese libro. Vi “Lo que el viento se llevó” y además escuchamos mucho Abba así también otros referentes de la música de los 70/80’ (Donna Summer, etc)

- 8) ¿Cuánto cambió la Kassandra del texto de Sergio a la Kassandra que presentaron al público? ¿A qué se debieron esos cambios? Existieron cambios significativos en relación al texto?

Al definirnos por actuar a Kassandra como un chico con nombre de chica, la principal modificación tuvo que ver con suprimir todas las partes del texto en las que Kassandra habla de su cuerpo y su transformación. En vez de eso, yo repetía cada tanto “Im Kassandra but im a boy”

Otra modificación fundamental fue pensar la puesta como un espacio con invitados a cenar y no como un club nocturno. Entonces hubo que modificar el texto en relación a esa nueva propuesta. Incluso hay un momento en que Kassandra invita a los espectadores a que la ayuden a acomodar las mesas, las sillas y a disponerse a cenar. La obra transcurría

mientras los espectadores cenaban. Cassandra no cenaba porque "i have to care my figure", decía.

Cipriano me dio también una pauta secreta: Algún espectador debía gustarme y yo debía pedirle en algún momento su número telefónico, además de hacerle bromas constantes, seducirlo e intentar gustarle.

9) ¿Siempre hubo empatía por parte del público o en alguna presentación sintieron algún tipo de rechazo?

La mayoría de las veces el público fue empático, aunque eventualmente hemos tenido espectadores que se han levantado y se han ido de la sala aduciendo no entender nada. O espectadores demasiado entusiasmados con la propuesta que no pararon de hablar e intentar interactuar conmigo, lo que dificultaba el desarrollo de la trama. Pero esos casos fueron mínimos. Casi siempre el público se arrojaba a la experiencia de esta obra/cena/reunión de amigos que les proponíamos.

El espectador era parte del espectáculo. El espectador era espectáculo. Un banquete. Un ritual, lo que diferencia el ritual del hecho teatral es el grado de participación: en el ritual todos participan, están dentro de "la escena", en cambio en el teatro unos participan y otros miran, hay escena y patio de butacas, platea. En esta puesta todos fuimos partícipes, entre todos nos miramos, compartimos, dialogamos: espectadores, actor, músico, director, asistentes... todos.

10) ¿Cuánto de sus posiciones como persona, de su relación con el mundo, con la realidad, con lo social, permearon actitudes o posiciones del personaje?

Principalmente, nuestra postura fue la de no juzgar el trabajo sexual, no juzgar el modo en que Cassandra concibe el dinero, su marginalidad, sus decisiones. No juzgarla, quererla. Entonces, la propuesta era procurar que los espectadores empaticen con esta Cassandra contemporánea, que la entiendan, que aparezca como un personaje querible y tierno. Que a pesar de los tremendos sucesos que cuenta cuando habla de su familia y la tragedia que ha vivido, pueda ser un relato cercano, conmovedor; así como su estilo de vida, su trabajo, sus necesidades, sus deseos y sus prioridades.

11) ¿Fue pensado durante los ensayos el “peligro” existente debido a la tenue frontera con el público y sus posibles reacciones?

Si y eso nos entusiasmaba aún más. Desde el comienzo la propuesta incluía trabajar en ese borde entre performance y representación, con momentos que claramente iban a ser improvisados y en vínculo con el espectador.

Sabíamos que era posible que a algunos espectadores les resultara chocante descubrir que la obra era “participativa” y que era hablada en inglés. Nosotros entendíamos que había un factor fuertemente político en esa propuesta del texto. Una obra que propone en inglés como manera de comunicarse dejaba a algunos espectadores afuera y por eso mismo disparaba preguntas: ¿Es el inglés el idioma universal? ¿Estamos obligados a saber hablar y entender el inglés? ¿Quienes saben inglés? ¿Qué estratos sociales no tienen alcance al inglés y por ende no pueden entender lo que se dice en esta obra? ¿Quienes se enojarían por no entender inglés? ¿Es ésta una obra snob? ¿Quienes se salvan? finalmente: ¿Quien está dentro de un sistema que te obliga a aprender inglés para entender el mundo o quien queda fuera de este sistema?

12) Si bien Cassandra es un monólogo, tenías un músico en escena, ¿cuál era la relación tuya con él y de él con el público? ¿Y la del director en la cocina?

En los primeros momentos de la obra yo les presentaba al público como mis amigos al músico, a Cipriano, a las asistentes de dirección. Todos eran amigos de Cassandra, al público también nombraba como mis amigos. A partir de ahí interactuaba durante la función con unos y otros.

Pablo, el músico, musicalizaba la escena, por momentos cantaba canciones de Abba, de Donna Summer, tomando aspectos de la cultura pop y reescribiéndolos con su música, y hasta a veces era a quien consultaba cuando Cassandra pretendía hablar en español. Yo le preguntaba “How do you say “axe” in Spanish?” y él explicaba al público. Era un amigo/músico/cantante/traductor.

El director cocinaba. Era el “cheff” de esta cena y el “cheff” de la obra. Un amigo/cheff/director.

Había además una asistente de dirección quien hacía las veces de “traductora de francés”. Yo le consultaba: “What is couchon?” Y ella le traducía al público.

13) En los últimos años los movimientos que tienen que ver con representatividad o movimientos feministas, han crecido mucho. Estos movimientos y tu relación con ellos ¿trajeron cambios para el personaje en el correr de las presentaciones?

Durante los años en los que presentamos *Kassandra*, el movimiento feminista no estaba tan presente como lo estuvo después del 2015 en Argentina a partir de la marcha “NI una menos” y el debate por la legalización del aborto en 2019.

No obstante la misma obra presentaba “una protagonista” intergénero, que ejercía el trabajo sexual y asumía todos los riesgos, vejaciones, maltratos y violencias en su situación de minoría sexual y de prostituta.

El espectador entonces, empatizaba con esa situación de vulnerabilidad de esta minoría y el tema se hacía emoción, el relato se transformaba en experiencia emotiva.

14) El haber montado la obra ¿te acercó de alguna manera al universo trans?

Si, en un principio en estos intentos de actuar a una persona trans, consultando con personas travestis y transexuales y luego habitando un personaje que es un varón con nombre de mujer. Una suerte de intergénero, alguien en proceso de cambio o una persona de género fluido. Estos fueron términos que hasta entonces no manejaba en mi vocabulario y que a partir de este proceso pude entender y que me sirvieron para la construcción del personaje.

A la vez, me acercó al universo de los trabajadores sexuales y a las circunstancias de quienes se prostituyen porque no encuentran otra forma de supervivencia y se ven violentados por las situaciones que tal actividad conlleva. En Argentina, las personas trans tienen una expectativa de vida de 35 años, justamente porque la mayoría se ven obligadas a trabajar en la prostitución en ámbitos y circunstancias de desprotección absoluta y de absoluto riesgo para su salud e integridad física.

15) ¿Cuánto tiempo permaneció la obra siendo presentada?

La obra se estrenó en Septiembre de 2011 y fue una de las primeras versiones de *Kassandra* que se hicieron en el mundo, justo después de la versión uruguaya protagonizada por Roxana Blanco. También tuvo funciones en 2012, 2013 en esa misma sala. Además participó en diversos Festivales nacionales e internacionales en el territorio de Argentina.

Por último, comparto el texto que figuraba en el programa de mano del espectáculo:

“El nombre Casandra significa en griego antiguo «la que enreda a los hombres». En la mitología griega, Apolo amaba a Casandra y para seducirla le enseñó el arte de la adivinación, de la predicción del futuro. Luego de aprender Casandra rechaza a Apolo y él la maldice escupiéndole en la boca. En ese momento le anticipa que si bien seguirá teniendo su don, nadie creerá jamás en sus pronósticos.

Casandra es un personaje que conocemos a través de las tragedias griegas. Eurípides y Esquilo le dedican un rol menor, aunque siempre fundamental en sus obras. En ellas, es vista por los otros personajes como alguien que está loca, ve el futuro y predice la muerte, es aquel personaje que dice lo que los otros no quieren creer.

Casandra está en los márgenes, en un espacio violento que expone la trama de poder que la incluye y la excluye al mismo tiempo. La tragedia necesita del don de Casandra para existir, y extrañamente es al mismo tiempo el personaje que la tragedia aniquila en cada escena.

La obra de Sergio Blanco es fuertemente política. Es el personaje clásico pero tampoco lo es. Es un chico con nombre de chica, habla un idioma que no le pertenece pero no es ni el idioma del autor ni el del personaje. Habla y no habla un idioma que no le pertenece.

Kassandra es y no es Casandra al mismo tiempo. El lenguaje asume lo que se dice pero tampoco es solamente lo que dice. Esta paradoja es la que se mantiene a lo largo de la obra, como la tensión que hace evidente la violencia de los márgenes de esta Kassandra. Estas ambigüedades son las que hacen productivo y actual el discurso de la obra de Sergio Blanco, y por esto hemos decidido concentrarnos en ellas, creando un dispositivo de la puesta que permita mostrar la experiencia de la performance y de la representación al mismo tiempo, la relación de intimidad y la situación pública de Kassandra justo antes de morir.

Tal como anticipaba Harold Pinter “todo puede ser falso y verdadero al mismo tiempo”, como Kassandra y lo que dice.”

Sergio Blanco escribió en un mail del 28 de Agosto de 2011 al recibir el boceto de la gráfica del espectáculo:

“Siempre pensé que una máscara no esconde – como se suele creer – sino que por el contrario muestra más aún. La máscara multiplica, duplica, reproduce, amplifica. Es por ello que siempre sostuve que la máscara es un continente en todo el sentido del término: contiene y sujeta una demostración. Esta máscara que me has enviado es la exposición

gráfica de la esencia misma de este texto: Cassandra contiene y sujeta en ella – como todo mito, como todo héroe – la demostración de un holocausto pornográfico de cuerpos. En mitad de mi desvelo, consulté mis correos y de pronto apareció esta máscara que en medio de la oscuridad de la habitación, me asustó, me aterró, espantó...”

CENSURA NA MARATONA

http://wp.clicrbs.com.br/marcosespindola/2013/03/21/entidades-teatrais-questionam-maratona-cultural/?topo=67%2C2%2C18%2C%2C%2C77&fbclid=IwAR0_RmGKlsWi3DjvtfNCQRHke-gDnH25I0DqwJkrWZnjJaA5_uVaX4-y0LA&status=encerrado

Entidades teatrais questionam Maratona Cultural

21 de março de 2013 

A Maratona Cultural dá a largada na sexta-feira a sua terceira edição em crise com um dos seus principais pilares, o teatro. Causa e consequência do cancelamento da peça Cassandra, impedida de ser encenada em seu local de origem, uma casa de lazer adulta da cidade. O caso levou à desistência de outros três espetáculos da programação _ por solidariedade. Entidades como a Federação Catarinense de Teatro (Fecate), o Centro de Artes da Udesc e o Fórum Setorial Permanente de Artes Cênicas de Florianópolis manifestaram publicamente seus repúdios ao episódio considerado um ato de censura, além de questionarem o atual modelo de financiamento de projetos pelo Funcultural praticado pelo governo do Estado.

Do Fórum Setorial Permanente do Teatro partiram as iniciativas mais contundentes ao sugerir a retirada dos grupos que participam da Maratona; ou que façam a leitura da carta de repúdio da entidade antes de cada espetáculo, além de convidar artistas, produtores e público a aderir ao movimento de protesto comparecendo aos eventos utilizando uma máscara de coelho (uma metáfora à personagem Cassandra).

Do Centro de Artes da Udesc (Ceart)

“MOÇÃO DE REPÚDIO

À CENSURA DO ESPETÁCULO KASSANDRA

O Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina e o Departamento de Artes Cênicas da mesma instituição apresentam seu repúdio em relação à decisão dos organizadores da 3ª Maratona Cultural de censurar o espetáculo teatral “Kassandra” na programação do evento que se realiza em Florianópolis “Kassandra”, protagonizado pela atriz Milena Moraes, desde sua estreia, cumpriu temporada regular na boate Bokarra Club. Nos dias de apresentação, a boate se encontra fechada e sem atividades regulares, funcionando apenas para receber o espetáculo. Tal ambiente é utilizado para dar credibilidade e enfatizar conteúdos críticos intrinsecamente associados à realização artística. Esta é uma exigência do próprio autor da peça, o franco uruguaio Sergio Blanco, que somente autoriza sua encenação em tais contextos e espaços.

Por sua originalidade e relevância o projeto do espetáculo foi premiado pela FUNARTE no Edital Miriam Muniz.

Expressamos assim, aos organizadores da Maratona Cultural, o repúdio à censura moral e a discriminação a temas tidos por controversos na extensa gama das manifestações culturais de nossa cidade.

Florianópolis, 20 de março de 2013”

Do Fórum Setorial Permanente de Teatro

“CARTA DE REPÚDIO

O Fórum Setorial Permanente de Artes Cênicas, da cidade de Florianópolis, vem por meio desta carta manifestar o seu repúdio aos acontecimentos que envolvem a realização da 3a Maratona Cultural de Florianópolis, neste ano de 2013.

*O Fórum, que é uma instância de discussão sobre políticas públicas culturais que envolvem as áreas do Teatro, Circo e Contadores de Histórias, repudia o episódio de censura que culminou com a retirada do espetáculo *Kassandra* da programação do referido evento por ter como espaço de apresentação o Bokarra Club. Segundo o jornalista Rafael Martini (da Coluna “Visor” /Diário Catarinense) a decisão teria vindo do governador, Sr. Raimundo Colombo, que determinou que o espaço de apresentação fosse retirado da programação por se tratar de casa de diversão adulta. Esse fato demonstra uma séria intervenção do poder público no que concerne à liberdade de expressão artística dos grupos e artistas teatrais da cidade e sinaliza que critérios*

questionáveis de moralidade foram norteadores dessa decisão, que culminou em um claro ato de censura por parte do Governo do Estado.

Outro motivo de crítica deste Fórum ao evento 3a Maratona Cultural de Florianópolis, produzido pela Harmônica Arte e Entretenimento, são as modalidades de financiamento recebido pelos produtores para a realização do mesmo. No ano de 2012 este Fórum já havia entrado em contato com a Harmônica e seus representantes para uma conversa sobre as modalidades de financiamento público cultural que possibilitaram a realização das duas maratonas anteriores, deixando claro o seu repúdio ao recebimento de verba direta do Governo do Estado de Santa Catarina que foi efetivado mediante fortes indícios de ilegalidade, como por exemplo, a não submissão do projeto à avaliação do Conselho Estadual de Cultura, literalmente passando por cima de diversos projetos de todo o Estado que estavam normalmente tramitando naquela instância, além de indícios de apadrinhamento político.

Este Fórum compreende que as práticas ilegais e antiéticas que o Governo do Estado de Santa Catarina propaga em sua gestão cultural devem ser combatidas por artistas e produtores do Estado interessados em estabelecer uma Política de Estado para a gestão ética e igualitária dos recursos da cultura. Entendemos que o projeto Maratona Cultural, em dois anos, recebeu no mínimo dois milhões de reais de dinheiro público, vindo dos contribuintes de todo o Estado de Santa Catarina, enquanto projetos como o Prêmio Cruz e Souza, o Salão Victor Meirelles, o Prêmio Cinemateca Catarinense e o Festival Catarinense de Teatro – todos projetos aprovados pelo Funcultural – não foram pagos pelo Governo do Estado no ano de 2012. O que se

questiona é o por quê certos projetos tramitam normalmente e são pagos pelo Funcultural, enquanto a grande maioria, de igual importância e que distribuem as ações culturais pelo Estado inteiro, sequer recebem uma justificativa sobre o não recebimento de verba.

É importante frisar que o projeto Maratona Cultural não é o único projeto a ter recebido verbas de forma questionável por parte do Estado, não foi o primeiro e tampouco será o último se não for iniciado um movimento sério que apure as irregularidades que envolvem a gestão cultural do Estado de Santa Catarina. Este Fórum não concorda que um evento artístico tenha de ser refém das deliberações do Governo do Estado, por correr riscos de sua não viabilização. Seja por moralismo ou por qualquer outro motivo, entendemos que não é direito do poder público decidir que tipo de arte pode ou não ser vista, e principalmente que tipo de projetos devem ou não ser pagos. Entendemos isto como um desrespeito aos processos legais instituídos para a seleção de projetos culturais a serem beneficiados com a rescisão de impostos destinada à cultura catarinense. Este Fórum muito além de questionar o posicionamento ético da produtora cultural Harmônica Arte e Entretenimento, tem como objetivo, com esta carta, que o público da cidade conheça estes fatos e possa se informar sobre a atual situação da gestão cultural catarinense, que interessa a todos os cidadãos por se tratar de quantias significativas de dinheiro público. Todos os cidadãos têm o direito de saber que a quantidade e qualidade dos eventos culturais de livre acesso à população catarinense seria muito superior se não fossem as práticas adotadas pelos políticos que administram o atual Governo do Estado de Santa Catarina.

Atenciosamente

FÓRUM SETORIAL PERMANENTE DE ARTES CÊNICAS DE FLORIANÓPOLIS

Florianópolis, 20 de março de 2013.”

Da Federação Catarinense de Teatro

“A Federação Catarinense de Teatro – Fecate vem por meio desta manifestar apoio à Cia. Experimentus (Itajaí) e a Trip Teatro de Animação (Rio do Sul), que cancelaram suas participações na 3ª. Maratona Cultural de Florianópolis, justificando discordância com o fato do evento ser parcialmente financiado pelo Funcultural. Apoiamos também o Fórum Setorial Permanente de Artes Cênicas de Florianópolis, que se pronunciou ontem (20/03) manifestando sua contrariedade à realização do evento dentro deste tipo de subvenção. Portanto, faz-se necessário à Fecate esclarecer a postura de sua diretoria em relação a estas manifestações e à 3ª Maratona Cultural.

A terceira edição da Maratona Cultural, projeto realizado pela Harmônica Arte e Entretenimento, conta com recursos do Funcultural (FCC), da Prefeitura Municipal de Florianópolis, da Lei Rouanet e ainda de apoiadores locais. No que diz respeito especificamente ao Funcultural, que destinou ao evento um montante de aproximadamente novecentos mil reais neste ano, é importante informar que este valor foi aprovado pelo Conselho Estadual de Cultura (CEC), junto a outros projetos culturais como: Festival de Dança de Joinville, FITA – Floripa e Mostra de Cinema Infantil. Esse processo se deu antes do término do prazo para inscrições neste fundo, previsto para encerrar-se no final deste mês. Além disso, os referidos projetos chegaram à avaliação do conselho por indicação do Secretário de Turismo, Cultura e Esporte, Sr. Beto Martins, no intuito

de acelerar o processo de seleção, tendo em vista a urgência destes eventos em receberem seus recursos, um procedimento cuja arbitrariedade foi um dos temas das manifestações ocorridas em 2012, tais como o Fórum Catarina e o Ocupa CIC. Entretanto, recentemente esta alternativa foi legalizada a partir de um novo decreto, que permite aos projetos de interesse do Governo, uma avaliação mais rápida. Entendemos esse decreto como a legalização de algo moralmente questionável, e informamos também que desde o início desse processo, o conselheiro que ocupa a cadeira cedida a Fecate no CEC, Luciano Cavichioli, foi contra esta legalização, e durante a análise destes “projetos especiais” foi contra suas aprovações junto a outros membros desta instância e que tiveram seus votos vencidos pela maioria.

A Cia. Experimentus alega durante o processo de inscrições ter a informação de que o evento seria custeado pela Lei Rouanet, e que quando a divulgação do evento começou a circular ficou exposto que o Governo do Estado novamente apoiou o evento, conforme cita em sua nota de cancelamento (publicada ontem 19/03) nas redes sociais:

“O descaso e a arbitrariedade com a qual a cultura catarinense vem sendo tratada pelo Governo do Estado tem desencadeado diversas manifestações de repúdio que (...) no ano passado deram ampla visibilidade a diversas irregularidades ocorridas, tais como a aprovação de projetos que sequer passaram pelo Conselho Estadual de Cultura, este que legalmente deveria ser o responsável por tal processo, enquanto outros projetos, tais como o Prêmio Cruz e Souza, o Salão Victor Meirelles, o Prêmio Cinemateca Catarinense, e o Festival Catarinense de Teatro, projetos aprovados pelo Funcultural, não foram pagos pelo Governo do Estado” (Cia. Experimentus)

Em reunião da Setorial de Teatro de Florianópolis, realizada ontem (19/03) o coletivo elaborou uma carta de repúdio publicada hoje nas redes virtuais, na qual comentam que: “No ano de 2012 este Fórum já havia entrado em contato com a Harmônica e seus representantes para uma conversa sobre as modalidades de financiamento público cultural que possibilitaram a realização das duas maratonas anteriores, deixando claro o seu repúdio ao recebimento de verba direta do Governo do Estado de Santa Catarina que foi efetivado mediante fortes indícios de ilegalidade, como por exemplo, a não submissão do projeto à avaliação do Conselho Estadual de Cultura, literalmente passando por cima de diversos projetos de todo o Estado que estavam normalmente tramitando naquela instância, além de indícios de apadrinhamento político” (Fórum Setorial Florianópolis).

Além disso, a intervenção do Governo do Estado pela retirada do Bokarra Club da programação, que acarretou no cancelamento do espetáculo “Kassandra”, que seria ali realizado, trouxe à público a impossibilidade da Harmônica em oferecer resistência a esta determinação, despertando o repúdio de diversos artistas, formadores de opinião e de público.

Este aspecto também foi motivo de crítica da Cia. Experimentus: “Seja por moralismo ou por qualquer outro motivo, entendemos que não é direito do poder público decidir que tipo de arte pode ou não ser vista e, principalmente, que tipo de projetos devem ou não ser pagos. Entendemos isto como um desrespeito aos processos legais instituídos para a seleção de projetos culturais a serem beneficiados com a rescisão de impostos destinada à cultura catarinense”.

O Fórum Setorial Permanente de Floripa sugeriu ainda que os teatros do estado cancelassem sua

participação no evento, demonstrando de maneira ética a união e o descontentamento do setor perante as políticas utilizadas pelo Governo do Estado para a distribuição de recursos do Funcultural e a atual gestão da cultura em nosso estado.

Dessa maneira, a FECATE sendo solidária à Cia Experimentus, companhia que atua profissionalmente a mais de 14 anos e a Trip Teatro, que ano passado foi homenageada com a “Medalha de Mérito Cultural Cruz e Souza”, e de acordo com a postura por elas tomada, e, acreditando que esse seja um momento decisivo e importante para as nossas antigas lutas, sugere que os grupos se unam para fazer valer os apelos que tanto temos ouvido nas reuniões infundáveis sobre a política estadual que vem sendo imposta a nós artistas.

Fica nossa reflexão para todos os teatros que almejam a construção de políticas justas, a fim de que não percamos a oportunidade de demonstrar nosso descontentamento com a má gestão da cultura de nosso estado e dos processos de liberação dos recursos do Funcultural. “

INÍCIO

KASSANDRA – TEXTO 2 – MILENA

Kassandra - Milena - MITOIA
 = BLACK

Hi... Hello... You like my show?... Thanks... Thank you... Name? Your Name... Nomi... Séu nômi...? Beautiful name... hahaha... You are my friend now. Yes! I like you, you a friend face. Serious... hahaha... Sorry, sorry. I don't speak português. Sorry. Very sorry. I can not speak your idioma... Very very small... Çaça, home, home... Cazza! Garana... Minia garana. Hómi. Hómennn. Bôfi. Aqué. Muitow caro. Amigo. Sorry. Very difficult for me... But I speak English. Little English, sorry. Déshculpa, déshculpa para mim sênhior... You understand? You are nice. You are my friend.

My name is Kassandra. Kassandra. You understand? Nômi. Méu nômi é Kassandra. You know Kassandra? The Trojan girl? Troy? Troia? The city of Troya? The horse of Troy?! The Greeks? Present of Greek... The War of Troy? The ten years war? Ulysses, Achilles, Menelaus, Agamenon, Clitemnestra? Complicated woman. Oh! I not love Clitemnestra. You know Príamo, Hecuba, Paris, Heitor, Helen, Helena of Troy! You know? It's funny! You know my family! Oh, you are my friend now! Oh... I am so happy! Very, very happy! Very nice! I love my family! Príamo is my father, the king of Troy, a remarkable man, a immense king, one old, old, old, man... I love my father, I think my father all times... And Hecuba is my mother, the queen of Troy... So, ladies and gentlemen, I am the Princess of Troy. No, no, no... Don't put your knees at the floor, I am good. Hahahahahaha. I love my family. I love my family because my family accept me, you understand? Accept my new body. I'm sorry... I'm not a woman...

You understand now? I am not a girl, I am a boy. No, no... I born boy but after I transformed my body, and now I am Kassandra. And my family accept ME! All my family, my mother, my father, my brother and my sisters, all my family. My father ask for me: why you want to be a woman? And I told: - Because. THE first day I was a girl my mother cry a lot: My boy, my boy, where is my boy... Things of mother. And I told MOM, MOM! I am here! I am another but I am the same! And she: My baby, my baby... So sweet my mom. Wonderful woman. I love my mother, she is in my heart.

And Heitor... You know Heitor? He is my brother. Yes, Heitor and me, brothers. He is the more brave soldier. The colossal man, a beautiful, beautiful boy. I think about him all times... He is my preferred brother. Ok, I talk for you a secret: HE IS MY AMOROUS BROTHER. You understand? Heitor and me. Love. Love, love, love. Sexuality relation. Understand? Heitor and me make love, sex, very very intense sex. Oh, Heitor is very good. I love his body, his legs, his farms, his torso, his DICK! Oh yes, I know. My brother, I know no correct. INCEST. But I love Heitor and he love me. One day my mother catch me on the bed with Heitor. She shout: NO POSSIBLE! OUT! OUT! I have ten years, Heitor sixteen. And after Hecuba talk to my father, the king. Then Príamo talk to my brother and me: NO CORRECT, NO OK. NEXT TIME YOU TWO OUT OF TROY. Me and Hector told him: ok, ok. Sorry, father. Sorry, father. Sorry. Buuuuuuuut we continued!!!! In secret. Secret relation. Sex, sex, sex all the times. SEX, SEX, Sex and sex. In the morning, sex, sex, sex, in the afternoon, sex, sex, sex, sex, in the night, sex,

*Amenda Heitor
 improve
 & love*

*Amymon
 a bela
 Troia
 familia*

The body

Heitor

1

sex, sex, sex, and I told to Heitor: Heitor, I want to live with you, and he told me: Cassandra, I love youuuuuuuuuuuuu...

But after, one day, Heitor marry Andrômaca. You know Andrômaca? Yes, they married. Matrimonial obligation. And I sad. Very very sad. But we continue. Heitor living Andrômaca but máke sex with me. SEX, and SEX, and Sex. Only in the night, Heitor and me. Because Andrômaca is no god in the bed, no god for sex. She is frigid. If Heitor told meeee... So I love Heitor, Heitor no love Andrômaca, Heitor love ME. Understand? And we are happy, very happy, very very happy... Happy, happy!

But one day the war coming, and Heitor go to the war... Oh my goods! Cause my other brother, Paris, kidnapping Helen, Helena. You know? Kidnapping, RAPTED! The beautiful Helena, the wife of Menelaus You know Menelaus? The king of Sparta! Yes, SPARTA! Menelaus and Helena, the king and the queen of SPARTA... Ok? And Paris rapted the wife of Menelau. My brother is crazy. Rapted a queen! I speak to my brother: Paris, don't do that! No go, please. Listen to me. I can look the future, please. No go. You go to Sparta, you rapted Helena, you come back to Troia and the war commence. Please no go. Is dangerous. Dangerous for you, dangerous for me, dangerous for mother, dangerous for father, dangerous for Troy, dangerous for we. Please, don't do that. But Paris not listen me. He go to Sparta, rapted Helena, comeback to Troy and the war commenced. Yes, cause Menelaus, furious, call his brother Agamenon to organize a expedition. YES, Agamenon, the king of Argos, a great, immense king, big king. Menelaus ask to his brother to organize an expedition, an expedition to bring Helena back!!! The Greeks enraged came to Troy: Achilles, Ulysses, Ajax, Agamenon, Menelaus. And the war commenced. Oh my goods! The very horrible war, the enormous war! And I speak to my father: Father, no go. Please, no go. The war is very very idiot. Only day thousands and thousands of deaths and why? Because Paris fell in love with Helena? Is stupid! No possible!

The war was very disastrous for Troia, very terrible for the Trojans. Trojans lose brothers, ~~sisters~~, friends, husbands, sons... And I lose Heitor. Yes, Heitor is death in the war. Achilles killed Heitor. And after Achilles killed Heitor he stripped him, bound him behind his chariot and dragged him for all the greek camp. I remember the day, the very, very sad day. My mother. Very difficult for my mother... And for me. Some one talk: - Heitor is dead. And me: - What? Heitor is dead. Why? Why? Why? I remember, very very heavy for me. The body very, very destroyed. I wash his body with water. His legs. His farms, his torso, all bloody, the clothes... Horrible. I speak with cadaver: My brother, my amorous, my boy, my father, my angel, my friend, my life, my man. My mother suffered. My FATHER SUFFERED TOO.

After Heitor, Astianax, the little Astianax. The son of Heitor and Andrômaca. The last Trojan. She took the body death of Astianax, and kiss the body. Very heavy for Hecuba. And for my father. The war very very hard for them. My mother and father look the

Andromaca

The War

all men of Troia

Troia

Heitor death

death of all sons and daughters, all my brothers and sisters. Hecuba and Priamo look the destruction of the family. The destruction of Troy.

All days I think about my father and my mother. My mother is dead. My father is dead too. But my father is no sepulture, no thomb, no funeral. Is a disappeared. All days I think about my father and I cry, I cry, I cry very long times. But when I sad.... I think Bugs Bunny!

Yes, Bugs Bunny! You know Bugs Bunny? I love Bugs Bunny! That's all folks! I love! He is my Idol! I love Bugs Bunny! In my bedroom is all Bugs Bunny. In my little bedroom at Illions Hotel I have the towel of Bugs Bunny, posters of Bugs Bunny, little statues of Bugs Bunny. He make me happy. He make my daaaay! Yes! He is crazy, very, very, crazy...

But me no crazy! I am no crazy, ok? I'm no crazy! I am Cassandra, but I am not crazy. Everybody speaks: Cassandra is crazy, crazy woman, dangerous girl! Cassandra is wild, the extreme personage! But is not true! I am not crazy. SORRY! Esquilos and Euripedes write to me... Yes, write the plays, the tragedy, you know? The Greek Tragedy! And in all tragedies I crazy. But its no true. I not crazy. Esquilos and Euripedes is stupid. Sorry, the play is good, good quality, I love the greek tragedy, but the history not true! And I think Esquilos and Euripedes and Sófocles not just with me. They write plays all women: Antígona, Electra, Ifigênia, Hécuba, Medeia, Helena... But not write a play for me. No play KASSANDRA... Only the little, little, little personage in the play. Is no Just with me. Only little little little crazy personage. I no crazy. I know is complicated, I am not a boy, I am not a girl, I am Cassandra. Euripedes, he not know me a boy, he know me a girl. He think me woman... And he write one play, As Troianas. Very very good play, but not just with me. Into your tragedy I am crazy, histeric ... I AM NOT HISTERIC. I AM NOT HISTERIC!!! A little little little personage with a little little little speech. But, I have here this text, my crazy text, my "oh how I am so crazy speech", and I will read for you know, ok? Just a minute!...

I don't wanna talk / About things we've through / Though is hurting me / Now is history / I've played all my cards / And that's what you've done too / Nothing more to say / No more ace to play... The winner takes it all / The looser standing small / Beside the victory that's a destiny... I was in your arms / Thinking I belong there / I figured it made sense / Building me a fence / Building me a home / Thinking I'd be strong there / But I was a fool / Playing by the rules... The gods may throw a dice / Their minds as cold as ice / And someone way down here? Loses someone dear / The winner takes it all / The loser has to fall / It's simple and it's plain / Why should I complain?... But tell me does she kiss / Like I used to kiss you? / Does it feel the same / When she calls your name? / Somewhere deep inside / You must know I miss you / But what can I say? / Rules must be obeyed... The judges will decide / The likes of me abide / Spectators of the show / Always staying low / The game is on again / A lover or a friend? / A big thing or a small? / The

Bugs Bunny
disappeared

Bugs Bunny

Troianas

The winner

gloss
cúlios
lápiz vermelho.
delmiador

~~Keep~~ manter voz grave.
"Have the sound DJ"

winner takes it all... I don't wanna talk / If it makes you feel sad/ Now I understand/ You've come to shake my hand/ I apologize/ If it makes you feel bad/ Seeing me so tense/ No self-confidence/ But you see/ The winner takes it all/ The winner takes it all...

Very poetic! Lyrical! I remember this day, the day of destruction of Troy. This day is in my head, is in my heart, because was the last day with my mother and sisters, because in the night Agamenon came to keep me away. Yes, Agamenon rape me. When the war finish is ok for the Greeks but not ok to the Trojans. The Trojans was finish, vanquish... DERROTED. The City of Troy DERROTED. All my family finish. Mother, Father, Brothers and Sisters FINISH. All finish in the war. Me Trojan, my life finish. But Agamenon came and talk to me "Kassandra, I love you. You are my slave", and I talke he: "Ok. Why not? You are a king, I your slave, your girlfriend. Why not?". My mother "No, no, no possible" and all Trojan women cry "No, no possible".

destruction
of
Troy.

But I confess when I see Agamenon I think "Oh my Gold!".... Yes, yes, I think "Oh My, he's very, very beautiful, I WANT TO BE HIS SLAVE". Sorry, but Agamenon is a FANTASTIC man, the INMENSE man. I know, I know. No correct, no logic. He is my enemy. The adversary of my family. But for me ONE MAN IS ONE MAN. Sorry but I LOVE AGAMENON. My love for him is very very special, and very very sexual!

Oh Yes, Agamenon and me very very and very SEX. The first night, oh my GOLD, Agamenon bombing for hours. Very very impulsive, very hot, very open in the sex. For him nothing is taboo, nothing is prohibited. He is very very HARD. He loves the oral sex, the anal sex, the radical sex... And he is excited all the times. He like to make sex in the room, in the beach, in the street, on the table, on the chair, on the bed... Agamenon is the king of the sex, MY KING OF THE SEX! Oh, I LOVE AGAMENON! In my life two men: Heitor and Agamenon. Heitor is a romantic history, a romantic love. Agamenon a sexually history... Passion and love. Heitor is my boyfriend and Agamenon my sexually man. My two lovers. I love Heitor and I love AGAMENON. Agamenon is very very gentleman with me. I respect Agamenon. He is a splendid man, he is a king! I love to make sex with him, but I like to listen Agamenon. He speak very very idioms, speak VERY GOOD. And he love me, he give me presents all the time: perfumes, chocolates, flowers, jewelry... And all times we make sex, sex and sex. NO STOP NEVER. OH MY GOLD!! But I liked... You know why I like? Ok... AGAMENON?

Agamenon
king
of
sex

You, I will count for you cause you are my friend: AGAMENON HAVE A BIG DICK! Oh yes! You understand? Agamenon is a horse. The horse of Troia is the dick of Agamenon... And I like BIG DICKS! I like very very much Menelaus, for example, have a small dick (ooooohhhh)... Everybody knows!!! Don't wanna a short dick man! Very, very small dick... For this Helena goes with Paris... Cause Paris, oh my! Paris have a big dick! No, no, no. I no have sex with Paris, but I look his sex all times, very times. Helena like big dicks... Like me. And Menelaus... Small dick and sexually precocious. I know because I make sex with Menelaus. Ok, just one time. Because... Because. Ok! I tell

big
dick
small
dick.

EVERYTHING. During the war I make sex with all the enemies, with all Greeks. I know, is no correct, BUT FOR ME ONE MAN IS ONE MAN. AND HUNDRED MEN IS HUNDRED MEN. I not like the war, babies, I like the love, I like the sex... And during the war I make love to Menelaos, Ajax, Patroklos, Nestor, Diomedes, Achilles... Yes, Achilles, the assassin of Heitor, I know. And AJAX, and AJAX have a big, big dick! I love Ajax he is very, very crazy! I know in the biblical sense, like you say, all the Greeks... All the enemies except Odiseus. You know Odiseus? He is very very noble, and brave, and stoic, and intelligent, and serius, and practical... The ideal man. I go to Odiseus and I say "Odiseus, you want make sex with me?" And he say: "No, thank you Cassandra". I say "Honey, for you is free." But he told: "Cassandra, I'm sorry. The only woman in my heart is Penelope". Oh my Gold! So funny. Penelope is a noble woman. Odysseus and Penelope are so "fofos". Oh, Odysseus! He have very problems to come back his house. The storm, the ocean, the tempest... He suffered 10 years to go from Troia to his homeland Ithaca. Homero write this. You know this book, the ODISSEIA? A good book, you have to read. I THINK ODYSSEUS HAVE A BIG DICK. I not know, I think only...

The big dick like AGAMENON! Yes, oh my gold! Agamenon have 22 CENTIMETERS! Very very good, and very very hard... (ahahahaha). I'm sorry, I speak to you because you are my friend, ok? AND YOU ARE MY FRIEND, AND YOU, AND YOU TOO, AND YOU ARE MY BOYFRIEND... (hahahahaha). It's a joke. That's all my friends! That's all folks! Bugs Bunny!

I'm sorry. I speak with you my secrets, only for you. For me is very important, my history is very very complicated. My life is very complex. Very difficult. Heitor, the war, my family, Agamenon, CLITEMNESTRA... You see? Are you ok? (phone sound, The winner takes it all. Atende, desliga.) Do you like? ABBA! I love this song. When I listen I cry... I think in my father. Priamo loved this song...

(phone again) Hello... I'm sorry. Who's that! Ok, I'm sorry. How are you? Finds, thank you. And you? Ok, that's ok. Yes, it's possible. What times? NOW!?!?!? Yes of course... No problem. One hour? Two hundred dollars... Ok, reais. Two hundred reais and you pay the taxi. Ok, I wait here. The name of pub is... Bokarra. Bokarra. Ok. Thank you. Bye.

Sorry, a client. A French client. Very very generous for me. No like Agamenon, but is find. He give me presents all time. Perfumes. The French perfumes: Yves Saint Laurent, Christian Dior, Coco Channel, Cartier... He is very very pig. He is little violent. He likes to hit me. He like violent sex... But is ok because he pay very good, Monsieur Flaubert. Yes, I call him Monsieur Flaubert. Not is his name but I call him Monsieur Flaubert. Monsieur Flaubert is a pig. Monsieur Flaubert est un cochon. Monsieur Flaubert is un very very cochon. Très, très cochon. Troup cochon. Oui, oui, I speak a little French. Je t'aime... Abajour, soutien, croissant... Bonjour Monsieur Flaubert! Ça va? Voulez vous coucher avec moi? Ce soir? Oh, I love France, I love Paris, I love Tour Eiffel. Je n'aime

pas Monsiuer Flaubert. He is a special client. A sadomasochist. Is crazy but pay very very good. And I need Monsieur Flaubert.

Because I need money. Money money money, must be funny, in a rich men's wor... I need cash to eat, to drink, for sleeping... I not love the money but I need. Money, money, money... I need Monsieur Flaubert. I need working, working with my body...

You, do you like my body? Do you like? Really? I like my body! NOW I like my body. I am not operated. Not cirurgical operation. I have my... ZIZI! ^{in my adolescence} No, no possible. I want but no possible. Very very expensive. Money, money, money... Today not possible. I want to have a body of woman. To be a complete femme. A beautiful woman, a pretty woman... You know Julia Roberts? Like she. A fatal woman. But very very expensive.

But maybe one day, in the future. My mother Hecuba told all times while the destruction of Troy: It's very important no lost the hope. So I think... Maybe one day I be a complete femme, a complete woman... I WANTED BORN A WOMAN, I SAY TO MY MOM: "MOTHER WHY I AM A BOY? WHY MOTHER, WHY? I WANT TO BE A WOMAN, NOT A BOY".

I want to have a baby... The power of have a baby. One baby. One baby of Heitor. I love children. A baby into my body. BUT NO POSSIBLE and my mother told me: Cassandra you are a boy! And me cry, cry, cry...

Why, why? I very sad for me. In the adolescence I want to be a woman but my body changed in a body of man. I look day by day my transforming in a body of man... And I was alone. And I drugged. COCAINE, HEROINE. Now it's finish, but in my adolescence I took many drugs. Very dangerous. The past not simple for me.

~~SO, DO YOU LIKE MY BODY?~~ Agamenon like my body too... He told me all times "Kassandra you are the best. I love to make sex with you". AGAMENON and me very sexual, very passion in the bed: "You are better than Clitemnestra, my wife". Clitemnestra, you know? Is the wife of Agamenon. The queen of Argos. She is no good, I no love Clitemnestra... You know why?

Because she killed me!! You understand, KILL ME! With a sniff, one, two, three... Oh my golds! And bloody... Clitemnestra not a good woman. I not love Clitemnestra. IT'S NORMAL, IT'S LOGIC. SHE KILLED ME. Clitemnestra is a bitch, you understand? A bitch queen... (ahahahaha)

She very very jealousy Agamenon. Possessive. When the war of Troy finished Agamenon returned to his house, to Argos. The country where the king Agamenon and the queen Clitemnestra live in a big palace. So one day he returned with me to the palace. I don't want go. But Agamenon told me: "I need to looking my wife and my children, Orestes and Electra" And I say: "You are crazy, Agamenon my love. No return

to Argos. Clitemnestra want to kill me and kill you. I can look the future, please no go." He say: "No possible. Clitemnestra is my wife." And I: "Yes, its possible, I can look the future and I look Clitemnestra married with Egisto and they want to KILL US. You and me. Understand?" But he told me: "YOU ARE CRAZY. I have to return to my country. No dangerous."

wants
Agamenon have to live with me and Clitemnestra, you understand? Ménage à trois. He is a very very progressive man, liberal, opened... And I am too. But Clitemnestra... No. The first time I see Clitemnestra I told: "Clitemnestra, wait a moment, please. The life with you, Agamenon and me is possible. The ménage à trios is possible. You are the queen, I am the slave. I accepted. I respect you and you respect me". But Clitemnestra no liberal, no progressive... Possessive. And I think she don't love Agamenon. And the first night in the palace Clitemnestra killed Agamenon and kill me.

I remember. Is very very old but I remember. I sleeping in the palace at midnight I listen the shouts, the cry, the horrible cry of Agamenon: "Help me, help me. She killed me". Oh my gold! I was alone in my bedroom and listen this desperate cry... Today I still listen his shouts. And after Clitemnestra come to my bedroom... I have afraid. Very very fear. The fear of the death. The fear of MY death. She open the door and I see her face, her hands, all bloody of Agamenon. And she told me: Look this knife... No Clitemnestra, no kill me please! But she strike in my heart. One two, three, four, five, six.. She cry like crazy. She entered the sniff in my body and I bleeding. I can see my blood in the bed, on the wall, on the floor. In one night Clytemnestra kill me and Agamenon. And after she cut me. She cut my body. Desfigured my body.

anger
Esquillos and Euripedes not write that. No, no, no... Interdiction. In the tragedy greek it's no authorized to show the violence. In the tragedies of Esquillos, Eurípedes, Sófocles, not possible looking the extreme violence. No crime in directo. No murder. No blood. But ME, I CAN TELL YOU THE TRUE HISTORY. I am free. A free woman. Here, ladies and gentleman, here the extreme violence it's possible. The reality show is possible. THE REALITY TRAGEDY.

Listen to me: Clitemnestra kill me in a very heavy violence, you understand, and now you can look my hurts, my wounds, my scars, my cicatrizes war. My body was destructed, destroyed. Here is the cicatrizes I death. The fatal scar... The fatal cicatrizes in the centre of my heart. LOOK! But is no finished. After kill me and after cut my body Clitemnestra cut my... My... ↑

Clitemnestra cut my testicles. I am sorry. Yes. Clitemnestra cut my testicles. Very difficult to me. Cut my testicles and she gave my testicles to the dogs of the palace. Now you know the true. The true tragedy of Cassandra. Sorry not simple for me. It's ok. It's finish. The reality tragedy is finish. No more show. I'm sorry, no more. It's finish.

What time is it? Oh my GOD! Is late. Very late. And I am hungry. I am hungry all times. But I am regime... Diet, light, you know? I controlled my body. No chocolate, no oil, no sugar, you understand. It's logic. My body is indispensable for me. I work with my body. If my body no good no Monsieur Flaubert. And if no Monsieur Flaubert no money... But I think my body is ok! I like my body. And you?

Do you like my body? I am not a really woman but it's ok. I look like a girl. My hands, my legs, my face, my hair, my gestures, my movements... I LIKE ME! And I think all the times: I'M NOT A BOY, I'M NOT A GIRL, I'M KASSANDRA... And I love to say... AFTER ALL TOMORROW IS ANOTHER DAY! ... Scarlett O'hara.

Sometimes the life is very difficult and is very important to keep the hope in the future. My life, for example... Very tragic: the war, the death, the death of Heitor, the death of my mother, the death of my father, of my brothers. The death of all my family. The destruction of my city, my house. Argos. Clitemnestra. My death. My violent death. Is very tragical my life. I think: THE LIFE IS A TRAGEDY BUT BUGS BUNNY! (hahahaha) It's ok? I have the hope in the future all the times... I know the future. I can look the future. Today I will look MY FUTURE, just a minute: I look Monsieur Flaubert, the cochon Monsieur Flaubert, I can see the taxi... Oh, oh, no! No, no... I see the accident. The fatal accident of the taxi... And I death. I am death. I can see my death in the accident this night. Oh shit! No funny. No. I need that taxi. I need Monsieur Flaubert. I need money. No good. I look the crash. No, no.

The good thing: I always forget. I forget the future. Yes. I forget the future. What time is it? Oh my god! It's late, and I am hungry. I am hungry all times. But I am regime... Diet, light, you know? I controlled my body. No chocolate... (phone) Who's that? Who many times? Three minutes... Ok. I wait. Ok. Thank you. Bye. The taxist. He is here in three minutes. So... I have to go. Thank you. Thank you so much for listen my history. My tragedy. Is very important to me. Very complication is more easy when I talk. Thank you. I love you. You are very very funny. I don't like bye, bye... I cry. I am going. (car) Ok, the taxi is here. Good byeeee... And remember: the life is a tragedy but Bugs Bunny! It's ok? Thank you! Thank you!

máscara (tirar) é parte da coreografia. Finaliza com a trache da máscara.

Enlinda no rx, rx, rx antes e mais fluida.


The winner takes it all, continua falando, em música.

Fica ⊕ parada depois do the winner.

Odysseus. → pega alguém do público.

MARTE UF

→ OLHO - rímel, lápis branco, lápis preto (ou delineador) semancelha

→ CONTORNO DE CORREÇÃO - pó escuro 
testa lateral; nariz; sobrancelhas; sob a boca; queixo

→ COBERTURA DO CONTORNO - base; batidinhas; linhas.

→ CORRETIVO

→ CÍlios/delineador

→ BECA

→ ILUMINADOR.

KASSANDRA – TEXTO 3 – MILENA

Hi... Hello... You like my show?... Thanks... Thank you... Name? Your Name... Nomi... Séu nômi...? Beautiful name... hahaha... You are my friend now. Yes! I like you, you a friend face. Serious... hahaha... Sorry, sorry. I don't speak português. Sorry. Very sorry. I can not speak your idioma... Very very small... Caça, home, home... Cazza! Garana... Minia garana. Hómi. Hômenn. Bôfi. Aqué. Muitow caro. Amigo. Sorry. Very difficult for me... But I speak English. Little English, sorry. Déschulpa, déschulpa para mim sênhor... You understand? You are nice. You are my friend.

My name is Kassandra. Kassandra. You understand? Nômi. Méu nômi é Kassandra. You know Kassandra? The Trojan girl? Troy? Troia? The city of Troya? The horse of Troy!?! The Greeks? Present of Greek... The War of Troy? The ten years war? Ulysses, Achilles, Menelaus, Agamenon, Clitemnestra? Complicated woman. Oh! I not love Clitemnestra. You know Príamo, Hecuba, Paris, Heitor, Helen, Helena of Troy? You know? It's funny! You know my family! Oh, you are my friend now! Oh... I am so happy! Very, very happy!

Very nice! I love my family! Príamo is my father, the king of Troy, a remarkable man, a immense king, one old, old, old, man... I love my father, I think my father all times... And Hecuba is my mother, the queen of Troy... So, ladies and gentlemen, I am KASSANDRA the Princess of Troy. No, no, no... Don't put your knees at the floor, this is not Game of Thrones. I am A good princess. Hahahahahaha.

I love my family. I love my family because my family accept me, you understand? Accept my new body. I'm sorry... How I can explain... I'm not a woman... I'm not a girl... I'm a boy... No, no, no... I born a boy but after I transformed my body, and now I am not a boy, I'm not a girl, I AM KASSANDRA... And my family accept ME! All my family, my mother, my father, my brother and my sisters, all my family. My father USE TO ask for me: why you want to be a woman? And I told: - Because. THE first day I was a girl my mother cry a lot. She tooks me in this arms: My boy, my boy, where is my boy... Things of mother. And I told MOM, MOM! I am here! I am another but I am the same! And she: My baby, my baby... So sweet my mom. Wonderful woman. I love my mother, she is in my heart.

And Heitor... You know Heitor? He is my brother. Yes, Heitor and me, brothers. He is the more brave soldier. The colossal man, a beautiful, beautiful boy. I think about him all times... He is my preferred brother. Ok, I talk for you a secret: HE IS MY AMOROUS BROTHER. You understand? Heitor and me. Love. Love, love, love. Sexuality relation. Understand? Oh yes, I know. My brother, I know no correct. INCEST.

One day my mother catch me on the bed with Heitor. Heitor have sixteen years, I have ten years. Precocious, I know. She shout: NO POSSIBLE! OUT! OUT! And after Hecuba talk to my father, the king. Then Príamo talk to my brother and me: NO CORRECT, NO OK. NEXT TIME YOU TWO OUT OF TROY. Me and Hector told him: ok, ok. Sorry, father. Sorry, father. Sorry. Buuuuuut we continued!!!!

Oh, Heitor is very good. I love his body, his legs, his farms, his torso, his DICK! But I love Heitor and he love me. In secret. Heitor and me make love, sex, very very intense sex. Secret relation. Sex, sex, sex all the times. SEX, SEX, Sex and sex. In the morning, sex, sex, sex, in the afternoon, sex, sex, sex, sex, in the night, sex, sex, sex, sex, and I told to Heitor: Heitor, I want to live with you, and he told me: Cassandra, I love youuuuuuuuuuu...

Sex, sex, sex

But after, one day, Heitor marry Andrômaca. You know Andrômaca? Yes, they married. Matrimonial obligation. And I sad. Very very sad. But we continue. Heitor living Andrômaca but make sex with me. SEX, and SEX, and Sex. Only in the night, Heitor and me. Because Andrômaca don't know what he like in the bed, no god for his sex. Maybe she is frigid. So I love Heitor, Heitor no love Andrômaca, Heitor love ME. Understand? And we are happy, very happy, very very happy... Happy, happy!

But one day the war coming, and Heitor go to the war... Oh my goods! Cause my other brother, Paris, kidnapping Helen, Helena. You know? Kidnapping, RAPTED! The beautiful Helena, the wife of Menelaus You know Menelaus? The king of Sparta! Yes, SPARTA! Menelaus and Helena, the king and the queen of SPARTA... Ok? And Paris rapted the wife of Menelau. My brother is crazy. Rapted a queen! I speak to my brother: **Paris, don't do that! No go, please. Listen to me. I can look the future, please. No go. You go to Sparta, you rapted Helena, you come back to Troia and the war commence. Please no go. Is dangerous. Dangerous for you, dangerous for me, dangerous for mother, dangerous for father, dangerous for Troy, dangerous for we. Please, don't do that.** But Paris not listen me. He go to Sparta, rapted Helena, comeback to Troy and the war commenced. Yes, cause Menelaus, furious, ~~call~~ his brother Agamenon to organize an expedition to bring Helena back. YES, Agamenon, the king of Argos, a great, immense king, big king. Menelaus ASK to his brother to organize an expedition, an expedition to bring Helena back!!! The Greeks enraged came to Troy: Achilles, Ulysses, Ajax, Agamenon, Menelaus. And the war commenced. Oh my goods! The very horrible war, the enormous war! And I speak to my father: Father, ^{don't do that} no go. Please, no go. The war is very very idiot. Only day thousands and thousands of deaths and why? Because Paris fell in love with Helena? Is stupid! No possible!

*1ª Guerra
Menelaus*

The war was very disastrous for Troia, very terrible for the Trojans. Trojans lose brothers, ~~sisters, friends~~, husbands, sons... And I lose Heitor. Yeas, Heitor is death in the war. Achilles killed Heitor. And after Achilles killed Heitor he stripped him, bound him behind his chariot and dragged him for all the greek camp. I remember the day, the very, very sad day. My mother. Very difficult for my mother... And for me. Some one talk: - Heitor is dead. And me: - What? Heitor is dead. Why? Why? Why? I remember, very very heavy for me. The body very, very destroyed. I wash his body with water. His legs. His farms, his torso, all bloody, the cicatrizes... Horrible. I speak with cadaver: My brother, my amorous, my boy, my father, my angel, my friend, my life, my man.

*morte
Heitor*

The war was very difficult for my mother. And to my father too. The war very very hard for them. My mother and father look the death of all sons and the destruction of all daughters, all my brothers and sisters. Hecuba and Priamo look the destruction of the family. The destruction of Troy. All days I think about my father and my mother. My mother is dead. My father is dead too. But my father is no sepulture, no thomb, no funeral. My father, the King of Troy, is a disappeared. All days I think about my father and I cry, I cry, I cry very long times. But when I sad...

I think Bugs Bunny! Yes, Bugs Bunny! You know Bugs Bunny? I love Bugs Bunny! That's all folks! I love! He is my Idol! I love Bugs Bunny! In my bedroom is all Bugs Bunny. In my little bedroom at Ilions Hotel I have the towel of Bugs Bunny, posters of Bugs Bunny, little statues of Bugs Bunny. He make me happy. He make my daaaaay! Yes! He is crazy, very, very, crazy...

Bugs
Bunny

But me no crazy! I am no crazy, ok? I'm no crazy! I am Cassandra, but I am not crazy. Everybody speaks: Cassandra is crazy, crazy woman, dangerous girl! Cassandra is wild, the extreme personage! But is not true! I am not crazy. SORRY! Esquilos and Eurípedes write to me... Yes, write the plays, the tragedy, you know? The Greek Tragedy! And in all tragedies I crazy. But its no true. I not crazy. Esquilos and Eurípedes is stupid. Sorry, the play is good, good quality, I love the greek tragedy, but the history not true! And I think Esquilos and Eurípedes and Sófocles too not just with me. They write plays all women: Antígona, Electra, Ifigênia, Hécuba, Medeia, Helena... But not write a play for me. No play KASSANDRA... Only the little, little, little personage in the play. Is no Just with me. Only little little little crazy personage. I no crazy. I know is complicated, I am not a boy, I am not a girl, I am Cassandra. Eurípedes, he not know me a boy, he know me a girl. He see me woman... And he write one play, As Troianas. Very very good play, but not just with me. Into your tragedy I am crazy, histeric ... I AM NOT HISTERIC. I AM NOT HISTERIC! A little little little personage with a little little little speech. But, I have here this text, my crazy text, my "oh how I am so crazy speech", and I will read for you know, ok? Just a minute!...

Greek
Tragedy

I don't wanna talk / About things we've through / Though is hurting me / Now is history / I've played all my cards / And that's what you've done too / Nothing more to say / No more ace to play... The winner takes it all / The looser standing small / Beside the victory that's a destiny...

The
Winner

I was in your arms / Thinking I belong there / I figured it made sense / Building me a fence / Building me a home / Thinking I'd be strong there / But I was a fool / Playing by the rules...

The gods may throw a dice / Their minds as cold as ice / And someone way down here? Loses someone dear / The winner takes it all / The loser has to fall / It's simple and it's plain / Why should I complain?...

But tell me does she kiss/ Like I used to kiss you?/ Does it feel the same/ When she calls your name?/

Somewhere deep inside/ You must know I miss you/ But what can I say?/ Rules must be obeyed...

The judges will decide/ The likes of me abide/ Spectators of the show/ Always staying low/ The game is on again/ A lover or a friend?/ A big thing or a small?/ The winner takes it all...

I don't wanna talk / If it makes you feel sad/ Now I understand/ You've come to shake my hand/ I apologize/ If it makes you feel bad/ Seeing me so tense/ No self-confidence/ But you see/

The winner takes it all/ The winner takes it all...

Very poetic! Lyrical! I remember this day, the day of destruction of Troy. This day is in my head, is in my heart, because was the last day with my mother and sisters, because in the night Agamenon came to keep me away. When the war finish is ok for the Greeks but not ok to the Trojans. The Trojans was finish, vanquish... DERROTED. The City of Troy DERROTED. All my family finish. Mother, Father, Brothers and Sisters FINISH. All finish in the war. Me Trojan, my life finish. But Agamenon came and talk to me "Kassandra, I love you. You are my slave now", and I talk he: "Ok. Why not? You are a king, I your slave, your girlfriend. Why not?". My mother "No, no, no possible" and all Trojan women cry "No, no possible".

But I confess when I see Agamenon I think I WANT TO BE HIS SLAVE ! "Oh my Gold!".... "Oh My, he's very, very beautiful". Sorry, but Agamenon is a FANTASTIC man, the INMENSE man. I know, I know. No correct, no logic. He is my enemy. The adversary of my family. But for me ONE MAN IS ONE MAN. Sorry but I LOVE AGAMENON. My love for him is very very special, and very very sexual!

Oh Yes, Agamenon and me very very and very SEX. The first night, oh my GOLD, Agamenon^{my} bombing for hours. Very very impulsive, very hot, very open in the sex. For him nothing is taboo, nothing is prohibited. He is very very HARD. He loves the oral sex, the anal sex, the radical sex... And he is excited all the times, He like to make sex in the room, in the beach, in the street, on the table, on the chair, on the bed... Agamenon is the king of the sex, MY KING OF THE SEX! Oh, I LOVE AGAMENON! In my life two men: Heitor, my romantic love and Agamenon, my sexual history, sexual healing... Passion and love. Agamenon is very very gentleman with me. I respect Agamenon. He is a splendid man, he is a king! I love to make sex with him, but I like to listen Agamenon. He speak very very idioms, speak VERY GOOD. And he love me, he give me presents all the time: perfumes, chocolates, flowers, jewelry... And all times we make sex, sex and sex. NO

STOP NEVER. OH MY GOLD!! But I liked... You know why I like Agamenon? Because he have a big dick!

Oh yes! You understand? Agamenon is a horse. The horse of Troia is the dick of Agamenon... And I like BIG DICKS AND I CANNOT LIE! I like very very much. Menelaus, for example, have a small dick (ooooohhhh).. Everybody knows!!! Don't wanna a short dick man! Very, very small dick... and sexually precocious. I KNOW BECAUSE I... Ok! I have to tell you a thing, because you are má friend now... During the war I make sex with all the enemies, with all Greeks. I no love the war, I love the sex, I love the love!

And the big dick of AGAMENON! 22 CENTIMETERS OF DICK! Very very good, and very very hard... (ahahahaha). I'm sorry, I speak to you because you are my friend, ok? AND YOU ARE MY FRIEND, AND YOU, AND YOU TOO, AND YOU ARE MY BOYFRIEND... (hahahahaha). It's a joke. That's all my friends! That's all folks! Bugs Bunny!

You, do you like my body? Do you like? Really? I like my body! NOW I like my body. I am not operated. Not cirurgical operation. I have my... ZIZI! I am a woman with a dick, and it's ok for me! NOOOOW it's ok for me. But in my adolescence was a problem. I want to be a "complete femme". A "complete woman". A fatal woman. A beautiful woman, a pretty woman... You know Julia Roberts? Like she. With big lips and big lips...

MOM!! WHAT'S HAPPENING MOM!! WHAT'S HAPPENING HERE, MOM! I AM NOT A BOY, MOM! I AM NOT A BOY, I AM A WOMAN! I WANT TO BE A WOMAN, NOT A BOY" I want to have a baby... The power of have a baby. One baby. One baby of Heitor. I love children. A baby PLAYING into my body, MOM. MOM! I'M NOT A BOY, MOM! And my mother told me: Kassandra you are a boy! I look day by day my transforming in a body of man...Why, why? I very sad for me. In the adolescence I want to be a woman but my body changed in a body of man. And I was alone. And I drugged. COCAINE, HEROINE. Now it's finish, but in my adolescence I took many drugs. Very dangerous. The past not simple for me.

SO, DO YOU LIKE MY BODY? Agamenon like my body too... He told me all times "Kassandra you are the best. I love to make sex with you". AGAMENON and me very sexual, very passion in the bed: "You are better than Clitemnestra, my wife". Clitemnestra, you know? Is the wife of Agamenon. The queen of Argos. She is no good, I no love Clitemnestra... You know why? Because she killed me!! You understand, KILL ME! With a sniff, one, two, three times like a Tarantino movie... Oh my golds! And bloody... Clitemnestra not a good woman. I not love Clitemnestra. IT'S NORMAL, IT'S LOGIC. SHE KILLED ME. She very very jealousy Agamenon. Possessive.

When the war of Troy finished Agamenon returned to his house, to Argos. The country where the king Agamenon and the queen Clitemnestra live in a big palace. So one day he returned with me to the palace. I don't want go. But Agamenon told me: "I need to looking my wife and my children, Orestes and Electra" And I say: "You are crazy,

Adolescence
Precocious

99
paper 2

STOP NEVER. OH MY GOLD!! But I liked... You know why I like Agamenon? Because he have a big dick!

Oh yes! You understand? Agamenon is a horse. The horse of Troia is the dick of Agamenon... And I like BIG DICKS AND I CANNOT LIE! I like very very much. Menelaus, for example, have a small dick (ooooohhhh).. Everybody knows!!! Don't wanna a short dick man! Very, very small dick... and sexually precocious. I KNOW BECAUSE I... Ok! I have to tell you a thing, because you are má friend now... During the war I make sex with all the enemies, with all Greeks. I no love the war, I love the sex, I love the love!

And the big dick of AGAMENON! 22 CENTIMETERS OF DICK! Very very good, and very very hard... (ahahahaha). I'm sorry, I speak to you because you are my friend, ok? AND YOU ARE MY FRIEND, AND YOU, AND YOU TOO, AND YOU ARE MY BOYFRIEND... (hahahahaha). It's a joke. That's all my friends! That's all folks! Bugs Bunny!

You, do you like my body? Do you like? Really? I like my body! NOW I like my body. I am not operated. Not cirurgical operation. I have my... ZIZI! I am a woman with a dick, and it's ok for me! NOOOOW it's ok for me. But in my adolescence was a problem. I want to be a "complete femme". A "complete woman". A fatal woman. A beautiful woman, a pretty woman... You know Julia Roberts? Like she. With big lips and big lips...

MOM!! WHAT'S HAPPENING MOM!! WHAT'S HAPPENING HERE, MOM! I AM NOT A BOY, MOM! I AM NOT A BOY, I AM A WOMAN! I WANT TO BE A WOMAN, NOT A BOY" I want to have a baby... The power of have a baby. One baby. One baby of Heitor. I love children. A baby PLAYING into my body, MOM. MOM! I'M NOT A BOY, MOM! And my mother told me: Kassandra you are a boy! I look day by day my transforming in a body of man...Why, why? I very sad for me. In the adolescence I want to be a woman but my body changed in a body of man. And I was alone. And I drugged. COCAINE, HEROINE. Now it's finish, but in my adolescence I took many drugs. Very dangerous. The past not simple for me.

SO, DO YOU LIKE MY BODY? Agamenon like my body too... He told me all times "Kassandra you are the best. I love to make sex with you". AGAMENON and me very sexual, very passion in the bed: "You are better than Clitemnestra, my wife". Clitemnestra, you know? Is the wife of Agamenon. The queen of Argos. She is no good, I no love Clitemnestra... You know why? Because she killed me!! You understand, KILL ME! With a sniff, one, two, three times like a Tarantino movie... Oh my golds! And bloody... Clitemnestra not a good woman. I not love Clitemnestra. IT'S NORMAL, IT'S LOGIC. SHE KILLED ME. She very very jealousy Agamenon. Possessive.

When the war of Troy finished Agamenon returned to his house, to Argos. The country where the king Agamenon and the queen Clitemnestra live in a big palace. So one day he returned with me to the palace. I don't want go. But Agamenon told me: "I need to looking my wife and my children, Orestes and Electra" And I say: "You are crazy,

Adolescence
Precocious

8/29
Mojito 2

Agamenon my love. No return to Argos. Clitemnestra want to kill me and kill you. I can look the future, please no go." He say: "No possible. Clitemnestra is my wife." And I: "Yes, its possible, I can look the future and I look Clitemnestra married with Egisto and they want to KILL US. You and me. Understand?" But he told me: "YOU ARE CRAZY. I have to return to my country. No dangerous."

Agamenon have to live with me and Clitemnestra, you understand? Ménage à trois. He is a very very progressive man, liberal, opened... And I am too. But Clitemnestra... No. The first time I see Clitemnestra I told: "Clitemnestra, wait a moment, please. The life with you, Agamenon and me is possible. The ménage à trios is possible. You are the queen, I am the slave. I accepted. I respect you and you respect me". But Clitemnestra no liberal, no progressive... Possessive. And I think she don't love Agamenon. And the first night in the palace Clitemnestra killed Agamenon and kill me.

I remember. Is very very old but I remember. I sleeping in the palace at midnight I listen the shouts, the cry, the horrible cry of Agamenon: "Help me, help me. She killed me". Oh my gold! I was alone in my bedroom and listen this desperate cry... Today I still listen his shouts. And after Clitemnestra come to my bedroom... I have afraid. Very very fear. The fear of the death. The fear of MY death. She open the door and I see her face, her hands, all bloody of Agamenon. And she told me: Look this knife... No Clitemnestra, no kill me please! But she strike in my heart. One two, three, four, five, six... She cry like crazy. She entered the sniff in my body and I bleeding. I can see my blood in the bed, on the wall, on the floor. In one night Clytemnestra kill me and Agamenon. And after she cut me. She cut my body. Desfigured my body.

Esquilos and Eurípedes not write that. No, no, no... Interdiction. In the tragedy greek it's no authorized to show the violence. In the tragedies of Esquilos, Eurípedes, Sófocles, not possible looking the extreme violence. No crime in directo, No murder, No blood, But ME, I CAN TELL YOU THE TRUE HISTORY. I am free. A free woman. Here, ladies and gentleman, here the extreme violence it's possible. The reality show is possible. THE REALITY TRAGEDY.

Listen to me: Clitemnestra kill me in a very heavy violence, you understand, and now you can look my hurts, my wounds, my scars, my cicatrizes ^{scars} war. My body was destroyed, destroyed. Here is the cicatrizes I death. The fatal scar... The fatal cicatrizes in the centre of my heart. LOOK! But is no finished. After kill me and after cut my body Clitemnestra cut my... My... Clitemnestra cut my testicles. I am sorry. Yes. Clitemnestra cut my testicles. Very difficult to me. Cut my testicles and she gave my testicles to the dogs of the palace. Now you know the true. The true tragedy of Cassandra. Sorry not simple for me. It's ok. It's finish. The reality tragedy is finish. No more show. I'm sorry, no more. It's finish.

What time is it? Oh my GOD! Is late. Very late. (phone call) Hiiiiii!! Hello!! Who's that? Who many times? Three minutes... Ok. I wait. Ok. Thank you. Bye. The taxiist. He is here in three minutes. Do you like my body? I like my body too. I'M NOT A BOY, I'M NOT A GIRL, I'M KASSANDRA... So... I have to go. Thank you. Thank you so much for listen my history. Speak is very important to me! My life, for example... Very tragic: the war, the death, the death of Heitor, the death of my mother, the death of my father, of my brothers. The death of all my family. The destruction of my city, my house. Argos. Clitemnestra. My death. My violent death. Is very tragical my life. My tragedy. Is very important to me. Very complication is more easy when I talk. Thank you. I love you. You are very very funny. I don't like bye, bye... I cry.

You know, during the war of Troy my mother always say: - You have to keep the hope. She trust in Troy, in the people of Troy. So now I have to say you. I believe in this country. Is a dark and hard time, not easy. But this is a country of strong people, of strong girls and woman, so I have to say you: - You have to keep the hope. CAUSE AFTER ALL TOMORROW IS ANOTHER DAY! Scarlett O'hara

Sometimes the life is very difficult and is very important to keep the hope in the future. I think: THE LIFE IS A TRAGEDY BUT BUGS BUNNY! (hahahaha) It's ok? I have the hope in the future all the times... I know the future. I can look the future.

Good byeeee... And remember: the life is a tragedy but Bugs Bunny! It's ok? Thank you! Thank you!

10 points

Dança / Balcão / Elite - no portuguese some little words lipstick

Apresentação - my name is ~~Jan~~ Cassandra - Trojan girl
war of Troy - diomedes, patroclus, clitemnestra
hecuba, mioino, paris, Helena - you know family

I love my family!

~~APRESENTA OS PAIS~~ - ~~BRANCO~~ HECUBA

I AM CASSANDRA, THE PRINCESS OF TROY!!

THIS IS NOT GAME OF THRONES!!

→ **outing!!** MY FAMILY ACCEPT ME! ALL MY FAMILY!
ACCEPT MY BODY! NOT EASY, BUT ACCEPT ME.
BRANCO - WHY YOU WANT TO BE A WOMAN?
HECUBA - MY BOY, MY BOY IS IN MY HEART!

→ **HECTOR!!** YOU KNOW HECTOR? AMOROUS BROTHER-SISTER RELATION. INCEST.
HECUBA CATCH ME ON THE BED. PRECOCIOUS.
BUT WE CONTINUE. SEMUSAO SEX, SEX, SEX.

→ SEX, SEX, SEX!	→ Clitemnestra - Agamemnon like my daddy
→ WAR OF TROY - IS PROPECIA	→ Profecia - when you won punish agamemnon return to stone.
→ MORTAL HECTOR	→ menage a trois
→ BUGS BUNNY	→ DEATH
→ THE WINNER	→ Paris, HECUBA, SCARLET O'HARA
→ AGAMEMNON - 210	
→ I AM NOT A BOY (man) <u>210</u>	the part not simple 4 me

KASSANDRA CLIPAGEM

Notícias do Dia
FLORIANÓPOLIS, FIM DE SEMANA, 1 E 2 /12/2012

EDITORA: DARIENE PASTERNAK
plural@noticiasodia.com.br
@dari_ND

Plural

O lado A e o lado B da cultura em 2012

Retrospectiva.
Há um mês para fechar o ano, o Plural faz um balanço dos fatos memoráveis e dos acontecimentos menos célebres que movimentaram a área cultural da cidade em 2012.

Teatro. Milena Moraes surpreendeu reinventando a princesa de Troia no espetáculo "Kassandra"


4/5 PLURAL – NOTÍCIAS DO DIA
FLORIANÓPOLIS, SÁBADO E DOMINGO, 1 E 2 DE DEZEMBRO DE 2012

Aplausos para o teatro e a dança

Em 2012 os grupos de teatro e dança de Florianópolis trabalharam bastante. Trazendo sopro de vida nova ao teatro na cidade, atores como Milena Moraes e Renato Turnes estrearam peças ousadas e que provocaram o público da Capital. Por exemplo, “Kassandra”, apresentada no Bokarra Club, tradicional casa de diversão adulta.

O grupo de dança Cena 11 também mostrou uma nova pesquisa no trabalho **“Carta de Amor ao Inimigo”**.

A circulação dos grupos locais também foi intensa. Destaque para “As Três Irmãs”, que a Traço Cia de Teatro levou para o Centro-Oeste do Brasil, e “Lugar Nenhum”, espetáculo de dança que o Ronda Grupo apresentou no Paraná, Rio Grande do Sul e interior de Santa Catarina.






Firefox | Revista Naípe | A Naípe é uma revista co... +


revistanaipe.com/na-rua/teatro-no-pole-dance/


naípe


Na rua | Pirão | Blogs | No Mundo | Estante | A naípe | Contato | Busca →

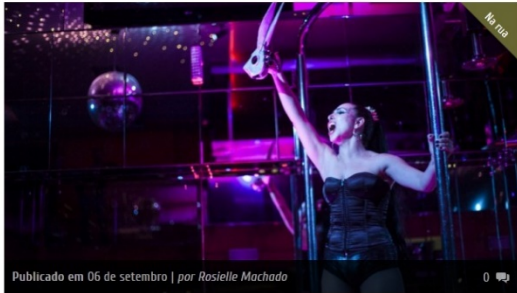
  

Mais Lidos da Semana

 **QUEM SABE NA PRÓXIMA, JACK?**
by Revista Naípe

 **NOMADISMOS**
by Gabrielle Figueiredo Santos

 **PELAS POGOVIAS**
by Revista Naípe

 **TEATRO NO POLE DANCE**

Publicado em 06 de setembro | por Rosielle Machado

PT 18:43 28/11/2012

Firefox - Revista Naípe | A Naípe é uma revista co... +

revistanaipe.com/na-rua/teatro-no-pole-dance/

[Foto: André Miranda]

Stand up tragedy: não há maneira melhor de definir o espetáculo *Kassandra*, que estreia no próximo sábado (08/09), no Bokarra Club.

Sim, no Bokarra Club.

Vencedora do prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, a peça é um monólogo tragicômico que mescla mitologia e cultura pop. Na temporada de estreia, as apresentações acontecem todos os sábados de setembro, às nove e à meia noite. Mas que fique claro: nesses dias, o Bokarra funciona exclusivamente como espaço para a peça. Não há shows eróticos e, fora a venda de bebidas no bar, as atividades comerciais que normalmente ocorrem no local ficam suspensas.

O clube serve como cenário para a história de *Kassandra*, mistura de mito grego, transexualidade, Pernalonga, Abba e muita, muita desgraça. Segundo os sangrentos relatos da Guerra de Troia, *Kassandra* é a princesa filha de Príamo e Hécuba. Na visão do franco-uruguaio Sergio Blanco, autor do texto, ela é também uma transexual que fala inglês com sotaque. Interpretada pela atriz Milena Moraes, a personagem é uma artista de boate que conta sua saga aos clientes, apresentando-se como uma espécie de guerreira feticista, sensual, engraçada e triste.

O espetáculo tem várias camadas. Passa por questões de gênero, transexualidade, imigração e, acima de tudo, não pertencimento: *Kassandra* fala uma língua que não é sua e vive em um corpo que não é seu. "É uma investigação sobre corpos transformados e sexualidades marginais, um cuidadoso e desafiante trabalho de direção de atriz", resume o diretor Renato Turnes.

Além da versão que estreia em Florianópolis, a peça já teve montagens na Albânia, Alemanha, Argentina, Estados Unidos, Grécia, Suíça e Uruguai, sempre com produção de uma equipe diferente de artistas. Em Córdoba, por exemplo, é interpretada por um homem e, no decorrer do espetáculo, serve-se um cordeiro como janta à plateia.

O único ponto em comum entre todas as montagens já feitas é o texto de Sergio Blanco e a utilização de espaços não convencionais, exigência do autor. Outra exigência é que o espetáculo seja

A FILA ANDA
by Vonesse Pinho

PARADOR COM APPROACH
by Revista Naípe



chrome
por uma internet mais rápida
Faça o Download do Google Chrome

Posts Arquivos Comentários

NOMADISMOS
26 de novembro | por Gabriella Figueiredo Santos

PT 18:45
28/11/2012

Firefox - Revista Naípe | A Naípe é uma revista co... +

revistanaipe.com/na-rua/teatro-no-pole-dance/

utilização de espaços não convencionais, exigência do autor. Outra exigência é que o espetáculo seja feito em inglês - mas um inglês ruim, de quem ignora que "thing" não se pronuncia "sing".

Frisson

O frisson foi tanto que as sessões do mês inteiro lotaram antes mesmo da estreia, no próximo sábado. Quem quiser tentar uma vaga pode entrar em uma lista de espera. Os ingressos são limitados e é preciso reservar antecipadamente por e-mail (ver abaixo).

Segundo a atriz e sócia da La Vaca Productora Milena Moraes, o futuro de *Kassandra* após esta temporada ainda é incerto, mas existe possibilidade do espetáculo continuar a acontecer ao menos uma vez por mês, a partir de outubro. Público para isso, aparentemente, há de sobra. "Quando sabem que é no Bokarra, as pessoas ficam alucinadas", conta Milena.

Para alguns, porém, nem tudo parece ter ficado claro. No Facebook, a Naípe encontrou comentários revoltados acusando o governo de financiar a indústria pornográfica, em referência ao prêmio Funarte que o espetáculo recebeu no ano passado. "Muita gente não entende muito bem se é teatro ou strip-tease", diverte-se Milena.

A Naípe assistiu à pré-estreia dia 01/09 e garante: é teatro. Daqueles imperdíveis.

—

Quando: 08, 15, 22 e 29/09 (sábados), às 21h e à meia-noite
Onde: Bokarra Club (Rua Menino Deus, 173, Centro – Florianópolis)
Quanto: a entrada é franca e permitida apenas para maiores de 18 anos, com nome na lista de reservas e mediante apresentação de documento de identidade
Reservas: as reservas devem ser feitas pelo email kassandra.reservas@gmail.com, com nome completo, data e horário escolhido (21h ou meia-noite)

[PinIt](#) [+1](#) [0](#) [Tweet](#) [0](#) [Like](#) [50](#)


Tags: bokarra, milena Moraes, pole dance, renato turnes, teatro

QUEM SABE NA PRÓXIMA, JACK?
26 de novembro | por Revista Naípe

FALTA ALMA
20 de novembro | por Fabricio Finardi

ENSANDECIDOS
13 de novembro | por Leo T. Motto

iPHUCK
09 de novembro | por Matia Diamante



-SUR REALISMO-

PT 18:46
28/11/2012

Plural

EDITORA: DARIENE PASTERNAK
 plural@noticiasdodia.com.br
 @dari_nd

Notícias do Dia
 FLORIANÓPOLIS, SEXTA-FEIRA, 7/5/2012

“I’m not a Boy”

O que: Espetáculo teatral “Kassandra”
 Quando: 8, 15, 22 e 29/5, às 21h e 20h
 Onde: Bokarra Club, rua Menino Deus, 173, Centro, Florianópolis, tel. 3223-5726
 Quanto: Gratuito (entrada para maiores de 18 anos e com nome na lista de reservas)
 As reservas devem ser feitas pelo e-mail kassandra.reservas@gmail.com, com nome completo, data e horário da função escolhida (21h ou meia-noite).

Esta leitura transgressora dos mitos, Milena Moraes revive a princesa de Troia num universo transexual e com referências pop

Forte carga dramática

Apesar da carga dramática fortíssima, o monólogo também beira o cômico, com truques de stand up, mas sem o tradicional humor de cara limpa. Kassandra está o tempo atuando, como um meta-espetáculo, mesmo quando interfere com o público. “Tudo em ‘Kassandra’ é loucura trágica e sensual. É a memória de uma mitologia antiga, de heróis, deuses e massacres. É uma aventura noturna pelo inferninho perverso da cultura pop”, explica o diretor da peça, Renato Turnes.

“Ela narra a própria morte, e está o tempo todo atuando. É um trabalho de convencimento”, diz a atriz Milena Moraes, que sempre se interessou pelo universo dos transexuais e travestis. “Essa coisa do convencimento eu gosto muito. De tentar mostrar para as pessoas o que você é por dentro”, complementa a atriz. E continua: “Kassandra não pertence ao corpo para o qual foi concebida, não pertence ao lugar onde vive, sequer pode usar o idioma que lhe pertence, é obrigada a se comunicar em uma língua que não é a sua.”

Para incorporar um travesti, a atriz passou a fazer musculação, com o objetivo de aumentar o tônus muscular.

Kassandras internacionais

A montagem brasileira de “Kassandra” é parte de uma movimentação internacional espontânea que envolve encenações do texto em vários países. A versão de Milena Moraes e Renato Turnes, por exemplo, teve algumas adaptações. A direção procurou enfatizar certa dramaticidade da iluminação com poucas intervenções de uma luz mais teatral sobre a luz de boate existente. As referências ao universo do feticheismo estão inseridas na arte gráfica aos elementos cenográficos e figurinos.

A trilha sonora, desenvolvida com exclusividade por Di Lindgrove, remete à sonoridade grega antiga envolvida pela modernidade do estilo do Di. É o público que pode circular pela casa, representando ele próprio o papel de um cliente da personagem transexual e garota de programa. A ideia é que o plateia seja tomada pela experiência de visitar a tradicional casa noturna.

O local escolhido para encenar a peça, aliás, tem despertado diferentes sentimentos e reações nas pessoas. O público se divide entre muito curioso e horrorizado com a ousadia de encenar uma peça no Bokarra Club. O fato é que a primeira temporada gratuita tem reservas até o último sábado do mês.

Ousado. Estreia amanhã o monólogo “Kassandra”, novo espetáculo com Milena Moraes e direção de Renato Turnes

Numa atualização transgressora do mito grego de Cassandra, princesa de Troia, a atriz Milena Moraes mergulha no universo transexual e dos inferninhos para interpretar o travesti “Kassandra” em monólogo homossexual. Num inglês toco, a personagem apresenta-se como artista de boate onde recebe clientes para contar a sua história. Com texto original do dramaturgo franco-uruguaio Sergio Blanco e direção de Renato Turnes, o espetá-

táculo será apresentado todas as noites de sábado de setembro, no Bokarra Club, tradicional casa de diversão adulta de Florianópolis. A apresentação é gratuita e as vagas limitadas.

“Kassandra” tem referências mitológicas e da cultura pop. Foi escrito propositalmente num inglês precário, para ser encenado exclusivamente dessa maneira – como um idioma de sobrevivência. No cenário imitado, Milena Moraes, que é fluente em inglês,

arranja um sotaque cômico de imigrante, e faz a heroína troiana ressurgir nos dias de hoje para recontar sua história e desmitificar seu próprio mito.

“Me interessou a ideia de não pertencimento a lugar nenhum da personagem, nem mesmo ao próprio corpo”, afirma Milena. Ela conta que em novembro de 2010, por indicação do tradutor e pesquisador Esteban Campanella, leu num jornal uruguaio a notícia da montagem de “Kassandra”

em Montevideo. “Quis fazer uma montagem brasileira na hora, sem nem mesmo ler o texto.”

A atriz se interessou pela linguagem e pelo tipo de local proposto pelo autor. Surgiu então o projeto, uma experiência teatral pouco usual ao público de Florianópolis, de releitura do mito grego e de apropriação de um espaço não convencional e sensual da cidade. O trabalho foi contemplado com o Prêmio Pumarie de Teatro Miriam Muniz de 2011.

MOSAICO Néri Pedrosa



Turnes. Em "Ângelo, o Coveiro", filme de 2006 em que atua e dirige, e Milena Moraes como "Kassandra"

Célebre
O cineasta Sylvio Back faz a pré-estreia na próxima segunda-feira, no Beiramar Shopping, do seu filme "O Contestado - Rendas Mortais", que entra no circuito de Florianópolis e Curitiba, coincidindo com os Cem Anos do Contestado, conflito violento que esparramou sangue no Meio Oeste de Santa Catarina e no Interior do Paraná. Back retoma o tema de seu segundo longa-metragem ficcional, "Guerra dos Pelados" (1970), filme, de tanto que faz no campo do cinema, da poesia e do ensaio o melhor enquadramento como um pensador com grande contribuição à cultura brasileira. No novo filme aborda uma das maiores epopeias do país, a Guerra do Contestado (1912-1916) que envolveu disputa fundiária, questões de fronteira, heróis fanfantes e líderes messiânicos, discursos utópicos e massacres sangüinários.

Aplauso
Renato Turnes, ator talentoso com um currículo invejável no teatro e no cinema, aos poucos constrói uma carreira como diretor teatral. Depois de "Má Mulherzinha" e "Emoções Baratas", agora assina "Kassandra", o espetáculo protagonizado pela atriz Milena Moraes que interpreta texto inédito no Brasil do dramaturgo Sergio Blanco criado para ser encenado em espaços não-conventionais. O Bokarra Club volta a acolher a personagem mítica da Guerra de Troia, a jovem princesa que recebe o dom da violência do deus Apolo, no dia 20, sábado, às 22 e 24h. Animado, Turnes seguirá neste caminho, dirigindo em breve um solo da bailarina Karin Serafin, algo que provoca grande expectativa em quem aplaude os bons artistas da cidade.

8



MARCOS ESPÍNDOLA

Variedades

contracapa

QUINTA-FEIRA, 18/10/2012 | DIÁRIO CATARINENSE

marcos.espindola@diario.com.br
3216-3636

CRISTIANO FRIM, DIVULGAÇÃO

Vou logo avisando: o Bokarra Club, conhecida casa de lazer afetiva da Capital, abrirá no sábado para expediente cultural e familiar. Nova temporada da peça *Kassandra*, com Milena Moraes. Serão duas sessões, às 21h e à meia-noite. Com direção de Renato Turnes, o espetáculo atizou a curiosidade do público na estreia no mês passado. A proposta estética e dramaturgicada do texto do franco-uruguaio Sergio Blanco é inusitada, obrigando que a peça seja encenada em espaços não-conventionais e em inglês rudimentar. Assim como não-conventional também será a ocasião para a notória casa de diversão adulta.

Quem assistiu destaca o estranhamento com o idioma, além de excitação e fascínio pelas incursões em um universo proibido, com referências à mitologia grega (a "Cassandra" de *Troia*) e a cultura pop. *Kassandra* é uma heroína híbrida, uma performance de boate que guia a plateia nesta jornada de fetichismo, música eletrônica e poder. Milena Moraes também desmistificará o Bokarra, transformando-o em "casa de família". Duvidam? Lá estará a sua mãe na plateia e o marido na portaria.

Kassandra é teatro sublime

MARCO VASQUES
RUBENS DA CUNHA*

Renato Turmes e Milena Moraes há muito experimentam a busca de uma poesia, a busca de um teatro que muitos atores e diretores passam, muitas vezes, toda a vida sem experimentar, isto é, a conquista de uma obra precisa, de uma partitura perfeita, em todos os seus libridos. O espetáculo "Kassandra" deixa de ser apenas desejo, mas a materialização efetiva de um teatro total. Atuação excelente, luminar. Direção precisa. Ritmo. Apropriação do outro. Violação. Sim. "Kassandra" é violação. Cenário, texto, luz, enfim, tudo é trabalhado e perpassado pela mão poética do diretor Renato Turmes e por Milena Moraes, uma atriz múltipla, dona do palco e do espectador.

Na Grécia, Cassandra é aquela a quem Apolo castigou com o dom da premonição que seria sempre desacreditada. Cassandra, a execrada, aquela a quem todos olham com desdém; Cassandra, a louca à margem, a coadjuvante na tragédia "As troianas", de Eurípedes. Cassandra que grita: "Me verás chegar à mansão dos mortos depois de devastar o palácio dos autores de nossa ruína". Cassandra, a exiliada, a vidente, a salva, a amada, a torturada,

a amante traída e escravizada. Cassandra: poço de contrários. Terrena, divina.

Cassandra reencarna em Kassandra, travesti, transexual, transgênero. Kassandra é descentrada, trágica também, aguda, conta a sua história num idioma que não lhe pertence. Nada pertence à Kassandra, nem seu corpo, nem seu show, nem seu passado. Kassandra é uma força da natureza; é como um furacão destroçando as seguranças, as verdades, os limites de quem está em seu caminho. Se a Kassandra grega era trágica porque amaldiçoada pelo deus Apolo, a Kassandra de agora, saída das mãos do dramaturgo uruguaio Sergio Blanco, é trágica porque amaldiçoada pelo distanciamento que sua cabeça de mulher, presa num corpo de homem, causa nos ditos normais, nos ditos donos do que é correto.

"Kassandra" já esteve em Montevideu, Córdoba, Atenas, e agora aporta em Florianópolis. Por aqui, ela ganha o corpo de Milena, a direção de Turmes, o cenário do Bokarra Club. A Kassandra que aportou aqui vem plena de coragem, de ousadia, plena da dor e da poesia que a persegue desde sempre, tanto quando ela era Cassandra quanto agora, em que tomou para si a letra K, que tomou para si o inglês como língua, que traz os convidados a um cenário proibido, um cenário pouco frequentado pelos "da família", pelos "dos



CINQUE ANOS DE RENATO TURMES

bons costumes".

Mas Kassandra, assim como Cassandra, sabe que nada é o que parece ser, nada se constitui no jogo da aparência, que aquele cenário é só aparentemente proibido, assim como ela é só aparentemente feliz. Por trás de cada "you know?, you are my friend now", a tragédia se expõe pelo avesso. Kassandra é mistura, é um caldo inseparável entre alta e baixa cultura, entre o bom gosto dos clássicos e a brejeirice dos puteiros, que, por mais chiques e caros que sejam, carregam em cada espelho, em cada bebida com preços extorsivos, em cada pole dance, um pedaço do erotismo perdido, da vida escusa, da noite desconhecida, daquilo que o "bom gosto" das pessoas sérias não admitem.

Kassandra mostra o outro lado da tragédia. Eurípedes ignora-se ao Abba, na voz de Kassandra: "The winner takes it all, the loser has to fall, it's simple and it's plain,



why should I complain".

A máscara grega da tragédia agora é a máscara do Pernalonga, o mais sádico dos desenhos animados. Ela, a que sofre, a que ama, a que se entrega porque não sabe fazer outra coisa, carrega para o palco o mau-caratismo do Pernalonga. Seria uma defesa? Seria uma forma de se curar? Seria um fetiche?

O espetáculo "Kassandra" nos mostra que quando o teatro é encarado de frente, é feito nos limites do gozo e do perigo, não há força maior. Milena Moraes, ao lado de Gláucia Grigolo, Sabrina Lermen, Luiza Lorenz, Grazi Meyer, forma um grupo de atrizes excelentes, chega à sua maturidade e nos viola profundamente com sua atuação, nos joga para fora e para dentro de confortos e desconfortos, tudo muito bem orquestrado pela direção de Turmes e pela assistência de direção de Vicente Conclito. Enfim, "Kassandra" é uma obra de arte completa, passaro raro, canto e silêncio tatuado na lágrima, no riso; teatro sublime e desconcertante.

*Poetas, cronistas e críticos de teatro. São editores da revista eletrônica "Ostris".

DIÁRIO CATARINENSE

SABADO, 20/10/2012

Agenda

MAIS KASSANDRA

Foi estendida a temporada de *Kassandra*, com a atriz Milena Moraes (foto), no Bokarra Club. Kassandra, Princesa de Troia, nasceu menino mas transformou seu corpo e se tornou uma guerreira do sexo.

No Bokarra Club (Rua Merino de Deus, 173, Centro, Florianópolis). Às 21h e à 0h. Ingressos a R\$ 60, à venda no site NosVamos.



RENATO TURMES, DIVULGAÇÃO

HISTÓRIAS DA ILHA

Em uma noite de lua cheia, um humilde pescador da Barra da Lagoa puxa sua rede acreditando estar lotada de peixes, mas o que ele encontra é uma grande surpresa, uma bruxa perdida.

Este é o fio condutor de uma viagem ao folclore da Ilha de Santa Catarina, que será encenado pelo grupo *Circus Fever* amanhã, às 18h, no Teatro da UFSC. Ao longo da apresentação do *Circo Mané*, o grupo *Nosso Samba* tocará sambas e chorinhos ao vivo.

No Teatro da UFSC, ao lado da Igrejainha (Praça Santos Dumont, Trindade, Florianópolis). Gratuito.

ELETRÔNICO NA LAGOA

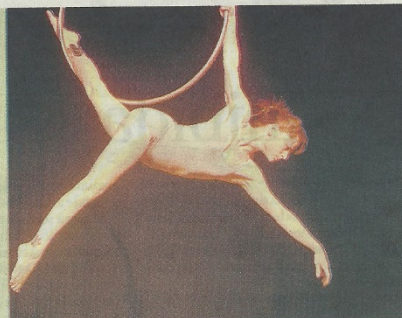
O Confraria Club recebe hoje à noite o DJ Joe K. Ele é produtor licenciado em mais de 30 gravadoras pelo mundo, incluindo a Ministry of Sound, Ultra, Kontor e EMI, além de assinar remixes para DJ Chus, Milk and Sugar, David Guetta, Chris Montana.

No Confraria Club (Rua João Pacheco da Costa, 31, Lagoa da Conceição, Florianópolis). Às 23h. Ingressos a R\$ 30 (fem) e R\$ 60 (masc), à venda no site www.blueticket.com.br.

FEIRA DE ADOÇÃO

A Feira de Adoção de Animais ocorre hoje, no Floripa Shopping, e dá um incentivo a mais para quem quer ajudar. O fotógrafo Geremia estará com um estúdio no local para registrar a amizade dos donos e seus bichos de estimação, adotados ou não no local. Basta doar 1 kg de ração ou um vale castração para a ONG Pata, organizadora da feira.

No Floripa Shopping - 01 (Rod. SC-401, Saco Grande, Florianópolis). Das 10h às 17h. Gratuito.



OFICINA JANA COBE