

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

CAMINHOS MÚLTIPLOS:

Investigações para a montagem da peça *EUTRO* do Grupo Experimental Desvio

Rodrigo Desider Fischer

MESTRADO EM ARTES

Linha de pesquisa: Processos Composicionais para Cena

Orientação: Dra. Rita de Almeida Castro

Coorientação: Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto

**Brasília-DF
2008**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

CAMINHOS MÚLTIPLOS

Investigações para a montagem da peça *EUTRO* do Grupo Experimental Desvio

Rodrigo Desider Fischer

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Processos Compositivos para a Cena.

Orientação: Dra. Rita de Almeida Castro

Coorientação: Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto

**Brasília-DF
2008**

**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE MESTRADO EM ARTE
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**

Professora Dra. Rita de Almeida Castro (Cen/UnB)
Orientadora

Professora Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto (Cen/UnB)
Coorientadora

Professora Dra. Alice Stefânia (Cen/FADM)
Membro efetivo

Professora Dra. Marianna Monteiro (Cen/UNESP)
Membro efetivo

Professor Dr. Marcus Santos Mota (Cen/UnB)
Suplente

Vista e permitida a impressão
Brasília,

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes / UnB.

E assim sou, fútil e sensível, capaz de impulsos violentos e absorventes, maus e bons, nobres e vis, mas nunca de um sentimento que subsista, nunca de uma emoção que continue, e entre para a sustância da alma. Tudo em mim é a tendência para ser a seguir outra coisa; uma impaciência da alma consigo mesma, como com uma criança inoportuna; um desassossego sempre crescente e sempre igual. Tudo me interessa e nada me prende. Atendo a tudo sonhando sempre; fixo os mínimos gestos faciais de com quem falo, recolho as entoações milimétricas dos seus dizeres expressos; mas ao ouvi-lo, não o escuto, estou pensando noutra coisa, e o que menos colhi da conversa foi a noção do que nela se disse, da minha parte ou da parte de com quem falei. Assim, muitas vezes, repito a alguém o que já lhe repeti, pergunto-lhe de novo aquilo a que ele já me respondeu; mas posso descrever, em quatro palavras fotográficas, o semblante muscular com que ele disse o que me não lembra, ou a inclinação de ouvir com os olhos com que recebeu a narrativa que me não recordava ter-lhe feito. Sou dois, e ambos têm a distância – irmãos siameses que não estão pegados.

Fernando Pessoa

RESUMO

O objeto de estudo da presente pesquisa é o trabalho do ator desenvolvido no processo criativo da peça *EUTRO* do Grupo Experimental Desvio, dentro do qual é investigado como a *verdade cênica* pode conduzir o trabalho do ator, considerando a identidade do sujeito (ator) e sua subjetividade em cena.

A hipótese da presente pesquisa sugere que o ator, ao identificar e considerar suas características subjetivas enquanto sujeito com identidades múltiplas, poderia trabalhá-las em seu processo de criação na montagem teatral de *EUTRO*, na qual a *verdade cênica* se realizaria pelo ajuste das características subjetivas do ator com as características de sua personagem.

O conceito de *verdade cênica*, introduzido pelo diretor russo Constantin Stanislavski, foi apropriado pelo Grupo Experimental Desvio quando identificamos que ele trabalhava a verdade em cena de uma maneira muito próxima a que nós idealizávamos. Para Stanislavski, a utilização por um ator dos próprios sentimentos em cena é uma das chaves para a concretização da *verdade cênica*. Deste modo, decidimos revisar esse conceito de Stanislavski e atualizá-lo, adaptando ao nosso contexto.

Depois de atualizar tal conceito, considerando a subjetividade e identidade do sujeito na pós-modernidade, nós delineamos um processo de criação cênica dentro da sala de ensaio junto com o grupo. Assim, foi possível experimentar, principalmente por meio da improvisação, possibilidades dentro desse processo para que o ator pudesse alcançar aquilo que consideramos como verdadeiro em cena. Ou seja, o ator assumir no palco sua presença e a utilização de seus próprios sentimentos e pensamentos a favor de sua personagem.

Palavras-chave: Grupo Experimental Desvio, trabalho do ator, *verdade cênica*, subjetividade, multiplicidade.

ABSTRACT

The object of this study is the actor's work developed in the creative process of the play *EUTRO* performed by Grupo Experimental Desvio, within which it is investigated how the *theatrical truth* can lead the work of the actor, considering the identity of the subject (actor/performer) and their subjectivity in scene.

The hypothesis of this research suggests that the actor who identifies and considers his subjective characteristics as a subject with multiple identities can work through them in the process of creation in the theatrical production of *EUTRO*, in which the *theatrical truth* would be achieved throughout the adjusting of the actor's subjective characteristics with the characteristics of his character.

The concept of *theatrical truth*, introduced by the director Russian Constantin Stanislavski, was appropriated by Grupo Experimental Desvio when they identified that his approach to the truth in scene is very close to what they'd idealized. Stanislavski believes that the use of an actor's own feelings on the scene is one of the keys to the achievement of theatrical truth. Therefore, we've decided to review Stanislavski's concept and bring it up-to-date, adapting it to our context.

After updating this concept, taking into account the subjectivity and identity of the subjects in post-modernity, we outlined a process within the rehearsal room in the company of the group. Thus, it was possible to examine, mostly by means of improvisation, possibilities within this process of acting in which the actor is able to achieve what we see as true in scene. That is, the actor takes on his presence and uses his own feelings and thoughts in the scene in favor of his character.

Key-words: Grupo Experimental Desvio, actor's work, *theatrical truth*, subjectivity, multiplicity.

AGRADECIMENTOS

À Rita de Castro e à Roberta Matsumoto pelas orientações, críticas, sugestões, estímulos e incentivos durante esse trabalho. O apoio que me deram foi fundamental para que eu não desistisse. Obrigado pela disponibilidade e confiança. Serei eternamente grato.

Aos atores do Grupo Experimental Desvio, Márcio Minervino, Micheli Santini, Osmar Bertazzoni Neto, Súlian Princivalli e Taís Felipe, agradeço pela entrega e coragem que tiveram durante todo o processo.

Aos meus pais e meus irmãos que sempre apoiaram e incentivaram minhas escolhas, por mais arriscadas que elas fossem. Obrigado pela paciência e compreensão.

À Cirila Targhetta, por seu eterno companheirismo, carinho e conselhos.

Aos grandes amigos que foram muito importantes nos momentos de decisões.

Às pessoas que me ajudaram durante esse trabalho. Diego Bresani, Roustang Carrilho, César Lignelli e Mariana Botelho, obrigado pelo suporte que me deram na criação de luz, cenário, produção sonora e figurino. Eduardo Dutra e Clinton Anderson, obrigado pela força na edição dos vídeos.

Às pessoas que colaboraram com seus comentários, críticas e sugestões. Obrigado Ada Luana, Alice Stefânia, Álvaro Fagundes, André Amaro, Andréia Princivalli, Ariane Guerra, Ana Janaína, Camila Meskell, Cristiano Gomes, Felícia Johanson, Fernando Gutiérrez, Glauber Coradeski, Hugo Rodas, James Fensterseifer, João Antônio, João Rafael, Jesus Vivas, Jonanthan Andrade, Karoline Coelho, Kênia Dias, Larissa Ferreira, Mateus Ferreira, Pedro Martins e Roberto Martins. Agradeço também ao Thiago Bresani e à Varuna Ribeiro.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

INTRODUÇÃO.....	13
1. PROCESSOS DO GRUPO EXPERIMENTAL DESVIO: QUESTIONAMENTOS E CONSTATAÇÕES.....	19
1.1 A FORMAÇÃO DE UM GRUPO TEATRAL E SUA PRIMEIRA EXPERIÊNCIA.....	19
1.2 UMA NOVA MOTIVAÇÃO: A TÉCNICA PARA O ATOR.....	29
1.3 <i>AÇÃO FÍSICA</i> COMO PROVOCAÇÃO PARA O ATOR.....	36
1.4 A SEGUNDA MONTAGEM DO GRUPO INSPIRADA NA OBRA DE SAMUEL BECKETT.....	40
1.5 GROTOWSKI E A ATUAÇÃO COM ENTREGA E TRANSPARÊNCIA....	46
2. VERDADE CÊNICA E SEUS LABIRINTOS.....	53
2.1 SUBJETIVIDADE NO TRABALHO DO ATOR.....	54
2.2 STANISLAVSKI E O CONCEITO DE <i>VERDADE CÊNICA</i>	59
2.3 CONCEPÇÃO DE IDENTIDADE MÚLTIPLA.....	62
2.4 OLHAR MÚLTIPLO SOBRE A <i>VERDADE CÊNICA</i> : PRESENÇA EM CENA OU <i>MOMENTO PRESENTE</i>	70
3. DA PESQUISA À REALIZAÇÃO DA PEÇA <i>EUTRO</i>.....	77
3.1 EXPERIMENTAÇÕES NA SALA DE ENSAIO.....	77
3.1.1 Preparação.....	78
3.1.2 Improvisação.....	85
3.1.3 Personagens e elaboração da dramaturgia.....	95
3.2 APRESENTAÇÕES E AVALIAÇÕES.....	106
3.3 REESTRUTURAÇÃO, SUBSTITUIÇÃO E MUDANÇAS.....	114
CONCLUSÃO.....	127

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	132
ANEXOS.....	135
Anexo I – Texto da peça <i>Eutro – tequila à luz de velas</i>	135
Anexo II – Material de divulgação.....	171
<i>Eutro – tequila à luz de velas</i>	
<i>EUTRO</i>	
Anexo III – Registro áudio visual.....	173
DVD 1: “Cenas Seleccionadas”	
DVD 2: “Filmagem <i>EUTRO</i> ”	

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

P. 27: Figuras 01- Foto de Diego Bresani da peça *Pequena Existência, Uma Disputa na Merda* durante uma apresentação no Teatro Plínio Marcos FUNARTE, em Brasília, 2003.

P.28: Figuras 02 e 03 - Fotos de Diego Bresani da peça *Pequena Existência, Uma Disputa na Merda* durante uma apresentação no Teatro Plínio Marcos FUNARTE, em Brasília, 2003.

P.34: Figura 04 - Foto de Rodrigo Fischer durante uma das oficinas que o Grupo Experimental Desvio realizou em cidades satélites do Distrito Federal com o apoio do Fundo de Arte e Cultura do DF, em Brasília, 2005.

P.43: Figura 05 - Foto de Thiago Sabino da peça *Beckett às Avessas* durante uma apresentação no Teatro Garagem, em Brasília, 2004.

P.44: Figura 06 - Foto de Thiago Sabino da peça *Beckett às Avessas* durante uma apresentação no Teatro Garagem, em Brasília, 2004.

P.44: Figura 07 - Foto de Thiago Sabino da peça *Beckett às Avessas* durante uma apresentação no Teatro Garagem, em Brasília, 2004.

P.45: Figura 08 - Foto de Thiago Sabino da peça *Beckett às Avessas* durante uma apresentação no Teatro Garagem, em Brasília, 2004.

P.98: Figura 09 - Foto de Thiago Bresani da peça *Eutro – Tequila à Luz de Velas* durante um ensaio no Teatro Garagem, em Brasília, 2007.

P.99: Figura 10 - Foto de Thiago Bresani da peça *Eutro – Tequila à Luz de Velas* durante um ensaio no Teatro Garagem, em Brasília, 2007.

P.100: Figuras 11, 12, 13 e 14 - Fotos de Thiago Bresani da peça *Eutro – Tequila à Luz de Velas* durante um ensaio no Teatro Garagem, em Brasília, 2007.

P.102: Figura 15 - Foto de Diego Bresani da peça *Eutro- Tequila à Luz de Velas* durante um ensaio no Teatro Goldoni, em Brasília, 2007.

P.103: Figura 16 - Foto de Diego Bresani da peça *EUTRO* durante um ensaio no Teatro Helena Barcellos da UnB, em Brasília, 2008.

P.104: Figura 17 - Foto de Thiago Bresani da peça *Eutro – Tequila à Luz de Velas* durante um ensaio no Teatro Garagem, em Brasília, 2007.

P.119: Figura 18 - Foto de Diego Bresani do cenário da peça *Eutro – Tequila à Luz de Velas* durante um ensaio no Teatro Goldoni Casa D'Itália, em Brasília, 2007.

P.120: Figuras 19 e 20 - Fotos de Cirila Targhetta do cenário da peça *EUTRO* durante uma apresentação no Teatro Helena Barcellos da UnB, em Brasília, 2008.

P.121: Figura 21 - Foto de Diego Bresani da peça *EUTRO* durante um ensaio no Teatro Helena Barcellos da UnB, em Brasília, 2008.

P.122: Figura 22 - Foto de Diego Bresani da peça *EUTRO* durante um ensaio no Teatro Helena Barcellos da UnB, em Brasília, 2008.

P.123: Figuras 23 e 24 - Foto de Diego Bresani da peça *EUTRO* durante um ensaio no Teatro Helena Barcellos da UnB, em Brasília, 2008.

P.124: Figura 25 - Foto de Diego Bresani da peça *EUTRO* durante um ensaio no Teatro Helena Barcellos da UnB, em Brasília, 2008.

CAMINHOS MÚLTIPLOS:

Investigações para a montagem da peça *EUTRO* do Grupo Experimental Desvio



INTRODUÇÃO

O presente trabalho é um estudo sobre o processo criativo da peça *EUTRO* do Grupo Experimental Desvio, concebido a partir de reflexões que fizemos sobre a trajetória do grupo e de pesquisas prático-teóricas referentes ao trabalho do ator. Nesse processo, a pesquisa investiga como a *verdade cênica* poderia conduzir o trabalho do ator, considerando a identidade do sujeito (ator) e sua subjetividade em cena.

O Grupo Experimental Desvio, cuja direção é exercida por mim desde seu primeiro trabalho, foi criado em Brasília no ano de 2001 com o intuito de pesquisar e produzir teatro. O grupo compôs e montou até o momento três peças teatrais, nas quais assumi a função de diretor e dramaturgo: *Pequena existência, uma disputa na merda* (2002), *Beckett às avessas* (2004) e *EUTRO* (2008).

Ao analisar *Beckett às avessas*, penúltimo trabalho do grupo, surgiu em nós um questionamento muito recorrente em diversos artistas cênicos: como a verdade poderia estar presente no trabalho do ator? Esse foi o ponto de partida para o atual trabalho. Instigados por isso, os atores do grupo e eu nos propusemos a realizar uma montagem teatral em que fosse possível explorar e investigar caminhos para o trabalho do ator a partir da reflexão sobre o que seria a verdade em cena. O importante é a constante busca, em que as perguntas são mais recorrentes do que as respostas. Desse modo a pretensão dessa investigação não é alcançar uma verdade teatral, mas sim levantar um conjunto de reflexões e determinados parâmetros, que, de alguma forma, possam indicar caminhos para o trabalho do ator e auxiliá-lo em sua trajetória.

A verdade em cena pode ser delimitada a partir de diversos aspectos, contextos e referências. Para nós, ela foi delineada pelo modo como o ator se apresenta em

cena, assumindo sua subjetividade e ajustando-a com a vida de sua personagem. Nesse sentido, nós encontramos no conceito de *verdade cênica*, introduzido por Constantin Stanislavski (2004a), algo bastante próximo dessa nossa consideração. Para Stanislavski (2004a), uma das chaves para a concretização da *verdade cênica* é a utilização dos próprios sentimentos, em cena, pelo ator. Desse modo, decidimos revisar esse conceito de Stanislavski e atualizá-lo, adaptando-o ao nosso contexto.

É possível avaliar que a subjetividade no século XXI pode ser assumida de um modo diferente da época de Stanislavski – final do século XIX e início do século XX – , considerando todas as transformações ocorridas em relação ao sujeito e sua identidade. Por esse motivo, nós julgamos pertinente destacar algumas características relacionadas à subjetividade e à identidade do sujeito na pós-modernidade e aproximá-las ao trabalho do ator. A hipótese com esse estudo específico é que, ao identificar essas características, os atores poderiam, na prática, trabalhá-las em seus processos de criação na montagem teatral de *EUTRO*, na qual a *verdade cênica* seria motivada no trabalho do ator a partir de suas características subjetivas.

A percepção da nossa subjetividade e identidade, quando inseridas em um contexto, no caso o pós-moderno, poderia contribuir para o trabalho nessa busca pela *verdade cênica*. A compreensão da subjetividade poderia indicar o que é genuíno para cada ator e a partir disso, eles poderiam perceber como suas atitudes, apoiadas no instinto, podem se confundir com suas atitudes condicionadas. Por sua vez, o entendimento sobre a identidade na pós-modernidade, poderia nos mostrar o modo como ela pode se modificar, variando e se adaptando a cada contexto social específico, no qual o sujeito assume múltiplas identidades. Poderíamos perceber que nossas ações, enquanto sujeitos, são realizadas com distintas identidades, modificadas a partir dos diferentes contextos sociais e que essa impressão, quando aprofundada, poderia corroborar a investigação pretendida sobre a *verdade cênica* e sua atualização.

Outro interesse desse trabalho é estabelecer algumas conexões entre as investigações realizadas pelo Grupo Experimental Desvio e as idéias, conceitos e pensamentos apresentados por alguns pesquisadores que fazem abordagem à temas semelhantes com a pesquisa proposta. Nesse sentido, ao abordar a trajetória do grupo, pude trazer muitas referências que complementaram essa pesquisa. As maiores colaborações para esse estudo foram as obras de Constantin Stanislavski (1997, 2004a, 2004b, 2004c), Jerzy Grotowski (1987, 2007) e Peter Brook (2005) sobre o trabalho do ator, além de Stuart Hall (2006) sobre identidade e subjetividade no século XXI.

Assim, a abordagem metodológica dessa pesquisa foi estruturada a partir das práticas realizadas no Grupo Experimental Desvio para a montagem da peça *EUTRO* e a pesquisa conceitual desenvolvida no mestrado, na tentativa de reduzir distâncias ou divisórias entre a teoria e a prática.

Minha maior motivação em realizar esse estudo foi a intimidade que eu mantive com os outros integrantes do Grupo Experimental Desvio. Desde sua formação, venho realizando diversas pesquisas na área das artes cênicas, porém, dentro do grupo, isso sempre ocorreu informalmente. Realizávamos pesquisas sem aprofundamentos específicos para desenvolvê-las e registrá-las. Julguei então, que o mestrado me instigaria a refletir com mais profundidade sobre a pesquisa que vínhamos desenvolvendo no grupo, encaminhando-me a um registro formal e claro sobre o trabalho do ator.

Isso ocorreu apenas pelo fato de eu estar em um grupo teatral com pessoas extremamente generosas, dispostas, competentes e comprometidas na concretização desse processo. A relação mantida com os atores do grupo durante todo o processo é a grande preciosidade desse trabalho, propiciando-me uma escrita com intimidade e apropriação da pesquisa. Márcio Minervino, Micheli Santini, Osmar Bertazzoni Neto, Súlían Princivalli e Taís Felipe são os atores do grupo que possibilitaram a realização dessa pesquisa.

Márcio, Súlían e Taís são integrantes do grupo desde sua formação há sete anos. Já Osmar entrou no grupo no final de 2005, quando começamos as primeiras leituras e reflexões para essa atual pesquisa. Por fim, Micheli entrou no grupo somente em 2008, afim de, inicialmente, substituir Taís que teve de se afastar do grupo. Márcio e Taís são bacharéis em interpretação teatral pela UnB. Osmar e Micheli estão terminando esse mesmo curso e apenas Súlían é formada em arquitetura também pela UnB.

Outra motivação importante para a realização dessa pesquisa foi a observação, como espectador, de alguns espetáculos teatrais. Não digo isso no sentido de ter analisado profundamente alguns espetáculos e escrito sobre eles aqui, mas simplesmente ter assistido e refletido sobre eles. Dessa forma, pude perceber até onde gostaria de chegar, assim como entender também onde não pretendia chegar com as pesquisas do Grupo Experimental Desvio. De modo geral, as peças teatrais que mais me instigavam eram, curiosamente, aquelas que priorizavam a simplicidade, a naturalidade nos diálogos e a não estilização da atuação. Interessavam-me as peças teatrais em que as personagens agiam de maneiras próximas à forma como agimos cotidianamente em que aos poucos se pudesse perceber que tudo era representado por um olhar específico, uma espécie de lente que dava beleza e intensidade. Eram peças assim que me causavam mais impacto, nas quais as relações humanas tinham força quando não eram estilizadas. Refiro-me àquelas peças em que a teatralidade no jogo teatral é mais implícita e não explícita como um recurso cênico.

Uma peça que exemplifica essa percepção é *Prêt-à-Porter* do CPT (Centro de Pesquisa Teatral), coordenado por Antunes Filho em São Paulo. Trata-se de um projeto que integra várias peças escritas, dirigidas e interpretadas pelos próprios atores e todas elas são denominadas como *Pret-à-Porter*. A primeira que assisti foi *Prêt-à-Porter2*, em 1999. O que mais me impressionou naquela peça foi a simplicidade e a clareza com que os atores apresentavam as histórias de suas personagens. Os atores não precisavam se apoiar em muitos

recursos cênicos e tampouco numa interpretação estereotipada para prender meu olhar de espectador. Foi justamente o contrário, ou seja, o não grandioso foi o que mais prendeu meu olhar. Atraía-me a simplicidade e a sutileza, onde o foco era a relação humana entre as personagens. Percebi que a simplicidade dos diálogos poderia ser densa numa atuação que priorizava a naturalidade gestual e vocal dos atores. Quando falo de naturalidade na atuação, estou me referindo que há uma proximidade com a postura que assumimos em nosso cotidiano, mas realizada no palco por uma lente, um temperamento ou uma teatralidade específica, o que a caracteriza como uma obra de arte.

Depois de *Prêt-à-Porter 2*, ainda assisti a quarta, a sétima e a oitava edição da peça e todas elas me instigavam. Como cada edição contava diferentes histórias e tinha a participação de diferentes atores, eu, naturalmente, me identificava mais com umas do que com outras histórias. Outras peças que assisti, como *Les Éphémères* da Companhia francesa Théâtre du Soleil ou *Dance on Glasses* da Companhia iraniana Mehr Theatre Group, interferiram na minha percepção enquanto artista, e isso de alguma maneira, direta ou indiretamente, refletia nas produções do grupo.

Assim, em um processo repleto de leituras, discussões, perguntas, constatações, exercícios, experimentações, treinos, ensaios e apresentações é que realizamos todas as etapas dessa atual pesquisa. Desse modo, dividi essa dissertação em três capítulos. Assumi, durante a escrita, tanto a utilização da primeira pessoa do singular quanto a primeira pessoa do plural. O primeiro caso, utilizo quando se refere às pesquisas solitárias desenvolvidas dentro do mestrado e também quando se refere à minha percepção específica enquanto diretor do grupo. O segundo caso, utilizo quando todos os integrantes do Grupo Experimental Desvio estavam envolvidos.

No primeiro capítulo, “Processos do Grupo Experimental Desvio: questionamentos e constatações”, relato a trajetória do Grupo Experimental Desvio que me

indicou todos os questionamentos que motivaram essa pesquisa, propiciando também, que eu fizesse conexões dos trabalhos do grupo com alguns conceitos teatrais que considero fundamentais para o trabalho do ator. Finalizo esse capítulo com uma abordagem sobre o trabalho desenvolvido pelo diretor polonês Jerzy Grotowski, que me estimulou a investigar como se daria a verdade no trabalho do ator, considerando a subjetividade do ator ao invés de mascará-la como matéria viva em cena.

No segundo, “*Verdade Cênica e seus Labirintos*”, busco refletir sobre o conceito de *verdade cênica* stanislavskiano e adaptá-lo para o contexto do grupo, percorrendo assim, vários caminhos e dialogando com outros autores como Peter Brook. Como o fundamento de *verdade cênica* para Stanislavski (2004a) era a apropriação da subjetividade do ator para o trabalho com sua personagem, foi necessário perceber o modo como lidamos com nossa subjetividade na contemporaneidade para diferenciar do modo que era encarado em sua época. Assim, pude mapear e estruturar a forma como trabalharíamos na montagem da peça *EUTRO*.

Por fim, no terceiro e último capítulo, abordo todas as etapas do processo de criação da peça *EUTRO* na sala de ensaio. Na primeira parte, relato as experimentações do grupo, desde a preparação, improvisação, até o trabalho com personagens e delimitação dramaturgica que resultaram a primeira versão da peça, intitulada *Eutro – tequila à luz de velas*. Na segunda parte, descrevo como foram as apresentações dessa primeira versão no Teatro Goldoni em 2007, e analiso a recepção que a peça teve a partir dos comentários das pessoas que assistiram. Na última parte, depois da avaliação que fizemos da peça, descrevo as mudanças ocorridas, e toda a reestruturação do processo para esquematizar a segunda e última versão da peça, intitulada finalmente como *EUTRO*.

1. PROCESSOS DO GRUPO EXPERIMENTAL DESVIO: QUESTIONAMENTOS E CONSTATAÇÕES

Relato neste primeiro capítulo a trajetória do Grupo Experimental Desvio, pois foi a partir dela que surgiram os indícios para essa atual pesquisa e conseqüentemente para a realização da última peça do grupo, intitulada como *EUTRO*. Procuo identificar e analisar os questionamentos surgidos ao longo das experiências realizadas com o grupo para esclarecer as perguntas que determinaram o desenvolvimento desse trabalho.

Ao lembrar os sete anos de existência do grupo, seja relendo os escritos que sempre mantive em diário de bordo, ou vendo as filmagens e as fotos das peças realizadas, pude compreender mais claramente a importância das pesquisas que desenvolvemos dentro do grupo e também, diagnosticar nossas falhas.

1.1 A formação de um grupo teatral e sua primeira experiência

O Grupo Experimental Desvio foi criado em 2001, quando eu tinha acabado de chegar do Rio de Janeiro, onde morei por dois anos. Retornei à Brasília para iniciar meu curso de Interpretação Teatral na Universidade de Brasília. Os dois anos que morei no Rio de Janeiro foram decisivos para minha formação artística. Lá, na posição de espectador, tive a oportunidade de conhecer o trabalho de importantes diretores como Antônio Abujamra¹, Gerald

¹ Antônio Abujamra (1932-), diretor e ator brasileiro, faz parte da geração de encenadores dos anos 1960 e 1970, caracterizando seu trabalho pela ousadia, inventividade e espírito provocativo. Dirigiu importantes peças teatrais como *Electra* de Sófocles (1965), protagonizada por Glauce Rocha; *Um Orgasmo adulto escapa do zoológico* (1965), de Dario Fo, projetando a atriz Denise Stoklos e *Um certo hamlet* (1991) com a Companhia Os Fodidos Privilegiados. Ainda em atividade, Abujamra divide suas participações na televisão com suas direções em trabalhos teatrais.

Thomas², Enrique Dias³, José Celso Martinez Corrêa⁴ e Antunes Filho⁵. Ao assistir montagens como *As fúrias* (1998) de Rafael Alberti, dirigida por Antônio Abujamra, *Ventriloquist* (1999) dirigida por Gerald Thomas ou *Fragmentos troianos* (2000), baseado na peça *As Troianas* de Eurípedes, dirigida por Antunes Filho, pude perceber as infinitas possibilidades em que a linguagem teatral pode se manifestar. Assim, decidi voltar para Brasília e iniciar minha própria pesquisa.

Para realizar pesquisas, experimentações e apresentações cênicas, era necessário um grupo de pessoas com o mesmo interesse. Um Grupo que priorizasse a experimentação na sala de ensaio, o risco e a aliança entre a teoria e a prática. Um Grupo Experimental que não se apossasse de fórmulas prontas ou comerciais, mas que procurasse outros caminhos e outras linguagens, fugindo de regras e estéticas predominantes. Dessa maneira e com esse propósito, formei o Grupo Experimental Desvio. Desde então já reconhecia que a estrada seria longa e cheia de obstáculos, já que o processo de estabilização de um grupo artístico é lento e complicado, percorrendo desde a sua fundação e formação, até a sua sustentabilidade. Além da dificuldade de relacionamento entre os membros ao longo das

² Gerald Thomas (1954 -), nascido no Rio de Janeiro, é um polêmico diretor teatral, onde suas produções estabelecem uma renovação nos modelos de representação no cenário teatral brasileiro das décadas de 1980 e 1990. Vai para Nova York, e trabalha no *La Mama*, espaço dedicado a encenações experimentais de todo o mundo, onde produz três espetáculos consecutivos, com textos de Samuel Beckett. Dirigiu importantes atores brasileiros como Fernanda Montenegro, Rubens Corrêa, Tônia Carrero, Ítalo Rossi e Sérgio Brito. Fundador e diretor da Companhia Ópera Seca, na qual solidifica uma dramaturgia irreverente e fragmentada.

³ Enrique Diaz (1967-) nasceu em Lima, Peru. Ganhou maior reconhecimento como diretor e ator da Companhia dos Atores no Rio de Janeiro. Desenvolve com a companhia uma pesquisa focada no trabalho dos atores. Prestigiado por suas concepções cênicas como a peça *Ensaio Hamlet* que teve reconhecimento internacional. Junto à Companhia dos Atores, Enrique Dias vem solidificando uma linguagem teatral bastante peculiar e de grande referência para o trabalho de encenação e atuação atual.

⁴ José Celso Martinez Corrêa (1937-). Diretor, autor e ator paulista. Diretor de uma das companhias teatrais mais importantes do Brasil desde os anos sessenta, o Teatro Oficina. Zé Celso foi responsável por montagens antológicas como, *Pequenos burgueses* de Máximo Gorki; *Roda viva* de Chico Buarque; *O rei da vela* de Oswald de Andrade; e *Na selva das cidade* de Bertolt Brecht. Liderando o Teatro Oficina atualmente, que é conhecido a partir de 1986 como Teatro Oficina Uzyna Uzona. Zé Celso mantém viva suas idéias com um teatro enraizado no ritual, no coletivo, na liberação sexual e na experimentação cênica.

⁵ Antunes Filho (1929-). Diretor paulista pertencente à primeira geração de encenadores brasileiros, ele foi responsável pela encenação de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, espetáculo considerado referência para os jovens encenadores dos anos 1980. A partir dos anos 1990, ele se dedica ao Centro de Pesquisas Teatrais - CPT, grupo de produção, formação e desenvolvimento de novos conceitos e exercícios na busca de um método próprio de interpretação para o ator. Mantém em constante atividade suas produções junto ao CPT, como o projeto Prêt-à-Porter, que é caracterizado pela busca de uma nova teatralidade.

pesquisas, ensaios e apresentações. O trecho de um relato que destacarei logo abaixo, de Antônio Araújo⁶ (2002, p. 81-82), diretor do Teatro da Vertigem, expressou muito bem o sentimento que se passa num grupo de teatro e suas respectivas crises durante um processo.

Fingir saber. Parecer ter mais experiência do que se tem. Errar, tentar de novo, fracassar. Se perder sem perder de vista o que move o trabalho[...]Aquecimento. Treinamento. Vivências. Improvisações. Não chegar atrasado no início dos ensaios. Fazer cara feia com quem chega atrasado no início dos ensaios. Estimular, provocar, brigar. Aonde tudo isso vai nos levar? O prazer de trabalhar com atores corajosos, despudorados e generosos[...] A situação-limite que é conduzir um grupo de pessoas inteiramente distintas. Mas igualmente entregues ao risco, ao perigo e à urgência de nossos tempos. Deixo essa improvisação seguir por mais alguns minutos ou interrompo agora? Como dar um *feedback* sem ferir?[...] Desejo de parar o trabalho. Desejo que o outro pare o trabalho, desejo que o outro vá embora. Desejo de ir embora. O dia seguinte. Ensaiar é um exercício de esquizofrenia. Poucas coisas me dão mais alegria do que as horas barrigudas, prenhes e repetitivas de uma sala de ensaio[...] Preguiça, sono, tédio. Mau humor. Muito mau humor. Ensaiar é orquestrar TPMs masculinas e femininas. Atores que abandonam o barco. O drama das substituições em meio de caminho. Os pedidos de desculpas, as justificativas ao mesmo tempo sérias, ao mesmo tempo tolas. Nova crise. Não, nova-velha crise.

O texto citado de Antônio Araújo foi desenvolvido como um exercício de escrever ininterruptamente sobre um tema específico, sem bloquear o fluxo da consciência, e expressar, por meio das palavras, aquilo que lhe veio à cabeça. Para uma pessoa que já passou por um longo processo com um grupo, é comum alguma identificação com as palavras de Araújo. Elas resumem as diversas dificuldades com que um grupo se depara durante seu processo. O mais interessante seria encontrar pessoas com os mesmos objetivos e o mesmo nível de paixão e entrega, mas às vezes, a realidade não condiz com essa vontade.

Eu havia recentemente chegado do Rio e não conhecia muitas pessoas do meio teatral em Brasília. Assim, para formar o Grupo Experimental Desvio, coleí cartazes na Universidade de Brasília e na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, à procura de atores interessados em teatro experimental. Marquei uma reunião e apareceram por volta de vinte

⁶ Antônio Araújo (1966-) é diretor paulista do Teatro da Vertigem, grupo que tem como marca a encenação em espaços não convencionais, bem como a pesquisa e construção dramática a partir de temas ligados à ética e religiosidade. É também, a partir de 1998, professor de direção na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP.

peessoas. Fiquei assustado, pois não imaginava tanta gente interessada em teatro experimental, que para mim, é um teatro onde o processo é tão importante quanto o resultado. Como as pessoas, em sua maioria, são imediatistas e como sou um pouco pessimista, esperava que fossem aparecer apenas uma ou duas pessoas no dia da reunião. Nesse encontro, realizado em uma das salas do Espaço Cultural Renato Russo, apresentei minha idéia de formar um grupo experimental de pesquisa e como conseqüência realizar um espetáculo teatral. A única exigência que eu tinha era com relação à determinação e paixão das pessoas, mas isso viria como conseqüência, com o tempo.

Durante as primeiras semanas de trabalho me assustei novamente, mas agora, com a falta de persistência da maioria dos atores que vinham freqüentando os encontros do grupo. Cinco deles permaneceram e insistiram em ficar em um grupo onde poderíamos realizar um trabalho sólido, priorizando o processo e a experimentação cênica. Fernando Gutiérrez, Márcio Minervino, Rafael Barroso, Súlían Princivalli e Taís Felipe depositaram confiança no projeto. Eles investiram tempo, paixão, suor e inclusive dinheiro em um grupo onde poderíamos realizar nossas vontades artísticas e passar por todas as etapas de um processo criativo. Ficou definido que eu coordenaria nossas pesquisas e dirigiria o grupo. Os outros cinco assumiriam o compromisso também de pesquisar e atuar.

Até então, eu nunca havia realizado uma peça teatral na função de diretor e não sabia muito bem o que viria pela frente. Eu estava movido pela coragem e determinação, que tive desde o momento que decidi formar um grupo de teatro. Quando assumi a função de diretor no grupo, eu me desesperei, pois não sabia se conseguiria dirigir e liderar cinco atores. A única certeza que eu tinha era a de que precisava conquistar a confiança daquelas pessoas. O primeiro passo que dei como diretor foi conhecer bem cada um dos atores e entender como eles trabalhavam. Hoje eu vejo que isso contribuiu muito para minha relação com os atores do grupo e que isso melhora a nossa comunicação durante o trabalho.

Em um encontro que participei em 2007, o I Encontro de Diretores de Teatro de Brasília, o diretor Eugenio Barba⁷, palestrante convidado do encontro, falou sobre a importância de se conhecer o grupo de atores com quem o diretor trabalha. Para ele é extremamente importante conhecer cada ator, pois o que funciona para um, pode não funcionar para outro, por exemplo. Desse modo, é diferente quando um diretor trabalha com o ‘seu’ grupo e quando ele trabalha com diversos grupos. Isso ficou muito claro quando Eugenio Barba, ainda nesse encontro, pediu para a atriz Julia Varley, que já trabalhava com ele há mais de 30 anos, realizar um determinado exercício. No momento em que ele explicou o exercício, a maioria das pessoas presentes no encontro não entendeu o direcionamento do exercício, mas a atriz o realizou sem perguntar nada. Esse exemplo demonstra a diferença de um diretor que conhece bem seus atores e vice-versa. Assim, desde o primeiro trabalho com o grupo, venho analisando as particularidades de cada integrante do mesmo.

A primeira peça do Grupo Experimental Desvio, *Pequena existência, uma disputa na merda* (2002,) partiu mais da minha vontade pessoal, principalmente porque eu estava alimentado e também contaminado positivamente por muitas idéias e experiências que trouxe do Rio de Janeiro. Inclusive a própria dramaturgia que realizei foi desenvolvida a partir de relatos pessoais misturados a outros textos, como *Para acabar com o julgamento de Deus* de Antonin Artaud⁸. Quis, nessa peça, combinar todo conhecimento que vinha adquirindo. Ao reavaliá-la, percebo que foi um trabalho imaturo, onde quis explorar linguagens que mal conhecia. Ao conversar com alguns amigos, também diretores, percebi como era comum que um diretor, ao realizar sua primeira peça, prejudicasse o resultado final da mesma pelos excessos. Corresponde, provavelmente, à ansiedade de querer colocar em prática todas as idéias

⁷ Eugenio Barba (1936-), nascido em Brindisi na Itália, é diretor da companhia Odin Theatre desde sua fundação em 1964. Em 1979 ele funda a *International School of Anthropology* (ISTA), tornando-se a principal figura da Antropologia Teatral.

⁸ Antonin Artaud (1896 – 1948) foi poeta, ator, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês. Sua obra *O Teatro e seu Duplo* é um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX, referência de grandes diretores como Jerzy Grotowski, Peter Brook e Eugenio Barba. Nessa obra, ele expõe o grito, a respiração e o corpo do homem como lugar primordial do ato teatral, rejeitando assim, a supremacia da palavra. Foi nesse sentido também que ele definiu as bases de seu teatro, conhecido como *Teatro da Crueldade*.

que permeiam na cabeça de um jovem diretor teatral. Tinha vinte anos, e queria “vomitar”, como provocação cênica, uma peça com propostas mal digeridas de alguns renovadores do teatro no início do século XX, como Meyerhold⁹. Esses renovadores são associados com o aparecimento dos encenadores, nova designação para a função de diretor. Os encenadores podem ser considerados maestros de toda a encenação, responsabilizando-se por pensar todos os aspectos cênicos e não somente na direção dos atores em cena.

Posso citar ainda outros nomes importantes para a pesquisa desenvolvida em *Pequena existência, uma disputa na merda*, como Craig¹⁰ e Appia¹¹, representantes também dessa geração que renovou a linguagem teatral, propondo um teatro mais estilizado, simbolista, metafórico e plástico. Adolphe Appia (1959, p. 183-189) defende a idéia, em seu livro *A obra de arte viva*, de que o corpo do ator não é um mero representante de um texto literário. Ele critica o teatro dominado pela literatura e prioriza a plasticidade em cena composta pelo corpo do ator, pela cenografia e pela iluminação, além da música.

Gordon Craig iniciou sua carreira como ator, mas logo se dedicou à criação de cenários e ao desenvolvimento de uma nova estética teatral por um viés mais simbolista, próximo às realizações de Appia. Sua obra radicaliza ainda mais o repúdio à literatura, e ele confere ao gesto do ator a síntese da arte no teatro. Para ele, no palco, não deveria acontecer

⁹ Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940), nascido na Rússia, foi grande ator de teatro e um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro da primeira metade do século XX. Entre 1898 e 1902 participa do Teatro de Arte de Moscou, como um dos principais atores da companhia de Stanislavsky e Vladimir Nemirovich-Danchenko. Em 1905, dirige por um ano o Estúdio de Teatro, um anexo do Teatro de Arte de Moscou (TAM), a convite do próprio Stanislavski. Durante sua vida artística experimenta várias formas de teatro, sendo mais conhecido pelos exercícios de interpretação da sua biomecânica e por seu trabalho de experimentação teatral, influenciando os principais encenadores do século XX. É executado sumariamente pela ditadura stalinista, sob a acusação de trotskismo e formalismo, os seus trabalhos artísticos e escritos estiveram banidos até 1955, quando foi reabilitado pela corte suprema da antiga URSS.

¹⁰ Edward Gordon Craig (1872 – 1966). Teatrólogo britânico, cuja concepção teatral foi caracterizada por seu peculiar antinaturalismo e pureza cenográfica, que promoveu notável renovação aos palcos europeus no século XX. Filho da célebre atriz, Ellen Terry, e de um arquiteto e crítico de arte, começou a carreira de ator (1889), na companhia de Henry Irving, do *Lyceum Theatre* de Londres. Tornou-se intérprete do repertório de Shakespeare e, ao iniciar a carreira de cenógrafo e decorador, obteve grande prestígio. Publicou diversas obras teóricas, entre as quais *On the Art of the Theatre* (1911), em que expôs uma nova concepção de arte cênica.

¹¹ Adolphe Appia (1862-1928), importante teatrólogo suíço, estudou ópera e trabalhou numa interação entre o ator, o cenário, o diálogo, a música e a iluminação para criar uma harmonia cênica. Trabalhou com Jacques-Dalcroze, criador da *Euritmia*, elaborando uma teoria de que o ritmo, inerente ao texto, é a chave para o gestual e a movimentação dos atores durante suas performances.

acidentes ou imprevistos, e para tanto, o encenador deveria ser o principal responsável pelo teatro, dando harmonia à cena, controlando todos os elementos estéticos e a própria movimentação dos atores (ROUBINE, 1982, p. 124). Os atores, para Craig (apud CARLSON, 1997), deveriam se concentrar na encenação total da peça, ao invés de focar em seus próprios pensamentos e sentimentos. Ele encarava a arte do ator apenas como mais um elemento cênico, e chega ao ponto de negar o ator em cena, tratando-o como uma marionete, como é colocado em um ensaio que ele escreveu no ano de 1908, intitulado como *The Actor and the Über-Marionette* (CARLSON, 1997, p. 297). O crítico de teatro Marvin Carlson (1997, p.297) diz que neste texto:

Craig condena a arte de interpretar, afirmando que ela não pode em absoluto ser chamada de uma arte, já que o ator, sendo de carne e osso, é sempre presa da emoção, e a emoção introduz o acidental, que é inimigo da arte. Craig exorta os atores a reduzir esse elemento em seu trabalho, renunciando à personalização e à representação, e a procurar uma nova forma, baseada no “gesto simbólico” [...] O ator, tal como o conhecemos, ligado à natureza, deve desaparecer; em seu lugar deve vir a “figura inanimada, o *Über-Marionette*”, figura de visão simbolista que “não competirá com a vida”, mas “irá além dela”, ao transe e à visão.

Para Craig (apud CARLSON, 1997) a interpretação teatral inevitavelmente trabalha com as emoções do ator e isso pode ser prejudicial para o sentido global da peça, já que o descontrole emocional, muitas vezes, interfere negativa e acidentalmente na obra. Craig (apud CARLSON, 1997) enfatizava o simbólico na linguagem cênica, em que todos os elementos teatrais deveriam dialogar. O objetivo principal de Craig, assim como o de Appia, é a subordinação de todos os elementos cênicos a uma visão única, e esse foi o nosso objetivo com a peça *Pequena existência, uma disputa na merda*. Ambas as concepções estéticas interferiram na construção da peça, mas foi o trabalho de Meyerhold que alimentou minhas idéias e minha inspiração enquanto diretor. Ele foi um importante encenador russo que, após separar-se de seu mestre Stanislavski¹², fundou a *Sociedade do Drama Novo*, em 1902, para explorar recursos

¹² Constantin Stanislávski (1863 – 1938) Diretor, ator e crítico teatral russo nascido em Moscou, lembrado, sobretudo, por seu método de interpretação, usado nas escolas de teatro de todo o mundo. Ele, juntamente com Vladimir Nemirovitch-Danchenko, fundou o Teatro de Arte de Moscou, instituição essa, fundamental para o desenvolvimento de seu método e por conceituadas apresentações teatrais como *A Gaivota*, de Anton

específicos do teatro e dominar todas as possibilidades de uma nova teatralidade, rejeitando o mimetismo psicológico ou o realismo sociológico (ROUBINE, 1982, p. 55).

Meyerhold traçou o princípio da *biomecânica*, fundamentada em um ator que adquiriu o princípio da acrobacia e da dança. O ator deveria possuir um conhecimento musical desenvolvido e, também, saber harmonizar seus movimentos com precisão. Para ele, o princípio do trabalho do ator advém do movimento. Negando o naturalismo que foi proposto, principalmente, na primeira fase do trabalho de Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou, ele extraiu da *Commedia Dell'Arte* e das artes orientais, sobretudo do Kabuki e da Ópera de Pequim Chinesa, as bases para o seu teatro. Descobriu, com isso, a importância da movimentação e do ritmo, fundamentais para a formulação de sua *biomecânica*. O corpo, no seu entender, tem um poder de significação maior do que a palavra. Ele propõe a quebra da dicotomia corpo e cérebro com um treinamento global, envolvendo-os juntamente na ação. Propõe também outra relação com o texto e indica que a dramaturgia escrita deveria entrar no trabalho somente depois que o roteiro de movimentos já tivesse sido criado. Assim como Etienne Decroux¹³, considerado o pai da mímica moderna, na qual o texto teatral só poderia ser escrito depois de ensaiado (CONRADO, 1969, p. 16-174).

Apesar de não ter aprofundado no Grupo Desvio o treinamento dos atores proposto por Meyerhold com a *biomecânica*, a opção estética proposta por ele era interessante porque almejávamos um teatro anti-ilusionista, que não priorizasse o texto dramático e que a interdisciplinaridade artística ficasse em primeiro plano: cenários e figurinos cheios de simbologia, interpretação não-naturalista e fusão de teatro com as artes visuais, dança e música. A linguagem anti-ilusionista é aquela que objetiva a não-identificação do espectador com a obra

Tchekhov, apresentada em 1898. Ainda hoje, é indiscutível a importância das experimentações de Stanislavski..

¹³ Etienne Decroux (1898-1991) nasceu na França e começou sua formação como ator na escola Vieux-Columbier de Jacques Copeau. É considerado o pai da Mímica Corporal Dramática, na qual ele organiza uma técnica para o ator que busca controlar total e separadamente muitas possibilidades expressivas do corpo.

apresentada, priorizando um efeito estilizado, em que o teatro não imita a realidade, mas a recria. As fotos da peça, *Pequena existência, uma disputa na merda*, apresentadas a seguir, demonstram bem essa prioridade que o espetáculo tinha com a plasticidade cênica.



É possível observar, na figura acima, essa procura por um teatro que integrasse outras linguagens artísticas, como nessa foto que faz referência à obra *Roda de Bicicleta* (1913) de Marcel Duchamp.¹⁴ As imagens a seguir também reforçam essa investigação sobre a interdisciplinaridade artística como matéria para a concretização de uma obra teatral.

¹⁴ Marcel Duchamp (1887 – 1968) nasceu em Blainville na França. Artista conhecido principalmente por seus ready-mades, objetos do cotidiano, colocados como obra de arte. Dentre eles, o caso mais célebre é a "Fonte", urinol de louça enviado a uma exposição em Nova York e recusado pelo comitê de seleção. O conceito de ready-made vinha em oposição a noção tradicional de obra de arte.



As fotos, acima, representam a vontade pela integração de diferentes linguagens artísticas na peça *Pequena existência, uma disputa na merda*¹⁵. A figura da esquerda mostra a atriz Taís realizando movimentos de dança contemporânea e a figura da direita explora a musicalidade do coro. Essa interdisciplinaridade poderia ser positiva, mas nessa peça não passou da pretenciosa vontade de um jovem diretor em dizer, em uma única peça, tudo aquilo que vinha aprendendo e conhecendo, numa ânsia de “colocar a cara a tapa”. Um grande amigo e conselheiro meu, disse-me uma vez que uma obra prima não se faz com uma grande idéia, mas com mil e uma idéias rejeitadas. Isso me fez lembrar uma frase de José Ortega y Gasset (2005, p. 46) quando ele diz que “nossas convicções mais arraigadas, mais indubitáveis são as mais suspeitosas”

Um grupo de teatro que se propõe ser experimental tem de aceitar o erro e por isso, nós não nos arrependemos de ter realizado uma peça em que a provocação ficou em primeiro plano. No entanto, este é um tipo de trabalho que não pretendemos realizar novamente. Aprendemos muito durante os dois anos entre pesquisas, ensaios e apresentações, detectando as

¹⁵ Janela para texto: ver a faixa um, dois e três do DVD “Cenas Seleccionadas” em anexo, em que é possível assistir trechos da peça *Pequena existência, uma disputa na merda*.

falhas e usando-as como estímulo para o processo seguinte. A maior constatação que tivemos com o resultado desse primeiro trabalho foi de que a nossa pesquisa deveria priorizar o trabalho do ator. Durante o processo de *Pequena existência*, o trabalho do ator ficou em segundo plano, e sua arte era adaptada à proposta estética. Primeiramente pensávamos a luz, o cenário, o figurino, a música, para depois trabalharmos a atuação. A arte do ator ficou camuflada, soterrada ou massacrada pela proposta estética excessiva em simbologia, efeitos e estilização. Essa constatação me fez lembrar o trabalho de Jerzy Grotowski (1987, p. 14)¹⁶, no qual ele considera “a técnica cênica e pessoal do ator como a essência da arte teatral”. Em seu livro, *Em Busca de um Teatro Pobre*, enfatiza essa prioridade pelo trabalho do ator como ponto fundamental para a realização teatral. Para ele:

Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquilagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva (GROTOWSKI, 1987, p. 16).

Esse relato de Grotowski (1987) expõe muito bem a maior constatação que tivemos com a peça *Pequena existência, uma disputa na merda*: as pesquisas do grupo deveriam ser focadas no trabalho do ator e na sua relação com o espectador. Assim continuamos nossa trajetória com o foco de pesquisa mais claro.

1.2 Uma nova motivação: a técnica para o ator

Na busca por métodos, linguagens e técnicas para o trabalho do ator, nos deparamos com uma frase do diretor teatral francês Jacques Copeau¹⁷, citada no livro *Arte de*

¹⁶ Jerzy Grotowski (1933 – 1999), encenador polonês, é um dos principais nomes do teatro no século XX, considerado o mais importante da segunda metade do século. Suas teorias e práticas influenciaram e seguem influenciando inúmeros encenadores e grupos em todos os continentes. Sua obra literária mais conhecida é *Em Busca de um Teatro Pobre*, publicada originalmente em inglês em 1968, e que teve sua primeira publicação no Brasil em 1971. Consiste em uma coletânea de textos, resultado do esforço de seus discípulos e admiradores.

¹⁷ Jacques Copeau (1879 – 1949) foi um teatrólogo francês do teatro contemporâneo em que sua obra é caracterizada pela redução dos cenários aos elementos indispensáveis à ação, pela eliminação da barreira entre os atores e o público e pela concepção de uma cenografia baseada principalmente em efeitos de luz. Criou o *Théâtre du Vieux-Colombier* (1913), que foi um dos primeiros teatro-escola de Paris.

ator: da técnica à representação, de Luís Otávio Burnier (2001, p. 139)¹⁸, na qual dizia que “A técnica não somente não exclui a sensibilidade: ela autoriza e libera”. Essa frase gerou sentido para o processo em que o grupo passava naquele momento. Procurávamos de certa forma, algum amparo teórico que sustentasse nossa pesquisa sobre o trabalho do ator e a aceitação da técnica como propulsora permitia mais objetividade nessa busca artística. Na realidade, é comum separarmos técnica de arte e vice-versa, mas o significado de ambas, durante muito tempo, caminhou junto. Apesar de, originalmente, serem distintas, o significado de ambas se confundem. Técnica vem do grego *tekhnê* e quer dizer arte. Já a raiz de arte, por sua vez, é latina *ars* que durante muito tempo foi utilizada no sentido de técnica. É claro que ao longo da história ambas adquiriram novos significados, mas independentemente dessa questão, elas não podem ser compreendidas como opostas. Técnica e arte podem caminhar juntas (LEMOS, 2004, p. 26).

Na época, nós, integrantes do Desvio, estávamos em busca de uma técnica que fosse possível ser assimilada. Não tínhamos nenhum mestre para nos mostrar uma técnica clara para a atuação teatral. Mas qual técnica? Sem um mestre para nos direcionar, acabamos por buscar amparo nos livros que encontrávamos. Assim, em 2002, ao ler o livro do Burnier, e de outros autores que dialogavam com ele, descobrimos a Antropologia Teatral proposta por Eugênio Barba. Dessa maneira, encontramos também o grupo brasileiro chamado Lume¹⁹, criado pelo próprio Burnier, que recebia influência direta do trabalho de Barba. Ficamos fascinados com esse material já que ele supria a nossa procura daquele momento.

No livro *Arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*, Barba (1995) define a Antropologia Teatral como “o estudo do comportamento sociocultural e

¹⁸ Luís Otávio Burnier (1956 – 1995). Diretor e ator de largos recursos ligados à antropologia teatral e ao trabalho de Ettiene Decroux. . Suas pesquisas estão vinculadas ao Lume (Núcleo de Pesquisas Teatrais da Unicamp), em que ele pode ser considerado o grande idealizador dos projetos que o Lume ainda desenvolve.

¹⁹ O LUME é um núcleo de pesquisas teatrais da Universidade de Campinas, criado por Luís Otávio Burnier (1956-1995) junto com Denise Garcia, Carlos Simioni e Ricardo Puccetti em 1985. A origem do grupo se estabeleceu a partir das experiências vividas por Burnier em seus oito anos de treinamentos e pesquisas na Europa.

fisiológico do ser humano numa situação de representação”, em que as bases do trabalho do ator são pesquisadas a partir de um processo comparativo (BARBA ; SAVARESE, 1995, p. 8). Seria uma procura de princípios nas bases das mais diversas formas de expressão, tanto ocidentais quanto orientais, estabelecendo assim um material teórico e técnico para o ator ou como prefere Barba (1995, p. 8), “um conjunto de bons conselhos” . Assim, o objetivo da Antropologia Teatral é o de estabelecer uma técnica com princípios comuns entre as técnicas aplicadas no Kathakali, Teatro Nô, Mímica Corporal, Ballet Clássico e outros, revelando conhecimentos úteis e funcionais ao trabalho do ator. Apesar de pertencerem a tradições e épocas diferentes, essas técnicas corporais compartilham princípios comuns que Barba (1995) identificou e nomeou, como por exemplo: equilíbrio, energia, dilatação, oposição, ritmo, equivalência, entre outros que são especificados minuciosamente em seu livro.

Barba (1995, p. 227) chama as técnicas corporais do ator de *extracotidianas*, diferenciando das técnicas corporais que usamos em nosso cotidiano, quando o corpo está condicionado pela cultura. No Ocidente, essas técnicas *extracotidianas* codificadas são mais raras. As técnicas do Balé Clássico podem ser consideradas como um sistema de códigos claros que são transmitidos desde o seu surgimento na Itália há mais de 500 anos. No caso do teatro ocidental, é possível constatar alguns métodos de interpretação como o de Stanislavski e Brecht²⁰, mas passíveis de leituras distintas.

Para evitar as pré-concepções encravadas nos conceitos de Oriente e Ocidente, bem como por identificar em todo o planeta manifestações que poderiam ser consideradas "orientais" e "ocidentais", Barba (1994, p. 27) nos propõe duas novas categorias de atores: o ator do Pólo Norte e o ator do Pólo Sul. O primeiro é o ator que “modela seu

²⁰ Bertolt Brecht (1898 – 1956) é um dos autores alemães mais importantes do século XX, especialmente nas suas facetas de dramaturgo e de poeta. De formação marxista, ele dava grande importância à dimensão pedagógica das suas obras de teatro: contrário à passividade do espectador, sua intenção era formar e estimular o pensamento crítico do público. Para isso, servia-se de efeitos de distanciamento, como máscaras, entreatos musicais ou painéis nos quais se comentava a ação. Brecht expôs em escritos de caráter teórico e encenações modelares essa nova forma de entender o teatro. Desenvolveu importantes teorias para a estética teatral e para o trabalho do ator como o famoso *feito de distanciamento* e o *Teatro Épico*.

comportamento cênico, segundo uma rede bem experimentada de regras que definem um estilo ou um gênero codificado” O ator do Pólo Norte se define a partir de uma técnica codificada que aparentemente limita o ator, restringindo-o a determinadas regras. Mas, é o ator do Pólo Sul, aquele que “não pertence a um gênero espetacular caracterizado por um detalhado código estilístico”, que tem menos liberdade, já que ele se aprisiona numa demasiada falta de apoios técnicos (BARBA, 1994, p. 27-28). Ou seja, o ator do Pólo Sul deve, ele mesmo, construir as regras para delimitar o seu trabalho. Ele “usará como ponto de partida as sugestões que derivam dos textos que representará, das observações do comportamento cotidiano, da imitação no confronto com outros atores, do estudo dos livros e dos quadros, das indicações do diretor” (BARBA, 1994, p. 28).

Para Barba (1994), a falta de um sistema codificado, como acontece no caso do ator do Pólo Sul, não o deixa necessariamente livre, pois, muitas vezes, ele não tem para onde recorrer. Por outro lado, a técnica codificada nem sempre traz apenas vantagens. A técnica pode, num sentido metafórico, engessar o corpo de um ator, já que suas articulações, seus tendões e as posições de seu corpo se modelam a partir de uma técnica específica. Por exemplo, na técnica do balé clássico, ao observar o corpo de um bailarino que treina frequentemente, nota-se que ele está tão acostumado com a técnica, que seu corpo se modula de outra forma. Nesse sentido, a técnica codificada limita o ator quando pretende se arriscar em outras técnicas, mas por outro lado, ele possui segurança e liberdade dentro da linguagem e técnica que ele se propôs a estudar, aprender e incorporar.

A relação do Grupo Experimental Desvio com a Antropologia Teatral acontecia de maneira autodidata. Elaborávamos exercícios interpretados a partir das leituras de livros como *A canoa de papel e Além das ilhas flutuantes*, ambos de Eugenio Barba e *A arte secreta do ator* de Eugenio Barba e Nicola Savarese. Trata-se de uma técnica que busca elaborar um material cênico e expressivo do ator a partir de um treinamento corporal e vocal. E

foi dessa forma que experimentamos no grupo. A partir das leituras, elaborávamos exercícios que os atores do grupo executavam e eu, como diretor, observava. Desse modo, cada ator estabelecia um arsenal de movimentos que poderiam vir a ser utilizados na construção de um espetáculo.

Na época, o objetivo era apenas o trabalho na sala de ensaio, ou melhor, o treinamento que Barba tanto enfatiza, sem buscar ou idealizar um resultado estético. A trajetória naquele momento se resumia em entender na prática o que era teorizado nos livros. Um exercício de risco, já que poderíamos ir rumo a um caminho bem distante do que realmente era proposto nos livros. É comum fazermos a leitura de alguma teoria, método ou técnica e entendê-la a partir de nossa realidade, inserindo sentidos de acordo com as nossas próprias referências. O que pode vir a ser arriscado quando nos propomos a entender indicações de determinadas épocas e de outras culturas. Mas foi assim que trabalhamos.

Por exemplo, para tentar entender o equilíbrio precário ou equilíbrio de luxo indicado por Barba, nós, primeiramente, experimentamos diversos exercícios físicos até encontrarmos um que remetesse ao nosso entendimento teórico. Para Barba (1995, p. 34), o *equilíbrio precário* seria a deformação da técnica corporal cotidiana a partir de uma condição de equilíbrio permanentemente instável. Ele diz ainda que:

A característica mais comum dos atores e dançarinos de diferentes culturas e épocas é o abandono do equilíbrio cotidiano em favor de um equilíbrio *precário* ou *extra-cotidiano*. O equilíbrio *extra-cotidiano* exige um esforço físico maior, e é esse esforço extra que dilata as tensões do corpo, de tal maneira que o ator-bailarino parece estar vivo antes mesmo que ele comece a se expressar (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 34).

Foi nesse sentido, exposto claramente por Barba, que realizamos nossos exercícios de equilíbrio. Às vezes, o ator, durante um exercício, alterava o equilíbrio com tamanha sutileza que mal se podia notar que o corpo estava em desequilíbrio. Mas às vezes fazíamos o exercício tentando chegar ao limite do desequilíbrio como podemos observar a seguir:



Esta foto mostra um dos alunos, durante as oficinas que o Grupo Experimental Desvio realizou em 2005, executando o exercício que objetivava principalmente treinar o corpo do ator. Essa oficina, intitulada como *Laboratório Corporal do Ator*, realizada com alunos-atores da Rede Pública de Ensino do Distrito Federal, objetivava observar como os alunos-atores, que nunca tiveram contato com a Antropologia Teatral, assimilavam a técnica que transmitíamos com os exercícios práticos e as explanações teóricas. Essa oficina aconteceu meses depois de termos apresentado a peça *Beckett às avessas* e conseqüentemente depois de termos treinado e experimentado a pesquisa que estávamos propondo com a oficina.

Com a Antropologia Teatral, a nossa pretensão primordial era a de elaborar exercícios, inspirados nas propostas descritas nos livros, que trouxessem algum resultado prático e físico para o ator. A investigação não era apenas intelectual, mas objetivava principalmente algum tipo de percepção e modificação física no ator. A proposta do exercício acima era muito simples e trazia consigo resultados satisfatórios. Em determinado momento do treinamento, eu pedia que todos movimentassem seus corpos aleatoriamente, apenas explorando níveis baixos, médios e altos, sem pensar nem idealizar um movimento. Explicava para eles que quando eu sinalizasse, eles deveriam parar no mesmo momento, sem escolher uma posição

confortável. Eles deveriam, sem modificar muito sua posição, encontrar lentamente outra posição que arriscasse o desequilíbrio e o desafio era exatamente se equilibrar com toda a tensão que o corpo indicava quando a estabilidade era ameaçada. Durante esse exercício, era possível perceber seus corpos vivos, geralmente eram comuns a tremedeira e o suor; o olhar compenetrado, a resistência física e o autoconhecimento corporal, em que cada um percebia seu limite de equilíbrio.

Outro encontro importante que tive, foi quando realizei a oficina *O Corpo como Fronteira* com o ator Renato Ferracini, na sede do grupo Lume em Campinas. Pude experimentar diversos exercícios conduzidos por ele, assim como dialogar com ele sobre a forma com que eu trabalhava no Grupo Experimental Desvio. Apesar de ter realizado essa oficina no início de 2005, depois de ter apresentado *Beckett às avessas*, foi muito interessante perceber que nosso processo de trabalho, baseado na Antropologia Teatral, não estava tão distante do modo de trabalho realizado pelo Lume. Modo esse que considerávamos “novo”. Novo porque até o processo com *Beckett às avessas*, as minhas experiências e de todos integrantes do grupo se limitavam em um fazer teatral onde o ator só estava apto a construir uma personagem partindo de um processo interior e psicológico, relacionado com a primeira fase do Método de Stanislávski. Na realidade, quando começamos essa pesquisa em 2003, a maioria dos integrantes do grupo estava no início do curso de graduação da Universidade de Brasília, e, além disso, não havíamos tido a oportunidade de experimentar outras formas de interpretar que não fossem stanislavskianas. Assim, durante o processo de *Beckett às avessas*, encontramos e experimentamos outra forma para o trabalho do ator: a partir do estímulo externo ou corporal, era possível alcançar emoções e sensações para o ator.

Não acredito que seja necessário abordar separadamente as dimensões interiores das dimensões físicas ou exteriores. É um trabalho concomitante onde uma *ação física* leva a uma emoção que leva a outra ação e assim por diante. As próprias emoções só

podem ser sentidas quando transformadas em corpo, ou seja, quando somatizadas (BURNIER, 2001, p. 19). A *ação física* é uma ação com um objetivo, que no momento de sua realização, ela se torna psicofísica. Um bom exemplo disso seria quando Meyerhold (apud BONFITTO, 2002, p. 39) diz:

Um homem começa a correr, fingindo estar assustado porque está sendo seguido por um cão. O cão não existia, mas ele corria como se ele existisse. Enquanto o homem “assustado pelo cão” corria, surgiu nele um sentido real de medo.

1.3 A ação física como provocação para o ator

O trabalho de *ação física* empregado em *Beckett às avessas* se aproximava do conceito elaborado e colocado em prática pelo encenador russo Constantin Stanislavski, em que a ação serviria como uma espécie de “isca”, como provocação para o ator alcançar a emoção desejada (BONFITTO, 2002:25). Stanislavski é reconhecido mundialmente pela sua dedicação ao estudo sobre o ator e a sua formação. Ele desenvolveu incansavelmente, ao longo dos anos, suas teorias sobre a arte do ator, que podem ser encontradas em seus livros: *A preparação do ator*, *A construção da personagem*, *A criação do papel*, *Minha vida na arte* e *Manual do ator*. O sistema global, concebido por Stanislavski durante toda a sua trajetória artística, permanece como referência para os estudos teatrais e, especialmente, para a formação do ator, no Brasil e no mundo. Sua metodologia, constantemente avaliada, continua como um sistema aberto e vivo, capaz de gerar questões fundamentais para a investigação do trabalho do ator na atualidade.

O método de *ações físicas* é primeiramente elaborado por Stanislavski durante sua segunda fase de trabalho, já que na primeira, o trabalho do ator não poderia se iniciar sem que os sentimentos fossem motivados. Nessa primeira etapa, realizada a partir de 1897 no Teatro de Arte de Moscou, o trabalho de Stanislavski era dedicado ao entendimento de como os processos interiores e psíquicos do ator podem motivar a construção da personagem. Isso não quer dizer que, durante a segunda fase, ele rejeitou o sentimento e a emoção no

trabalho do ator, mas sim utilizou a *ação física* como catalisador de processos interiores. De um modo prático, a *ação física*, para Stanislavski, é uma ação ou um movimento determinado pelo ator, partindo do texto ou não, em que ele o realiza com precisão e determinação, gerando assim, sensações valiosas para serem exploradas a serviço da personagem.

A noção de *ação física* teve um papel central na nova configuração pedagógica, ressaltada como chave para que a criação e a emoção surgissem, já que não poderiam ser despertadas inteiramente pela vontade ou consciência do ator. Ao invés de evocar um estado mental ou emocional inicial, Stanislavski entendeu que o ator deveria acionar a materialidade do seu corpo a partir de uma ação. Na pedagogia das *ações físicas* o conhecimento se dá no corpo em ação, e a ação, nesse sentido, não seria a resultante de intenções psicológicas ou intelectuais como motivadoras (AZEVEDO, 2002, p. 11-12). Para Stanislavski (2004c, p. 271):

O elo entre o corpo e a alma é indissolúvel. A vida de um gera a de outra, e vice-versa. Em toda ação física, a não ser quando é puramente mecânica, acha-se oculta alguma ação interior, alguns sentimentos. Assim é que serão criados os dois planos de vida de um papel, o plano interior e o exterior. Estão entrelaçados. Um propósito comum os aproxima ainda mais e reforça o elo inquebrável que há entre os dois.

O método das *ações físicas* de Stanislavski, como descrito acima, era a união do estado físico com o interior, mental ou sentimental. Partindo de uma ação puramente física, o ator poderia criar esse elo entre a ação e a emoção. Mas o que seriam, na prática, essas *ações físicas*? O diretor russo em sua pesquisa, parte da idéia de que a emoção do ator não depende de sua vontade. Um exemplo na vida cotidiana é quando ficamos irritados por algum motivo, mas a nossa vontade é a de não ficar aborrecido. Ou seja, a nossa vontade não impede o nosso aborrecimento. Assim, Stanislavski buscou outra forma de provocar a emoção no ator e foi justamente com as *ações físicas*, em que o ator não dependeria de sua vontade para atingir determinada emoção, mas simplesmente provocar uma ação que pudesse levar a emoção desejada. Para ele, nessa segunda fase de sua pesquisa, não era possível fixar uma emoção e

muito menos repeti-la, mas com a ação isso seria possível, como ele próprio ressalta: “Não me falem de sentimentos, não podemos fixar sentimentos. Podemos fixar e recordar somente as *ações físicas*” (STANISLAVSKI apud BONFITTO, 2002, p. 25).

A memória, mecanismo que Stanislavski trabalhava com os seus atores desde a primeira fase no Teatro de Arte de Moscou, deixou de ser afetiva, como quando o ator utilizava-a para resgatar algum acontecimento de sua vida a fim de gerar determinada emoção em cena. Na segunda fase, com o *Método das Ações Físicas*, ela se tornou uma espécie de memória muscular, através do qual o corpo físico do ator e sua ação remeteriam a algum tipo de memória. Para Stanislavski (2004, p. 52), “a memória muscular de um ser humano, sobretudo de um ator, é extremamente desenvolvida; enquanto sua memória afetiva, com a lembrança das sensações, das experiências emocionais é, ao contrário, extremamente frágil”.

É preciso lembrar também que Grotowski, diretor polonês da segunda metade do século XX, desenvolveu e ampliou o conceito de *ação física*, cuja pesquisa é considerada como uma continuidade do trabalho iniciado por Stanislavski. Contudo, o trabalho de Grotowski sobre *ação física* se diferencia do de Stanislavski quando se chega ao conceito de *impulso*. Para o mestre russo, ele corresponde ao caminho que vai do externo para o interno do corpo (BONFITTO, 2002, p. 73). Já para Grotowski a relação é oposta, o *impulso* precede a *ação física*, partindo do interior do corpo e estendendo-se ao exterior, à sua periferia. Grotowski (1987, p. 190-194) examinou muito a questão do *impulso*, que para ele deveria nascer no centro do corpo, próximo as regiões dos rins, e passar para as extremidades em ondas sucessivas e ininterruptas. Ele ainda procurou diferenciar a *ação física* do gesto, da atividade e do movimento, que poderiam ser mecânicos e periféricos. Em uma palestra proferida durante o Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália), em junho de 1988, Grotowski (apud RICHARDS, 1993, p. 74 -75, tradução nossa) relata essas diferenças:

O que é preciso compreender primeiramente é o que não são *ações físicas*. Por exemplo, as atividades não são *ações físicas*. As atividades no sentido

de limpar o chão, lavar os pratos e fumar cachimbo. Essas não são ações físicas, são atividades. E quando as pessoas pensam trabalhar de acordo com o método das *ações físicas*, fazem sempre esta confusão. Os diretores que trabalham segundo as ações físicas, freqüentemente, mandam lavar pratos e o chão. Mas a atividade pode se transformar em ação física. Por exemplo, se vocês me colocarem uma pergunta muito embaraçosa, que é quase sempre a regra, eu tenho que ganhar tempo. Começo então a preparar meu cachimbo de maneira muito "sólida". Neste momento vira *ação física*, porque isto me serve neste momento [...] Outra confusão relativa às *ações físicas*, a de que as ações físicas são gestos [...] O que é gesto se olharmos do exterior? Como reconhecer facilmente o gesto? O gesto é uma ação periférica do corpo, não nasce no interior do corpo, mas na periferia [...] Outra coisa é fazer a relação entre movimento e ação. O movimento, como na coreografia, não é *ação física*, mas cada *ação física* pode ser colocada em uma forma, em um ritmo, seria dizer que cada ação física, mesmo a mais simples, pode vir a ser uma estrutura, uma partícula de interpretação perfeitamente estruturada, organizada, ritmada.

Stanislavski e Grotowski propuseram novos entendimentos acerca de como o ator realiza esse processo definido como *ação física*. Grotowski praticamente deu continuidade a esse processo, ampliando seu conceito. Outros criadores como Etienne Decroux, Eugenio Barba e Peter Brook²¹ também buscaram definir fisicamente elementos palpáveis, controláveis e reproduzíveis no trabalho com o ator, algo próximo da *ação física*, mas com outras apropriações. O livro *O ator compositor* de Matteo Bonfitto amplia o conceito de *ação física* por meio de outros criadores, além dos já mencionados.

Depois de analisar algumas das dimensões do conceito de *ação física*, é preciso agora observar como e por que o escritor Samuel Beckett foi o autor escolhido para a segunda peça do grupo, para depois entender como adequamos e adaptamos o contexto de sua obra para o trabalho técnico que desenvolvíamos. O início do treinamento, motivado pelo estudo da Antropologia Teatral e das pesquisas sobre a *ação física*, não objetivava nenhum tema ou dramaturgia para uma futura encenação. Juntamente aos treinamentos, mantínhamos alguns encontros para leituras. Foi quando nos deparamos com a obra de Beckett, que provocou

²¹ Peter Brook (1925-), nascido na Inglaterra, é um dos maiores diretores do século XX e XXI. Na posição de idealizador e orientador do Centro Internacional de Pesquisa Teatral, um organismo com sede em Paris, o trabalho de Brook tem influenciado, ainda hoje, muitos atores, diretores e pesquisadores da arte teatral.

todos do grupo. Sentimos assim, vontade de aproximar o trabalho desenvolvido até então com a obra do escritor irlandês. E assim nasceu a segunda peça do Grupo: *Beckett às avessas*.

1.4 A segunda montagem do grupo, inspirada na obra de Samuel Beckett

Instigados pela solidão, paralisia, desespero e pessimismo presentes na obra de Samuel Beckett, a idéia do nosso trabalho permeou a questão da dor. *Molloy*, *Malone morre* e *Companhia* foram obras literárias de Beckett que estudamos. Identificávamo-nos muito com a reflexão sobre a existência humana realizada nessas obras: como a negação da esperança e da salvação, a incomunicabilidade, a solidão, o sofrimento e a dor. Assim, decidimos estudar também algumas obras dramáticas de Beckett, como *Esperando Godot*, *Dias felizes*, *Fim de partida* e *Ato sem palavras*, para estruturar a peça que desejávamos realizar naquele momento. Muitos aspectos de sua obra foram pertinentes para a realização de *Beckett às avessas*, como a redução de suas personagens a uma condição desamparada e marginalizada de vagabundos, aleijados e velhos decrepitos, habitando lugares improváveis como lata de lixo e cilindros de borracha. Suas personagens permaneciam estagnadas, à espera, numa peça de estrutura circular, onde tudo se repetia, indefinidamente, em uma existência vazia, num mundo sem sentido e absurdo (BERRETINI, 1977, p. 11-17). Todas essas informações inspiravam o grupo.

Beckett, grande trágico do século XX, expressa em sua obra o absurdo da condição humana, refletindo o homem moderno, absolutamente desamparado, sem Deus, em um universo hostil. Todas as impressões que tivemos a partir da obra de Beckett nos estimulavam com idéias para a elaboração tanto da dramaturgia quanto da encenação da peça. Em termos temáticos, o que mais interessava eram o sofrimento e a dor presentes em sua obra. Por sua vez, a sua linguagem nos estimulava pela não linearidade dos acontecimentos, pelo silêncio como resposta aos questionamentos universais e pela repetição como um recurso cíclico, no qual os fatos sempre voltam à tona. Enfim, ao estudar a obra de Beckett, percebemos que ela incitava nossa vontade de realizar uma montagem baseada nesse contexto beckettiano.

O desafio seria teatralizar a leitura que fizemos de sua obra por meio da técnica corporal com que trabalhávamos na sala de ensaio.

A idéia não era expor no palco a dor psicológica, existencial, intelectual ou simbólica que a obra de Samuel Beckett representava, mas sim uma dor física, já que o nosso trabalho durante os treinamentos tinha como foco o trabalho corporal dos atores. Nós queríamos aproximar sua obra, vista muitas vezes de forma hermética, de um contexto mais humano e carnal, corporificando a dor que percebíamos em sua literatura. Como o nosso trabalho na sala de ensaio estava focado em exercícios que propiciavam o estímulo físico para chegar ao estímulo emocional, foi inevitável que provocássemos, durante os ensaios, exercícios que gerassem um desconforto físico nos atores. Então, toda a técnica, fomentada principalmente pela Antropologia Teatral, foi utilizada com a intenção de provocar uma espécie de incômodo físico. Não era preciso mutilar ou machucar os corpos em cena para realizar nosso objetivo. O próprio ator, por meio de sua musculatura, respiração e movimentação, poderia alcançar estados corporais com incômodo e dor, gerando assim, expressões corporais que remetiam diretamente ao sofrimento, até então literário, da obra de Beckett.

Assim, a preparação corporal e a construção das cenas objetivaram reações físicas nos atores que trouxessem dor, como a contração muscular, oposição de forças, retenção da respiração, respiração ofegante, movimentações rápidas, câmeras lentas e o corpo em desequilíbrio. Na sala de ensaio, após seis meses de preparação e treinamento, começamos a definir e a estruturar algumas seqüências de movimento. É o que Ferracini (2001, p. 121) chama de “A ponte da pré-expressividade à expressividade”, na qual o ator consolida uma espécie de vocabulário, fazendo a ponte de seu treinamento pré-expressivo para seus registros em seqüências de movimentos. O trabalho pré-expressivo é definido por Barba como a etapa no trabalho do ator na qual ele se preocupa em como deixar seu corpo vivo em cena, e como suas ações podem ser executadas com energia e presença, sem se preocupar com seu significado.

Para Barba (1995, p. 188) não é um nível que se separa da expressão, mas “uma categoria pragmática, uma práxis, cujo objetivo, durante o processo, é fortalecer o *bios* cênico do ator”. Ou seja, depois de termos passado por essa etapa pré-expressiva, o objetivo era o de conectar esse trabalho com a nossa pesquisa sobre a obra de Beckett. E assim realizamos essa “ponte”, definindo seqüências de movimentos individuais, em dupla ou em grupo, e associando essas séries ao trabalho dramaturgico que eu vinha desenvolvendo, procurando adaptá-las da melhor forma possível.

A dramaturgia que realizei era baseada na estrutura cíclica das peças de Beckett. No entanto, como o foco de nosso trabalho era explorar as possibilidades expressivas do corpo, optamos por adaptar poucos textos, inspirados em temas como o sofrimento e a solidão abordada na obra de Beckett.

A peça tinha início e fim com um monólogo metateatral de uma personagem denominada *Palhaço melancólico*. A metateatralidade se define por uma encenação que “não se contenta em contar uma história, ela reflete (sobre) o teatro e propõe sua reflexão sobre o teatro integrando-a, mais ou menos organicamente, à representação” (PAVIS, 2005, p. 241). Além disso, a peça era dividida em três partes, que na verdade eram três perguntas: 1ª - Você Acredita em Deus? 2ª - Você é feliz? 3ª - Qual é o seu sonho? Essas perguntas foram feitas para diversas pessoas nas ruas, de diferentes idades e classes sociais. As respostas foram gravadas e durante a peça elas eram escutadas em *off*, enquanto os cinco atores, no palco, realizavam suas seqüências. Entre essas três partes, transcorriam cenas que se dividiam entre os cinco atores. Segue uma foto e um trecho do texto realizado pelo ator Márcio Minervino na peça *Beckett às avessas*²², que exemplifica bem sua atmosfera pessimista:

²² * Janela para texto: ver a faixa quatro, cinco e seis do DVD “Cenas Seleccionadas” em anexo, em que é possível assistir trechos da peça *Beckett às avessas*.



Sabe, eu não tenho mais esperanças e estou condenado a viver, condenado a sofrer, não que a vida seja ruim, não, não, muito pelo contrário, muito pelo contrário Beckett, as pessoas se confortam dizendo que ela é boa, todo mundo fala que ela é boa mas eu tenho a impressão de que elas mentem. Eu tenho esperado a vida inteira por um grande amor, pela felicidade, por Deus. Ah Deus, meu deus do céu. Jesus Cristo aparece para todo mundo, mas ele nunca apareceu pra mim (*Repetição dessa última frase até tornar-se extremamente agressivo*) Podre, é como tenho me sentido ultimamente. Um simples rosto bonito me comove. A pessoa ideal não me excita. Paixão a primeira vista me faz rir e me deprime. Eu me apaixono todos os dias. Eu morro todos os dias. Eu me deprimos todos os dias. Eu me masturbo todos os dias. Eu choro. Tenho vergonha, sim, tenho vergonha. De ser egoísta, de ser amargo, de ser amado, de amar, de chorar, de viver, vergonha de me olhar no espelho. Tenho vergonha de só escrever nos piores dias da minha vida.

Além do início e fim, realizado pelo *Palhaço melancólico*, a peça era constituída por poucas falas, na verdade três monólogos e apenas um diálogo que era inspirado nas duas personagens de *Esperando Godot*, peça essa que, como diz Martin Esslin (1968, p. 52), “não conta uma história, mas explora uma situação estática”. A cena que realizamos, inspirada nas personagens de *Esperando Godot* – Estragon e Vladimir, mostra essa rotina do esperar, que representa o “hábito que nos impede de alcançar a consciência dolorosa, porém fértil, da plena realidade da existência” (ESSLIN, 1968, p. 52). A foto, a seguir, mostra um momento da peça *Beckett às Avessas* em que essas personagens apareciam:



Mesmo nos momentos com textos, o que realmente importava na nossa montagem eram as possibilidades expressivas do corpo, buscando o desconforto físico, incluindo a respiração. Ao longo da peça, os corpos dos atores expunham musculaturas contraídas e respirações ofegantes. As fotos a seguir mostram essa visceralidade expressiva que o incômodo físico propiciava aos atores:



A foto anterior registrou o momento em que a atriz prendeu a respiração e tentou congelar seu movimento expansivo, o que lhe causou um desconforto físico, revelando assim a imagem de uma pessoa sufocada ou mesmo em pânico. A atriz Taís Felipe estava realizando uma seqüência no plano baixo, em que ela usava a imagem de uma panela de pressão como estímulo para expandir e contrair seu corpo. Vejamos outra foto:



Já nessa foto, a atriz Sùlian Princivalli não está interpretando uma cara de desespero, tristeza ou choro, apesar de o público ter essa sensação. Ela está simplesmente com o corpo um pouco inclinado para frente em desequilíbrio e com praticamente todos os músculos que ela controla, contraídos. Ela se esforça para que seu tronco fique ereto, e, no entanto, aplica uma força oposta que resulta em um incômodo corporal, além dos braços e as mãos também em oposição. Todos esses estímulos físicos propiciavam desconforto na atriz que simplesmente reagia. E assim, partindo de nosso treinamento físico, fomos elaborando as seqüências que eram amarradas pela dramaturgia inspirada na obra de Beckett.

Com *Beckett às avessas*, a constatação mais motivadora foi averiguar a possibilidade de um ator trabalhar a partir de suas reações físicas em cena, sem depender exclusivamente de sua inspiração ou de um trabalho mais psicológico. Nessa peça, eles simplesmente reagiam às situações de incômodo físico para expressar o sentimento de dor que almejávamos, alcançando, assim, momentos que poderíamos considerar como verdadeiros em

cena. Naquela ocasião nós julgamos que a verdade em cena poderia se realizar a partir de uma situação em que o ator não fingisse uma emoção, mas agisse no palco motivado por seus próprios sentimentos.

Nessa perspectiva de pesquisar a verdade no trabalho do ator em cena, nós optamos por investigar inicialmente alguns conceitos de Grotowski, que ao nosso ver, poderiam contribuir e indicar caminhos para a atual pesquisa, que se concretiza com a montagem da peça *EUTRO* do Grupo Experimental Desvio.

1.5 Grotowski e a atuação com entrega e transparência

Ninguém, desde Stanislavski, investigou a natureza da representação teatral, seu fenômeno, seu significado, a natureza e a ciência de seus processos mental-físico-emocionais tão profunda e completamente quanto Grotowski (BROOK apud GROTOWSKI, 1987, p. 9).

Concentrando-se no trabalho do ator e na relação com o espectador, Grotowski delinea o *Teatro Pobre* optando por uma encenação de extrema economia de recursos cênicos (cenográficos, indumentários, etc), eliminando tudo o que não seja extremamente essencial à cena. A proposta dele era a de pesquisar profundamente a arte do ator e suas possibilidades expressivas, explorando o contato com o espectador e negando a dependência literária para a realização teatral. Aqui me apoiarei em alguns pontos de sua pesquisa que foram apropriados e adaptados para o trabalho com o Grupo Experimental Desvio. A intenção aqui não é avaliar a proposta de Grotowski, mas pontuar e atualizar alguns conceitos específicos relevantes para essa pesquisa.

Os estudos e os procedimentos sobre o trabalho do ator, abordados por Grotowski, podem ser analisados sob diversos aspectos em fases distintas de suas pesquisas. Iniciam-se com as teorias desenvolvidas no Teatro Laboratório ainda na Polônia, numa fase intitulada pelo próprio Grotowski por *Arte como Representação*, em que o foco era a relação ator-espectador. Ele passa por outras duas fases, como o *Teatro da Participação* e o *Teatro das*

Fontes, até chegar na sua última fase desenvolvida no Workcenter, em Pontedera, na Itália, denominada por Peter Brook de *Arte como Veículo*.

Aqui, me restringirei mais aos relatos de sua primeira fase, desenvolvidos no livro *Em busca de um teatro pobre* de Jerzy Grotowski e no livro *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969* de Ludwik Flaszen e Jerzy Grotowski, abordando principalmente aspectos relacionados ao trabalho do ator que contribuam com a idéia de que o mesmo pode se apresentar com verdade em cena. Vejamos as principais colaborações de Grotowski nesse sentido para estruturamos e delimitarmos como o conceito de verdade no teatro foi apropriado por nós, tendo em vista suas inúmeras abordagens.

A técnica do ator por uma *via negativa* era primordial para Grotowski durante todo o processo de criação do ator. A *via negativa* caracteriza-se pelo desbloqueio daquilo que possa atrapalhar o trabalho do ator, eliminando bloqueios e não acumulando habilidades. Para ele o corpo deveria ser libertado de toda resistência, abandonando clichês e todos os automatismos cotidianos. Grotowski (1987) criticava o ator que acumulava métodos, técnicas e truques. Para ele, todos esses artificios deveriam ser esquecidos no momento da atuação, permanecendo apenas o fundamental. Para isso, durante um processo, o trabalho com o ator era baseado na eliminação de qualquer obstáculo ou resistência que impedisse o impulso psíquico, em que o ator sacrifica sua intimidade em prol do teatro. As palavras do próprio Grotowski (1987, p. 186) explicam com mais propriedade o entendimento pelo trabalho do ator com a *via negativa*:

Não se pode ensinar métodos pré-fabricados. Não se deve tentar descobrir como representar um papel particular, como emitir a voz, como falar ou andar. Isto tudo são clichês, e não se deve perder tempo com eles. Não procurem métodos pré-fabricados para cada ocasião, porque isto só conduzirá a estereótipos. Aprendam por vocês mesmos suas limitações pessoais, seus obstáculos, e a maneira de superá-los. Além do mais, o que quer que façam, façam de todo o coração. Elimine de cada tipo de exercício qualquer movimento que seja puramente ginástico. Se desejarem fazer este tipo de coisa – ginástica ou mesmo acrobacia –, façam sempre como uma ação espontânea contada ao mundo exterior, a outras pessoas ou objetos.

Algo os estimula e vocês reagem: aí está todo o segredo. Estímulos, impulsos, reações.

O discurso acima me estimula muito enquanto diretor e pesquisador que almeja realizar uma montagem teatral fundamentada num ator com ausência de clichês, estereótipos e mecanicidade, numa busca pelo que é verdadeiro em cena. O ator que trabalha nessa direção é chamado, por Grotowski, de *ator santo*, num sentido de se colocar em risco ou de sacrificar sua intimidade, e não num sentido religioso, pelo menos não da forma que interpreto e atualizo para nossa pesquisa. Ele mesmo diz "falo de santidade como um descrente" (GROTOWSKI, 1987, p. 29). O *ator santo* é aquele que "sacrifica a parte mais íntima de si mesmo" numa representação teatral, ou seja, aquele que expõe, por meio de sons e gestos, sua individualidade em cena (GROTOWSKI, 1987, p. 30). A principal característica desse ator é sua técnica de *autopenetração*, determinada pela exposição do ator por meio da personagem. Para Grotowski (1987, p. 32) era importante que o ator usasse a personagem "como um trampolim, um instrumento pelo qual se estuda o que está oculto por nossa máscara cotidiana – a parte íntima de nossa personalidade –, a fim de sacrificá-la, de expô-la" .

O ator que realiza uma ação de autopenetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo – a mais dolorosa, e que não é atingida pelos olhos do mundo –, deve ser capaz de manifestar até o menor impulso. Deve ser capaz de expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade. Em suma, deve ser capaz de construir sua própria linguagem psicanalítica de sons e gestos, da mesma forma como um grande poeta cria a sua linguagem própria de palavras (GROTOWSKI, 1987, p. 30).

É a partir dessa disposição em cena que penso na verdade do ator grotowskiano, que não parte de um texto literário para expor sua personagem, mas a expõe a partir de sua individualidade como sujeito, com transparência e entrega. Interpretar, como coloca Burnier (2001, p. 21) no livro *Arte de ator: da técnica à representação*, seria a tradução de uma linguagem literária para uma linguagem cênica, onde o ator serviria como intermediário entre a personagem e o espectador. No caso de Grotowski, o ator não serve apenas como

tradutor da linguagem literária para a teatral, mas se coloca como matéria fundamental e primordial para a cena. O objetivo do ator grotowskiano não é apenas o de transmitir claramente as idéias de um texto, mas, também, o de utilizar o texto como um meio para expor sua individualidade e autonomia sobre esse texto.

O ator que interpreta também pode utilizar sua particularidade para a composição de sua personagem, mas ele parte do texto e da personagem inicialmente. Ele busca saber primeiramente como a personagem agiria em determinada situação para depois se colocar. Por sua vez, na atuação, o ator ou “atuante”, como prefere Grotowski na *Arte como veículo*, se coloca na situação determinada pelo texto e reage a ela (FLASZEN; GROTOWSKI, 2007, p. 234). Exemplificarei a seguir essa diferença. O limite entre atuar e interpretar é bastante tênue. A própria denominação de ambos os termos são utilizados, por vezes, no meio teatral sem diferenciação. Aqui, eu optei em diferenciá-los para me apropriar de um deles, no caso, recorro ao “atuar” que me parece o verbo mais próximo do que um ator pode fazer em cena que é agir e reagir.

Flaszen (2007), colaborador de Grotowski, exemplifica com uma situação específica para esclarecer melhor essa relação de um ator que interpreta e outro que atua. A situação para o ator é a de um comandante que está morrendo numa batalha. O ator grotowskiano, aquele que atua, não busca reproduzir em si a imagem de um verdadeiro comandante em agonia, “não procura o que aquele pode sentir e como se comporta, para depois viver e reproduzir subjetivamente no palco de modo crível”, mas ao contrário, “no próprio fato de que alguém se imagine como um comandante agonizante, poderá encontrar-se a própria verdade, o que é pessoal, íntimo, subjetivamente deformado” (FLASZEN; GROTOWSKI, 2007, p. 89).

É como se oferecesse – literalmente – a verdade do seu organismo, das experiências, dos motivos recônditos, como se oferecesse aqui, agora, diante dos olhos dos espectadores, e não uma situação imaginada, no campo de batalha. E assim responderá à pergunta: como ser um comandante, sem ser um comandante? Como morrer em batalha, sem combater, nem morrer?

Cumprirá o ato de desnudar-se dos próprios conteúdos secretos, de sacrificar as falsidades superiores sobre o altar dos valores .

Esse exemplo se aproxima muito da forma como queríamos trabalhar no Grupo Experimental Desvio com o projeto seguinte de *Beckett às avessas*, em que o ator reagiria a uma situação determinada, expondo muito de si, atingindo assim, momentos que poderíamos chamar de verdadeiros em cena. É nesse sentido que começo a associar a verdade em cena: quando um ator se apresenta sem o bloqueio de sua individualidade, quando ele concilia sua verdade com a da personagem. Acredito que são muitas possibilidades de tratar a verdade no teatro e independente de uma estética ou linguagem específica, isso se torna possível. Aqui, estamos rastreando inicialmente a partir de Grotowski, para depois encontrarmos nosso próprio caminho entre os múltiplos existentes. Acho importante descrever a forma como Grotowski procedia com seus atores durante uma montagem específica, para diferenciar da forma que pretendia trabalhar com os atores do Desvio.

O processo de *O Príncipe constante*, espetáculo criado no Teatro Laboratório de Grotowski durante sua primeira fase, resultou numa montagem que associava as ações do ator Ryzsard Ciésłak, elaboradas como uma partitura corporal, com o texto, do século XVIII, do dramaturgo espanhol Calderón de la Barca. O trabalho começou inicialmente apenas entre o diretor Grotowski e o ator Ciésłak, num processo que o ator realizava ações físicas e vocais estimuladas por recordações concretas de sua vida, sem associar de modo algum com seu personagem na peça, que era um mártir, um prisioneiro. Uma dessas recordações, relacionada à primeira experiência amorosa do ator, serviu como estímulo para que o ator compusesse uma seqüência de movimentos, que só mais tarde foi associada com o monólogo de sua personagem. Nesse sentido o ator não está interpretando sua personagem, mas apenas agindo, atuando. O espectador não vê o ator relembrando sua vida amorosa, mas sim a personagem. Para o espectador aquelas ações do ator representam a personagem, pois o espectador sabe que se trata

de uma encenação. E quem faz essa ponte ou essa montagem é o diretor, como diz Grotowski (FLASZEN; GROTOWSKI, 2007, p. 234):

Fazer a montagem na percepção do espectador não é tarefa do ator, mas do diretor. O ator deve antes procurar libertar-se da dependência com relação ao espectador, se não quiser perder a própria semente da criatividade. Fazer a montagem na percepção do espectador é dever do diretor e é um dos elementos mais importantes de seu ofício. Como diretor de *O Príncipe Constante*, trabalhei de modo premeditado para criar esse tipo de montagem e para que a maioria dos espectadores captasse a mesma montagem: a história de um mártir, de um prisioneiro cercado pelos seus perseguidores que procuram quebrá-lo mas, ao mesmo tempo, são fascinados por ele. Tudo isso foi concebido de maneira quase matemática, para que essa montagem funcionasse e se realizasse na percepção do espectador.

A descrição feita dessa metodologia de trabalhar inicialmente as *ações físicas* do ator estimuladas por processos interiores se aproxima do trabalho realizado em *Beckett às avessas*, em que o ator elaborava seqüências físicas e vocais, impulsionadas por associações pessoais, para depois serem conectadas dentro de um contexto ou de um texto teatral. Para o trabalho seguinte do grupo, a pesquisa de Grotowski motivou mais pelo modo como o ator deveria encarar sua arte, com entrega e exposição, sem medo de expor sua intimidade. A leitura que fizemos da obra de Grotowski serviu mais como inspiração para estruturarmos nossos procedimentos para o trabalho com os atores do que, de fato, como uma apropriação estética.

O recorte que fiz sobre Grotowski determinou o grupo nessa tentativa de entender como um ator poderia expor-se no palco por meio de uma personagem e se apresentar com alguma verdade na cena. A partir desse estudo específico sobre Grotowski, nós estabelecemos que a verdade em cena poderia ser alcançada quando o ator, ao invés de se esconder atrás de sua personagem, se revelasse por meio dela, ou seja, quando o ator admitisse em seu trabalho sua subjetividade. Essa foi a assimilação que fizemos sobre a verdade em cena, já que a mesma pode ser apropriada a outros contextos e parâmetros. Desse modo, nosso foco estava sendo delimitado. Essa busca não é nenhuma novidade na história do teatro, mas acredito ser bastante pertinente que um ator ou diretor teatral delineie uma investigação como essa em algum momento.

A perspectiva, alcançada em *Beckett às avessas* e também com as indicações de Grotowski, ampliou a percepção do grupo em relação ao trabalho do ator no sentido em que ele poderia alcançar momentos verdadeiros em cena, fosse por meio de uma reação a algum tipo de incômodo físico ou pela entrega do ator em cena. Surgiu assim uma questão que motivou a pesquisa seguinte do grupo, que é o presente trabalho: qual caminho nós deveríamos percorrer para realizarmos uma peça em que os atores permitissem uma exposição com *verdade cênica*?

2. VERDADE CÊNICA DO ATOR E SEUS LABIRINTOS

Depois de mapear algumas questões sobre os processos do Grupo Experimental Desvio, estabeleci um recorte específico para essa atual pesquisa. O objetivo era investigar como a verdade poderia permear o trabalho do ator, considerando a subjetividade do ator em cena. Desse modo, o conceito de *verdade cênica*, introduzido por Stanislavski, seria bastante apropriado, caso ele fosse atualizado. Toda essa confusão, contradição e dúvida sobre o trabalho do ator quando relacionados à verdade incitou uma procura por respostas, parâmetros e definições.

A busca pela verdade em cena foi objeto de estudo de importantes pesquisadores da arte teatral, mesmo que trabalhada de formas distintas. No capítulo anterior foram abertas as portas nessa busca pela verdade em cena com as investigações de Grotowski que, de certo modo, deu continuidade ao trabalho iniciado por Stanislavski. Ambos se dedicaram, mesmo que de diferentes modos, a possibilidade do ator apresentar-se em cena motivado por suas características subjetivas.

Neste capítulo me dedicarei a analisar principalmente as colaborações do mestre russo para a *verdade cênica* e seus labirintos. Em termos simples, o que é um labirinto? É um jogo no qual se procura um caminho oculto entre mil caminhos claramente sugeridos. Aqui tentarei delimitar alguns caminhos encontrados pelo grupo nessa busca pela *verdade cênica*, no processo da peça *EUTRO*.

Inicialmente introduzirei o conceito de subjetividade e o modo como o mesmo foi inserido no processo de criação do ator a partir do final do século XIX. Em seguida, revisarei o conceito de *verdade cênica* para Stanislavski. Por último, avaliarei a concepção de

identidade múltipla, procurando estabelecer caminhos para a atuação com *verdade cênica* a partir da subjetividade do ator e sob a ótica da multiplicidade.

2.1 Subjetividade no trabalho do ator

Foucault (1997, p. 20) foi contundente ao final de sua introdução no livro *Arqueologia do Saber*: “Não me pergunte quem sou eu e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever”. Adapto essa frase para a arte do ator: que essa moral nos deixe livres quando se trata de atuar. Assim, o ator deveria levar para seu trabalho mais de si, com toda sua particularidade de sentimentos e pensamentos. Libertando-se de qualquer tipo de ordem ou regra e conquistando mais autonomia em seu processo de criação. Não estou querendo dizer que o teatro é um espaço para o ator falar de si, mas que ele não deve se esconder atrás da personagem. Muitas vezes ele serve apenas como meio para concretizar o pensamento de um autor ou de um diretor teatral, sendo manipulado por estes. Não se trata de subverter o texto ou contrariar as indicações do diretor, mas de harmonizar ou adequar o material humano que o ator oferece, incluindo as suas particularidades, com a direção e a dramaturgia. O ator, assim como qualquer artista, pode utilizar a arte para expressar o que lhe é pessoal, o que lhe é subjetivo. O ator não é apenas tradutor, mas também emissor e propositor de pensamentos.

Desse modo, é importante entender como um ator, enquanto sujeito, se relaciona com aquilo que é individual e subjetivo para ele. Como ele sabe que seu pensamento é fruto de sua individualidade e não de um controle da moral? Seria possível distinguirmos vontades subjetivas das coletivas? Por agora, contextualizarei historicamente, de forma sucinta, o conceito de subjetividade, sem aprofundamento psicológico ou sociológico, para entendermos melhor como um ator pode lidar com sua subjetividade para sua criação em cena.

Subjetividade é um termo que se refere ao que é individual, ao autoquestionamento e à liberdade do ser humano em experimentar sentimentos, ter desejos e

pensar independentemente dos demais membros da sociedade. Isso geralmente acontece quando o indivíduo perde suas referências coletivas, deixando de acreditar nelas e passa a construir referências internas, surgindo questionamentos existenciais, emocionais, filosóficos e científicos. É a consciência de que os homens têm sua própria existência. A experiência de subjetividade comumente ocorre em situações de crise social, quando os valores, a moral, as normas e os costumes são contestados. Assim, o sentimento pessoal não condiz com o geral e o foco passa a ser interno com questionamentos sobre sua vida, suas decisões e seus sentimentos (FIGUEIREDO; SANTI, 2002, p. 44).

Quando me sugiro que o ator do Grupo Experimental Desvio deve incluir sua subjetividade em cena é no sentido de ter a consciência de sua existência durante a atuação, não escondendo suas características enquanto sujeito, mas assumindo-as e adaptando-as de acordo com as necessidades de sua personagem e da cena.

Historicamente, a noção de subjetividade data aproximadamente da passagem do Renascimento para a Idade Moderna, porém a experiência desse sentimento surge principalmente com o fim da Idade Média. Com a falência do mundo medieval há uma mudança no pensamento Ocidental, em que o homem passa a ser o centro do mundo, abrindo assim espaço para a subjetividade. O homem, no Renascimento, não espera mais uma ordem superior ou divina para agir, mas se vê obrigado a escolher seus caminhos e arcar com as consequências de suas opções. Não que a crença divina tenha desaparecido, mas apenas distanciou-se, cedendo lugar para a individualidade. Com o ceticismo e o individualismo surgem duas correntes filosóficas a fim de fornecer base para as crenças e ações humanas, levando em conta as experiências subjetivas dos seres humanos: o racionalismo e o empirismo. É nesse contexto que aparece Descartes, dito como o fundador do racionalismo moderno (FIGUEIREDO; SANTI, 2002, p. 48).

Descartes superou a dúvida, instrumento cético, para encontrar um fundamento inquestionável ao conhecimento. Enquanto uma pessoa duvida e pensa, ela busca verdades partindo de um “eu” e isso se torna fundamental para o conhecimento moderno. Com “penso, logo existo” de Descartes, o foco de conhecimento e verdade reside no homem, que é livre e capaz de pensar, porém, a razão deixada em total liberdade pode se tornar especulativa e bastante incerta. Surge assim o empirismo de Francis Bacon que buscava o conhecimento a partir da experiência. A soberania do “eu” racionalista e empirista passa a ser criticada durante o Iluminismo, corrente filosófica do século XVIII, em que o conhecimento individualista não poderia ser tomado como absoluto (MENEZES, 2006, p. 107).

Com o aparecimento do Romantismo no final do século XVIII, o homem é visto como um ser passional e sensível, em que seus instintos, impulsos e forças da natureza são superiores a sua consciência. O “eu” racional e metódico cede lugar a uma interioridade tão profunda que o próprio homem não conhece, portanto o Romantismo não exclui a individualidade, mas a reforça. Ao longo do século XIX, vários pensadores, de diversas fontes, criticaram a supremacia da interioridade, como Marx, apontando que o homem é determinado por leis que não pode controlar e que frequentemente nem mesmo conhece. Ou Darwin com o evolucionismo, afirmando que o homem é um ser natural como os demais, não possuindo uma origem distinta (FIGUEIREDO; SANTI, 2002, p. 52).

A partir do Renascimento, o modo como o homem encarou sua subjetividade foi se modificando. Com a Revolução Francesa, a liberdade, a igualdade e a fraternidade tornam-se ideais das sociedades ocidentais, porém a liberdade individual não é desenvolvida apenas positivamente. Os indivíduos, nas sociedades capitalistas e liberais, passam a ser, de alguma forma, domesticados e controlados socialmente, seja por meio das escolas, hospitais, órgãos administrativos do Estado, ou pelos meios de comunicação de massa, entre outros padrões e controles muito fortes às condutas, à imaginação, aos sentimentos, aos desejos e às

emoções individuais. Dessa forma, a subjetividade entra em crise quando se percebe que a liberdade é ilusória e que as diferenças desaparecem numa sociedade em que condutas, disciplinas e atitudes são definidas.

Nossa subjetividade enfraquece quando não agimos mais impulsionados pelo que acreditamos ou pela nossa interioridade, mas quando agimos pelo que é imposto. Ou seja, nossa subjetividade pode se perder entre tantas referências sociais e coletivas. Assim, é imprescindível que tenhamos consciência de nossos pensamentos e ações, enquanto sujeitos, tentando perceber até que ponto eles são controlados e conduzidos por uma moral ou pelo coletivo. Da mesma forma, a subjetividade em cena pode ser assumida. Pelo menos é nesse sentido que pretendi trabalhar com os atores do grupo, ou seja, que eles não isolassem suas características quando apresentassem suas personagens.

Identificar as atitudes humanas, percebendo quando são culturais, sociais, instintivas ou genéticas, pode ser trabalho para psicólogos, sociólogos e antropólogos. Agora perceber, observar e questionar a subjetividade dos seres humanos para expressá-las, pode ser um trabalho do artista. E é no mundo da arte que o desejo para sentir, criar e se expressar, a partir de uma realidade interior, vai se manifestar, principalmente a partir do final do século XIX. Naquele momento, todas as artes estavam em sintonia nessa busca por uma verdade interior, que não fosse controlada. Tereza Menezes (2006, p. 88), no capítulo “Sincronia de Subjetividades” do livro *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*, exemplifica essa busca com diversas manifestações artísticas, desde a pintura impressionista de Monet, passando pela música atonal de Schoenberg, até o teatro naturalista de Ibsen.

Sabemos que em todas as grandes cidades da Europa acontecia esta busca coincidente de uma linguagem que propiciasse a exploração da subjetividade. O sujeito, para fruir com mais verdade sua autoconsciência, inventa novas articulações em sua linguagem, para perscrutar o desconhecido (MENEZES, 2006, p. 89).

Assim como muitos dos meios de se fazer arte se abriam para o indeterminado, para a subjetividade, também o trabalho do ator se transformava. No final do século XIX, a figura do ator isolado com seu histrionismo narcísico cede lugar para o aparecimento de atores dispostos a modificar e transformar sua arte, que estava impregnada de clichês e estereótipos. Essas transformações aconteceram com o surgimento de um novo tipo de direção. Até então, o diretor teatral era responsável basicamente por marcar as entradas e saídas dos atores, além de algumas indicações sobre a impostação de voz e gesticulação. Essas novas figuras, conhecidas como encenadores, desprezaram as antigas fórmulas de interpretação e passaram a investigar novas. Foi assim que apareceram as primeiras companhias experimentais de teatro, como a Companhia dos Meiningen, liderada pelo Duque Georg II Saxe-Meningen²³, na Alemanha, o Théâtre Libre, dirigido por André Antoine²⁴, na França, e Teatro de Arte de Moscou, dirigido por Stanislávski, na Rússia (MENEZES, 2006, p. 90).

A Companhia dos Meiningen é considerada pioneira nessa busca por transformações na linguagem teatral. Conhecida pelo realismo histórico em suas montagens de clássicos e pela naturalidade da movimentação dos atores que não se dirigiam à platéia, essa companhia impressionou ilustres espectadores como Stanislavski e Antoine. Esse último, baseando-se nas idéias de Émile Zola²⁵, é considerado o fundador do teatro naturalista. Suas idéias de encenação almejavam se aproximar o máximo da natureza, levando à cena objetos reais e dispensando efeitos ilusórios, além do trabalho de ator na busca pela naturalidade (BERTHOLD, 2004, p. 451-455).

²³ Duque Georg II Saxe-Meningen (1826-1914), nascido na Alemanha, foi o principal diretor teatral da Companhia dos Meiningen.

²⁴ André Antoine (1858-1943) foi diretor do Théâtre Libre na França, foi responsável por introduzir o teatro naturalista na França, levando aos palcos os gestos simples e os movimentos naturais de um homem moderno que vive a sua vida diária, adequando os atores em cena aos comportamentos sociais que as personagens representam.

²⁵ Émile Zola (1840-1902) foi fundador e principal responsável pelo movimento literário naturalista. Influenciou as idéias dos principais diretores teatrais, do final do século XIX e início do XX, que almejavam a naturalidade dos atores e da cena.

Dos três, Stanislavski foi quem mais se aprofundou nessa busca pela naturalidade da atuação e quem mais colaborou com o aparecimento de atores dispostos a encarar seu trabalho com mais apropriação de sua subjetividade. Sua metodologia contribui até hoje para os atores que almejam harmonizar suas particularidades e subjetividades com as de sua personagem, possibilitando aquilo que podemos chamar de verdade teatral, verdade em cena ou *verdade cênica*.

2.2 Stanislavski e o conceito de *verdade cênica*

Um dos principais objetivos do método de Stanislavski é permitir que o ator alcance uma boa atuação sem depender exclusivamente de sua inspiração e intuição, além de lutar contra qualquer tipo de estereótipos, clichês e automatismos em cena. É válido lembrar que “método” foi um termo empregado pelo próprio Stanislavski em seus livros para falar a respeito da sistematização de seus estudos sobre a atuação teatral e que consiste num conjunto de técnicas e procedimentos elaborados por ele. De sua ampla pesquisa, restringirei, agora, a analisar o conceito de *verdade cênica*. Utilizado primeiramente pelo próprio Stanislavski, esse conceito revela procedimentos pertinentes para essa pesquisa.

Para Stanislavski há dois tipos de verdades. Uma é aquela criada automaticamente e no plano da realidade. A outra é a do tipo cênica, que é “igualmente verdadeira, mas que tem origem no plano da ficção imaginativa e artística” (STANISLAVSKI, 2004a, p. 168). Isso não quer dizer que durante a atuação, a individualidade ou a personalidade de um ator deva permanecer isolada da cena, separando sua realidade da cena, mas pelo contrário, ela pode ser assumida. Para o mestre russo, um ator precisa utilizar seus próprios sentimentos em cena, ou seja, “adaptar suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma” (STANISLAVSKI, 2004a, p. 43). Essa ponte entre a vida do ator e de sua personagem é umas das chaves para a concretização da *verdade cênica*, como revela Stanislavski (1997, 170-171):

Uma vez que tiverem estabelecido contato entre sua vida e seu papel, vocês verão como lhes será fácil acreditar, sinceramente, nas possibilidades de realização do que forem chamados a criar em cena .

Quando o ator assume sua individualidade e seus processos interiores em cena, ajustando-os à vida física e espiritual da personagem que está representando, ele está, pelo menos, bem próximo do que estamos chamando de *verdade cênica*. Além do ator dar “vida interior de um espírito humano” a uma personagem, é necessário que isso seja transformado em expressão numa forma artística, caso contrário se torna terapia e não arte (STANISLAVSKI, 2004a, p. 43). Stanislavski afirma constantemente em seus livros que o ator necessita assumir as questões da personagem e vivê-la com maior sinceridade possível, sem deixar de ser ele próprio para ser a personagem. Desse modo, o ator conseguirá que suas ações e idéias em cena sejam mais transparentes e eficientes, conseguindo assim, despertar sua emoção e a do espectador, além de manter o interesse deste na cena apresentada.

A partir do momento que o ator e o espectador passam a duvidar dessa *verdade cênica*, a atuação passa a ser constituída pela simulação, imitação e pela falsidade teatral. Esse tipo de atuação é chamada por Stanislavski (2004a, p. 54) de mecânica, em que o objetivo da fala teatral e da movimentação plástica “é salientar a voz, a dicção e os movimentos, tornar os atores mais belos e dar mais força ao seu efeito teatral”. A *atuação mecânica*, dizia Stanislavski (2004a, p. 52) , “não deixa espaço para os processos vivos e interiores, oferecendo apenas a máscara morta de um sentimento inexistente” . Para ele:

Os clichês preencherão todos os pontos vazios do papel que não estiver impregnado de sentimento vivo. Mais ainda, os clichês muitas vezes se antepõem ao sentimento e lhe barram a passagem [...] Arranquem de vocês mesmos, sem dó, qualquer tendência à atuação mecânica e exagerada (STANISLAVSKI, 2004a, p. 54, 200).

Além da *atuação mecânica* que utiliza estereótipos elaborados para substituir sentimentos reais, Stanislavski (2004a) fala também da *sobreatuação* ou *atuação exagerada* que é aquela em que o ator, sem técnica alguma, age instintivamente impulsionado por

sentimentos comuns e óbvios. Apesar de Stanislavski se referir à apropriação, pelo ator, de seus sentimentos para o trabalho com a personagem, isso não quer dizer que só isso baste. Para ele, não é qualquer tipo de verdade que pode ser transferida para o palco, mas uma verdade transformada em um equivalente poético, inspirando nos espectadores “possíveis emoções análogas às que estão sendo experimentadas pelo ator em cena” (STANISLAVSKI, 2004a, p. 169).

A verdade cênica não é a pequena verdade exterior que leva ao naturalismo. [...] É aquilo em que vocês podem acreditar com sinceridade. [...] Para que seja artística aos olhos do espectador, até mesmo uma inverdade deve transformar-se em verdade. [...] O segredo da arte é converter uma ficção numa bela verdade artística. [...] A partir do momento em que o ator e o espectador passam a duvidar da realidade [da vida do ator na peça], a verdade se esvai, e com ela a emoção e a arte. Elas são substituídas, então, pela simulação, pela falsidade teatral, pela imitação e pela atuação rotineira. Natureza e arte [...] são indivisíveis (STANISLAVSKI, 1997, p. 205).

A fala do próprio Stanislavski nos mostra que sua pesquisa não se limitava apenas ao naturalismo. Na realidade, o objetivo dele com a *verdade cênica* era explorar procedimentos específicos para o trabalho do ator e não para uma estética específica. “Aqueles que pensam que buscávamos o naturalismo em cena estão enganados. Jamais nos inclinamos para tal princípio. [...] O que nos motivou foi a busca da verdade, a verdade do sentimento e da experiência” (STANISLAVSKI, 1997, p. 137). Para ele, não se tratava de buscar a teatralidade e o artificialismo que fogem da verdade, ou buscam outro tipo de verdade por meio de formas exageradas em cena. Nem mesmo a “naturalidade que são levadas aos limites do ultranaturalismo”, em que o ator exagera uma verdade ao ponto de torná-la inconveniente (STANISLAVSKI, 1997, p. 161). Para ele:

A verdade em cena deve ser tangível, mas traduzida poeticamente através da imaginação criadora. O impressionismo e outros “ismos” em arte só são aceitos na medida em que representam o realismo de forma requintada, nobre e aprimorada (STANISLAVSKI, 1997, p. 162).

Quero dizer que a estética proposta por Stanislavski, entre o realismo e o naturalismo, é consequência de sua busca pela verdade do ator traduzida para os palcos com

beleza, por meio de uma personagem. Nesse ponto, nossas investigações também se aproximavam disso, pois nosso objetivo era, antes de qualquer proposta estética, a *verdade cênica*. De maneira distinta, outros diretores teatrais também se dedicaram numa busca parecida. O que chamamos até agora de *verdade cênica*, conceito gerado por Stanislavski, pode se aproximar de conceitos como sinceridade, organicidade, energia ou presença, mas cada qual com suas especificidades.

Até agora me restringi a analisar o que seria a *verdade cênica* para Stanislavski. A partir dessa análise, mapeio as idéias que podem se aproximar do trabalho com os atores do grupo na peça *EUTRO*. Como o conceito de *verdade cênica*, exposto por Stanislavski, lida bastante com a subjetividade do ator, é pertinente que ele seja atualizado. É possível avaliar algumas mudanças no modo como a subjetividade vem sendo determinada desde a época de Stanislavski no final do século XIX e início do século XX. Acredito que uma mudança pertinente dentro dessa perspectiva do trabalho do ator está relacionada às transformações do sujeito e sua noção de identidade. Ao considerar isso, será possível analisar o conceito de *verdade cênica* com outras perspectivas e características.

Analisarei assim, a concepção de identidade múltipla na contemporaneidade para, posteriormente, reelaborar o conceito de *verdade cênica* sob essa nova ótica, podendo dessa forma definir melhor o modo como isso foi apropriado por nós do Grupo Experimental Desvio.

2.3 Concepção de identidade múltipla

As profundas transformações sociais pelas quais o mundo vem passando nas últimas décadas, a partir dos anos 60 e 70, têm sido objeto investigativo de intelectuais em diversas áreas. Diferentes autores dão diferentes nomes a esse mesmo conjunto de transformações. Aqui, considerarei o termo pós-modernidade ou pós-modernismo

fundamentado principalmente por Stuart Hall, autor esse que investiga a questão da identidade dentro desse contexto contemporâneo.

Antes de definir exatamente quais são as transformações que vem acontecendo na pós-modernidade, especialmente a partir da década de 70 do século XX, seria pertinente rever brevemente algumas estruturas sobre a identidade na modernidade. No capítulo “Nascimento e morte do sujeito moderno”, do livro *A Identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall (2006) mapeia as mudanças que o sujeito, tido durante o Iluminismo com uma identidade fixa e estável, foi se descentrando, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas e fragmentadas do sujeito pós-moderno. Para o autor, muitos movimentos importantes no pensamento e na cultura ocidentais contribuíram para a formação dessa individualidade racional que permeou o sujeito durante a modernidade, como os que ele mesmo destaca (HALL, 2006, p. 46):

A Reforma e o Protestantismo, que libertaram a consciência individual das instituições religiosas da Igreja e a expuseram diretamente aos olhos de Deus; o Humanismo Renascentista, que colocou o homem no centro do universo; as revoluções científicas, que conferiram ao Homem a faculdade e as capacidades para inquirir, investigar e decifrar os mistérios da Natureza; e o Iluminismo, centrado na imagem do homem racional, científico, libertado do dogma e da intolerância, e diante do qual se estendia a totalidade da história humana, para ser compreendida e dominada.

Além desses movimentos, Hall enfatiza a figura de René Descartes que situou o sujeito individual, capaz de pensar e raciocinar, no centro do conhecimento. No entanto, na medida em que as sociedades modernas se tornavam complexas, elas adquiriram uma forma coletiva e social. Surgiu então, uma concepção mais social do sujeito, na qual o “indivíduo passou a ser visto como mais localizado e ‘definido’ no interior dessas grandes estruturas e formações sustentadoras da sociedade moderna” (HALL, 2006, p. 30). Para Hall (2006, p. 31), a sociologia surgiu como uma crítica ao “individualismo racional” do sujeito cartesiano. O indivíduo era constituído, a partir do final do século XIX, também por normas coletivas. Muitos

estudos estavam atentos ao modo como o “eu” é apresentado em diferentes situações sociais, e como os conflitos entre estes papéis sociais são negociados (HALL, 2006, p. 32).

Uma hipótese que dialoga com essa perspectiva sociológica, é a de Erving Goffman (1985) , no livro *A representação do eu na vida cotidiana*. Ele diz: “quando um indivíduo se apresenta diante dos outros, seu desempenho tenderá a incorporar e exemplificar os valores oficialmente reconhecidos pela sociedade” (GOFFMAN, 1985, p. 41). Essa idéia de subordinação do sujeito ao meio em que ele está inserido, no sentido do sujeito agir conforme seu meio que lhe impõe regras e até uma possível identidade é algo que permeia também o sujeito na pós-modernidade como veremos.

O pós-modernismo seria para alguns autores nada mais do que uma reação ao modernismo, rompendo velhos discursos de conhecimento e configurando novos sentimentos, valores e pensamentos. Almejando a superação de crença no progresso, na linearidade, nas verdades absolutas, na razão, na totalidade e na individualidade, a pós-modernidade privilegia a fragmentação, “a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural” (HARVEY, 1992, p. 19). Podemos destacar ainda outras características, como a globalização, as comunicações eletrônicas, a mobilidade, a flexibilidade, a fluidez, a relativização, os pequenos relatos, as rupturas de fronteiras e barreiras, as fusões, o curto prazo, o imediatismo, a descentralização e extraterritorialidade do poder, a imprevisibilidade e o consumo. Todas as características relatadas aqui sobre a identidade na pós-modernidade sugerem as mudanças para essa atualização da *verdade cênica* de Stanislavski que proponho.

Talvez a maior característica da pós-modernidade seja a desconfiança das grandes verdades e dos discursos universais ou totalizantes. É esse o argumento de Jean-François Lyotard (2006, p. 16), pensador francês, que define a pós-modernidade como uma “incredulidade diante das metanarrativas” . As metanarrativas seriam discursos, como os de Freud e Marx, que fundamentaram e legitimaram a ilusão de uma história humana universal ou

verdades totalizantes. Tanto Lyotard quanto Foucault insistiam na “pluralidade de formações de ‘poder-discurso’ (Foucault) ou de ‘jogos de linguagens’ (Lyotard)” (HARVEY, 1992, p. 50).

Dessas transformações, identifico uma forma de ver, de viver e de conhecer o mundo em constante confronto com valores culturais e sociais diferentes, ao estabelecer entre as relações, concepções distintas e até mesmo contraditórias. Isso não quer dizer que a diversidade e a relativização da cultura e das formas de expressão propõem a rejeição absoluta dos valores modernos. Qualquer justificação de que houve uma mudança global de paradigma nas ordens cultural, social e econômica, seria um exagero. Mas, num importante setor da nossa cultura, há uma considerável mutação na sensibilidade, nas práticas e nas formações discursivas que distingue um conjunto pós-moderno de pressupostos, experiências e proposições de um período precedente (HARVEY, 1989, p. 45).

A definição de pós-modernidade requer a percepção das atuais mudanças na sociedade e para isso é preciso contextualizá-la em algum aspecto. Para Frederic Jameson (1996, p. 18), a tarefa ideológica desse conceito é a de “coordenar as novas formas de prática e de hábitos sociais e mentais; e as novas formas de organização e de produção econômica que vêm com a modificação do capitalismo”. Jameson (1996) aborda a pós-modernidade relacionando-a com o capitalismo tardio, Lyotard com sua crítica às verdades absolutas e Hall traça um paralelo com as modificações que a identidade cultural vem sofrendo.

Para essa pesquisa, que objetiva investigar estudos sobre a multiplicidade do sujeito na pós-modernidade adaptando-as para o contexto teatral no trabalho do ator com a *verdade cênica*, as pesquisas de Hall sobre identidade são mais relevantes. Agora, analisarei o conceito de identidade que ajudará a compreender em que sentido a multiplicidade faz parte desse sujeito pós-moderno e como isso contribuirá para a atualização do conceito de *verdade cênica*.

É bastante arriscado precisar uma definição para o conceito de identidade, levando em conta que se trata de uma categoria que permite atravessar vários campos do saber, como a sociologia, psicologia, antropologia, direito, história, entre outros, sem necessariamente firmar as especificidades de algum deles, admitindo metamorfoses e mudanças históricas. A constituição da identidade tem a marca da ambigüidade, da síntese inacabada de contrários, daquilo que é individual e coletivo, daquilo que é próprio e alheio, daquilo que é igual e diferente, sendo semelhante a uma linha que aponta ora para um pólo, ora para outro. A utilização do conceito de identidade nos permite desvelar os indivíduos, grupos ou coletividades, localizá-los no tempo e no espaço, “identificando-os” como estes e não outros, mesmo em metamorfose.

Aqui me apoiarei, inicialmente, em três concepções de identidade propostas por Stuart Hall, sendo duas referentes à modernidade, que já foram mencionadas, e uma à pós-modernidade. Cronologicamente, a primeira se refere ao sujeito do Iluminismo, na qual o indivíduo, marcado pela homogeneidade, fixidez e estabilidade, era visto como “centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação”, além de possuir uma espécie de “essência”, que o caracterizava durante toda sua existência (HALL, 2006, p. 10). A segunda concepção, ainda na modernidade, é referente ao sujeito sociológico, na qual sua identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade, entre o mundo pessoal e o mundo público. Para Hall (2006, p. 11), esse sujeito:

Ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem.

Assim, apesar desse sujeito sociológico não ter uma identidade fixa, ele traz a idéia de unidade e estabilidade. A terceira e última concepção de Hall (2006, p. 12) se refere ao sujeito e suas múltiplas identidades da pós-modernidade, “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”. Essa concepção aceita que

as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na pós-modernidade, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo dos discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas. Elas estão sujeitas a uma historização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (HALL, 2006, p. 13).

A identidade pós-moderna rompe com a idéia de unidade presente nas outras duas concepções apresentadas e traz uma idéia múltipla. Ao constatar isso, é possível transferir essa perspectiva para o contexto cênico. A *verdade cênica* trabalhada por um ator stanislavskiano no início do século XX provavelmente refletia características inerentes à sua época. Esse mesmo ator, ao apresentar uma personagem, possivelmente definiria características dessa personagem delimitando uma identidade pra ela com alguma rigidez e singularidade. No século XXI, esse mesmo trabalho provavelmente teria características mais flexíveis e múltiplas para essa mesma personagem, caso refletisse peculiaridades da identidade do sujeito pós-moderno. É essa a principal mudança que percebo até agora ao atualizar o conceito de *verdade cênica* de Stanislavski.

O consumismo, a tecnologia, as relações virtuais, a televisão, a publicidade, o cinema, características da globalização, impõem de certa forma, um novo cotidiano para o sujeito contemporâneo, produzindo assim, padrões, posturas e condutas que podem abalar a identidade pessoal com as inúmeras referências que recebemos a cada dia (SILVA, 2000, p. 21). Além disso, o que também pode sugerir a multiplicidade da identidade são os comportamentos impostos, muitas vezes contraditórios, pelas instituições que participamos como a família, a igreja, os grupos de amigos, o trabalho, os partidos políticos, as instituições educacionais e até mesmo os ambientes que freqüentamos no dia-a-dia, como consultórios médicos, restaurantes, parques, etc. Diferentes contextos sociais fazem com que nos submetamos as diferentes identidades.

Consideremos, por exemplo, distintas ocasiões, tais como assistir a um jogo de futebol, ir a uma igreja, sentar num bar para tomar cerveja, participar de uma reunião ou jantar com a família. Em cada ambiente desses, nós agimos diferentemente, pois devemos respeitar regras, condutas e morais determinadas. O fato é que agimos, em determinados contextos, de inúmeras maneiras. Kathryn Woodward, no ensaio *Identidade e Diferença: Uma Introdução Teórica e Conceitual*, do livro “Identidade e Diferença” organizado por Tomaz Tadeu da Silva (2000), comenta sobre nosso comportamento em situações diferentes do nosso cotidiano:

Em todas essas situações, podemos nos sentir, literalmente, como sendo a mesma pessoa, mas nós somos na verdade, diferentemente posicionados pelas diferentes situações, representando-nos, diante dos outros, de forma diferente em cada um desses contextos. Em um certo sentido, somos posicionados – e também posicionamos a nós mesmos – de acordos com os ‘campos sociais’ nos quais estamos atuando (WOODWARD apud SILVA, 2000, p. 30).

O discurso de Woodward indica essa pluralidade do sujeito no cotidiano. Essa multiplicidade, de certo modo, dificulta a percepção sobre nós mesmos e bloqueia também uma resposta para tentar uma definição precisa de quem nós realmente somos. É válido lembrar que essa adequação da identidade aos contextos sociais não é novidade da pós-modernidade. Basta lembrar Foucault com sua teoria sobre o “poder disciplinar”, na qual instituições do Estado, como as escolas, os quartéis, as prisões, as indústrias e os hospitais, sujeitam e controlam os indivíduos, impondo regras, normas e condutas. Nessa sociedade disciplinar, a vigilância e a punição produzem corpos “dóceis” e “capazes”; e a medicina, incluindo a psicologia e a psicanálise, seria o árbitro para a normalização do comportamento, das condutas e dos desejos. O poder do tipo disciplinar sujeita o indivíduo, e, ao mesmo tempo o objetiva. Para Foucault (2000, p. 143-161):

A disciplina ‘fabrica’ indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício...O indivíduo é sem dúvida o átomo fictício de uma representação ‘ideológica’ da sociedade; mas é também uma realidade

fabricada por essa tecnologia específica de poder que se chama a “disciplina”.

A disciplina não é uma exclusividade da modernidade, mas é a partir do século XVIII que ela se expande para as escolas, exércitos, hospitais e para as prisões; e no século XIX, para as fábricas (FOUCAULT, 2000, p. 143-161). No século XXI isso parece complicar mais, pois as mudanças são mais rápidas, já que as pessoas tem se ocupado com mais atividades em seu dia-a-dia. As informações e as referências culturais são fáceis e rápidas para acessar. Nesse sentido a percepção individual pode se tornar complexa e até esquizofrênica. Nossa individualidade se confunde intensamente com a percepção coletiva. A identidade múltipla na pós-modernidade não se determina apenas pelas inúmeras identidades que assumimos no nosso cotidiano, pois isso fazia parte também da modernidade como disse Foucault. Mas também pelo modo como cada subjetividade se agrupa a tudo isso. Para Hall a identidade se define pela intersecção do campo social, referente à formação e as práticas discursivas, com o campo psíquico.

Utilizo o termo ‘identidade’ para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos ‘interpelar’, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades (HALL apud SILVA, 2000, p. 111-112).

Para obter uma percepção mais profunda de identidade na pós-modernidade, seria necessário analisá-la não só numa perspectiva discursiva, mas também psíquica. Aqui, tentei apenas complementar a percepção que nós tivemos sobre a identidade múltipla do sujeito no nosso atual contexto, que é o pós-moderno, para assim, desenvolver melhor uma ótica múltipla sobre o conceito de *verdade cênica*.

2.4 Olhar múltiplo sobre a *verdade cênica*: presença em cena ou *momento presente*

O teatro não deve ser chato. Não deve ser convencional. Tem que ser inesperado. O teatro nos leva à verdade através da surpresa, da excitação, dos jogos, da alegria.[...] O que importa é a verdade do momento presente, a convicção absoluta que só pode surgir quando o intérprete e o público formam uma só unidade. E ela aparece quando as formas transitórias atingem seu objetivo e nos levam àquele momento único e irrepetível em que uma porta se abre e nossa visão se transforma (BROOK, 2005, p. 80-81).

Estabelecerei um olhar da *verdade cênica* a partir da análise feita sobre a identidade múltipla na pós-modernidade, para assim, fortalecer e estruturar melhor o capítulo seguinte que se refere ao processo de criação da peça *EUTRO*. A citação acima do diretor inglês Peter Brook abre mais uma porta para a compreensão do que seria pensar a *verdade cênica* na atualidade, sob a ótica da multiplicidade. Abre também portas para outras questões, também pertinentes aqui, que são discutidas em seus livros e que serão relatadas no decorrer desse texto.

O texto anterior sobre a concepção de identidade múltipla induz um outro olhar sobre o conceito de *verdade cênica* de Stanislavski, elaborado entre o final do século XIX e início do século XX, considerando que sua pesquisa se espelhou no sujeito de uma época específica. A grande mudança pode ser estabelecida a partir do sujeito que deixa de conceber sua identidade como algo unificado e singular, passando a concebê-la com multiplicidade. Essa percepção alterou o modo como nos apropriamos do conceito de *verdade cênica*. É possível que o sujeito concebido com uma identidade unificada sugira que o ator trabalhe com uma personagem fixa, definida, contínua e fechada; enquanto o sujeito concebido com identidade múltipla pode sugerir uma personagem transitória, indefinida, fragmentada e aberta. O trabalho do ator no primeiro caso nos remete a algo linear, coerente e focado; enquanto no segundo caso, a algo não-linear, contraditório e multifocado. A opção por contrapor características entre o sujeito concebido com uma identidade singular e o sujeito com identidades múltiplas serve apenas para sugerir algumas mudanças sobre a maneira como podemos nos apropriar atualmente do conceito de *verdade cênica* stanislavskiano.

De algum modo, o trabalho de Stanislavski refletiu características desse sujeito visto como singular. O que pretendo aqui é perceber como esse conceito muda com essa ótica da multiplicidade. Se pensarmos, por exemplo, em verdade como algo absoluto e definitivo, a apropriação de *verdade cênica* não caberia nesse contexto da pós-modernidade. Pensaremos em *verdade cênica* não como a busca da verdade absoluta por um ator, mas simplesmente como uma busca para tornar “vivo” aquilo que está sendo apresentado para o espectador, sem que o ator se esconda atrás da personagem, mas se revele por meio dela. E para trabalhar com formas vivas, é necessário não cristalizar esta forma, pois a *verdade* é algo inefável e dinâmico. Quando cristalizamos algo em cena, é aí que nossa forma, em cena, perde vida. Podemos pensar a *verdade cênica* como verdades mutáveis e que transitam no presente.

Peter Brook (2005), por exemplo, apesar de recorrer muito ao termo *verdade*, não define sua concepção de *verdade*. Ele prefere utilizar metáforas para dar significado ao seu pensamento sobre a verdade no teatro, já que para ele, a *verdade* é algo inatingível e não passível de ser trazida à luz da reflexão em termos tão concretos como “faça isto porque assim será verdadeiro”. Ele elege o termo *centelha de vida* para caracterizar os momentos especiais na apresentação de um ator em cena. Essa metáfora nos traz a idéia de vida transitória, de luzes que se acendem, de presença em cena e de pequenas verdades que dão vida ao trabalho do ator. Entendo aqui a presença em cena não só no nível de corporeidade, mas principalmente como assinatura do ator em cena com transparência e entrega.

Diferentemente de Stanislavski, que sugeria procedimentos bem específicos para o ator trabalhar a *verdade cênica* como a fé cênica, objetivos da personagem, coerência com as circunstâncias propostas, entre outras metodologias, Peter Brook se concentra principalmente num pressuposto: para manter presente a *centelha de vida*, o ator não deve cristalizar uma forma externa para suas ações, já que para ele a verdade não pode ser encontrada em formas fixas e desgastadas. Brook (2005) enfatiza principalmente que o ator deve saber lidar

com uma constante busca interior de descobertas, consciente de que a ação teatral se passa no tempo presente. Percebo assim, que a *verdade cênica* não é uma essência a se atingir, mas sim um processo contínuo que se dá por meio das relações dos atores consigo mesmos, com os outros atores em cena e com o público a cada momento presente, contrapondo a idéia trivial que se tem de verdade como algo ideal e inquestionável.

Brook (2005, p. 28-29) diz que o bom ator é aquele capaz de estabelecer com os outros atores e com o público uma relação que funcione, sem deixar, ao mesmo tempo, de manter uma sólida e profunda relação com seu mundo interior.

Eis aí o paradoxo da interpretação [...] Os atores que estão em cena devem ser simultaneamente personagens e contadores de história. Contadores múltiplos de várias cabeças, pois ao mesmo tempo que interpretam uma relação íntima entre si, estão falando diretamente aos espectadores. [...] Assim, o ator é permanentemente obrigado a lutar para descobrir e manter esta tríplice relação: consigo próprio, com o outro e com a platéia. É fácil perguntar: “Como?” Não existe uma receita pronta. O tríplice equilíbrio é uma noção que nos remete à imagem do acrobata na corda bamba. Ele sabe dos perigos, treina para conseguir superá-los, mas só vai alcançar ou perder o equilíbrio a cada vez que pisar no arame (BROOK, 2005, p. 28-29).

E é no desenvolvimento dessas relações, como aponta Brook, que se encontra o berço da *verdade* cênica, ou seja, uma representação em que se percebe a presença da *centelha da vida*. Martha Dias da Cruz Leite, com a sua dissertação “A ‘vida’ da cena: um estudo da corporeidade do ator em estado de expressão cênica”, faz uma comparação bastante interessante sobre o conceito de *verdade cênica* de Stanislavski e *centelha de vida* de Brook:

Pode-se concluir que o conceito de *Centelha da Vida* só está distante da concepção de *verdade teatral* de Stanislavsky em termos de procedimentos metodológicos adotados, opção estética e linguagem utilizada para expressar-se sobre tal tema, do que na essência daquilo que se refere a este nível de qualidade de expressão cênica exigida de seus atores. Em ambos os casos, o elemento humano que emerge da interpretação e a comunicação com o público são os alvos centrais da busca dos dois encenadores. Stanislavsky tentou trazer de volta uma humanidade que ele acreditava ter sido perdida no teatro, e Brook "reafirmou o humano como força maior do ato teatral", mesmo que cada qual a sua maneira (LEITE, 2006, p. 33).

A pesquisa realizada por Martha Dias esclareceu bastante minha percepção entre o conceito de *verdade cênica* proposto por Stanislavski e o de *centelha de vida*, proposto por Peter Brook. Ela conclui que há essa proximidade dos dois conceitos. Tanto o diretor inglês quanto o russo tinham como foco resgatar a “vida” da ação cênica, numa comunicação verdadeira com o espectador, independente se essa ação é realista ou não. A vontade do ator geralmente é tornar sua expressão interessante ao espectador, convencendo-o e mantendo seu interesse na representação apresentada. Brook questiona porque um homem imóvel num palco consegue chamar mais atenção do que outro? Para ele a diferença é a *centelha de vida*, a *verdade cênica* ou uma faísca que dá intensidade e potência numa atuação teatral. Para ele, durante aquele milésimo de segundo “em que o ator e a platéia se inter-relacionam como num abraço físico, o que importa é a densidade, a espessura, a pluralidade de níveis, a riqueza – ou seja, a qualidade do momento”(BROOK, 2005, p. 70).

O teatro não tem a ver com edifícios, nem com textos, atores, estilos ou formas. A essência do teatro reside num mistério chamado “o momento presente”. “O momento presente” é surpreendente. Como o fragmento retirado de um holograma, sua transparência é enganosa, dissecando esse átomo do tempo, vemos o universo inteiro contido em sua infinita pequenez (BROOK, 2005, p. 68-69).

O *momento presente* se refere também ao momento vivo de uma representação, em que o ator, numa relação intensa consigo mesmo, com a cena e com a platéia, consegue se manter num estado de prontidão e escuta. Em que ele, ao realizar uma ação, esteja consciente de todas as suas intenções e perceba tudo que acontece em sua volta, reagindo a tudo. Outra artista teatral que enfatiza a importância do *momento presente* para o trabalho do ator, é a diretora francesa Ariane Mnouchkine da Companhia Théâtre du Soleil. Encontrei no livro *El arte del presente*, que são conversas da diretora com Fabienne Pascaud, um trecho em que Ariane Mnouchkine (2007, p. 61) realça a importância desse *momento presente* para o trabalho ator:

Pero lo esencial para el actor tal vez sea más simple aún. Estar em el presente, renunciar a todo lo que anticipó, para atrapar em escena todo lo que

le pasa. En un instante. Para el actor y su personaje existe una vida anterior, pero no hay pasado psicológico y no existe um futuro previsible. Solo el presente, el acto presente. El teatro es arte del presente.

Pude assistir a versão integral da peça *Les Éphémères* da Companhia Théâtre du Soleil no SESC de São Paulo em 2007 e conferir de perto o belo trabalho que eles desenvolvem. Essa peça foi toda criada a partir de improvisos, que para Ariane Mnouchkine (2007, p. 61) é a melhor maneira de trabalhar esse *momento presente*. E não é por acaso que ela trabalha com a improvisação desde 1965. Essa peça me impressionou não só pelos momentos efêmeros de nossas vidas retratados no palco, mas também pela delicadeza das atuações que me comoveram simplesmente com a presença viva dos atores em cena.

No livro *Performance como linguagem* de Renato Cohen (2004), encontrei o depoimento de uma atriz do Grupo Mabou Mines²⁶ que nos fala de um processo que ela chama de “presentificação”. Esse relato se aproxima muito daquilo que Brook se referia a *momento presente* e que Ariane Mnouchkine se referia a arte do presente. Apesar de ser um pouco extenso, o relato da atriz Joanne Akalaitis (apud, 2004, p. 109-111) é bastante pertinente:

Tem sido a minha experiência o fato de a atuação ser um dos meios de entrar em outro estado de consciência. Performance existe no presente – é por isto que ela se assemelha às drogas e meditação – é uma das poucas situações em que você está vivendo totalmente outro momento. Eu adoro a sensação de estar “saindo” para outra zona de tempo, outra zona de espaço. A gente vive tão raramente no presente que, quando consegue fazê-lo, isto é extraordinariamente diferente da vida do dia-a-dia – que é futuro e passado. Eu pensei sobre o que fiz antes de vir aqui (para a entrevista). Eu não estava atenta para o que eu era quando andava na 10th street. Eu vinha pensando numa série de coisas diferentes; minha mente estava cheia de lixo. Uma das coisas que acontece durante a atuação é que você pára de ficar pensando daquele jeito, e isto é um grande alívio. É realmente uma experiência mítica, como “tocar o vazio” como eles chamam isto. Durante as noites de espetáculo, eu entro num novo espaço físico e interior. Todas minhas relações com as pessoas mudam, elas se tornam mais emocionantes, mais intensas, mais diretas. Eu me sinto em toque com as outras pessoas da peça – e com a platéia que são estranhos – de uma forma que eu não consigo em nenhuma situação que não a de atuação. Penso que o contato é físico e do físico vem o emocional. Somente depois você vai poder dizer “oh, aquilo foi

²⁶ A Companhia Teatral Mabou Mines foi fundada em meados dos anos sessenta por cinco artistas americanos, Joanne Akalaitis, Lee Breuer, Ruth Maleczek, Philip Glass e David Warrilow para desenvolver uma linguagem teatral que integrasse as artes visuais, a literatura e a música. Atualmente, residentes nos Estados Unidos, a linguagem desenvolvida envolve novas tecnologias, multidisciplinaridade, intercâmbio com outros artistas e criação com artistas visuais.

excitante”, porque enquanto você está fazendo aquilo você está somente fazendo aquilo, envolvida com o evento, com suas atribuições e orientações (...) Eu não trabalho mais para me perder na chamada personagem, como fazia quando era jovem atriz. Era muito importante para mim me perder na peça, me perder na personagem; me parecia uma “forma mais verdadeira ou mais artística de atuação”, porque eu conseguia me erradicar completamente. Nos últimos quatro ou cinco anos as coisas tomaram um rumo que eu não esperava; eu sou mais eu mesma e menos a persona quando atuo.

A exposição de Joanne Akalaitis mostra a condição que ela alcança enquanto atua, sendo mais ela e menos a personagem, adquirindo um nível de presença em que seus sentidos estão mais sensíveis do que no seu dia-a-dia. A pretensão do trabalho com os atores do Grupo Experimental Desvio na peça *EUTRO* se aproxima disso que ela nos relata, em que poderíamos alcançar um nível mais profundo de percepção e presença em cena. Que o ator consiga se sentir mais ele, com toda sua complexidade múltipla e subjetiva. Que ele possa alcançar um condição de presença em cena, onde seus sentidos estarão todos acordados.

Independente de qualquer estilo ou opção estética, o objetivo do trabalho desenvolvido com o Grupo Experimental Desvio para a montagem teatral da peça *EUTRO* idealizou algo próximo disso que mapeei aqui com a atualização do conceito de *verdade cênica* sob a ótica da multiplicidade. Para isso foi fundamental me apoiar nas investigações do diretor Peter Brook que dialoga com a busca pretendida aqui, além das pesquisas de Ariane Mnouchkine. A percepção que chego até agora é que não me parece possível dizer “faça isso que será verdadeiro”. O importante é a constante busca, são as perguntas mais do que as respostas. Desse modo a intenção com a montagem de *EUTRO* e com essa pesquisa não é alcançar a verdade teatral, mas sim levantar um conjunto de reflexões e determinados parâmetros, que, de alguma forma, podem indicar caminhos para o trabalho do ator e auxiliá-lo em sua trajetória.

A investigação desenvolvida nesse segundo capítulo não só possibilitou a delimitação dos caminhos que deveríamos percorrer em termos de atuação para a realização da peça, mas também nos indicou percursos para o desenvolvimento do tema da montagem. O

tema da peça seria determinado por uma situação específica em que as personagens pudessem demonstrar e explorar essa multiplicidade. Nós estávamos na busca de uma situação em que as personagens pudessem transitar entre suas mais diversas características, personalidades, atitudes, sentimentos e posturas. Relatarei no próximo capítulo a trajetória de criação da peça *EUTRO*, desde a preparação dos atores até a realização da mesma.

3. DA PESQUISA À REALIZAÇÃO DA PEÇA *EUTRO*

O capítulo anterior procurou delimitar percursos para o trabalho do ator no sentido de pensar e atualizar o conceito de *verdade cênica*. Isso se daria pelo ajuste das características subjetivas do ator e sua identidade múltipla com as características de sua personagem, considerando que o ator trabalhe em cena com aquilo que chamamos de *verdade cênica* ou *momento presente*.

Com o foco estabelecido e estruturado, o principal objetivo deste capítulo é analisar todas as etapas realizadas para a montagem teatral de *EUTRO* do Grupo Experimental Desvio, relacionando com a pesquisa desenvolvida até então. É importante ressaltar que a primeira versão da peça, com o título de *Eutro – Tequila à luz de velas*, foi apresentada em setembro de 2007 no Teatro Goldoni – Casa d'Itália, e a segunda versão, com o título de *EUTRO*, foi apresentada em setembro de 2008 no Teatro SESC Garagem.

3.1 Experimentações na sala de ensaio

Nessa parte, o objetivo é descrever as etapas realizadas na sala de ensaio com o Grupo Experimental Desvio, desde a preparação até a avaliação das apresentações da peça *Eutro – Tequila à luz de velas*, considerada a primeira versão do trabalho. Esse período começou em março de 2006 e seguiu até outubro de 2007, contando com a minha direção e com os atores Márcio Minervino, Osmar Bertazzoni Neto, Súlían Princivalli e Taís Felipe, além da equipe de cenário, luz, som e figurino.

Realizados nas salas do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, nossos encontros aconteciam três vezes por semana, totalizando uma média de 160 encontros até a apresentação da primeira versão. Para fins de registro da pesquisa, foi feito um

diário de bordo em que todas as observações, impressões e indagações foram anotadas pelos atores e por mim durante o processo.

3.1.1 Preparação

A primeira meta foi a de provocar nos atores a percepção que cada um tinha de si próprio, para assim, averiguarmos se nós, enquanto sujeitos, assumíamos múltiplas identidades. Para isso, as experimentações buscaram aguçar o autoconhecimento dos atores, fazendo com que eles percebessem e identificassem o modo como eles se viam e o modo como os outros os viam. Nós acreditávamos que se fizéssemos esse mergulho, isso intensificaria o trabalho do ator, como coloca Grotowski (1987, p. 49):

A essência do teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de auto-revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total – não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido.

Para concretizar essa “auto-revelação” é preciso bastante coragem, pois trata-se de um “confronto” do sujeito com suas características mais secretas e até inconscientes. São poucas vezes, durante a correria de nosso dia-a-dia, que temos a oportunidade e principalmente o entusiasmo de questionar nossas posturas e características enquanto sujeitos. Nessa etapa de preparação nós tentamos estimular os atores para que percebessem e questionassem mais suas atitudes enquanto sujeitos e para isso, nós realizamos alguns exercícios na sala de ensaio.

No espaço de experimentação da sala de ensaio é possível estabelecer um padrão diferente dos espaços que freqüentamos cotidianamente. Isso se realiza pela atmosfera criada numa sala de ensaio em que todos consigam se “desligar” de sua vida cotidiana e se lançar concentradamente nesse outro espaço. Para que isso se concretize, é preciso confiança uns nos outros e na pesquisa em que estaremos nos oferecendo como material vivo de experimentação. Por isso, muitos consideram o espaço de ensaio como um espaço sagrado em que é preciso confiança naquilo que está se propondo, coragem para entrar num espaço em que

serão estabelecidos outros padrões de comportamento e força de vontade para alcançar algo que é inicialmente desconhecido. Nós acreditávamos que era fundamental assumir posturas como essas que relatei durante todo o processo na sala de ensaio, principalmente nessa etapa de preparação.

No primeiro exercício que realizamos nessa etapa, um dos atores ficava em exposição na frente do restante só escutando os outros atores que o julgavam. O ator julgado não tinha o direito de falar ou de justificar qualquer coisa. Todos tinham que passar pela posição de julgador e julgado. Eles julgavam para provocar quem estava na frente a perceber suas características a partir do olhar do outro. O exercício foi bom tanto para essa percepção de si a partir do julgamento dos outros, quanto para a cumplicidade entre eles ao aceitar tais julgamentos. Era impressionante como eles, enquanto julgadores, tinham sensibilidade e coragem para julgar, percebendo características bastante subjetivas da pessoa julgada. Os conceitos que eles tinham um do outro eram ao mesmo tempo distintos e complementares. Às vezes algum deles falava de um mesmo sujeito: “você é muito grosseiro”, e outro dizia “nossa, eu acho você tão doce”. E assim, o sujeito julgado detectava a maneira como ele é visto, muitas vezes com opiniões contrárias, e o modo como ele acha que é.

O impacto desses julgamentos repercutia de diferentes maneiras. Durante o exercício, que durava em média trinta minutos para cada um, era possível perceber como cada sujeito se afetava com aquilo que estava escutando. Uns permaneciam mais resistentes e outros com bastante fragilidade, mas nunca com indiferença. Depois que todos realizaram o exercício, eles comentaram a sensação que era estar exposto na frente dos outros só escutando os inúmeros julgamentos. A maioria se sentiu incomodado com a situação de ser julgado e também de julgar. Ser julgado era difícil porque na maioria das vezes eles escutavam coisas que não desejavam ouvir, pois aquilo de alguma maneira os afetava. Do outro lado, ao ser obrigado a julgar, existia o receio de ferir o colega com algum julgamento. Independente desses receios,

eles foram mais corajosos do que eu imaginava e o exercício fez com que eles repensassem muitas de suas atitudes, assumindo posturas enquanto sujeitos que até então eles desprezavam ou não reconheciam.

A partir desse primeiro exercício, tentei me manter fora, como observador, para estabelecer um olhar diferente daqueles que os realizavam, podendo assim, conduzir e registrar todos detalhes surgidos durante o trabalho.

Essa foi a primeira experiência em que o grupo pôde perceber com mais objetividade o que seria aquilo que nós tínhamos pesquisado e entendido como identidade múltipla do sujeito. Cada um deles, que passou pelo exercício, recebeu algum julgamento ou comentário que contradisse a identidade que eles achavam apresentar. Percebemos que nós não temos o controle de como nossa identidade é vista pelos outros, pois somos vistos a partir de diferentes experiências que cada um estabelece conosco. É como o dramaturgo Luigi Pirandello trabalhou na sua obra *Assim é se lhe parece*. O próprio título da obra sugere que nós vemos os sujeitos ou os objetos da forma que nos parece, da forma que quisermos. Foi nesse sentido que nós encaramos o exercício que realizamos, pois nós somos não só aquilo que achamos ser, mas também aquilo que as pessoas julgam o que somos.

Outro exercício que instigou os atores a se questionarem, a botarem o “dedo na ferida”, foi a escrita de uma biografia. Cada um escreveu sua própria biografia, porém em terceira pessoa do singular. Nessa biografia, eles não só narraram suas próprias histórias de vida, mas também incluíram suas vontades, seus arrependimentos, suas qualidades e seus defeitos. Apesar de conhecer a maioria dos atores há alguns anos, me surpreendi com muitas das características que fui descobrindo ao longo desse processo, chamado de preparação.

Além de realizar exercícios que provocavam os atores a se expor e a se autoquestionar era preciso também estimular a sensibilidade dos atores, pois isso os ajudaria não só para uma percepção mais intensa de si, mas também como estímulo para a criação, seja

ela qual for. É a sensibilidade que nos inquieta a buscar, a questionar e a criar. Para Fayga Ostrower (2004, p. 12), “a criação se articula principalmente através da sensibilidade, que não é peculiar somente a artistas ou alguns poucos seres humanos, ela é patrimônio de todos”.

A sensibilidade é uma espécie de portal de entrada para as sensações e os sentimentos. Frange parte dela está vinculada ao inconsciente e a outra parte ao consciente. Ela é a via que liga o homem e sua percepção do mundo. Assim, a sensibilidade seria a capacidade de receber, interpretar e expressar as sensações diretas, empíricas e sensitivas que temos da natureza. Ela é a base, é a via de acesso ao mundo externo e ao nosso corpo. Corresponde ao modo como olhamos para as coisas, como escutamos, como sentimos, e também como as pensamos (OSTROWER, 2004, p. 12-15).

Nós percebemos a sensibilidade como uma disposição de captar e expressar sentimentos e coisas. Essa habilidade, contudo, não é de todo inata, ela é educada, estimulada pela vida e suas experiências. Dessa forma, a sensibilidade pode ser entendida também como algo que se aprende. Uma pessoa não necessariamente nasce sensível, mas torna-se sensível, a partir da sua experiência de vida. É neste sentido que nos interessamos pela sensibilidade: na maneira que uma pessoa lida com o mundo e com as outras pessoas, e como isso interfere no modo que ela pensa e age. Por isso, acreditamos que a sensibilidade é fundamental para qualquer ser humano, pois ela propicia a percepção, que é, para Ostrower (2004, p. 12), “a elaboração mental das sensações”. A percepção é o modo como adquirimos conhecimento por meio dos sentidos e atribuímos algum significado para o que percebemos. Como diz Hans-Georg Gadamer (1985, p. 46):

Perceber não é colecionar várias e diversas impressões sensoriais, mas quer dizer, como a palavra mesmo diz em alemão, “tomar como verdadeira”. Isto significa, porém: o que se oferece aos sentidos é visto e tomado como algo.

Ou seja, quando falo aqui em percepção, estou me referindo ao modo como nos apropriamos e damos significado para algo que era apenas intuitivo. Nessa direção, é

justamente a sensibilidade que exacerba a percepção que nós temos do mundo, das pessoas e de nós mesmos. E a criação artística, sob esse ponto de vista, nada mais é do que a capacidade de ordenar nossas percepções.

Para Fayga Ostrower (2004, p. 5), a sensibilidade é inerente ao homem, porém quando nós falamos popularmente que “fulano é sensível”, estamos, provavelmente, nos referindo que fulano é emocionalmente mais vulnerável ou que ele tem mais capacidade de perceber e de interpretar determinados aspectos sobre a vida. O foco do trabalho desenvolvido nessa etapa, intitulada como preparação, foi ampliar essa capacidade de elaborar mentalmente as sensações, pois, ao ordená-las, leva-se à criação artística. Claro que isso não acontece de uma hora para outra. Além dos exercícios, como os que relatei, nós nos esforçávamos para ampliar nossa capacidade de observação e percepção. Assumir isso como postura de vida: ler mais, assistir mais peças de teatro, mais filmes, mais exposições, escutar mais e observar mais as pessoas com suas atitudes. E todos do grupo se esforçaram nessa reeducação dos sentidos, como escreveu o ator Márcio Minervino em seu diário de bordo:

Precisamos reeducar os sentidos, buscar o silêncio, reaprender a ouvir, a sentir cheiros, sentir o toque e a temperatura, pois estamos viciados e mal-acostumados à vida da cidade, que não nos deixa respirar, sentir, ouvir, tocar. E tudo que temos são algumas horas por semana (de 8 à 10 horas semanais) para praticarmos uma sensibilidade que só pode ajudar se praticada por cada um, na solidão do seu dia-a-dia e nas relações pessoais, com a natureza, com os objetos e com a arte.²⁷

Essa postura que assumimos interferiu direta e indiretamente no trabalho. Alguns livros que nós lemos foram discutidos em sala de ensaio, vislumbrando de alguma forma o eco dessas leituras na peça que a gente viria a fazer. Dos vários que lemos, o que mais nos interessou foi o livro *Notas do subterrâneo*, de Fiódor Dostoievski. Ele, de certa forma, provocava questões relacionadas às convicções que uma pessoa tem: se a convicção de uma pessoa é verdadeiramente aquilo que ela quer e como tais convicções se relacionam com as

²⁷ Informação fornecida por Márcio Minervino no seu diário de bordo em agosto de 2006.

pessoas e o mundo. O homem do subterrâneo não teme trazer à tona as recordações e os pensamentos mais profundos e incrédulos de sua existência:

Entre as recordações que cada um de nós guarda, algumas há que só contamos aos amigos. Há ainda outras que nem sequer aos amigos confessamos, que só a nós próprios dizemos e, mesmo assim, no máximo segredo. Finalmente, há coisas que o homem nem sequer se permite confessar a si mesmo. Ao longo da existência, toda a pessoa honesta acumulou não poucas destas recordações. Diria mesmo que a quantidade é tanto maior quanto mais honesto o homem. Eu, em todo o caso, não foi há muito que me decidi a recordar algumas das minhas antigas aventuras; até agora evitava fazê-lo, aliás com um certo desassossego. Porém agora, quando as evoco e desejo mesmo anotá-las, agora vou tirar a prova: será possível sermos francos e sinceros, pelo menos com nós próprios, e dizermos toda a verdade? (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 50).

O que seria verdadeiro ou sincero em nossas atitudes na vida? Ou, em que momentos, do nosso dia-a-dia, nós somos verdadeiros? Essas perguntas foram mais uma vez o ponto de discussão no grupo. Ao tentar responder tais perguntas, nós, atores e diretor do Grupo Experimental Desvio, tivemos opiniões bem parecidas. A impressão era de que raramente agimos com verdade, pois estamos constantemente agindo conforme o meio social em que estamos inseridos. No trabalho agimos de uma maneira, em casa de outra e assim sucessivamente, assumindo inúmeras identidades, como já foi falado no segundo capítulo. Numa situação em que nos recusamos a agir conforme regras e condutas impostas socialmente, essa atitude, muitas vezes, é reprimida. Se uma pessoa chega numa fila de banco, sente uma vontade irresistível de ficar nua e fica; essa pessoa será reprimida e provavelmente será vista como uma louca. Em quais momentos então nossas atitudes não são reprimidas? Para responder essa pergunta seria necessário um longo estudo sociológico, antropológico ou psicológico e não era esse o nosso objetivo.

A primeira impressão que tivemos foi a de julgar que éramos verdadeiros apenas nos momentos em que nossas atitudes não são condicionadas, ou seja, nos momentos mais impulsivos e instintivos. Depois, começamos a pensar que mesmo em nossas atitudes condicionadas é possível encontrar alguma verdade. Nesse sentido, é bastante complicado

apontar quais são nossas atitudes e convicções mais verdadeiras. Na realidade, não era nosso interesse refletir sobre a verdade, pois para isso existem inúmeros estudos filosóficos que pensam tal conceito com profundidade. O nosso interesse era numa *verdade cênica*. Naquele momento o que queríamos era simplesmente provocar no campo de ensaio, momentos em que os atores pudessem assumir não só suas múltiplas identidades cotidianas, mas também identidades que despertassem neles momentos mais impulsivos e de não-repressão. Esse seria um dos passos que conduziria nosso trabalho para uma aproximação do que chamamos até agora de *verdade cênica* ou *momento presente*.

Para alcançar esses momentos com os atores, nós optamos pelo trabalho com improvisos. A improvisação poderia propiciar ao ator momentos de entrega e de revelação, nos quais ele poderia agir com uma espontaneidade mais instintiva e subjetiva. O trabalho com os improvisos era o de colocá-los numa situação de risco e de desnudamento, para assim despertar suas mais diversas identidades e depois trabalhar esse material num sentido estritamente ficcional. Ou seja, o objetivo final não era terapia, e sim teatro. A sala de ensaio era encarada por nós como um espaço onde deveríamos não só reconhecer nossas múltiplas identidades cotidianas, mas também provocar outras mais impulsivas. Ao fazer isso, delimitávamos outros parâmetros morais. Acredito que a cada exercício, a tentativa era de romper com esses laços morais estabelecidos sócio-culturalmente. O principal objetivo durante os ensaios era o de provocar nossas múltiplas identidades, assumindo também nossas atitudes impulsivas e instintivas.

Com a etapa de preparação nós pudemos, de algum modo, nos conhecer mais profundamente e eu, enquanto diretor, tentei detectar as peculiaridades de cada ator. Deste modo, seria possível propor improvisos que provocassem mais eles, acordando assim, atitudes mais impulsivas de cada ator. A partir desse trabalho, do material que eles me oferecessem com os improvisos, eu poderia “tecer” uma dramaturgia.

3.1.2 Improvisação

Ainda calcado na idéia de preparação, com o intuito de provocar a percepção dos atores, nós realizamos um exercício que já se aproximava do que pode ser chamado de improvisação. A idéia básica era a de que dois atores dialogassem na frente do restante. Antes de dialogarem, eu pedi que cada um dos dois pensasse em perguntas provocativas que gostariam de fazer para o colega. A única regra era que eles ficassem um de frente para o outro, se olhando e que suas respostas fossem as mais verdadeiras possíveis. Eles perguntavam coisas como "Um desejo que não contaria para ninguém? Uma coisa que você odeia e uma que ama? Você tem algum arrependimento? Você tem medo da solidão? Porque você se esconde? O que mais odeia em você? Já teve momentos em que não acreditou em si próprio? O que te tiraria do sério, a ponto de bater?"

Tratava-se de um exercício que permitia o olho no olho de quem dialogava e principalmente que um escutasse ao outro. Eles deveriam realmente tentar ouvir o colega e não ficarem pensando em outras coisas ou na próxima pergunta que iriam fazer. Se aproximava de improvisação simplesmente porque eles deveriam formular as perguntas e as respostas no momento em que eles estavam na frente dos colegas que assistiam. Esse exercício foi meio que um "divisor de águas" no processo, pois nós percebemos como um diálogo simples, despretenhoso, intimista e com tons próximos aos que usamos em nosso cotidiano poderia ser também "teatral". Teatral não no sentido de deformar ou estilizar o real, mas teatral no sentido que David Ball (1999, p. 59) coloca: "Alguma coisa é teatral quando intensifica a atenção e o envolvimento dos espectadores".

O exercício do diálogo foi importante também porque a partir dele, nós tivemos mais confiança de que o trabalho com a improvisação nos abriria portas nessa busca pela *verdade cênica* do ator, já que adotamos o conceito de *verdade cênica* como aquilo que traz "vida" no trabalho do ator em cena. Isso é possível pela improvisação, pois com ela o ator é

capaz de alcançar um nível mais profundo de percepção e presença em cena. Desse modo nós tentamos entender com mais apropriação o que seria improvisação.

A improvisação é um termo que se manifesta em diferentes ações, sejam elas artísticas ou não, podendo também definir-se com distintas significações. A que nos interessava era num sentido estritamente artístico. Para Sandra Chacra (2005), autora do livro *Natureza e sentido da improvisação teatral*, a improvisação, de um modo geral, é imanente ao teatro. Para ela:

Nos diferentes graus de manifestações teatrais, seja o mais cristalizado, como o teatro tradicional, ou o mais espontâneo, como o jogo simbólico infantil de caráter dramático, subsiste mais ou menos latente, ou mais ou menos explícita, a idéia de improvisação. Também na gênese da história da arte teatral, ela está contida (CHACRA, 2005, p. 96).

Esse relato enfatiza a possível existência do improviso nas mais diversas formas do fazer teatral, como um elemento constitutivo do teatro. A própria natureza efêmera e momentânea do teatro sugere um caráter improvisacional. Mesmo uma peça muito ensaiada, com marcações claras e milimétricas, está sujeita ao acaso e conseqüentemente ao improviso. O receio que existe em relação à improvisação é que muitos ainda a associam com a não-preparação. E de fato, a improvisação é uma técnica que precisa ser pesquisada, conceituada e treinada.

No nosso processo, a improvisação foi utilizada como técnica de preparo dos atores e como material para a elaboração dramaturgica, além de todos os estímulos que ela proporcionou como o desenvolvimento da criatividade, da espontaneidade, da flexibilidade e da imaginação do ator. Numa etapa posterior, com a dramaturgia definida, os improvisos serviram ainda para revitalizar as cenas estabelecidas, na luta contra uma atuação mecânica. Eles foram usados também como um traço estilístico, onde a improvisação foi integrada à dramaturgia final da peça, proporcionando lacunas em que os atores poderiam improvisar, possibilitando assim, diferentes momentos a cada apresentação.

Com a improvisação, o maior objetivo, inicialmente, era o de fazer com que os atores transitassem entre suas múltiplas identidades a partir das situações propostas pela direção, além da constante busca pela presença cênica. Outra finalidade era a de trabalhar a espontaneidade dos atores e o naturalismo dos diálogos. Na verdade, novos fins foram descobertos a cada improviso realizado. Os primeiros aconteceram logo depois da etapa de preparação. Etapa essa que os atores Márcio Minervino, Osmar Bertazzoni Neto, Taís Felipe e Súlían Princivalli puderam experimentar momentos de exposição, autoconhecimento, julgamento e intimidade, além de estabelecer um vínculo maior entre eles. É pertinente, agora, relatar a seqüência desses improvisos para analisar o modo como eles foram modificados, e como eles alteraram a percepção dos atores durante o processo.

Durante essa etapa de improvisação, eu propunha exercícios, observava, detectava os problemas e reformulava os exercícios para trabalharmos novamente. Foi assim basicamente durante toda essa etapa. Vou dividir em número de fases essa etapa de improvisação para uma melhor compreensão cronológica. É importante deixar claro que relatarei apenas a estrutura básica de cada fase pois essas estruturas tiveram inúmeras variações ao longo do processo e não seria pertinente descrevê-las com todos os detalhes que elas tiveram.

Na primeira fase de improvisos, as instruções dadas aos atores foram a de não criarem personagens; não interpretarem qualquer sentimento ou emoção, mas apenas reagirem à situação proposta e aos colegas com quem contracenavam; e a situação deveria também ser improvisada. Durante esses primeiros exercícios, todos integrantes do grupo pareciam desmotivados e perdidos. Pude observar que tanto os diálogos quanto as situações surgidas durante a improvisação permaneceram atravancadas. A avaliação que fiz desta primeira fase era a de que faltava estímulo para que eles agissem e também um ponto de partida mais definido. Percebi assim, que esse estímulo poderia vir da situação de jogo durante os improvisos.

O fundamento do jogo que mais colaborou naquela ocasião foi o da capacidade que ele tem de absorver completamente o jogador, fazendo com que o mesmo pense apenas no jogo que está praticando. Isso ficou claro quando começamos a praticar alguns jogos com bolas antes dos improvisos, em que uma competitividade saudável propiciava concentração absoluta no jogo. Com a idéia de que o jogo é capaz de alterar o estado de presença e entrega do jogador, decidimos ajustar esse conceito aos improvisos. A situação de jogo deveria estar entre os atores-jogadores durante os improvisos.

A segunda fase, de improvisos realizados, buscou, então, estabelecer a situação de jogo da seguinte maneira: cada ator-jogador tinha um objetivo, que era o de fazer com que o seu adversário, colega de improviso, realizasse uma ação ou assumisse um temperamento, determinados antes que o jogo-improviso começasse. Inicialmente eles eram realizados em duplas. O vencedor seria aquele que realizasse seu objetivo. Enquanto dois atores realizavam o exercício, os outros dois assistiam. Nessa etapa era eu quem escolhia os objetivos de cada um. Optava por objetivos que pudessem provocar atitudes mais raras em cada um deles. Por exemplo, eu pedi para o ator Márcio Minervino fazer com que a atriz Súlían Princivalli ficasse nervosa. Eu só pedi isso porque o mais comum era vê-la calma e o que a gente queria com a improvisação era despertar características e atitudes fora do comum-cotidiano de cada ator. Os atores e eu íamos registrando tudo pois isso ajudaria para o trabalho com as personagens e com a dramaturgia que ainda delimitaríamos.

Fiz também a experiência de não contar os objetivos para os dois atores que também assistiam à improvisação e desse modo, pude perceber que seria mais interessante para eles, como espectadores, saberem dos objetivos. A improvisação para quem assistia ficava mais interessante, pois nós, que assistíamos, passávamos a ser também torcedores daquele improviso. Assim sendo, percebemos que o jogo deveria estar presente tanto para os atores quanto para os

espectadores. Gadamer (1985, p. 40) comenta sobre essa falta de distância entre as pessoas que jogam e as outras que assistem ao jogo:

Parece-me, portanto, outro aspecto importante que o jogo seja nesse sentido de fazer comunicativo, que ele desconheça propriamente a distância entre aquele que joga e aquele que se vê colocado frente ao jogo. O espectador é notadamente mais que um mero observador que vê o que se passa diante de si; ele é, como alguém que “participa” do jogo, uma parte dele.

Para Gadamer (1985), o sujeito que assiste a um jogo, teatral ou não, é de algum modo participante daquele evento. Mas para isso é importante que as pessoas ao assistirem, tenham conhecimento parcial das regras daquele jogo. No caso do nosso trabalho com improvisos, a tendência era de que nós, aos poucos, delimitássemos essas regras e esse acordo com quem fosse assistir.

Os primeiros improvisos que realizamos nessa fase foram interessantes, pois a situação de jogo realmente trazia disposição, concentração, entrega e estímulos para os atores. Eles propiciavam principalmente a presença do ator em cena, mesmo que sem personagem. Os atores, durante a improvisação, não tinham como fugir do momento presente, pois eles encaravam como um jogo mesmo, e para ganhar, eles deveriam estar atentos a tudo que acontecia em cena, atentos principalmente a atitudes do ator com quem contracenavam.

Por outro lado, as situações e os diálogos ocorridos durante a improvisação eram limitados dramaturgicamente, já que se restringiam apenas ao querer ganhar e à provocação física. Como nossa intenção era a de montar uma peça a partir da improvisação, tais improvisos já não serviam tanto. A mudança ocorrida para os improvisos seguintes foi a de estabelecer situações que propiciassem novas relações e diálogos não restritos ao jogo em si. O importante, nesses jogos-improvisos, não era realizar o objetivo (ganhar), mas propiciar a presença e a entrega dos atores aos improvisos (competir). Dessa forma, o jogo deveria fazer parte do improviso indiretamente e não ser o foco do mesmo. O que mais queríamos com a

situação de jogo em cena era a presença corporal e mental do ator. E isso era possível, como coloca Viola Spolin (2004, p.17) nesse relato:

Atuar requer presença. Aqui e agora. Jogar produz esse estado. Da mesma forma que os esportistas estão presentes no jogo, assim também devem estar todos os membros do teatro no momento de atuar. Presença é uma palavra que infelizmente se tornou desgastada. Todos a usamos e pensamos que sabemos o que significa. Frequentemente sentimo-la numa outra palavra, ocasionalmente achamos que a alcançamos, mas nem sempre sabemos como encontrá-la e mantê-la. A presença chega através do intuitivo. Não podemos aproximar a intuição até que estejamos livres de opiniões, atitudes, preconceitos e julgamentos. O próprio ato de procurar o momento, de estar aberto aos parceiros de jogo, produz uma força de vida, um fluxo, uma regeneração para todos os participantes.

A presença em cena é uma qualidade idealizada por muitos atores, mas concretizada por poucos. Durante esse processo de improvisação, nós entendemos a presença em cena como algo que surgiria a partir do jogo e da escuta. Estar presente durante os improvisos era realmente escutar a pessoa com quem contracenava, escutar a vontade de agir, escutar qualquer tipo de estímulo, seja ele sensorial, mental ou físico e reagir a tudo isso. O principal objetivo naquele momento era alcançar esse estado em cena, como colocou Osmar em seu diário: “reagir aos estímulos lançados pelo colega em cena tem sido cada vez mais necessário. Sinto que quando atinjo esse estado, a cena cresce”. Para estarem presentes durante os improvisos, os atores precisavam criar vínculos, objetivos, estratégias com a situação estabelecida e com os outros atores-participantes.

Para dar continuidade a um processo de experimentação, como o que passávamos nessa etapa de improvisação, foi preciso trazer novos exercícios e estímulos para os integrantes do grupo. É indispensável, como diretor, passar confiança e motivação aos atores. Como o trabalho de improvisos sem personagens estava começando a esfriar a motivação do grupo, era necessário iniciar uma nova fase.

Até então, os atores durante a improvisação agiam com seus próprios nomes, sem assumir personagens. Na terceira fase proposta, a personagem deveria estar inserida no contexto de improvisos, mas ela deveria surgir a partir do outro. Quero dizer que a personagem

era definida a partir das indicações dos outros atores que participavam da improvisação, a partir do que falavam sobre ela. Essa idéia de que a personagem era determinada a partir do que o outro indicava sobre ela, não deixava muito espaço para o ator planejar e definir atitudes, muito menos cristalizar uma personalidade. A não-cristalização da personagem, como foi dito no segundo capítulo, seria uma das formas de atualizar o conceito de *verdade cênica*, sob a ótica da multiplicidade.

Se nossa investigação sugeriu que o sujeito na contemporaneidade assume múltiplas identidades, o nosso trabalho com as personagens almejaria refletir características desse mesmo sujeito. Nesse sentido, a configuração dos improvisos, naquele momento, foi delimitada para alcançar isso.

A personagem de cada ator era definida pelo ator com quem ele contracenava, em que esse indicava e sugeria suas atitudes, temperamentos e características. Por exemplo, se a atriz Taís Felipe, que estava improvisando com a atriz Súlían Princivalli, falasse “nossa Jéssica como você é cabeça-dura”. Súlían, por sua vez, deveria assumir, a partir daquele momento, que seu nome era Jéssica e uma de suas características era ser cabeça-dura. E durante um mesmo improviso, tais características iam se modificando e sempre a partir do outro.

Inclusive os objetivos de cada ator se modificavam numa mesma improvisação. Para estabelecer o jogo na improvisação não era preciso que cada ator tivesse um único objetivo como meta, mas era preciso apenas estabelecer que a situação de jogo e os objetivos eram mais de um e se modificavam no decorrer do improviso. O que nós queríamos era a multiplicidade da personagem e de seus objetivos pela presença do ator em cena que deveria ter a capacidade de escutar e reagir. Essas improvisações possibilitavam a não-cristalização e também a reação menos planejada e mais instintiva, como observa a atriz Súlían Princivalli:

Uma das coisas que mais gosto nessas improvisações é a situação de risco com a não cristalização, nem de cena e nem de personagem. Ao mesmo

tempo em que isto causa mais tensão e atenção em cena, nos deixa mais livres para poder “brincar” em cena e propor novas possibilidades.²⁸

Essa idéia de configurar a personagem com mais liberdade em cena não eliminava a dualidade do ator entre ser espontâneo e controlado. Sandra Chacra (2005, p. 70) discursa sobre essa dualidade:

O caráter fundamental da improvisação é a espontaneidade, e esta é o alimento e a base da arte do ator: arte da flexibilidade, do imprevisto e das surpresas, mas também é a arte do controle e da adaptação. O ator vive uma dualidade: ao mesmo tempo que deve ser espontâneo, deve ser controlado.

Essa dualidade apresentada por Chacra esteve presente durante todo o processo de improvisação até as apresentações da peça, mas sempre trabalhávamos para que esse controle fosse amenizado, podendo assim, transparecer a espontaneidade. Entendemos naquele momento que ser espontâneo no teatro é conseguir reagir em cena. É não ficar procurando a maneira mais bela de se expressar, mas simplesmente reagir ao estímulo que recebeu em cena, seja uma sensação, um sentimento, um contato, uma fala, um olhar, uma atmosfera, uma memória, um toque ou uma energia. Reagir da maneira mais verdadeira possível. Esse era um dos grandes objetivos dos atores do grupo e quando isso era alcançado surgia outra questão: qual é o limite entre o ator e a personagem. A atriz do grupo Taís Felipe tenta formular esse problema:

O limite entre a personagem e a Taís é muito tênue e isto é extremamente complicado. Sou eu quem está agindo e pensando, mas é também a personagem quem está agindo e se expressando. Assim a relação em cena fica complicada quando improvisamos pois se trata de uma relação com você, com sua personagem, com o outro ator e com o outro personagem.²⁹

Foi basicamente dentro desse limite que nós começamos o trabalho com a personagem. O fato de termos trabalhado com improvisos, sem personagens, durante muito tempo, permitiu intimidade, tranqüilidade, liberdade e espontaneidade entre os atores do grupo, assim como um estado mais presente em cena, alcançando momentos em cena próximos

²⁸ Informação fornecida por Súlían Princivalli no seu diário de bordo em outubro de 2006.

²⁹ Informação fornecida por Taís Felipe no seu diário de bordo em novembro de 2006.

daquilo que Brook (2005) chamou de *centelha de vida*. Assim, quando a personagem começou a fazer parte do contexto de improvisação, não havia uma construção racional em que os atores delimitavam suas personagens. As personagens apresentadas eram muito próximas deles, enquanto pessoas e atores. Eles simplesmente transitavam entre diversas personagens nos improvisos, sem ainda estabelecer uma personagem definitiva.

Todas as minhas descrições e percepções escritas aqui, sobre essa etapa de improvisação, tentaram revelar o modo como trabalhamos e como tudo que pesquisamos anteriormente, e que ainda continuávamos pesquisando, ressoava no processo. Finalizo essa parte do trabalho agora com um relato de dois atores do grupo que resume tudo que escrevi de maneira mais pessoal e poética, além de exemplificar mais claramente o estado físico e mental que cada ator assumia durante a improvisação. O primeiro escrito é do ator Márcio Minervino:

Me sinto num vazio e desnudo no meio da multidão, que é onde me encontro. Os exercícios proporcionam muito isso. A todo tempo me vejo como um ator iniciante, sem armas, e preciso recomeçar, sem deixar que o julgamento ou a vaidade me impeça de ultrapassar os atos já condicionados e viciosos nas ações. É preciso se observar o tempo todo, a fim de reconhecer as muletas que costumo usar. A tendência é dramatizar, mas com uma natureza sonsa e infantil. Depois de transpor essa barreira é que começa a aparecer o verdadeiro efeito desse tipo de jogo teatral; é quando a brincadeira se torna séria e todos ali precisam ter muita sabedoria para fechar esse acordo de troca. Esse processo só pode funcionar bem se todos estiverem em sintonia quanto às descobertas e atitudes tomadas, não dá pra ir sozinho.³⁰

Márcio Minervino descreve alguns pontos fundamentais que a situação de improviso propicia, como a superação dos condicionamentos e vícios que os atores costumam adquirir em cena. Durante uma improvisação é preciso o tempo todo perceber quais são esses vícios e “reconhecer as muletas” que são usadas constantemente. Outro ponto abordado por Márcio é com relação à “sintonia” entre os participantes de um improviso. É essencial que eles saibam ceder ou propor quando necessário num jogo de improvisação. Era muito comum que um ator direcionasse o improviso para um caminho diferente da idéia que o outro ator, com quem ele contracenava, tinha. Por isso eles deveriam estar em sintonia, para perceber o

³⁰ Informação fornecida por Márcio Minervino no seu diário de bordo em novembro de 2006.

direcionamento da pessoa com quem ele contracenava ou deixar de lado sua proposta caso fosse necessário. Vejamos agora o relato do ator Osmar Bertazzoni Neto que contribui com outras perspectivas sobre a improvisação:

O que mais me agradou até agora foi o fato de ter alcançado uma naturalidade verdadeira. Inserido nas situações de improvisos, não sabendo o próximo passo a ser dado pelo colega de cena, eu sempre me encontrava preparado para um momento limite. Nessas horas o poder de escuta, de observação, se ampliava. Mais importante do que falar, era ouvir e observar. Quando esse estado era atingido, eu simplesmente era levado pela situação. Durante os improvisos tive comportamentos, gestos, expressões, vozes que jamais usaria no dia-a-dia (com exceção dos momentos de descontrole, que, no meu caso, são raros, mas existem). Despertei em mim possibilidades de personalidade que não foram desenvolvidas em prol do que hoje eu possuo. Nem por isso, porém, essas possibilidades “rejeitadas” desapareceram: pelo contrário, elas continuam aqui dentro, latentes e vivas, e são despertadas pelos mais variados músculos do meu corpo, à medida que estes vão sendo afetados pelo que está ao meu redor. Penso que isso também ajuda na naturalidade: afinal, os personagens surgidos nos improvisos foram possibilidades adormecidas de seres humanos. Como a Bela Adormecida, que fica inerte, em coma, por anos, mas acorda jovem e cheia de vida. Enfim, acho que os improvisos foram úteis e continuarão sendo até quando não usarmos mais, pois permitiram ao nosso corpo e à nossa mente registrar posturas que serão necessárias para uma busca precisa pela naturalidade verdadeira. Creio que, graças a esse treinamento prévio, será menos difícil conseguirmos tal efeito com um texto e personagens preestabelecidos.³¹

Ele nos fala como a situação de improviso exacerba o poder de escuta, de reação e de observação. Com isso, ele diz que atinge uma condição em cena onde é possível despertar personalidades que até então não reconhecia. O exemplo dele com a Bela Adormecida é bastante pertinente à proposta desenvolvida até agora, e principalmente à que desenvolveríamos posteriormente. A etapa seguinte objetivou basicamente isso que ele nos disse em acordar as personagens adormecidas em nós mesmos. Ou seja, estabelecer as personagens a partir do modo que os atores, enquanto sujeitos com identidades múltiplas, se relacionariam com as situações que organizaríamos. Com isso poderíamos também elaborar a dramaturgia e tecê-la.

3.1.3 Personagens e elaboração da dramaturgia

³¹ Informação fornecida por Osmar Bertazzoni Neto no seu diário de bordo em novembro de 2006.

A divisão que estabeleci aqui, com as etapas de preparação, improvisos, personagens e elaboração da dramaturgia, serve apenas para uma melhor compreensão do andamento do processo, pois a transição entre uma etapa e outra não foi tão rígida assim. Aqui nessa etapa, por exemplo, nós demos continuidade ao trabalho de improvisos. Na realidade, a improvisação integrou todo o processo de criação. A diferença da etapa anterior para essa foi a mudança de foco. Com uma estrutura de improvisação definida, que possibilitava o ator alcançar um estado mais presente em cena, o objetivo seguinte foi investigar, dentro da improvisação, meios para que o ator apresentasse sua personagem com características psicofísicas múltiplas, flexíveis e com complexidade, sem cair em estereótipos, vícios e clichês. Optei por colocar numa mesma etapa o trabalho com a personagem e a elaboração da dramaturgia porque a realização de ambos foi concomitante.

O trabalho com personagens começou a integrar a improvisação a partir das indicações que o outro ator dissesse durante o improviso, como foi mencionado no final da etapa anterior. Essa forma persistiu durante muito tempo, sofrendo poucas variações. As pequenas mudanças ocorriam apenas com os estímulos para que o improviso começasse. Ora indicava uma situação bem definida, mas ora sugeria apenas uma música, um objeto ou uma frase como estímulo. Desse modo os atores puderam experimentar as mais variadas situações durante os improvisos e conseqüentemente tiveram que transitar entre os mais diversos temperamentos que uma personagem assume ao se relacionar com isso. Desde situações corriqueiras até outras extremamente absurdas. Aos poucos, as situações começaram a definir um tema.

As situações que mais se repetiam eram aquelas que envolviam a questão da amizade. Quando identifiquei que a amizade era o tema que mais nos interessava naquele momento, comecei a sugerir situações de improvisos onde eles pudessem se confrontar diretamente com isso. De todas as situações, a que mais nos interessou foi uma festa entre

amigos com a idade próxima a dos próprios atores. A partir disso, nós tentamos levar para o improviso tudo que poderia acontecer numa festa entre quatro amigos. Foi assim que cada ator começou a configurar sua personagem, a partir das situações que aconteciam nessa festa. Acho que o verbo configurar sugere mais mutabilidade que o verbo construir. Imageticamente me parece ser mais fácil modificar algo que esteja configurado do que algo que esteja construído.

No nosso processo, a personagem começou a ser configurada simplesmente pelo modo que ela transitava entre as situações propostas. O que defini inicialmente foi um roteiro de situações sobre esse tema, que era uma festa entre amigos e o nome de cada personagem: Alberto, Clarice, Fernanda e Frederico. Nomes esses inspirados em alguns autores que lemos durante o processo como Albert Camus, Clarice Lispector, Fernando Pessoa e Fiódor Dostoievski. Não houve uma definição racional e coerente sobre cada personagem, mas cada ator deveria reagir às situações propostas por esse roteiro. A personagem era configurada a partir das reações que os atores, com suas múltiplas identidades, assumiam nas diferentes situações. Nós não trabalhamos com a caracterização de personagem, definindo um tipo de voz, um modo de andar, trejeitos ou um perfil psicológico. Quem deveria delinear o perfil de cada personagem era o espectador e não o ator. O ator reagiria nas diferentes situações da peça e o espectador que traçaria o perfil psicológico de cada personagem.

Já o roteiro foi definido pela junção dos muitos improvisos realizados até então. O principal objetivo que tive como dramaturgo, inicialmente, foi o de buscar situações para que todas as personagens pudessem mostrar suas múltiplas características e que a linha dramática fosse caracterizada constantemente por momentos de surpresas para o espectador. Por exemplo, se a personagem da Taís Felipe, a Fernanda, estivesse mostrando apenas seu lado amável na peça, era preciso encontrar mais situações onde ela pudesse expor também um lado distinto do apresentado até então. Desse modo nós delimitamos o roteiro que tivesse como

principal objetivo dar oportunidade para que os atores apresentassem seus modos mais distintos de reagir a determinadas situações.

Com o roteiro formado, nós nos concentramos em improvisar somente em cima dele para definirmos também as falas da peça. A cada ensaio eu registrava tudo que poderia contribuir para o texto final da peça. Ao longo de três meses, trabalhando dessa forma, nós conseguimos estabelecer o texto da peça, intitulada como *Eutro – tequila à luz de velas*³². O ator Márcio Minervino apresentaria o personagem Alberto, Osmar Bertazzoni Neto o Frederico, Taís Felipe a Fernanda e a atriz Súlían Princivalli a personagem Clarice.

A peça se passa num pequeno apartamento, onde amigos se encontram numa noite chuvosa. Ela começa com Frederico, dono do apartamento, arrumando os últimos ajustes da festa para receber seus amigos, como é ilustrado na foto a seguir:



Apenas três convidados aparecem: Clarice, Fernanda e Alberto. Num primeiro momento as personagens são apresentadas por meio de diálogos corriqueiros e questionam a presença dos outros convidados:

Clarice

Cadê o resto?

Frederico

Que resto?

³² Segue em anexo o texto integral da peça *Eutro – tequila à luz de velas*.

Clarice

Eu pensei que todo mundo fosse vir, mas pelo visto...(Olhando ao redor) Olha só os balões. Adorei a decoração da festa. Você mudou a estante e a mesa de lugar, não mudou?

Frederico

Festa? Que festa? Que decoração? Eu sempre mudo os móveis de lugar. O que você está falando?

Apesar de alguns diálogos sugerirem alguma coisa estranha, como o fato de Frederico não entender o motivo da festa que ele mesmo organizou, o clima no início da peça é bem festivo. As personagens começam a beber e a se divertir. A foto a seguir mostra Alberto dançando e, ao lado dele, Frederico tomando uma cerveja:



Em meio a esse clima aparentemente festivo, surgem as primeiras maldades, que já sugerem atitudes contraditórias às características apresentadas até então sobre cada personagem:

Clarice

(Que estava conversando com Fernanda) Que é que tem eu?

Alberto

Eu estou dizendo pro meu amigo Fred que você está muito bonita. Realmente você sempre me surpreende. Eu só não gostei muito do que você fez com o seu cabelo.

Fernanda

Alberto!

Frederico

(Sério) Pessoas muito magras não combinam com esse tipo de cabelo

Clarice

Que é que tem meu cabelo?

Frederico

Brincadeira

Alberto

Eu não to brincando não.

A partir daí, a perversidade ganha cada vez mais espaço. A relação fraterna presente entre os quatro amigos se transforma em um jogo, despertando fragilidades e aflorando violência, simulação, desafeto, traições e decepções. Na foto da esquerda, Alberto tenta justificar algo com sua namorada Fernanda, que simplesmente o ignora. Na da direita, Frederico tenta acalmar Alberto:



As situações se tornam limites, obrigando as personagens a agirem de forma inesperada, contrariando suas características apresentadas, até então, ao público. A tensão e o suspense, constantes ao longo da trama, dialogam com o espectador e o colocam como uma

espécie de *voyeur* do jogo que se estabelece em cena. As situações ocorridas na peça trafegam no limite entre a brincadeira e a perversidade. Num desses momentos, Frederico, Clarice e Fernanda inventam uma história sádica para testar a reação de Alberto que é enganado. As próximas fotos registram o momento de fragilidade em Alberto e o momento sádico de Clarice ao observar tal reação de Alberto:



Depois de observarem a vulnerabilidade deste, Fernanda e Frederico revelam que tudo se tratava de um brincadeira:

Frederico

É uma brincadeira.

Alberto

Brincadeira?

Frederico

A gente queria te testar.

Fernanda

Era só uma brincadeira boba amor.

Frederico

O limite da fragilidade.

Fernanda

Pára Fred. É que você é sempre tão seguro e forte. Aí o Fred apostou que conseguiria te deixar abalado e impotente. Eu só aceitei porque não imaginava te ver desse jeito. Desculpa.

Conforme a chuva aumenta, as relações tornam-se mais confusas e estranhas. As personagens tentam sair daquele ambiente, mas não conseguem. Parecem estar contaminadas pela impossibilidade de fuga. Situação esta que é inspirada no filme *O Anjo exterminador* de Luis Buñuel³³, em que os convidados de um jantar, depois de uma farta refeição, não conseguem deixar a sala de jantar. Com o passar dos dias, a máscara de seres civilizados desses convidados começa a cair e eles passam a agir feito animais. Idéia essa que se aproxima da peça, em que os convidados da festa, assim como os do jantar do filme, não conseguem deixar o apartamento e aos poucos deixam cair suas máscaras sociais e assumem outras.

Já no final da peça, quando todos já se conformam de que não chegará mais ninguém e de que o objetivo da festa não é comemorar nada, mas que ela é apenas um pressuposto para eles jogarem, eles partem do jogo, que até então estava subtendido, para um jogo literal. O jogo é “verdade ou conseqüência”, no qual eles ficam em círculo e rodam uma garrafa.



Os extremos da garrafa apontam para duas pessoas. Uma delas pergunta: verdade ou conseqüência? A outra escolhe uma das duas opções. Caso ela escolha verdade, ela não pode mentir e tem que responder a pergunta. Caso ela escolha conseqüência, ela deverá pagar uma prenda determinada.

³³ Luis Buñuel é considerado um dos maiores cineastas espanhóis de toda a história. Vinculado ao surrealismo, ele dirigiu seus primeiros filmes em parceria com Salvador Dalí, como *O cão andaluz* (1929). Dirigiu e produziu importantes filmes do cinema mundial como *O discreto charme da burguesia* e *O Anjo exterminador*.

Eles abusam do jogo e a brincadeira começa a ficar muito séria, chegando ao ponto do personagem Alberto violentar a personagem Clarice, enquanto Frederico e Fernanda apenas observam, deixando que Alberto a estupe.



Depois disso, a campainha toca. Quando Frederico vai abrir a porta, as luzes se apagam e a peça acaba.

O final da peça, assim como em muitos outros momentos, exige que o espectador complete a história. Nós nos preocupamos muito em não revelar tudo ao espectador, desde as intenções das personagens até a dramaturgia. No caso do trabalho com as personagens, os atores, desde o início da improvisação, tinham em mente uma frase do cineasta francês Robert Bresson³⁴: “O importante não é o que eles (atores) me mostram, mas o que eles escondem de mim, e sobretudo o que eles não suspeitam que está dentro deles” (BRESSION, 2005, p.18). Tentar esconder as intenções ao máximo poderia propiciar uma atuação com mais sutileza, além de favorecer essa recepção ativa do espectador com a peça, pois o ator tentava

³⁴ Robert Bresson foi um dos principais cineastas franceses entre os anos 40 e 70. Sua obra pode ser assistida em filmes como *As damas de bois de Boulogne*, *O processo de Joana Darc* e *Pickpocket*, além de outros. O aspecto interessante de sua obra era seu trabalho minimalista com não-atores, na busca de pouca expressividade na atuação cinematográfica.

não revelar completamente suas intenções, deixando espaço para dúvida e para imaginação do espectador.

A dramaturgia e a direção buscaram também o tempo todo provocar a atividade do espectador, trabalhando para que não houvesse uma superação dialética dos conflitos desenvolvidos na trama. Ou seja, a idéia era não ter uma síntese ou uma moral, mas a essência residia precisamente nesta indefinição. A conclusão quem deveria tomar era o espectador. Um exemplo mais concreto pode ser observado na cena em que Frederico vai contar algo para Alberto, e Clarice coloca uma música em volume máximo, abafando o que Frederico disse, como é ilustrado pela foto na seqüência:



O espectador não entende o que Frederico estava dizendo, mas apenas observa as reações de Alberto ao escutar tais coisas. O único fato comum para todos espectadores naquele momento é que se tratava de algo meio sinistro, pois a reação de Alberto é de desespero. É nesse aspecto que a peça propõe a atividade do espectador, pois este é quase obrigado a dar um sentido para a cena, entendendo da forma que ele quiser.

Outro recurso dramaturgico utilizado na peça, que induzia o espectador ativo, foi a utilização de falas que demonstrassem ausência de valores significativos, mas que pudessem sugerir algo profundo e autêntico. Isso foi bastante trabalhado durante os improvisos: diálogos que parecessem despreziosos e leves, mas que no fundo, fossem algo mais profundo e pesado. Nós queríamos que o espectador percebesse algo mais intenso, mas que isso não fosse revelado por completo pelas personagens. É o que a gente chamava de “segredo”. Os atores tinham que manter, durante os diálogos, alguns segredos que eram de certa forma o subtexto do ator. Eles falavam uma coisa, mas pensavam outra. As falas, por mais bobas e corriqueiras que fossem, poderiam ter duplo sentido. Se os atores não conseguissem intensidade com sua presença em cena, trabalhando suas intenções, a peça poderia parecer superficial.

Para os atores manterem esse estado presente em cena, com falas decoradas e com marcações definidas pela direção, eles mantiveram um estado de constante escuta, percebendo algo novo a cada passagem da peça. Por mais marcada e definida que a peça pudesse ser, os atores tinham que perceber tudo o que acontecia em cena, reagindo a todos estímulos recebidos. É o que Eugenio Kusnet (1992, p.100), ao avaliar o processo de *análise ativa* de Stanislavski, chamou de *espírito de improvisação*:

Graças ao seu poder de receber, o ator consegue captar, em cada novo espetáculo, novos detalhes da ação cênica, aos quais por serem novos para ele, reage com autêntica surpresa. Essa faculdade quando bem desenvolvida, garante ao ator a possibilidade de sempre estar dentro do espírito de improvisação e poder lutar contra o maior flagelo do teatro: a mecanização progressiva dos espetáculos em cartaz e o uso costumeiro dos “clichês” pelos atores.

Esse *espírito de improvisação* se assemelha, de algum modo, ao que temos chamado de presença em cena. Para favorecer isso também, a estrutura final da peça deixava espaços livres para a improvisação. A maior parte do texto da peça foi decorado pelos atores, mas eles tinham liberdade de desviar essa estrutura e propor momentos inéditos a cada apresentação. Isso propiciava mais tensão e atenção nos atores durante a atuação na peça,

exigindo que eles estivessem presentes o tempo todo, pois as deixas e até as cenas nem sempre eram as mesmas.

Foi com o procedimento relatado aqui, que formatamos a primeira versão da peça, chamada de *Eutro – tequila à luz de velas*³⁵.

3.2 Apresentações e avaliações

Antes de apresentarmos oficialmente a peça *Eutro – tequila à luz de velas* num teatro, nós experimentamos a realização dela num apartamento real, porém sem a presença de público e também realizamos alguns ensaios abertos nas salas da UnB com a presença de alguns convidados.

Essa experimentação num apartamento foi realizada porque desde o início dos ensaios com o texto definido, nós imaginávamos que um apartamento de verdade seria ideal para que a crueldade das cenas tivessem mais intensidade. Desse modo, as cenas estariam mais próximas fisicamente do público e a identificação com as personagens seria ainda maior, já que o público veria que as personagens vivem num apartamento de verdade, próximo ao que eles habitam na vida real. Percebemos que essa idéia era realmente alcançada, mas o público, no caso, ficava no mesmo espaço dos atores, que era o apartamento. Isso atrapalhava a proposta que nós tínhamos de manter o espectador como *voyeur* de tudo aquilo que acontecia. Outro problema, e talvez o principal, é que tínhamos de encontrar um apartamento com um espaço físico ideal, com espaço para acomodação do público e que fosse possível conduzi-los até o banheiro e o hall do apartamento, por onde nós realizávamos algumas cenas. Para conseguir isso era preciso dinheiro e isso o grupo não tinha o suficiente. Tanto a produção da primeira versão, *Eutro – tequila à luz de velas*, quanto da segunda, *EUTRO*, foram realizadas com o dinheiro que juntamos das oficinas e das apresentações da peça anterior do grupo, *Beckett às avessas*. Isso se resumia a três mil reais para fazer toda produção.

³⁵ * Janela para texto: ver a faixa sete, oito e nove do DVD “Cenas Seleccionadas”, em anexo, onde é possível assistir trechos da peça *Eutro – tequila à luz de velas*.

Por outro lado, a experiência que fizemos no apartamento foi muito importante para alguns registros dos atores. Tudo que foi realizado lá tentou se aproximar de uma festa de verdade, com álcool, música e a duração entre três e quatro horas. Eles improvisavam na maior parte do tempo e quando surgia uma oportunidade, eles incluíam cenas e textos da peça. Pelo fato de estarem num apartamento de verdade, passando pelos rituais de uma festa, os atores tiveram a oportunidade de ter a sensação real do que seria uma festa com aquelas quatro personagens. Desse modo, eles puderam fazer outros registros não alcançados na sala de ensaio. Márcio Minervino escreveu sobre a sensação que ele teve naquele dia:

Por várias vezes durante os improvisos recorri a minha memória emotiva, mas o problema é o registro dela, que no começo, ao me fixar em tal memória, eu tentava “espremer” uma verdade que muitas vezes não saía. Com esse improviso no apartamento, pude comprovar mais a eficácia de outro tipo de registro, que se dá pelas sensações físicas. As sensações, quando estimuladas acessam o corpo, que é memória. Assim, por exemplo, ao escutar o barulho dos copos se amassando, coisa que fiz no dia do apartamento, pude provocar o choro de desolação fundamental para uma cena da peça. É algo meio inexplicável. Sons, toques, cheiros ou qualquer tipo de sensação podem provocar algo quando registrado. A experiência realizada no apartamento reforçou ainda mais esses estímulos que temos a partir da sensação.³⁶

Os atores naquele dia tiveram uma experiência mais real das sensações que eles poderiam sentir numa festa, com uma situação próxima da que acontecia na peça. Isso tudo foi importante para o registro individual de cada um, como o apontamento relatado por Márcio Minervino.

Já a presença do público nos ensaios abertos foi importante para que nos sentíssemos mais seguros com a peça e para que os atores percebessem a diferença que faz a presença de público, aumentando a tensão dos atores. Muitas percepções foram comprovadas e outras foram descobertas com a presença do público, como coloca Súlían Princivalli:

Uma das dificuldades iniciais foi o fato de “ignorar” o público com tantos olhos nos acompanhando. Acho que minha personagem se mostrou mais engraçada e ao mesmo tempo mais cruel do que eu pensava que ela fosse.³⁷

³⁶ Informação fornecida por Márcio Minervino no seu diário de bordo em junho de 2007.

³⁷ Informação fornecida por Súlían Princivalli no seu diário de bordo em agosto de 2007.

Nesses ensaios abertos nós tivemos a preocupação de chamar não só pessoas do meio teatral, que teriam um olhar crítico, mas também pessoas fora do nosso ciclo de trabalho que poderiam delinear um outro olhar. Foi importante, para nós, comprovar o alcance que a peça tinha com ambos os grupos, percebendo assim, sua capacidade de diálogo e envolvimento com o público, independente de qualquer nível intelectual.

Depois de tudo isso, nós finalmente estreamos a peça. Fizemos a temporada de um mês no Teatro Goldoni – Casa d'Itália, em Brasília, totalizando treze apresentações, as quais, nós do Grupo Experimental Desvio encaramos como mais uma etapa do processo e não como um resultado. A idéia era a de que vivenciássemos uma temporada para digerirmos o processo até então, e para analisarmos a recepção que a peça teria. Para os atores foi uma grande oportunidade de ter mais noção do trabalho, já que outras pessoas comentariam com eles. Para Osmar Bertazzoni Neto, por exemplo:

Posso dizer que, no mínimo algumas vezes por noite, experimentei o milagre da coletividade que o teatro proporciona ao encontrar um terreno fértil para tanto. Algo me diz que tal preparação de terreno teatral foi o maior mérito do grupo ao longo dessa nossa pequena jornada. Sem nossos dois anos de preparação e improvisação não teríamos sido capazes de receber o público com ousadia e a entrega ao risco que tivemos. Essa foi nossa maior conquista.³⁸

Todos do grupo concordavam com essa colocação. A percepção dos atores sobre a temporada foi muito importante para as reformulações que pretendíamos realizar. Assim como também foi pertinente a análise que o público fez da peça. Isso foi fundamental para que nós percebêssemos coisas que não conseguiríamos enxergar por causa do vício que tínhamos de tanto ensaiar. É muito fácil que essa alienação aconteça com o trabalho do diretor, pois ele se acostuma tanto com a peça que impossibilita novas percepções. Por isso os comentários que recebemos sobre a peça foram tão importantes e esclarecedores. Além disso, eles abordaram pontos que também comprovaram as nossas expectativas. Muitas pessoas do meio teatral

³⁸ Informação fornecida por Osmar Bertazzoni Neto no seu diário de bordo em novembro de 2007.

colaboraram com seus comentários escritos³⁹. Pessoas que admiro e cujo trabalho respeito. Na verdade pessoas de outras áreas também tiveram esse trabalho de dialogar sobre a peça. Colocarei aqui alguns trechos desses relatos. Começarei com alguns comentários que comprovaram a parte da nossa pesquisa na qual teve aproximação com o público. Para Larissa Ferreira⁴⁰:

A peça pra mim tratou de multiplicidade claramente. Os personagens oscilavam dentro de suas multiplicidades. Sabemos o quanto somos múltiplos. Fico pensando que para as multiplicidades virem à tona temos que perder um pouco o controle sobre quem somos. Geralmente nesse descontrole mostramos nosso lado mais sombrio, o que se esconde atrás dos sorrisos. Um lado mais esquizo, no sentido de não ser muito aceito dentro do corpo social que cada um representa. O estupro (dentre outras cenas) mostrou esse cruel que está em nós. A ação aconteceu, e os personagens já não eram eles mesmos, tinha algo no ar, porém, as coisas continuaram como de costume. Como acontece mesmo, banalizamos a violência...Mas se fosse uma situação real, o Beto seria datado como esquizo, louco. E os atores estavam sempre num devir (que para Deleuze é um estado latente que está entre o que alguma coisa é, e no que ela vai se transformar...É um estado de não ser, o sujeito não é mais ele, mas ainda não é outra coisa...é esse entre meio que tem possibilidades múltiplas, visto que ele ainda não é. Fico pensando que os atores tiveram que estar nesse devir para descobrir as suas multiplicidades. E aí voltando ao louco, acho que o louco (esquizo) é um sujeito que vive nesse limite do devir... Pois imagina por quantos personagens e 'eus' ou 'outros' ele não vive durante seus processos de loucura? Então fico pensando que os atores estavam também nesse processo esquizo para descobrir seu devir, seu estado de potência que os levaram a outras multiplicidades.⁴¹

Essa explanação, por exemplo, foi muito coerente com aquilo que objetivamos: a presença do ator em cena, em constante transformação, apresentando sua personagem com multiplicidade. Isso se aproxima, direta e indiretamente, do “sujeito que vive nesse limite do devir⁴²”, como é colocado no comentário. Não só esse comentário, mas outros identificaram isso no trabalho. Claro que não podemos considerar todos os pontos de vista, mas o que tentarei fazer aqui é descrever os comentários que nos deram mais segurança a partir da

³⁹ Depois das apresentações, eu pedi para as pessoas, que assistiram a peça, registrarem por e-mail seus comentários. Desses comentários, destaquei aqui alguns trechos pertinentes para o diálogo com a dissertação.

⁴⁰ Larissa Ferreira é aluna de mestrado da linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília. Trabalha com dança contemporânea e performances artísticas.

⁴¹ Informação fornecida por Larissa Ferreira por e-mail em outubro de 2007.

⁴² Gilles Deleuze e Félix Guatarri (2006), autores do livro *Mil Platôs 1: Capitalismo e Esquizofrenia*, comentam nesse livro mais profundamente sobre esse estado de devir e também sobre a multiplicidade do sujeito.

comprovação e outros que despertaram aspectos na peça que não alcançamos. André Amaro⁴³ observou com seus comentários aspectos sobre a encenação e a dramaturgia que confirmavam parte de nossas expectativas:

O que percebo, em resumo, é que a montagem trafega por contrastes muito férteis. Note que até mesmo a iluminação se nutre de certa dualidade. O contraste “claro-escuro” (luz e blackout) serve de símbolo do “ver e não-ver” (ver e não conseguir ver o outro). Ou: ver o outro acreditando não ter visto; ou ainda: não ver acreditando ter visto. Esses contrastes nos fazem duvidar de tudo e de todos. Não há solidez em nada. Tudo se desmancha em fragmentos. Em meio a tantas mentiras, disfarces, máscaras, simulações e jogos emocionais, os diálogos dos personagens caem numa perigosa rede de tensões psíquicas, tornando a convivência entre eles quase autofágica não fosse o efeito catártico daquela confrontação sem fim. Seres fragmentados, incompletos, imprecisos, recortados por intrigas, culpas, moralismos, desafetos, decepções, admirações, afinidades, desejos, consumismo... seres que perderam sua identidade no labirinto de suas mentes. Sim, tempos hipermodernos!! De outra parte, não sei por que via você concebeu a dramaturgia (não me refiro só ao texto, mas também à encenação), mas note como a trama é intercalada de estampidos, sobressaltos, suspenses, bruscas mudanças de foco, que renovam a atenção do espectador ao longo da peça e, ao mesmo tempo, dão dinamismo à narrativa. As marcações dos atores foram sabiamente trabalhadas para dar movimentação à cena. Alguns diálogos são interrompidos (às vezes por um barulho, às vezes pela intervenção inesperada de um personagem, às vezes por um acontecimento repentino) para que uma nova cena se inicie, recurso que me parece muito interessante para injetar fôlego à narrativa.⁴⁴

Esse comentário nos deixou bastante felizes, pois nós não tínhamos muita noção se a dinâmica e ritmo da peça que propusemos conseguiria conduzir o público com eficácia. Se o público ficaria “atenado” durante toda a encenação. Pude perceber isso também durante as próprias apresentações. Como eu operava o som da peça, e a cabine de som ficava próxima ao público, eu observava que os espectadores não se distraíam com praticamente nada e permaneciam conectados do início ao fim da peça.

Até agora, destaquei dois comentários que puderam identificar pontos positivos relacionados principalmente a apresentação das personagens com multiplicidade, e também sobre a dramaturgia. Tivemos outras percepções quase opostas a essas que destaquei,

⁴³ André Amaro é ator e diretor teatral. Estudou com importantes artistas cênicos como Dulcina de Moraes, Eugenio Barba e Ariane Mnouchkine. Atualmente mantém pesquisas e produções dentro de seu Teatro Caleidoscópio, idealizado desde 1994. É também aluno de Mestrado em Artes pela Universidade de Brasília.

⁴⁴ Informação fornecida por André Amaro por e-mail em outubro de 2007.

como essa sobre a dramaturgia de James Fensterseifer⁴⁵: “Não gosto da dramaturgia. Sinto que alguns acontecimentos são muito repentinos e bruscos para o tempo realista que é proposto”.⁴⁶ Ou justamente sobre a não-multiplicidade de alguns personagens, como coloca Glauber Coradeski⁴⁷:

Há pouca transformação dos personagens em cena. O que acontece durante a peça não é suficiente para mudar o comportamento de nenhum deles ou gerar uma ação mais revolucionária, com exceção da Fernanda, que surpreende a platéia. Quero dizer, a gente tem poucas surpresas porque os personagens não reagem de maneira significativa aos acontecimentos bizarros, sinistros, escrotos daquela festa, esfriando o espectador. Pessoas brigam, tiram a roupa, traem, estupram e a reação se repete: ninguém liga, ninguém se transforma, ninguém toma uma atitude. Isso diminui a potência dramática dos acontecimentos, porque as reações nunca mudam. O excesso do recurso anula o efeito. E nem tudo precisa passar por todos os personagens; podem existir conflitos menores também. O personagem do Marquinho entra turrão, passa a festa turrão e vai embora turrão. A gente já sabe o que esperar dele, não tem surpresa. A interpretação mesmo pode ser mais sutil, menos fixada, mais leve.⁴⁸

Desse modo, nós tivemos que filtrar todos os comentários e optar por reestruturar o espetáculo a partir daqueles que julgávamos pertinentes. Desses comentários, por exemplo, nós concordamos que alguns personagens ainda estavam “chapados” e que a dramaturgia tinha mudanças muito bruscas. A dramaturgia errava pelo excesso com os constantes momentos de tensão que se enfraqueciam, pois era um atrás do outro e isso se tornava previsível para o espectador.

Muitas das críticas estavam também relacionadas com a incoerência estética. O som, o figurino, a luz, o cenário e a atuação não estavam em harmonia. Para nós, isso não era um problema, mas a partir do ponto que isso interferia e atrapalhava a fruição artística do espectador, era preciso rever alguns aspectos relacionados a isso. Para James Fensterseifer, por

⁴⁵ James Fensterseifer é iluminador, produtor e diretor teatral. Iniciou sua carreira como iluminador em 1985. Coordena o projeto Jogo de Cena há 22 anos e mantém seu trabalho como produtor e diretor da Companhia Brasileira de Teatro desde 2001.

⁴⁶ Informação fornecida por James Fensterseifer por e-mail em outubro de 2007.

⁴⁷ Glauber Coradeski é formado em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. Trabalha na área de educação artística dentro da Fundação Athos Bulcão.

⁴⁸ Informação fornecida por Glauber Coraderski por e-mail em outubro de 2007.

exemplo, “a falta de harmonia (na Interpretação, na encenação e na carpintaria) acaba com a verossimilhança do espetáculo e deixa o espectador à margem das emoções”.⁴⁹ A partir do momento que essa desarmonia estética interferia na percepção do espectador, era importante que revisássemos a linguagem proposta. De fato, durante o processo, não houve a preocupação necessária para que tivéssemos uma unidade estética.

Nós tivemos poucos encontros nos quais puderam se reunir as pessoas responsáveis por cada área artística da peça: Diego Bresani, na luz; Roustang Carrilho, no cenário; Mariana Botelho, no figurino; e César Lignelli, na produção sonora. Na maioria das vezes, eu os encontrava individualmente. Desse modo, não foi possível uma comunicação entre todos eles e a direção. A consequência disso, naturalmente, foi uma desarmonia estética. Como minha preocupação, enquanto diretor, se resumia principalmente ao trabalho dos atores, as outras áreas artísticas tiveram esse problema. Inevitavelmente as pessoas percebiam e comentavam. Comentários como esse de Glauber Coradeski: “A cenografia está linda, mas a parede dava umas tremidas e umas coisas não funcionavam, tipo a torneira do banheiro, o vaso. Talvez pela proposta ultra-naturalista fosse legal pensar nisso, mas não me incomodou”.⁵⁰ Ou ainda como coloca James Fensterseifer:

O cenário precisa ser melhor definido, está incoerente. Ao mesmo tempo que se propõe realista, parte dele está visivelmente estilizado. Note os dois espelhos (o do banheiro e o da sala). Numa perspectiva realista, seria necessário ter em ambos os ambientes espelhos iguais, mas também ver a água (como se vê a cerveja), ouvir o barulho de descarga ou do xixi (como se ouve o barulho da campainha). Creio que esse é um pormenor a ser facilmente solucionado.⁵¹

A cenografia foi o principal alvo desses comentários, mas conseqüentemente o som, o figurino e a luz tinham problemas bem parecidos. James complementa:

A autonomia da iluminação também contrasta com o cenário. A ausência de interruptores – ou gestos dos atores – para se acionar as luzes do corredor, do banheiro e da própria sala, causa estranheza principalmente por que o “bar” é aceso pelo ator em cena. Na verdade, até mesmo a luz do próprio bar cai em

⁴⁹ Informação fornecida por James Fensterseifer por e-mail em outubro de 2007.

⁵⁰ Informação fornecida por Glauber Coraderski por e-mail em outubro de 2007.

⁵¹ Informação fornecida por James Fensterseifer por e-mail em outubro de 2007.

contradição, sendo que às vezes é acionado pelo ator, e às vezes “pelo além”. A trilha sonora também cai nesta incoerência: ora “real” e ora “teatral”.⁵²

Esses comentários nos fizeram pensar mais sobre a linguagem e a estética proposta. O que era aquilo que nós estávamos fazendo? Realismo, naturalismo ou nada disso? É realmente preciso uma harmonia estética no teatro? Assim, começamos a pensar sobre tudo isso. Na realidade, nós não planejamos ou definimos uma estética determinada no começo do trabalho. Se a linguagem teatral da atuação na peça se aproximava de algo entre o realismo e o naturalismo, não foi por opção inicialmente, mas como consequência do trabalho de improvisos que realizamos. Durante a etapa de improvisação, nós, simplesmente, percebemos que a atuação não precisaria ser estilizada para alcançarmos nosso objetivo, que era apresentar personagens com características múltiplas pela presença do ator em cena. Como durante os improvisos, o tom das falas e dos gestos dos atores se aproximavam de tons próximos do nosso natural e cotidiano, nós demos continuidade a isso até as apresentações. O nosso trabalho com a *verdade cênica* foi adquirido dessa maneira, e por isso mantivemos esse tipo de atuação.

Na verdade, as peças teatrais, em que o corpo e a voz dos atores se aproximam de uma corporeidade cotidiana, são constantemente denominadas como algo entre o naturalismo e o realismo. Em termos de nomenclatura, a nossa peça pode se encaixar dentro das múltiplas estéticas do teatro contemporâneo com inúmeras ressignificações e desdobramentos. Em alguns pontos do trabalho é possível identificar similaridades com diversas estéticas. Por exemplo, com a estética naturalista proposta por Zola (1982, p. 123):

Espero que se coloquem de pé no teatro homens de carne e osso, tomados da realidade e analisados cientificamente, sem nenhuma mentira. Espero que nos libertem das personagens fictícias, destes símbolos convencionais da virtude e do vício que não têm nenhum valor como documentos humanos. Espero que os meios determinem as personagens e que as personagens ajam segundo a lógica de seu próprio temperamento. Espero que não haja mais escamoteação de nenhuma espécie, toques de varinha mágica, mudando de um minuto a outro as coisas e os seres. (...) Espero que abandonem as receitas conhecidas, as fórmulas cansadas de servir, as lágrimas, os risos fáceis. Espero que uma obra dramática, desembaraçada das declamações,

⁵² Informação fornecida por James Fensterseifer por e-mail em outubro de 2007.

liberta das palavras enfáticas e dos grandes sentimentos, tenha a alta moralidade do real, e seja a lição terrível de uma investigação sincera.

Os pontos do Naturalismo no Teatro de Zola que mais me instigam e com os quais mais me identifico são: investigar a natureza do homem de uma forma mais profunda e sincera, sem escamotear qualquer aspecto; buscar novas fórmulas para o trabalho no teatro, abandonando “receitas conhecidas”; se livrar de convenções e de clichês; e, principalmente, que o teatro investigue a natureza do homem e apresente-a com profundidade e beleza, mesmo que esta seja desprezível e doente.

Enfim, toda a avaliação que fizemos e os diálogos que estabelecemos sobre a primeira versão da peça foram fundamentais para que reestruturássemos nossa pesquisa.

3.3 Reestruturação, substituição e mudanças

Depois de ter apresentado a peça no mês de setembro e de ter avaliado a temporada durante os meses de outubro e novembro, nós ficamos até janeiro de 2008 sem nos encontrar. No início de fevereiro nós nos reencontramos para estabelecer a nova etapa que começaríamos. A princípio nós tínhamos que fazer uma substituição. A atriz Taís Felipe teria que se afastar do grupo por causa de sua gravidez. Essa substituição, que poderia atrapalhar o processo, tornou-se favorável, pois nos forçou a recomeçar um novo processo de improvisação, já que planejávamos diversas mudanças.

Seria incoerente com a nossa proposta apenas substituir a Taís Felipe, em que a nova atriz, Micheli Santini, assistiria ao vídeo da peça e pegaria o texto para decorar. Incoerente porque a dramaturgia foi delimitada pelo que os atores propuseram durante as improvisações, em que suas particularidades foram fundamentais tanto para a dramaturgia quanto para a definição de personagens. Como já queríamos fazer algumas alterações desde a avaliação da primeira temporada, a substituição otimizou todas as modificações que achávamos pertinentes.

Essa nova etapa aconteceu entre fevereiro e setembro de 2008, com três encontros semanais, totalizando uma média de 80 encontros. O objetivo dessa etapa foi o de realizar um processo compactado como o que tínhamos vivido, desde a preparação, passando pela improvisação até a apresentação da peça com as devidas mudanças e reformulações. Nós não queríamos montar outra peça, mas gostaríamos de incluir novas percepções com a entrada de uma nova atriz e compreender as avaliações que fizemos da peça *Eutro – tequila à luz de velas*.

Não me preocuparei aqui em descrever novamente os exercícios que fizemos com a Micheli, pois os mesmos foram relatados anteriormente. Dedicar-me-ei a expor as particularidades surgidas pela interferência da Micheli e de nossas buscas pela reestruturação da peça.

No nosso primeiro encontro dessa nova etapa, nós começamos com o exercício de julgar. Foi impressionante como a atriz Micheli Santini entrou facilmente na energia do grupo e encarou todos os exercícios propostos com entrega e dedicação. Sua entrega inclusive contagiou o grupo que realmente carecia de novos estímulos, uma vez que eles já tinham passado por uma etapa próxima daquela e o desgaste era natural. Ela escreveu num diário de bordo as sensações que teve durante toda a etapa. Destacarei o primeiro registro dela sobre o exercício de julgar:

Que roupagens são essas que vestimos no dia-a-dia? Quantas cascas podemos retirar? No primeiro momento, quando parecemos um animal pronto para o abate, uma das diversas questões que povoam a minha mente nesse instante é sempre a mesma: porque me meti nisso? Me faz pensar porque procuro esse “desconforto”? Pra que puxar o próprio tapete/ ficar sem chão/gostar de ouvir o que não gostaria de escutar? Enfim, se entregar como objeto vivo de estudo e ao mesmo tempo estudante que busca algo que não sabe o que, mas nunca para de buscar. Eu, que gosto de ficar na retaguarda observando, estou tentando me provocar escrevendo algumas sensações para criar mais coragem, como foi a de ir em encontro a selva, aos grandes leões, aos Ets e monstros com milhares de cabeças, todos dentro da minha, mostrando que eu deveria ficar em casa, mas por pura teimosia fui. E foi um alívio ver que eram mutáveis, ora carrascos, anjos e finalmente seres humanos com toda sua complexidade. Por vezes me “insultavam”, outras me “afagavam”, e eu só ouvindo. Só? Esse verbo que aparenta um estado passivo, mas que provoca meu corpo inteiro, pois quando escuto não é

somente com o aparelho auditivo, mas o corpo como um todo recebe e reage às informações que lhe foram oferecidas. Cada parte desse corpo reagia de uma forma e com uma determinada intensidade, e aos poucos iam me revelando ou tentando me esconder (o que já era uma maneira de me revelar. Assim como no olhar: todos os sentidos se envolvem no olhar. Não se olha só com os olhos). Quando escuto o outro em mim? Até que ponto eu me conheço? Porque algumas opiniões me afetam mais que outras? Acredito que essa provocação necessita de um “desprendimento” do próprio provocador. Por que me afeta provocar o outro? Será que é porque me reconheço e me identifico com essa condição? Será que também não aceito isso em mim? Vivenciando o outro, eu me experimento⁵³.

O primeiro passo que demos foi colocar a Micheli em sintonia com o grupo e isso foi alcançado logo nos primeiros encontros dessa fase de preparação. Seguimos então até começarmos o trabalho de improviso. Como o tempo era curto, nós fizemos poucos ensaios antes de começarmos a improvisar com o tema específico da festa entre amigos. Nesses primeiros improvisos, pedi que os atores deixassem de lado as personagens da peça e as situações da mesma, a fim de que estabelecêssemos novas situações e novas relações entre as personagens. Foi interessante porque a Micheli não tinha a menor noção do que era a peça, pois ela não tinha assistido e nós optamos em não deixá-la ler o texto e nem assistir a filmagem da peça *Eutro – tequila à luz de velas*. Isso nos obrigava a não nos acomodar com o que tínhamos estabelecido. Com os novos improvisos, nós constituímos novas cenas e definimos novas relações entre as personagens. A princípio, nós mantivemos apenas o tema e o nome das personagens, mas, aos poucos nós começamos a trazer referências, situações e alguns trechos da primeira versão da peça. O próprio nome da peça mudou. Mantivemos apenas a palavra “eutro”, que é um neologismo criado por Haroldo de Campos quando ele traduziu o trecho de um poema de Rimbaud que dizia “Eu é um outro”. Na tradução de Haroldo de Campos tornou-se apenas “eutro”. Para nós essa palavra poderia dizer bastante da nossa peça. A maioria das pessoas, ao comentar sobre o título da peça, dizia que esse nome significava algo como “eu e outro” ou “eu sou outro”.

⁵³ Informação fornecida por Micheli Santini no seu diário de bordo em fevereiro de 2008.

A relação das personagens foi a primeira coisa que mudou. Antes era apenas mais uma festa que reunia Frederico, Clarice, Alberto e Fernanda. Em um dos improvisos, eles propuseram que as personagens Fernanda e Alberto estavam morando há dois anos no exterior e tinham voltado para o Brasil há uma semana. Isso foi muito interessante, pois tínhamos mais material para falar sobre a amizade. O que mudou em cada um? Quais são as histórias que eles passaram durante esses dois anos? O que mudou na relação de amizade entre eles? Alguma mágoa ou ressentimento?

Com esse novo mote, nós começamos a trabalhar as mudanças que almejávamos. A principal modificação que fizemos, em relação à primeira versão, foi a de trabalhar a questão da sutileza. Sutilizar as mudanças de temperamento das personagens e a transição entre os momentos de tensão que estavam muito repentinos e bruscos. Para isso, as relações entre as personagens poderiam ser mais subjetivas e indiretas, em que eles insinuariam mais do que mostrariam. As intenções dos atores em cena deveriam ser mais escondidas. Insinuar mais do que mostrar. A partir do momento que eles tentavam mostrar demais durante os improvisos, eu intervinha e sugeria que tal intenção fosse mais sutil. Nós queríamos que o público tivesse mais “achismos” do que certezas sobre as personagens e sobre determinadas situações.

Por exemplo, tinha uma cena na primeira versão que nós queríamos sugerir o desejo sexual de uma personagem por outra. Para isso, durante uma conversa entre os dois, ele tentava discretamente beijá-la. Isso não era sutil. Para a segunda versão, a personagem deveria apenas insinuar esse desejo. Esse tipo de mudança deveria estar presente durante toda a peça. Quem deveria interpretar era o espectador. Nós insinuávamos e o espectador percebia aquilo que quisesse. Enquanto espectador, acho isso mais interessante. Ao assistir uma peça, prefiro que ela não me diga tudo e que não me mostre tudo didaticamente. É mais prazeroso quando percebo algo numa peça sozinho, pois fico com a impressão de que aquilo foi só para mim.

Para sutilar os momentos de tensão, nós tentamos levar para o contexto da peça ocasiões que fossem aparentemente corriqueiras. Por baixo de detalhes inúteis poderia existir intensidade. Não precisava ter a todo momento situações explosivas ou especiais. Desse modo, nós modificaríamos aquilo que um dos espectadores da primeira versão disse: “os acontecimentos são muito repentinos para o tempo realista da peça”.

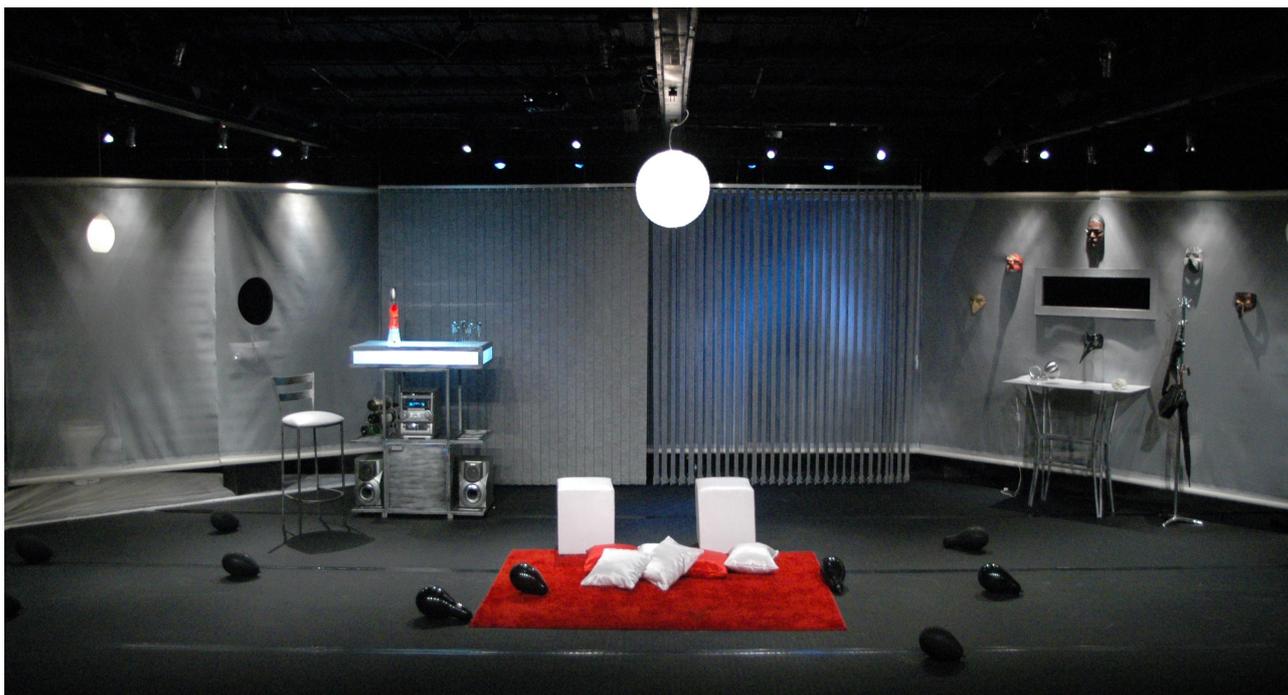
Outra mudança radical foi assumir o improviso integralmente na peça. Antes eles tinham um texto decorado e alguns espaços entre o texto para improvisar. Nessa atual versão, eles não decoraram nada, mas tinham apenas um roteiro de acontecimentos que conduzia a seqüência da peça. Todas as falas eram improvisadas. Com isso, nós assumimos de vez a questão do espírito de jogo e de improvisação em cena. Desse modo, o estado de alerta, de escuta, de reação e de presença em cena se expandia. Os atores não tinham como fugir do momento presente, encarando a peça como um jogo em que o acaso e a surpresa eram sempre bem vindos. Para assumir isso de vez, foi preciso trabalhar e repetir intensamente a seqüência do roteiro, além de todo entrosamento que já tínhamos estabelecido desde os primeiros encontros desse atual projeto.

Outra questão que ainda nos incomodava era relacionada à desarmonia estética da peça. Muita coisa deixou de fazer sentido, como alguns efeitos realistas que o cenário e o som propiciavam. O cenário anterior, por exemplo, dava a impressão, quando o espectador entrava no teatro, de que realmente parecia um apartamento, mesmo que fosse estilizado com paredes translúcidas e outros efeitos. No decorrer da peça, algumas falhas começavam a aparecer e isso poderia distrair e distanciar o espectador do nosso foco, que era a relação entre as personagens. Como uma das críticas que tivemos de que “a cenografia está linda, mas a parede dava umas tremidas e umas coisas não funcionavam”.

Assim, começamos a experimentar o cenário e a disposição do espaço cênico de diversas maneiras. Antes a disposição era de palco italiano. Testamos o semi-arena com a

mesma estrutura de cenário, mas ainda não era aquilo. Por fim, experimentamos uma arena total, com o desprendimento de boa parte do cenário. Desde o primeiro ensaio aberto que fizemos com o público em volta da cena, nós tivemos certeza de que esse espaço seria o ideal para a nossa proposta. A seguir as fotos do cenário com a disposição do espaço cênico.

Primeira versão:



Segunda versão:



Com a disposição arena, o público ficaria mais próximo dos atores, percebendo assim, seus pequenos gestos e os detalhes de suas atuações. Com isso constituído, os atores, durante os improvisos, buscaram explorar todo o espaço para estabelecer uma outra relação com o espectador. Antes nós tentávamos conduzir o foco do espectador, mesmo durante as cenas simultâneas. Mas agora, era o espectador quem fazia sua opção. Para isso, nós exploramos ainda mais as cenas paralelas e os múltiplos focos em cena. Como o público ficava em círculo, muitas cenas eram exclusivas para alguns espectadores e os atores deveriam ser bastante conscientes disso. O ator deveria saber que determinado gesto ou determinada cena seria vista apenas por alguns espectadores, os que estavam mais próximos da cena. Ao mesmo tempo em que o espectador poderia se sentir como um *voyeur* de tudo que acontecia em cena, ele poderia também se sentir conivente. Isso era mais provocativo.

Ainda sobre o cenário e adereços, nós deixamos apenas aquilo que julgávamos indispensável para ajudar o ator em cena. Se segurar um copo e beber algo de verdade em cena, ajudava-o a estar mais presente e a acreditar naquela situação, nós deixávamos o copo. Com o som foi a mesma coisa. Os efeitos de chuva, de trovão, de campainha e de telefone não eram mais necessários. Antes nós usávamos esses efeitos, mas parte do público questionava: se tinha barulho da campainha, deveria ter o barulho da torneira. Para acabar com essa incoerência, nós assumimos a teatralidade desses efeitos no sentido de expor que se tratava de um efeito cênico. Já na primeira cena da peça, quando a personagem Clarice entra na casa, ela toca a campainha e faz o barulho com a própria boca. Assim, os signos de tais efeitos ficariam mais claros para o espectador. O barulho da chuva antes trazia a atmosfera que queríamos, mas como o tom de voz dos atores em cena era baixo, o som da chuva atrapalhava. Para mostrar que estava chovendo, os atores antes de entrarem em cena se molhavam com um borrifador de água. E isso acontecia na frente da platéia, atrás da arena:



A encenação da peça tentava o tempo todo mostrar que se tratava de uma ficção, expondo os efeitos cênicos e não disfarçando-os. Num desses momentos, por exemplo, um refletor, estrategicamente pendurado, caía no meio da cena. Em outro momento, as personagens, ao atenderem o interfone, mostrariam que não tinha um fio de verdade:



O caráter ficcional da encenação contrapunha com a atuação que, de algum modo, se espelhava na realidade, ou seja, no cotidiano real que vivemos. Para contrastar ainda mais isso, os atores antes de começar a peça, ficariam no hall do teatro vestidos com as roupas

de suas personagens, mas agindo em seu próprio nome. Eles ficariam no hall conversando com os espectadores ou sentados por perto. Enfim, realizando ações bem parecidas com as que os espectadores estivessem realizando. Depois que os espectadores se acomodassem em suas cadeiras, os atores começariam a peça sem uma mudança brusca entre a realidade que eles estavam no hall para a ficção que eles estabeleceriam em cena.

Por fim, a última mudança que fizemos, foi a de deixar subtendido desde o início da peça que as personagens estavam naquela festa para jogar e eles não precisariam de um jogo explícito para mostrar isso, como fazíamos na primeira versão com o jogo “verdade ou consequência”. O jogo permearia toda a peça mais implicitamente. É como se as personagens simulassem tudo que estivesse acontecendo na festa, mas o espectador só perceberia isso aos poucos ou nem perceberia. Os atores deveriam se sentir livres para, aos poucos, soltarem frases como “você sempre faz isso”, “na vez passada você estava menos agressivo” ou “você pode repetir isso porque eu não achei muito sincero”. A lógica que criamos foi a de que aquelas personagens só conseguiriam agir com sinceridade no momento em que elas pudessem simular algo. A amizade dentro do contexto da peça estaria tão desgastada que as personagens só agiriam sinceramente pelo fato de estarem num jogo.

Com todas essas mudanças e expectativas nós apresentamos a peça *EUTRO*⁵⁴ no Teatro Garagem do SESC entre os dias 11 e 14 de setembro de 2008. Para a nossa satisfação, o resultado alcançado se aproximou muito daquilo que idealizávamos. Uma das maiores mudanças foi no sentido das coisas ficarem menos explícitas, tanto as intenções das personagens quanto os acontecimentos dramaturgicos. O trabalho que fizemos com os atores de tentar esconder as intenções mais do que mostrar deu mais intensidade às personagens. Cada uma das personagens tinha seu momento mais introspectivo:

⁵⁴ * Janela para texto: ver o DVD “*EUTRO* Filmagem”, em anexo, em que a peça *EUTRO* é apresentada integralmente.



E quando o público percebia que algo se passava com aquelas personagens, a percepção era mais subjetiva e intensa, como é dito nesse comentário de Ariane Guerra⁵⁵ sobre a segunda versão da peça:

A tensão que fica no ar é muito clara, como se você entrasse numa sala de repente e mesmo com as duas pessoas em silêncio você percebe que o clima não está nada bem. Eu senti assim, que ficava sempre uma tensão no ar, alguma coisa a ponto de explodir, e às vezes de fato explodia.⁵⁶

Nos momentos de explosão, as personagens tomavam atitudes violentas e descontroladas. Veja a foto a seguir:

⁵⁵ Ariane Guerra é atriz e estudante de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

⁵⁶ Informação fornecida por Ariane Guerra por e-mail em setembro de 2008.



Os comentários que recebemos sobre essa versão da peça comprovaram também o resultado que esperávamos com as mudanças. Para Álvaro Fagundes⁵⁷:

Uma coisa que me impressionou na peça foi a criação de tensões tanto com o silêncio quanto com olhares. Tem também momentos de tensões grandes proporcionadas pela situação fronteira que vem do tipo de encenação, que eu não saberia qualificar (realista, naturalista?), o fato é que o trabalho fica numa fronteira entre o real e o encenado e, para isso, o improviso, que é de boa qualidade, contribui muito. Eu fiquei muito tenso na hora em que o Marquinho cai e se machuca, também quando o canhão de luz cai. Essa dúvida dos primeiros segundos é muito interessante, gostei muito. Obrigada a uma atenção maior e bota em jogo a posição do espectador.⁵⁸

Essa percepção de Álvaro Fagundes, de que o “trabalho fica numa fronteira entre o real e o encenado”, foi de acordo com o que queríamos. Na versão antiga, nós tentamos também trabalhar nesse sentido, com momentos que o espectador duvidasse da ficção e achasse que tal situação fosse real. Mas nessa nova versão, nós enfatizamos ainda mais esses momentos, como o refletor que cai, o ator que cai, garrafas que são derrubadas e outros imprevistos que poderiam surgir. Ou mesmo a presença dos atores no hall de entrada deixava o espectador com a dúvida se aquilo era encenado ou não. Cristiano Gomes⁵⁹ comenta a sensação que ele teve no hall de entrada do teatro, quando ele foi assistir:

⁵⁷ Álvaro Fagundes é escritor, poeta e filósofo. Formado em sociologia pela UFRJ, ele atualmente está trabalhando na Rio Branco como diplomata.

⁵⁸ Informação fornecida por Álvaro Fagundes por e-mail em setembro de 2008.

⁵⁹ Cristiano Gomes é ator e formado em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. Atualmente desenvolve seu trabalho como ator e coordena um núcleo de pesquisa que oferece cursos para atores em Brasília.

Durante a entrada do público e nos instantes anteriores ao início do espetáculo, fiquei em dúvida se a narrativa já havia iniciado ou se, na verdade, os atores estavam presentes em cena por um efeito plástico. Em todo caso achei interessante e fiquei observando as atitudes dos atores que se desenvolviam com muita naturalidade. O público se acomodou e instantes depois, a narrativa teve início e com ela a naturalidade se manteve.⁶⁰

Por outro lado, a peça também enfatizava momentos estritamente ficcionais.

A própria encenação não tentava enganar o espectador de que aquilo era uma ficção, mas pelo contrário, nós afirmávamos que a peça era uma ficção. É uma espécie de “contrato” que a encenação estabelece com o público, deixando bem transparente quais são as opções da linguagem. O “contrato” é estabelecido logo no início em que os atores simulam a chuva com o borrifador, e o som da campainha, também no início, é realizado pelos próprios atores. Esses efeitos, ao invés de distanciar, aproximavam ainda mais os espectadores da obra apresentada, como coloca Jonanthan Andrade⁶¹:

Se eu vejo a atriz jogar água no guarda-chuva é ótimo, porque desnuda e escancara o plano de ficção da peça. Mas se logo depois eu choro junto com ela, a proposta chega em mim de outra forma. Eu, que primeiro vejo que estão ali escancarando um jogo teatral, esqueço de tudo isso e sou afetado do mesmo jeito.⁶²

Além de todas essas mudanças na encenação da peça, a principal transformação aconteceu num plano mais subjetivo. Como a estrutura da peça era permeada pela situação de improviso, os atores eram “obrigados” a estarem atentos a tudo que acontecesse a sua volta, além de induzir que eles trabalhassem com a reação em cena a todo momento. Isso reforçava ainda mais o que chamamos até agora de *verdade cênica*. Nós consideramos que uma das chaves para a concretização da *verdade cênica* por um ator seria a apropriação de suas características para o trabalho com sua personagem e a constante busca pela presença em cena. A instabilidade dos improvisos fazia com que os atores durante a peça não só

⁶⁰ Informação fornecida por Cristiano Fagundes por e-mail em setembro de 2008.

⁶¹ Jonanthan Andrade é ator e dramaturgo. Formado em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, ele atualmente trabalha como ator em peças teatrais e leciona artes cênicas em instituições de ensino em Brasília.

⁶² Informação fornecida por Jonanthan Andrade por e-mail em setembro de 2008.

estivessem presentes e “atenados”, assim como suas reações às diversas situações partissem de suas próprias características como sujeitos.

Além dos comentários e da reação do público ao assistir a peça, a nossa própria percepção permitiu que avaliássemos as reestruturações ocorridas desde a primeira versão. Todos do grupo acharam que as mudanças apenas favoreceram nosso principal objetivo: o trabalho do ator com verdade em cena.

CONCLUSÃO

A percepção que tive ao assistir a primeira apresentação da peça *EUTRO* no Teatro Garagem foi de que os atores, no meio daquela arena, estavam expondo suas subjetividades e intimidades com coragem, beleza e intensidade. Coragem por se arriscar num jogo de improvisação no qual a personagem não o mascara enquanto sujeito, mas o revela. Beleza porque a presença dos atores e conseqüentemente de suas personagens em cena era apresentada com sutileza. Intensidade porque a exposição em cena foi fruto de um intenso contato do ator (sujeito) com suas características mais subjetivas e com suas múltiplas identidades. Ao longo das quatro apresentações no Teatro Garagem, essa percepção se manteve e a sensação era de satisfação por termos traçado caminhos múltiplos para o trabalho do ator na sua busca por apresentar algum tipo de verdade em cena. Acredito que esses caminhos são múltiplos porque a verdade no teatro pode ser trabalhada sob inúmeras perspectivas, parâmetros, contextos e conceitos.

O conceito apropriado aqui foi o de *verdade cênica* de Stanislavski dentro do contexto contemporâneo, onde o Grupo Experimental Desvio se insere, nomeado por Stuart Hall como pós-moderno. A perspectiva era a de que conseguiríamos trabalhar a verdade em cena a partir da apropriação do ator de sua subjetividade e identidade, considerada múltipla na pós-modernidade. Já os parâmetros foram as pesquisas e os trabalhos de Jerzy Grotowski, Costantin Stanislavski, Peter Brook e Ariane Mnouchkine.

Essa experiência só foi possível pelo trabalho desenvolvido com o Grupo Experimental Desvio. O próprio estímulo para a investigação estabelecida aqui ocorreu a partir das análises feitas sobre os processos do grupo. Os questionamentos surgidos com a primeira peça do grupo, *Pequena existência, uma disputa na merda*, e com a segunda, *Beckett às*

avessas, determinaram o rumo dessa pesquisa. Com a primeira, foi percebido que o nosso objetivo, enquanto pesquisadores cênicos, era averiguar possibilidades para o trabalho do ator. Já com *Beckett às avessas*, foi possível perceber que o trabalho do ator poderia ser realizado com algum tipo de verdade em cena.

Desse modo, estabelecemos o objeto de estudo da presente pesquisa. Como a verdade em cena poderia permear o trabalho do ator com sua personagem? A partir do conceito de *verdade cênica* de Stanislavski, foi delineado nosso percurso. A verdade em cena foi estabelecida com a apropriação pelo ator de suas características enquanto sujeito dentro do contexto contemporâneo. Com a identificação em trabalhos como os de Peter Brook e com as experiências realizadas nas sala de ensaio, principalmente pela improvisação, foi percebido que o trabalho do ator deveria estar estritamente relacionado com o *momento presente*. Enquanto atua, todos os sentidos do ator devem estar vivos e prontos para reagir a qualquer estímulo dado em cena.

Ao assumir esse trabalho como uma pesquisa acadêmica de mestrado, pude, além de registrar todo o processo com mais consciência, profundidade e estudo, estabelecer alguns direcionamentos como ator e diretor teatral. Até agora, me posicionei apenas como diretor do Grupo Experimental Desvio, mas acredito que é importante me colocar também na posição de ator, já que exerço essa função em outros grupos. É pertinente ressaltar que essa pesquisa afetou bastante meu modo de pensar e agir como ator teatral. A primeira coisa que me vem à cabeça, quando penso na repercussão que esse processo teve em mim, é na importância da sutileza no trabalho do ator. A questão de esconder as intenções durante a atuação ao invés de querer mostrar pode deixar mais sutil o trabalho do ator. Pude perceber durante as apresentações da peça *EUTRO* que as intenções dos atores por mais sutis e mínimas que fossem poderiam ressoar nos espectadores. Outra parte do processo que fortalece meu trabalho de ator é no sentido de pensar e configurar a personagem a partir do material subjetivo que eu, enquanto

sujeito com identidades múltiplas, posso oferecer. Nesse sentido, deixo de pensar a personagem como algo imaginário e a aproximo de minha realidade e de minhas particularidades.

É provável que eu consiga levar parte desse estudo para futuras experiências nos palcos. Em termos mais práticos, as percepções durante os improvisos que realizamos podem me auxiliar em trabalhos que eu venha a fazer, como a intensificação da presença em cena a partir da escuta, da reação e da situação de jogo. Apesar de não ter participado efetivamente durante o processo como ator, era inevitável que eu analisasse e até experimentasse alguns exercícios. Teve um improviso durante o processo, por exemplo, que eu acabei participando. Eu estava assistindo o improviso e nada acontecia. Os atores estavam estagnados e acomodados com a situação de improviso estabelecida. Então, resolvi entrar no improviso sem avisá-los para surpreendê-los. Eu simplesmente coloquei uma camisa no rosto e entrei no improviso como um bandido que assaltava a casa. Foi interessante, pois consegui me sintonizar com o espírito de improvisação que eles tinham adquirido ao longo do processo, apesar de ter sido a primeira vez que eu entrava num trabalho de improviso com os atores do grupo. Acredito que consegui entrar sem desequilibrar a harmonia da improvisação porque, ao coordenar e dirigir o processo com o grupo, eu acabava assimilando as idéias que eram reconhecidas pelos atores, já que também sou ator. De certo modo, os direcionamentos que estabeleci ao dirigir o processo de criação da peça *EUTRO* servem não só para meu trabalho de diretor, mas também de ator.

A maior dificuldade e também a maior riqueza dessa pesquisa foi o trabalho de conduzir um processo grupal de preparação, criação e montagem para uma peça teatral em harmonia com as pesquisas solitárias diante dos livros e de um computador. Difícil porque muitas vezes não conseguia registrar em palavras algo mágico e sublime que acontecia num ensaio. Difícil porque a tendência era a de separar processo prático do teórico. Difícil porque às vezes a vontade era de trabalhar sozinho sem depender de ninguém. Já a riqueza dessa pesquisa

foi a possibilidade de alcançar algum objetivo simplesmente porque estava acompanhado por um grupo de atores disposto a se arriscar em caminhos incertos. A pesquisa foi rica porque muitas vezes algo que eu tinha estudado esclarecia determinados exercícios na sala de ensaio e vice-versa. Rica também porque o trabalho desenvolvido junto aos atores do Grupo Experimental Desvio se confundiu com o trabalho que desenvolvi nessa dissertação.

Pensando em toda a criação, tanto da peça quanto deste texto, vejo como tive a oportunidade de explorar possibilidades artísticas na expectativa de trabalhar a subjetividade do ator como material para sua criação em cena e a constante busca pela presença e *verdade cênica*. Trafegando entre as exigências de uma reflexão acadêmica e os meus anseios artísticos como ator e diretor teatral, pude, com esse trabalho, traçar alguns caminhos. Apesar de ter trabalhado com um grupo de atores específicos numa montagem teatral criada e apresentada a partir de improvisos, acredito que poderei desenvolver parte desse trabalho em outra situação, ou seja, com outro grupo de atores ou numa montagem com um texto teatral definido. Digo isso não num sentido metodológico de aplicar as mesmas etapas que elaborei aqui, mas de adaptar essas etapas para outro contexto e com outras particularidades.

Acredito simplesmente que as percepções estabelecidas nesse processo criativo transformaram meu modo de pensar como ator e diretor teatral e essas percepções, inevitavelmente, me acompanharão, podendo ser trabalhadas direta ou indiretamente em trabalhos futuros. Um processo que envolveu os atores do grupo e eu numa constante busca para o reconhecimento de nossos vícios, muletas, falhas, clichês, comodismos, apegos e fugas como atores e diretor. Só depois de reconhecer isso é que foi possível estabelecer as diretrizes da pesquisa.

Foi basicamente nesse sentido que caminhamos. Numa longa estrada empoeirada e cheia de buracos, além dos desvios que poderiam nos conduzir para outros caminhos. Ora cansados e ora empolgados com a caminhada. Em muitos momentos, parecia

que caminhávamos em círculos. Mas independentemente disso, a gente andava. Lentamente. Mesmo que o vento muitas vezes não nos deixasse sair do lugar. Às vezes, um de nós ficava para trás pois estava cansado. Quando percebíamos isso já estávamos bem distantes. A gente esperava. Isso atrasava o percurso, mas tínhamos que respeitar o modo como cada um caminhava. Cada um no seu tempo. Era preciso respeitar o passo lento de alguns. Muitas vezes a gente não respeitava os curtos passos de alguém, pois parecia que ele estava atrasando nosso percurso. Numa caminhada como essa é preciso um ritmo comum entre todos que a percorrem. Isso é raro. Uma pena, pois se assim o fosse, a estrada poderia ser percorrida com menos tempo e com mais prazer. Nesse tipo de estrada, parece que tudo dá errado. Muitos tropeções e escorregões. Muitas armadilhas. Faltam estímulos para continuar.

É possível que encontremos na mesma estrada um grupo de pessoas com o mesmo objetivo que o nosso. Ao invés de caminharmos juntos, ambos os grupos preferem caminhar sozinhos, pois duvidam da vontade alheia de ajudar. A estrada continua. Em determinado momento do caminho, nós encontramos um mapa que indicava o trajeto ideal para alcançarmos nosso objetivo. Seguimos o mapa até encontrarmos outro mapa e assim sucessivamente. Cada mapa determinava um caminho. Múltiplos caminhos que nos conduziam aos nossos objetivos. Porém a estrada não tem fim. Por mais que consigamos alcançar determinados objetivos, novos caminhos são delineados e a estrada continua...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia, 1959.
- ARAÚJO, Antônio. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Pubisfolha, 2002.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: M. Fontes, 1999.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BALL, David Mark. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas, SP: Unicamp, 1995.
- _____. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.
- _____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.
- BERRETTINI, Célia. *A linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Unicamp, 2001.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997.
- CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CONRADO, Aldomar. *O teatro de meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- CURI, Alice Stefânia. *Por uma tao expressividade: processos criativos em trânsito com matrizes taoístas*. 2007. Tese de Doutorado—Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Abril, 1985. (Coleção Os Pensadores).
- DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Notas do subterrâneo*. Rio de Janeiro: B. Brasil, 2003.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Unicamp, 2001.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2004.
- FIGUEIREDO, Luis Cláudio Mendonça; SANTI, Pedro Luiz Ribeiro. *Psicologia, uma (nova) introdução*. São Paulo: EDUC, 2002.
- FLASZEN, Ludwik; GROTOWSKI, Jerzy. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. *A microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2005.
- _____. *Vigiar e punir*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- GASSET, José Ortega y. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 2005.
- GIDDENS, Anthony. *Mundo em descontrole*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2001.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- LEITE, Martha Dias da Cruz. *A “vida” da cena: um estudo da corporeidade do ator em estado de expressão cênica*. 2006. Dissertação de Mestrado—Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- LEMOES, André. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- MCLUHAN, Herbert Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MENEZES, Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MNOUCHKINE, Ariane. *El arte del presente: conversaciones con Fabienne Pascaud*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- OSTROWER, Fayga. *criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PESSOA, Fernando. *O guardador de rebanhos e outros poemas*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- _____. *O Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- RICHARDS, Thomas. *Grotowski on physical actions*. New York: Routledge, 1993.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880 – 1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Edições e Publicações Brasil, 1941.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*: Stuart Hall e Kathryn Woodward. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- SPOLIN, Viola. *O jogo teatral no livro do diretor*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004a.
- _____. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004b.
- _____. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004c.
- _____. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ZOLA, Emile. *Romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ANEXOS

Anexo I – Texto da peça *Eutro – tequila à luz de velas*

Texto: *Eutro – tequila à luz de velas*

Dramaturgia: Rodrigo Fischer

Cenário: Sala de um apartamento, banheiro e hall de entrada para o apartamento, que é uma parte externa do apartamento. Ambientação aconchegante e “clean”. Sofás, puffs, tapetes e almofadas. Um barzinho. Um espelho no meio de uma coleção de máscaras. Dois Abajurs. Balões e outras decorações de uma festa. As paredes que dividem o banheiro e a parte externa são translúcidas. O restante das paredes é coberta com uma persiana

Personagens: Suas características são definidas no decorrer da peça e suas atitudes são mutáveis. Nenhuma das personagens possui personalidade chapada e estática, elas são múltiplas.

Clarice
Fernanda
Alberto
Frederico

CENA 1 – Preparação de Fred

(Casa do Fred. Lá fora a chuva está forte. Fred muda seus móveis de lugar enquanto o público entra. Ele arruma a casa metodicamente. Espalha balões pela sala e tenta encher e dar um nó num dos balões com muita dificuldade. Ele se senta no sofá e olha para frente (platéia) meio cabisbaixo e reflexivo. Silêncio. Toca a campainha. Ele olha para a porta, mas duvida que seja alguém. Não reage. Toca a campainha novamente. Agora ele ri com entusiasmo, pega seus óculos e vai em direção da porta com empolgação. Abre a porta. Nesse momento entra Clarice eufórica e feliz. Ao vê-la, ele se decepciona e seu rosto ameaça o retorno melancólico. Tenta disfarçar com um leve sorriso falso no rosto)

CENA 2 – Chegada de Clarice

Clarice

(Entrando) Oi.

Fred

Eu não queria...*(Um pouco desconcertado. Muito peso nas poucas palavras)* Bem, é que, que...*(Colocando as mãos no rosto. Absolutamente incomodado com a situação)* Desculpa, eu não...

Clarice

(Um pouco sem graça) Posso entrar?

Fred

Claro *(Rindo sem jeito. Gesticulando com os braços para ela entrar)* Por favor.

Clarice

(Indo cumprimentá-lo) Você está bem?

Fred

Tô. Quero dizer... Porquê?

Clarice

(Meio sem entender) Eu só estou querendo saber se você está bem.

Fred

Não.

Clarice

(Preocupada) O que aconteceu? *(Silêncio. Eles se encaram)* Não vai me dizer que você...

Fred

Calma. Brincadeira. Estou bem.*(sorri)* E você como tá?

Clarice

Ah eu tô ótima.

Fred

(Rindo ironicamente) Porque você está ótima?

Clarice

Ah, você é ridículo. *(Rindo para descontraír e dando um tapinha no braço dele, demonstrando intimidade)* Você é muito ridículo. Agora será que você pode me ajudar com essas sacolas e me cumprimentar normalmente.

Fred

(Agora o clima fica bastante descontraído) Claro.*(Ele dá um beijo bem a vontade na bochecha dela,*

mas parecendo que ia beijá-la na boca) Deixa eu ajudar. *(pegando as sacolas)* Hum, deixa eu ver o que você trouxe pra gente. *(Olhando dentro delas)* Cerveja, *(Pegando pacotes de salgadinhos e jogando pelo alto)* Besteira. *(Pega mais um)* Mais outra besteira. Pera aí Cla, salgadinho “Micos”? *(Ela tenta pegar dele. Num clima de brincadeira)* Aí vc foi longe. Não acredito! Você sempre trás essa porcaria pra cá e eles sempre ficam jogados num canto porque ninguém come. Você é muito murrinha.

Clarice

Larga de ser bobo. Mentira que você não come. Ah, agora você não viu o que eu trouxe de realmente especial, uma garrafa de Tequila Ouro José Cuervo. *(Pegando numa das sacolas)* Como eu sou murrinha, você não vai beber e eu vou jogar na privada. *(Agora é ele que tenta tomar da mão dela)*

Fred

(Indo atrás dela que foge pela sala em clima de brincadeira) Me dá essa garrafa Cla. Cuidado que vai quebrar. Não me obrigue a ser violento. *(Tomando a Tequila de sua mão)* José Cuervo?? Não acredito... Puts, eu já disse que eu te amo hoje? Você realmente... vamos, senta aí *(Ela se senta)*. E deixa que eu guardo as bebidas e as besteiras. *(Ele vai em direção da mesa, joga os salgadinhos e depois em direção a caixa de isopor guardar as bebidas. Enquanto ele faz esse trajeto eles dialogam)*

Clarice

Tá a maior chuva lá fora. Cadê o resto?

Fred

Que resto?

Clarice

Eu pensei que todo mundo fosse vir, mas pelo visto...

Fred

Não viu nada de diferente na casa não?

Cla

Não.

Fred

Tem certeza?

Clarice

Ai, o barzinho.

Fred

(Chegando bem próximo do barzinho) Você não viu nada. Olha só isso, tá vendo?

Clarice

Nada

Fred

(Ascendendo a luz forte do barzinho) E agora?

Clarice

Nossa é lindo.

Fred

Poxa, quando eu o vi, não tive como não comprar

Clarice

Adorei a decoração para a festa. Os balões. Você tirou aquela mezinha que ficava ali né?

Fred

(Parando de guardar as coisas) Festa? Que festa? *(Sem entender)* Que decoração? Eu sempre mudo os móveis de lugar. O que você tá falando?

Clarice

Será que você pode parar de fazer perguntas e me trazer uma cerveja? Hoje é um dia especial e eu não quero nem saber se vai me fazer bem, vou beber mesmo.

Fred

(Ele chega com a cerveja e senta na frente dela) Dia especial? Porque? Me diz. *(Ela olha seriamente pra ele. Silêncio. Ela sorri aos poucos. Passa as mãos no rosto dele carinhosamente.)* É que eu não estou entendendo tudo isso que tá acontecendo, parece que o tempo inteiro...*(Nesse escuta-se a voz de Alberto e Nanda chegando)*

CENA 3 – Chegada de Alberto e Fernanda.

Alberto

(Cortando a frase do Fred) Chegamos. *(Fred coloca as mãos no rosto ao escutá-lo).*

Fernanda

Não vai entrando assim amor...

Alberto

Fala sério. O Fred não tá nem aí. Tô entrando. *(Aparece Alberto num clima de festa junto com Fernanda que está mais envergonhada. Ele entrega as sacolas com as bebidas e cumprimenta o Fred como um grande amigo. Em seguida cumprimenta Clarice)* Hehe, olha só esses baldezinhos. Haha, puts Fred você é ridículo. Mudou toda sua sala pra essa festa.

Fred

(Bastante contente com a chegada deles) Não foi trabalho algum. Eu estava mesmo precisando mudar alguma coisa. *(Cumprimentando a Fernanda)* Que bom que vocês vieram. *(Abraçando Fernanda fortemente)*

Fernanda

Você não achou que a gente iria perder essa? *(Depois de abraçá-la, Fred fica olhando Fernanda)* Clarice? Ah você já chegou.

Clarice

É, sempre chego na hora *(As duas se cumprimentam e continuam conversando sobre um acidente que a Fernanda sofreu. Ela mostra sua cicatriz. Conversam em segundo plano)*

Alberto

(Chegando próximo de Fred que estava guardando as bebidas da sacola) A gente trouxe, quer dizer, eu trouxe uma vodka vagabunda porque eu tô quebrado e a Fernanda trouxe *(Num tom infantil)* “leitinho” com “biscoitinhos”.

Fernanda

Ah você é tão *(também num tom infantil)* “engraçadinho”. Você sabe muito bem que eu não estou podendo beber.

Fred

Porque não Nanda, qual é o problema? *(Fred e Fernanda se olham)*

Alberto

Meu grande amigo Frederico, o único remédio que a gente está precisando agora se chama cerveja. Então faça o favor de ir buscá-las ham? *(Clarice e Fernanda começam a cochichar enquanto os dois discutem)*

Fred

Pode buscar, elas estão ali no bar...*(Ele ainda está concentrado na Fernanda)*

Alberto

(Irônico) Seu barzinho é muito interessante, mas faz esse favor pro seu amigo. Convenhamos eim Fred, eu sou visita. Ahn? *(Brincando)* Ahn??

Fred

Claro.

Alberto

Traz uma bem gelada porque hoje eu realmente preciso. Poxa, cadê o resto? Só tem a gente mesmo?

Fred

(Perto da caixa de isopor) Calma, o pessoal deve estar chegando. Eu acho que a chuva atrapalhou muito. Eu vi na TV que essa chuva não tem previsão de acabar. Impressionante como está chovendo. Mas eu acho que já deu uma boa diminuída e o pessoal não deixaria de vir hoje. Será?

Alberto

Eu e a Fernanda quase que não chegamos aqui. Um trânsito horrível por causa de um acidente. Parece que um motoqueiro atropelou uma criança na faixa de pedestre. Aí sempre tem aqueles otários que param pra ver a desgraça alheia, aí eu parei também, pra ajudar mesmo, aí olha o que é que deu *(Mostra a calça molhada)*. Mas enfim, aqui estamos mesmo porque eu não perderia hoje por nada, você sabe. Só chegamos depois da Clarice.*(Fred chega com uma cerveja para Alberto)*

Clarice

(Que estava conversando com Fernanda) Que é que tem eu?

Alberto

Nada não. É que eu tô dizendo pro meu amigo Fred que você está muito bonita. Realmente, você sempre me surpreende. Eu só não gostei muito do seu cabelo.

Fernanda

Alberto?

Fred

(Sério) Pessoas muito magras não combinam com esse tipo de cabelo.

Clarice

Que é que tem meu cabelo?

Fred

Brincadeira. *(Depois disso ele se distancia e fica observando os três que conversam)*

Alberto

Eu não estou brincando. Eu acho feio mesmo.

Clarice

Ahn??

Fernanda

Beto, não faz isso.

Alberto

Não combina com você. Mas é só o cabelo porque o resto realmente me agrada. Eu não sei porque vocês mulheres se produzem tanto.

Fernanda e Clarice

Até parece que você não sabe. Porque os homens gostam de produção.

Alberto

Eu particularmente prefiro mulheres sem excessos, sem nada, sem nada mesmo. He he, peladinha. Diz aí Fred se eu não estou correto?

Clarice

Você é sempre muito inconveniente. Porque você não fala sério um pouco? A cada três frases suas, cinco são ridículas.

CENA 4 – Conversa entre Alberto, Clarice e Fernanda

Márcio

Tudo bem. Vamos falar de algo interessante. Papo sério. Eu já fiquei sabendo que você ganhou uma bolsa pra estudar na Espanha.

Fernanda

É verdade Cla. A gente encontrou aquele seu amigo, ..*(tentando se lembrar)*

Clarice

Qual?

Alberto

Aquele gordinho com cara de bobo que estuda com você.

Clarice

Vocês estão falando do Tiago?

Fernanda

Isso! Ele mesmo. Ele falou que você foi a única selecionada. Tudo pago é?

Clarice

É, quase tudo! Passagem, hospedagem e o curso, menos a alimentação. Mas era tudo que eu precisava agora. *(Beto beija Nanda enquanto Cla fala)* Gente pára com isso. Mas era tudo que eu precisava. Sair daqui o mais rápido possível e estudar muito. Nossa, eu já não estava agüentandomais aquela faculdade. Aquelas pessoas. Egos ambulantes.

Alberto

É fala sério né?. Lá só tem hippie e pseudo-intelectual. Os pés de chinelo

Clarice

(Continua conversando com Fernanda) Sabe, lá ninguém quer te ajudar. Todo mundo só enxerga o próprio umbigo. As vezes eu me sinto um fantasma lá. Aquelas pessoas... *(Clarice, Fernanda e Alberto estão conversando e Fred está no outro lado da sala com a mão na cabeça, passando um pouco mal)*

Fernanda

Eu te avisei que não era fácil. No meu trabalho é a mesma coisa. Tem dias que eu tenho vontade de jogar uma bomba naquele escritório.

Alberto

Amor, eu no seu lugar já teria mandado aqueles babacas pro inferno. *(Olhando pra Clarice)* Eu não sei como você agüenta Nanda Os caras deitam e rolam em cima dela...

Clarice

Mas o que tá acontecendo?

Fernanda e Alberto

É que ...

Fernanda e Alberto

É que...

Fernanda

Fala Beto.

Alberto

É que o chefe da Fernanda chamou ela pra sair e ela...*(Fernanda tenta fazer beto parar de falar)* Clarice, a verdade é que a Nanda engole sapo e fica quieta. Ela pode ser a dona da razão, mas ela simplesmente abaixa a cabeça pra qualquer idiota que manda nela. *(Para Fernanda)* Tô mentindo?

Fernanda

Gente, dá licença que eu não quero mais falar disso. Pra mim esse assunto já deu. *(Fernanda tenta animar Fred que está com muita dor de cabeça. Fernanda e Fred conversam sobre saúde, que ele deveria se cuidar mais)*

CENA 5 – Alberto dá em cima de Clarice

Clarice

Talvez se ela se impusesse mais e deixasse claro suas vontades.

Alberto

Impor? Ela tem é que mandar todos aqueles filhos da puta pro quintos dos infernos. Só entre a gente, a Fernanda é medrosa. Tem medo de dizer não, de falar as coisas que tem vontade, de fazer o que tem vontade.

Clarice

Haha, agora você vai me falar que você faz tudo que você tem vontade? Conta outra. Se as pessoas fizessem tudo que tem vontade, o mundo seria um caos.

Alberto

As pessoas seriam muito mais felizes. Ou pelo menos não morreriam tão frustradas.

Clarice

Beto, a gente é igual a todo mundo. A gente desde pequeno escuta não. A gente é instruído e educado para agir conforme as regras, a dançar conforme a música.

Alberto

Eu faço tudo que tenho vontade e fodam-se as regras, as leis, a cultura, status quo e a genética.

Clarice

Ah é? E qual é a sua vontade agora por exemplo.

Alberto

(Falando num tom mais baixo) Eu tô louco pra te beijar

Clarice

*(Ainda zombando)*Haha Então porque você não realiza sua vontade? *(Ele senta bem pertinho dela e tenta beijá-la)* O que deu em você? A Fernanda tá bem ali.

Alberto

Qual o problema? Ela nem vai ver.

Clarice

Você é muito descarado. Tudo bem, você realiza suas vontades e os outros que se danem.

Alberto

Claro. Não me importo com os outros. *(Ri)* Bobinha. *(Chamando Fernanda que está um pouco distante)* Amor?

CENA 6 – Os quatro conversam

Fernanda

(Que estava cuidando do Fred) Que foi?

Alberto

Amorzinho? Trás uma cervejinha pra mim vai? E porque que vocês dois não vem pra cá?

Fernanda

(Trazendo uma cerveja) É que o Fred está com um pouco de dor de cabeça.

Fred

(Também chegando perto do sofá) Mas pode ficar tranquilo que já passou.

Alberto

Eu não estou nem aí pra sua dor de cabeça rapá. Você tá me enrolando Fred. Eu quero saber é quando o resto vai chegar.

Fred

Será que você não entende que eles devem estar chegando.

Clarice

Eu não quero nem saber se eles vão chegar ou não. Só quero beber e me divertir. *(Olha para eles)* Três cervejas?

Alberto

Trás uma pro meu amigo Fred que ele tá precisando.

Clarice

Nanda? Cerveja?

Fernanda

Não posso.

Clarice

Então só duas *(Ela sai em direção da caixa de isopor)*

Alberto

(Se levantando) Essa festa tá me dando sono. Vou colocar uma música pra agitar. Nanda, cadê meu case de CD?

Fernanda

Tá dentro da minha bolsa, aí em cima da cadeira. Nossa Beto, você não sabe procurar nada sem minha ajuda. Preguiçoso..*(Os dois ficam discutindo carinhosamente até darem beijinhos.)*

Fred

Casal fofo. Vocês estão juntos há quanto tempo? *(Clarice que já estava voltando com as cervejas, parou perto da mesa para pegar uns biscoitinhos e viu uma barata. Ela dá um grito de desespero, solta as cervejas no chão. Tensão)*

CENA 7 – Clarice vê uma Barata

Clarice

(Gritando) Uma barata. *(Começa a chorar. Fred, instintivamente, pula na direção da barata e a mata. A cena fica assim: Clarice chorando. Fernanda indo consolá-la. Fred matando a barata e Alberto apenas olhando e tomando cerveja)*

Alberto

Bravo. Bravo *(Batendo palmas)* Conseguiu chamar a atenção. Puta que pariu. Medo de uma barata? *(Fred está exausto depois de ter matado a barata)*

Fernanda

Será que você pode ficar calado? Você sabe que ela tem pânico de baratas. Respeita Beto. *(Clarice está chorando no ombro da Fernanda)*

Alberto

Tá bom. Tá bom. *(Silêncio enquanto Clarice e Fred se recuperam. Alberto grita repentinamente e estoura um balão)* Outra barata. *(Clarice grita novamente)* Brincadeira, brincadeira. *(Começa a rir)* Deixa eu colocar uma música e ir buscar essa cerveja porque se eu depender dos outros, eu tô fudido. *(Ele vai pegar o case de cds e depois as cervejas. Ele tenta escolher um cd. Fred vai limpar as cervejas e os salgadinhos que caíram com o susto. Enquanto isso Fernanda a consola)*

Fernanda

Você tá melhor?

Clarice

Tô. *(Vendo Fred que limpa o chão)* Desculpa Fred, mas foi sem querer. Deixa aí que eu limpo.

Fred

Não se preocupa não. A culpa é minha por criar baratas.

Alberto

(Procurando cerveja gelada na caixa de isopor) Só tem cerveja quente aqui. Cadê as geladas? *(Continua procurando e cada vez mais indignado porque não acha)*

Fred

(Terminando de limpar o chão e se aproximando da Clarice. Ele deixa o chão um pouco molhado por descuido) Cla, esse seu medo de barata é um pouco estranho e eu acho que você...

Alberto

(Perto da caixa de isopor) Cadê essa cerveja gelada?

Clarice

Será que vocês não entendem que a questão não é a barata? *(Clarice e Fernanda continuam conversando)*

Alberto

(Gritando indignado) Será que alguém pode me dizer onde está a porcaria da cerveja gelada?

Fred

(Falando com Alberto) As mais geladas geralmente ficam mais em baixo.

Alberto

(Irônico) Muito obrigado Frederico, você é realmente muito prestativo. *(Falando consigo mesmo)* Era muito mais fácil deixar as geladas em cima, pra facilitar a vida da pessoa que vai pegar.

Clarice

Gente é melhor eu ir embora antes que.....

Fred

(Puxando novamente o assunto com Clarice) Antes que o quê Cla?

Fernanda

Você tá escondendo alguma coisa da gente?

Clarice

Vocês não vão quer saber realmente o que aconteceu. Tá Bom, vocês se lembram daquela vez que eu.... *(Alberto, que estava voltando com as cervejas, escorrega com o chão sujo de cervejas e cai. Uma queda verossímil.)* Beto?

CENA 8- Alberto escorrega.

Alberto

Ai. Puta que pariu. *(Fernanda vai socorrê-lo. Fred e Clarice riem da queda. Senti muitas dores no joelho)* Ai meu joelho. Puta que pariu, tá doendo muito *(Fernanda chegou até ele)*

Fernanda

Machucou amor?

Alberto

Não, não machuquei não. Eu tô aqui fingindo que meu joelho está doendo. *(Fernanda na melhor das intenções tenta ajudá-lo)* Cuidado, não toca.

Fernanda

Será que alguém pode nos ajudar e trazer um gelo. *(Clarice se levanta para buscar o gelo.)*

Alberto

Tá vendo o chão?

Fernanda

O que é que tem?

Alberto

Está molhado. Nosso grande amigo Fred deixou molhado para que o primeiro idiota que passasse aqui caísse. Esse idiota foi eu, mas poderia ter sido qualquer uma de vocês duas.

Clarice

(Chegando com o gelo) Calma lá Beto, ele não ia deixar o chão molhado pra alguém cair.

Fernanda

É Clarice, mas ele deixou.

Fred

Gente, vocês me desculpem, mas eu achei que tivesse secado o chão completamente. Desculpa mesmo. *(Fred volta a sentir dores de cabeça)*

Alberto

Pare de pedir desculpas. *(Fernanda coloca o gelo no joelho de Alberto)* Você deixou o chão molhado para eu cair.

Clarice

Calma Beto, você acha que o Frederico fez isso de propósito?

Alberto

Claro que fez. Você não viu o jeito que ele estava me tratando desde a hora que eu cheguei?

Fernanda

Clarice, talvez ele fez isso até inconscientemente, mas fez. Amor, eu vou te levar no médico. *(tentando levá-lo)* Vamos embora. Deixa eu tentar te levantar...

Alberto

Me solta que eu consigo me levantar sozinho. *(Ele se levanta com muita dificuldade)* Fred, não precisava ter feito isso, se quiser me mandar embora é só dizer.

Fred

O que você quer que eu diga? Eu não queria te machucar.

Fernanda

Amor, há quanto tempo que a gente conhece o Frederico? Você já viu ele machucar alguém?

Alberto

Por isso mesmo. Agora ele sentiu necessidade de ferir alguém. Uma hora a gente precisa disso.

Fred

Beto desculpa, eu não queria...

Alberto

Admite. *(Eles estão bem próximos)*

Clarice

Será que vocês dois podem parar?

Alberto

Admite que você deixou o chão molhado para eu cair.

Fred

Eu apenas esqueci o chão molhado. Foi desatenção.

Alberto

Você só precisa admitir.

Fred

Se você vai se sentir melhor assim, tudo bem. Eu queria te machucar.

Alberto

Muito obrigado. Agora vem aqui, me dá um abraço e me peça desculpas.

Fred

(Chega bem próximo do Alberto. Eles se olham. Silêncio.) Desculpa *(Eles se abraçam)*

Alberto

Viu? Não foi difícil dizer. Não foi dessa vez tá? Tudo bem, o pior já passou. Já estou melhor. *(Ele apenas está manco)* Depois dessa eu deveria ir embora. Mas eu não vou não Fredinho. Eu vou ficar e animar essa festa. Busca uma cerveja pra mim cara. *(Fernanda busca um pano e limpa) o chão)*

CENA 9 – Admitir o sadismo.

Fred

Claro *(Ele vai buscar)*

Alberto

Cuidado para não cair no caminho. Hehehe.

Clarice

(Indo pegar o case e tenta escolher um cd) Ah mas o seu tombo foi engraçado. Você me desculpa, mas *(rindo)* foi muito engraçado.

Alberto

Ah você gostou então de me ver caindo?

Clarice

Não, eu só achei engraçado.

Alberto

Mentira, você não só não achou engraçado como gostou de me ver no chão. A gente adora ver as pessoas se dando mal. É prazeroso.

Clarice

Desculpa Beto, mas não foi isso que eu disse (*Num tom bem irônico*).

Alberto

Sádica.

Clarice

Ah vai pra...

Alberto

Eu não estou te julgando. Não tô dizendo que é errado gozar da desgraça alheia, só gostaria que você admitisse que gostou de me ver no chão. (*Fred chega com as cervejas*)

Fred

Eu gostei. (*Cla e Beto o olham. Fred seriamente*) Gostei de te ver no chão. Acho que você mereceu. Eu tô dizendo isso numa boa mesmo.

Alberto

Tá vendo Cla? (*Olhando para Fred*) Não é a tôa que a gente é amigo a tanto tempo. Vem aqui, bem longe das meninas que eu tenho um papo sério pra tratar contigo (*elas se abraçam. Nesse momento vai ter um diálogo paralelo entre Fernanda e Clarice; Frederico e Alberto*).

CENA 10 - Máscaras

(*Diálogo entre Fernanda e Clarice*)

Fernanda

Como se a gente fizesse questão de escutar as besteiras que vocês falam.

Clarice

Vocês dois... Fernanda, você pode me ajudar a escolher um cd? (*As duas passam pelo espelho e ficam se olhando durante alguns segundos*)

Fernanda

Cla? Você já viu a coleção máscaras do Fred?

Clarice

Coleção de máscaras?

Fernanda

É, vem ver. (*Chegam próximo a coleção*) Eu achei bem esquisitas

Clarice

Nossa, elas são lindas. Muito expressivas. Olha essa aqui... (*ameaça tocar*)

Fernanda

Não toca!

Clarice

Porque não? *(Gritando com Fred)* Fred, posso pegar uma máscara?

Fred

(Silêncio) Pode, mas cuidado.

Clarice

Vou colocar essa! *(Coloca e fica parada olhando para Fernanda)*

Fernanda

Não gostei muito dela. E você, que achou? *(Ela não responde)* Cla, Clarice. Você pode tirar essa máscara porque tá me incomodando. *(Clarice avança em direção da Fernanda)* Clarice, você tá me assustando. Você pode parar com isso. *(Clarice avança de uma vez e assusta Fernanda que grita)* Ahhhhh.

Clarice

(Tirando a máscara) Calma Nanda, eu tô brincando. É só uma máscara.

Fernanda

Eu não gosto desse tipo de brincadeira

Clarice

Experimenta essa aqui.

Fernanda

Não quero

Clarice

Coloca só pra eu ver.

Fernanda

Já disse que não quero.

CENA 10.1 – Vencer na vida.

(Diálogo entre Alberto e Frederico)

Alberto

(Eles vão para a extremidade oposta ao espelho. Eles conversam, fumam e bebem) Vamos conversar um pouco ali longe das meninas. Você até agora não falou nada do seu projeto. Você ainda continua com aquelas idéias malucas?

Fred

Continuo, mas agora ele tá um pouco parado por questões financeiras. A gente tá atrás de verba.

Alberto

Dinheiro? Grana? Ah, eu tenho um esquema pra arrecadar verba pro seu projeto.

Fred

Como assim? *(Alberto cochicha no ouvido dele. Ambos riem)*. Não, isso eu não posso fazer.

Alberto

Porque não? Se você não fizer, alguém vai fazer. Você tem que deixar de ser otário. Tem um bando de sanguessuga se dando bem enquanto você, muito sensato e ético, fica aí ralando.

Fred

Não é questão de ética, é que pra mim não é correto agir de uma maneira ...

Alberto

Foda-se a consciência. Você não está precisando dessa grana pra realizar o projeto da sua vida? Então faça o que for preciso.

Fred

Meu problema não é com os outros, meu problema é comigo mesmo.

Alberto

Você é quem sabe. Uma hora você vai cansar de perder. Vamos lá pegar mais uma cerveja. Você não tá bebendo nada.

Fred

Uma consciência muito perspicaz é uma doença.

CENA 11 – Brinde à saúde do Fred

Alberto

(Falando com a Clarice) Clarice, Pega uma cerveja aí pra mim.

Clarice

Pega você ué. Você tem duas pernas e dois braços e está do lado do barzinho.

Alberto

Meu joelho Cla, na verdade, eu queria que vocês trouxessem bebidas pra gente fazer um brinde.

Fred

Vamos brindar sim, mas com a tequila José Cuervo e nossa amiga Clã trouxe. *(Eles brincam um pouco falando em "portunhol". Cla, enquanto se aproxima, cai do salto, mas ninguém vê)*.

Alberto

(Erguendo a cerveja) Um brinde à...*(fogem as palavras)* à saúde do Fred.

Fernanda

(*Cutucando Alberto*) Beto?

Fred

Tudo bem amor. Sem problemas

Alberto

Desculpa Fred. À nossa amizade. Ê, ê, ê. (*Todos brindam. Fred tampa o rosto com as mãos, fica um pouco tonto e se desequilibra. Paralelamente Beto brinca com Nanda, ao tentar convencê-la a tomar um gole.*)

Clarice

Fred, que foi?

Fred

Nada, só fiquei meio tonto..

Clarice

Beto, me ajuda aqui que eu acho que ele não está passando muito bem (Beto se aproxima e dá um tapinha no rosto de Fred para “ajudá-lo”. As meninas o puxam)

CENA 12- Segredo sobre Alberto

Alberto

Ah fala sério. Isso aí é frescura do Fred. Vamos acabar com esses probleminhas e nos divertir? Todo mundo é amigo aqui. Isso aqui é uma festa não é?

Clarice

E o que a gente tá fazendo?

Alberto

Ah eu não sei. Só sei que preciso ir ao banheiro urgente.

Fred

Você sabe onde fica, né?

Alberto

Claro que eu sei. Tem fósforos lá?

Fred

Você vai cagar agora?

Alberto

(*Indo em direção ao banheiro*)Eu jamais colocaria minha bunda no seu vaso.

Fred

Deixa de frescura. Meu banheiro é limpinho. Mas se for cagar, pega esse fósforo aqui.

Fernanda

(Vendo que Alberto já entrou no banheiro) Você já contou pra ele?

Fred

Claro que não você tá louca?

Clarice

Fernanda, você é quem devia ter contado pra ele. Vocês são...

Fernanda

Eu tentei mas eu não consigo.

Fred

A gente precisa contar.

Fernanda

Hoje?

Fred

Agora.

Alberto

(Do banheiro) Fred? Fred?

Fred

Que foi?

Alberto

Você tem o manual de instruções dessa descarga?

Fred

(Falando baixo) Puts, esqueci de avisar que tá quebrada a descarga.

Alberto

Fred?

Fred

No momento ela só funciona manualmente. Tem que encher um balde com água.

Alberto

(Resmungando e saindo do banheiro) Eu sabia que eu não devia cagar fora de casa. É a lei de Murphy.

Fred

Eu não vou contar.

Clarice

Um dos dois tem que contar. Eu tô fora. *(Alberto sai do banheiro e vai no tanquinho, que é na outra extremidade encher o balde)*

Alberto

(Enquanto passa) Merda.

Fred

Cagão!!hahaha cagão.

Alberto

Ah vai pra merda!

Fred

Ainda não. Mas eu acho que você já está nela.hahaha

Alberto

Engraçadinho.

Fernanda

(Com cuidado para Alberto não ouvir) Pára de brincadeira. A gente tem que decidir quem vai contar. Eu tô com medo. Não sei qual vai ser a reação dele.

Clarice

A questão é a seguin...*(Alberto passa com o Balde cheio d'agua. Eles disfarçam o assunto)* A questão é seguinte: um de vocês dois precisa contar pra ele. Eu não quero participar disso.*(Silêncio)*

Fernanda

Logo hoje? Fred, por favor conta pra ele. Faz isso por mim. Você tá em dívida comigo. Você sabe.

Fred

Tudo bem, mas acontece que seu contar, ele vai...

Alberto

(Voltando) Você devia ter me contado que a descarga tava estragada. Eu sou muito azarado mesmo. *(Percebendo que os três estão com cara de preocupação)* Que foi? Peidei na igreja? Porque vocês estão com essa cara? Só porque eu caguei? Ham? Tô fedendo? *(Eles continuam em silêncio)* O que foi? *(Clarice se levanta e vai mexer no som).*

CENA 13 – Revelam o segredo

Fred

Bem... Eu não sei nem por onde começar. *(Fernanda está de cabeça baixa como se o assunto fosse assustado. Cla liga o som)*

Alberto

Desliga essa música. O que foi? Vamos parar com esse suspense ridículo e me contar logo.

Fred

É que você tá com...*(Nesse momento toca uma música bem alta que Clarice colocou. Eles discutem mas a voz é abafada pela música. A discussão fica assim: Alberto questionando porque ele não tinha contado antes. Pergunta pra Fernanda se ela sabia. Ela diz que sabia. Tudo isso abafado pela música, mas só a movimentação e as intenções. Alberto fica exaltado com a situação e começa a julgar Fernanda e Fred. Clarice está perto do s aparelho de som. Gritando com os dois que se defendem.)*

Alberto

(Gritando com a Clarice) Desliga a porra dessa música. (El ao observa. Silêncio. Alberto está chorando. Ela desliga).

Fred

É Brincadeira.

Alberto

O quê?

Fernanda

É brincadeira amor. A gente queria te testar.

Nanda

É só uma brincadeira boba amor.

Fred

O Limite da fragilidade.

Nanda

Não precisa de tanto né Fred? É que a gente te sempre tão forte e tão seguro. E o Fred apostou que conseguiria te deixar impotente. Eu só aceitei porque não achei que você fosse ficar assim. Desculpa.

Fred

Eu Ganhei..

Alberto

(Num clima de tensão, Beto se levanta e caminha lentamente) Foi divertido pra vocês? É que eu não achei nem um pouco, vocês devem ter percebido. O que você ganhou Fred?

Fred

Não era nada demais não. Era só uma questão de honra mesmo.

Beto

Legal. Eu só queria que você não fizesse esse tipo de brincadeira com mais ninguém. *(Instintivamente parte pra cima de Fred e agarra-o pelo pescoço. Gritando)* Com ninguém entendeu?*(Fernanda tenta separá-los e ele a segura)* E você Fernanda, o que você está pensando. Você não devia ter feito isso. Mas era brincadeira né? Vamos brincar então. *(Clara coloca uma música e Beto muda de luz)*

CENA 14 – Briga de Casal.

Alberto

(Fernanda vai se desculpar mas ele a ignora e vai pegar uma cerveja. A Música está alta. Alberto começa a dançar sozinho. Clarice dança timidamente. Fred fica olhando e Fernanda se senta. Alberto começa a dançar com Clarice. Toca a a campainha e Fred vai ver quem chegou, não tem ninguém. Só uma carta que ele lê, fica triste e começa a beber loucamente. Fernanda observa e depois fica com ciúmes. Puxa Alberto para um canto. Eles discutem, primeiro é ela que dá sermão, depois é ele que mostra seu poder na relação e ela, sua submissão. Ela começa a chorar. Ele volta a dançar. Fernanda vai até a caixa de isopor e bebe uma cerveja num só gole. Ela volta e fica olhando Alberto que dança com Clarice novamente. Ela volta até a caixa de isopor tenta abrir uma garrafa de vodka com uma faca. Ela se corta e grita. Clarice abaixa a música e Alberto vai na direção da Fernanda ver o que aconteceu).

CENA 15 – Fernanda corta a mão

Fernanda

(Escondendo o dedo) Ai minha mão.

Alberto

O que foi?

Fernanda

(Quase chorando) Cortei minha mão. Eu tava tentando abrir a porcaria da vodka com uma faca, mas a faca escorregou.

Alberto

Amor vamos no banheiro lavar sua mão.

Fernanda

Não. Não vou lavar. Tá doendo muito.

Alberto

Tudo bem. Fred traz o curativo aqui pra gente. Pode deixar que eu tomo cuidado tá? Deixa eu ver o corte.

Fernanda

Não

Alberto

Amor? *(Ela, que estava escondendo a mão, mostra a mão pra ele. Na mão nenhum corte e nem sinal de sangue. Ele diz num tom sério)* Fernanda, não tem nenhum arranhão na sua mão.

Fernanda

Eu tinha cortado minha mão com essa faca. Eu não sei o que tá acontecendo.

Alberto

Me dá essa faca aqui. *(Ele pega a faca da mão dela. Silêncio. Clarice, que está próxima ao som como uma DJ, coloca uma música de tensão. Ele grita com a Clarice)* Desliga essa música. *(Se aproximando dela com a faca)* Você tá brincando com a nossa cara? Tá querendo chamar a atenção e se fazer de vítima? Que é que deu na sua cabeça pra querer beber sabendo que você não pode?

Fred

Beto, pega leve com ela. Além do mais os vizinhos não vão gostar desse barulho...

Alberto

Você não se intromete e dane-se os vizinhos. *(Ela está chorando de medo. Ele grita)* Responde. Qual é o seu problema?

Fernanda

(Chorando) Eu não tô bem, eu não sei o que está acontecendo comigo. Eu tô precisando de ajuda... *(Alberto corta a fala dela com uma gargalhada inesperada)*

Alberto

Chamando a atenção né? Se fazendo de vítima? Eu tenho cara de babaca Fernanda? Cara de otário? *(ele começa a rir)*. Desculpa amor, eu não consigo. Eu to brincando.

Fernanda

Brincando Beto. Isso é brincadeira que se faça?

Alberto

Nossa amor, há quanto tempo você me conhece? Até hoje você não sabe diferenciar quando eu tô fingindo?

Fernanda

Não eu não sei quando você está brincando.

Alberto

(Com a faca na mão) Muito engraçada a sua cara de medo. Você não acha que eu sou capaz de te machucar com uma faca, acha? *(Ele começa a brincar com a faca, como se quisesse machucá-la. Impondo uma voz artificial de monstro)* Cuidado com o monstro Alberto.

Fernanda

Pára com isso.

Alberto

Cuidado com a faca porque o monstro Alberto pode matar. *(brincando com a faca pra cima dela)*

Fernanda

Pára com isso. *(Tenta pegar a faca. No exato momento ele puxa a faca e ela corta sua mão)* Aiiiiii. Seu louco.

Alberto

Amor, eu não queria te machucar. Você que colocou a mão na faca. Você não devia.

2º ATO

CENA 1 – Bolo

(Fred, que estava acompanhando a briga-brincadeira dos dois de longe, mas se segurando o tempo inteiro para não atacar Alberto, nesse momento parte pra cima do Alberto. Ele o sufoca. Fernanda começa a gritar de desespero e vai tentar impedir Fred. Ela o puxa por trás e consegue soltá-lo de Beto. Beto, vendo que ela o segura, vai pra cima de Fred e na maldade, chuta-o. Tensão, mas Fred, na verdade, não fica puto com o chute, mas ri dele. Ele se solta de Nanda e vai pra cima do Beto, pondo o peito e a cara a soco. Fred está fora de controle. “Bate-me imbecil”. Vai nesse estado pra cima do Beto, dando em si próprio, tapas na cara. Beto, assustado, começa a dar-lhe umas bofetadas. Quanto mais Beto bate, mais satisfação e prazer sentem Fred. O que bate e o que apanha se divertem e riem. O Interfone toca. Fred atende)

Fred

Oi. Tá, tudo bem. Desculpa. Pode deixar.

Beto

O que foi? Quem era?

Fred

Não era nada demais não. Era o vizinho de cima. Ele falou que se a gente não parar com a bagunça, ele vai ligar pra polícia.

Beto

Como é que é? Ele não pode fazer isso não. Você tá no seu direito.

Fred

Ele não deve tá falando sério.

Beto

Vamos lá falar com ele. *(Nanda gesticula para Beto, para levar Fred para fora da casa)* Vamos lá. Vem (puxando-o). Vamos quebrar esse filho da puta. *(Eles chegam na parte externa do apartamento e se divertem com isso)* O velhote. Desce aqui. *(Enquanto isso Nanda e Clarice apagam as luzes, arrumam o bolo com velas e ligam a música “No Surprises” do Radiohead. Quando tudo está pronto, Nanda vai até a parte externa e traz Fred para ver a surpresa. Eles ficam em volta do bolo vendo as velinhas no centro do apartamento durante uns minutos. Beto, cortando o clima, desliga o som e ascende a luz.)*

Alberto

Ihhhh que babaquice é essa? Fala sério, muito brega isso. Esse bolo com essas velinhas e essa música deprê. Quem é que tava cantando essa porcaria?

Fernanda

(Cla está abraçada com Fred. Nanda diz seriamente) Você podia ser, pelo menos uma vez, um pouco mais sensível.

Alberto

Desculpa gente. Desculpa deus, desculpa universo. Desculpa vizinhos. Desculpa Fred, desculpa Cla, desculpa amor. O mundo me deixou insensível.

Fernanda

(Ela chega bem próximo de Beto, dá um tapa nele.) Desculpa amor.

Alberto

Que babaca. *(Cla ri)* E você tá rindo de quê? Parece uma galinha com a cloaca entupida. Fred cadê a festinha?

Fred

Você não está se divertindo?

Clarice

Ele tem razão, cadê todo mundo?

CENA 2 – Vocês estão se divertindo

Fred

Vocês não estão se divertindo? Vocês querem o quê? Mais diversão? Tudo bem. Eu posso divertir vocês. Eu posso cantar uma música, dançar, contar outra piada...Eu deixo vocês escolherem. *(Os três ficam sem responder e apenas o observa)*

Fernanda

Eu vou embora. *(Diz isso, mas continua parada)*

Clarice

Canta aí pra gente.

Beto

Fred, hoje não. *(Ele canta uma música em inglês. Começa a se empolgar. Chega perto de cada um dos três e tenta animá-los. Pega-os como marionettes tentando animá-los.)*

Alberto

Parabéns o Fred Áster. Você quer quanto pelo showzinho? Dois reais?

Fred

Eu não vou te responder.

CENA 3 – Início do Jogo

Alberto

(Impaciente. A Chuva volta) Ah então vamos jogar só nós quatro mesmo.

Clarice

Jogar?

Alberto

É jogar. Afinal, não foi pra isso que a gente veio pra cá? Pra jogar?

Fernanda

Não, eu vim aqui pra me divertir.

Fred

É, eu não achei que a gente fosse jogar hoje. Mas se vocês quiserem, por mim tudo bem.

Clarice

Eu quero jogar.

Fernanda

Amanhã eu acordo cedo. Eu quero ir embora, vamos amor? Tá ficando tarde.

Fred

Ir embora? Não por favor. Espera a chuva passar pelo menos. Eu também estou cansado desse jogo, mas a gente não pode terminar a noite assim.

Alberto

Amor, vamos jogar?

Clarice

Ah vamos Fernanda, só um pouquinho (Eles insistem muito).

Fernanda

Tudo bem, eu vou pegar a garrafa. *(Ela pega a garrafa e eles se sentam numa roda pra começar a jogar "Verdade ou Consequência".)*

Fred

Vocês já sabem o que eu acho desse jogo né?

Alberto e Clarice

(Imitando Fred) Esse jogo é muito ridículo. *(riem)* Ele sempre diz a mesma coisa. Você não muda não?

Fred

Não, eu não mudo nunca.

Alberto

Fred relaxa. Amanhã ninguém nem vai se lembrar de qualquer coisa que você disser ou fizer no jogo.

Clarice

Com todas cervejas que tomamos até agora... shiiiiii, amanhã eu não lembro nem meu nome.

Fernanda

Quem vai girar a garrafa?

Alberto

(Servindo Tequila para todos) Tequilita? Quem vai querer? Um poquito. *(Cla gira a garrafa. A ordem dos acontecimentos é aleatória pois a garrafa pára cada vez em duas pessoas diferentes. A ordem determinada aqui é apenas uma suposição)*

CENA 4 - Primeiras rodadas

Clarice

(A garrafa apontou para Clarice e Fernanda) Verdade ou conseqüência?

Fernanda

Verdade

Clarice

Verdade? Eu queria saber se você já transou com dois caras ao mesmo tempo?

Frederico

Tava demorando a falar de putaria.

Fernanda

Com dois não...com três *(As duas começam a rir)*

Beto

(Beto que estava rindo) Fernanda, que porra é essa?

Fernanda

Ué, você não gostaria de transar com três mulheres ao mesmo tempo?

Beto

Lógico que eu gostaria. Três bucetas e seis peitos ao mesmo tempo.

Fernanda

Pois é, você gostaria e eu transei. *(A Clarice gira a garrafa novamente e cai entre ela e o Fred)*

Fred

Verdade.

Clarice

Eu queria saber o que você sente pela Nanda.

Fred

Como assim?

Beto

Você entendeu Fred.

Fred

Ué, a Nanda é minha amiga igual você é minha amiga.

Beto

Você entendeu Fred.

Fred

Eu sou obcecado pela Nanda. Beto eu sou obcecado pela sua namorada. Eu sou doente por você Nanda. Doente. Gira. *(A Cla gira novamente e cai com os dois novamente, mas agora é ele que exige a conseqüência.)* Cla dança aqui pra gente. Uma dança sensual.

Beto

Vou botar uma musica pra te ajudar. Vamos Cla.

Clarice

Que coisa boba gente. Eu não quero dançar. *(Beto solta a música e os dois homens gritam provocando. Ela começa a dançar meio tímida mas aos poucos se solta. Ela começa a ficar mais vulgar, muito vulgar dançando perto dos homens. Nanda, observando, vai em direção ao som e desliga a música).*

Nanda

Era pra ser sensual e está vulgar. *(Nanda ascende a luz também)*

Clarice

Que vulgar o quê? Vocês não queriam a droga de uma conseqüência. Os dois riem dela.

Beto e Fred

(Ironicamente) Não relaxa, foi bom. Muito profissional. Uma dança bem profunda. *(Cla roda a garrafa)*

CENA 5 - Segundas rodadas

Clarice

(Perguntando para Beto) Verdade ou conseqüência?

Beto

Verdade

Clarice

Eu quero saber se você já sentiu prazer com o seu ... o seu...

Beto

Com meu cú? Com meu cú? (Rindo) Claro que não.

Nanda

O que você falou? O que você respondeu? Amor não vale mentir.

Beto

Ihhh. Pára com isso Nanda.

Nanda

Antes, ele só sentia prazer com essa ponta (*Ela mostra o dedo. Beto tenta impedi-la*) Sai Beto. Agora se eu não colocar os dois juntos, ele não fica satisfeito. To mentindo amor?

Fred

(*Rindo muito*) Sua cerveja. Quem diria eim Betão.

Nanda

Eu queria saber se você pudesse escolher alguém, quem você seria?

Beto

Nanda, nós somos adultos tá?

Fred

Eu vou responder. Qualquer pessoa?

Nanda

Qualquer pessoa.

Fred

Não sei. Eu seria qualquer pessoa que não fosse eu.

Beto

Você seria uma bosta?

Fred

Eu disse pessoa. Tá bom e você, seria quem?

Beto

Eu seria o deus Xercher da Pérsia que é o maior de todos.

Fred

Xercher não era deus. Mas tudo bem, se você é esse deus, a Nanda seria quem?

Nanda

A Shena.

Beto

Nanda, a Shena era uma personagem.

Fred

Eu sei que a Cla seria. Com esse cabelo aí, a Paris Hilton (*Eles se divertem com essas idiotices*)

Clarice

Você tá todo engraçadinho né Fred. Verdade ou consequência?

Beto

É isso que a Paris deseja realmente?

Clarice

É. Eu queria que você mostrasse a sua bundinha pra gente.

Fred

Ah vai se fuder Clarice.

Beto

Não adianta apelar não. Vai ter que mostrar.

Nanda

Tira, tira.

Fred

Sai. *(O Beto chega perto pra tentar tirar suas calças e Fred o empurra)*

Beto

Tá ficando violento agora? *(Os três parte pra cima de Fred, tirando sua calça sem que ele o queira. É uma cena meio violenta, mas com muita diversão. Três amigos tirando a calça de um quarto)*

Fred

É isso que vocês querem ver? *(segurando o pinto)* É isso? *(todos se afastam e ele com a calça abaixada corre atrás deles.)* vocês não preferem ver meu pinto? Nanda olha o meu pintinho. *(ele cai)* Vocês são um bando de otário.

Clarice

Não apela não Fred. Sua bundinha até que é bonitinha.

Fred

É só um jogo né? Verdade ou consequência Nanda?

Nanda

Consequência

Fred

Sabe que eu sempre quis ver você mijando.

Beto

Como é que é?

Nanda

Tá bem. *(Os dois vão até entram no banheiro)*

Beto

(Vai atrás deles, mas desiste) Nanda, Nanda. Foda-se também. E você Cla, o que foi?

Clarice

Eu acho que to meio bêbada.

Beto

Não agüenta, bebe leite.

Clarice

Pega uma água por favor. Acho que eu vou vomitar.

Beto

Agora eu tenho que agüentar uma patricinha bêbada no final da festa.

Clarice

A sua namorada é uma vagabunda.

Beto

Cala a boca

Clarice

Vagabunda, vagabunda. *(Paralelamente, no banheiro, Nanda faz xixi e Fred observa. Beto pega uma cerveja e força Clarice a bebê-la. Ela corre para o banheiro para vomitar. Beto vai atrás e puxa Fred de dentro do Banheiro)*

Beto

É a sua chance agora. Aproveita que ela está bêbada, leva ela pro seu quarto e *(faz um gesto sexual)*

Fred

Você tá louco? *(Beto o puxa e leva-o para a parte externa do apartamento. Eles ficam fora da casa conversando e a Nanda e Cla no Banheiro)*

Nanda

Porquê você fez isso? Misturar tequila com cerveja.

Clarice

Larga de ser chata. Eu só quero me divertir.

Nanda

Chata? Vou deixar você aqui sozinha.

Clarice

(Bêbada) Não você não é chata. Você é a pessoa mais legal que eu já conheci. Você é uma santa. É isso, uma verdadeira santa. Você vai pro seu e eu vou pro inferno.

Nanda

Espera aí que eu vou buscar um remédio pra você.

Clarice

Não me deixe aqui no inferno. *(Nanda chega com o remédio e força Clarice a tomar)* o que é isso?

Nanda

Bebe logo. Isso é pra você ficar boa.

Clarice

Se é pra ficar boa, eu preciso, por que eu sou má. *(Ri)* Posso te pedir só mais uma coisinha? Me dá um beijo. Só um beijinho.

Nanda

Tá eu te dou um beijinho se você tomar mais um remédio. *(Clarice coloca o comprimido na boca mas cospe-o na cara de Nanda. Em seguida dá um tapa)*

Clarice

Você tá achando que eu sou idiota? Que eu ia beber esse seu remedinho. Você acha mesmo que eu tô Bêbada. Eu só queria saber até onde você iria chegar. Você quer conquistar todo mundo com esse seu jeitinho meigo, fofo. O Fred eu não vou deixar e o Beto já era.

Nanda

O que você sabe do Beto?

Clarice

Enquanto você tava aqui, ele tava lá comigo e disse que você é uma vagabunda, que você não presta. Você já se olhou no espelho? Já viu como você é uma vagabunda? *(Segurando a Nanda de frente do espelho. Nanda a empurra.)*

Nanda

Clarice, pára. Me solta.

Clarice

Agora a gente vai sair daqui e fingir que nada aconteceu. Eu não falo nada e você faz o mesmo. *(empurrando Nanda para fora do banheiro)* Sai. Vamos continuar a jogar gente *(Os dois entram no apartamento)*.

Fred

Ué, tá melhor Cla?

Clarice

Tô. A Nanda me deu um remedinho. Já estou bem.

Nanda

Fred, eu to com um pouco de sono. Vou descansar no seu quarto.

Fred

Não Nanda. Não entra aí. *(Nanda discute com Fred porque ela quer entrar lá, enquanto Clarice e Beto discutem porque Beto está se metendo na vida de Cla)*

CENA 6 - Rodada final – A luz acaba

Clarice

Verdade ou consequência Beto?

Beto

Consequência

Clarice

Eu quero que você faça uma declaração de amor pra Nanda. *(Ele se aproxima de Nanda, sem muito jeito. Se ajoelha)*

Alberto

Olha pra mim. Desculpa...desculpa por tudo. Minha cabeça, minhas atitudes. Eu não entendo.

Fernanda

Nem eu. *(Beto vai se ajoelhando para fazer a declaração)*

Alberto

(Se ajoelha) Eu me arrependo de tudo. Sempre. De todas grosserias. Eu não sou aquele que pareço.

Fernanda

Ah é? E quem é você?

Alberto

Ninguém. Ninguém sabe o que passa aqui *(ele aponta para a cabeça)* e você nem sabe o que se passa aqui *(aponta para o coração)*. Eu te amo.

Fernanda

(Com desprezo e ironia) Que lindo. Que emocionante.

Alberto

Mais do que a mim. Eu te amo. Entende? Você será sempre a minha flor. Delicada.

Fernanda

Eu não sou delicada. *(cospe nele)* Seu porco.

Alberto

Gente, eu não sei. Mas acho que a gente devia parar com esse jogo. Eu vou embora *(Fred que tinha saído, quebra uma garrafa fora da casa e volta)*

Frederico

Não vai não. Senta aí.

Alberto

Eu vou embora *(ele continua parado)* Ninguém vai me ouvir se eu gritar muito alto.

Frederico

Cla busca uma cervejinha pro Beto que ele tá precisando.

Clarice

Busca você.

Frederico

(Irônico) Poxa Cla, meu joelho. *(Os dois riem)*

Alberto

Eu tô com um pressentimento estranho. Vamos embora.

Fernanda

Agora até pressentimentos você está tendo. Fica quietinha aí na sua. Pega uma cerveja aí pra mim. *(Beto fica meio confuso. A Luz acaba)*

Clarice

(voltando com as cervejas) Cerveja pra todo mundo e vamos fazer mais um brinde. *(Enquanto todos vão pegando a cerveja para brindar, a chuva aumenta ainda mais e de repente, um barulho de trovão com barulho da chave de luz do teatro-casa que cai. Todos em silêncio e só se escutam o barulho da chuva e alguns trovões. Alguns flashes dos relâmpagos clareiam o ambiente. Eles exclamam “Puts que merda”, “Logo agora” “Aqui sempre acaba a luz” “Estamos sem luz”. Barulhos de objetos caindo, pessoas que se esbarram. “Ai meu pé” “Desculpa”)*

Alberto

Só me faltava essa. Pelo menos assim esse jogo acaba.

Clarice

Ah que nada, a gente joga no escuro mesmo. *(Luz de um relâmpago mais insistente. Beto vê Nanda e Fred se beijando. É muito rápido, mas dá pra ver.)*

Alberto

Nanda, que porra é essa? Que você ta fazendo? *(tudo escuro)*

Fernanda

Como assim “o que eu tô fazendo”?

Alberto

Você não pode fazer isso comigo.

Fernanda

Fazer o quê?

Clarice

Tá louco?

Alberto

Eu vi. Porque você está fazendo isso comigo. *(Ele ascende a luz do celular e aponta para Fred, que está sozinho, gira o cel e aponta para Nanda que está do lado de Clarice.)* O que você faz aí? Eu vi você beijando aquele babaca.

Clarice

Beto, a Nanda esteve o tempo todo aqui do meu lado. Desde que acabou a luz que está aqui junto de mim.

Alberto

Mas... eu vi. Ai que loucura. Minha cabeça. *(Outros celulares ligam as luzes.)*

Clarice

Toma um pouco de cerveja. *(Ele toma.)*. Vamos jogar gente. Gira essa garrafa porque até agora, esse jogo não foi nem um pouco interessante.

Frederico

Deixa eu ascender umas velas e abrir essas persianas pra gente enxergar direito. Se não a gente fica tendo alucinações. *(Ele vai ascender)*

Clarice

Pode ir girando a garrafa?

Frederico

Manda bala. *(Ela gira e a garrafa.)*

Nanda

Verdade ou consequência?

Beto

Consequência.

Fernanda

Eu quero ver você beijar a Clarice.

(Beto, ainda muito cabisbaixo, se levanta e vai à direção da Cla. Ela diz que não tá afim. Beto é rejeitado. O clima é de descontração com Fred e Nanda zuando todo tempo. Beto constrangido e sem graça. O clima de desprezo e rejeição tem que ficar claro. O público precisa sentir pena de Beto. Ele humildemente pede pelo beijo. Cla resiste e diz que não. Ele começa a ficar um pouco mais insistente e chega mais próximo de Cla. Segura o rosto dela e tenta beijá-la. Ela o rejeita e ele se mostra decepcionado. A partir daí ele começa a forçar mais com o beijo. Os outros dois continuam em clima de festa e por vezes soltam “beija o bichinho”, “Coitadinho”, “Que vergonha eim Beto”. Beto, aos poucos, vai se tornando violento. Segura-a com força. Quando Beto começa a ficar mais violento, Nanda e Fred param com as brincadeiras e ficam apenas observando com velas nas mãos. Nesse momento Tb Fred pode tirar a mesa “Opá, cuidado com a mesa”. Vai dominando-a até conseguir derrubá-la. Ela tenta resistir, mas ele é forte e está violento. É uma cena animalesca. Um estupro. Fred e Nanda podem estar segurando velas, um de cada lado e o estupro ao centro. A chuva está no seu auge)

(A chuva pára. Beto termina o estupro e sai de cima dela. Essa cena deve acontecer no centro, no tapete. Talvez o Fred pode tirar a mesa de centro quando Beto começa a forçar a barra pra beijar Clarice. Ou seja, Beto e Cla no centro acabados depois do estupro. Nanda de um lado e Fred do outro com as velas na mão. Fred, enquanto Beto está forçando o beijo, pode colocar uma máscara e ficar com ela. A luz volta. Nanda e Fred apagam as velas.)

Beto

Foi bom?

Fred

O quê?

Beto

Como assim o quê? Eu só to querendo saber se foi bom?

Fred

Ah tá!! Não sei... quer dizer...talvez. Nanda?

Nanda

Não sei, não sei, não sei.

Fred

Cla?

Clarice

Eu tô um pouco cansada. Ainda tem bebida?

Fred

Que tal La tequila José Cuervo.(ele sai para pegar a garrafa de tequila)

Clarice

É tudo que preciso agora.

Beto

Eu também. Fred, porque você está com essa máscara?

Fred

Que máscara?

Beto

A que está na sua cara?

Fred

Tá maluco? Eu não uso as minhas máscaras. (ele vai na direção do espelho) Quero dizer... elas que me usam. O que vocês acharam dessa? (eles vão se levantando e indo em direção ao espelho)

Nanda

Não acho que combina tanto com você.

Beto

A máscara até que te ajuda. Assim você não aparenta ser tão feio.

Nanda

Quando eu era criança, minha mãe não deixava eu colocar máscara nenhuma porque ela dizia que podia pregar.

Fred

Parecia minha mãe falando que eu ficaria vesgo pra sempre se continuasse brincando de ser vesgo. “Não se pode brincar com esse tipo de coisa”.

Clarice

Eu vou embora.

Fred

A porta é bem ali, mas a gente ainda tem bebida. Vem cá. Gente, sabem o que é mais engraçado de tudo isso (ele conta nos ouvidos de Nanda e Beto. Os três riem)

Clarice

Cadê o resto?

Fred

O resto é resto e o resto é...

Beto

Silêncio...(Aperta a cabeça com muita concentração. todos ficam em silêncio por um tempo) peidei!!

Nanda

Você me mata de vergonha. Que falta de educação. Nossa Fred, esse seu espelho é bem estranho, parece que engorda a gente.

Clarice

É verdade.

Beto

A Nanda come que nem uma porquinha e aí vem colocar a culpa no espelho.

Fred

Pois eu também me acho bem estranho no espelho.

Beto

Eu me acho lindo. Vocês sabem do que é feito espelho ou como se faz? Fala sério, esse negócio é fantástico. Os índios se deram bem na troca. Eu prefiro espelho a ouro.

Clarice

Nossa como você fala merda eim?

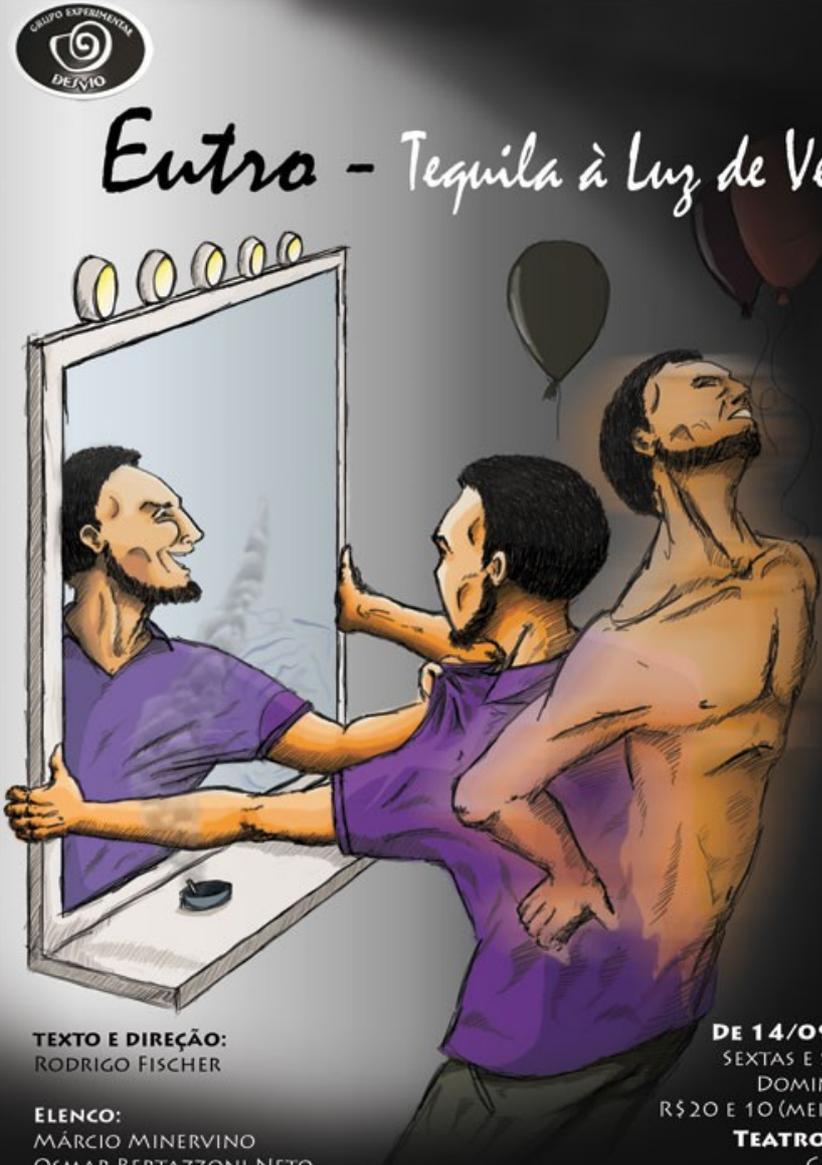
Nanda

Mas o espelho...

(Tocam a campainha. Quando Fred vai abrir a porta, B.O)

Cai o pano.

Entro – tequila à luz de velas (2007)



GRUPO EXPERIMENTAL DE JÓVIO

Entro - Tequila à Luz de Velas

TEXTO E DIREÇÃO:
RODRIGO FISCHER

ELENCO:
MÁRCIO MINERVINO
OSMAR BERTAZZONI NETO
SÚLIAN PRINCIVALLI
TAÍS FELIPPE

DE 14/09 À 07/10
SEXTAS E SÁB ÀS 21H
DOMINGO ÀS 20H
R\$ 20 E 10 (MEIA ENTRADA)

TEATRO GOLDONI
CASA DITALIA
END: EQS 208/209
ENTRADA PELO EIXO L
TEL(RESERVA): 3 443-0606

ARTE: LUIZ VERAS

APOIO:



EUTRO (2008)


Grupo Experimental Desvio apresenta:

EUTRO

“Um belo jogo perverso de realidade e ficção”
Cris Salviani - ABCCT

Foto: Diego Bresantl Arte: Clinton Anderson

11 a 14 de Setembro
Teatro Sesc Garagem - 913 sul
qui,sex e sáb às 21h dom às 20h
R\$20,00 e 10,00 (meia entrada)
Reservas: 8134-0372
(apenas 30 espectadores por apresentação)

Anexo III – Registro áudio visual:

DVD 1: “Cenas Seleccionadas”

DVD 2: “Filmagem *EUTRO*”