UNIVERSIDADE DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

JULIANO FELISATTI G. PEREIRA

IMPLICAÇÕES ENTRE TEATRO E EDUCAÇÃO NA CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO TEATRAL "FADO"

São João del-Rei

2017

JULIANO FELISATTI G. PEREIRA

IMPLICAÇÕES ENTRE TEATRO E EDUCAÇÃO NA CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO TEATRAL "FADO"

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São João Del-Rei como parte do processo de obtenção do título de mestre em Educação.

Área de concentração: Processos Socioeducativos e Práticas Escolares

Orientadora: Professora Doutora Giovana Scareli

São João del-Rei

2017

AGRADECIMENTOS

A todos os servidores do Campus Dom Bosco e aos funcionários da Biblioteca e do Xerox.

À Carla Grazielli Cesário pela ajuda lá na preparação do projeto inicial para a prova do mestrado.

À Fabiana Maria, secretária do PPEDU.

A João Mello, cujas fotografias ajudam a contar um pouco dessa história.

Ao professor Écio e sua esposa Irace que durante anos insistiram na minha volta à academia. Valeu a pena.

Ao colega de turma Geraldo Mateus de Sá por tantas partilhas nesse caminho.

Aos colegas de GEFI pelas tão potentes discussões que me propiciaram uma compreensão ainda maior de tantos platôs.

A meu professor de teatro dos meus primeiros significativos passos no teatro Marcus Vinícius de Arruda Camargo.

À minha grande mestra no teatro, minha querida Cristiane Paoli-Quito.

Ao Professor e amigo André Magela pelas tantas conversas que me ajudaram a entender essa rota.

Aos Professores Antonio Carlos Amorim e Priscila Correa Fernandes pelas valiosas contribuições nesse processo.

A todos do Teatro da Pedra, espaço para colocar em prática tantas reflexões que esse processo me trouxe.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

A Ana Maria, Elis, Fernanda, Flávio, Gheysla, Marcos, Mirian, Talles e Orlando, artistas que aceitaram esse mergulho comigo nessa experiência criativa. Obrigado pela confiança e carinho.

À Giovana Scareli, minha orientadora nesse projeto, pela generosidade e cuidado com que me conduziu nesse processo para muito além do que eu imaginava.

Aos meus pais, por tudo e por sempre.

Dedico esse trabalho a minha companheira Elis, cujo esforço em nossa casa permitiu que esse percurso fosse possível, mas acima de tudo, encheu minha vida de beleza e amor, ou melhor, de Bella e Amora, a quem dedico também esse trabalho.

Eu vos amo, sempre.

RESUMO

Essa dissertação, concebida como um desafio cartográfico acompanha os artistas do Teatro da Pedra, grupo teatral de São João del-Rei, Minas Gerais, envolvidos no processo de criação, produção e apresentação do espetáculo teatral FADO, entre 1º de abril de 2015, início dos ensaios, até outubro de 2016, final da segunda temporada de apresentações. Para acompanhar este processo, cada um dos envolvidos escreveu um diário ao longo do período de ensaio, participou de uma entrevista e respondeu a um questionário no encerramento da jornada. Diário, entrevista e questionário são os dispositivos que permitiram ver as potências do processo de criação. No mergulho nessas águas tão densas e profundas dessa criação coletiva, quatro atos de partilha são inventados, platôs de potência e transformação, significativos a este processo onde se implicam educação e arte, platôs onde destacam-se a busca pela verdade na cena, a contribuição pessoal para a criação do texto da peça, as descobertas de mundo provocadas pela pesquisa para criar o texto e os personagens, e, por fim, o trajeto de aprendizado do diretor, dramaturgo e pesquisador. Para estudar esse processo no qual estava envolvido nessa tripla função acima descrita, aproximei da criação teatral os estudos de Deleuze, Guattari, Larrosa, Gallo, Lins entre outros, cujos conceitos, tais como nomadismo, experiência, educação menor, rizoma e potência, ajudaram, não a compor um guia para processos de criação teatral, mas a rever e entender velhas práticas, movimento fundamental na busca de um teatro e de uma educação vivos.

PALAVRAS CHAVES: Criação teatral, Educação, Arte, Nomadismo.

ABSTRACT

This essay, conceived as a cartographic challenge follows Teatro da Pedra artists, theatrical group of São João del-Rei, Minas Gerais, engaged on the process of creation, production and presentation of the theatrical show FADO, between April 1st 2015, beginning of the rehearsals, and October 2016, end of the second season of presentations. To follow this process, each one of the artists wrote a diary along the rehearsals period, was submitted to an interview, and also completed a questionary at the end of the whole journey. Diary, interview and questionary are the devices that allowed us to see the potencies of the process of creation. Diving in the thick and deep water of this group creation, four acts are invented to share, plateaus of potency and transformation, meaningful to this process where education and art are implicated, plateaus where out-stands the search for theatre truth, the personal contribution to the creation of the play text, the discoveries promoted by the research on the creation of text and characters, and, nevertheless, the apprenticeship of the director, play writer and researcher. To study this process, in which I was involved in all three functions described above, near the theatrical creation I brought the studies of Deleuze, Guattari, Larrosa, Gallo, Lins among others, whose concepts, like nomadism, experience, lower education, rhizome and potency, helped, not to compose a guide to create theatre, but to review and understand old practices, important and inspiring move on the search of an alive theatre and an alive education.

KEY WORDS: Theatre creation, Education, Art, Nomadism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Desenho 1 …….. 18
Figura 2: Desenho 2 …….. 28
Figura 3: Desenho 3 …….. 41
Figura 4: Desenho 4 …….. 42
Figura 5: Desenho 5 …….. 45
Figura 6: Desenho 6 …….. 48
Figura 7: Personagem Mulher …….. 57
Figura 8: Personagem Rapaz …….. 60
Figura 9: Personagem Professora …….. 64
Figura 10: Personagem Escritora …….. 70
Figura 11: Personagem Mãe …….. 74
Figura 12: Personagem Moça …….. 77
Figura 13: Desenho 7 …….. 95
Figura 14: Desenho 8 …….. 97
Figura 15: Desenho 9 …….. 108
Figura 16: Desenho 10 …….. 110
Figura 17: Desenho 11 …….. 114
Figura 18: Desenho 12 …….. 119
Figura 19: Desenho 13 …….. 123
Figura 20: A lousa …….. 132
Figura 21: Ensaio 1 …….. 136
Figura 22: Ensaio 2 …….. 137
Figura 23: Cenário em construção …….. 138
Figura 24: Cenário …….. 138
Figura 25: Desenho 14 …….. 139
Figura 26: Desenho 15 …….. 140
Figura 27: Íntimo …….. 146
Figura 28: A sala de ensaio …….. 150

SUMÁRIO

Prólogo 12

Ato 1 - O ator nômade, o teatro nômade 20

Ato 2 - A miséria dos atores 54

Ato 3 - Composição com o mundo 81

Ato 4 - dos caminhos do diretor, do dramaturgo e do pesquisador 114

Epílogo 149

Referências 152

Apêndice 155

PRÓLOGO

> "Uma educação pela pedra: por lições; para aprender da pedra, frequentá-la;"[1] (João Cabral de Melo Neto)

Memória inventada, pois "tudo que não invento é falso"[2]: é noite na fazenda, nos afastamos alguns metros da casa, a luz do poste é desligada. Muito escuro. As luzes das cidades próximas são distantes o suficiente para não atrapalhar. O olho vai acostumando ao breu, noite sem lua nem nuvens e então… infinitas estrelas.

Nos caminhos da escrita dessa dissertação o que encontro cada vez mais e cada vez mais são essas noites da fazenda, escuros cada vez maiores que possibilitam a visão de um céu com cada vez mais estrelas e, portanto, mais possibilidades, mais mistérios e mais não saberes.

O que ouso querer para essa dissertação é essa brincadeira de planetário inventada. Um brincar de ver que encontra cada vez mais estrelas a ver, a descobrir e, então, caminha cada vez mais para um não saber, do que para de fato o saber.

É assim que me sinto e senti durante esse processo. Me deparando da distância da terra com novas estrelas, novas constelações, novas galáxias… e conseguindo só não saber delas.

No entanto afirmo, vale a pena assim mesmo… vale a contemplação do céu, como vale o navegar ao marinheiro…

Essa pesquisa de mestrado em educação acompanha o processo de criação de um espetáculo teatral do Teatro da Pedra, grupo profissional de teatro de São João del-Rei, Minas Gerais. O período desta pesquisa engloba o primeiro período de ensaios, de abril a julho de 2015; uma

[1] Melo Neto, 2008, p.207
[2] Manoel de Barros, 2010, p.345

pequena temporada de três apresentações em julho de 2015; um novo período de ensaios em 2016 e uma temporada[3] mais longa com treze sessões, em setembro e outubro de 2016.

Antes pensei assim: criação do espetáculo de abril a julho, três apresentações e, então, começaria a refletir sobre a educação nesse processo. Tudo em 2015. Mas não foi assim. No início de 2016, resolvemos retomar a pesquisa do espetáculo, mudar roteiro e encenação, precisava abrir a minha pesquisa para novos devires.

O grupo envolvido com a criação desse espetáculo e, portanto, dentro dessa pesquisa, foi formado por oito atores: Ana Maria Malta, Elis Ferreira, Fernanda Nascimento, Flávio Resende, Gheysla Nascimento, Marcos Fonseca, Mirian Rios e Talles Ramon; uma pessoa responsável pela visualidade do espetáculo: Orlando Talarico e uma pessoa responsável pela direção, dramaturgia e pela pesquisa: Eu! As dez pessoas, nós todos, fundadores do Teatro da Pedra no início de 2015 e diferente do que pode parecer, todos com um convívio extenso entre si advindo do tempo da Cia Teatral ManiCômicos, espaço de aprendizado e encontro de todos nós. Grupo que resolvemos encerrar, exatamente nesse momento que sentimos a necessidade de um novo grupo: o Teatro da Pedra.

Friso: sou o responsável pela direção e pela dramaturgia do espetáculo e pela pesquisa. Pesquisa contaminada! Existem pesquisas que não são?

Para acompanhar esse processo de criação, propus ao coletivo alguns dispositivos, o que Deleuze chama de "máquinas que fazem ver e falar" (KASTRUP e BARROS, 2012, p.78), uma vez que não procuro "objetos preexistentes" mas a produção de novos enunciados.

> O método cartográfico, como modo de acompanhar processos de produção de subjetividade, requer dispositivos. O que caracteriza um dispositivo é sua capacidade de irrupção (…) O dispositivo tensiona, movimenta, desloca para outro lugar, provoca agenciamentos. Ele é feito de conexões e, ao mesmo tempo, produz outras (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2012, p.90).

Os dispositivos inventados nessa pesquisa são: diário de bordo, espaço para registro diário de sensações e acontecimentos; entrevista em duplas no final do 2º mês de ensaios em 2015 e, por fim, um questionário entregue a eles no final de todo o processo em 2016.

[3]As temporadas e os ensaios aconteceram no Centro de Pesquisa em Arte e Educação do Teatro da Pedra, sede do grupo, em São João del-Rei, MG.

No decorrer da dissertação, convocarei as vozes desses parceiros de pesquisa. Invento então uma legenda para esse mapa em construção: D (para os textos escritos nos diários), E (para as falas das entrevistas realizadas em duplas), Q (para as respostas do questionário). Ainda trarei desenhos, contribuição que o Orlando, responsável pela visualidade do espetáculo, fez acompanhando o processo e algumas fotos, tiradas pelo próprio Orlando (de ensaio) e da apresentação, tiradas por João Mello, artista responsável pela arte do cartaz e do programa na 1ª versão da peça.

Realizo a minha pesquisa dentro de um mestrado em educação por não entender arte e educação como dois processos distintos, mas pelo contrário, não há como falar de uma, sem saber da outra e me aproximo do conceito de uma educação menor que Gallo (2013) desloca de Deleuze e Guattari (Kafka - por uma literatura menor).

Desta maneira, não desejo nessa dissertação chegar a conclusões que irão compor doutrinas, muito menos criá-las; me interessa o pequeno e singular, que se não chega a metas estabelecidas, é reconhecido e valorizado pelos que estão dentro do processo, produzem descobertas que são compartilhadas dentro do coletivo e que geram novas multiplicidades. Uma educação menor que exige ao pesquisador uma atitude política, militante, de se aproximar e reconhecer "a miséria de seus alunos", atento às infinitas possibilidades de conexões e portanto às singularidades e potências de cada processo, que não se quantificam, nem se enquadram, aprendizados que escapam ao controle "por entre as bordas, trazendo à luz um resultado insuspeitado, inimaginável" (GALLO, 2013, p. 84).

> Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapam do controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos (...) É ao nível de cada tentativa que se avaliam a capacidade de resistência ou, ao contrário, a submissão de um controle (DELEUZE, 2013, p. 222).

Me aproximo também de Jorge Larrosa e sua terceira via para a educação, e aqui tentando não unir, nem contrapor teorias, mas apostando numa outra contribuição que essa pesquisa-rizoma permite, mais visões, multiplicidade, nunca visão total. Acredito que a via da experiência, defendida por Larrosa (2015) possa lançar luz ao processo vivido pelo grupo na criação do espetáculo e nos instantes de encontro com a plateia, assim como pode ajudar a perceber um pouco dessa plateia,

além da minha própria experiência no caminho desse estudo de mestrado. Um esforço de perceber o que é vivido, não pela utilidade (livremo-nos dela), mas pelo que sentimos, padecemos e, portanto, finito, particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal, singular e não repetível.

Experiências várias, a experiência que "escapa qualquer determinação porque é nela mesma, um excesso, um transbordamento, porque é nela mesma possibilidade, criação, invenção, acontecimento." (LARROSA, 2015, p. 43). Então, não um conceito fechado, ele mesmo propõe que a definição de experiência seja aquilo que não se pode definir, não se pode capturar, nem reproduzir.

Essa pesquisa por desejo quer-se nômade, movimentando-se no rizoma, inventando uma cartografia ao encontro de potências e experiências. Nômade no caminho do pesquisador, que foge das chamadas ciências oficias que possam oferecer saídas estáveis, inalteráveis, homogêneas e eternas para as nossas indagações/divagações, como se fosse do nosso campo de pesquisa os mensuráveis, os previsíveis, os controláveis, ciências estas que tratam do problema como obstáculos a serem ultrapassados. Não, não, é exatamente destes problemas que gostamos, do convívio com este problema e do conjunto de fluxos, devires que se apresentam, possibilidades. Heterogêneas e amorfas. Movendo por rizoma.

> Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e… e… e…". Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde você quer chegar? São questões inúteis. Fazer tábula rasa, partir ou repartir do zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento… partir do meio, pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar… É que o meio… é o lugar onde as coisas adquirem velocidade… riacho sem início sem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 48-9)

Então, essa escrita almeja esse caminho entre margens, sem ponto de partida, sem ponto de chegada. Sem previsão, sem imposições. Não se trata de portos, destinos, verdades, mas de movimento pelo meio, onde vários são os caminhos possíveis, pois as conexões são livres, heterogêneas, múltiplas, não há uma hierarquia, nem centro, e as rupturas podem ser assignificantes, levando-nos a "novas e insuspeitas direções". Busco potentes agenciamentos, visita a platôs ou planos de imanência que me atraiam pelas intensidades contínuas presentes ali. Vale não pelo que trouxe até ali, não pelo que aquilo vai gerar na história do teatro, mas vale pelo que acontece ali,

naquele platô. Portanto, o caminho dessa pesquisa é feito de percepções, original nas expansões, nas capturas, nos movimentos. Inventado com suas múltiplas entradas e tantas linhas de fuga. Assim, não passível de reprodução, quem sabe no máximo, inspiração para novas pesquisas e novas criações.

> A cartografia atribui a preeminência ao processo inventivo nômade, inserido numa absoluta em que os referenciais não são palavras de ordem, contudo, travessias, encontros, perdição: um pensamento, pois que ganha ao ser engendrado. Em síntese, fazer uma cartografia não significa repetir ou copiar, mas, evidenciar modos para gerar novos processos, nossos próprios conceitos, uma filosofia grávida de múltiplos olhares e travessias outras. No fundo, a cartografia é a arte da busca, mas buscar, pesquisar é um procedimento não da ordem da imitação, nem de calco, porém de imaginação, da intuição, da polifonia da luz, da manifestação de um novo pensamento em diapasão com a diferença, e que acolhe a diferença como um saber alheio a recognição: como uma estética/acontecimento. Acrescente-se, ainda, o rigor, o trabalho contínuo, o amor e a prática às artes e ao novo (LINS, 2012, p. 21).

Então, cartografar o quê? descrever qual pedaço do processo de criação? tudo vale? Pois então, recorro ao conceito de potência que descubro de Espinosa em Deleuze. Potência que tem a ver com a capacidade, a aptidão de ser afetado, ou melhor, preenchido por afecções e afetos. Segundo Deleuze (2002, p. 107) "O esforço para aumentar a potência de agir não é pois separável de um esforço para elevar ao máximo o poder de ser afetado". Assim, decido que procurar potências pode ser uma escolha interessante para a minha jornada. Mas, por que procurar potência?

Ainda não me acho claro, e por mais que intuo, enquanto escrevo sinto a necessidade de esclarecer, me esclarecer… pois então, potência está diretamente ligada com existência, com o perseverar no ser, com o existir. Com a vida plena. Com o SER (verbo). Então me parece que estamos num ato de resistência procurando vida! Segundo Deleuze, a "filosofia da vida" de Espinosa,

> [...] consiste precisamente em denunciar tudo o que nos separa da vida, todos esses valores transcendentes que se orientam contra a vida, vinculado às condições e às ilusões da nossa consciência. A vida está envenenada pelas categorias do Bem e do Mal, da falta e do mérito, do pecado e da remissão. O que perverte a vida é o ódio, inclusive o ódio contra si mesmo, a culpabilidade (DELEUZE, 2002, p. 32).

Ele completa: “nós não vivemos, mantemos apenas a aparência de vida, pensamos em evitar a morte e toda a nossa vida é um culto à morte” (ESPINOSA apud DELEUZE, 2002, p.32). Então, procurar potência é procurar existência, e muito urgente nesses tempos de barbárie, não?

Potência, que em maior ou menor grau todo indivíduo tem, que nada mais é que o poder de ser afetado, ou melhor, o poder de ser preenchido por afecções. “Os animais definem-se menos por noções abstratas de gênero e de espécie que pelo poder de serem afetados, pelas afecções que são capazes, pelas excitações a que reagem nos limites da sua potência” (DELEUZE, 2002, p. 33). Essas afecções podem ser de dois tipos, de dentro para fora, as ações, e de fora para dentro, as paixões. No primeiro caso, as afecções chamadas de ativas, estimulam a potência para agir. Já no segundo caso, das paixões, o que ocorre é a potência para padecer. Padecer e agir se alternam num indivíduo, constantemente. No entanto, as paixões podem ser de tristeza ou de alegria, variável, intimamente ligada ao ambiente, favorável ou não que encontramos, nossa capacidade de compor com os corpos, o que favorece a nossa “potência de agir” ou, pelo contrário, a nossa dificuldade de composição, que provoca uma subtração, uma fixação. Então, por um lado, alegria que aumenta a nossa capacidade de agir, e, por outro lado, tristeza que diminui nossa capacidade de agir.

Diante das minhas máquinas de fazer ver e falar, os dispositivos aqui inventados para acompanhar o processo de criação de um espetáculo teatral, lendo e relendo os diários, as entrevistas e os questionários de cada um dos atores dessa pesquisa, três aspectos principais me chamaram a atenção, me capturaram: a busca pela verdade da cena, tanto no processo de criação, como no dia a dia das apresentações; o quanto eles traziam coisas de suas próprias vidas para a criação do espetáculo; e o universo plural dos materiais que eles tiveram contato para a criação da peça. Assim, inventei os pulos para dentro dessa pesquisa. Os três pulos descritos acima e mais um que fala do meu processo como pesquisador, diretor e dramaturgo.

Então, essa dissertação se organiza em quatro pulos para dentro do processo de criação do espetáculo FADO, quatro pequenas cartografias, quatro atos:

O primeiro que corre atrás da verdade cênica, no gesto do ator, no encontro com a plateia, no período de ensaio, verdade observada a partir da técnica corporal, da urgência do teatro defendida por teóricos ao longo do tempo e também com a aproximação do conceito de nômade apresentado por Deleuze e Guattari (2012).

No segundo ato, sigo atrás das histórias de vida dos atores e de como e quanto elas nortearam a criação do texto do espetáculo. A partir da ideia de uma educação menor, apresentada por Gallo, lanço um olhar para "a misérias dos atores" e como essas experiências pessoais se fizeram presentes no processo.

O terceiro ato apresenta uma série de linhas/entradas deste novelo/rizoma criação do espetáculo FADO, percursos das pesquisas dos atores no encontro de materiais diversos, provocados pelo processo. Descobertas, despertares, de músicas, de poesias, de teorias, de cinema, de política, de sociedade.

Figura 1: desenho 1. **Fonte**: registro de Orlando Talarico.

Já na última parte desse texto, o quarto ato desta dissertação, arrisca a trazer um pouco dos caminhos e descaminhos vividos por mim nesta pesquisa de mestrado, trazendo um pouco também dos desafios que encontrei na direção do espetáculo e na criação do texto da peça, papéis que acumulei nessa jornada.

Concluindo, essa dissertação preza: pela não linearidade do algo que nos aconteceu neste processo; pela valorização da experiência; pela vontade contrária a redução, a demonstração, a prova de que A + B = a alguma coisa. Não pretendo demonstrar nada disso. Essa experiência pode inspirar, mas certamente não definir… não desejo isso. Por fim, e isso tudo, é um trabalho sobre educação? Deveria ser, cheia de experiência, vivência, verdade, alegria, potência!

Um trabalho cartográfico, uma pesquisa qualitativa, que, portanto, apesar de um equívoco inicial onde se pensava poder organizar previamente etapas e objetivos, foi sendo descoberto como forma e conteúdo no fazer, no encontro com os dispositivos, na aproximação de conceitos, no mergulho no caos da própria pesquisa, seguindo fios de rizoma que hora nos levam a cenas, hora desaparecem em rompimentos inexplicáveis.

Do fim para o começo, volto a esse prólogo para anunciar a organização dessa dissertação, não que impus previamente, mas que inventei no caminho. Um Prólogo, onde estamos, seguido de quatro capítulos inventados como Atos de um espetáculo e, por fim, antes de fecharmos as cortinas, o Epílogo, capítulo para as considerações finais.

ATO 1 - O ATOR NÔMADE, O TEATRO NÔMADE

No meio do caminho, o escuro
De olhos fechados, passo a frente
Arrisco-me a desvendar,
o desconhecido,
o novo,
o preparo para o encontro.
Vesti dos meus mais bonitos pensamentos
Lustrei meus passos, lavei meus olhos, perfumei a mente.
Hoje é o dia do encontro com o meu alimento.

(Marcos, D[4]) - primeiro ensaio

Terceiro ato da peça FADO, passagem da cena 15 para 16. A Moça[5], personagem que atravessa a peça correndo para dar conta de seus trabalhos, de suas tarefas, corre, corre… até que começa a se sentir mal, vai em direção a parede do fundo, um consultório médico, a porta se abre e de dentro sai a Escritora com uma série de medicamentos na mão falando:

> "Mal estar, enjoo, tontura, palidez, suor frio, falta de ar, tosse seca, respiração rápida e barulhenta, uma dor intensa no peito, um aperto, uma pontada, um formigamento subindo pelo braço direito… o coração quase parando"

Ela cai no chão de joelhos, ouve-se a música "estrela, estrela" de Victor Ramil,

Estrela, estrela
Como ser assim
Tão só, tão só
E nunca sofrer

Brilhar, brilhar
Quase sem querer
Deixar, deixar
Ser o que se é

No corpo nu
Da constelação
Estás, estás
Sobre uma das mãos

[4] Todas as citações vindas dos diários (D), entrevistas (E) e questionários (Q) estão grafadas em itálico. Os diários não tiveram suas páginas numeradas por todos, por isso opto pela indicação somente do autor, sem data ou página. As citações dos questionários, que estão com as páginas numeradas, apareceram com esta informação.

[5] Personagens da peça: Homem, Mulher, Rapaz, Professora, Mãe, Moça, Escritora e Leitor. Texto integral do espetáculo em anexo.

Enquanto a música é ouvida nas caixas de som, as paredes rodam como se fossem um carrossel e ela vai descrevendo em voz alta as lembranças da vida como se passassem diante dos seus olhos[6]. Após a terceira lembrança, as paredes param de rodar. Ela interpela o Leitor, que ao seu lado acompanhava num livro, o texto da cena: “e depois? o que mais?” Ele mostra páginas em branco, nenhuma outra lembrança, nenhuma outra experiência significativa para passar diante dos seus olhos naqueles instantes antes da queda final. Segundo Larrosa "…a experiência é cada vez mais rara, por falta de tempo. Tudo o que se passa passa demasiadamente depressa, cada vez mais depressa” (2015, p.22) e os estímulos que chegam até nós como um choque, rápidos, efêmeros, pontuais, fragmentados, “impedem a conexão significativa… impedem também a memória” (2015, p.22).

Começo escrevendo esse capítulo da dissertação enquanto escuto na seleção do computador a música “Mãe" de Caetano Veloso:

"Palavras, calas, nada fiz

Estou tão infeliz

Falasses, desses, visses não

Imensa solidão

Eu sou um Rei que não tem fim

Que brilhas dentro aqui

Guitarras, salas, vento, chão

Que dor no coração

(…)

Sou triste, quase um bicho triste

E brilhas mesmo assim

Eu canto, grito, corro, rio

E nunca chego a ti”

[6] Aqui tentamos o recurso da projeção, com imagens da vida da própria atriz, mas um projetor caseiro não deu conta. Então, o grupo optou pela descrição das imagens feita pela atriz durante a música.

Em um dia da temporada 2016, momentos antes de começar o espetáculo, um pouco antes dos atores entrarem em cena, coloquei essa música para eles. Uma roda, silêncio próximo ao computador, *play*. Ouvir, só ouvir, deixar que as palavras façam sentido, sensações, afeto. Silêncio e pausa, não fazer nada. Refletindo com Larrosa (2015), me parece que o desejo num evento teatral é uma conexão significativa que nos possibilite experiência e memória. Então, os primeiros convidados a essa experiência são os próprios atores, o grupo que se prepara para a sessão. Antes da vontade de afetar, nessa jornada cheia de devires no encontro com a plateia, os atores devem se preparar para a capacidade de serem eles mesmos afetados com a própria cena.

É um pouco em torno disso que esse primeiro ato desta dissertação, por caminhos vários, tenta se aproximar e escolho para começar esse caminho, como porta de entrada, a primeira cena do espetáculo.

A Cena

Plateia acomodada na arquibancada, quarenta e cinco lugares, justo, um pouco apertado, uma superfície firme, um pouco dura. Encosto só para os do terceiro nível, o superior. Silêncio.

As luzes que auxiliam as pessoas na entrada, se apagam.

Alguns toques de uma máquina de escrever são ouvidos e logo encobertos por um barulho de um rádio sendo sintonizado. A luz sobe lenta e revela o rádio no colo do Homem sentado em uma poltrona. Duas paredes atrás dele ajudam a limitar o apartamento. As paredes são coloridas, manchadas. Da parede da direita, se destaca uma mesa cheia de papéis, um calhamaço de folhas, uma caixa de cigarros de metal, um isqueiro. A esquerda, um telefone antigo preto pendurado.

O Homem passa as estações, procura, atravessa transmissões religiosas, violentas, comerciais, gol de futebol até finalmente encontrar Maria Bethânia cantando “Quem me leva os meus fantasmas”

No período de preparação para este espetáculo, impreciso tempo quando começo a pensar nos assuntos que atravessariam essa criação, um tempo “mágico" quando coisas que fazem sentido, que dialogam, aparecem ali, bem a sua frente, inusitadamente. E, assim, vão se juntando ao material que vai ser visto, explorado pelo elenco na construção do texto (porque esse processo de criação de um espetáculo comporta a criação de um texto teatral inédito, tratarei disso no Ato 4 dessa dissertação). Pois então, salta-me aos ouvidos os versos cantados pela artista baiana. Procuro na internet digitando palavras que haviam permanecido ecoando na cabeça, a procura ansiosa, a música chamava atenção. Encontro!

"de que serve ter um mapa,
se o fim está traçado,
de que serve a terra à vista,
se o barco está parado,
de que serve ter a chave,
se a porta está aberta,
pra que servem as palavras,
se a casa está deserta"

Afecção, imagem de um corpo que compõe com o nosso, afeto alegria e potência de agir (DELEUZE, 2002). Vontade de saber da música. Composição com a obra de Tolstói, com o fado português, com as invenções dos atores, com a música de Maria Bethânia. Composições e novas composições.

Quis saber quem havia escrito a música. Encontrei Pedro Abrunhosa que nunca ouvira falar. Cantor e compositor português. Moderno, pop… conheci outras de suas composições, parcerias com Lenine, a intensa “Quero voltar para os braços de minha mãe” que entrou na trilha sonora da 1ª versão do espetáculo.

Porta aberta para a música portuguesa, quis saber mais do fado, do tradicional, dos novos cantores, das bandas e conheci Ana Moura, Hoje, Madredeus, Mayra Andrade, Pedro Moutinho. Músicas que entraram na trilha ou que fizeram parte do processo de criação do espetáculo.

E em meio a invenção desta história de solidão, procurando um fado cantado para entrar no espetáculo, uma dica de uma amiga antiga, via *facebook*, me levou a "Venho de um tempo" de Helder Moutinho. Potência. Alegria.

"Venho de um tempo onde o tempo não havia

Quando o azul do céu não nos queimava

E a noite, antes de ser noite, era dia

E a tarde, antes de ser, nunca tardava

Venho de um tempo onde toda a solidão

Não se sabia meu amor, não se sabia

Era mais clara a cor agreste da paixão

E a desventura não havia, não havia

Tenho um poema que te quero revelar…"

Os versos de Helder são ouvidos na passagem do 1º para o 2º ato do espetáculo[7]. As paredes da casa se abrem. A Escritora avança pelo meio delas em direção ao fundo do palco, anuncia transformações na trama que escreve. "Venho de um tempo onde o tempo não havia", existe na criação do espetáculo, um processo de inventar palavras e sentidos. Nesse processo, há encontros. Quer-se autoral, mas também há um diálogo que se estabelece com Camus, com Pessoa e com Moutinho no caso, palavras que se tomam emprestadas, que ajudam a expressar, a dar corpo, palavras que vão sendo apropriadas, transformadas.

A sequencia inventada do rádio que o Homem da cena controla: violência, religião, propaganda comercial, várias vezes cada uma dessas coisas, é o rádio (poderia ser uma televisão no horário nobre das 9h da noite) até que chega a música cantada pela artista baiana. Que a arte mesmo

[7] As marcações de cena se referem a montagem da 2ª temporada do espetáculo.

que não nos apresente uma saída, pelo menos nos traga alento em meio a tanta barbárie. Maria Bethânia me acolhe, deito minha cabeça no colo de sua música.

Arte que acolhe, arte ponte para encontros (essa é a minha vida – pelo teatro, encontrei o mundo), arte trincheira de onde luto por um mundo melhor.

Porque eu faço teatro? Chamo Adriana Calcanhoto em parceria de Joaquim Pedro de Andrade, para me ajudar a responder: “Porque eu faço cinema”.

Para chatear os imbecis, para não ser aplaudido depois de sequências dó de peito, para viver a beira do abismo, para correr o risco de ser desmascarado pelo grande público, para que conhecidos e desconhecidos se deliciem, para que os justos e os bons ganhem dinheiro, sobretudo eu mesmo, porque de outro jeito a vida não vale a pena, para ver e mostrar o nunca visto, o bem e o mal, o feio e o bonito, porque vi "simão no deserto", para insultar os arrogantes e poderosos quando ficam como "cachorros dentro d'água" no escuro do cinema para ser lesado em meus direitos autorais.

Voltando à cena, o Homem apoia o rádio na poltrona, se levanta, anda pelo palco. Vai de um lado a outro. Para, respira fundo, coloca as mãos na cabeça, esconde o rosto, bufa.

O telefone toca, ele se afasta, volta a sentar-se, o telefone continua a tocar, ele enfia novamente a cabeça nas mãos, novo toque, respira forte, toque, com esforço se levanta e se arrasta até o aparelho, toque:

“Alô! ... Mãe? .... Estou sim e a senhora? ... Hoje não vai dar mãe, deixa para o próximo domingo... Quando a senhora ligou eu estava com o prato de almoço na mão... Eu não vou ficar em casa o dia inteiro, mãe!... Eu vou sair com o pessoal do escritório, vou caminhar... Pra que eu iria mentir isso pra senhora mãe? Pra quê?... Eu vou arrumar um tempo mãe... Está bem mãe... Está bem! Ah, ela está ai? ...Manda outro pra ela... Também estou com saudade... Está bem... Outro! Fica com ele a senhora, estou bem sozinho.... Era uma

> brincadeira mãe... Tá bem... Tá bem… Deus não é brincadeira... Uhum! Amém! Amém! Não, mãe... Não. Não vou na missa mãe... Senhora sabe que eu não vou a missa há anos... Você quem me ensinou que ele está por toda parte, então pronto! Ele já está aqui em casa, assim eu não preciso ir na casa dele... Mãe, beijo! Beijo... Vou arrumar um tempo... tchau!”[8]

Desliga o telefone, se afasta indo para a direção oposta, próximo a mesa. Reclama do poder controlador da mãe, a respiração sufoca, xinga, lamenta a existência de "mães" para em seguida, tomado de culpa, reconhecer a necessidade do colo, do ombro, do afago.

Duas batidas na porta e uma carta é jogada por debaixo. O Homem pega a carta no chão e vai colocá-la na mesa. Vê ali, jogado, um calhamaço de folhas, o rascunho do livro escrito. O toma nas mãos, o observa, caminha até a poltrona e fala como se estivesse no evento do lançamento do livro se dirigindo a uma plateia imaginária. Começa a arriscar seu discurso, escolhe as palavras, se desculpa pelo mau jeito, agradece a presença e um som de um *heavy metal*, muito alto, vindo de detrás das paredes, em um indecifrável russo, atravessa a cena, atrapalha o seu raciocínio. Ele interrompe o discurso, se dirige furioso até as paredes, grita, bate, pede para abaixar o volume, se desespera. O telefone começa a tocar, ele pede silêncio ao vizinho, põe o telefone no ouvido, mas não consegue ouvir. Bate mais uma vez na parede se dirigindo ao dono do rádio que atravessa as paredes. Grita com a pessoa do telefone para que este fale mais alto, “imbecil” e finalmente, a música cessa.

Do outro lado do telefone, é o chefe que procura um papel importante no escritório, em pleno domingo. O Homem cuida das palavras que fala, diz não se importar com a ligação, se desculpa pelo “imbecil" gritado e se oferece para chegar mais cedo no dia seguinte para ajudar a procurar.

Desliga o telefone, após despedidas embaraçadas, risadas deslocadas… Se afasta do aparelho, numa diagonal para o lado direito, para a frente. Longe, pensa no chefe e começa a xingá-lo. Os movimentos se repetem, quatro ou cinco vezes, sempre indo em direção ao telefone enquanto fala e se afastando do mesmo no silêncio, enquanto pensa. Nos movimentos em direção ao telefone, cada vez menores, cada vez mais nervosos, mais agressivos, mais altos, até que, com o corpo voltado para cima do telefone, como se ali estivesse o chefe, ele grita o acusando de corrupção, de malfeitos. Neste momento, o telefone toca novamente. Ele apanha o gancho num movimento rápido. É o chefe novamente. Esqueceu de pedir uma outra informação. Não, ela não pode ser

[8] Texto da peça apresentado em Times New Roman, tamanho 10, entre aspas, espaçamento 1,2, recuo 4 cm. Na íntegra em anexo.

passada por e-mail, pois a internet foi cortada no apartamento do Homem. Então, ele pode chegar ainda meia hora mais cedo ao escritório na manhã seguinte, sem problemas.

Despede-se novamente, o sorriso sai com mais dificuldade ainda. Distancia-se do telefone, agora acompanhando a parede, movimentando-se num passo arrastado, indagando-se porque o chefe não lhe manda embora, ele não serve para os números, diz, quer escrever, se arrasta passando em frente a mesa, vai até a extremidade da parede da direita, bem no limite do espaço. Olha em direção ao chão, uma luz amarela, vinda de um refletor elipsoidal o ilumina com uma luz retangular que projeta sua sombra na parede. Ele fala como se visse os passantes em uma rua lá embaixo. Um domingo, pouco movimento.

> "O pai atravessou a rua com a filha de mãos dadas. A vizinha corre para apanhar o ônibus. A porta do mercado vai descendo lentamente. E os meninos batem bola do outro lado da rua. Aaaaaaaaacabou com o domingo! Uma multidão se formou em volta do corpo. Uma mancha vermelha grossa se esparramou pelo asfalto. Aaaaaaaaai, fraturou o crânio, acertando o chão a 50Km/h. O corpo foi se acelerando a 9,81 m/s². Lançou-se! Apoiou o pé direito na janela, forçando trouxe a perna esquerda, apoiou a mão direita no umbral da janela. Avistou a rua do terceiro andar. Eu vou me lançar. Eu vou me lançar!"

Duas batidas na porta, outra carta entra por debaixo. Ele se segura na ponta da parede para evitar a queda para frente construída durante o texto anterior, no desejo de pular, de se lançar. O movimento é realizado no desequilíbrio, um giro, um tombo eminente que não acontece.

Pega a carta no chão. Lê. Não é para ele. É para a viúva que mora no apartamento de cima. O Homem reclama da moça que entrega as cartas. Grita com ela. Senta na poltrona. Olha para cima. Lamenta que agora terá que subir ao andar de cima para entregar a carta à moradora do apartamento 42, tendo que olhar para "sua cara de solidão".

Mais uma vez, toca o telefone. O Homem levanta-se da poltrona. Admite que pode ser o chefe mais uma vez. Pega o gancho com cuidado. Coloca no ouvido. Entendemos pelas respostas dele que é da editora para onde ele enviou o seu texto. A pessoa que fala com ele vai transferir a ligação para outra pessoa. Enquanto aguarda, ele ajeita o corpo, assume uma forma mais ereta ao lado do aparelho, dá uma arrumada na roupa. Do outro lado do aparelho, vem a notícia de que o seu texto foi lido, mas não agradou. Ele se dispõe um ajuste, uma reescrita. Não é necessário. Ele agradece os apontamentos e desliga o telefone.

Figura 2: desenho 2. **Fonte:** registro de Orlando Talarico.

Anda sem rumo pelo espaço, uns passos na direção da mesa, outros na da poltrona. “Como meu texto falta originalidade, pois vou falar de quê?”. Um outro toque de telefone invade a cena, um toque que não vem do telefone preto na sua parede, mas de algum lugar detrás das paredes. Este som o interrompe, atrapalha seu raciocínio que ele tenta retomar. Para. Vai até a parede e pede que o telefone seja atendido. Enquanto bate na parede, para, suspensão. Silêncio do Homem enquanto o telefone do outro lado da parede continua a tocar.

O Homem vai até a mesa, pega o computador, senta na poltrona e começa a digitar. Enquanto escreve, lê:

> "Um prédio no centro da cidade. Seis andares. Em cada andar, quatro apartamentos de pouco mais de 30 metros quadrados. Todos os apartamentos ocupados na sua maioria por pessoas solteiras, solitárias… as conversas entre os moradores se resumem a frases curtas que trocam quando cruzam no elevador ou na escada. No apartamento 34 mora um famoso escritor, que enfrenta uma crise de inspiração, quando começa a construir um pensamento, é atrapalhado pela insistência de uma campainha do telefone no apartamento ao lado…"

O cenário começa a girar, as duas paredes realizam movimentos independentes, a da direita desliza para a esquerda, enquanto a parede da esquerda gira mantendo como eixo a ponta direita (que está mais ao centro do palco). O Homem desaparece junto com a parede da direita, sendo coberto pelo movimento da parede da esquerda. Assim, termina a 1ª cena da peça.

Longa, assim mesmo, foi que imaginei essa primeira cena. Desejava o desconforto de um monólogo que trata da solidão, desconforto do tempo, desconforto do tema e do homem só. Para quem acompanha meus trabalhos como diretor, nenhuma música cantada, nenhum cortejo de abertura, nada de cena coletiva, nada do grupo… só o Homem. Atrás do Homem, compondo a cena, a casa formada por duas paredes.

No período de criação, no final do 2º mês de ensaio, o ator Marcos, que interpreta o Homem, fez um exercício cênico sozinho criado a partir da leitura do "Estrangeiro" de Albert Camus. Lá, a solidão, a incompatibilidade com esse mundo e suas regras, e também os palcos pretos colocados em pé (2,20m x 2,20m) como grandes paredes. Hora o apartamento de Mersault, hora a cela ou sempre o apartamento-cela.

Fiz acima a descrição da primeira cena do primeiro ato da peça FADO, em detalhes, para convidar o olhar para um aspecto caro ao teatro ou pelo menos ao teatro que tenho me dedicado: a verdade!

A verdade. Não a verdade do acontecimento real, pois o que acontece no teatro é teatro, amplio essa ideia em instantes. Então, uma verdade daquele que imagina e faz isso de maneira tão profunda, em tantos detalhes, comprometido integralmente com esta imaginação, acreditando tanto nela, que não reproduz verdade, mas a reinaugura na cena. Verdade que compõem-se com sentimentos dos atores e deseja composição com a plateia, portanto provocando afecções reais. E nesse exercício retórico, entre real e verdadeiro, não anseio pelo esgotamento dos conceitos achando que a definição deste embate possa resolver meu problema de explicar essa verdade da cena. Não seguirei por essa linha do rizoma, principalmente porque considero que a questão

dependa, para se resolver, da percepção prática, na experimentação do palco, tanto na atuação, como na fruição da plateia.

O que arrisco aqui então, é, para falar desse conceito tão importante no meu fazer teatral, o aproximar de teóricos do teatro, num primeiro momento, e, ampliando ainda mais a questão, o aproximar de filósofos. Essas aproximações não são feitas aqui para fechar a questão, trazendo várias palavras para a mesma trincheira e assim, resolver o problema da verdade no teatro. Mas que essa reflexão possa contribuir na nossa prática teatral, dentro desse teatro menor, no dia a dia do Teatro da Pedra, grupo do qual faço parte e que criou o espetáculo FADO, em estudo nessa dissertação. Uma contribuição às nossas criações e encontros com a plateia. Reflexão que possa lançar luz para compreender o porque de uma apresentação alcançar a plateia, provocar afecções e novas composições, e o porque, de a mesma peça, num outro dia, não ter a mesma potência. Para isso, mais a frente no ato/capítulo, o rizoma dessa pesquisa se aproxima de momentos dessa primeira cena do espetáculo descrita acima, tentando a partir do olhar para instantes específicos da cena, perceber os desafios do ator para buscar a verdade da cena. Ainda, os fios desse rizoma levam a algumas técnicas utilizadas no processo de criação do espetáculo que podem contribuir para essa disponibilidade dos atores na busca dessa verdade da cena.

Primeiramente, no caminho desse Ato, recorro aos teóricos do teatro. No livro "A preparação do ator", no capítulo intitulado: Fé e Sentimento da Verdade, Constantin Stanislavsky, diretor, ator e fundador do Teatro de Arte de Moscou, diz: a verdade cênica "tem origem no plano da ficção imaginativa e artística" (1994, p.152), ele defende então que o ator deve agir como se "as circunstâncias e as condições" de um determinado personagem fossem reais, como se a situação de uma determinada cena fosse verdadeira.

> O que chamamos de verdade no teatro é a verdade cênica, da qual o ator tem que servir-se em seus momentos de criatividade… a verdade em cena é tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas… tudo que acontece no palco deve ser convincente para o ator, para os seus associados e para os espectadores… Cada momento deve estar saturado de crença na veracidade da emoção sentida e na ação executada pelo ator (STANISLAVSKY, 1994, p.153-4).

Em "Jogo, teatro e pensamento" Richard Courtney (2003, p.3) complementa, o que pode nos ajudar a entender a ideia apresentada por Stanislavsky, chamando de "imaginação criativa" essa

capacidade de atores de inventarem essa verdade, exigindo destes, diante de situações variadas, uma "habilidade para perceber as possibilidades imaginativas" e inventar, criar e fingir ser outra pessoa, atuar e assim, nesse mergulho, compreender um novo ponto de vista. Courtney propõe como chave para essa invenção o faz de conta, *as if* (como se fossemos).

Viola Spolin, cujo trabalho é dedicado a preparação de atores e não atores, principalmente, defende que "a emoção que necessitamos no palco só pode surgir da experiência imediata", experiência que envolve nosso "eu total" num movimento orgânico, nessa nova realidade, a realidade do teatro, onde o ator deve, no aqui e agora, criar "sua própria energia e movimento (emoção)" (2000, p. 215-6). Então, aproximando Spolin de Stanislavsky e Courtney, é numa situação de um personagem, onde uma "imaginação criativa" inventa uma situação verdadeira, o ambiente imprescindível para o envolvimento orgânico, emocional do ator. A arte educadora no entanto alerta que essas emoções que o ator empresta à cena não devem ser as emoções pessoais do ator. Existem emoções pessoais e não pessoais? Fronteiras complexas!!!

Para completar, a encenadora francesa Ariane Mnouchkine fala de uma fé que deve ser aprendida pelo ator, pois este deve "crer naquilo que representa, crer no seu problema, na sua força, na sua raiva, na sua alegria, na sua sensualidade, no seu amor, no seu ódio" (FÉRAL, 2010, p.46) exigindo do ator um corpo livre, treinado e uma boa capacidade de imaginar.

Nos registros do processo, a atriz Elis escreve um pouco dessa sua busca pela verdade e os sentimentos que o encontro com a plateia despertam nela: *O gelo no estômago e o emprestar-se para o personagem me exigem concentração para poder me tornar outra e encontrar com a plateia de forma verdadeira. Para mim, o momento de encontro com a plateia trouxe prazer, medo, euforia, surpresa, irritação, amor e solidão* (Elis, Q, p.1). Ela mesma, em seu diário, diz sobre quando consegue levar a verdade para a cena: *não só quando levo algo pessoal e íntimo para a mesma, mas sim quando consigo acionar meu corpo, meus sentidos* (Elis, D). Ana Maria relata que a verdade acontece *quanto mais me permito envolver no jogo, tão mais estou vibrando na cena. Quanto mais me sinto tocada pelas situações de exercício cênico… concentrada, compenetrada, confiante nas ações e no texto* (Ana Maria, D) e Marcos desenha em seu diário ele mesmo e o mundo, no meio, entre um e outro, escreve: *emprestar* (Marcos, D).

Antes de continuarmos na busca pela "verdade", nas minhas vivências no teatro, um caminho muito mais dos encontros em sala de ensaio, no espaço de criação, com diretores e atores, do que

fundamentado a partir de estudos teóricos, caminho que descrevo com um pouco mais de profundidade no quarto ato dessa dissertação, entendo e realizo um teatro no qual o espectador, que vem a nossa casa, ao espaço do Teatro da Pedra[9], para assistir a um espetáculo do grupo, percebe os refletores que iluminam a cena; o cenário, quando há cenário, não pretende se parecer com a casa em que moramos, com a loja que compramos roupa, ou com o escritório que trabalhamos, mas entre uma parede e outra: espaço vazio, ao lado das paredes também vazio, escuro, não há teto; os ambientes criados para a cena trazem somente alguns objetos, as vezes só o objeto e nada mais, como por exemplo: só uma mesa e nada mais, nenhum cenário; a narrativa não segue uma organicidade, não procura uma verossimilhança com o real. Desta maneira, tanto na narrativa, como na visualidade, nada tenta ser real. Não se tem a pretensão de que a plateia esqueça, mesmo que por alguns instantes, de que o que assiste é uma peça teatral. Isso é uma escolha importante para mim: é teatro.

Me percebo entrando num terreno confuso. Vim, ao longo do ato perseguindo a verdade e, de repente, afirmo que a estética do teatro que venho trabalhando não persegue a verdade. Será incoerência? Afirmo que não! Busco a verdade da cena exatamente nesse espaço de não verdade. Encontro então, não num texto de teatro, mas num texto de Jacques Rancière sobre a relação de Deleuze com o cinema, em que ele diz que no pensamento desenvolvido pelo filosofo francês, "As imagens não são o duplo das coisas. São as próprias coisas" (2001, p.4), não uma representação do mundo, mas o próprio mundo. A imagem não remete, ela é! Existe por si. Verdade pois, e a montagem do cinema, tal como o foco de luz no teatro leva a percepção as coisas, dirige o olhar, mas não inventa. A imagem já está ali, o que se vê, são as forças sobre as quais ela age e que agem sobre ela. Então, verdade sim. Ou falso, potente falso "que substitui e destrona a forma do verdadeiro" (DELEUZE, 2007, p. 161). Abole-se a verdade e o mundo das aparências, restam os corpos que são forças, nada mais que forças. Mas a força… só enfrenta outras forças, se refere a outras forças, que ela afeta e que a afetam. A potência é o poder de afetar e de ser afetado, a relação de uma força com outras (DELEUZE, 2007, p. 170) .

Para Deleuze (2007), a verdade tem que ser criada, e o artista é o criador dessa verdade, não porque a alcança ou a reproduz, mas porque a cria. Este, segundo o filosofo francês, é o novo estatuto da narração, uma narração orgânica, "verídica, até mesmo na ficção" (DELEUZE, 2007, p. 157) que pretende abolir o mundo verdadeiro.

---

[9] Atualmente localizado num sítio no bairro da Colônia do Marçal, São João del-Rei, Minas Gerais.

Ao mesmo tempo que trago Deleuze para essa trincheira da verdade cênica, me parece que ao anunciar essa nova narrativa, a da não representação, mas do mundo que se inaugura no teatro, o teatro mundo, com toda a sua potência, parece-me que afirmo que a verdade da cena não depende mais da imaginação do ator e de sua capacidade de acreditar nessa imaginação, mas que tudo o que está ali é verdade e pronto. Contradição? Bom, primeiramente, penso que nessa cartografia que invento nessa dissertação, ao mover-me por rizoma, não é nem a síntese, nem a certeza que procuro. E ainda, por ser rizoma, o movimento não é de contraposições ou confrontos, mas de soma, mesmo na pluralidade: e…. e…. e…. entendendo que mais pontos de vista sobre o tema não resultam na capacidade maior de ver o todo, de entender das constelações (para retornar à imagem que inventei no prólogo) mas, pelo contrário, resultam na possibilidade de enxergar mais escuros e vazios. E continuo, trazendo mais uma vez Deleuze agora em "Imagem tempo" que diz:

> Nietzsche, que já substituía o julgamento pelo afeto, prevenia seus leitores: para além do bem e do mal pelo menos não significa para além do bom e do mau. Esse mau é a vida esgotada, degenerescente, ainda mais terrível, e capacitada a se propagar. Mas o bom é a vida emergente, ascendente, a que sabe se transformar, se metamorfosear de acordo com as forças que encontra, e que compõem com elas uma potência sempre maior, aumentando sempre a potência de viver, abrindo sempre novas "possibilidades". Certamente não há mais verdade em uma que na outra; só há devir, e o devir é a potência do falso da vida, a vontade de potência (2007, p. 172-3).

Aproximando Deleuze (RANCIÉRE, 2001) do próprio Deleuze (2007), me interessa a ideia de que se tudo é verdade, há uma verdade boa, que aumenta a potência de viver, uma força "emergente, ascendente, a que sabe se transformar, se metamorfosear de acordo com as forças que encontra e que compõem com elas uma potência de viver, abrindo sempre novas possibilidades" (DELEUZE, 2007, p.173) e a verdade degenerescente, esgotada, um tipo de força "que não sabe mais se metamorfosear, segundo as variações do que pode afetar e do que pode afetá-la… é um tipo de força esgotada" (DELEUZE, 2007, p.171) que mata, só quer dominar, se impor. E arrisco que a fé cênica que Mnouchkine (FÉRAL, 2010) cobra de um ator que deve ter o corpo livre e uma capacidade de imaginar, que a verdade cênica de Stanislavsky (1994) e Courtney (2003), e que a realidade do teatro onde os atores alunos de Spolin devem criar suas emoções, estão bem próximas desta verdade boa de Deleuze, onde há a possibilidade de transformação, metamorfose, devires e aumento da potência de viver. Por isso, essa verdade é tão cara ao teatro, e tão importante na minha busca, por ser potente e transformadora. Um desafio para o meu teatro, um desafio das artes cênicas no mundo.

Em o “Espaço vazio”, livro do diretor teatral inglês radicado na França, Peter Brook, trata de um “Teatro do Aborrecimento Mortal”[10] (2008) que se caracteriza por uma falta de intensidade, falta de diversão, onde a satisfação intelectual sobrepõe-se a experiência e o tédio é quase sinônimo de triunfo. Inclusive uma boa dose dele é esperada pela plateia que associa a atividade cultural a um dever.

> Um médico reconhece facilmente a diferença entre o sopro de vida e o pobre monte de ossos que a vida já abandonou; mas nós estamos menos treinados para reconhecer quando é que uma ideia, uma atitude ou uma forma perderam a sua vivacidade e se tornaram moribundas (BROOK, 2008, p.11).

Então, o teatro da verdade morta é uma tendência mundial, um monstro dos mares que é preciso enfrentar. Me parece que essa verdade morta de Brook (2008) é muito próxima a verdade “esgotada, degenerescente, ainda mais terrível, e capacitada a se propagar” de Deleuze. Um teatro esgotado que se propaga ao aplauso de uma sociedade que se aproxima dos palcos por obrigação, adora pilhas de ossos e não anseia por potência. Faz sentido: não desejam transformação, devires.

Estabelecido, de alguma forma, nessa navegação em busca da verdade da cena, os portos desejados da verdade potente e os monstros marítimos da verdade morta, sigo pelas rotas do dia a dia de nossa temporada de apresentação do espetáculo FADO, onde a mesma tendência a uma acomodação que nos leva a uma falta de vida é uma tendência a ser enfrentada. Na temporada, todos os dias: o mesmo texto, o mesmo cenário, o mesmo figurino, os mesmos objetos de cena, a mesma iluminação, as mesmas músicas, os mesmos atores, as mesmas marcações que definem movimentações pelo espaço e até gestos. Como então enfrentar a tendência ao sedentarismo e buscar o novo? Como fugir a verdade degenerante? Como não ser mais um espetáculo de teatro do aborrecimento mortal?

Para enfrentar esse platô desta tendência ao sedentarismo no espetáculo FADO, no dia a dia da nossa produção, nos nossos encontros com a plateia, recorro mais uma vez ao filósofo francês Gilles Deleuze, agora em parceria com Félix Guattari e arrisco aproximar da cena teatral o conceito de Nomadismo (DELEUZE, GUATTARI, 2012). Nômade, por definição, é aquele que vive no espaço liso, sem fronteiras, sem cercas, sem clausuras.

---

[10] Em inglês, “The Deadly Theatre”. No The Concise Oxford Dictionary, 9ª edição, 1995, “deadly” adj. 1a causing or able to cause fatal injury or serious damage. b poisonous. 2 intense, extreme. 3 extremely accurate or effective. 4 deathlike. 5 *colloq.* dreary, dull. 6 implacable. adv. 1 like death; as if dead. 2 extremely, intensely.
A tradução portuguesa que temos em mão escolheu traduzir “deadly” por “aborrecimento mortal”. Será que essa é a melhor opção? Desconfio, sem ser um especialista no assunto tradução, que estamos a aliviar o peso das palavras de Peter Brook. Me parece que “como morto” ou “morto” aproxima mais da preocupação do diretor inglês com os descaminhos do teatro.

> Ao contrário do migrante que vai de um ponto A para um ponto B, com um alvo claramente definido, o nômade passa de um lugar para o outro sem destinação predeterminada, sem a dominação do cognitivo em que tudo é dado previamente. O mundo da cognição é o espaço onde tudo é organizado, pensado por antecipação, onde as forças do acaso se fazem raras, quase inexistentes (LINS, 2014, p.140).

O ator nômade então, deve tornar-se "máquina de guerra que enfrenta a tendência ao sedentarismo e ao enrijecimento" (PEREIRA, 2016, p.147). Deseja o acaso e refuta da captura do aparelho de estado: a acomodação, o tédio, a falta de vida potente; um ator que não busca a repetição, mas a reinvenção do espetáculo a cada dia.

> […] a "máquina de guerra" deleuzo-guattariana tem pouco ou nada a ver com o sentido comum dado ao termo. Não se trata de falar do aparato militar que um Estado, reino ou império é capaz de construir para fazer guerra contra seus inimigos internos ou externos, mas de mostrar que uma máquina de guerra é sempre (por definição) exterior (…) a formas políticas, sócio-culturais ou epistemológicas de tipo-Estado (aparelhos de Estado) (ONETO, 2006/2008, p.148).

Mas, como falar de nômade diante do texto fixo, decorado, com intenções previamente pensadas, estudadas, repetidas, fixadas? E diante de uma marcação corporal exaustivamente ensaiada, escolhida? Como falar de nomadismo com tanta territorialização proposta pela direção e pela dramaturgia ao longo do processo? Por que aqui estamos tratando de um teatro que, em termos gerais, se "repete" dia após dia. Existe a *performance*, o teatro-impro, gêneros onde talvez essas variações possam estar mais presentes. Não se trata disso aqui!

Arrisco, pois, que a busca do ator é exatamente pelos espaços lisos, "o espaço nômade… o espaço onde se desenvolve a máquina de guerra" (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p.192) e, portanto, cheio de potência e devir, em meio às marcações, em meio às amarras. Nômade no pequeno, nos intervalos entre as linhas fixas, entre as margens, abandonando a segurança delas para se lançar ao caos, ao não saber. Missão complexa, o ator deve ser aquele cuja força crescente se desenvolve no espaço aberto e liso, como diz Lins (2014, p.139) quando fala sobre o pensamento nômade, deve ser aquele que deseja o não sabido, o não mensurável, o espaço que se sabe de dentro, não pelas suas beiradas, pelos limites, mas pela falta destes. Uma complexidade tamanha que exige um estado de alerta e disponibilidade do ator para perceber, o tempo todo, e para de novo se lançar.

Segundo Deleuze e Guattari, nem de longe estamos conversando sobre um atraso ou primitivismo, mas como os autores franceses escrevem, o que buscamos exige "mecanismos conjuratórios ou preventivos" (2012, p.21) complexos, mesmo que inconscientes, para evitar a formação desse monstro estado. Que mecanismos são esses? Como os atores podem desenvolver esses mecanismos preventivos e assim evitar esse monstro estado em seus próprios trabalhos? E que monstros são esses?

No material escrito pelos atores sobre o processo, nos diários e nos questionários, algumas pistas a respeito dos monstros:

Confesso que pensei em coisas possíveis para o jogo em casa, prevendo ações dos outros ou até mesmo querendo trazer algo de interessante, bonito, pronto (Elis, D).

Porque é tão difícil me conectar? Encontrar meu eu, e meus sentimentos? Dentro de mim vive uma multidão de coisas que eu sei o que, e quem são, porém, eu as tenho como prisioneiros. Não me permito ser como elas querem. Não sou assim, eu sou de outro jeito! Minha cabeça conhece tudo. Ela melhor que ninguém pode falar sobre o meu todo. Mas ela é uma senhora sagaz, não vai deixar o todo optar por um caminho que não seja o dela. Não vai deixar eu mostrar o que ela não queria. Vivo as suas ordens! (...) O pensamento como inimigo do jogador (Marcos, D).

Nessa cena várias sensações me vinham à cabeça, não conseguia fazer a cena com as marcações… Por isso tanta angústia (Fernanda, Q, p.1).

Então, segundo os próprios atores, o que dificulta o lançar-se ao caos, ao não saber e portanto, habitar o espaço liso, está ligado a um desejo de resolver os problemas antecipadamente, ao desejo de querer agradar, fazer bonito, ou ainda, está ligado a um controle da cabeça, "o pensamento inimigo do jogador" que não permite que as emoções possam vir para a cena, o que inclusive traz angústia para eles. Acrescento, a partir da minha própria observação do trabalho de cena desses atores: a acomodação, o vício na reprodução e o receio de habitar o espaço liso, o espaço, como já dito, da não certeza.

A cena então, do ponto de vista do trabalho dos atores, deve ser espaço liso? Desejaria que sim, senão como definição, pois aí estaria perigosamente mais próximo do espaço estriado, mas como desejo, objetivo a ser perseguido, utopia. Oneto em um artigo sobre Deleuze, Guattari e a nomadologia (2006/2008, p. 152), propõe um movimento entre liso e estriado, pois a apropriação ou

eliminação das máquinas de guerra pelos aparelhos de Estado sempre tende a acontecer, o que implica sempre numa busca por novos fluxos. Portanto, "não há dicotomia entre máquina de guerra e aparelho de Estado… devires que constituem a vida, acelerações e cristalizações" (ONETO, 2006/2008, p. 155), mas atração e concorrência, eis a relação que deve permear, do ator que deseja o encontro do novo, exercício constante. Não se trata de criar a cada dia um novo espetáculo, uma mudança no texto ou nas marcações ou numa lógica geográfica, não significa mudar o tempo todo de cidade, mas de procurar um jeito novo de morar ali, de habitar aquele território, construir a cada nova apresentação uma relação inédita com a cena.

Nesse movimento rizoma de um teatro menor, escolho pedaços de cena, três momentos da primeira cena do espetáculo FADO, descrita acima, para olhar com mais detalhes a partir desse conceito nômade. São eles: a descoberta do rascunho do livro sobre a mesa; a batida na porta que interrompe a tentativa de suicídio; e a descoberta do motivo para escrever.

Primeiro momento

Na descoberta do livro, duas batidas na porta, uma carta é jogada por baixo dela, o homem olha, vai até ela, abaixa-se para pegá-la, reconhece uma conta e vai até a mesa depositá-la. Quando coloca a carta ali, vê, um pouco mais para o lado de onde colocava a carta, embaixo de outros papéis, mais ainda visível, o calhamaço de folhas amarradas: o seu livro.

O movimento de descoberta é sútil, pequeno e tem que acontecer ali, de novo, na frente de cada nova plateia. Todos os dias. Não é repetição, é descobrir de verdade. O ator sabe que o livro está ali, ele mesmo arrumou aquele cenário antes de entrar em cena, cada papel, cada objeto da mesa. Pode haver uma variação na batida da porta, no momento que o colega vai lançar a carta, variações possíveis do jogo coletivo que redobram a atenção. Mas na descoberta do livro é só ele, ele e o livro.

Segundo momento

Na janela, o Homem vai se projetando cada vez mais para a frente enquanto vai descrevendo uma cena de suicídio. A cada palavra ele está mais e mais a frente como se tivesse no parapeito de

uma sacada, como se estivesse se preparando para se jogar. Após suas últimas palavras, “Eu vou me lançar. Eu vou me lançar!” uma outra batida na porta é ouvida. Ele então se segura na parede da casa, faz um giro, retoma o equilíbrio e vai buscar a carta. Não existe no cenário uma janela. O ator olha para o chão, para o mesmo nível que ele está e imagina e descreve, três andares abaixo, a movimentação da rua naquele domingo. A batida na porta deve pegá-lo no momento que ele já havia se decidido a se lançar pela janela, portanto já desequilibrado para a frente, na eminência de um tombo, que exige dele um esforço físico grande na direção contrária para se recuperar, e ele tem que fazer isso com um giro, a parede em que ele se apoia é móvel, portanto uma alça não muito confiável. Agora, independente da exigência física que a cena pede ao ator, o perigo não tem só que ser descrito, mas tem que acontecer de verdade, o tombo tem que ser possível, o ator se lança mesmo e depois tem que se recuperar. Novamente, há uma participação do “carteiro”, duas batidas e a carta jogada sob a porta, o que traz ainda mais risco, mais incerteza…

Terceiro momento

Logo após a conversa pelo telefone com a agente que recusa seu livro, caminha se afastando do aparelho, reclama, repete algumas coisas que ouviu: “tenho que falar mais da minha vida”, o telefone da vizinha começa a tocar, ele se pergunta se deve escrever sobre essa “merda de vida”, vai até a parede, bate nela pedindo que alguém atenda o telefone. De repente. interrompe o movimento da batida. Para. Silêncio do Homem enquanto o telefone de um apartamento vizinho continua a tocar. Olha para a mesa, vai rápido até ela, pega o computador, senta na poltrona no meio do quarto e começa a escrever, lendo em voz alta: "Um prédio no centro da cidade. Seis andares. Em cada andar, quatro apartamentos…”

Então, no meio da batida na parede, enquanto reclama do som que atrapalha seus pensamentos, tem uma ideia.

Escolho esses três momentos. A ousadia é aproximar daqui o conceito de nomadismo. Ver como as ideias de Deleuze, Guattari e outros comentadores podem contribuir para a verdade da cena, a verdade potente, aproximando o nomadismo na interpretação teatral, inventando um Teatro

Nômade, que não quer se repetir ou esvaziar de sentido, um teatro que não se quer "morto", mas pelo contrário, se quer vivo e novo. E são três momentos escolhidos não ao acaso, mas pela importância desses momentos na cena e pelas diferenças entre cada um deles, mas não porque eles são potencialmente "mais nômades" que os outros momentos, o conceito de nomadismo que aproximamos aqui do teatro deve permear a cena toda, todo o trabalho do ator, que ciente da captura, ciente do movimento entre máquina de guerra e aparelho de estado, deve o tempo todo atentar-se a novos fluxos.

Pois então, como criar para si uma máquina de guerra? Como habitar um espaço liso? Como escapar a territorialização do aparelho de estado? Como habitar o caos distante das margens? Como realizar, por exemplo, esses três momentos da cena, a descoberta do livro, o quase tombo salvo pela batida na porta e o surgimento da ideia da escrita, que são movimentos exaustivamente ensaiados e repetidos, permitindo devires? Me encho de indagações, apostando que o conceito de nômade me ajuda na busca pela verdade da cena, tema perseguido nesse ato da dissertação. Considero que ele ajuda a ampliar a visão, é o rizoma trazendo mais pontos de vistas. No entanto, para além dessa compreensão do tema, anseio um mergulho na direção das práticas de ensaio que lancei mão durante o tempo de criação da peça que podem ter ajudado os atores a perceber, explorar, trazer para o corpo essas ideias. Então, vou novamente aos diários, questionário e entrevistas dos atores. Releio as minhas próprias anotações em busca das técnicas, jogos, atividades que podem ter contribuído para que o elenco, dentro de um processo de tantas territorializações (falarei mais disso no quarto ato), invente fugas, nomadismo. O que os ajudou a entender os espaços lisos e os encorajou a habitar esses espaços? E como, da maneira deles, eles lidam com o binômio captura e fuga?

Dirijo a atenção, então, para a sala de ensaio e o treinamento dos atores, para às técnicas voltadas a consciência e exploração do corpo e aos jogos dramáticos, trazendo as vozes e impressões de dentro do processo. A sala de ensaio é um espaço de experiência, não só da experimentação, mas do reconectar-se, ouvir-se…

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2015, p. 25).

Copiei o trecho todo porque o convite é a dar-se um tempo, de propósito… demorar-se a ler! Um tempo para a experiência, que nos faz território de passagem, onde aquilo que acontece produz afetos, marcas, vestígios, efeitos, nos exige passividade, receptividade, abertura, disponibilidade, pois, para a experiência, não é importante a posição, o-posicão, imposição, proposição, mas a exposição, nos ex-pormos, vulneráveis, correndo riscos. Um sujeito da experiência: receptivo, aceitante, interpelado, submetido, que sofre, padece, se deixa alcançar, é transformado por ela, pois está aberto a ela. Experiência, travessia e perigo. Disposição para encontrar a nossa própria ignorância, a própria impotência.

Desta maneira, ressalto o valor desse ambiente da sala de ensaio, propício e protegido para a exposição, para o risco, onde temos tempo para "cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e ouvidos", com tempo para o que nos toca, suspendendo opinião e automatismo. Privilegiado espaço e tempo para, quebrando essa automação, possibilitar, arrisco dizer, uma capacidade dos atores, criadores desse espetáculo, do convívio no caos, do desejo e do costume pelo nômade, pelo liso. Favorável espaço tempo para perceber a captura pelo estado e para perceber-se em um novo fluxo, novamente nômade. Afinal, o "acaso" que Lins cita acima, força do nômade, é um desejo do ator na criação da sala de ensaio e no encontro com a plateia.

Do período de criação do espetáculo, tempo de ensaio, destaco: máscara neutra, venda, fluência de Laban, coro-corifeu e malabares coletivo, cinco atividades do período de preparação, dinâmicas que, cada uma a sua maneira, tiveram como objetivo a preparação dos atores para esse corpo disponível, atento, que se abre para o acaso, para o liso, para o nômade, em meio a cena e, portanto, criador de um teatro vivo, espaço de uma verdade potente.

Máscara neutra

> [...] um objeto particular (...) Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o estado de neutralidade que precede a ação, um estado de receptividade ao que nos cerca (...) Quando um aluno sentir esse estado neutro do início, seu corpo estará disponível, como uma página em branco, na qual poderá inscrever-se a "escrita" do drama (LECOQ, 2010, p. 69) .

Figura 3: desenho 3. **Fonte:** registro de Orlando Talarico

Em busca deste estado de neutralidade, desta disponibilidade corporal que o mestre francês descreve em seu livro, trouxemos a técnica da máscara neutra para nossos ensaios. Aproximando Deleuze de Lecoq, exercício que faço nesse processo de estudo, quando amplio meu olhar para a visita ao processo de criação, ressalto a potência dessa técnica na busca desse Teatro Nômade, que não deseja o sedentarismo, mas o acaso. Lecoq, quando fala do que a máscara neutra desenvolve, fala de presença, estado de descoberta, abertura, disponibilidade para receber. A máscara ajuda com que o ator "olhe, ouça, sinta, toque coisas elementares, no frescor de uma primeira vez" (LECOQ, 2010, p. 71). A busca por esse "frescor de uma primeira vez" me aproxima da ideia de que o nômade aqui não está sempre chegando a uma nova cidade, mas encontrando uma nova maneira de habitá-la. É o ator, que no texto repetido, procura o jeito novo de falá-lo, então, procura o liso, a fuga, o frescor.

Quando Elis, em seu diário, escreve: *máscara neutra, usar o corpo, atenção, experimentação. Colocar a máscara, envolvimento 100%, arriscar, imaginar o que quero representar, ser. Cabeça não controlar* (Elis, D), podemos notar esse estado de alerta e prontidão que Lecoq fala percebido pela atriz, que sente um "envolvimento 100%" e deseja arriscar. Segundo Lecoq (2010, p. 81), "essas experiências, que vão do silêncio e da imobilidade ao movimento máximo, passando por numerosas dinâmicas intermediárias, permanecem para sempre gravadas no corpo do ator. E nele vão despertar no momento da interpretação".

Com o rosto coberto, a atenção do ator, na dinâmica da máscara neutra, vai para seu próprio corpo como um todo a ser explorado, descoberto, envolvido, o que potencializa os movimentos que devem mostrar os elementos da natureza, sentimentos ou ainda cores e formas. O desafio para o ator, que participa individualmente da dinâmica, é, sem a "muleta" da expressão facial, conseguir envolver-se de corpo todo, é a identificação com o elemento ou com o sentimento, é a interpretação não do homem no mar ou da mulher com ódio, mas da interpretação do mar e do ódio, é ainda, disponibilizar-se para a cena, dos pés a cabeça.

Venda[11]

"Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação" (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p.11).

Olhos fechados. Cobertos com uma faixa e sobre essa, um capuz. Espaço livre. Colegas atentos, vigiando no acaso da eminência de algum acidente (é preciso aprender a prever isso, pois pequenas trombadas não são um problema, ansiedade e excesso de cuidado, sim). Silêncio e as vezes música. Tempo. Atenção aos sentimentos, às sensações e, a partir dessa conexão com o íntimo, os atores são convidados a moverem-se livres. Sem interpretação ou controle, só movidos pelo desejo, impulso, intuição. Uma viagem para dentro de si, como Marcos escreve em seu diário onde *sensações pulsavam firme* (Marcos, D).

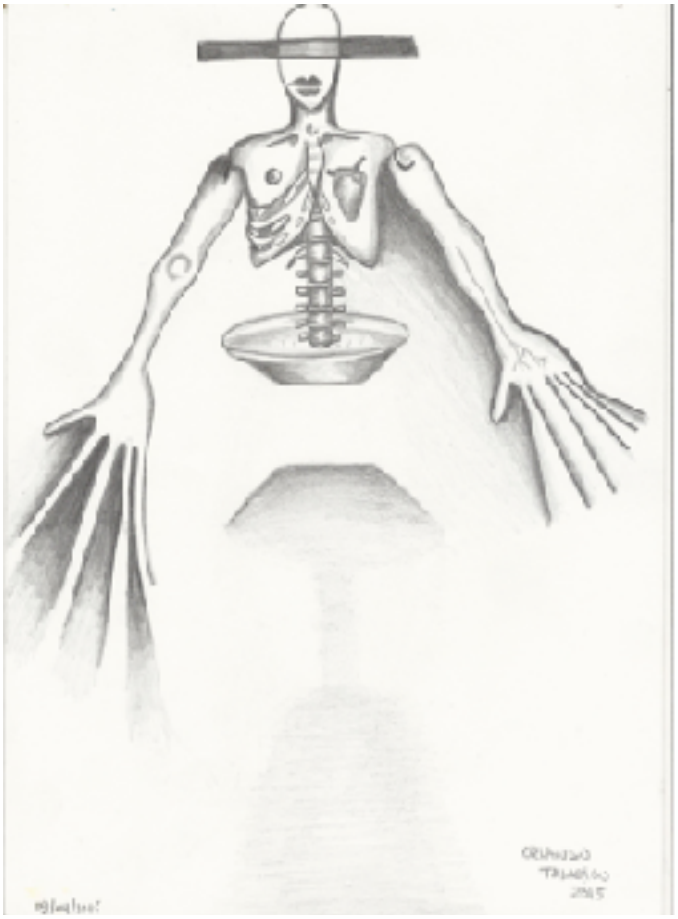

Figura 4: desenho 4. **Fonte:** registro de Orlando Talarico

Na dinâmica da venda, nesse mergulho para dentro, a busca, indo ao encontro desse

[11] Dinâmica que chega a esse processo transportado da experiência com a Troupe de Atmosfera Nômade, grupo teatral paulistano do qual fiz parte de 1992 a 1995. Mais detalhes no quarto ato dessa dissertação.

Teatro Nômade que vamos nos aproximando, é pela exposição. Sem regras ou exigências, sem imposição ou proposição, só tempo e espaço protegido, a dinâmica convida a habitar o caos, os espaços lisos, distante das margens, das estrias. Os movimentos vão surgindo espontaneamente, alguns experimentam riscos maiores, pulos, corridas, giros, movimentos rápidos, acelerações, outros ficam nos movimentos menores, mais lentos, ou ainda, eles alternam os momentos. Cada ator pode fazer o que quiser e pode também não fazer.

Sobre essa dinâmica, Elis escreveu em seu diário: ... *O tempo apareceu – mas já estava – e seu compasso certo, constante, incessante trouxe agonia. Tudo que não para um só momento. A vida! O crescer, o envelhecer, o que corre, o que escorre, o que já foi e não há de ser novamente. O que está e agora já se foi, culpa dele, o tempo. "És um senhor tão bonito, tempo, tempo, tempo, tempo..."*[12]. *É belo e é mais* (Elis, D) e Fernanda, no questionário, observa: *Alguma coisa mexia dentro do meu coração, uma inquietação, um sufocamento e às vezes vontade de chorar* (Fernanda, Q, p.1). Habitar o caos que traz "agonia", "inquietação", "sufocamento" e "vontade de chorar".

Nesse espaço de experimentação da dinâmica da venda e do treinamento para atores em geral que persigo, a ideia de criar para si um Corpo sem Órgãos (CsO) uma meta importante, um limite, uma utopia. A busca de cada ator por um corpo pleno, ocupado exclusivamente por intensidades, fusão entre o íntimo e o externo, não a expressão da coisa, mas a coisa em si.

> De todo modo você tem um (ou vários), não porque ele pré-exista ou seja dado inteiramente feito — se bem que sob certos aspectos ele pré-exista — mas de todo modo você faz um, não pode desejar sem fazê-lo — e ele espera por você, é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você não a começou. Não é tranqüilizador, porque você pode falhar. Ou às vezes pode ser aterrorizante, conduzi-lo à morte. Ele é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 9).

Em Mil Platôs 3, Deleuze e Guattari alertam, na busca por um CsO, que pior que "permanecer estratificado" é uma "queda suicida". Por isso, quando leio os textos escritos pelas atrizes, colocados acima, apesar do desejo do CsO, do desejo de habitar o caos, vejo a importância de descobrir no processo o caos que cada um deseja ou consegue habitar.

---

[12] Caetano Veloso, "Oração ao tempo" do disco Cinema Transcendental.

> Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorializações, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos conjuntos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de nova terra (…) é somente aí que o CsO se revela pelo que ele é, conexão de desejos, conjunção de fluxos, *continuum* de intensidades (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 24).

A dupla de filósofos franceses indica o caminho. Aposto na dinâmica da venda como um exercício CsO, espaço favorável para a conjunção de fluxos, técnica para o teatro nômade. Portanto, como citado acima, não um conceito, mas "um conjunto de práticas" que atentam para a disputa entre "as superfícies que o estratificam e o plano que o libera" (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 23).

Fluência livre

Neste processo de criação do espetáculo FADO, nos ensaios, a primeira hora era dedicada a práticas corporais, tais como a experimentação da dinâmica do movimento e do uso espaço, ambos incorporados ao nosso treinamento a partir dos estudos das teorias de Rudolf Laban, coreógrafo e pesquisador húngaro, considerado por muitos o pai da dança moderna. Dentro da dinâmica, exploramos os fatores de movimento, ou seja, elementos que determinam a qualidade do movimento no espaço, que segundo Laban, são: força, tempo, espaço e fluência. Destaco nessa pesquisa sobre o processo de criação do espetáculo, a fluência, fator ligado ao maior ou menor controle da energia do gesto, inventando mais um elemento desse teatro nômade que persigo aqui, ou ainda, mais uma maneira de buscar os espaços lisos. A fluência, segundo Laban, pode ser por um lado, controlada, e, por outro, livre, esses são os termos que usamos durante os ensaios. Ele explica "o indivíduo pode controlar e bloquear o fluxo natural deste processo ou permitir-lhe um rumo livre e sem obstáculos" (LABAN, 1978, p.185). Obstáculos. Órgãos. E tal como vimos acima, na aproximação como CsO de Deleuze e Guattari, na movimentação do ator no palco, aposto na constante disputa entre controlada e livre, tal como estriado e liso.

Jean Newlove, autora do livro "Laban for actors and dancers" (1993)[13], quando fala dos quatro fatores de movimento: força, tempo, espaço e fluência; explica que esse último, a fluência, quando é controlada (bound), o movimento pode ser interrompido a qualquer momento; já na fluência livre (free) o movimento não pode ser parado. Fluência que é responsável pelo estabelecimento de relação e comunicação. "Where human movement is concerned, Laban considered the motion factor of flow as playing an important part in all movement expression, and that through its inward and outward streaming it establishes relationships and communication" (NEWLOVE, DALBY, 2011).[14]

Nem tanto por teoria, mas por experimentação de sala de ensaio, são quase vinte anos[15] que as ideias de Rudolf Laban atravessam os processos que conduzo, aproximo essa tensão entre

Figura 5: desenho 5. **Fonte:** registro de Orlando Talarico

[13] Sem tradução no Brasil.

[14] : "Em se tratando do movimento humano, Laban considerava o fator de movimento fluência tendo um importante papel em toda expressão dos movimentos, e através desse fluxo de conexões para dentro e para fora, estabelecem relações e comunicação".

[15] No período entre 1998 e 2000, em Londres, além de estudar no Laban Centre, fiz parte de um grupo de estudos práticos a partir dos escritos de Rudolf Laban, principalmente do Domínio do Movimento. Além disso, fui a workshops com Jean Newlove (primeira assistente de Laban no Reino Unido) e Jenny Frankel, onde experimentei as dinâmicas do movimento, assim como também as sequências ligadas aos poliedros e a exploração do espaço em geral. Essa investigação foi a base para mais tarde, em meio a grupos de jovens atores, eu começasse a experimentar uma técnica objetiva para o trabalho de preparação do corpo do ator para a cena. Uma preparação baseada nos estudos da dinâmica do movimento e no uso do espaço. Nesse período também fui aluno de Valérie Preston-Dunlop, outra ex assistente de Laban. Antes disso, ainda no Brasil, fui aluno de Klaus Vianna, Neide Neves e Rainer Vianna, e antes ainda, nos primeiros passos no ofício, tive "aulas de corpo" com Flávia Mariotto, com quem fiz dois espetáculos, minha estreia nos palcos profissionais. Um pouco de cada uma dessas histórias, atravessando meu corpo, contribui nessa minha pesquisa.

controlado e livre, com estriado e liso, o capturado e o que escapa, e entendo que o trabalho do ator não é colocar-se inteiramente num espaço liso, acho que isso nem existe, mas deslocar-se, saber movimentar-se (re-inventar-se) a partir de toda e qualquer captura. Procurar o liso no pequeno, entre tantas estriagens, procurar a fluência livre por entre as estrias da fluência controlada.

Para vivenciarmos essa fluência livre x fluência controlada, inventamos na 1ª fase dos ensaios, em 2015, um exercício de desequilíbrio. Corpos que se largavam no espaço para mais a frente serem recuperados. Com música, sem música. Na sala de ensaio, com tempo. Experimentando exatamente o que Laban havia escrito: o movimento que pode ser interrompido a qualquer momento e o movimento que não pode ser interrompido. E a procura é pelo segundo, o movimento que não se para, seja ele grande, portanto mais perceptível, seja pequeno, sútil. Me parece tão próxima essa fluência que não se interrompe com o caos longe das margens, então, enquanto oferece a oportunidade aos atores para o treino de desequilíbrios maiores, mais ousados, mais longos (entre um controle e outro), a dinâmica do desequilíbrio vai treinando para maiores mergulhos no liso longe das estrias, no caos. O desejo, a minha busca ao propor esse treinamento é a convivência no caos, que os atores consigam permanecer no desequilíbrio por um longo tempo, com maior ou menor intensidade (força), com maior ou menor velocidade (tempo), com um movimento que ocupa um espaço maior ou menor, mas que não se controla.

No diário de Elis, podemos notar além das dificuldades que ela enfrenta para se permitir a fluência livre, a percepção desse caos longe das margens que ela chama de precipício, escuridão: *Luto para que os pensamentos não me invadam, para que eu possa me concentrar em ouvir o meu próprio corpo e me deixar guiar por ele. Acredito que eu ainda escapo… solto o fio que belamente estava sendo desenhado no movimento do corpo no espaço. Quando a cabeça entra creio que perco algo no sentido da fluidez do movimento e também da conexão do que estou fazendo com o que está chegando a quem me vê. Parece que nesse momento somos pegos, somos flagrados como mentirosos, como atores mentirosos… a verdade que toca quem os vê é quebrada e o que era tudo, vira nada ou qualquer coisa* (…) *escapar menos, estar mais atenta ao que meu corpo sente e me traz, não ter medo da entrega ao precipício do jogo, à escuridão do jogo*… (Elis, D).

Lecoq (2010) define o desequilíbrio como uma das leis fundamentais do movimento, "o movimento sempre provém de um desequilíbrio, em busca do equilíbrio" (p. 140). O que arrisco é o prolongamento dessa busca, que demore e que o ator se sinta confortável até esse retorno ao equilíbrio, perceba e permita a disputa entre o liso e estriado e a amplie. E o desejo, é que além de

que essa fluência livre possa se prolongar, que ela não precise de grandes movimentos, mas que esteja lá, no corpo QUASE parado. Não precisamos entender o desequilíbrio com grandes tombos no chão, ou imitando bêbados. Não é difícil como ideia, a respiração acontece em fluência livre, não a controlamos.

Como disse acima, acho que muito da minha compreensão sobre as ideias de Rudolf Laban dependeram da minha própria experimentação, com atores e atrizes em sala de ensaio. Muitas vezes, por mais detalhes que a descrição de uma dinâmica possa trazer, o que inclusive eu tento fazer aqui, acredito que é só com a experimentação prática que as coisas fazem sentido. Foi, por exemplo, exatamente essa experimentação de sala de ensaio, nesse processo do FADO, que me estimulou a trocar a palavra desequilíbrio, na comunicação com os atores, pois esta suscitava movimentos grandes, exagerados, na 1ª fase dos ensaios, em 2015, para o binômio largar-recuperar, usado na retomada dos ensaios, em 2016. Nesta fase, exploramos a dinâmica primeiro só, por ela mesma, e depois, já no contato com as estrias, com as marcações, os gestos definidos, o texto, procurando, em meio a tantas bordas, os espaços vazios. Fazer e refazer a cena experimentando o largar-recuperar.

Os jogos:[16] Malabares coletivo[17] e Coro-corifeu

Segundo Viola Spolin, o jogo "é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar" (SPOLIN, 2000, p. 4). Ele trabalha a espontaneidade, que segundo a autora "cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referência estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações (…) as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico" (SPOLIN, 2005, p. 4). Então, a espontaneidade, mais uma vez, nos aproxima do nomadismo, ou ainda, ao propor nos libertar de "quadros de referência estáticos" nos ajuda a construir para nós um Corpo sem órgãos. Dos tantos jogos visitados durante o processo de criação do espetáculo FADO, que estamos olhando nessa

[16] Os jogos fazem parte do treinamento dos atores do Teatro da Pedra. Fui dirigido por quatro anos por Cristiane Paoli-Quito entre os anos de 1992 e 1995. Quatro anos de uma pesquisa intensa e cotidiana que considero alicerce principal do meu caminho na arte desde então. Paoli-Quito havia sido aluna de Phillipe Gaulier que por sua vez havia trabalhado com Jacques Lecoq e se continuarmos nessa linha chegaremos a Jacques Copeau lá na ponta mais antiga e na ponta contemporânea, Ariane Mnouchkine, Theatre de Cumplicité, entre tantos, de acordo com Guy Freixe em "La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine: Une lignée théâtrale Du jeu de l'acteur" (2014, Entretemps, Paris). Pessoas de teatro que apostam no jogo teatral ocupando um papel central na formação do ator e na preparação para os espetáculos.

[17] Nome inventado por mim.

dissertação, ainda na busca dos treinamentos utilizados durante o processo que mais nos aproximam de um teatro nômade, destaco os jogos Malabares coletivo e Coro-corifeu. Num primeiro momento, logo abaixo, farei uma breve descrição de cada um deles, para mais a frente refletir sobre suas forças.

Malabares coletivo

Os participantes formam uma roda com um bom espaço entre eles, todos em pé. Gradativamente, vão entrando no jogo, mais bolas, bolas de malabares, macias com sementes dentro, que devem ser jogadas de um para o outro, aleatoriamente. O número de bolas no jogo indica o desafio que pode ou deve ser imposto ao grupo. Os jogadores devem envolver o corpo todo para passar e receber a bola, usando o balanço do joelho e percebendo o peso da bola. O objetivo do jogo é manter as bolas no ar, evitando que elas caiam no chão.

Figura 6: desenho 6. **Fonte:** registro de Orlando Talarico

Talles em seu diário, destaca o que, para ele, o jogo ajuda na preparação do ator: *...o jogo auxilia na atenção e foco na ação (jogar bola), na percepção do espaço, pensamento cênico rápido, amplia o movimento, prontidão para o jogo/cena, trabalho em equipe* (Talles, D) e Ana Maria relata as dificuldades e o desenvolvimento ao longo do tempo que o jogo propiciou: *As dificuldades eram muitas, olhar a lateral e o todo da roda, estar aberto a recepção, lançar e receber ao mesmo tempo, manter o movimento fluído, dobrar os joelhos para estar em posição melhor para todo o jogo, mas aos poucos o jogo foi acontecendo e acredito que quanto mais prática tivermos, melhores nos tornaremos dispostos e atentos para o mesmo* (Ana, Q, p.2).

Coro corifeu

Coro corifeu é um jogo inspirado pelas tragédias gregas, onde coro e corifeu (chefe do coro) se faziam presentes e estabeleciam variadas relações. O jogo em si, é um desdobramento do jogo "o equilíbrio do praticável", um jogo desenvolvido na escola de Jacques Lecoq e considerado por ele como um "dos mais belos exercícios inventados na Escola" (LECOQ, 2010, p. 199). O jogo treina a relação dos corpos entre si e com o espaço, que deve ser claramente delimitado. Treina a compreensão do desenrolar de uma narrativa, seja ela mais concreta ou mais abstrata, uma narrativa literária e espacial. Treina a participação de todos no jogo o tempo todo, seja como corifeu, seja como coro. Uma vez em cena, os atores tem que, sem pausa, como grupo, encontrar saídas, perceber os desenrolares da trama e as imagens que são criadas. O jogo começa com o palco, o espaço delimitado para o jogo, vazio. O primeiro jogador que entra, estabelece uma relação com esse espaço, propõe, improvisa, interage com a música, se música houver. Move-se por intuição, desejo, inspiração. O segundo ator entra no jogo percebendo a necessidade da cena, uma percepção construída no dia a dia do jogo, na experimentação, na observação e na reflexão da conversa final. Quando ele entra, ele assume o papel do corifeu, e entra, pois, com uma proposta, ruptura, transformação, percebida no fora de cena. É sempre o último a entrar que assume a função de corifeu, chefe do coro, portanto, os outros que já estavam no palco, atuam como coro.

O jogo que vai se desenvolvendo improvisadamente, pode seguir um tema específico ou tema nenhum. Um jogo de espaço e de história, na unidade da história – a imagem – criada e percebida (deve ser) pelos participantes, ativos jogadores, coro ou corifeu, todos em cena estão no jogo, seus corpos fazem parte da imagem, portanto da história que se cria, seja ela naturalista ou abstrata.

Marcos em seu diário destaca: *Coro e corifeu resume-se na efêmera chance da criação conjunta-coletiva. Só nasce a unidade quando o coletivo se arrisca junto* (Marcos, D). Elis em seu diário concorda com o risco que o jogo pede e celebra as potências percebidas: *Zerei, deixei que aparecesse algo daquele momento e entrei no espaço de jogo – pulei – e foi tão bom! O entregar verdadeiro no jogo do improviso é fantástico – quando dá certo então, nem se fala…* (Elis, D).

Com esses dois jogos apresentados aqui, jogos que fizeram parte, junto a outros, do período de preparação do grupo, enxergo algumas importantes características do treinamento do grupo na busca por esse teatro nômade cujas pistas persigo a exaustão nesse texto. Primeiramente, no desafio do malabares, pelo convívio com as improbabilidades que o jogo oferece e que, cada vez se complicam mais. Não há um roteiro pré-estabelecido. Todos os atores tem que estar ali, de prontidão, para resolver ou descobrir as novidades apresentadas. E elas chegam voando, de várias direções.

No jogo do malabares, oriento para o joelho flexionado, o joelho de um corpo pronto para reagir como Eugênio Barba propõe:

> Os atores do Odin Teatret, depois de alguns anos de treinamento, tem a tendência de assumir uma posição na qual os joelhos, um pouco dobrados, contêm os *sats,* o impulso de uma ação que ainda se ignora e que pode tomar qualquer direção: saltar ou agachar-se, dar um passo atrás ou ao lado, ou levantar um peso... preparado para reagir (BARBA, 1993, p. 20).

No coro e corifeu, o ator se transforma em autor e diretor, num processo estritamente colaborativo, pois as decisões tem que ser tomadas ali, imediatamente, de dentro do jogo, por todos do grupo, inventando imagens, reagindo ao corifeu, tomando o espaço. Então, novamente a resposta tem que ser imediata, espontânea.

E o dia a dia, na convivência com os jogos, vários desafios. Para Marcos: *A dificuldade gerada pelo medo de errar faz o nosso jogo coletivo não evoluir. Caso contrário, hoje estaríamos em um melhor nível de jogo* (Marcos, D). Elis concorda: *Nosso coletivo, para mim, oscila entre o*

jogo e a espera (não jogo), existem momentos interessantes e de intensa disponibilidade mas outros de pasmação (Elis, D). Então, os jogos são possíveis caminhos de aproximação a esse teatro nômade, mas há um caminho a trilhar. Viola Spolin, cujo livro de jogos tem sido um importante instrumento na busca pela espontaneidade tanto em grupos como em trabalhos de teatro ligados às escolas, defende que o jogo, que deve ser prazeroso, ensina a jogar. Portanto, diante das dificuldades apontadas, o caminho segundo ela, continua sendo pelo jogo. Elis escreve, percebendo esse desafio do jogo: *Sigo na busca* (Elis, D). Seguimos todos!

Para encerrar o capítulo, e encerrar aqui refere somente ao fim das páginas, mas não do assunto, pois desse não tenho desejo de conclusão ou fechamento, e, mesmo por causa disso, trago mais um conceito, que descobri proposto por Daniel Lins, em Conexões Deleuze, a estética como acontecimento, sem a ambição de uma conclusão que amarra, mas para trazer somente mais uma contribuição, que amplia e fortalece, sem dúvida, a conversa.

> Ao engendrar um conceito, ao determinar todas as multiplicidades que ele inclui, posso nesse exato momento falar da existência de uma nova estética: a Estética como Acontecimento, uma estética por vir, aberta, pois, às correntezas e as delivranças, logo, às forças do acaso e das renascenças (LINS, 2012, p. 27).

Conceito que sustenta não a opinião ou a certeza, posições que se petrificam, mas acontecimento, desejo de nascimento, delivrança. No caso aqui, é diante das estratificações do texto, do cenário, do figurino e das marcações, desejar o novo no acontecimento do espetáculo teatral, do artista que se percebe argila, sempre passível a uma nova remodelação, que não vira regra, nem lei e que essa cartografia, único método para partilha nesse papel, tenta inventar.

> A vida como obra de arte… uma construção inengendrada, incriada… a Estética como Acontecimento é a intercessora primordial da vida: a vida como máquina de guerra… a vida demanda a ser reinventada. Agente primordial, sem o qual a vida seria uma imensa repetição sem diferença; o homem é o artista de sua própria vida (LINS, 2012, p. 19).

Como o que nos urge é a arte do palco, parafraseio livre (ladrão de conceitos), trazemos Lins e a estética como acontecimento no desejo de um teatro que não seja uma imensa repetição, mas uma construção inengendrada, incriada que exige do ator sua contribuição, "acordar da letargia". Artaud, pensador do teatro francês, trazido para a conversa pelo próprio Lins, em seu primeiro manifesto do Teatro da Crueldade (ARTAUD, 1987, p. 115) reclama do teatro que se desacostuma à criação, ao devir e ao caos. Ele defende a urgência de encontros intensos, "cruéis" pela sua potência, afinal "o Céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro existe antes de mais nada para nos falar sobre isso" (ARTAUD, 1987, p. 103) e o próprio teatro tem que perceber isso, pois se ele pode alertar o mundo, como diz Artaud, seu alerta deve servir a si, ao palco, espaço do efêmero, que sofre do perigo do sedentarismo, do teatro morto.

Fechando o primeiro ato dessa dissertação, mas ainda antes de descer o pano, de cerrar as cortinas, partilho aqui a descrição da atriz Ana Maria do encontro com a plateia durante a temporada de 2016, onde podemos ler sobre presença, frescor, risco, prontidão, frio na barriga, acaso, novidade… tantos aspectos desse teatro nômade que o rizoma ato encontra: *Ao som do fado português, começava a escuta dos passos da plateia que ia entrando pelo espaço de apresentação e se posicionando na arquibancada. Dentro das paredes escuras do cenário da peça estava eu, uma atriz sentindo a presença do público, frio na barriga, apreensão...era hora de segurar a mão da colega da parede oposta e dizer vai dar certo, merda... segurar a mão do meu parceiro de movimentação de parede, apertar-lhe os ombros, dizer eu estou aqui e merda. O fado português é interrompido pelo barulho do rádio... é hora de aproveitar para que das gretas das paredes de madeira se dê uma pequena visualizada para ver se tem bastante plateia, tentar reconhecer alguém pelas frestas, ali na arquibancada. Primeiros toques de telefone sinal de alerta, firmeza nas paredes para que elas não permitam abrir as janelas de qualquer jeito, é preciso manter a pressão de dentro das paredes para que nosso colega que está em cena tenha liberdade de jogar com a parede o quanto quiser sem medo de revelar o segredo da movimentação das mesmas que está do lado de dentro. Escuta da cena de quem a está executando, concentração para mandar boas energias para a cena de quem está no palco, sendo visto pela plateia. Primeira virada de paredes, concentração, olhar para as marcações do teto, segurar o eixo e sentir a força do meu parceiro de movimentação, encontrar a outra parede, conferir se estamos na luz na marcação correta. Assim, se seguem todas*

as rodadas das paredes num jogo de escuta com o parceiro de movimentação, com a dupla das paredes opostas, com o olhar vivo nas marcações do teto, encontrar a luz branca, a tomada dependurada e o refletor do centro era o sinal de que as movimentações iam bem. Sentir o apoio das pessoas fora de cena atrás das paredes era uma segurança a mais. Final das rodadas. O telefone toca, desta vez é a hora de entrar em cena, deixar que a plateia me veja e criar uma quarta parede, mais frio na barriga é minha vez de fazer o encontro acontecer. Falar o texto com convicção, energia, como se fosse a primeira vez…. (Ana Maria, Q, p.1-2).

ATO 2 - A MISÉRIA DOS ATORES

> …o professor seria aquele que procura viver a miséria do mundo, e procura viver a miséria de seus alunos, seja ela qual miséria for…
>
> (GALLO, 2013, p.61)

Em seu livro, "Deleuze e a educação", Silvio Gallo desloca para a educação os conceitos de literatura menor apresentados por Deleuze e Guattari em "Kafka por uma literatura menor". Quando trata do deslocamento da educação menor, são quatro os deslocamentos, fala de um novo professor, não mais o profeta que revela o futuro para seus alunos, mas o militante que se preocupa diretamente com o dia a dia de seus alunos e nessa relação cotidiana, aí sim, cria possibilidades do novo, de futuro. Então, não mais aquele que diz o que deve ser feito, que tem saídas e soluções, mas um "que, de seu próprio deserto, de seu próprio terceiro mundo, opera ações de transformação, por mínimas que sejam" (GALLO, 2013, p. 59-60). A miséria que Gallo nos fala, não está ligada necessariamente às condições econômicas dos alunos, mas miséria social, cultural, ética… Desta maneira, ainda segundo GALLO (2013) operando de dentro desses terceiros mundos, esse professor deve militar pelas superações desses alunos, ou pelo menos, pela produção de "possibilidades de superação", pela liberdade, ou, de novo, pela produção de "possibilidades de libertação" numa luta que se dá por diversos ângulos, em diversos níveis, produzindo "conexões e conexões, sempre novas", e age "nas microrrelações cotidianas, construindo um mundo dentro do mundo, cavando trincheiras de desejo" (GALLO, 2013, p. 65).

Aproximando essa ideia do estudo do processo de criação de um espetáculo teatral (tema dessa pesquisa), a miséria que encontrei e que arrisco descrever nas próximas páginas desse ato estão relacionadas a essa criação, muito ligada a relação de forças estabelecida entre o tema do espetáculo e as histórias de vida dos atores e a produção que se deu a partir dessa relação, feita algumas vezes por desejo, outras por engano, sem querer. Produções trazidas durante o processo, registradas nos dispositivos (diário, questionário, entrevista), que foram definindo o caminho da criação, isto é, acabaram sendo fundamentais na criação dos personagens, dos conflitos, dos textos, enfim do espetáculo FADO. Mas, muito mais do que este produto final, o que importa, o que meu olhar persegue, ao me aproximar destes desertos, são as pequenas coisas que aconteceram a eles nesse conjunto de forças, que superações, libertações ou transformações, por menores que sejam, aconteceram a eles, nos caminhos do criar e da pesquisa, ou ainda, menos ainda, quais

possibilidades apareceram a eles, pois como Gallo afirma, o professor militante deve ser um vetor da produção, ou pelo menos, um vetor da possibilidade.

O que me assusta aqui e sempre é assumir o papel do anunciador dessa transformação. Receio reducionismo e o equívoco de assumir para mim o que deve ser percebido pelos ratos de dentro do labirinto. Talvez um receio de diretor de teatro e aqui empresto uma ideia desenvolvida pelo diretor de cinema Abbas Kiarostami:

> Se as imagens conferem ao outro o poder de as interpretar, extraindo delas um sentido, um sentido que eu nem imaginava, melhor é dizer nada e deixar o espectador livre para imaginar tudo. Ao contar uma história, conta-se uma história… quando não dizemos nada é como dizer muitas coisas. O poder se transfere ao espectador (KIAROSTAMI, 2004, p. 185).

Trazendo para a minha pesquisa, conto a história dos caminhos percorridos pelos atores, aponto alguma coisa que percebo, mas desejo o poder do espectador ou, neste caso, do leitor, que inventa, a partir da leitura, as transformações. Então, ao acompanhar nas próximas páginas o percurso de alguns atores, no encontro de si mesmos com a criação, me aproximo com cuidado de suas trajetórias buscando trazer para o texto os encontros potentes entre eles e o processo, e falo, por desejo, do que pode ter acontecido, possibilidade, não certeza. Destaco ainda, que o processo artístico-criativo aqui conduzido, ao aproximar dessa miséria, não a deseja como fim, mas, a partir dela, deseja invenção e reelaboração, o que por si só, já é um processo transformador, pelo menos da percepção sobre a miséria, ao oferecer uma maneira, a arte, para falar sobre, expressar, o que poderemos ver nos caminhos abaixo, caminho de encontro entre miséria e arte!

Contextos: os participantes, o texto inicial, o fado

Todos os envolvidos nesse processo de criação teatral são membros fundadores do Teatro da Pedra, grupo que surge em 2015 a partir das vivências proporcionadas por um outro grupo, a Cia Teatral ManiCômicos. Devido as andanças e mudanças, dentro da ManiCômicos, esses artistas percebem a urgência de um novo nome, uma nova identidade que os aproximasse daquilo que hoje buscam. Este processo de criação teatral, base desta pesquisa em Educação, é o primeiro espetáculo do grupo. No entanto, vários de seus componentes já conviviam e criavam anteriormente juntos. Do

processo, participaram: três atores, cinco atrizes, um diretor-dramaturgo e uma pessoa responsável pela parte visual do espetáculo. Todo o grupo é convidado a criar, num processo colaborativo, com a coordenação do diretor-dramaturgo.

O texto "o cadáver vivo" de Tolstói foi a inspiração inicial. A partir do tema "interferência" de poderes na vida humana", cada ator foi em busca de um tipo de interferência. Muito do que encontraram, o que pensaram, sentiram, eram vivências, experiências, um fado que cada um carregou e/ou inventou no processo de criação do espetáculo.

Que fado é esse que cada um pode ter trazido para a criação do espetáculo? Segundo o dicionário, Fado é "Canção popular de Portugal, frequentemente de caráter lamentoso, sempre acompanhada pela guitarra portuguesa"[18], tal como "Haja o que houver" do grupo Madredeus, presença constante nos nossos ensaios:

Haja o que houver
Eu estou aqui
Haja o que houver
espero por ti

Volta no vento ô meu amor
Volta depressa por favor
Há quanto tempo, já esqueci
Porque fiquei, longe de ti
Cada momento é pior
Volta no vento por favor…

Além do estilo musical, Fado também significa "Força superior que se crê controlar todos os acontecimentos. Aquilo que tem de acontecer, independentemente da vontade humana. Conjunto inevitável de acontecimentos, cuja ocorrência não depende da vontade dos indivíduos. Forças que gerem o destino humano."[19] Que forças são essas?

[18] Dicionário Houaiss , Editora Objetiva, 2007, p.1299
[19] https://www.priberam.pt/dlpo/FADOS

A trajetória de Elis - "Minha solidão é junto"

Figura 7: Personagem Mulher. **Fonte:** registro João Mello

Quando o Homem começa a escrever a sua nova história (descrição do ato 1), o cenário começa a girar e vemos a Mulher ao telefone. Ela insiste por um encontro:

"Me escuta! Você vai perceber que eu sou a mulher perfeita pra você. A gente vai ser uma família. A gente passou muita coisa esse ano… Passa aqui em casa! Isso. Vem aqui! Eu abro um vinho pra gente. (Meu corpo funciona perfeitamente, eu tenho 31)"

Ao desligar o telefone, como que fecundada, ela começa a descrever os processos de transformação de seu corpo:

"Durante nove meses meu corpo vai se modificar. Expansão dos músculos abdominais, crescimento dos seios e produção de leite, alteração da pigmentação da auréola do mamilo. Uma linha escura na parte de baixo da barriga. Os ossos da bacia estão mais soltos pra possibilitar a passagem da cabeça do bebê. 50 % a mais de sangue. Ele já está todo formado, agora é só crescer. Eu vou ficar com aquele barrigão e usar meu macacão de gestante. Eu acho lindo! (corre para vomitar) Eu estou bem, não precisa preocupar! (falando para as paredes, cantando) Mexe qualquer coisa dentro doida, já qualquer coisa doida dentro mexe. Não se avexe não, baião de dois deixe de manhã, deixe de manhã, sem essa aranha, sem essa aranha, sem essa aranha[20]... Ai! Chutou. (imaginando o bebê e fazendo o gesto de retirá-lo de seu ventre)"

Elis, mãe, experimentando os primeiros passos da maternidade durante a 1ª versão da peça em 2015, e que descobre uma segunda gestação durante o processo de criação do espetáculo. Ela

[20] Caetano Veloso, Qualquer Coisa.

escreve em seu diário num texto sobre o próprio corpo: *carrego um corpo que se expandiu e que contraiu, que afrouxou ligamentos e musculaturas, que moveu meus órgãos para receber, gerar e nutrir uma vida. Um corpo que produziu alimento – leite – com seios que exercem há um ano e meio sua função mais plena, a de nutrir* (Elis, D).

Nas falas seguintes dessa cena, que é a segunda do espetáculo, a atriz, só no palco, inventa sua relação com o bebê. O parto, o cuidado, o embalar da noite quando ela oferece o seio e canta, os primeiros passos, o desenho da criança, o jogo de bola.

Em seguida, ela vai construindo uma rotina de movimentos pelo espaço que vai aos poucos acelerando. De um lado, o trabalho que ela tem que dar conta, do outro, a atenção com a criança que vai crescendo, de um outro ainda, a relação com o mundo, com os comentários dos outros, e ainda os cuidados com ela mesma, que a sociedade lhe impõe, seu corpo, seu desejo, seu estado emocional… tudo isso, um turbilhão, ela corre, para, fala alto, fala baixo tentando se controlar, se desequilibra, e berra:

> "Parou! (um tempo de silêncio) Água! Água! Água! Sede. Água! Sozinha nesse barco olho e não vejo nada. Medonha é a escuridão do céu de extremo a extremo. Nenhuma estrela me guia. Nenhum vento me leva. De que porto saí? Que águas atravessei? (…) Só, fatalmente, só. Só, terrivelmente, só. Só, mortalmente, só"

Sobre as preocupações da personagem que Elis cria, ela escreve em seu diário, dos seus desafios: *vejo minha filha crescer e erro incessantemente querendo acertar.* E lista suas preocupações: *troca de fralda, arroto, temperatura do bebê, cólicas, vermelhidão na pele, consistência do cocô, brincadeiras, temperatura do banho, secura da pele, corte do cabelo, frequência do cocô, exemplo alimentar, amamentação, dieta, ritmo, alergia…* (Elis, D) Por fim, ela completa respondendo a Maria Bethânia ("Quem me leva meus fantasmas"): *meu fantasma é criar um ser infinitas vezes melhor do que eu e feliz* (Elis, D).

No texto da peça, Elis trata das interferências:

> "Todo mundo deve achar que eu não vou dar conta. Limpeza da casa. (…) Mãe solteira sim, por quê? Produção independente, safada, golpe da barriga, fala o que quiser! (…) Como assim eu não estou

> cuidando dele? Eu sou a mãe! e em seu diário escreve: O que eu não posso fazer que eu gostaria? Não posso escolher quais vacinas dar em minha filha; não posso não ser julgada pelas roupas, cabelos, utensílios que uso; não posso não ser cristã sem que minha família quase se sinta ofendida; não posso não estar casada no papel apesar de viver uma vida muito mais respeitosa e amorosa que alguns casais casados e cartório; não posso optar por não fazer as unhas sem ser olhada por outras mulheres. Alguns "não posso" são amparados por lei (ex: vacina) mas a grande maioria é um "não posso" criado pela lei dos julgamentos alheios que vão se tornando verdades irremovíveis."

No texto final da peça, chegam alguns fragmentos… mas o processo transborda.

Elis, na entrevista, quando fala sobre o que estamos fazendo, fala de um olhar para dentro, para o seu momento de vida. No diário, arrisca um texto para falar da sua própria solidão, da sua angústia: *Sou uma mulher forte. Uma mulher mãe que compartilha a solidão das madrugadas com um pequeno ser, eu mais outro (...) Minha solidão é junto* (Elis, D).

No questionário, Elis escreve: *O processo do Fado foi intenso, verdadeiro em vários sentidos e visceral. No processo de criação me vi mexendo em questões extremamente pessoais que resolvi emprestar para esta história, principalmente no início do processo. Confesso que quando estávamos trabalhando para a reestreia era até difícil me distanciar do que eu havia emprestado para personagem. (...) Como falo de maternidade na peça e sou mãe de duas meninas, muita coisa eu queria mostrar de uma forma próxima ao que sou, próxima ao que acho ser real, próxima ao que eu acho que contribuiria com mães que fossem assistir ao espetáculo* (Elis, Q, p. 1).

A miséria de Elis

Elis, na entrevista, comenta que o espetáculo proporcionou um olhar para dentro. Nesse mergulho, ela, mãe que se descobre novamente grávida durante a 1ª etapa de ensaios, reflete sobre suas vivências com as filhas, sobre as transformações no próprio corpo, sobre sua solidão. Mais ainda, o processo de criação proporcionou a Elis um despejar de sensações, angústias, desafios que o universo da maternidade carrega: a tentativa de conciliar a maternidade com o trabalho, de como lidar com os comentários dos outros, dos cuidados com sua estética, do seus desejos de mulher, das imposições da sociedade (vacina, religião, roupas, casamento). No diário, ela revela seus sentimentos mais profundos: *meu fantasma é criar um ser infinitas vezes melhor do que eu e feliz.* Eis a miséria da atriz, suas inquietações bem ligadas ao momento de vida atual, que ajudam a compor de uma maneira quase autobiográfica a personagem Mulher e que, como ela mesma

confessa no questionário, pode fazer com que mães, que assistam ao espetáculo, reflitam sobre suas histórias.

A trajetória de Flávio - suor, lágrimas e porra

No espetáculo FADO, Flávio faz o Rapaz, um personagem que no decorrer da peça vai passando da puberdade a fase adulta. Ele mesmo define seu roteiro: *Ato 1, pré-adolescência: descoberta do corpo, curiosidade sexo; Ato 2, adolescência/ juventude: curiosidade e descoberta do sexo; Ato 3, adulto: trabalho, casamento forçado, adultério.*

Figura 8: Personagem Rapaz. **Fonte:** registro João Mello

No questionário, ele comenta: *O processo de criação foi um mergulho no desconhecido, ainda guardo na lembrança a expectativa que estava para começar os ensaios e lembro do primeiro dia, com as indagações do Juliano e da música de Bethânia que insistia em perguntar quem levava meus fantasmas. Essa foi a grande pergunta, será que eu conhecia meus fantasmas e será que estava disposto a descobrir? O quanto de mim estava disposto a mostrar?* (Flávio, Q, p.1).

Flávio estuda a interferência no sexo, *desde a descoberta do corpo, passando pela primeiras relações, a busca de prazer e a fuga que o sexo proporciona e a incapacidade e dificuldade de se falar sobre sexo dentro da família e na sociedade em geral. Em 2016, com a reestreia, este tema foi um pouco mais aprofundado, resultando em questionamentos mais íntimos de cada um de nós… a criação da cena da vitrine/sexo trouxe uma maturidade e um desprendimento em todos os atores, foi muito significativo para mim* (Flávio, Q, p.3).

Na cena 7 do 1º ato, o Rapaz, sozinho no quarto, conversa com as pessoas pela porta entreaberta e quando a mãe o manda arrumar o quarto, pergunta:

> "Queria saber qual importância de arrumar o quarto todo dia, de almoçar sempre no mesmo horário, de ir na missa todo domingo e visitar uns parentes que eu nem conheço! Mãe, você tá aí? Queria te fazer uma pergunta, a senhora gosta de fazer boquete?"

É logo reprimido pelo pai:

> "Queria saber qual importância de ir no colégio toda manhã, de fazer uma faculdade, de passar no concurso e fazer todo dia a mesma coisa. Pai, eu tenho uma curiosidade, o seu pau ainda sobe?"

A irmã agora grita e bate na parede, ele devia arrumar uma namorada.

> "Eu queria saber qual importância de ter uma namorada, de levar ela pra sair, ir pro shopping, tomar sorvete, depois noivar, casar e ter um, dois , três filhos. Irmã, aqui você já deu o cú?"

Todos o xingam por detrás da parede.

> "Mas porque a gente não pode conversar sobre isso? Quer saber, vou sumir dessa casa!"

No questionário, o ator escreve: *Sinto muito representado por perceber as interferências que fui submetido desde o nascimento, as convenções familiares e religiosas que me fizeram acreditar*

ser a mais correta para formação de um bom cidadão. Os momentos de mais representatividade no espetáculo são sobre as questões familiares, com a mãe autoritária e sobre as questões sexuais que são tabus para mim, ainda possuo um mentalidade muito conservadora e guiada por pensamentos conservadores, monogâmicos e da noção do pecado e errado (Flávio, Q, p. 2).

Logo no início do processo de criação, Flávio inventa as perguntas que não são ditas. Estuda a "História da sexualidade" de Michael Foucault e escolhe o poema em linha reta de Álvaro de Campos (Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo) que o ajuda na construção de seu personagem, um homem reprimido, frustrado, machista, solitário mesmo quando o vemos numa casa com outros dois personagens, talvez uma esposa e um filho.

Na entrevista, Flávio diz sobre o processo: *pesquisa da sociedade atual, começou falando sobre a solidão.. as interferências que a gente sofre… e nem para pra pensar… a gente vive moldado… pela sociedade, pela religião… e a gente nem percebe… pesquisando sobre a internet, modernidade liquida, nada é feito para durar e isso causa uma angústia… tudo para agora, não conseguimos criar vínculo com ninguém… o processo de espetáculo é bem angustiante… já gera as expectativas… como vai ser? agora, com essa proposta tão ligada ao íntimo.. passa pela gente… a gente vive essas solidões e vive essas interferências… é difícil porque as vezes você não quer demonstrar que você vive tão sozinho… e como a gente tá sozinho… gera angústia… medo da solidão.*

Nas costas de uma folha de seu diário, ele escreve: *suor, lágrimas e porra* (Flávio, D).

No exercício de olhos vendados… me traz muita coisa… muito sentimento… essa interferência é o que mais incomoda… é moldado desde a infância … a mãe fez um álbum para ele… a primeira foto o batismo, 1ª comunhão, crisma… como a gente é moldado pela família, religião…alguém determinou que você deveria seguir aquele caminho e você segue… que bom que vivi… mas como eles me moldaram… faz refletir sobre o que quer seguir… fica na dúvida se pensa por seu próprio pensamento, ou ainda segue algo se eu sou dono da minha vida mesmo ou se sigo o que alguém falou que está certo… aos domingos ajoelhando, rezando… 1ª leitura, 2ª leitura… religião e família, o processo faz refletir sobre isso… formado em administração e eu tenho que ser bem sucedido… queriam que estivesse numa empresa… mesmo que eu não opinasse nada… felizmente, morando em São João… consegue filtrar – o processo, faz refletir, como está lidando com isso (Flávio, D).

Na cena que ele nomeou de vitrine/sexo, uma espécie de açougue onde se veem os corpos nus pelas janelas e portinholas das paredes, Flávio inventou o seguinte texto:

> "Na noite as pessoas ficam mais bonitas, interessantes, sedutoras. Olhos pintados, corpo perfumado e desejo à flor da pele. Corpos! Pra que esconder a verdade? Tanto pano e pudor! Corpo nu, frágil, livre, belo. Deixe a vergonha de lado, bom seria se a gente andasse pelado, fazer o que tiver vontade! Saciar nossas curiosidades. Corpos em exposição, carne crua, exposta, ao gosto do freguês, o todo, a parte, buceta, pau, peito, bunda, cú, bocas que te comem, te sugam, salivam. Corpos que descobrem o prazer, o toque, corpo com corpo, vários corpos, muitas possibilidades, bendito seja o nosso gozo. Viva o sexo! Viva a putaria! Treparemos com o mundo! E o melhor que ver, é fazer!"

A miséria de Flávio

No caminho percorrido pelo ator Flávio, na criação do espetáculo, seus desertos se revelam lenta e sutilmente durante o processo. Uma miséria que aparece na peça, mas é nos escritos sobre a criação que ela está, verdadeiramente, escancarada. No início do processo, em seu diário, ele se indaga sobre o quanto estava disposto a descobrir de si e mostrar. Quanto? Bem, vejamos. Flávio escolhe como tema de pesquisa o sexo e traz para a cena, o Rapaz, um personagem jovem que vive o conflito entre as próprias curiosidades, principalmente em relação a sexualidade, e a repressão da sociedade. Flávio inventa para o personagem uma questão que atravessa o espetáculo: "porque que a gente não pode conversar do que todo mundo faz e ninguém sabe?". Durante a peça, essa curiosidade "escapa" em perguntas feitas quase sem querer, enfrentam a repressão e aos poucos, com o envelhecimento do personagem, se tornam uma obsessão e uma frustração do personagem.

No trabalho com poesias portuguesas, Flávio traz o poema em linha reta de Álvaro de Campos, e esse personagem do poema do heterônimo de Fernando Pessoa, reles, porco, vil, parasita, sujo, ridículo, absurdo, grotesco, mesquinho, submisso, arrogante, covarde, cansado de semideuses e campeões, guia ele nas escolhas, na criação do Rapaz e reverberam nas reflexões pessoais. No questionário, Flávio fala das interferências que foi submetido desde o nascimento para se tornar "um bom cidadão" e de quanto uma educação conservadora traz para ele dificuldades sobre questões sexuais: tabus e pecados. Porque que a gente não pode conversar…? Na peça, ele pôde!

A trajetória de Fernanda - o tempo de arriscar já passou?

Fernanda interpreta a Professora, a professora vizinha do Homem que vê nela uma professora do tempo de infância, a professora do homem quando criança e a professora que só, em seu apartamento, se divide entre a dedicação à preparação das aulas e o desejo pelo vizinho do apartamento ao lado.

Figura 9: Personagem Professora. **Fonte:** registro João Mello

Dividida. Ela traz no texto de uma cena do 1º ato:

> "Amanhã eu vou chegar bem cedo na escola, preciso preparar o espaço. Não quero dar aula para o primeiro ano na sala. Eles precisam brincar. É tão bonito ver os meninos correndo pelo pátio, os corpos livres e soltos...Estou cansada de dar aula dentro da sala... Estou cansada de ser exemplo... Eu sou uma hipócrita... Trabalhando em três turnos diários, esperando o final de semana. Cansada, sem tempo sequer pra sentir… hipócrita."

Em seu diário, na segunda página, ela cola uma folha impressa, recortada pelas estrofes, a letra da música "quem me leva meus fantasmas". Na página seguinte, faz um desenho de peixes, um peixe toma a outra direção e nas páginas quatro, cinco e seis, seguindo uma atividade proposta durante os ensaios, faz desenhos de formas geométricas, alguns poliedros de Platão, uma casinha, outros estudos do icosaedro estudado por Rudolf Laban e desenhos. Virando a página, a cópia dos desenhos da proposta de movimentação das cenas feito por mim na lousa, logo após a página com a letra copiada a mão da música "Cais", de Ronaldo Bastos, seguida, em outra página, da poesia Insônia de Álvaro de Campos, também colada, e na outra, na página dez, "Quem?" música cantada por Maria Gadu. Em outra página escreve em letras grandes "solidão" e entremeia o poema de

Álvaro Campos com alguns escritos: *30 anos, e o tempo passa depressa, é tanta coisa para fazer* (Fernanda, D). No restante do diário, ideias já para o texto da peça, o desenvolvimento do personagem professora: *vou preparar a aula que adiante*, escreve. Já na página onze, Fernanda começa a escrita do texto definitivo, nas páginas seguintes coloca o roteiro (p. 12), os temas da interferência com giz colorido (p. 13) e mais poemas de Fernando Pessoa. Depois, é só escrita do texto, roteiro, totalizando doze páginas. Mais para o final do diário, ela inventa um capítulo: "as sensações e as percepções durante o processo" e abaixo do título coloca uma foto da primeira cena do espetáculo com Marcos sentado numa cadeira. A página seguinte, primeira desse novo capítulo, quase que um epílogo do diário, ela ocupa boa parte da folha com um outro desenho feito por mim para explicar as ligações entre o íntimo e a plateia e escreve: *a verdade para a cena! o quanto estamos dispostos a isso?* (Fernanda, D). Na página seguinte, ela escreve uma reflexão que fizemos no final do 1º mês de ensaio sobre a percepção do corpo: *O corpo que está em cena: as heranças que o corpo carrega; observação interna do movimento a partir das sensações; o corpo em treinamento: flexibilidade, concentração, intensão/tensão, disponibilidade e risco, tamanho do movimento, experimentação, difícil libertar-se das tensões* (Fernanda, D). Sobre a peça ela escreve*: entendimento ainda abstrato e com caminhos abertos* (Fernanda, D) e desenha sete pontos de interrogação. Nas percepções do tema*: busca por maior entendimento da proposta. Entretanto, pelos estímulos já executados, percebo o tema intenso, denso, questionador. Homem-ele mesmo, Homem-sociedade/mundo. Existência* (Fernanda, D).

Terminando o diário, ela escreve: *é preciso atirar-se na cena,* e avalia o risco: *O que é o risco? O risco passa pelas nossas ponderações, observações, sensações, medos e buscas. Mas quando o risco deixa de ser risco? Quando o tempo de arriscar já passou!* (Fernanda, D).

A personagem que Fernanda inventa se divide entre a tarefa e o prazer. Cansada das aulas, não as abandona. Não corre o risco. Difícil libertar das tensões. Será mesmo que o tempo de arriscar já passou?

Na entrevista, logo no início, quando Marcos disse da angústia de, de repente, não ter mais a lousa ali para ajudá-los com o roteiro, Fernanda disse que havia achado bom… e logo em seguida disse que se sentia *perdida, angustiada, porque é muita coisa. E confessa: o processo tá mexendo dentro…as vezes é mais fácil olhar para o lado mais prático da vida, do que mexer com a solidão… o que a gente tá olhando dá um desespero de mundo: violência, sistema capitalista, a mídia, a gente sufocado o tempo inteiro, isso me dá um certo desespero* (Fernanda, E).

Mais para frente, na mesma entrevista, ela diz que não acha arriscar perigoso, mas o problema é chegar lá, um caminho que precisa *perceber, entender, resolver e mais à frente na conversa, diz saber que o risco é ir, mesmo sem ter resolvido as coisas, mas assume que faz outra coisa: vai pensando, entendendo, resolvendo… e depois não tem mais risco algum* (Fernanda, E).

Na cena da escola, ela cobra a tarefa do Homem quando menino. E diz:

> "Tenho te observado desde o início do ano. No primeiro bimestre eu vi que você tinha um grande interesse pelas coisas, mas esteve muito disperso, muito isolado. No segundo bimestre percebi que você tinha grande habilidade para contar histórias mas também para aceitar as regras da sala. No terceiro bimestre você se empolgava com as atividades de dramatização mas esteve muito polêmico, desconcertante, desafiando a professora. Já no quarto bimestre você liderou a turma toda contra mim. Eu não consigo mais dar aula. O que você está pensando…"

A Escritora aparece, e completa a sua frase, como se falasse o texto que havia escrito e a Professora já não conseguia dizer: *Não é à toa que sua mãe disse que estão pensando em dá-lo à uma vizinha…* A Professora, então se coloca: *Não...Calma… O menino só está confuso, com medo! Ele precisa de mais atenção e de brincar mais.* E a Escritora arremata*: Disse a professora!*

Tudo controlado. Ela finaliza:

> "Jamais foi comprovado que nessa terra existem fantasmas, se eles falam ninguém escuta. E eu perdida nesse labirinto. Os muros aqui são muito altos, concretos, não existe saída, são corredores infinitos. Só vejo os meus cabelos brancos e a pele enrugada...Eu não tenho mais tempo...Não tenho mais tempo…"

O texto do espetáculo foi criado em processo colaborativo, relembro. Uma organização geral do roteiro foi conduzida por mim, mas as falas, as palavras que os personagens falam, em sua maioria, foram propostas por eles, pelos atores.

No final de questionário, Fernanda pede licença para deixar dois textos de sua autoria escritos durante o processo, que transcrevo aqui.

1

Tenho experimentado a solidão

Na falta dos encontros e dos encantos

Nenhum meio, nenhuma visita...

Nos meus vazios, Guimarães, assim como os seus,

O sertão é grande, é longo.

É muito difícil encarar a mim mesma (sublinhado meu)

Só

Ninguém batendo à porta

Ninguém falando no ouvido

Ninguém me chamando

E eu gritando

Só...

Dor física de me experimentar sozinha

(Fernanda, Q, p.8)

2

Ás vezes ficou aqui dentro dessa caixa branca. Aqui dentro só eu encontrando comigo mesma. Não há música. Só a luz branca das paredes em companhia.

Lá fora, a chuva, incessante, me espera.

Não ousei olhar para a janela. Seria muito saber que em volta da caixa branca escorre água menos abundante, quanto a que escorre aqui dentro.

É vermelho vivo!

Ao ver as paredes é como se a casa rodasse, flutuasse.

Ás vezes me deparo com a lucidez? A consciência que sairei em breve da caixinha.

Entre mim e a porta, poucos passos, mas eu me recuso a levantar.

Não tenho mais sede.

É inútil. A vida. Talvez.

A janela, a lucidez, os passos, a chuva, as gotas, o vermelho, o branco se fundiram.

Bateram na porta. Bateram...Bateram...

Se eu saí da caixa eu não sei dizer.

Mas de fora só aumentava o tamanho da caixa (Fernanda, Q, p.9).

A miséria de Fernanda

Chama a atenção nos processos de criação dos personagens do espetáculo FADO, o fato de cada um dos atores trazer elementos de suas próprias personalidades, histórias, vivências para a cena, ou seja, uma boa parte do material usado na criação é o próprio ator. Quanto e de que jeito cada um faz isso, se diferencia bastante. Alguns tem muita clareza do que carregam para o espetáculo, outros vão descobrindo no decorrer do processo e, com alguns outros parece que há um movimento contrário, uma resistência, uma vontade de esconder, ao invés de revelar as próprias histórias. No entanto, quando leio os dispositivos deste processo, essas histórias saltam aos olhos, talvez até com força exagerada, tamanha a resistência colocada.

Nesse meu mergulho no rizoma da criação da atriz Fernanda, a partir do olhar para o seu diário, para as respostas do questionário e para a conversa gravada na entrevista, percebo um caminho por essa terceira via. Explico, com a ajuda da própria personagem criada por ela, a Professora: em uma de suas primeiras passagens, enquanto as paredes rodam, a Professora planeja em voz alta a aula do dia seguinte e diz do desejo de garantir aos seus alunos o tempo do brincar, o tempo do prazer, mas logo corta esse raciocínio percebendo sua hipocrisia, já que ela, trabalhando em três turnos, cansada, quer oferecer aos alunos um tempo de prazer que não tem. Eis o dilema: entre o fazer e o sentir.

O diário de Fernanda em toda a sua primeira parte traz músicas e poesias de autores diversos impressas num outro papel e coladas ali, além de fotos, desenhos copiados da nossa lousa e informações gerais do que estamos fazendo. Nenhuma impressão, nenhuma sensação, nem mesmo a letra dela aparece. Quando ela vai se colocar sobre as percepções do corpo, lista necessidades (flexibilidade, concentração, etc.) e quando fala sobre a peça, tem dúvidas com sete pontos de interrogação. Quer dizer, muito fazer, nenhum sentir. Nenhuma impressão pessoal, nem para se arriscar sobre a peça que estamos fazendo. Risco na verdade é um tema que predomina nos dispositivos de Fernanda. Ela fala sobre, diz que precisa e, logo em seguida, diz que já passou o tempo de arriscar.

Continuando esse dilema, entre o fazer e o sentir, ou entre o risco e a segurança, quando ela ameaça trazer as coisas que o processo mexe dentro, logo avisa que é mais fácil olhar o lado prático da vida. O dilema continua, ou ainda, se amplia quando ela diz que arriscar não é perigoso, para em seguida, inventar tantas coisas para o caminho do arriscar (perceber, entender, resolver) que ela mesma assume: depois não tem risco nenhum. Afinal, essa professora quer ou não quer arriscar? Na cena com o aluno, ela reclama da conduta do aluno ao longo do ano, mas no final lembra que ele é só uma criança, precisa mais atenção, brincar (de novo), mas logo a Autora fala pela sua boca e pões as coisas de volta nos trilhos.

Parecem que os desafios a transpor são muito complicados. Numa cena de fuga da personagem, uma espécie de hiato da peça inventado durante o processo, onde os personagens parece que rompem com a realidade ali apresentada e falam textos como se estivessem em lugares de extrema solidão, tais como um farol no meio do mar, uma cápsula no espaço sideral, um bote no oceano, a Professora se imagina num labirinto de muros altos, sem saída, de corredores infinitos. Como escapar? Será que o tempo de escapar/arriscar já passou?

Talvez ainda não. No final do questionário, último material feito no processo, ela pede licença para anexar dois textos, duas poesias, onde fala da solidão que experimenta, dos encontros, dos encantos, dos vazios, das angústias, das dificuldades. Fala finalmente sobre as sensações, arrisca palavras suas, inventa poesia, brinca.

A trajetória de Ana Maria - lutando contra essa roda morta

Final do espetáculo, terceiro ato, na cena *"Roda morta", o Homem está no centro do palco, é o lançamento do seu livro, está como no momento que ele ensaiava sozinho no seu apartamento, no começo da peça. Quando diz a palavra "livro" as quatro paredes, que estavam posicionadas uma em cada canto do palco, correm em direção a ele e o esmagam. As quatro paredes então ficam posicionadas em forma de cruz, criando quatro apartamentos… as paredes começam a girar e em cada apartamento está um dos personagens da peça fazendo algo autodestrutivo, cumprindo seu fado.* Esta é a descrição de Gheysla, em seu questionário, (Gheysla, Q, p.9) que Talles completa *…a letra da música por si só já é extremamente forte e me dá a sensação de peso, de procrastinação, de água parada… Vejo neste momento uma continuidade de vida por ela mesma… Roda Morta, roda contínua talvez, vida seguindo, cada vez mais dura, cada vez mais vida* (Talles, Q, p. 5).

A cena "Roda morta" tem como inspiração a música homônima do compositor "maldito" Sérgio Sampaio e fala dessa roda que nos envolve, nos engole, nos captura, uma rotina de compromissos de trabalho e eventos sociais, de falsidades, covardias e infâmias, poço fundo que nos enfiamos e nós mesmos cavamos, como uma manada de normais, de fraques mofados, dentes cariados, com moscas mortas no conhaque herdado dos ancestrais[21] e o pior…

Figura 10: Personagem Escritora. **Fonte:** registro João Mello

O triste em tudo isso é que eu sei disso
Eu vivo disso e além disso
Eu quero sempre mais e mais[22]

Enquanto as paredes giram e vemos os apartamentos vizinhos com as pessoas em situações autodestrutivas, tal como a descrição da Gheysla, a música de Sergio Sampaio é cantada ao vivo, à capela. Primeiro pela própria Gheysla, que roda no sentido contrário aos apartamentos, e depois por Ana Maria que aparece sentada em uma poltrona, digitando na máquina de escrever os trechos finais de seu livro.

A pesquisa das interferências que Ana Maria se debruçou para a criação do espetáculo FADO foi exatamente sobre essa sociedade, Roda morta que Sampaio trata em sua música, uma sociedade capitalista, onde a tônica é a exploração do homem pelo homem e o poder se concentra nas mãos de grandes corporações. Na primeira versão da peça, Ana fazia uma escritora, que ora era irmã do Homem, ora era um alter-ego dele. Já na segunda versão, a de 2016, inventamos juntos a personagem da Escritora, que continuava atormentada pelas interferências da sociedade capitalista como na primeira ideia, atormentada pelos ratos prontos a atacá-la, e por outro lado, agora uma novidade na segunda versão, interferia, mudava, interrompia a vida dos outros personagens. Assim, a Escritora aproxima os vizinhos, inventa relações e convivências; impõem textos, apresenta cenas,

[21] Trechos soltos da música "Roda morta" de Sérgio Sampaio, cd póstumo Cruel, lançado em 2005, com produção de Zeca Baleiro.
[22] Trecho da música.

muda o ritmo; e quando sente que a história está indo para um rumo insatisfatório, rasga as folhas do texto que escrevia e joga todos os personagens para enfrentar o mundo sozinhos.

Na visão de Ana Maria, o espetáculo FADO *trata dos incômodos, inquietações que nos afligem na atualidade do sistema político, cultural e econômico vigente. Acredito que a importância de se apresentar o Fado se dá pelos questionamentos que provocamos na plateia e em nós mesmos enquanto indivíduos vivendo dentro do sistema capitalista. Sinto-me representada nos questionamentos que fazemos em torno da religião e também dos modos culturais impostos pela família. Vejo-me bem representada na questão da família que tenta aprisionar a independência feminina, representada na personagem, que a todo momento é tolhida de tomar suas próprias decisões por causa de sua família. Nas cobranças de se ter uma vida regrada por concursos, trabalho, constituição da família e interferências múltiplas dentro deste quadro. Nas solidões de pensamentos que enfrentamos por ver e desejar coisas diferentes do que a sociedade impõe. Na cena da família me vejo representada pela falta de escuta entre todos da casa, a falta de diálogo por mais que se busque fazê-lo* (Ana Maria, Q, p.3).

Em seu diário, que "passou a limpo" para entregar, ela relata os seus incômodos em relação a essa Roda: *Há uma imensa contenção que atrofia as vontades do meu Eu social. Barreiras de poderios marcados por quem mais pode em um nível determinado antes mesmo do meu pertencimento a este mundo. Travo luta acirrada, mesmo com tudo que me impede de seguir em frente. Desafios tentam privar-me o grito a ser livre. Permaneço na busca, recolho forças e caminho… sinto dores pois o caminho é sufocante, sombrio, frio, solitário e me desafia a cada instante. Busco meu íntimo, força que pulsa e que não me deixa desistir…* (Ana Maria, D) Luta acirrada que Ana Maria trava desde sempre, num nível mais pessoal, íntimo, que ela revela ao escrever sobre a história de seu corpo: *A quarta gestação em uma família de três irmãos. O mais velho falecido com 11 dias de idade por hidrocefalia. O segundo com condicionamento físico normal. O terceiro nascido com deformação óssea, pés virados para traz engessado ainda neonatal. Histórico de três cesáreas, casamento entre primos irmãos. A quarta gestação não poderia existir, era risco de vida para a mãe e para o bebê… fui insistente para vir ao mundo* (Ana Maria, D).

Na entrevista, Ana Maria fala mais sobre seus desafios físicos no processo de criação, fala de um joelho que dói, *o joelho, incomodou pra caramba… dificuldade, dobra o joelho… não descansa não.* (Ana Maria, E) e escreve, no questionário, do seu longo caminho no jogo do Malabares: *um*

dos mais importantes foi o jogo da bola. Deveríamos manter a bola no ar o maior tempo possível, enviar para os colegas que estavam posicionados em um grande círculo sempre com possibilidade que fizesse com que a bola fosse recebida, mas dificuldades deviam ser colocadas para a recepção. Nas primeiras vezes que joguei ainda era pouco atenta, não corria atrás de todas as bolas. Com o prática do jogo fui ganhando confiança o suficiente para receber todas as bolas por mais que fossem difíceis. Me entreguei ao jogo e o dominei com muita precisão. Esse exercício me deu mais confiança para eu jogar em cena, para ter firmeza no próprio caminhar e mais decisão. Ainda com a bola foi nos proposto outro jogo, o de várias bolinhas pequenas, em roda precisávamos lançar a bola no movimento que o impulsionar fosse dado pelo próprio peso da bola a ser arremessada e o receber deveria se fazer de maneira fluída para que todo o movimento fosse contínuo. Com o desenvolver do jogo várias bolas eram colocadas no jogo e a atenção precisava ser redobrada e a concentração mantida para que cada vez menos bolas caíssem pelo chão. As dificuldades eram muitas, olhar a lateral e o todo da roda, estar aberto a recepção, lançar e receber ao mesmo tempo, manter o movimento fluído, dobrar os joelhos para estar em posição melhor para todo o jogo… (Ana Maria, Q, p.2).

Finalizando esse mergulho no material produzido por Ana Maria ao longo do processo do FADO, encontro em seu diário, mais uma reflexão sobre essas interferências da sociedade que ela percebe em seu dia a dia, que a envolvem, ou tentam envolver e que tanto a incomodam: *Há dez anos que vivo aqui, um lugar que quase não conheço, parece mesmo que não me reconheço Toda época de natal monto minha árvore de natal. Sigo as tradições colocando algodão para lembrar as neves que caem. O engraçado é que vivo num país tropical, onde não neva nunca. As vezes me perco a pensar no quanto os USA interferem no meu dia a dia. Meu sim há muito virou OK, as fotografias viraram selfies e minha língua vem sendo aos poucos acometida. Nas bancas de livros do que sabem sobre meu país são livros que falam de violência e de favela. Lidamos com informações que nos acometem a todo instante nos privando ao raciocínio do ócio que pode nos alimentar. É preciso gritar ao mundo o que me incomoda; colocar para fora a indignação que as coisas precisam ser transformadas, ou ao menos que estejamos atentos de olhos vivos e não acomodados no conforto de nosso quarto, protegidos por paredes, aprisionados em nossa própria consciência da nossa aceitação ou da nossa capacidade de indignação* (Ana, D, p.27).

A miséria de Ana Maria

Dentro do processo de criação do espetáculo FADO perseguido nessa dissertação, destaco no caminho percorrido pela atriz Ana Maria, dois desafios, dois enfrentamentos: o da sociedade capitalista e o do próprio corpo, dois desertos desse processo dela que não surgem com a invenção deste espetáculo, pois a acompanham desde muito, tanto os incômodos com o sistema, como as dores no joelho, mas o processo de criação potencializa, complica, oferece espaço de reelaboração e superação.

Nos desafios do corpo, Ana Maria fala das dores do joelho e, repetindo sua história de superação de vida, descreve seu desenvolvimento exatamente num jogo que exige um esforço constante do joelho, o jogo de malabares coletivo, como descrito no ato anterior, exige como ela mesma escreve o *dobrar dos joelhos para estar em posição melhor para o todo do jogo.* Ela fala das dificuldades que o jogo trazia e de como, ao longo do tempo, foi desenvolvendo a atenção, concentração, confiança, o que ajudou, segundo ela, não só no jogo em si, mas na criação das cenas quando ela se sentiu, por causa do jogo, mais confiante, decidida, segura.

No enfrentamento dessa roda morta, a sociedade capitalista, Ana revela suas sensações nessa luta por sua liberdade: *o caminho é sufocante, sombrio, frio, solitário* e deseja gritar para revelar o que a incomoda, suas indignações, seu desejo de que as coisas sejam transformadas. Seu grito então é o espetáculo FADO, que segundo ela, pode provocar na plateia e nos próprios atores questionamentos em relação a esse sistema, a essa roda.

A trajetória de Mirian - presa entre quatro paredes

Mirian no espetáculo FADO constrói a trajetória de uma mulher da infância a fase adulta que enfrenta um pai controlador, que não aparece em cena, mas a impede de jogar bola na rua, continuar os estudos, ir na casa de uma amiga, até de comprar pão na padaria. Depois, ela casa, contra a vontade, e enfrenta então a tirania e o desprezo do marido. No final, ela sai de casa, mas a casa corre atrás dela (as paredes que se movem no espetáculo).

Dentre os materiais produzidos por Mirian durante este processo, encontro em seu diário um texto onde ela escreve sobre como ela percebe esse controle: *…olhando pra mim, vejo que me limito até mesmo involuntariamente, parece que imponho regras ao meu corpo… quero começar*

Figura 11: Personagem Mãe. **Fonte:** registro João Mello

logo a me livrar de barreiras psicológicas que travam o meu corpo… a escuridão é uma coisa sufocante, me traz incômodos, medos e sensações de procura do desconhecido… o simples fato de se colocar algo sobre os olhos vendados se torna mais temeroso para mim… faltou a ousadia de se arriscar, porque somente correndo o risco pode-se dizer se é bom, ruim, se valeu a pena ou não correr o risco… percebo que meu corpo percebe vagarosamente, leva um tempo para compreender os estímulos (Mirian, D).

Em sua pesquisa, ela lê Kafka e se identifica com os escritos do autor checo*: Preso em quatro paredes de mim mesmo, descubro-me um imigrante preso em um país estrangeiro… vejo minha família como alienígenas cujos costumes, rituais e linguagem, estrangeiros desafiaram minha compreensão...apesar de eu não querê-lo, eles forçam me a participar de seus rituais bizarros...não pude resistir* (Mirian, Q, p. 1).

No questionário, Mirian revela o quanto desse conflito trazido para a personagem são alimentados por histórias de sua própria vida, sem querer: *...é até curioso que alguns dias atrás conversava com um amigo a respeito da peça e percebi que mesmo sem perceber muito da minha vida e da minha mãe estava ali acontecendo. Sobre o casamento vi a pessoa que eu gostava desistir de mim e ir embora pra muito longe e construir família porque havia engravidado uma moça… e a parte de muitos de anos de casamento infeliz da personagem retratei o casamento de minha mãe, que por muitos anos foi infeliz até meu pai mudar… Sobre os estudos na quinta série por causa de um namoradinho, meu pai me tirou da escola e foi um custo para voltar a me deixar estudar até implorar de joelhos a ele eu implorei e depois de um tempo ele deixou eu voltar, mas minha mãe*

tinha que me buscar… e ele dizia se eu fizesse alguma coisa errada minha mãe é que pagaria, coitada dela, foram dois anos me buscando a noite até que ele voltou a confiar em mim (Mirian, Q, p. 2).

Na entrevista, ela revela os impasses entre sua criação e os temas que atravessam o espetáculo, diz que passa por conflitos internos, pensa de um jeito, as pessoas, os outros atores pensam diferente, principalmente quando o tema é a família. Ela se cobra mudança: *tenho que mudar… conceitos… eu me sinto um pouco travada…* Mas quando a peça trata de aborto (a personagem Mãe, que ela faz, vai até a farmácia comprar um remédio abortivo), ou quanto o assunto é a adoção de uma criança por dois homens, Mirian sente-se culpada, *o que minha família vai estar pensando?… é difícil de mudar.* No entanto, ela diz que tem que mudar, que tem que quebrar seus tabus em relação a isso, que quando vê a cena dos dois homens juntos, formando um casal, tem conflitos internos, não sabe dizer se acha bom ou acha ruim. Dentro do processo, reflete sobre isso, diz que acha que tem que abrir a cabeça, pois a educação a "moldou" para isso, ela acha que tem que sair disso, senão *não consegue desenvolver* (Mirian, E).

Por fim, uma imagem do espetáculo chama a atenção de Mirian: *quando o personagem do Marcos (o Homem) foi engolido pela parede e isso me trás um pensamento de como muitas das vezes a sociedade engole as pessoas com suas crenças, razões absolutas limitando o poder de escolhas* (Mirian, Q, p. 4) e na biografia de Franz Kafka ela destaca a seguinte passagem: *Essa era a atmosfera do mundo de Kafka, densa de ódio. Mas ele jamais conhecera qualquer outra e levou tempo para que compreendesse por que tinha dificuldade de respirar. A compreensão, quando veio, revelou-se tão tóxica quanto o próprio ar* (Mirian, Q, p. 5-6).

A miséria de Mirian

A contribuição de Mirian para a criação do espetáculo FADO e, principalmente para este personagem, Mãe, que tem sua trajetória contada da infância a fase adulta durante a peça, o que a atriz traz de si mesma, de sua miséria para o espetáculo, ou, o quanto o espetáculo encontra a miséria da atriz, ao longo do processo, de acordo com os próprios escritos de Mirian, não são movimentos tão conscientes, propositais, mas novamente, transbordam no espetáculo e são determinantes nas escolhas que ela fez para a peça e isso chama a atenção.

A Mãe (personagem de Mirian), desde criança sofre com o pai, com os limites que ele impõem. Mirian confessa no questionário que teve um namoro na infância e o pai dela, para acabar com a relação, primeiro a tirou da escola, e depois, quando a permite retornar aos estudos, a mãe tem que lhe buscar todos os dias, por dois anos. Na fase adulta, a personagem Mãe, aparece numa cena vestida de noiva, esperando um homem que ela gosta. Os outros atores inventam instrumentos imaginários para embalar a romântica música portuguesa "menina princesa", da banda Virgem Suta, mas tudo é interrompido abruptamente, ela é levada por um homem desprezível, num casamento contra a sua própria vontade. Novamente retomando seus próprios escritos, Mirian revela seus desencontros amorosos, a perda de um grande amor e a infelicidade no casamento que a mãe dela viveu. Essas "coincidências", segundo ela, vieram para o texto "sem perceber", ela só foi se dar conta do quanto do discurso da personagem era seu próprio, quando conversou com um amigo sobre as histórias da peça. Quer dizer, suas misérias não vieram por ideia, por opção, mas transbordaram para a cena.

Continuando, quando ela lê Kafka, chama-lhe a atenção o que o autor diz de si mesmo: "preso entre quatro paredes… numa família de alienígenas". É a imagem do Homem sendo engolido pelas quatro paredes na peça que novamente chama a atenção dela. Paredes, prisão, controle, moldes, padrões, imposições familiares, ela se preocupa com o que os pais vão pensar quando a peça trata de aborto ou relacionamento homoafetivo, mas percebe essas imposições tão engendradas em si mesma que entra em conflito interno, não sabe se acha bom ou ruim. Por outro lado, Mirian se cobra mudanças, quer enfrentar as "barreiras psicológicas" que a travam, se cobra ousadia, rapidez, mesmo percebendo que seu corpo precisa de um "tempo para compreender os estímulos". Se impõe livrar-se das imposições.

A trajetória de Gheysla - opinião e experiência

O sujeito da experiência, segundo Larrosa é território da passagem onde aquilo que acontece produz afetos, marcas, vestígios, efeitos (LARROSA, 2015, p.25).

A personagem inventada por Gheysla em Fado, Moça, corre o tempo todo para dar conta dos trabalhos, parece que está sempre numa nova atividade, num novo emprego, cumprindo mais de um turno. Trabalha para o prédio e também para uma editora, num café, numa agência de carros, cuidando de uma senhora mais idosa, na farmácia… Sonha em juntar dinheiro para alugar um

apartamento e trazer a filha para morar com ela, a filha que cresce com a mãe e ela quase nunca vê… fala ao telefone: *Em janeiro vou buscar ela pra vir morar aqui…*

Figura 12: Personagem Moça.
Fonte: registro João Mello

No final, em meio a correria, sofre uma parada cardíaca, cai no centro do palco e quando, perto da morte, a vida vai passando a sua frente, aparecem somente algumas imagens, há muito pouco para lembrar, a grande parte do livro sobre sua vida é formado por páginas em branco.

Na entrevista em duplas, realizada no final do segundo mês de ensaios, Gheysla e Elis vieram juntas. Começamos a falar sobre o que deveria entrar delas no espetáculo, Elis tinha dúvidas em relação ao tema maternidade, preocupava-se em ser repetitiva pois no espetáculo anterior do grupo esse era um tema presente. No entanto *é muito latente em mim, ainda… é importante colocar…*, e trouxe a amamentação, a relação com a filha, as ansiedades dela em relação a maternidade… *bem pessoal*. Elis divide em dois o que traz para o espetáculo: as coisas dela, sentimentos, emoções, *o que eu posso doar, que é meu* e o que pensa, *o que eu quero… é menos orgânico, passa na cabeça*, coisas que tem vontade de falar, como as interferências no nascimento com o bebê. (Elis, E) Gheysla, diz que acha interessante se colocar em cena, e divide em âmbitos: opinião, experiência, história… *acho que fico mais no campo da opinião… porque eu acho que eu não sou afim de expor de maneira mais profunda para o espetáculo… posso levar as minhas opiniões, minhas angústias… acha importante acreditar nas coisas… no teatro a gente consegue se colocar sem se expor…* (Gheysla, E).

No questionário, ela completa: *o teatro é a maneira que eu escolhi para me comunicar com o mundo, é no teatro que eu dou minhas opiniões sobre o mundo, muita vezes essas opiniões acabam… nas vozes de outros… mas elas estão lá, minhas opiniões sobre a influência da religião na vida das pessoas… sobre aborto* (Gheysla, Q, p. 3).

A miséria de Gheysla

Que emoções, sentimentos, angústias, Gheysla empresta na construção da peça e de sua personagem, a Moça? Quanto da miséria dela adentra o espetáculo? No final da peça, em cena descrita acima, a Moça, sofrendo um infarto, vê a vida passar diante dos seus olhos, no entanto, logo as imagens acabam, não há experiências para serem lembradas. Na entrevista em duplas, quando confrontada com a contribuição de sentimentos e emoções proposta por Elis, Gheysla diz que fica "mais no campo da opinião". Em seu questionário, ela reforça que o teatro é um espaço escolhido para oferecer as suas opiniões ao mundo, sobre o mundo. Interessante trazer Larrosa para essa conversa quando ele afirma que no mundo atual, a opinião, somada ao excesso de informação, a correria do dia a dia e a necessidade de realizar um trabalho que tenha valor para o mundo, é inimiga da experiência.

> … a experiência é cada vez mais rara por excesso de opinião. O sujeito moderno é um sujeito informado, que além disso, opina. É alguém que tem uma opinião supostamente pessoal e supostamente própria e, às vezes, supostamente crítica sobre tudo o que se passa, sobre tudo aquilo de que tem informação… No entanto, a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência, também faz com que nada nos aconteça (LARROSA, 2015, p.20).

O dilema opinião-experiência parece bem presente nesse processo de Gheysla, seja nos posicionamentos da atriz, seja nas situações vividas pela personagem Moça na peça. Aqui, ao encontro dos desertos enfrentados pela atriz nesse processo, me atento ao fato que esses processos são, algumas vezes, claros aos atores e outras vezes se desenrolam ao acaso, livro-me de tentativas de avaliação onde poderia considerar, erroneamente, o desejo pela expressão de sentimentos como definição de miséria. O que encontro, que invento nesse caminho, é plural, as rotas desses mapas não são paralelas. Então, sem ousar definições ou julgamentos, percebo que a miséria de Gheysla é o próprio dilema, um dilema que ora é cena, ora é vida, ora é cena-vida, ora é vida-cena, tanto quanto essas coisas são a mesma coisa.

Nesse percurso, desse ato, segui o caminho de alguns dos atores no processo de criação do espetáculo FADO. Como escrevi acima, nesse mergulho nesse rizoma, não fui em busca de linhas paralelas, mas deslumbrantes caminhos originais que segui, encontrando em cada um, processos muito particulares, tanto pelo jeito como se desenvolviam, como pelas coisas que carregavam. Fui ao encontro das misérias dos atores: misérias as vezes percebidas por eles, declaradas no processo, vontades latentes de suas vidas; outras vezes, misérias descobertas durante o processo; ou ainda, misérias que escaparam quase sem querer e que só depois, com ajuda de um amigo, foram reconhecidas.

O que importa aqui, o que percebo neste percurso deste ato, é que esses desertos viraram cena, peça, teatro. Tiveram espaço para expressão, reelaboração, reconhecimento. Numa dramaturgia coordenada por mim, os textos foram inventados a partir dessa contribuição de cada um e, nesse ato de educação menor, desterritorializante, ato de singularização e militância, o que se buscou, ao trazer temas como maternidade, tabus sexuais, sistema capitalista, barreiras sociais ou autoimpostas, desejo, experiência, não foi chegar a um texto que que pudesse ser reconhecido por um paradigma externo, mas que tivesse reconhecimento pelos próprios ratos de dentro do labirinto, e teve.

Educação máquina de guerra, resistência em trincheira de sala de ensaio, espaço não formal de educação, que exigiu de mim, diretor-dramaturgo-pesquisador e educador, uma postura militante que habitando o grau de miséria de cada um dos atores, de dentro, perto, facilitasse esse espaço de criação que pode operar ações de transformação, como Gallo (2013) avisa no começo desse ato, mesmo que mínimas.

Para fechar o pano, ação comum em espetáculos de vários atos em teatros com cortinas, dois textos produzidos, um por Fernanda e outro por Talles, em seus questionários, trazem um pouco mais de como eles percebem suas misérias na peça:

FADO é um espetáculo que fala do desespero do homem, de ter que estar no mundo e de ter que lidar consigo mesmo, de ter que acordar todos os dias e se deparar com a miséria humana. Fala do cotidiano, da merda que é não ser livre, de estar preso a convenções e à imposições criadas antes do seu nascimento. Trata da tristeza de sabermos que na há liberdade plena, não há sociedade justa, não há saída e portanto vivemos de ilusões e fugas.

Acho que o espetáculo poderia ser apresentado em qualquer época. Entretanto, vivemos um momento muito crítico principalmente no nosso país, estamos sendo obrigados a engolir goela a

baixo um golpe. Estamos amarrados assim como os homens e mulheres do FADO. Hoje a PEC foi aprovada, me sinto de pé e mão atados. O que isso tem haver com Fado? Tudo. Minha escolha não serve pra nada. É apavorante.

FADO é mais que uma constatação é uma verdade inteira.

Me sinto representada pelo espetáculo, por todos esses motivos. Me vejo tendo sentimentos e sensações, sendo instigada pelos temas e cenas:

Nas minhas cenas: a mulher sozinha que precisa dar conta de muitas coisas, desejo, a preocupação com a criança, o trabalho;

Nas cenas da Gheysla, na correria exacerbada, sem tempo para coisas;

Nas cenas do casal, na interferência da família e de toda a sociedade;

Nas acusações do final (cada personagem entra e acusa, aponta coisas ao Marcos);

Na constatação de que a vida é um fardo pesado demais (primeira cena – Marcos quer pular da Janela);

Na cena da Vitrine (obrigação de sufocarmos o nosso desejo). (Fernanda, Q, p.2)

O espetáculo trata do humano em sua mais verdadeira essência, sem romantizar, sem idealizar, sem colocá-lo em papel de herói, é a vida… Acho que apresentar este espetáculo nos dias de hoje é sim importante por que ele causa momentos de reflexão em que o indivíduo ao se identificar com o personagem ou situação se questiona o quanto sua vida está diretamente tomada por ações de imposição e manipulação e que ele não tem domínio disto e as vezes nem consciência. Acredito que este indivíduo não conseguirá se libertar de nada por causa da peça, mas só de causar uma reflexão e consciência já é de grande valia para os dias de hoje que não temos consciência de nada, que vivemos uma vida programada, ilusória…(Talles, Q, p. 2)

ATO 3 - COMPOSIÇÃO COM O MUNDO

Para a criação do espetáculo FADO, nós (elenco, eu e Orlando) nos lançamos no rizoma dessa criação por múltiplas entradas e percorremos caminhos diversos. Caminhos que valem pelas contribuições na composição do espetáculo, amalgama de forças e vetores a ser partilhado com a plateia, mas que valem também por eles próprios, por seus devires e potências. Nesse ato, escolho algumas dessas entradas, listo-as abaixo, e tento, a partir dos meus registros e, principalmente dos registros dos atores, trazer um pouco dessas descobertas relevantes dos caminhos.

O que se procura aqui, nesses caminhos, não são experiências que comprovem teorias da educação ou do teatro, não são conceitos que possam compor a verdade das disciplinas e que possam ser reproduzidas em outros contextos, mas, o que se busca aqui são descobertas de uma educação menor (GALLO, 2013) que tenham significado para "os ratos do labirinto", quer dizer, para os participantes desse processo, os atores. E assim, habitando esse platô da educação/teatro, atentar para o surgimento de novos conceitos, valiosos para esse ambiente, para esse desafio.

Ao reconhecer que esse processo de educação menor deve ter significado para seus participantes, arrisco o percurso da descrição, do tempo para olhar de perto os caminhos percorridos, mas me afasto da síntese e da análise – o inimigo é o significante (DELEUZE, GUATTARI, 2014) que reduz, encaixota, pois afinal "aprender… é uma tarefa infinita" (DELEUZE apud GALLO, 2013, p. 66). Então, invento mapas, não sigo um já pré-desenhado, me interesso pelo singular que às vezes, não se quantifica, que às vezes escapa. Olhos abertos, atenção. O que procuro pode ser o inesperado, o pequeno, o superficial, que tem valor só para aquele que o descobre.

Então, a partir dessas múltiplas entradas, dentro do platô da criação deste espetáculo, me movimento, segundo Deleuze e Gallo, por rizoma, infinitude de caminhos, não previsíveis, onde surgem conexões não lineares e muito menos hierarquizadas, mas singulares, heterogêneas. Pulo por rupturas assignificantes e invento uma nova cartografia, minha própria. Missão que me exige rigor, muitas vezes o que guia é a intuição. Procuro potências, vetores de força, as vezes o que acontece no desapercebido do processo, caminho singular, não referendado por instâncias externas e distantes, mas reconhecido por nós, navegantes dessa viagem ou, as vezes, náufragos dela. Leio os diários, tão diferentes um do outro, uns com descrições detalhadas, todas as pesquisas anotadas,

outros com sensações, percepções, desenhos. Leio os questionários, também tão variados, e revejo as entrevistas. Nesse material, me movimento. Procuro potências.

Potência que é "ato, ativa, e em ato", portanto, não é determinada pela sua duração ou permanência, não divide pensar e agir. Potência não é a possibilidade de (se não concretizada), mas a possibilidade já no acontecimento.

> Do mesmo modo que a potência absoluta de Deus é dupla, potência de existir e de produzir, potência de pensar e de compreender, a potência de modo como grau é dupla: a aptidão para ser afetado que se diz em relação ao modo existente, e particularmente em relação ao corpo; e a potência de perceber e imaginar que se diz em relação ao modo considerado no atributo pensamento, portanto em relação ao espírito (DELEUZE, 2002, p. 109).

Se considerarmos que "aprender é adquirir algo que não se tem: um conhecimento… ou a capacidade de realizar ações" (GALLO, 2015, p. 191), este processo de criação de um espetáculo teatral, pode por sua pesquisa corporal, permitir que atores entendam melhor de seus próprios corpos e possam mover-se de maneira diferente, com capacidade de novos movimentos e um uso do espaço mais criativo, mais consciente. O processo pode permitir também um aumento da capacidade de jogo dramático, que tem a ver com a capacidade de desterritorializar-se, interagir, co-criar, inventar. Por fim, este processo, impulsionado por uma pesquisa vasta, oferece a seus participantes mergulhos em literatura, música, dramaturgia, história que podem abrir novas percepções, produzir novos conhecimentos, novos interesses, inclusive com uma visão mais crítica da situação de cada um no mundo contemporâneo. Pode corpo, pode jogo, pode materiais da pesquisa, devires que tratam do conhecer de si, do outro e do mundo.

Então, vamos a cartografia desse ato que percorre o platô das várias pesquisas que ajudaram na criação do espetáculo FADO. As entradas nesse platô, invento que são: o fado (estilo musical) e a poesia portuguesa, as músicas do espetáculo, a solidão, as interferências, os autores estudados e os filmes assistidos.

Entrada fado (o estilo musical) e a poesia portuguesa - a cultura portuguesa

Logo no início do período de ensaio, a primeira música apresentada aos atores, como estímulo para a criação de uma cena improvisada, foi "Quem me leva meus fantasmas" cantada por Maria Bethânia[23]. Essa música é de um artista português chamado Pedro Abrunhosa. Começamos assim, uma pesquisa pela música portuguesa que logo nos levou ao fado. Desse estilo musical português interessou as músicas tradicionais e também os artistas contemporâneos que fazem parte do movimento.

De que serve ter o mapa
Se o fim está traçado
De que serve a terra à vista
Se o barco está parado
De que serve ter a chave
Se a porta está aberta
De que servem as palavras
Se a casa está deserta?

Quem me leva os meus fantasmas?
Quem me salva desta espada?
Quem me diz onde é a estrada?
Quem me leva os meus fantasmas?
Quem me leva os meus fantasmas?
Quem me salva desta espada?
E me diz onde é a estrada
(Pedro Abrunhosa, "Quem me leva meus fantasmas")

Flávio escreve em seu diário: *A voz de Bethânia atiça, provoca várias sensações… Melancolia, frieza, "tempo morto" parado, desesperança. Quais são esses fantasmas? e quem levará para longe de mim?* (Flávio, D)

Paralelo a essa pesquisa musical, mais ainda dentro do universo cultural português, queria envolver na pesquisa Fernando Pessoa e seus heterônimos. Então, quando trabalhávamos no desenvolvimento de uma sequência de movimentos, a cada ator foi pedido que trouxesse um poema de um artista lusitano (ampliando para outros conterrâneos de Pessoa) que tratasse da solidão.

Elis conhece Antonio Gedeão (pseudônimo do poeta e químico português Romulo Vasco da Gama de Carvalho) que escreve:

[23] CD Carta de amor ao vivo.

Sós, irremediavelmente sós,
como um astro perdido que arrefece…
Todos passam por nós e ninguém reconhece.

e José Régio com seu Cântico Negro:

Ah, que ninguém me dê piedosas intenções,
Ninguém me peça definições!
Ninguém me diga: "vem por aqui"!
A minha vida é um vendaval que se soltou,
É uma onda que se alevantou,
É um átomo a mais que se animou...
Não sei por onde vou,
Não sei para onde vou
Sei que não vou por aí!"

Gheysla escolhe, ao invés de um poeta, o autor português, José Saramago e o livro "O evangelho segundo Jesus Cristo". Ela explica a escolha do autor e do livro: é que *Jesus descobre que é filho de Deus e que o rei Herodes mandou matar milhares de recém nascidos por sua culpa, então Jesus foge para o deserto e sente imensamente só* (Gheysla, D).

Ana Maria também recorre a Saramago e copia em seu diário um trecho de "O ano da morte de Ricardo Reis": *A Solidão. Ora, a solidão, ainda vai ter de aprender muito para saber o que isso é, Sempre vivi só, Também eu, mas a solidão não é viver só, a solidão é não sermos capazes de fazer companhia a alguém ou a alguma coisa que está dentro de nós, a solidão não é uma árvore no meio duma planície onde só ela esteja, é a distância entre a seiva profunda e a casca, entre a folha e a raiz, Você está a tresvariar, tudo quanto menciona está ligado entre si, aí não há nenhuma solidão, Deixemos a árvore, olhe para dentro de si e veja a solidão, Como disse o outro, solitário andar por entre a gente, Pior do que isso, solitário estar onde nem nós próprios estamos* (Ana Maria, D).

Fernanda escolhe "Insônia" de Álvaro de Campos:

Não durmo, nem espero dormir.
Nem na morte espero dormir.

Espera-me uma insónia da largura dos astros,
E um bocejo inútil do comprimento do mundo.

Não durmo; não posso ler quando acordo de noite,
Não posso escrever quando acordo de noite,
Não posso pensar quando acordo de noite —
Meu Deus, nem posso sonhar quando acordo de noite!
(…)
A Humanidade repousa e esquece as suas amarguras.

Exactamente.
A Humanidade esquece as suas alegrias e amarguras.
Costuma dizer-se isto.
A Humanidade esquece, sim, a Humanidade esquece,
Mas mesmo acordada a Humanidade esquece.
Exactamente. Mas não durmo.

Elis olha "Ode Marítima" de Álvaro de Campos:

Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!
E quando o navio larga do cais
E se repara de repente que se abriu um espaço
Entre o cais e o navio,
Vem-me, não sei porquê, uma angústia recente,
Uma névoa de sentimentos de tristeza
Que brilha ao sol das minhas angústias relvadas
Como a primeira janela onde a madrugada bate,
E me envolve como uma recordação duma outra pessoa
Que fosse misteriosamente minha.

Ah, quem sabe, quem sabe,
Se não parti outrora, antes de mim,
Dum cais; se não deixei, navio ao sol
Oblíquo da madrugada,
Uma outra espécie de porto?
Quem sabe se não deixei, antes de a hora
Do mundo exterior como eu o vejo
Raiar-se para mim,
Um grande cais cheio de pouca gente,
Duma grande cidade meio-desperta,
Duma enorme cidade comercial, crescida, apoplética,
Tanto quanto isso pode ser fora do Espaço e do Tempo?

Talles trabalha a partir de um poema de Ricardo Reis e escreve em seu diário, *acho que me encontrava, me perdi* (Talles, D):

Segue o teu destino,
Rega as tuas plantas,
Ama as tuas rosas.
O resto é a sombra
De árvores alheias.

A realidade
Sempre é mais ou menos
Do que nos queremos.
Só nós somos sempre
Iguais a nós-proprios.
(…)
Mas serenamente
Imita o Olimpo
No teu coração.
Os deuses são deuses
Porque não se pensam

Flávio escolhe “Poema em linha reta” de Álvaro de Campos:

Nunca conheci quem tivesse levado porrada.
Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.

E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil,
Eu tantas vezes irrespondivelmente parasita,
Indesculpavelmente sujo,
Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho,
Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo…

Na pesquisa do fado português, vários artistas e grupos tais como: Amália Rodrigues, Hoje, Pedro Moutinho, Ana Moura, Pedro Abrunhosa, Helder Moutinho, Madredeus, compõem a trilha do espetáculo, ou serviram de inspiração durante o processo, ou ainda, tocados no momento da entrada da plateia, ajudam a criar uma atmosfera para o espetáculo. Entre essas músicas, destaco:

Perguntares como é que eu estou não é quanto baste
Quereres saber a quem me dou não é quanto baste
E dizeres para ti morri é um estranho contraste
Nada mais te liga a mim tu nunca me amaste

Telefonas para saber como vai a vida
E mais feres sem querer minha alma ferida
E assim rola a minha dor pássaro ferido
Que não esquece o teu amor estranho e proibido

Deixa-me só por um dia
Deixa-me só por um dia
Minha fria companhia
Minha fria companhia
(…)
(Ana Moura, Por um dia)

“Quero voltar para os braços da minha mãe” de Pedro Abrunhosa (presente na 1ª versão do espetáculo):

Cheguei ao fundo da estrada
Duas léguas de nada
Não sei que força me mantém
É tão cinzenta a Alemanha
E a saudade tamanha
E o verão nunca mais vem
(…)

Quero ir para casa
Embarcar num golpe de asa
Pisar a terra em brasa
Que a noite já aí vem
Quero voltar
Para os braços da minha mãe
Quero voltar
Para os braços da minha mãe

"Alfama" de Amália Rodrigues, cantada por Pedro Moutinho:

Quando Lisboa anoitece
como um veleiro sem velas
Alfama toda parece
Uma casa sem janelas
Aonde o povo arrefece

É numa água-furtada
No espaço roubado à mágoa
Que Alfama fica fechada
Em quatro paredes de água
Quatro paredes de pranto
(…)

E, por fim, "Venho de um tempo" de Helder Moutinho:

Venho de um tempo onde o tempo não havia
Quando o azul do céu não nos queimava
E a noite, antes de ser noite, era dia
E a tarde, antes de ser, nunca tardava
(…)

A partir dessa entrada da cultura portuguesa, o grupo levantou material que entrou no espetáculo, como por exemplo os poemas encontrados pelos atores cujas palavras pegaram emprestadas para a cena ou para a criação de personagens. Com Gedeão, Elis se imagina num barco em meio ao oceano, só, "irremediavelmente" só; Fernanda, em seu apartamento no 1º ato da peça, traz Álvaro de Campos, pois todos dormem, mas eu "não durmo, nem espero dormir, nem na morte…". Os autores ajudaram também na criação dos personagens, como o Rapaz de Flávio, inspirado no personagem do "Poema em linha reta" ou simplesmente inspiram ideias um pouco mais vagas, como Saramago que inspira Gheysla e Ana Maria. Assim também acontece com as músicas vistas acima, que como já foi dito, fazem parte da trilha, ou inspiraram o processo, ou ainda, ajudam na ambientação e envolvem pela letra, mas principalmente pela guitarra portuguesa que ajuda a criar um clima melancólico para o espetáculo.

Entrada músicas[24]

Na invenção da sequencia de movimentos, que acompanhou uma boa parte do tempo de ensaio, e que ajudou não só na criação do roteiro, mas principalmente na experimentação cênica dos assuntos que atravessavam o espetáculo, cada ator teve que trazer uma música que considerasse de acolhimento, acalanto, embalo e outra música que incomodasse, que chamamos música de repulsa. Abaixo segue algumas dessas músicas trazidas pelos atores nessa pesquisa.

Como música de acalanto, Gheysla traz "Cabecinha no ombro" de Paulo Borges:

Encosta a sua cabecinha no meu ombro e chora...
E conta logo suas mágoas todas para mim
Quem chora no meu ombro eu juro que não vai embora
Que não vai embora
Que não vai embora

Quem chora no meu ombro eu juro que não vai embora
Que não vai embora
Porque gosta de mim...

Alguns ensaios depois, não encontrando espaço para tocar sua música acompanhado do ukulele[25] como havia ensaiado, desiste e escolhe: "Sem fantasia" de Chico Buarque:

Vem, meu menino vadio
Vem, sem mentir pra você
Vem, mas vem sem fantasia
Que da noite pro dia
Você não vai crescer
(…)
Vem que eu te quero fraco
Vem que eu te quero tolo
Vem que eu te quero todo meu

E como música de repulsa, Gheysla, elege: "Tira as mãos de mim" Chico Buarque:

Ele era mil
Tu és nenhum
Na guerra és vil
Na cama és mocho
Tira as mãos de mim
Põe as mãos em mim
E vê se o fogo dele
Guardado em mim
Te incendeia um pouco

[24] Abaixo, somente trechos das músicas que fizeram parte da pesquisa, com referência aos seus respectivos intérpretes.
[25] instrumento musical da cultura havaiana com formato e tamanho próximo ao cavaquinho.

No entanto, Gheysla muda de ideia. Ela explica em seu diário: *…comecei a achar que esta música não combinava muito com a pesquisa, como ainda estava muito forte em mim a pesquisa do "Muxarabiê"*[26] *pensei que não dava para usar uma música do Chico Buarque que tínhamos usado na pesquisa da peça anterior…* (Gheysla, D). Ela então escolhe "Volte para o seu lar" de Arnaldo Antunes:

Aqui nessa casa ninguém quer a sua boa educação
Nos dias que tem comida, comemos comida com a mão.
E quando a polícia, a doença, a distância ou alguma discussão
nos separam de um irmão,
Sentimos que nunca acaba de caber mais dor no coração.
Mas não choramos à toa,
Não choramos à toa.
(…)

Ana Maria opta como música de repulsa por "Cobaias de Deus" do Cazuza:

Se você quer saber como eu me sinto
Vá a um laboratório ou um labirinto
Seja atropelado por esse trem da morte
(…)
Nós, as cobaias de Deus
Nós somos cobaias de Deus
Nós somos as cobaias de Deus
Nós as cobaias...

Ela ainda, em seu diário, faz menção a outras tantas músicas, tais como: "Ideologia" de Cazuza, "De quem é poder?" de Paula Toller, "Miséria no Japão" do repertório de Ney Matogrosso, "Lado a lado" dos Engenheiros do Hawaii e "Minha alma" do Rappa, cujo verso ela copia: *paz sem voz não é paz é medo* (Ana Maria, D).

Elis traz "Estrela, estrela" de Vitor Ramil, que depois faria parte da trilha sonora do espetáculo:

Estrela, estrela
Como ser assim
Tão só, tão só
E nunca sofrer

Brilhar, brilhar
Quase sem querer
Deixar, deixar
Ser o que se é

[26] Espetáculo anterior do grupo, inspirado nos textos das 1001 Noites, com trilha sonora repleta de canções de Chico Buarque.

e, como música para incomodar, escolhe duas músicas de Tom Zé, “Tô”:

Tô bem de baixo prá poder subir
Tô bem de cima prá poder cair
Tô dividindo prá poder sobrar
Desperdiçando prá poder faltar
(…)
Eu tô te explicando
Prá te confundir
Eu tô te confundindo
Prá te esclarecer
(…)

E “Burrice”:

Veja que beleza
Em diversas cores
Veja que beleza
Em vários sabores
A burrice está na mesa
(…)

Ela ainda registra em seu diário “Debaixo d’água”, música de Arnaldo Antunes que entrou na 1ª versão numa cena que se simulava um nascimento:

Debaixo d'água tudo era mais bonito
mais azul mais colorido
só faltava respirar
Mas tinha que respirar
Debaixo d'água se formando como um feto
sereno confortável amado completo
sem chão sem teto sem contato com o ar
Mas tinha que respirar
(…)

Talles escolhe a música “Segue teu destino”, um poema de Ricardo Reis cantado por Nana Caymmi e Maria Bethânia:

Segue o teu destino
Rega as tuas plantas
Ama as tuas rosas
O resto é a sombra
De árvores alheias

A realidade
Sempre é mais ou menos
Do que nós queremos
Só nós somos sempre
Iguais a nós próprios.

Suave é viver só
(…)

e “Uma canção desnaturada” de Chico Buarque, como música de repulsa:

Por que cresceste, curuminha
Assim depressa, e estabanada
Saíste maquiada
Dentro do meu vestido
Se fosse permitido
Eu revertia o tempo
Para viver a tempo
De poder
(…)

Fernanda, como música de acalanto, oferece “Cais” de Ronaldo Bastos:

Para quem quer se soltar invento o cais
Invento mais que a solidão me dá
Invento lua nova a clarear
Invento o amor e sei a dor de me lançar
Eu queria ser feliz
Invento o mar
Invento em mim o sonhador
Para quem quer me seguir eu quero mais
Tenho o caminho do que sempre quis
E um saveiro pronto pra partir
Invento o cais
E sei a vez de me lançar
(…)

Mirian registra em seu diário quatro músicas. A canção de ninar de Arnaldo Antunes “Dorme” que ela canta como música de embalar no período de ensaio:

Pára-raio, dorme
Temporal, dorme

Vaga-lume, dorme
Abajur, dorme

Ambulância, dorme
Camburão, dorme
(…)

“Não enche” de Caetano Veloso, uma música de repulsa que é cantada por ela no espetáculo quando todos xingam o Homem:

Me larga, não enche
Você não entende nada
E eu não vou te fazer entender
Me encara, de frente
É que você nunca quis ver
Não vai querer, nem vai ver
(…)

E ainda, “Filosofia” de Noel Rosa:

O mundo me condena, e ninguém tem pena
Falando sempre mal do meu nome
Deixando de saber se eu vou morrer de sede
Ou se vou morrer de fome
(…)
Quanto a você da aristocracia
Que tem dinheiro, mas não compra alegria
Há de viver eternamente sendo escrava dessa gente
Que cultiva hipocrisia (Q, p.2)

e “Dança da solidão” de Marisa Monte:

Solidão, palavra
Cavada no coração
Resignado e mudo
No compasso da desilusão...

Viu!
Desilusão, desilusão
Danço eu, dança você
Na dança da solidão
(…)

No diário de Marcos, ele registra a pesquisa com algumas músicas. Uma delas é “Mal necessário”, de Ney Matogrosso que também entrou na trilha do espetáculo, cantada à capela, pelo próprio ator, na passagem do 1º para o 2º ato:

Sou um homem, sou um bicho, sou uma mulher
Sou a mesa e as cadeiras desse cabaré
Sou o seu amor profundo, sou o seu lugar no mundo
Sou a febre que lhe queima mas você não deixa
(…)

Outras músicas que aparecem do diário dele são, “Meu reflexo” da banda Gram:

Sou quase nada, ou quase alguém
Até agora, quase fiz, quase existi
E todo dia lembra ontem
Me acho diferente, sempre igual

O meu espelho não me vê
Eu sou do tipo que reflete por ninguém
Está chovendo na platéia
E eu molhado de vaidade
(…)

e “Teresinha” de Ana Larousse[27]:

Ela pintava o cabelo de vermelho
Deixava os óculos do lado do chuveiro
pra não cair
Deixava o velho tempo entrar

Ela guiava colada no volante
Rezava o terço pra cuidar do outro instante
Então vai
Que o tempo tá batendo atrás
E é hora de dormir em paz
Que falta você vai fazer?
A casa é grande pra você
O medo te apagou, eu sei
(…)

Não conhecia a música de Ana Larousse. Na sala de ensaio, ela estava lá, impressa em um papel colorido e colada na “lousa”. A música não entrou na sequência, nem como música de repulsa, nem como música de acalanto e passou desapercebida, como tantos materiais, tantas vivências desse grande rizoma do processo de criação deste espetáculo. Lendo o diário de Marcos, finalmente escuto a música, a descubro. É uma música linda. Poderia ter entrado como música de acalanto, de embalar, com a voz doce de Larousse. No processo de criação de um espetáculo tanta coisa não aparece para a plateia, não chega. O processo é muito maior para a uma hora de sessão. Na verdade, tantos são os caminhos percorridos por cada um dos artistas envolvidos num processo de criação, que mesmo para nós, envolvidos no dia a dia da produção, muita coisa escapa. A leitura dos diários, dos questionários, e os vídeos das entrevistas, lançaram-me numa aventura fantástica, numa jornada de descobertas, um outro olhar para o processo de criação do espetáculo, um olhar com olhos de reencontro e deslumbramento. E continuo, enquanto escrevo, a ouvir Ana Larousse.

Envolvido com a música dessa cantora, aproveito para preparar a saída dessa linha “musical”, deste rizoma. Destaco, ainda pensando nesse tanto de material que o processo nos põe frente a frente, os caminhos que cada um dos atores seguiu somente nessa entrada e que não chegam, que não conseguimos partilhar. Além das impressões, sensações que esses encontros com essas músicas pode ter despertado, no afeto que pode ter sido produzido, assim como eu fui tocado, penso em quantas músicas cada um deles escutou para escolher essas que trouxeram para a cena. Nessa lista já plural e vasta da qual fazem parte Paulo Borges, Chico Buarque, Arnaldo Antunes, Cazuza, Paula Toller, Ney Matogrosso, Engenheiros do Hawaii, Rappa, Tom Zé, Nana Caymmi, Maria Bethânia,

[27] No site da cantora, sobre o primeiro disco "Tudo Começou Aqui” ela escreve: é um delicado tratado sobre solidão e partidas. Um jeito de sublimar qualquer tristeza e bagunçar o coração de quem ouvir.

Ronaldo Bastos, Caetano Veloso, Noel Rosa, Marisa Monte, Gram e Ana Larousse, quantos outros nomes foram vistos, encontrados, conhecidos, descartados?

Por outro lado, destaco as músicas que foram aos poucos sendo incorporadas ao espetáculo e apareceram na versão final apresentada para a plateia, como texto, quando vários personagens atacam o Homem com suas músicas de repulsa, ou quando o próprio Homem num momento de desespero traz os versos de Ney Matogrosso: "sou um homem, sou um bicho, sou uma mulher…"; ou ajudando a criar o clima para a cena, como "Estrelas, estrelas" de Vitor Ramil na cena do carrossel e "Roda morta" de Sergio Sampaio na cena final. Assim, vamos pesquisando a utilização da música na cena, música como paisagem sonora, que ajuda a contar histórias, trazendo sensações, lugares, situações. Uma pesquisa que continua.

Entrada Solidão

"E temo, e temo tudo, e nem sei o que temo.
Perde-se o meu olhar pelas trevas sem fim.
Medonha é a escuridão do céu, de extremo a extremo...
De que noite sem luar, mísero e triste, vim?

Amedronta-me a terra, e a se a contemplo, tremo.
Que mistério fatal corveja sobre mim?
E ao sentir-me no horror do caos, como um blasfemo,
Não sei por que padeço, e choro, e anseio assim.

A saudade tirita aos meus pés: vai deixando
Atrás de si a mágoa e o sonho... E eu, miserando,
Caminho para a morte alucinado e só.

O naufrágio, meu Deus! Sou um navio sem mastros.
Como custa a minha alma transformar-se em astros,
Como este corpo custa a desfazer-se em pó!"

"Náufrago", de Alphonsus de Guimaraens (Elis, D)

Neste processo de criação do espetáculo FADO, por ser rizoma, chegamos por dois caminhos diversos, pelo menos dois, ao tema da solidão. De um lado, a pesquisa dos atores, sobre a interferência do estado, da sociedade, da religião, ampliada para outras interferências, no dia a dia da sala de ensaio, experimentada em cenas improvisadas, foi trazendo aos atores angústias, tristezas, sentimentos de impotência e solidão. Por outro lado, o contato com as músicas e poesias portuguesas também produziu afeto semelhante. Neste encontro de linhas dentro do rizoma, inventamos então o platô solidão, e resolvemos mergulhar na busca de novos afetos, novas

potências. Um pouco desse caminho, encontrado em pequenos fragmentos nos registros dos atores, é que trago a seguir.

Figura 13: desenho 7. **Fonte:** registro de Orlando Talarico

Acompanho Elis que em seu diário registra o significado de solidão de acordo com o dicionário: *substantivo feminino. 1 – estado de quem se acha ou se sente desacompanhada ou só; isolamento. 2 – caráter de locais ermos, solitários* (Elis, D). Ela copia um trecho de uma revista sobre o tema: *Solidão é a arte do encontro com o vazio existencial. Esse vazio tem duplo sentido. Um é o da existência, da busca de um significado metafísico; o outro é o da ausência, da perda de algo importante. A liberdade é uma descoberta solitária, e por isso muitos tentam evitá-la*[28] (Elis, D) e escreve *O filosofo alemão Martin Heidegger afirma que estar só é a condição original de todo o ser humano. Que cada um de nós é só no mundo. É como se o nascimento fosse o lançamento da pessoas a própria sorte* (Elis, D). Ainda no diário, onde ela anota suas sensações e descobertas ao longo do processo, Elis registra um poema de Mário Quintana: *Cada poema é uma garrafa de náufrago jogada às águas, quem as encontra, salva-se a si mesmo* (Elis, D) e desabafa: *E nada sei para onde vou… o que propor… Sinto uma leve angústia do porvir e do que há… Me sinto só hoje. Só. Só. Só. Sozinha na minha tristeza e angústia. São só minhas e cabe a mim vivê-las plenamente* (Elis, D).

Nos percursos dos outros atores, encontro o registro de Gheysla após ouvir a música "Quem me leva os meus fantasmas" de Pedro Abrunhosa: *era algo como uma solidão imensa, incomum, com a solidão de alguém que perde uma pessoa amada, ou envelhece sozinha numa casa enorme* (Gheysla, D). Ana Maria traz uma citação de Werner Herzog: *A solidão humana aumentará em proporção ao avanço nas formas de comunicação* (Ana Maria, D) e pesquisa informações desse

1 Revista Superinteressante, editora abril, 28/fev/2006.

isolamento contemporâneo: *Ciberviciados… morrem por permanecer tempo demais na frente do computador… (por) trombose venal profunda, que evolui para embolia pulmonar e por fim… à morte. Pesquisas norte-americanas revelam que 6% a 10%… de internautas sofrem deste mal* (Ana Maria, D). Nesta mesma página do diário, ela lista os problemas que esse isolamento traz para as pessoas: *sedentarismo, falsos perfis sociais, isolamento social, alimentação inadequada, falsas relações* (Ana Maria, D). Já Marcos, registra uma sensação que o processo de criação lhe traz: *Atirar-se no escuro. Sensações de solidão adentram meu corpo* (Marcos, D).

Variadas são as escolhas e os interesses que movem os atores pelo campo solidão, Elis corre atrás de uma definição no dicionário, faz sentido para ela uma reportagem de uma revista onde ela lê que a *solidão é a arte do encontro com o vazio existencial* e encontra uma definição de Heidegger: *Que cada um de nós é só no mundo.* Ana Maria chega até o isolamento contemporâneo, o isolamento provocado pelas redes sociais, os ciberviciados. Eles também registram sensações, Elis fala de sua angústia, Gheysla escreve dos sentimentos provocados pela música de Abrunhosa: *solidão de alguém que… envelhece numa casa enorme* e Marcos percebe a solidão tomando corpo. O diário, um espaço de confidências, desabafos.

Nesse movimento no rizoma, em direção às informações, em direção às sensações, escrevendo, inventando, por caminhos plurais nesse platô, pluralidade de escolhas e desenvolvimento da infinita tarefa do aprender, vamos inventando teatro, esse é o norte. Assim, fomos inventando juntos um espaço específico para a solidão na peça, um momento de ruptura da lógica e fuga dos personagens. Para criar esses momentos, fomos pesquisar pessoas “condenadas" a solidão por força de uma situação externa, uma imposição de trabalho, acidente etc. Inventamos, com uma boa dose de pesquisa em fatos reais, filmes e reportagens diversas, histórias de pessoas que trabalham e vivem em faróis no meio do oceano; histórias de náufragos e astronautas solitários; histórias de mineradores e soldados em trincheiras esquecidos, sós. Essas invenções se ampliaram na experimentação da sala de ensaio, quando os atores fazem cenas como se (*as if*) fossem aquelas pessoas, e imersos neste imaginário, inventaram sensações e situações. São as informações, aliadas a capacidade de cada ator de penetração no tema, ou seja, de acreditar naquela situação, como vimos no ato 1 desta dissertação, que podem suscitar sensações potentes, verdadeiras. Assim, em meio a crise com a maternidade, a Mãe, de repente, se imagina em um bote no meio do oceano; ou a Professora, após uma discussão com o aluno, vê-se perdida em um labirinto de paredes altas.

Entrada interferências

"O cadáver vivo" de Tolstói na história sobre o infeliz casal, trata da interferência da família, do estado, da igreja. No processo de criação deste espetáculo, investigamos que outras interferências sofremos no mundo contemporâneo: a família, o estado, a igreja e o que mais? Em uma conversa em roda, inventamos entradas no tema e dividimos para cada um dos atores um caminho a seguir, uma interferência a pesquisar. Gheysla ficou com a religião, Fernanda com justiça, Elis com a interferência do estado no corpo, Talles com relações amorosas, Flávio com sexo, Marcos com família, Ana Maria com a sociedade e Mirian com a tradição.

Elis procura informações sobre a interferência do estado no corpo, escreve em seu diário um levantamento de ideias para começar a busca: *lei do nascituro, que protege o feto independente da mãe; após a morte o estado é dono do seu corpo; suicídio (pode ser um atentado a algo do estado), órfão ou abandonado, eutanásia, atentado ao pudor (não pode sair na rua nu ou fazer sexo em público), vacinação, após questões de violência o estado define se você pode se aproximar de alguém ou não, escolta – o estado ser responsável pela segurança de uma vida, comercialização de órgãos, não pode – doação, pode, prostituição, barriga de aluguel, pena de morte, interferência em relação aos presidiários…*
(Elis, D)

Figura 14: desenho 8. **Fonte:** registro de Orlando Talarico

Nas páginas seguintes, ela vai atrás das leis, artigos e decretos que dispõem sobre os órgãos do corpo humano, transplante, barriga de aluguel, eutanásia: *Decreto 78.231 sobre as vacinas cujo*

"descumprimento, pode acarretar multas e até mesmo a apreensão das crianças para receberem a vacinação; a lei do nascituro que protege "com absoluta prioridade" o ser humano concebido mas não nascido e criminaliza o aborto e sua incitação; a lei do ultraje ao pudor; a lei que criminaliza a exploração da prostituição, o tráfico internacional de pessoas para fins de exploração sexual, a criminalização da ajuda ao suicídio alheio. A pena de morte no Brasil, extinta na proclamação da república, mas ainda permitida em casos de guerra. O direito à escolta concedido a vítimas ou testemunhas de crimes, a restrição às barrigas de aluguel. Lei da distância mínima como proteção a mulheres vítimas de agressão. (Elis, D)

Experimentando na cena, Elis inventa uma ordem cronológica para as interferências em seu corpo, em seu diário faz uma lista desde o nascimento até a velhice e morte. Arrisca, inventa. Difícil, no início do processo, saber o que vai restar ao texto final, o que vai ser partilhado com a plateia, por isso, como ratos no labirinto, os atores vão experimentando, pesquisando e inventando. A lista de Elis inclui desde o tapa na bunda do bebê, até a impossibilidade de ser enterrada num jardim onde gostava de estar. Ela experimenta uma personagem, escreve em primeira pessoa: *fui reprimida por um policial, fiquei grávida, fui hospitalizada e medicada por lei sem a minha autorização* (Elis, D).

Ela continua sua pesquisa sobre o tema, levanta o número de partos por minuto no planeta terra, estuda a história do parto e o surgimento das assistentes, estuda as vacinas *introduzidas num organismo afim de provocar a formação de anticorpos contra determinado agente infectante* (Elis, D) e estuda até quando a roupa foi inventada, no período paleolítico.

No ensaio de 1º de maio, na improvisação, Elis inventou que as imposições sobre o corpo se personificavam e cada um dos outros atores agarrava-se a ela, em uma parte diferente do corpo. Durante a cena, cada vez mais, ela se arrastava levando o grupo agarrado a ela. Uma semana depois, ela continua com a ideia das pessoas agarrarem as partes do corpo dela representando as interferências, mas determina: *para cabeça, a prisão, o estado; no braço esquerdo, o ultraje ao pudor; no braço direito, as vacinas; na barriga, as questões relativas a gravidez; nos quadris, a medicação sem autorização; na perna direita, a doação de órgãos; e na perna esquerda, barriga de aluguel* (Elis, D). Ela apresenta uma cena de uma mulher, do nascimento a morte, que durante a vida, as pessoas vão se agarrando a ela, para não mais soltar.

A partir do diário da própria atriz, acompanhamos um pouco dessa pesquisa para o espetáculo no tema da influência do estado no corpo. Em um outro momento do diário, Elis relata que assistir aos documentários "Ilha das Flores" de Jorge Furtado e "Notícias da antiguidade ideológica" de Alexander Kluge a ajudaram a desenvolver o texto da cena. Os filmes trazem uma ideia de narrativa que interessa a atriz: um assunto que puxa outro, pontos se conectam a pontos, nem sempre da mesma natureza, "n" dimensões, saltos, rupturas, velocidades. Então, das pesquisas da influência do estado no corpo e dos documentários, que nem eram relativos ao tema da interferência que ela pesquisava, o que chega ao espetáculo? Abaixo, transcrevo a primeira cena da personagem Mulher no espetáculo, a cena 2 do 1º ato, uma cena em que Elis está sozinha no palco, para oferecer esse espaço de observação, de acompanhamento desse rizoma. Eis o texto:

> Mulher – (falando ao telefone) Não desliga! Não desliga! Por favor, me escuta! Eu tô calma! Tá bom, tá bom. (Respira) Lembra da gente, foram quatro anos. Lembra dos passeios, a viagem pra Moscou, a casa quase pronta, a música, o nosso... Ta bom, tá bom! Me escuta! Você vai perceber que eu sou a mulher perfeita pra você. A gente vai ser uma família. A gente passou muita coisa esse ano… Passa aqui em casa! Isso. Vem aqui! Eu abro um vinho pra gente. (Meu corpo funciona perfeitamente, eu tenho 31) Vem! Vem! Eu preparo algo pra gente comer, a gente conversa, se entende... (Eu estou no meu auge, o momento perfeito pra fecundação) Você vem? Por favor, vem! Vem! Vem? Vem! Veeeem!
>
> Durante nove meses meu corpo vai se modificar. Expansão dos músculos abdominais, crescimento dos seios e produção de leite, alteração da pigmentação da auréola do mamilo. Uma linha escura na parte de baixo da barriga. Os ossos da bacia estão mais soltos pra possibilitar a passagem da cabeça do bebê. 50% a mais de sangue. Ele já está todo formado, agora é só crescer. Eu vou ficar com aquele barrigão e usar meu macacão de gestante. Eu acho lindo! (corre para vomitar) Eu estou bem, não precisa preocupar! (falando para as paredes, cantando) Mexe qualquer coisa dentro doida, já qualquer coisa doida dentro mexe. Não se avexe não, baião de dois deixe de manhã, deixe de manhã, sem essa aranha, sem essa aranha, sem essa aranha... Ai! Chutou. (imaginando o bebê e fazendo o gesto de retirá-lo de seu ventre) Moreninho, queixo pontudo, boca fina, nariz pequeno igual ao meu, olhos escuros e muito cabelo. Foi parto normal, 10:37, signo de aquário. No dia seguinte eu já tava em casa fazendo de tudo. Não! Ele não vai com todo mundo, gosta mesmo é do meu colo. Eu nasci pra ser mãe. Quando a gente quer mesmo é tudo muito fácil, né?
>
> É madrugada. Compartilho a solidão da noite com meu pequeno ser. (cantando) Eu canto pra você dormir. A terra gira sem ter fim (…) Passo dias inteiros em casa e olho o mundo ora de longe, ora de muito longe.
>
> Filho, você andou! Seus primeiros passos. Nossa que pulão! Outro! Mais uma! Você que desenhou? Que lindo, filho? Toma aqui a bola que você pediu. Anda, vai brincar lá fora!
>
> (vai ao telefone e disca) Oi! Você me ligou? A tradução... amanhã? Posso sim. Tá bom. Outro. Tchau!
>
> Só essa que me faltava agora. E esse cabelo horrível! Cadê as minhas folhas? Onde eu coloquei?Tá na geladeira, filho, é só esquentar! Banho... de creme, de beleza, de sol, de loja. Todo mundo deve achar que eu não vou dar conta. Limpeza da casa... da pele, dos poros. Devidamente depilada, bela, impecável. São

cinco capítulos. Cinco! *Eb Tvojo mat*[29]! Mãe solteira sim, porque? Produção independente, safada, golpe da barriga, fala o que quiser! Maquiada e linda! Filho, você chegou? Vem cá me dar um beijo antes de dormir. O seio murcho, a barriga flácida, as veias altas. Você me desculpa!? Eu sou estou cansada. São 450 palavras por página. Faltam 75 folhas. O russo é complexo. Unha, cabelo, uma roupa que me deixe magra. Porque eu vou sair pra mostrar pra todo mundo que eu estou bem. Vocês estão ouvindo? Eu estou muito bem! Se meu peito cair eu levanto, se minha cara enrugar eu estico. Eu estou bem! Eu estou ótima! Eu estou maravilhosa! Eu estou fudida! Eu já falei pra você avisar na hora que você chega! *Yeb Vas*! Como assim eu não estou cuidando dele? Eu sou a mãe! Precisando de uma porra de uma rola. Cala a boca! Te amo! Desculpa! Você não está pensando na minha condição! Esses hormônios me alteram, me fazem chorar toda hora. Passa a tesoura, passa! Pode cortar tudo, tudo! Pode cortar, tira toda a gordura! Dá um abraço na mamãe!? Eu preciso ser cuidada! Não dá! Por que isso. Parou!

(pausa)

Água! Água! Água! Sede. Água! Sozinha nesse barco olho e não vejo nada. Medonha é a escuridão do céu de extremo a extremo. Nenhuma estrela me guia. Nenhum vento me leva. De que porto saí? Que águas atravessei? (gemido do Flávio) Quem está aí? Eu ouvi. Tem alguém aí? Não, ninguém. Só, fatalmente, só. Só, terrivelmente, só. Só, mortalmente, só.

Li e reli a cena. Corri os olhos novamente pelas anotações do diário. Tinha na memória outras passagens do texto da peça que devem ter ficado pelo caminho, na 1ª versão. A pesquisa de Elis se transformou ao longo do tempo. Percebo, sem dúvida, a influência da forma, inspirada pelos documentários. No entanto, as interferências que essa mulher sofre na cena tem mais a ver, por exemplo: com as interferências do tempo no corpo, tempo que transforma mamilos, músculos abdominais e ossos da bacia, tempo da mulher ter filhos, tempo fértil, tempo que passa; ou ainda com as interferências da sociedade que exige que a mulher cuide do filho, trabalhe, esteja bem arrumada, banho de creme, de beleza, de sol, de loja, interferência introjetada na personagem, ela se cobra, tem que mostrar para todo mundo que está bem. Eis o caminho de Elis nesse rizoma, saiu atrás de um tema e foi relacionando com o tema dos outros colegas e a pesquisa, a ideia que trazia para a personagem foi se transformando, pois a cartografia não se faz antes da viagem, mas se constrói nessa viagem e conseguir reconhecer isso, passa longe de uma frustração ou uma reprovação, muito pelo contrário, alegria pela errância.

[29] Por causa do texto de Tolstói, um russo, que deu início a toda pesquisa, decidimos que os xingamentos do espetáculo seriam em russo. Sem nenhum especialista por perto, o que está grafado no texto da dissertação em itálico é a nossa invenção da tradução sonora da internet.

A partir de alguns fragmentos, breves anotações no diário, podemos perceber um pouco do caminho de Ana Maria no estudo da interferência da sociedade. Descobrimos que ela leu Sigmund Freud, Zygmunt Bauman, Émile Durkheim que a inspiram a refletir sobre essa sociedade. Ela escreve: *uma sociedade de consumo, onde as pessoas valem pelo que tem, as relações são descartáveis e as propagandas definem padrões e atitudes… excluindo assim todos que não se encaixam nos padrões* (Ana Maria, D).

Ela procura em Franz Kafka um caminho para a sua personagem. Lê "A metamorfose", "A sentença", "Fábula curta" e "Os melhores contos". No diário, copia o trecho de "A construção" do autor checo: *Vivo em paz no mais recôndito da minha casa, e enquanto isso o adversário, vindo de algum lugar, perfura lento e silencioso o seu caminho até mim* (Ana Maria, D). Da leitura de "Memórias do Subsolo" de Dostoiévski ela copia: *O homem é uma criatura volúvel e pouco atraente e talvez, a exemplo do enxadrista, ame apenas o processo de atingir o objetivo, e não o próprio objetivo* (Ana Maria, D).

Assim, ela vai seguindo caminhos de sua pesquisa da interferência da sociedade. Em um momento declara-se *perdida* (Ana Maria, D), sente que precisa fazer escolhas, aprofundar, então, talvez inspirada por Kafka e a transformação de um homem em barata, arrisca ratos como símbolo desse sistema, ratos que o tempo todo da cena a atormentam, a perseguem. Nessa linha de pesquisa do assunto ratos, encontra a poesia "O bicho" de Manuel Bandeira:

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.
Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.
O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.
O bicho, meu Deus, era um homem.

e traz para a cena "Bichos escrotos" da banda Titãs:

Bichos!
Saiam dos lixos
Baratas!
Me deixem ver suas patas
Ratos!
Entrem nos sapatos
Do cidadão civilizado

Pulgas!
Que habitam minhas rugas
Oncinha pintada
Zebrinha listrada
Coelhinho peludo
Vão se fuder!
Porque aqui na face da terra, só bicho escroto
É que vai ter

Escreve ainda, solto em seu diário: *Peste: os ratos que roem o dinheiro e os sonhos…* (Ana Maria, D).

Desta maneira, por esses fragmentos, podemos olhar um pouco para a pesquisa da atriz, dos caminhos de estudo que percorre, dos encontros com autores variados, teóricos e romancistas, e das invenções, das escolhas que ela faz na criação do texto do espetáculo, inventando, por exemplo, essa personagem que se sente perseguida pelo sistema, pelos ratos. Para finalizar, mais um trecho do diária de Ana Maria, onde ela reconhece a pesquisa e fala do quanto se sente afetada por ela e que vê, no teatro, um meio de produzir novos afetos: *Quanto mais entro em contato com os temas referentes as crises existenciais e julgamento social, bem como trâmites familiares e burocráticos, mais percebo o quanto o cotidiano da sociedade sistematizada nos incomoda… acredito que o teatro e a arte nos deem voz para falarmos dos incômodos da vida em sociedade e por isso considero que o tema já toca a quem está no processo de pesquisa. Sentindo-nos afetados conseguiremos tocar a quem em um futuro próximo nos assistirá.* (Ana, D)

Concentrei-me acima nos percursos de Elis e Ana Maria, cujos dispositivos (diários e questionários) me ofereciam mais materiais para acompanhar suas trajetórias nessa linha desse processo de criação do espetáculo FADO. A seguir, trago um pouco dos caminhos percorridos pelos outros atores, cujos registros do processo não traziam tantas informações sobre as interferências, o que não significa que as pesquisas não foram feitas, muito menos que eles não foram afetados por elas.

Mirian, na entrada da interferência da tradição na vida das pessoas, estuda o casamento e as práticas religiosas. Se informa do significado das bodas, a *renovação da promessa* com coroas de

prata, ouro, estanho etc.; levanta o assustador número de *15 milhões de mulheres com gravidezes indesejadas, por ano, no mundo* (Mirian, D). Descobre sobre a dificuldade jurídica de registro de crianças geradas em barrigas de aluguel; sobre o poder do estado nos corpos após a morte; e estuda a origem dos dias santos, desde a R*oma antiga… uma crença… as pessoas buscam satisfação nas práticas religiosas para superar o sofrimento e alcançar a felicidade* (Mirian, D).

Sexo é o tema de estudo do Flávio. Em seu diário, pergunta: *O que/quem interfere no meu gozo? Trabalho. Família. Igreja* (Flávio, D). No questionário, fala de sua leitura: *o mais instigante para mim foi os textos do Foucault, a respeito das análises que ele retrata da sexualidade, masturbação, controle, repressão. Este material representou um desafio de entendimento e compreensão das entrelinhas inseridas nos textos, o que esta por de trás do enunciado, quais críticas e a quem eram dirigidas…* (Flávio, Q, p.2). Ele registra em seu diário, que vem de Foucault a inspiração para a frase: *quase ninguém sabe o que quase todo mundo pratica* que o personagem Rapaz repete em cena. Ainda no tema, Flávio escreve em letras bem grandes: *MASTURBADOR* e em outra página: *Tabus, fetiches, desejos* (Flávio, D).

Na pesquisa da interferência da religião, Gheysla inventa uma cena onde sua personagem, em casa, tentando dormir, é o tempo todo atrapalhada por manifestações religiosas, como por exemplo, o sino da igreja que toca alto, um grupo de protestantes que bate a sua porta, o despacho feito na calçada em frente pelos umbandistas e os fogos de artifício em homenagem aos dias santos.

Talles pesquisa as interferências nas relações amorosas. Em seu diário comenta: *Vivemos em um modelo de casal heterossexual que ocupa uma propriedade privada fixa e garante as próximas gerações através de herança. E quem não se enquadra neste aspecto é visto como marginalizado. Há uma idade limite para construir uma família e se não fizermos a tempo, temos um amargo destino de solidão e abandono pela frente* (Talles, D). Ele ainda registra que a bigamia em Roma era *considerada ofensa cível* e escreve que o amor tem três fases e que *a ocitocina, hormônio do amor, é liberado quando estamos perto de nossos parceiros* (Talles, D)

Entre algumas anotações breves do diário do Marcos, tento seguir sua pesquisa sobre a família. Ele rabisca alguma coisa sobre o tempo: *o tempo está mais apressado, o que é o tempo (cientificamente)? quem criou o ano? relação do tempo no filme "A máquina", nascimento/morte, aniversário: poemas, ano bissexto, Santo Agostinho* (Marcos, D) e logo amarra a ideia, na linha da pesquisa da família, inventa uma sequência para o seu personagem, onde cria uma cronologia na

relação de um pai e um filho adotivo, ele escreve no diário: *quero ter um filho/adoção… preparação da casa… relógios/tempos naturais…* (Marcos, D). No dia seguinte, ele amplia a questão da cena: *o quanto eu empresto de verdade em cena? nesse mundo, eu quero ter um filho ou não quero?* (Marcos, D)

Então, apesar de seguir por fragmentos, pistas da cartografia deste processo de criação, onde me lanço na procura de potências, percebo-as não só nos estudos variados descritos acima que a entrada interferência proporcionou a cada um deles, mas principalmente nas invenções que fizeram com estas informações, pequenos acontecimentos deste processo, como por exemplo quando Mirian traz para sua personagem uma gravidez que a obriga a permanecer no casamento, ou quando Flávio traz para a cena ideias de Michael Foucault, texto cuja compreensão foi um desafio para ele, ou ainda quando Talles desconstrói o modelo heterossexual do casal, inventando para a peça um relacionamento homoafetivo. Da pesquisa para a cena, ou pequenos acontecimentos da cena para a vida, como as que fazem Marcos refletir se ele mesmo quer ter filhos ou não.

No entanto, nem sempre o que vem da pesquisa, chega ao espetáculo, como a pesquisa da Gheysla, que inventa em um ensaio essa personagem que é toda hora atrapalhada pela religião. Não chega por intermédio de sua personagem, e então, percebo uma outra característica desse processo de criação, que por ser rizoma, é platô para "n" conexões. O sino atrapalha o personagem Homem, Gheysla se incomoda com os impostos, *slogans*, *marketing*, *tudo que as empresas fazem para que a gente ache que a gente precisa de todas as coisas que elas produzem* (Gheysla, E); Elis pesquisa o sistema capitalista, e descobre que os bancos surgiram na idade média, junto com dinheiro, comissões, moeda (Elis, E); Marcos se pergunta pensando no sistema capitalista: *quanto eu faço parte desse mal?* (Marcos, E), ideia que o deixa angustiado ao se imaginar opressor também. Conexões livres, múltiplas, ao invés de uma linearidade. Como podemos ver, para finalizar esse percurso na entrada interferências, no relato de Gheysla sobre a pesquisa, há um atravessar de linhas, um movimentar sem fronteiras: *Outro ponto marcante da pesquisa para mim é o que está relacionado a dados, fatos, notícias, leis... Descobri, por exemplo, que quando uma pessoa morre, seu corpo é propriedade do estado (chocante, não?), por isso que a família não pode enterrar onde quiser. Tomei consciência do poder do estado sobre o nosso corpo, suicídio é crime, aborto é crime, eu não posso vender um órgão meu se eu quiser, não posso doar um órgão vital, uma pessoa que está num presídio também é "propriedade" do estado, essas informações me deixaram abismada, eu já fazia ideia alguma desses coisas, mas saber de fato que eu não sou dono nem do meu próprio corpo mexeu comigo...*

Outra coisa, pesquisei sobre a influência da mídia e como nada, NADA que as grandes marcas fazem é por acaso, desde a cor e o formato das letras, até as frases e a maneira com que são faladas. Frases como "Vem ser feliz", "Abra a felicidade", "Dinheiro não compra felicidade, mas para todas as outras coisas existe o cartão..." são usadas para induzir a pessoa a pensar que só será feliz se consumir, possuir, comprar. Mensagens subliminares são colocadas nos desenhos das marcas... E é impossível não está participando disso, a propaganda está espalhada pela cidade, no supermercado, nas redes sociais, na televisão... É uma verdadeira lavagem cerebral...

Esse foram exemplos, mas, em resumo, acho que nas pesquisas das peças eu entro em contato com muitas coisas antes pouco conhecidas ou desconhecidas, relacionadas a arte mas também a sociedade, comportamento, a cada espetáculo percebo que amplio minha visão do mundo. (Gheysla, Q, p.3-4)

Entrada outros autores

Essa entrada, que leva as referências bibliográficas poderia ser dividida em três ramificações: uma ligada aos estudos da obra de Franz Kafka, outra ao redor da literatura russa do início do século XX, uma outra ainda que pesquisou textos de Albert Camus.

Na primeira ramificação, do autor checo, uma lista de obras foi lida: "A Metamorfose", "O Processo", "Carta ao pai", "A construção", "Os melhores contos", "O castelo", "A sentença", "Fábula curta" e a biografia do autor. Chama a atenção de Mirian, uma carta que Kafka teria escrito ao pai, mas que nunca entregou. Ela copia em seu diário: *certa noite, eu choramingava sem parar, pedindo água, decerto não porque estivesse com sede, mas em parte, sem dúvida, para aborrecer e distrair-me. Quando as ameaças repetidas e enfáticas não surtiram efeitos, arrancaste-me da cama e me levaste para a varanda, onde me deixas-te sozinho de camisolão e com a porta trancada. Não digo que o que fizeste estivesse errado, talvez não houvesse outra maneira de se ter algum sossego naquela noite. Mas menciono esse fato como um exemplo típico de teus métodos de educação dos filhos e do efeito que tinham sobre mim. Depois disso tornei-me uma criança muito obediente… Por muitos anos, desde então, fui repetidamente perseguido por fantasias sobre aquele homem gigantesco, meu pai, o juiz máximo, vindo buscar-me para fora da cama até a varanda…* (Mirian, D).

Talles, fala do exercício cênico feito no ensaio a partir de "A metamorfose" e "O processo": *O autor trabalha com um universo paralelo mesclando a realidade com o mundo fantástico, sempre com um tom de crítica, beirando o absurdo. Escolhemos mesclar as duas obras, criando um cenário de dois andares, onde na parte de cima está a realidade e na parte debaixo o surreal* (Talles, D) e escreve ainda sobre o autor: *suas obras estão ligadas com alienação, brutalidades físicas e psicológicas, personagens com missões aterrorizantes, labirintos burocráticos e transformações místicas* (Talles, D) e, segundo ele, o termo kafkaniano significa: *complicado, labiríntico e surreal* (Talles, D).

Na entrevista em duplas, quando surge a conversa sobre os estudos de Kafka, Talles diz: *na metamorfose, que achei bem forte… uma pessoa se transformou em um inseto e eles esconderam.. num quarto… é a mesma coisa que acontece na nossa vida, nossa família, descobriu que é homossexual, tapado* – faz um gesto de colocar para fora, esconder (Talles, E).

A segunda ramificação, o estudo do contexto histórico da obra "O cadáver vivo", a Rússia do início do século XX, a partir de livros de história e, principalmente, por meio de outros autores russos. Os atores então, entram em contato com obras tais como: "Memórias do sub-solo" e "Noites brancas" de Dostoiévski, "A morte de Ivan Ilích", de Tolstói, sobre o qual Elis escreve: *páginas e páginas de sofrimento extremo pela dor (dos rins) e pelos pensamentos a respeito da própria vida.* (Elis, D), "O inspetor geral" de Gogól, "O Cerejal" e "As três irmãs" de Tchekov.

Elis registra em seu diário que para compreender o contexto histórico da peça "O cadáver vivo" estuda o período que antecede a revolução russa (1917), Czares, economia atrasada, guerra contra o Japão, corrupção, inflação, miséria, greves e motins reprimidos com violência, os primeiros passos na industrialização, participação na 1ª guerra mundial, muitas greves e revoltas, que com o apoio do exército exigem a abdicação do Czar… a guerra civil, o surgimento do "primeiro estado comunista" e o fuzilamento dos contrários ao regime. Gheysla, na mesma linha de pesquisa, comenta suas descobertas: *Eu fiquei maravilhada pelo contexto histórico, a coroação do Czar Nicolau II, sua família linda que era adorada pelo povo, a influência do mago Rasputin sobre a corte, as revoltas populares, Bolcheviques e Mencheviques, o assassinato da família real, a lenda de que a filha caçula do Czar, princesa Anastácia teria sobrevivido… e depois aprendi sobre a revolução socialista russa, Marx, Engels… todas aquelas informações me inundaram…* (Gheysla, D)

Sobre as obras lidas, Gheysla declara: *me despertaram o interesse pela literatura russa, antes eu havia começado a ler o "O idiota" e tinha acha um pouco chato, o desenvolvimento na história lento... Então perdi o interesse, voltei para ela por causa do Fado e descobri coisas muito interessantes, não só nas obras mas sobre os autores e sobre a história da Rússia* (Gheysla, Q, p.3).

Albert Camus e sua obra são os materiais em torno da terceira ramificação. Marcos foi o único que entrou por esse caminho, ao ler "O estrangeiro", e criar uma adaptação para apresentar aos colegas durante os ensaios. Em seu diário, Marcos escreve: *discussão da liberdade e as escolhas que as pessoas fazem ao longo da vida* e procura entender o existencialismo *para Sartre e Camus, um compromisso político…* (Marcos, D).

Entrada Fílmica

Diante da quantidade de filmes que eles listaram que haviam assistido durante e para o processo de criação, inventei essa entrada, a fílmica, que passa pelos filmes que os atores tiveram acesso durante o processo de criação e que, de alguma maneira, contribuíram para a montagem.

Segue a lista dos filmes: "O perfume", "A outra", "Amélia", "A liberdade é azul", "Eu, Tu, Eles", "As horas", "Leviatã", "O substituto", "*Shame*", "120 dias de Saló ou os 120 dias de Sodoma", "Quero ser John Malcovich", "Sr. Ninguém", "A história das coisas", "Solidões", "Orações à Bob", "Ninfomaníaca", "O preço do amanhã" , "Interestelar", "A vida dos outros", "O show de Trumam", "O náufrago".

E dos documentários: "*The Money fix*" de Alan Rosenblith, "*Collapse*" de Chris Smith, "*American freedom to fascism*" de Aaron Russo, "*Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media*" de Mark Achbar e Peter Wintonick, "*Nuevo Seculo Americano*" de Massimo Mazzucco, "*Owned and Operated*" de Relic, "*Outfoxed: Rupert Murdoch's War on Journalism*" de Robert Greenwald, "*The War on democracy*" de Christopher Martin e John Pilger, e "Ilha das flores" de Jorge Furtado.

Mirian escreve sobre as sensações despertadas no contato com os filmes: *Eu assisti mais filmes do que li… as sensações que ficaram foram de incômodo de como o ser humano muitas das vezes se deixa dominar por sentimentos de medo insegurança e comodismo que de certa forma leva a uma solidão, eu penso que o sofrimento de certa forma faz parte da vida precisamos passar por*

eles, mas as vezes permanecer nele pode ser uma escolha e o sofrimento é uma solidão, a dor é uma coisa que se sente sozinho e não tem como uma pessoa saber o tamanho da dor da outra porque cada um tem a sua dor e é por isso que a tristeza causa a solidão, reverberando em cada um, uma sensação diferenciada mas que tem o mesmo efeito (Mirian, Q, p. 2-3).

Figura 15: desenho 9.
Fonte: registro de Orlando Talarico

Nesta entrada que denominei outros autores, observo que o contato com a obra de Franz Kafka contribuiu, para levar para o espetáculo um tom kafkaniano, que Talles descreve como: complicado, labiríntico e surreal! Mas também chamou a atenção de Mirian a relação dele com o pai e Talles enxergou no inseto escondido no quarto as dificuldades de aceitação de um homossexual pela própria família. Dois temas, relação com o pai e homossexualidade, que como vimos acima, Mirian e Talles, respectivamente, fizeram atravessar no espetáculo. Na experiência com os autores russos, um grande esforço de entender o contexto da obra de Tolstói, "o cadáver vivo", de entender a sociedade, o povo, a política, a cultura, os costumes, no tempo que a obra foi escrita, e assim, entender a relação do autor com seu tempo, como ele se posiciona, como pensa, o que propõe, estudo que nos deu mais segurança para os deslocamentos de tempo (1900, 1960, 2015) e espaço (Rússia, França, República Checa, Portugal, Brasil) que realizamos na peça FADO, que não se pretende especificamente de um tempo, nem de um lugar.

O encontro com as obras russas durante o processo de criação do espetáculo, também foi responsável por despertar ou reascender o interesse de Gheysla pelos autores do país, como ela mesma confessa no seu movimento de reaproximar-se do livro "O Idiota" de Dostoiévski. No encontro com Camus, apesar das poucas anotações desse percurso solitário do ator Marcos, na criação da cena, pode-se arriscar que há uma influência de Mersault, personagem de "O Estrangeiro", no Homem de Marcos. Ambos escritores, ambos desinteressados pela vida mundana. Por fim, a lista de filmes e documentários poderia passar desapercebida nesse meu contato com os registros desse processo, afinal, não encontrei quase nenhum comentário sobre eles nos diários, nem

uma menção importante no questionário. No entanto, porque qualificar os contatos com os filmes pelo que eles escreveram sobre? Mesmo apostando que numa educação menor as descobertas tem que ser feitas pelos ratos de dentro do labirinto, que reconhecimentos são esses? Pequenos, singulares, quase invisíveis. Em outras palavras, mesmo sem saber o que provocou neles assistirem a esses filmes, só o encontro com, por exemplo, o cinema de Lars Von Trier e Krzysztof Kieślowski já é um grande acontecimento desta pesquisa, acontecimento de potência e devires.

No início do ato, propus entradas diversas dentro do rizoma da criação do espetáculo teatral FADO. Ao me movimentar por esse ambiente, alimentado pelos diários, questionários e entrevista, me chamaram a atenção os momentos de educação menor, momentos significativos para os atores durante o processo e que pela potência viraram espetáculo. Me interessou também o caminho inverso, a cena potente que virou pensamento, que virou reflexão. Ainda, vale a pena mencionar, dentro desse ato, devires que escapam à percepção, essa dissertação não sintetiza o processo, não quer, nem pode, pois há um tanto de aprendizados que escapam pelas franjas e que mesmo sem terem sido notados, aconteceram.

Importante ressaltar, que nesse método de criação coordenado por mim, estamos criando um espetáculo cujo roteiro e texto estão sendo inventados durante o período de ensaio. Na verdade, o texto é criado na sala de ensaio. Os estudos que alimentam o processo, tema que esse capítulo/ato trata, viram texto quando percebidos como potência nas improvisações, nos exercícios de criação coletiva. Apesar de haver uma coordenação dessa dramaturgia, os atores são responsáveis pelas palavras, pelos personagens, que são inventados no processo. Então, quando digo que essa educação menor tem que fazer sentido para os ratos dentro do labirinto, para os atores implicados com o processo de criação, quero dizer que esse sentido que ela deve fazer está muito ligado com o fazer teatral, quer dizer, o sentido aqui é virar teatro e as potências do processo, em muitos momentos, são aquelas que acabam compondo a cena teatral, está ligado às escolhas e propostas dos atores.

Potências como o encontro entre a atriz Elis e o poeta Antonio Gedeão que oferece a ela as primeiras palavras de sua cena de solidão: “sós, irremediavelmente sós”; ou ainda, a composição de Fernanda com Álvaro de Campos que leva os versos de “Insônia” para dizer, na cena, que ela não consegue dormir enquanto se preocupa com o aluno que não tem o que comer. Potência do encontro entre Flávio e esse personagem Rapaz, corpo para dizer Foucault, aquele difícil de entender, corpo para falar de sexo, corpo para enfrentar tabus e repressões. Potência parecida no encontro entre

Mirian e a Mãe que revela fronteiras, entre Ana Maria e a Escritora, que angústia e revolta. Teatro espaço para dizer, para descobrir.

Há também um outro movimento potente nesse processo, um movimento contrário ao primeiro, de sensações e sentimentos a partir das cenas, a partir dos estímulos levados. Sensações potentes como quando Flávio escuta Maria Bethânia cantar "Quem me leva meus fantasmas", quando Gheysla e Ana Maria leem Saramago, quando eles investigam a solidão. Sensações com as quais eles produzem textos: *Sinto uma leve angústia do porvir e do que há… Me sinto só hoje. Só. Só. Só. Sozinha na minha tristeza e angústia,* escreve Elis; *uma solidão imensa, incomum, com a solidão de alguém que perde uma pessoa amada, ou envelhece sozinha numa casa enorme*, registra Gheysla.

Por fim, mas não menos importante, uma terceira via nesse processo, o universo de coisas vistas, experimentadas, usadas cujas composições não são tão óbvias nas cenas do espetáculo, nem sobre elas houve grandes manifestações nos escritos que acompanham o processo. Composições com músicas, filmes, livros, informações, parte silenciosa do processo, potências em devir.

Figura 16: desenho 10.
Fonte: registro de Orlando Talarico

Para finalizar, destaco duas respostas dos questionários de Gheysla e de Ana Maria, no qual elas colocam suas percepções desse aprender dentro de um processo de criação teatral:

Tem uma metáfora que o Ernani[30] *usa e eu adoro, ele fala que o conhecimento é uma bola, tudo que conhecemos está dentro dela e tudo que não conhecemos está fora, a medida em adquirimos conhecimento, a bola cresce, mas cresce também a superfície de contato que ela tem com o que não conhecemos, ou seja quanto mais conhecimento se tem mas consciência se toma sobre o desconhecido, para mim, sem dúvida, os momentos em que mais cresce minha "bolinha do conhecimento" são durante as criações de espetáculos. Os processos de criação são também profundos processos de transformação pessoal e aquisição de conhecimento* (Gheysla, Q, p. 4).

[30] Ernani Maletta, professor de canto da UFMG, onde Gheysla se formou.

O processo como um todo foi gratificante no sentido da busca constante pela pesquisa. Lemos muitos livros, poesias, ouvimos fados portugueses, pesquisamos autores que pensam o comportamento humano e a civilização dentro da sociedade. Fizemos jogos de concentração, criação de cena em grupo, com o jogo do Coro e corifeu. Um treinamento surpreendente foi a utilização da máscara neutra como forma de desenvolver o potencial criativo do ator através de movimentos corporais sem a utilização da expressão facial, uma evolução do treinamento foi a resposta a estímulos sonoros juntamente com a utilização da máscara. O exercício de largar e retomar o movimento em tempos diferentes e em dinâmicas de movimentação distintas foi também algo bastante relevante para o desenvolvimento dos atores para a cena. Outro exercício interessante foi o lançamento de bolinhas em roda, que possibilitava desenvolver uma visão periférica, grupal, compreensão espacial, prontidão, força, atenção e resposta corporal precisa e rápida. Tivemos ainda muitas discussões e observações a serem feitas sobre os incômodos da vida quotidiana que mais nos tocavam, dentre eles falamos e criamos grupos de pesquisa sobre temas variados dentre eles: a sociedade, a cultura, a família, o amor/sexualidade, trabalho, mídias e poder do estado. Fizemos cenas curtas sobre após a leitura da peça "O cadáver Vivo" de Liev Tolstoi, fazendo uma ponte com fatos que nos incomodavam diretamente dentro da nossa vida quotidiana. Fizemos também cenas curtas baseadas nas leituras de autores russos. Meu grupo ficou com as leituras de "Memórias de um Subsolo" de Dostoiévski, "As três irmãs" e "O Jardim das Cerejeiras" de Tchekov, e também "A morte de Ivan Ilitch" de Liev Tostoi. Tivemos poucos encontros, mas a construção da cena e as leituras abriram portas para pesquisas que ajudaram na construção de cenas que mais tarde complementaram o processo de construção da peça. Além de ter aberto nosso olhar para uma proposta de figurino mais pesado que arremetia a solidão vivida pelo cidadão atual. Como todo o processo de construção de um espetáculo, com o Fado não foi diferente. Um estímulo de pesquisa dado pelo diretor é capaz de nos abrir um leque de possibilidades de aprendizagem sobre diversos assuntos... ao pesquisar a solidão, descobri e fiquei muito tocada com as histórias de barbáries ocorridas com os soldados nas trincheiras, li muito sobre cartas de suicidas e pude detectar o quanto ainda não consigo perceber que a cultura e a família me moldaram para ser a pessoa que sou hoje (Ana, Q, p. 6).

Fechando o ato capítulo, no questionário, pedi que eles escrevessem uma sinopse da peça. Respostas plurais que ajudam a entender um pouco mais dos percursos de cada um deles e de como enxergam o espetáculo que criaram. Abaixo transcrevo as respostas:

Em uma bela vida de cidadãos comuns, vivendo no mundo atual, quem somos? Seguimos um sistema, somos oprimidos e opressores dos modos de vida que sustentamos sabe-se lá porquê. Até quando passaremos batido pela vida sem questionarmos sobre inquietações que nos afligem? Num emaranhado de indagações e aflições o Fado vem contar pequenas histórias de pessoas comuns vivendo em um sistema, o alimentando, se subordinando, simplesmente seguindo o fluxo da vida, hora parando para questionamentos, hora concordando por passividade, por adestramento sócio-cultural (Ana, Q, p.6).

O ser humano. O mundo em que estamos sobrevivendo. As relações que estamos vivendo. Os pensamentos que não externamos. A falta de amor. A doença. A quietude. O sistema. A posse. A dor. O filho que não existe (Elis, Q, p.4).

FADO conta a história de homens e mulheres que vivem presos nas suas angústias e na solidão dos seus desejos e pensamentos. Homens que passam por um beco estreito, que se afunila deixando-os sem saída. São homens-bichos presos e sufocados nas grades da sociedade. Incomodados se refugiam nas próprias ilusões, gastam seu tempo no trabalho, tem filhos, viciam-se e no fundo existir não faz sentido (Fernanda, Q, p.6-7).

Fado" qual é a sua verdade? Existe apenas uma verdade sobre nós? Que situações nos definem? Quem é você? (Flávio, Q, p.3-4).

Conta a história de pessoas que estão em uma busca constante por amor, prazer, poder e liberdade , mas acabam se deixando dominar uma sociedade mesquinha e egoísta.

Um homem com suas angústias e preso dentro de si mesmo, olhando as pessoas a sua volta acreditando que o problema está sempre no outro e se esquecendo de si próprio, tendo o poder da transformação nas suas mãos mas negando esta existência com as atitudes de comodismo e o não grito de basta, sendo que cada um escreve sua própria história podendo escolher um final sem se importar com que final seja este.

Qualquer coisa só pode ser mudada se existir desejo, vontade, coragem e astúcia, mas ao mesmo tempo me pergunto, quantos tem tudo isto? (Mirian, Q, p.4-5).

E o triste disso tudo é tudo isso! Máquinas, ordens, não corpo. Expectativa, no outro em você mesmo. A triste rotina ora sufocante em meio a fumaças de cigarro de trânsito de poluição, ora

calma, parada, inerte. Procrastinação involuntária. É a vida cada vez mais dura, cada vez mais vida! (Talles, Q, p.5).

Fado, primeira peça do Teatro da Pedra, retrata situações do cotidiano, as angústias, medos, desejos que vivenciamos todos os dias. Inspirada em "O cadáver vivo" de Tolstói, "O estrangeiro" de Camus, e outras obras, traz permanente discussão da situação humana numa sociedade que o tolhe de diversas maneiras. Fado retrata o ser humano como vítima e mantenedor do sistema (Gheysla, Q, p.9).

ATO 4

DOS CAMINHOS DO DIRETOR, DO DRAMATURGO E DO PESQUISADOR

Figura 17: desenho 11. **Fonte:** registro de Orlando Talarico

> Todos nós, no meio em que nasci, temos três possibilidades, somente três: servir, ganhar dinheiro e aumentar a indecência em que vivemos. Para mim, isso tudo era revoltante, vai ver eu é que não podia agir assim, mas o principal é que era revoltante. A segunda possibilidade é destruir essa indecência: só que, para isso, é preciso ser herói e eu não sou. Ou a terceira: esquecer... beber, divertir-se, cantar. Foi o que fiz. E aqui está o resultado.
>
> (Tolstói, 2007, p.131)

Nesse quarto ato, arrisco construir uma cartografia de três caminhos percorridos por mim nesse processo ou ainda, três cartografias distintas, por mim inventadas, que o tempo todo se encontram, se misturam e se influenciam. A cartografia do diretor teatral, a conduzir um processo de criação colaborativa de um espetáculo com oito atores e um figurinista. A cartografia de uma dramaturgia, pois este processo teatral implica a criação de um texto inédito. A cartografia de uma pesquisa, que a partir de diários, questionários e entrevistas visita esse processo de criação teatral. Nestas três cartografias, assumo um papel significativo. Sou o diretor desse espetáculo, coordeno esse processo de escrita da peça e sou o pesquisador desse projeto de mestrado.

Nessa(s) cartografia(s) da direção, da dramaturgia e da pesquisa, busco a descrição dos momentos marcantes registrados principalmente pelos dispositivos criados pelos atores, fugindo do comentário ou da síntese. Almejo aqui uma escrita dançarina, que baile entre essas três cartografias na procura de potências, ao invés de tentar esgotar um assunto por vez. Invento esses mapas como rizomas que se misturam, fios que se embaraçam. Então, nos passos dessa dança, nem sempre as mudanças serão claras, nítidas. Lins (2012, p.18) fala que no processo de tessitura do mapa cartográfico, noções e conceitos, sejam eles diferentes ou parecidos, se aproximam, conectam, cruzam, encontram, e se interferem mutuamente. Aqui então, as interferências e conexões podem se

dar entre a direção, a dramaturgia e/ou a pesquisa. E o que escolho desenhar nesse mapa, nessa introdução escrita a posteriori, aparece a partir do mergulho profundo no caos desse processo de criação dessas dez pessoas, registrado pelos diferentes dispositivos que lançamos mão nesta dissertação. Foi de dentro desse caos que tentei perceber potências, blocos de experiência que desejo agora partilhar.

Importante ainda ressaltar o que me move na invenção desses mapas, que potências procuro nesse ato 4 da dissertação: aprendizados do diretor, do dramaturgo e do pesquisador nessa pesquisa acadêmica. Mares novos da pesquisa, mares conhecidos da direção e dramaturgia, nenhum menos surpreendente que o outro, posso adiantar. E se, numa navegação queria chegar ao porto espetáculo, em outra queria alcançar o porto texto, na pesquisa não tenho portos a chegar, ou teorias teatrais ou educacionais a provar. O que me move é o desejo pela navegação, dar-me tempo de observar os processos, aproximar conceitos que podem transformar meu jeito de compreender, ver, até agir, quem sabe. Aposto na errância como um método que, ao não antecipar resultados, exige inocência e perplexidade, exige conseguir olhar, por exemplo, as técnicas teatrais utilizadas por mim a quase vinte anos, ou ainda, as palavras comuns ao dia a dia dos nossos ensaios, com novos olhos, quem sabe, de deslumbramento.

Instantes finais antes do terceiro sinal, aviso para atores e público de que o espetáculo vai começar, como se estivesse na coxia me preparando para entrar em cena, sou tomado por um frio na barriga. Será que consegui perceber os momentos potentes desse meu processo? Será que essa escrita conseguirá trazer esses momentos de potências e produzir novos afetos e novos agenciamentos com o mundo que a lê? Como saber? Arriscar essa navegação, homem ao mar, afinal navegar é preciso!

Para indicar os pulos nesse grande rizoma triplo, invento um sinal gráfico, uma estrela, uma farol na tentativa de ajudar um pouco a aproximação do leitor.

Durante a entrevista com os atores no final do segundo mês de ensaios, em várias falas dos atores apareceu a seriedade extra que esse processo de criação carregava por estar inserido em uma pesquisa de mestrado, ou ainda, que a profundidade do tema estava relacionada a academia.

Não pensei em fazer um espetáculo que fosse mais intenso, ou ainda, mais pessoal por ele estar envolvido na minha pesquisa de mestrado. Queria trabalhar a partir desse texto teatral "O cadáver vivo" porque sua temática me tocava há tempos. Não havia achado o momento, outros projetos atropelavam. Talvez haja uma diferença nesse processo do tempo maior para a preparação, que nos deu a chance para um envolvimento maior, uma pesquisa mais aprofundada, mas nem foi tanto tempo assim. Tenho a convicção de que a primeira estreia aconteceu antes do devido (sobre isso vou escrever um pouco mais adiante), pois, avaliando isso hoje, poderíamos ter tirado proveito de um tempo mais longo de ensaios.

A peça teatral "O cadáver vivo"[31] de Lev Tolstói[32] é uma janela que me convida a pular no rizoma dessa criação. Este texto me chamava a atenção pela temática: o quanto o poder do estado, e também da igreja e da sociedade se impõem sobre a vontade individual. Trazia uma história baseada num acontecimento real de um casal vizinho ao autor russo, que em crise conjugal resolve se divorciar, mas é impedido.

O divórcio no final do século XIX, na Rússia, para ser autorizado pela justiça deveria ser baseado num crime de adultério. Na peça, nem Liza, a esposa, lhe havia cometido, muito menos Fiédia, que apesar de um amor platônico nutrido por Macha, uma cigana, sem relacionamento físico consumado com a moça, nega-se a mentir. Ele diz: "muito duro admitir minha culpa, aceitar todas as mentiras que isso exige" (TOLSTÓI, 2007, p. 101).

Além disso, o divórcio era mal-visto pela sociedade e condenado pela igreja como vemos no texto da peça "uma mulher de bem não pode abandonar o marido" diz a mãe da esposa, que completa "o divórcio não está de acordo com o verdadeiro cristianismo" (TOLSTÓI, 2007, p. 82). Em outras palavras, era ilegal, imoral e profano.

Como solução Fiédia, o marido, simula um suicídio, com bilhete de despedida, arma e a coincidência de um corpo encontrado, deixando a esposa, assim, viúva e livre para novas núpcias,

---

[31]"O cadáver vivo", finalizado em 1900, é o volume vinte e quatro da coleção Os grandes dramaturgos da editora Peixoto Neto, lançado em 2007, que em vinte e sete volumes pretende oferecer ao público em geral um acervo do "que de melhor foi escrito no gênero dramático em vinte e cinco séculos" do teatro ocidental.

[32]Lev Nikoláievitch Tolstói (1828 – 1910), escritor, dramaturgo, pedagogo, filósofo religioso, crítico e teórico da arte, editor e líder espiritual, com uma produção de mais de 90 volumes, entre elas "Guerra e Paz" e "Anna Kariénina".

agora sim autorizadas pelas instituições de poder. No entanto, a trama é descoberta e o casal levado a julgamento onde as possibilidades de veredito são: a deportação para a Sibéria ou a retomada do casamento entre Fiédia e Liza. Não havendo outra solução, ele dá um tiro no próprio coração, "Perdoe-me porque não consegui libertá-la de outro jeito" (TOLSTÓI, 2007, p. 164) e morre. Condenado por não ter o direito de escolha de seus destinos próprios, condenado por querer seguir um desejo que em nada interferiria com o resto da sociedade, do país e muito menos da irmandade.

Na minha trajetória como encenador-dramaturgo[33], o ponto de partida para a criação, precursor dos estudos e pesquisas de um espetáculo específico, reside sempre num desejo sobre o tema, provocado por inquietações, sensações, vontades profundas que reverberam intensamente e, por isso, transbordam e sustentam as investigações. O ponto de partida pode ser uma situação vivida ou observada, um fato histórico ou contemporâneo, uma imagem, um sentimento. Algo que atravessa, incomoda, emociona e, portanto, como janela de um rizoma então desconhecido, convida a pular para dentro.

O drama de Fiédia e Lisa, inspirado num fato real acontecido a dois vizinhos de Tolstói me atravessava, a ideia de que um casal não podia decidir seus caminhos incomodava e incomodava por aproximação, por identificação, quantas coisas quero fazer e não posso pois tenho que seguir o estado, a sociedade. Quais são as interferências que sofremos na atualidade? Eis a janela para pular, o interesse nessa temática e seus desdobramentos, a vontade de levar esse tema para o palco, mostrar para as pessoas – nosso diálogo, nossa troca.

Parafraseando Deleuze in Gallo (2013), quando ele diz: "dá-se um curso sobre aquilo que se busca saber e não sobre aquilo que se sabe", faz-se um espetáculo, embrenha-se em uma criação a partir daquilo que se quer descobrir, estudar, aprofundar. Esta é a história deste espetáculo.

Do tema a cena, minha intenção nunca foi montar a peça tal e qual o autor russo sugere, nem fazer uma adaptação da obra, mudando um texto aqui, outro ali. A peça servia a mim como ponto de partida. Nesses tantos anos conduzindo processos de criação teatral, tenho recorrido sempre a um método tão engendrado em mim, que não sei o quanto é meu ou de outros. Método fruto sem dúvida da minha experiência prática, não lido, nem aprendido nas escolas que frequentei, mas forjado na

[33] Nos processos de criação que tenho conduzido ao longo desses últimos vinte anos, sempre assumo a direção e a dramaturgia dos espetáculos, isto é, como diretor cuido da condução dos ensaios e da organização física das cenas, entre outras coisas, e como dramaturgo, me dedico a coordenar o processo de criação do texto da peça. Essas funções que se misturam no dia a dia da sala de ensaio trazem uma maneira própria de conduzir o grupo, não sendo exatamente nem a primeira coisa, nem mais a segunda, mas a intersecção dessas duas forças.

minha experiência como ator, misturada à esses últimos 19 anos a frente de processos criativos. Para explicá-lo, recorro a mais uma ou duas memórias inventadas, inventadas pois alicerçadas nas minhas vagas impressões de passados e experiências, certezas então, verdades absolutas, inventadas como tudo!

Memória inventada do meu tempo na Troupe de Atmosfera Nômade[34], grupo paulistano representativo dos anos 90, minha escola. Quatro anos de convivência e ensaios cotidianos, quatro espetáculos, um que quando entrei já estava pronto, e outros três que participei de todo o processo de criação e produção. Os espetáculos: um encontro entre máscaras de Comedia dell'Arte e Clown; um mergulho no universo das tragédias gregas; um adaptação livre de um filme; e, por fim, uma montagem respeitando quase o texto original de uma peça de Ariano Suassuna. Foco em um espetáculo: "O Rei de Copas". Ponto de partida: o filme "Esse mundo é dos loucos" direção de Philippe Broca, com Alan Bates no papel principal. No processo, visita a uma clínica psiquiátrica, um estudo conduzido sobre a loucura com psicólogos e psiquiatras, aulas de técnicas corporais e, principalmente, uma investigação de sala de ensaio para a criação da peça. Conduzido pela diretora Cristiane Paoli-Quito, o processo de ensaio foi aos poucos, de uma maneira que eu chamaria orgânica e hoje até percebo rizomática, sem a hierarquia do texto sobre o corpo, mas as duas coisas sendo construídas juntas e as cenas, os personagens, os conflitos, os diálogos. Havia o filme como inspiração, até para um fio condutor geral, mas o processo corria livre, um diálogo entre os estímulos propostos pela diretora e as respostas dos atores, acompanhado por um dramaturgo convidado que tentava dar conta de tantas invenções. Aos poucos, desta maneira, a peça ia sendo levantada. As ideias deviam ser construídas nas oportunidades do jogo, das improvisações, para a partir deste impulso inicial, irem compondo um espaço estriado do roteiro, do texto final.

O teatro sempre me interessou. Desde muito pequeno me lembro de experiências como espectador. As luzes, as roupas, os cenários, as histórias corporificadas me fascinavam. No entanto, foi quando jovem, preparando a montagem de "Macário" de Alvarez de Azevedo, com o grupo de teatro da escola, em 1988, processo conduzido por Marcus Vinícius de Arruda Camargo, que uma nova perspectiva se abriu para mim nas artes cênicas. O professor de português da escola, Ivan Rousseff, foi convidado para conduzir uma pesquisa nos preparando para a peça e nos fez estudar epicurismo, ceticismo, a vida e época do autor, outros autores ultra românticos. Essa nova

[34] A Troupe em sua formação mais longeva: André Pink, Atilio Beline Vaz, Déborah Serretielo, Eduardo Marquez, Juliano Felisatti G. Pereira, Regina França, Soraia Saide, Vera Abbud e Cristiane Paoli-Quito.

perspectiva que se abria para mim, de a cada espetáculo mergulhar num universo inteiramente novo me capturava para sempre, me pregava ao palco.

Memória inventada três (para acabar). Saído da Troupe fui viajar, procurar, estudar… andar. Em 1998, junto de outros cinco aspirantes a atores[35] comecei a dirigir teatro. O que tinha na bagagem? Qual era minha experiência? Alguns pouquíssimos anos como professor de teatro e, essa intensa vivência com Quito e toda a Troupe. Partiam muito desta intensa vivência minhas ideias do que fazer. No entanto, sem muita certeza, foi a confiança, a disponibilidade, o desejo, a cumplicidade deste grupo jovem que eu ajudava a fundar, a Cia Teatral ManiCômicos, que me permitia experimentar, arriscar e, definitivamente, forjar o que hoje defino como método (jeito) de conduzir um processo de criação teatral, que segue muito daquela experiência marcante para mim do "Rei de Copas", da construção de um espetáculo em sala de ensaio a partir de um estímulo inicial, seja um tema específico, um filme, um texto teatral, aos quais vão se agregando outros elementos de pesquisa que são experimentados no corpo, na cena, no jogo. De fora, acumulo as funções de conduzir e registrar, criando encenação e uma dramaturgia básica que será completada por textos criados pelos próprios atores.

Figura 18: desenho 12. **Fonte:** registro de Orlando Talarico

[35] Cynthia Botelho, Fábio Resende, Jean Fábio, Leila Terra e Marcelo Gomes.

No texto para essa dissertação, inicialmente pensei e escrevi: “o que quer se inventar aqui não é um espetáculo de teatro, mas a jornada de devires e afetos, da potência transformadora de um processo de educação menor que esse processo de criação teatral implica.”[36]

Dois problemas que fui entender em meio ao processo: primeiro, menosprezar num processo de criação teatral o teatro. Não, não, corrijo, o que se quis inventar aqui é SIM um espetáculo de teatro, e corro atrás nessa pesquisa para tentar perceber o que aconteceu com os atores e comigo nesse processo de criação, e daí então, o olhar me leva a descobertas e transformações. Segundo, um outro grande equívoco que essa pesquisa me ensina, o desafio de não querer o tempo todo territorializar os acontecimentos, fugir de uma característica sedentária do ato de pesquisar, fugir da busca de provas já de antemão imaginadas que muitas vezes preenchem lacunas, completam ideias e, no caso, comprovariam educação. Precisava aprender a cartografar e reaprender a ver estrelas na noite escura, a me deslumbrar. A atitude exigida dos atores que tratei no ato 1 dessa dissertação, a busca por disponibilidade e prontidão, de um teatro nômade, também precisava exigir de mim: um pesquisador nômade, mesmo que não conseguisse ver nada. Afinal, como diz Foucault, “de que valeria a obstinação de saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece?” (1984, p.13).

Kohan (2007, p.80) completa “a opção de Foucault significa desaproximar-se de si, perder-se, des-encontrar-se” e continuando com Foucault: “Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir” (FOUCAULT, 1984, p.13). O que seria filosofar, pesquisar, se não encontrar novas ideias, explorar o novo até na sua própria maneira de pensar, frequentar o incerto, o estranho, ao invés de “legitimar o que já se sabe?”. Pelo contrário, e sem menosprezo aos técnicos e aos críticos, considerando que um processo de criação teatral, por sua pesquisa corporal, pode permitir que atores entendam melhor seus próprios corpos e possam mover-se de maneira diferente, com capacidade de novos gestos e um uso do espaço mais criativo, mais consciente; que este mesmo processo pode permitir também um aumento da capacidade de jogo dramático, que tem a ver com a capacidade de desterritorializar-se, interagir, co-criar, inventar; e que também que uma pesquisa vasta do tema, oferece a seus participantes mergulhos em literatura, música, dramaturgia, história que podem abrir novas percepções, produzir novos conhecimentos, novos interesses, inclusive com uma visão mais crítica da situação de cada um no mundo

[36] texto apresentado a banca de qualificação em junho de 2016.

contemporâneo. Enfim, um processo de criação teatral pode tratar do conhecer de si, do outro e do mundo. Mas isso são suposições, e eu rato no labirinto perseguindo não um caminho de confirmação do que já sei, mas uma possibilidade de exploração do que não sei.

Inspirado pelo texto de Tolstói, onde a sociedade, o estado e a religião interferem nos destinos de Fiédia e Liza, queria saber da interferência, não no tempo do escritor russo, mas na atualidade. Para isso, junto ao grupo de atores inventamos uma pesquisa de interferências. Ampliamos o tema para além de "O cadáver vivo", pesquisando o estado, a religião, a sociedade e também a justiça, a tradição e as interferências nas relações amorosas, no sexo, no corpo e fomos experimentando em sala de ensaio como as pessoas vivem nesse mundo de interferências e fomos nos aproximando da angústia, da solidão.

Ao mesmo tempo, começamos a desenvolver uma sequência de movimentos que não se pretendia roteiro do espetáculo, mas uma série de situações justapostas que ia, pouco a pouco, nos lançando no tema, nas situações, inventava imagens e dava espaço para a experimentação, fisicalizações em sala de ensaio dessas interferências. Essa sequência, foi gradativamente sendo criada nos ensaios, cada dia que a explorávamos, um novo elemento era agregado, sendo eles:

- um gesto de solidão;

- um deslocamento no espaço com o tema solidão;

- a ordem dos atores: Flávio, Fernanda, Elis, Mirian, Talles, Gheysla, Ana e Marcos. Na execução da sequência: o gesto e o deslocamento de cada um, depois os movimentos do outro. Como um coro, todos seguiam, aprendiam os movimentos dos colegas. Entre a célula da sequência de um ator para a célula do outro, uma explosão (todos se afastavam repentinamente) e novamente se juntavam para o novo início;

- uma forma geométrica, desenhada na lousa, para determinar a posição de cada um no espaço. Quando todas as formas estavam lado a lado na lousa, as comparamos (tamanhos, localização no espaço, quantidade de ângulos…) e transformamos algumas para buscar mais diversidade;

- uma poesia de Fernando Pessoa ou de outro autor português para ser falada no momento do gesto de solidão;

- o treinamento do desequilíbrio incorporado no gesto da solidão;
- uma música de repulsa[37] para ser cantada;
- uma música de acolhimento[38] para ser cantada;
- uma cena do cotidiano da Rússia, do início do século XX num área pequena ($4m^2$);
- as interferências estudadas por cada um deles.

A sequência foi sendo gradativamente aumentada e transformada. No final, eram oito cenas, ou, oito atos, um ato para cada ator. No início do ato, o deslocamento solidão leva o ator até a pequena área determinada no espaço como sua casa. Lá, o cotidiano russo, que logo sofre interferências (cada ator com seu tema estudado). No clímax dessa interferência, outro ator canta a música de repulsa, muito incômodo. Uma explosão, todos se afastavam, menos o protagonista daquela cena que, nesse momento, fazia o gesto de solidão com o desequilíbrio. No final, outro ator cantava uma música de acolhimento e o protagonista da cena seguia a música e saía de cena.

Essa sequência, que influencia a criação do roteiro nesse processo, tinha como objetivo principal, abrir espaço para a experimentação de sensações, corpos, imagens na relação com o tema. Num certo momento do processo, com todos os oito atos já desenvolvidos, dificilmente conseguíamos terminá-la em um dia de ensaio.

Gheysla, em seu diário anota as suas ações da sequência: *meu gesto de solidão… mãos sobre o rosto, estando ajoelhada… escorrer as mãos pelo rosto e pelo corpo até pousá-las sobre o colo, num movimento sustentado*[39]*. E meu ato russo era acender um fogareiro para esquentar água… frio e a ligação muito forte com a literatura… arrancar páginas e colocar no fogo* (Gheysla, D).

Elis escreve sobre as sensações que a sequência traz a ela: *Equilíbrio, desequilíbrio, gesto que lembra solidão, percurso no espaço, descoberta do gesto, trajetória, lembranças, descoberta, pesquisa, memória. Individualmente meu corpo pesquisa a partir de estímulos, encontra, larga, chora, se espreguiça, ama, vence, perde e sobretudo pulsa, vive ou quer viver. O processo está chegando em nós, se apossando de nossos pensamentos, vontades, corpos e almas. A solidão começa a invadir, não há respostas, só mais e mais perguntas. Vivo a solidão de meus conflitos em*

---

[37] Ver ato 3 dessa dissertação.

[38] Idem.

[39] Qualidade de movimento de Rudolf Laban.

*minha carne, nos meus gestos, nas minhas buscas. Sim, se está só. Não há quem não esteja. São solidões compartilhadas (*termo "solidão compartilhada" usada pela atriz do Lume Ana Cristina Colla em um livro que li) mas se está só. Em busca da entrega de ser só, de sentir solidão, relembro momentos da minha vida* (Elis, D).

Figura 19: desenho 13.
Fonte: registro de Orlando Talarico

Para acompanhar o processo de criação e ter elementos para escrever a minha dissertação, logo no primeiro ensaio, em 1º de abril de 2015, trouxe uma resma de folhas A4 e sugeri que cada um dos atores e o Orlando, fizesse um diário. Propus que isso fosse feito de maneira livre: desenhos, textos, colagens, fotografias. A única coisa que pedi, foi que eles sempre se voltassem aos diários. Além disso, no final do 1º mês de ensaio, propus um jogo, com cinco perguntas a respeito do processo que eles responderam numa manhã de ensaio, perguntava do corpo, da peça, do tema, do jogo e uma pergunta mais geral: o que estávamos fazendo? No final do segundo mês, uma nova intervenção, entrevistas em duplas, quatro duplas, só com os atores que registrei em vídeo. Já no final do terceiro mês, bem próximos da estreia, inventei uma roda de conversa com todos os envolvidos para decidirmos o nome da peça. Ainda, após a pequena temporada, pedi que eles elaborassem por conta própria um questionário para colher depoimentos da plateia sobre as

apresentações. Assim, durante o processo, fui inventando dispositivos para acompanhá-lo. Ansiava pelo que escreviam, que material juntavam. Me perguntava: será que eu teria material para a minha pesquisa de mestrado?

Finalizada a temporada, recolhi todo esse material de registro dos atores, os desenhos do Orlando e meus três cadernos de anotações do processo e comecei a arriscar-me a escrever a dissertação. O que pretendia de início era saber do processo de cada ator, a partir de uma perspectiva da educação, queria "provar" que havia educação nesse processo. Como os jogos, o tema e os materiais lidos, as dinâmicas corporais haviam transformado visões, percepções, as produções de subjetividade, arrisco dizer, afinal "aprender é adquirir algo que não se tem: um conhecimento… ou a capacidade de realizar ações" (GALLO, 2015, p. 191).

Atravessado o período de qualificação do projeto, em meio a um oceano de informações, navegava à deriva. Haviam as potências no processo, mas tudo um pouco encaixado demais. A pressa e precisão, a necessidade de encontrar e o receio de me perder, um desejo engendrado de chegar a uma síntese final, uma habilidade de costurar laços distintos na construção de uma grande colcha, mas única, coerente, harmônica. Hoje tudo isso me parece um pouco perigoso demais, mas como abandonar-se à deriva? Como lançar-se a escrita de uma dissertação sem almejar certezas?

No fundo, a grande questão deste papel, que toca o meu vício de encenador teatral, que ao conduzir processos de pesquisas, por mais águas novas que frequente, deseje chegar ao porto seguro: um espetáculo para apresentar a uma plateia. E a grande questão: a disputa, então, entre a máquina de guerra e o aparelho de estado, entre as linhas de fuga e a territorialização, entre o espaço liso e o espaço estriado.

Então, diante de todo esse material, qualificação vencida, intuía um problema na minha pesquisa: nós não estávamos inteiramente satisfeitos com o espetáculo. O processo de criação se encaixava na minha pesquisa. Encaixava. E isso me pareceu um pouco estranho, uma sensação de incompletude. Em um texto sobre o seu próprio cinema, o diretor iraniano Abbas Kiarostami (2004, p.181) fala:

> Muitos consideram que na vida é preciso estabelecer uma meta para encontrar o sucesso, mas eu não acredito que funcione dessa maneira. Talvez no mundo dos negócios ou no âmbito científico. Na arte, ao contrário, o aperfeiçoamento só pode surgir da inadequação. Pensamos ser inadequados, não bastante bons e nos esforçamos para fazer algo diferente.

Nosso encontro com a plateia estava confuso, insatisfatório, cumpria prazos, seguia uma meta estabelecida, muito que bem, mas não dava conta do nosso desejo artístico e da potência do ato criativo, que se dá no processo de ensaio e se reinventa a cada novo encontro com a plateia. Segundo Deleuze "A Ética (de Espinosa) é necessariamente uma ética da alegria: somente a alegria é válida, só a alegria permanece e nos aproxima da ação e da beatitude da ação" (DELEUZE, 2002, p. 34).

Em março de 2016, após uma série de conversas minhas com o elenco, resolvemos retomar o processo de ensaio do espetáculo. Nos dando a oportunidade de repensá-lo, reformulá-lo e, realmente, mudamos muita coisa. Destacaria duas coisas que me chamam a atenção nessa nova versão, compartilhadas pelo grupo em conversa: todos entendiam mais o que estavam fazendo e conseguimos trabalhar as cenas com mais profundidade, mais detalhes. Essas duas percepções, somente estas duas por hora, deixaram todos mais felizes fazendo a peça, ou quase. Muito mais alegria, prazer.

Nos questionários (outro dispositivo inventado em 2016) dos atores, podemos notar a reação dos atores às mudanças. Flávio ressalta o trabalho feito então com todos os personagens: *Na re-estreia foi trabalhado mais a figura da escritora e do leitor e pensamos juntos qual a trajetória de cada personagem e como este personagem reagia as interferências com mais detalhes e não focando em apenas em um personagem central* (Flávio, Q, p. 2-3). Fernanda destaca as mudanças que facilitaram seu envolvimento com a peça: *…encontrar a plateia em 2016 foi diferente, eu me senti muito mais ligada ao espetáculo, me senti mais viva nas apresentações. Ficava atrás do cenário ouvindo as duas primeiras cenas, concentrada, às vezes passava o texto e a movimentação na cabeça, mas tentando trazer as sensações do aquecimento e dos ensaios… No palco redescobrimos uma nova forma de fazer o FADO, "simplificamos" o texto, quer dizer, modificamos os textos poéticos por falas mais diretas. Descentralizamos de certa forma o personagem do Marcos (Homem), as histórias dos outros personagens apareceram mais. Desestruturamos a primeira estrutura, resignificamos o roteiro. Personagens foram transformados e a história refeita, mas de essência continuamos a falar do homem, da solidão e da sociedade. Escrevemos muitos papeis com ideias das cenas que eram propostas nas improvisações, colocamos as ideias no chão, e através disso triplicamos as cenas do primeiro ato e transformamos muitas cenas do terceiro ato. Foi um gás para novas percepções dos temas e personagens. Olhamos para cada personagem com mais cuidado, e sua trajetória na peça e nos transformamos em personagens de um, vários livros* (Fernanda, Q, p. 6).

Gheysla comenta sua frustração com a primeira montagem: *Sei que tivemos momentos bons, claro, sempre temos, mas agora quando puxo da memória só me vem as coisas tensas, mais difíceis… Um momento em que tive uma sensação muito ruim foi quando começamos a movimentar as paredes e o Juliano disse "Quem não tem cena da casa, dentro da parede", eu não tinha... e a sensação que eu tinha era de que eu não tinha não por não ter proposto alguma coisa interessante, boa... mas por uma escolha da direção, porque as propostas que eu havia trazido estavam lá, nas cenas de outras pessoas (acho que é comum os atores se sentirem "injustiçados" pela direção, não me culpo por isso). Eu não queria empurrar parede, eu queria estar em cena, tive vontade de chorar, ir embora, dizer que não queria mais fazer... Meu personagem só existia em função do personagem do Marcos, ele surgiu numa improvisação e acabou ficando (isso mudou no segundo ano, mas naquele momento era assim). Foi difícil mas quando a gente estreia as coisas se amenizam... rs* (Gheysla, Q, p. 8). Já em seu questionário, Ana Maria compara a primeira montagem com a segunda: *...as cenas se voltavam para uma construção mais autobiográfica sem a intenção de uma ligação bem amarrada que facilitasse o entendimento do que gostaríamos de dizer à plateia. Na primeira etapa construímos cenas soltas com base nas inquietações do mundo atual e do mais intimo que nos incomodava e as ordenamos em uma sequência que acreditamos mais adequada em se tratando de dramaturgia. Os personagens viviam em favor de contar a história de um personagem. A estética se voltava mais para proximidades da cultura russa, costumes, formas de se vestir. O cenário fazia parte do espetáculo, mas ainda não tinha uma importância fundamental que se presentificasse em todo o desenrolar das cenas. A luz ajudava a cena mas ainda sua construção não era tão específica. As músicas de solidão e revolta nos traziam indagações que faziam parte da criação cênica* (Ana Maria, Q, p. 4). Com detalhes, então, ela faz sua crítica a primeira versão do FADO, menos amarrada, os personagens existindo para dar suporte a um principal e o cenário não muito explorado na cena, características que ela percebe diferente na segunda etapa, como ela mesma se manifesta no questionário: *Já na segunda etapa, instaurou-se uma fase mais amadurecida sobre o que realmente gostaríamos de comunicar com a plateia, construindo as cenas com um maior cuidado dramatúrgico para que a mensagem fosse mais clara para o público. Usando o cenário com mais propriedade, aproveitando suas potencialidades de construção de imagens. Pensamos na trajetória de cada personagem, tentando contar e mostrar mais a vida de cada personagem, dando um foco maior para cada personagem, desenvolvendo melhor a história de cada um. Desta vez o roteiro se ateve mais em temas que perpassam o mundo do que em histórias com motes biográficos. Os textos foram dados com uma atenção voltada para se criticar o sistema que controla e demanda os quereres da sociedade que a aprisiona e ao mesmo*

tempo cria um ciclo vicioso que a constitui. O cenário e a luz faziam parte da cena ajudando a dramaturgia acontecer. A sonoplastia fazia parte da cena, mas acredito que ainda precisamos fazê-la dialogar melhor com o que está acontecendo dentro do espetáculo. Enquanto atriz acredito que houve um amadurecimento do espetáculo que favoreceu uma melhor compreensão do público e também dos atores. Senti fazendo o espetáculo com mais propriedade a partir de uma melhor compreensão do tema que estávamos abordando (Ana Maria, Q, p. 5).

Na contramão das percepções de Flávio, Fernanda, Gheysla e Ana Maria, Talles destaca alguns fatores que o distanciaram da segunda versão, construído dentro de um processo problemático, não tão alegre para ele, como ele mesmo relata em seu questionário: *...em 2016 percebo um processo mais caótico e problemático e por mais que tivemos bastante escuta por todo grupo (e tivemos mesmo, a construção do roteiro foi extremamente coletiva) percebi um direcionamento muito maior e isto me causou um distanciamento enquanto identidade minha e dos meus colegas, o processo deixou de ser auto-biográfico, mesmo sem perder a possibilidade de opinar e discutir do que estava sendo criado* (Talles, Q, p. 4-5).

Diante desses fatos percebidos, principalmente levando em consideração a sensação de falta de alegria, tal e qual reclamada por Espinoza (DELEUZE, 2002), pelo menos na maioria dos atores, decidi que minha dissertação não podia mais se restringir ao primeiro ano da pesquisa, mas incorporar TODO o processo, por diversas razões, mas principalmente porque o espetáculo é outro e, se me interessa, acima de tudo, o espetáculo, a experiência teatral, então tenho que abrir esse espaço na escrita, reformulá-la, transformá-la, e, se por um lado não penso em jogar fora todas as anotações/depoimentos da 1ª parte desse processo de criação, descubro nesse caminho de escrita que o foco de meu trabalho acadêmico deve ser esse momento do teatro, de experiência efêmera e potente, experiência vivida no encontro com a plateia e nos momentos de criação, experiência muitas vezes inexplicável, inominável, indescritível. Que desafio: tentar dar palavras a isso: à invenção de sala de ensaio no período de preparação, à invenção do momento de apresentação; às invenções de atores, diretor e dramaturgo; à toda essa experiência e à essas invenções, afetos e produções.

E quanto “provar" educação nesse processo. Provar o que mesmo? Recorro mais uma vez a Deleuze (apud GALLO, 2013, p. 66) quando ele diz que “Nunca se sabe de antemão como alguém vai aprender... não há métodos para encontrar tesouros nem para aprender”. Acredito que tenha que abandonar essa ideia, ou pelo menos não persegui-la com tanta obsessão. Me interessa a

experiência, e para isso, me aproximei de Jorge Larrosa e Giles Deleuze (com e sem Félix Guattari), ajuda fundamental nessa navegação. E, talvez, possa propor uma reflexão, com ajuda desses autores, que essa "experiência" seja fundamental à educação, mas não mensurável com resultados precisos ou testes de múltipla escolha, não verificáveis por teses passíveis de reaplicação, mas talvez encontrada em relatos, percepções, descrições, cartografia. E assim, vou navegando à deriva, num pensamento nômade.

Fui atrás de educação e encontrei teatro. Esse de minha vida toda até aqui! Teatro que pela sua potência criativa, pela verdade emprestada que buscamos, possa relembrar à educação desse respiro do novo, do vivo, do alegre.

Educação e teatro, teatro e educação, teatro-educação, territórios cuja ocupação são certamente um dilema de minha trajetória toda. Me interessa a criação, o palco, a rua, o encontro com a plateia, como me interessa os alunos, as aulas, a formação, o estudo da técnica. De tantos territórios e de tantas forças, destaco os encontros, do teatro e da educação, na e pela, e esse duplo desejo, determinou sempre o meu caminhar e tantas discussões, afinal, qual é o meu lugar? Arte-educação, arte ou educação? Num processo empírico, trago uma resposta descoberta pelo caminho: o desejo de buscar a experiência da arte, sempre, e que ela, por si só, é uma experiência transformadora, portanto, educativa. No entanto, essa busca pela arte deve ser feita com cuidados, jeitos especiais, pedagogias. Assim, vou descobrindo meu lugar entre esses territórios, não definido pelo nome, mas pela busca e pelos procedimentos.

Vagando entre arte e educação, encontro a filosofia, Deleuze por Gallo cujos deslocamentos de conceitos de um, para enxergar a educação por outro, que arrisco novo deslocamento, para essa experiência artística. Deslocamentos que, senão me ajudam a perceber aonde vou chegar, me ajudam a pelo menos navegar por essa dissertação.

Ao me preparar para a montagem desse novo espetáculo, antes do período de ensaios, como sempre faço em todas montagens, a partir do que o tema me sugeria, fui selecionando materiais, um roteiro de passeios possíveis nessa grande viagem da criação de espetáculo. Fui selecionando livros, imagens, filmes, músicas, coisas que conhecia, coisas que fui pesquisar e outras que ao acaso fui

encontrando. Imaginei cenas, movimentações, cenário, estruturas, devaneios, inspirações, ideias e também fui organizando algumas propostas de ensaio, alguns treinamentos específicos, dinâmicas corporais, jogos dramáticos, dinâmicas de criação que achava que poderiam ajudar nessa montagem, provocar novos caminhos, preparar o grupo, inspirar.

Reuni todo esse material em um grande quadro cheio de pequenos quadros, um mapa geral da viagem que nem havia começado.

Quadro 1: assuntos relacionados ao tema inicial, a relação do estado, da sociedade, da igreja com o desejo das pessoas, questionamento presente na peça teatral "O cadáver vivo"; e o tema se amplia, ainda no período de preparação para os ensaios, para a reflexão sobre tantas interferências que agem sobre as pessoas, e como elas lidam com elas, sobrevivem a elas, ou ainda, como as pessoas se encaixam, relacionam, resistem, são felizes, honestas, coerentes, generosas... E aonde toda essa interferência levaria o homem contemporâneo? A angústia? A solidão? Ampliando ainda não só ao "homem" contemporâneo, mas a mulher, ao homossexual. Trazendo ainda mais para perto, para os atores, atrizes, figurinista, diretor, todos os envolvidos no espetáculo, que devem responder a essas questões com suas próprias histórias e afetos.

Quadro 2: imagens possíveis para a peça. Coisas que assistia, que inspiravam tal como o vídeo *Voyageurs Immobiles* do espetáculo teatral de Philippe Genty em que o diretor francês, mostra bonecos que aparecem e desaparecem, feitos de papel, manipulado por várias pessoas visíveis, homem controlado, que desaparece, se mistura ao papel do cenário. E rabiscos de cenário, uma casa pequena para o início, um espaço de encontro em seguida, para no final desaparecer com todo cenário, ficando só os atores e o espaço vazio.

Quadro 3: roteiro, onde rabiscava uma proposta em três atos, um primeiro mais intimista e realista, que começaria com um homem sentado, de costas para a plateia, assistindo a uma televisão, por onde enxergaria o mundo. No segundo ato, mostraria as relações próximas, um cenário realista ampliado, outros personagens do convívio da casa, a família, os vizinhos do prédio. Já no terceiro ato, uma linguagem surrealista, mostrando os conflitos com o mundo, o trabalho, a rua, várias pessoas, vários conflitos até que no final, todas seriam a mesma pessoa, ou ninguém, até talvez a imagem de uma televisão.

Quadro 4: referências diretas, que chamei aos materiais primeiros que encontrei na pesquisa e que estavam bem próximos ao tema inicial. Incluo aqui tão só a peça teatral "O cadáver vivo", a

música “Roda Morta” de Sergio Sampaio e a música de Pedro Abrunhosa “Quem me leva os meus fantasmas?” cantada por Maria Bethânia.

Quadro 5: outras referências, materiais teóricos, livros, vídeos, que traziam devires, possibilidades para o tema, a solidão na poesia de Fernando Pessoa, a literatura Russa nos ajudando a contextualizar a obra de Tolstói; a obra de Franz Kafka, para nos ajudar a inventar o surreal que desejava no terceiro ato; “o estrangeiro” de Albert Camus, “O mal-estar na civilização” de Sigmund Freud; e os documentários: “*The Money fix”* de Alan Rosenblith, “*Collapse”* de Chris Smith, “*American freedom to fascism”* de Aaron Russo, “*Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media”* de Mark Achbar e Peter Wintonick, “*Nuevo Seculo Americano”* de Massimo Mazzucco, “*Owned and Operated”* de Relic, “*Outfoxed: Rupert Murdoch's War om Journalism”* de Robert Greenwald, “*The War on democracy”*, de Christopher Martin e John Pilger, para estudarmos este homem/mulher nesse mundo contemporâneo.

Quadro 6: paisagens sonoras, o desejo de pesquisar a criação de ambientes, sensações, situações a partir da utilização de músicas, seja pelas palavras, seja pela música em si executadas ao vivo pelos atores, usando os recursos vocais, percussivos, acompanhados ou não de instrumentos.

Quadro 7: o treinamento corporal, onde imaginava lançar mão mais uma vez de um treinamento inspirado nos estudos de Rudolf Laban e Moshe Feldenkrais, mas principalmente do primeiro, no que tange a dinâmica do movimento e a exploração do espaço. Além disso, alguns dinâmicas pensadas especialmente para essa criação, a investigação do equilíbrio, a venda[40] e o uso da máscara neutra.

Quadro 8: jogos, tais como: malabares coletivo[41] e coro-corifeu[42].

Para onde caminhará o processo de criação deste espetáculo? Os dispositivos levarão a quais caminhos de corpo e texto? Será útil toda essa preparação? Impossível saber o que de fato acontecerá no processo de criação, principalmente se considerarmos que o coletivo de artistas participantes é co-criador deste espetáculo e que os caminhos percorridos nesse rizoma processo criativo serão determinados exatamente pelos agenciamentos produzidos pelo grupo, o que determinará novas possibilidades, novos agenciamentos: moto-contínuo!

---

[40] Olhar ato 1 dessa dissertação.

[41] Olhar ato 1 dessa dissertação.

[42] Olhar ato 1 dessa dissertação.

Então, esse quadro cheio de quadros, me servia de apoio. Pelo menos um apoio inicial nessa jornada de criação. Servia para começar.

De uma maneira geral e simplificada, a parte inicial dos ensaios, programados para as manhãs de três dias da semana (quarta, quinta e sexta-feira) se organizava com jogos, treinamento corporal, e uma dinâmica mais ligada ao tema (coro-corifeu, venda ou máscara neutra). A parte final dos ensaios era dedicada a criação de cenas, por meio de improvisações, mais ou menos previamente combinadas pelos atores. Essas improvisações dão espaço a exploração dos temas, da pesquisa, dos sentimentos que todo material que está sendo acumulado provoca nos atores. O nosso método de criação tem a sala de ensaio como espaço central dele. As cenas surgem ali, nas improvisações, nas criações coletivas. A função que assumo nesse processo, construindo a encenação e o roteiro, é perceber as potências nesses momentos de criações: gestos, ideias, movimentos. Perceber e num novo ensaio, trazê-los de volta, dar espaço para que os atores desenvolvam aquele caminho. É, um processo de muitas idas e vindas, um desdobrar orgânico da cena e do texto. As vezes, há momentos de se conversar sobre, organizar na lousa, mas logo voltamos para a sala de ensaio, para uma nova experimentação. E as conexões são múltiplas. Como disse acima, existe uma ideia inicial, mas não fechada. A invenção dos atores vai transformando a ideia e a invenção tem que se dar no palco, na improvisação, por isso, um treinamento que prepara o corpo, que prepara o jogo, treinando disponibilidade, atenção, prontidão.

Acrescento aqui o comentário da atriz Gheysla sobre esse processo de idas e vindas para a construção do roteiro e da encenação que além de mostrarem o outro lado desse movimento criativo, resgatam alguns momentos do processo: *…criamos o roteiro em que havia um desenvolvimento coletivo da "história" da peça e o desenvolvimento individual que cada personagem a partir do que veio surgindo durante os ensaios, um personagem tinha sua história indo do começo para o fim, outro do fim para o começo, um dava saltos de anos, outro se passava em alguns dias… Fizemos improvisações de cenas que aconteciam nas ruas e que eram solitárias, me lembro de ter feito uma cena no supermercado e uma num orelhão. Essas eram cenas individuais. Em dado momento começamos a criar cenas coletivas, fiz parte de um grupo que criou uma cena com várias perspectivas da mesma história, daí surgiu um novo momento de solidão a hora da morte… Fizemos cenas em que as pessoas iam se tornando animais, a história de cada personagem até chegar o momento em que passava a peça, tudo ia caminhando mas ainda nos parecia muito confuso e incoerente... Então o Juliano chegou com uma ideia: No primeiro ato, todas as histórias faziam parte de um livro que o Marcos estava escrevendo, no segundo, a história*

do Marcos estaria sendo escrita pela Ana e no terceiro, cada personagem viveria a história do seu livro, a história de cada personagem fazia parte de um livro diferente escrito pela Ana (ou pelo Marcos) e teríamos um leitor, o Talles… Escrevemos todas as cenas que fazíamos em folhas de papel e fomos encaixando-as como quebra cabeças, algumas saíram, outras entraram, e assim montamos o roteiro que ficou como final na peça (Gheysla, Q, p. 4-6). Neste comentário, Gheysla relembrou os exatos instantes em que surgiram algumas ideias que chegaram depois ao espetáculo, nesse processo de idas e vindas, tal como a improvisação com os animais que chega ao espetáculo numa cena onde todos os atores cantam uma música de repulsa em direção ao Homem e depois avançam para cima dele como se fossem ratos avançando em comida.

E nesse vai e vem, na tentativa de capturar potências a serem trabalhadas, desenvolvidas no processo, me pergunto: nesses quase vinte anos de trabalho como diretor/dramaturgo e como professor, quanta coisa deixei escapar? Quantos espetáculos não fiz? Quanta ideia boa nem percebi?

Figura 20: A lousa **Fonte:** registro Orlando Talarico

Durante o processo de ensaio em 2015, fomos usando uma série de tablados que ficam em pé no nosso espaço de ensaio como uma grande lousa.

Nela, escrevemos as etapas da sequência de movimento, os deslocamentos, as figuras que o coro desenhava, colamos poesias do estudo sobre os poetas portugueses e letras de música de acolhimento e repulsa, os planos do Laban, desenvolvimentos do roteiro e desdobramentos das

interferências. Fomos usando a lousa para nos ajudar a FIXAR as ideias que apareciam, para REPETIR e assim, construir um roteiro e uma encenação.

Um roteiro com falas precisas, definidas, uma encenação com marcações, gestos e intenções também precisas e definidas era o que se procurava.

Eis um aprendizado desta jornada de pesquisa. Num processo de criação teatral, que parte de um tema para a construção de um roteiro-encenação, o dramaturgo-diretor (no caso: eu), territorializa o tempo inteiro. Apesar do meu discurso de liberdade na criação, de liberdade na educação, minha função é sempre a de dar margens, estriar o espaço, capturar os instantes.

A potência da criação, de natureza nômade, abstrata, (DELEUZE, GUATTARI, 2012) a máquina de guerra que surge espontânea, desterritorializante, inesperada num momento de improviso, vai ter que ser recuperada, reavivada mais para frente, mas isso é missão do ator que tentei tratar no ato 1 dessa dissertação, responsabilidade no seu ofício diário, principalmente no encontro com a plateia, não mais minha. Eu represento o sedentário, o aparelho de estado e o discurso de liberdade cai por terra ou não, pois sabendo dessa força territorializante, o que interessa, concordando com Deleuze e Guattari (2012, p. 228):

> [...] são as passagens e as combinações, nas operações de estriagem, de alisamento. Como o espaço é constantemente estriado sob a coação de forças que nele se exercem; mas também como ele desenvolve outras forças e secreta novos espaços lisos através da estriagem. Mesmo a cidade mais estriada secreta espaços lisos: habitar a cidade como nômade, ou troglodita. Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou de lentidão, para recriar um espaço liso. Evidentemente, os espaços lisos por si só não são liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários. Jamais acreditar que um espaço liso basta para nos salvar.

Desse modo, desejar os espaços lisos que secretam novos jeitos de habitar a velha cidade, mesmo porque, jamais podemos nos contentar com a salvação de um espaço liso.

No roteiro que definimos na segunda versão do espetáculo, começamos com o Homem escritor que vive além de vários conflitos existenciais, a frustração de não ter um livro seu, aceito por uma editora, o que o obriga a um trabalho burocrático de escritório. Logo na primeira cena, ele recebe uma ligação, é o editor, que conversa sobre o material que lhe foi enviado pelo Homem. Não aprova. Ele então tem a ideia de escrever sobre a sua própria vida, sobre esse escritor que não

consegue emplacar um livro e vive num prédio, e assim, inventa seus vizinhos como personagens de sua história. O que se vê a partir de então nos outros apartamentos são os vizinhos ou a invenção do autor? O que percebemos das pessoas são o que elas são, ou o que inventamos delas? A vizinha que quer desesperadamente ter um filho, o rapaz que vive intensamente suas curiosidades sexuais, a professora com seus conflitos entre as obrigações do seu trabalho e seus desejos. Vemos o que eles são ou a projeção do que o Homem percebe?

O cenário vira, os apartamentos são vistos, até que retornamos ao apartamento do Homem que escrevia. Ali aparece uma outra mulher, a Escritora, ela atende o telefone, conversa com um editor, logo vai enviar o próximo capítulo do livro que está escrevendo sobre o homem que resolve escrever sobre sua própria vida e sobre seus vizinhos. Ela resolve mudar um pouco a história, aproximar os personagens, um convite do Homem à Mulher, que deseja ter um filho, para um jantar e o segundo ato começa com os dois retornando da maternidade, com um bebê nos braços.

Todos os personagens: Mulher, Professora, Rapaz (aquele das curiosidades sexuais), Mãe, Moça (que traz cobranças, vendas, promoções) orbitam ao redor do Homem que tenta conciliar a vida com a escrita de um artigo, de um conto, de um livro para se livrar da vida burocrática do escritório. Cada vez sofrendo mais interferências, o Homem grita, parece quebrar a história, a parede se rompe com um som alto de uma geleira se partindo: "CHEGA!". *Há um aceleramento no coração uma sensação de surpresa de novidade, de algo mexendo rompendo mesmo* escreve Talles em seu questionário sobre esse exato momento (Talles, Q, p.4).

Aparece a Escritora novamente, ela resolve mudar a história, jogar fora esse caminho de encontro e anuncia um novo ato: o mundo. Neste terceiro ato, seguimos então não só a história do Homem, mas a da Mulher, da Professora, da Moça, do Rapaz e da Mãe. Cada um em uma trajetória individual, várias histórias paralelas, que se alternam, vários personagens de livros distintos que o Leitor carrega, lê e deseja encontrar.

Mirian, a Mãe, inventa um percurso que segue as bodas: *pérolas, prata, porcelana, cristal, estanho, madeira, papel* (Mirian, D). De trás para frente. Inventa o desejo de partir desse casamento imposto, de evitar a gravidez indesejada, inventa cenas, e escreve em seu próprio diário, quase um diário da personagem: *percebeu que estava indo embora e me jogou no chão… me vestiram, pentearam… meu marido chegou em casa e estava com fome… o padre veio batendo na minha porta para me dizer que eu tinha que batizar meu filho… quero o divorcio* (Mirian, D).

Até que no final, a Escritora termina seu novo livro em que, provavelmente, traz na história de um, outro personagem de um outro livro[43], misturando livremente tempos e espaços. Assim que ela puxa o papel da máquina, o cenário revela o Homem (ele ou outro dele) que digita no seu computador o final de seu livro sobre uma Escritora que escreve a história de um homem que escrevia uma história de um homem… Entra na casa da Escritora, o Leitor, que há muito a procurava, quando eles se olham, se encontram pela primeira vez, o Homem encerra seu livro. Fim. E fecha o computador.

A construção do roteiro da peça foi aos poucos, fora de ordem, partindo do caos para a ordem (se é que pode se chamar de ordem RS). As cenas eram criadas a partir de temas e não sabíamos exatamente onde elas entrariam e nem se entrariam na peça. Tudo foi feito a partir de improvisações e de cenas conversadas e criadas individualmente e coletivamente. Depois que havíamos levantado um material trabalhávamos colocando esse material em ordem. Essa ordem/ roteiro foi feita em alguns momentos somente pelo diretor Juliano e em outros momentos através de conversas do elenco. Cada ator era convidado a pensar a trajetória do seu personagem dentro do roteiro para analisarmos juntos a "lógica" das coisas e também para que, se quisessem, propusessem mais coisas (Elis, Q, p. 2-3).

Um dia, no meio do processo, cheguei mais cedo que o elenco na sala de ensaio e apaguei a lousa, tirei os papéis que estavam ali colados, guardei tudo.

Tô sentindo um pouco perdido… referente ao todo assim…é… tava muito tranquilo, até o apagar da lousa toda ali, aí… porque tava assim… é esperando de você (EU) uma coisa, assim tipo ahhh… aí apagou a lousa, você também se mostrou desesperado, colocou no lugar, do nosso lado… aí eu fiquei um pouco desesperado… com tudo (Marcos, E).

Meu Deus!!! Talles escreve com letras garrafais em seu diário e continua: *Este é o processo mais difícil que já vivenciei* (Talles, D).

[43] inspiração na obra tão admirada por mim de Guimarães Rosa que, por exemplo, nos permite um novo encontro com Miguilim, de Campos Gerais, já adulto, em Buriti.

No texto em que defende o conceito de estética como acontecimento, Lins a apresenta como uma filosofia "que não procura em absoluto se proteger do caos… mas almeja coabitar o caos…" (2012, p.18) o que exige de nós um cuidado com a tentação da vida à letargia, um caminho que pode nos levar a "algo mais forte", potente, inovador.

Caos e margens. Pondero: que caos conseguimos coabitar? Quanto cada um consegue se distanciar num processo de criação das margens? Quanto cada um se sente confortável com a desconfortável ausência de estrias de um espaço liso? Quanto podemos/devemos levar o grupo de atores a essa situação? O quanto também levaremos a plateia? Será que afastando-se demais das margens, sem a tranquilidade desse coabitar, não estaremos provocando afogamentos?

Não há resposta, minha pelo menos, a essas questões, pelo menos não no momento. São reflexões, mais um aprendizado desse caminho. Caos que assusta, mas também desejado, como Elis declara em seu diário: *O processo me engole e me sinto em um buraco negro*[44]. *Anseio a chegada do momento da cena, do improviso, do teatro para começar a ver o corpo desse grande rebento que estamos a parir. Tudo e nada. Confio. Sigo esperando e trazendo as próximas atrações* (Elis, D).

Logo no primeiro mês de ensaio, os atores, divididos em dois grupos prepararam uma montagem curta, objetiva, do que consideravam a essência (tema, estética, texto, conflitos) da peça "O cadáver vivo". Essa é uma prática que tem acompanhado meus processos de criação. Os atores, sem a interferência da direção, estudam e propõem uma montagem curta de algum texto ou

Figura 21: Ensaio 1 **Fonte:** registro

[44] Nome inventado pelos atores ou alunos, já não me recordo, mas que serve para denominar o momento do processo de criação do espetáculo que parece que estamos completamente perdidos… e muitas vezes, estamos.

de algum tema ligado ao que estamos pesquisando. Considero que esse procedimento alimenta o processo, novas visões são incorporadas.

Assistindo naquela manhã às apresentações inspiradas na peça de Tolstói, senti a atualidade do tema, a força do texto e achei que os elementos da atualidade que os grupos trouxeram, ajudaram a compreensão do conflito. Deu vontade de montar. Lendo as minhas anotações, enquanto escrevo essa dissertação, me surpreendo com a quantidade de ideias que, destas primeiras improvisações sobre a peça de Tolstói, foram trabalhadas, elaboradas e chegaram a versão final da peça: os monstros que perturbavam, o interesse dos outros pela vida dele, os documentos que chegam para ele assinar, a revolta do personagem central diante de tanto controle e, principalmente, a troca do protagonista, que experimentamos de uma maneira na 1ª versão em 2015: mudando aqueles ao redor do Homem, mudando na essência, nas relações; e de outra maneira na 2ª versão: pulando o foco central para outro personagem, inventando outro a viver as interferências do mundo.

No final das apresentações, alguns comentários do grupo que registrei em meu caderno de ensaio: *o sistema que nos controla é um sistema fantasma… a gente não pode fazer o que a gente quer com a gente, nem se matar… além das leis do estado e da sociedade, temos a lei da internet, que sabe de tudo o que você faz.*

Nas semanas seguintes, três exercícios, e os seguintes textos: "O estrangeiro" e "O homem revoltado" de Albert Camus para o Marcos sozinho; "O processo", "A metamorfose" e "Carta ao pai" de Franz Kafka, para Flávio, Mirian, Talles; e os russos para Elis, Fernanda, Ana Maria, Gheysla. Os textos de Camus achava que podiam dar a Marcos uma dimensão existencial para o personagem, olhar um pouco para Mersault podia trazer inspiração para sua criação. Com Kakfa, desejava nos aproximar do surreal, do absurdo. E com os russos, entender mais o contexto da obra inicial por meio de outras obras do próprio autor e de outros conterrâneos contemporâneos a ele.

Figura 22: Ensaio 2 **Fonte:** registro Orlando Talarico

Na sua montagem, Marcos usou os palcos em pé, colocando-se em um quarto de paredes altas, grandes. Talles comenta em seu diário: *A proposta de cenário foi o que mais me chamou a atenção, nos colocava em sensação de labirinto, presos, além de moldar muito bem o espaço cênico* (Talles, D). O grupo que trabalhou com Kafka, se meteu embaixo do palco, em pequenos espaços, subterrâneos e o grupo dos russos trabalhou com o palco vazio, nenhum cenário. Eis o meu 1º, 2º e 3º ato, ou pelo menos, um desejo, uma inspiração.

A partir da ideia apresentada na cena do Marcos, com os textos do Camus, começamos a experimentar paredes móveis nos ensaios, usando as araras de roupa do acervo do grupo cobertas com papelão.

Figura 23: Cenário em construção
Fonte: registro Orlando Talarico

Figura 24: Cenário **Fonte:** registro Orlando Talarico

Duas grandes paredes para fazer o apartamento.

No 1º ato, as paredes giram, revelam novos apartamentos. No 2º ato, as paredes se afastam, outros desenhos, um apartamento mais amplo visto de diferentes perspectivas e também o corredor e o saguão do prédio. No final do ato, as paredes se separam. Cada uma em outras duas. O que podíamos fazer com essas paredes com rodas? Várias experimentações para o 3º ato até chegarmos a uma porta aberta para a rua, a janela do prédio, uma cabine telefônica, outras portas da rua, que se abrem, que não se abrem, a porta de talvez um prostíbulo, a fachada de um prédio de onde vemos as janelas abertas, os corredores de um condomínio por onde entram e saem as pessoas, a porta da igreja por onde entra a noiva, outras portas de outras casas, a janela da farmácia de plantão, a vitrine que expõe corpos como num açougue, uma casa vista da rua por entre as janelas, um apartamento vazio, a porta do consultório de um médico, um carrossel, uma boate, um buraco na parede e de novo um prédio que gira e revela cada um dos vizinhos.

Para o início do espetáculo, antes de chegarmos a uma transmissão de rádio, pensava em um aparelho de TV em cena, pequena, velha, onde veríamos as coisas que passam hoje em dia na TV aberta: violência, religião e mais violência, propagandas e futebol.

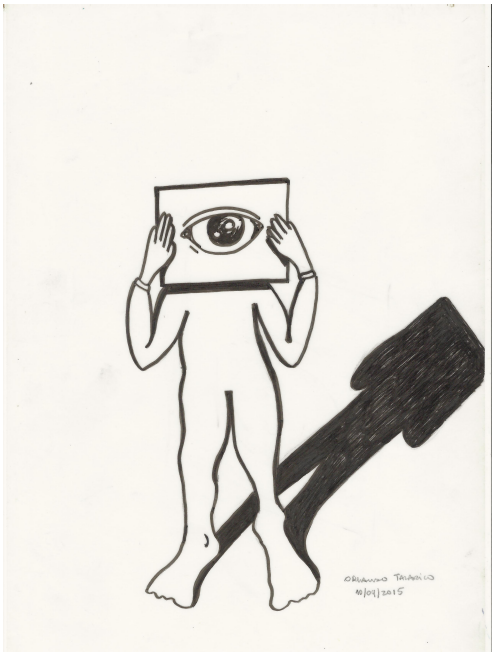

Figura 25: desenho 14.
Fonte: registro de Orlando Talarico

Então propus que eles se dividissem em dois grupos para criar uma transmissão inspirada, pela forma e pelo conteúdo, no que nós mais vemos na televisão aberta. O grupo que criou dentro do tema da violência, fez um programas com apresentação em um estúdio improvisado e tomadas externas que mostravam, preenchendo a tela, uma vítima de um atropelamento, que pedia ajuda enquanto o repórter continuava com sua performance alarmista. Depois, uma reportagem sobre a falta de asfalto e com a cantora famosa do momento.

O grupo que criou a partir do tema religioso apresentou um vídeo que intercalava transmissões de três igrejas

diferentes. A primeira, a católica, música instrumental ao vivo e uma leitura monotônica e canto, a segunda, a "menina pastora" que podia conversar diretamente com Deus e, por último, uma pastora promovendo exorcismos do demônio e pedindo o dinheiro dos fiéis.

O que se produzia ali não era ainda o que entraria no espetáculo, era uma experimentação. O processo teatral comporta isso, o seguir por linhas, por possibilidades, que as vezes não vão levar a lugar algum. Talvez, seja muito mais sobre isso, linhas soltas, criativas, potentes, mas que não necessariamente precisam fazer parte de um produto final, o processo de criação. E se penso em educação e comparo a apresentação final com uma prova, arrisco dizer, que uma grande quantidade de experiências importantes, seja por seus conteúdos, ou seja simplesmente pela alegria que causaram no processo, ficam de fora, não aparecem. Numa peça teatral, entendo isso como uma fatalidade inexorável pelo tempo de duração de uma apresentação. Já na escola, no processo de aprendizagem de crianças, jovens, adultos… bom, isso é assunto para uma outra hora.

Com a lousa apagada, um novo momento: os oito atos da sequência de movimentos que os atores propunham, com gestos de solidão, músicas de repulsa e acolhimento, cotidiano russo e as interferências precisavam se tornar os três atos imaginados. Não só porque havia um pensamento prévio, mas porque interessava um primeiro momento com os personagens a sós, um outro onde aparecessem relações, os encontros mais próximos, familiares, de vizinhança, e, por último, o mundo. Nesse movimento de oito para três, agrupamos as interferências:

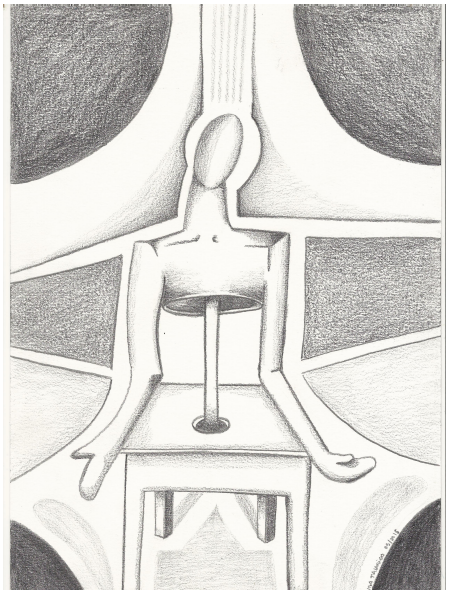

Figura 26: desenho 15.
Fonte: registro de Orlando Talarico

- tempo (filho, saúde, beleza, disposição);
- sociedade (tradição, família, religião, casamento, sexo, relacionamento);
- estado (leis, polícia, poderes), sistema (capitalista, mídia, destacando a internet).

Nesse processo de criação de idas e vindas, uma nova improvisação proposta que Fernanda descreve no questionário: *Apareceram pessoas em um prédio, no início sozinhas, depois com os vizinhos e depois no mundo. Isso tudo culminava num caos* (Fernanda, Q, p. 3-4).

No dia 15 de maio de 2015, quando chegamos ao Teatro da Pedra para ensaiar, a luz tinha acabado, as pessoas que tinham chegado mais cedo para preparar o almoço, reclamavam da falta de gás, não conseguiam pedir gás porque o telefone, que dependia da eletricidade, não estava funcionando também. Interferência! Interferência no ensaio. Então, propus uma improvisação: e se acabasse tudo? Um grupo fez uma cena onde havia uma preparação para um casamento, na chegada do noivo, o gás acabava, tentavam ligar para pedir gás, saldo insuficiente, acabava a energia, acendiam uma vela, o vento apagava, a casa é invadida por fantasmas. Quando voltou a luz, ela quer se matar, mas o revólver está sem bala. O segundo grupo fez uma cena que mostrava quatro casas próximas, um prédio que ficava sem luz, sem água, sem telefone, sem crédito no celular. Todos iam reclamar com o síndico e uma confusão acontecia.

Esse espetáculo trata da interferência. Eu, pai, marido, mantenedor de uma casa, que pago aluguel, contrato ajudante para limpar a casa, pago luz, telefone (fixo e celular – dois celulares), água, plano de saúde, seguro do carro, conserto do carro, seguro da casa (o aluguel exige), IPVA, IPTU, mensalidade da escola, supermercado, farmácia (fraldas, remédios). Eu, cada vez menos nômade, cada vez mais dentro do sistema, sofrendo para dar conta, e tento resolver os problemas do trabalho, o contrato não saiu, o contrato saiu, mas o pagamento não, não vai mais ser pago… minha carteira de motorista venceu, tenho que pagar a taxa para pagar a consulta (é a taxa da taxa) e ainda, porque eu tenho carteira C (posso dirigir caminhões de pequeno porte – quem inventou isso?), tenho que fazer exame toxicológico, mais uns R$ 300,00… falta dinheiro para pagar as contas, sempre

sobra mês no meu salário… e a doença de pele da menina, ela coça a noite toda, dorme mal ou mal dorme, não sabemos como sara, se sara… será que é a comida, será que é a água… vamos buscar água mineral para o banho dela, vamos dar remédios homeopáticos para elas… agora são duas, duas meninas lindas… não vamos dar remédio… compressas na batata das pernas e uma fatia de limão em cada sola do pé, dentro da meia e a gente fica acompanhando, a febre é boa para elas, a escola não… a gente tem que inventar uma escola, a gente inventa uma escola… e procuro casa para sair do aluguel… e procuro terreno para construir uma casa para sair do aluguel… e o telefone toca: vovó faleceu…..

E me assusto com a violência, principalmente contra as mulheres, duas meninas lindas que ajudo a criar que não aceito que sejam classificadas como cidadãs de 2ª classe, jamais. E me assusto com a ignorância, com o racismo, com a intolerância, com o egoísmo, com o capitalismo, com o poder e tantas outras porcarias… me assusto demais… e atraso com as leituras para o mestrado, atraso com a escrita da dissertação… atraso em casa, atraso no trabalho, atraso nos estudos… e não paro de correr… cansaço físico, noites muito mal dormidas… tantos pensamentos, tantas preocupações… Quem me leva os meus fantasmas?

Na cena em que a Professora interpela o Homem quando criança, o texto da avaliação escolar dele foi tirado do meu boletim de pré-escola: "…lidera todas as dramatizações distribuindo papéis, coordenando… escolhe pessoalmente as roupas que deve usar. Quando conscientiza-se de seu papel, participa atentamente… tem muita imaginação na criação de diálogos"[45].

Numa primeira visita aos diários, logo depois da estreia, em 2015, uma decepção. Poucos deles tinham de fato feito um diário, em várias das produções dos atores o que se encontrava era uma síntese de todo o processo, só isso e, às vezes, sem nenhuma palavra deles. A única exceção era o diário da Elis, com uma descrição detalhada do processo, sua pesquisa, suas sensações, a sua contribuição para a construção do roteiro, cada uma das entradas da pesquisa, os jogos. Marcos tinha feito uma capa com flores, arriscava poesias, mas não acompanhava o processo, com um

[45] Boletim de 1975 do jardim Meu Castelinho que frequentei de 1973 a 1976, dos 3 aos 6 anos.

diário sem páginas numeradas e, às vezes, alguma data, parecia que logo tinha desistido do diário, nem nome colocou. Já Gheysla, perdeu o diário dela e entregou um pequeno material com folhas avulsas dentro de um envelope pardo onde estava escrito: parte 1, mas nunca chegou para mim a parte 2. Ana Maria, que escreveu somente uma página sobre a pesquisa das interferências, traz textos entre aspas, sem indicação de autor, nem fonte, o que me lançou em novas aventuras, como por exemplo para descobrir quem é "Niekrássov" (nome solto numa página de seu diário). Na internet encontro Nekrasov, descubro que foi contemporâneo de Dostoiévski, que inclusive foi o editor do primeiro livro dele: "Gente pobre". Meu desafio, muitas vezes é compreender as anotações. O que quer dizer um asterisco na frente das frases? Fernanda escreve um diário com praticamente nenhum linha dela mesma, só citações. Mirian, com um diário de dezessete páginas, usa seis para desenho, duas para uma atividade proposta por mim e de resto, páginas ocupadas com tentativas de texto e roteiro. Talles não numerou as folhas, passou a limpo e ficou com as páginas sem ordem cronológica e trouxe pouquíssima descrição do processo, das pesquisas que fez, assim como Flávio.

Tempos depois, encarando a escrita do texto final dessa dissertação, resolvo abrir novamente cada um dos diários. Releio-os, com a distância do tempo, já em 2017 e começo a encontrar outras coisas, talvez não exatamente o que estava procurando no final da primeira temporada em julho de 2015. Como já escrevi nessa dissertação, meu caminho era de um nômade falso, louco para encontrar destinos já conhecidos. A leitura de Deleuze, marcante nesse percurso, me joga em um novo paradigma, de menos verdades, menos pré-conceitos, menos estriagens, mais nômade. Uma reflexão dolorosa, pois convida o olhar a toda uma trajetória de, pelo menos, vinte anos na condução de projetos e a reconhecer sedentarismo.

Com esse novo olhar, novos deslumbramentos, releio o diário de Ana Maria e descubro que ela diz: *Se hoje estou aqui iniciando um processo de montagem é porque sou tocada de maneira muito profunda pela arte de representar. É também porque acredito no teatro como algo transformador, que me transforma enquanto ser humano, transforma a todos que participam do processo de construção, inclusive o público que o assistirá e contribuirá em muito para a existência do mesmo* (Ana Maria, D).

Então, pego emprestado as palavras da Ana, este tem sido o exercício desta dissertação, cima baixo, frente trás, lado lado, roubar palavras, falar junto, e reaprendo a força transformadora do teatro, deste teatro que desejo nômade, que "me transforma enquanto ser humano". E continuo a

descobrir e a deslumbrar-me. Talles coloca em seu diário, discretamente, seus desafios, suas expectativas: *O teatro é risco. Na cabeça isto é claro, então vamos jogar com o corpo?… nunca participei de um processo em que eu não soubesse de fato do que se trata… experimentar novas possibilidades corporais com o intuito de dar vida a um personagem… descobrir maneiras diferentes das que já estão no automático… estudar e pesquisar… descobrir… brincar e divertir… escolhi fazer teatro… pelo puro prazer… auto conhecimento e quebrar barreiras corporais e mentais… E acessar o íntimo fica entre o perigo e o prazer* (Talles, D). Também no diário é que Mirian inventa a história da vida toda de sua personagem e Flávio cria uma poesia, para abrir seu diário e falar de suas expectativas:

O dia começa com uma neblina que cobre a Serra São José. A temperatura é amena, escuto ao fundo sons de grilos. Agora o sol já começa a ganhar força e romper as finas nuvens.
E eu? Eu estou aqui para também romper minhas neblinas, me auto conhecer, buscar que a luz entre em minha mente, no meu corpo, no meu coração.
Tenho muita coisa pra conhecer, aprender, buscar!
Quero me clarear!
Quero me descobrir!
E quero fazer isso juntos com os meus!
Quero trocar! dividir! multiplicar! somar!
Eu quero o sol!
(Flávio, D)

Demorei a perceber devires, possibilidades. Abrir-me ao deslumbramento e conseguir olhar os diários pelas forças que estão operando ali, me livrando de pré-julgamentos formados na sala de ensaio, ou no dia a dia das nossas relações, mas conseguir percebê-los pela capacidade de potência do que está escrito ali. Aprendizado para mim que mudou completamente meu olhar para essa dissertação e para a participação de todos os atores nesse texto, organizado por mim, mas espaço para tantas vozes, que se não estão todas aqui, nesse momento do texto representadas, se espalham com força por toda a dissertação.

Eis o Juliano a ver os processos e não os acertos. O educador, o pesquisador destrona o diretor e seu desejo de territorialização.

Trago ainda uma última reflexão de Talles sobre todo o processo, escrito em 24 de julho de 2015: *Dever cumprido, foram três meses e vinte dias mergulhados em universo de pesquisa e autoconhecimento com mais nove pessoas. Chegamos a um resultado final, ainda mutável. Neste*

processo vivenciei as mais diversas sensações: felicidade, angústia, euforia, medo, dúvida, prazer, raiva, confiança, vazio, vontade de desistir, certeza em continuar. Tivemos vivências corporais fantásticas, de descoberta solitária e coletiva. Desafios que nos colocava em sintonia com os outros corpos, ainda não chegamos a um ideal, mas desenvolvemos muito nossa percepção do outro. Eram oito corpos entregues. Lutamos contra nossos fantasmas, nossos apoios, muletas, lutei contra a dança, tentei deixar mais claro, menos confuso, ter mais coragem. Olhamos para o corpo individual, para o corpo coletivo, para o espaço cênico e as tensões que podemos criar nele. Jogamos juntos, no mesmo tempo, ritmo, espaço, peso… Fomos proponentes, fomos coro. Deixamos a bola cair milhares de vezes, mas pegamos e permanecemos em roda no horário combinado, e melhoramos tanto na bola, quanto na roda. Fomos exatos Platão, poliedros, escalas, Laban. Colocamos nossa movimentação em um sistema, em uma direção. Cima baixo, lado lado, frente trás. Buscamos a perfeição e depois quebramos tudo, criamos e exploramos. Observamos muito o corpo do outro, anulamos o seu rosto e percebemos suas qualidades corporais. Buscamos o indivíduo e suas angústias, suas solidões. Mostramos as nossas e fomos para o mundo junto com Kafka, Camus, Tolstói e nos revoltamos, ficamos indignados, sem saber por onde ir, por onde começar. Discutimos sobre família, religião, capitalismo, globalização, influência do tempo, sociedade, amores idealizados, violência. E encontramos o acalento com Bethânia, Sérgio Sampaio, com Victor Ramil. Poetizamos nossa dor e solidão com Fernando Pessoa e seus heterônimos Ricardo Reis, Alberto Caeiro e Álvaro de Campos. E finalizamos com um tesouro na mão, "Fado", ainda em construção, mas que já despertou um orgulho e realização pelo processo. Minha vontade de ainda continuar os treinamentos e pesquisa e apresentar mais vezes tanto na cidade quanto fora…. (Talles, D). O que eu posso falar sobre esse texto que eu não tinha visto? Potência! Muita potência!!!

Durante o processo de criação do espetáculo FADO, não sei se por se tratar de uma pesquisa de mestrado ou não, fomos conversando mais do que o habitual sobre o que estávamos fazendo, as técnicas que estavam sendo trabalhadas, os caminhos dos estudos, a organização do roteiro. Desta maneira, no meio do processo, para explicar a verdade que se empresta a cena, para pedir para eles que ligassem o que estavam fazendo a uma verdade dos seus próprios sentimentos, com o íntimo deles e percebessem, que nesse processo para dentro, de tanta introspecção, precisava ser

acompanhado de um outro movimento, para fora, com o objetivo de alcançar, a partir desse íntimo, a plateia, inventei um desenho, um conceito que Elis copiou em seu diário: O íntimo, o mundo, a seta e escreveu: *como conseguir essa conexão? ouvir o que é íntimo… transformar… dialogar… colocar no mundo o subproduto desse trajeto com o que é possível a cada um. Entregar-se ao íntimo, expor-se, se puder na frente do outro abrindo sobre a mesa suas verdades. Esconder, omitir, boicotar – parada, não fruir – consciente ou inconscientemente. Tranquilizar-se e deixar vir… deixar chegar a hora, apanhar a linha da seta e nela voar para fora de nós sem perder a conexão com o que há de mais íntimo em nós* (Elis, D).

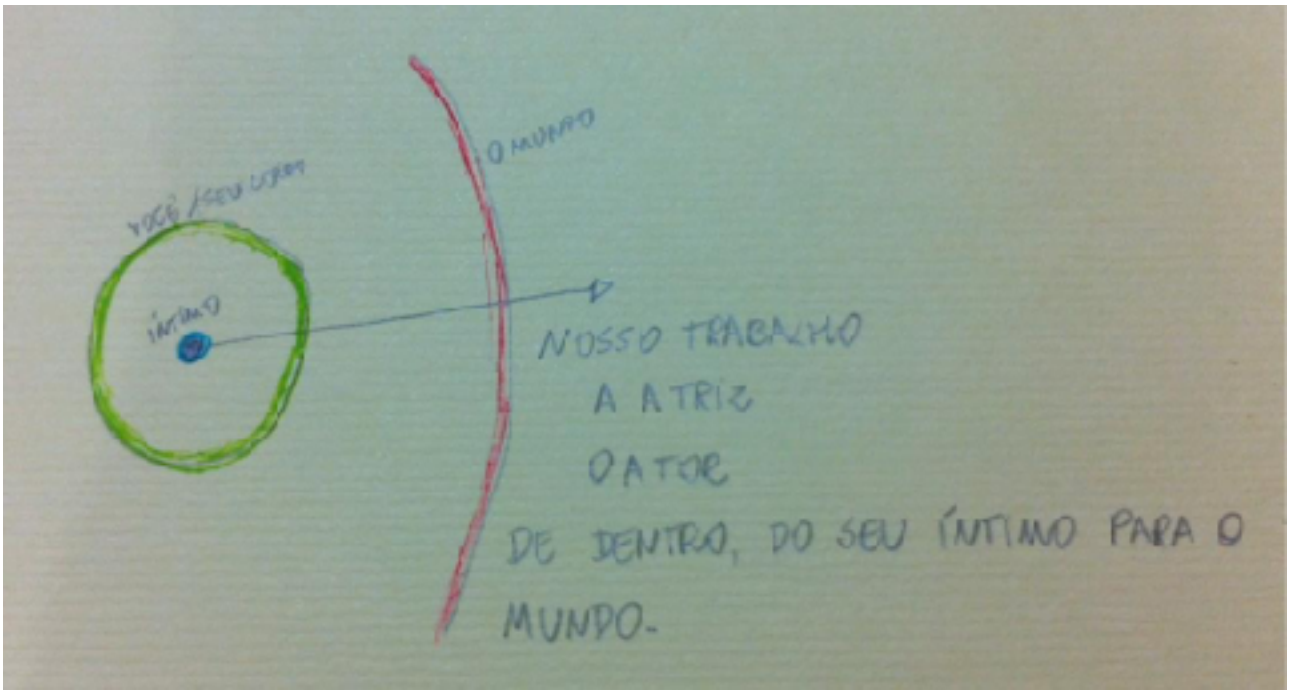

Figura 27: Íntimo **Fonte:** registro do autor

Não sou escultor, definitivamente não sou escultor. Mas me meti há alguns anos atrás a fazer máscaras de *Commedia dell'Arte* em couro e para isso precisava de um molde em madeira. Fui conhecer esse método numa fazenda que servia como sede a um grupo inglês comandado por John Rudlin no interior da França. Ele escrevia e estudava *Commedia*, tinha as ferramentas, nunca as havia usado, mas mesmo assim, me ajudou nos primeiros passos. Depois, fui a região da Cornualha,

na Inglaterra, fazer um curso com Michael Chase, que tinha aprendido com os italianos e com os balineses. E, assim, sem saber muito, fui me meter a fazer as máscaras e, portanto, os moldes de madeira. Meu método então, de não escultor, para não errar tirando pedaços da madeira irreparáveis, é ir trabalhando aos poucos, para assim, sem desastres, lentamente ver a imagem da máscara aparecer.

Considero que repito esse método aqui nesse texto. Primeiro colo junto um grande bloco de madeira (as informações em torno de um tema específico) e depois vou cuidadosamente tirando as lascas que não precisam estar ali, para fazer surgir a máscara… e haja tempo para tão desafiadora máscara chamada dissertação.

[...] do meio, pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar.
(DELEUZE, GUATTARI, 2011, p.49)

Nessa cartografia, dentro desse processo de criação, nem sei descrever exatamente como chego aqui. Na saída, pensava que ia falar sobre a educação e isso se provaria de maneira quase matemática, um acumulo de conhecimento, uma observação de uma descoberta. No entanto, essa jornada, de encontro com Deleuze, Guattari, Lins, Larrosa e de reencontro com tantos outros autores e mestres do caminho, foi uma jornada de reflexão da minha prática que vai muito além de definir educação ou não educação. O que sinto que fiz foi, a partir principalmente do conceito nômade, balançar uma série de certezas sedimentadas. Vivo a angústia de talvez não chegar a lugar algum, começo a reconhecer essa realidade na minha própria vida, chegar aonde? O alento, sempre tem, o que vale é a experiência, o processo, o caminho, afinal, navegar é preciso, viver não.

Encerrando esse quarto ato, composto dessas três cartografias que a toda hora se esbarram, me vejo um pouco como um diretor em busca de um teatro nômade, um dramaturgo vivendo o desafio entre o liso e o estriado, e um pesquisador que aprende um olhar nômade, que não reclama por estriagem, nem porto seguro, mas pelo contrário, se entusiasma com os "espaços lisos que traça" (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 233).

Quando se inicia um processo de criação de um espetáculo? Com certeza não há um ponto zero, nunca estamos zerados para um novo começo e as ideias e propostas fluem em fluxos e conexões diversos, indizíveis, incontroláveis, imensuráveis, no meio de procedimentos artísticos, no meio de pensamentos de mundo, no meio de métodos. Um meio de uma jornada longa, começada no teatro escolar, distante e potente que despertou vontade de seguir carreira, que passou por um curso universitário de teatro, que levou a um grupo de pesquisa onde o teatro tomou o corpo, fez-se mais inteiro, trouxe prêmios, reconhecimento e compreensão estética, prazer na luz, no cenário, na cena; e (re)encontrou a educação, o teatro voltou a escola, mas o personagem era diferente, era professor e os caminhos de encontro, de pesquisa, de vontade de saber e de não saber levaram a viagens mais longas, ao estrangeiro e a dança, ao estudo do movimento e da máscara que se faz e que se usa. Então, a vontade de arriscar os profundos da criação fizeram voltar a pátria mãe, principalmente o sonho de dar a todo esse ensejo, um significado, e apostar num teatro que pudesse ser palco de novas aspirações, de transformações, que misturasse arte e educação, estética e pedagogia, prazer e conhecimento, e, assim, percorrendo vilas, praças, escolas e, principalmente subindo montanhas, encontrando gente e procurando outras tantas encontrar, numa jornada que cada vez mais incompleta, chega-se aqui, a um curso de mestrado, exercício de conhecer e reconhecer, chegar por um lado a Deleuze e na outra ponta ao próprio trabalho de criação em teatro e tentar aproximar essas duas pontas, aproximação que checa, balança, (re)descobre e inventa. Transforma o próprio olhar.

Se existe educação nesse processo? Sim. Eu já não sou o mesmo!!!!

EPÍLOGO - DEVIR

Nesse derradeiro momento de minha pesquisa, neste epílogo, reflito sobre o que fiz e o que não fiz. Comecei a escrever essa dissertação no ano em que completei 30 anos de carreira no teatro. Um caminho iniciado com a montagem de "Vida de Galileu" de Bertolt Brecht, em 1986, uma montagem ainda escolar, mas que considero um início, pois ali, pela primeira vez, experimentei a sensação de "entrar em cartaz" com uma peça, ou seja, apresentar não só uma vez no final do ano, mas cumprir uma temporada de apresentações.

Imaginava então, que uma dissertação de mestrado me levaria a uma sistematização de minha prática, um exercício de transformar as técnicas do dia a dia de sala de ensaio, num método de criação teatral que poderia a partir de então, ser replicado, multiplicado. Confesso que isso me passou pela cabeça.

No entanto, ao longo dessa aventurosa pesquisa que se abriu para mim nesse processo de mestrado, outros foram os caminhos percorridos, caminhos atravessados pela nomadologia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, pela experiência de Jorge Larrosa, pela educação menor de Silvio Gallo a partir da literatura menor dos dois franceses já citados. Atravessamentos que me impulsionaram não na busca por margens, por certezas, ou pela definição de um método de criação, mas me convidaram a um mergulho no liso, na errância, na experiência do pequeno, que vai sendo registrado no mapa inventado na viagem, uma cartografia de potências. E ao contrário das certezas imaginadas antes da aventura, o dilema máquina de guerra x aparelho de estado fez me na verdade duvidar de todos os procedimentos durante tanto tempo praticados. Ao invés da construção de um sistema a partir das ideias que tinha de teatro, o mestrado promoveu o desmoronar dessas ideias e me convidou a repensá-las.

Quanto ao dilema que me acompanha nessa escrita, de provar ou não educação, primeiramente defendo que toda atividade artística é potencialmente transformadora, portanto, potencialmente educativa. Reitero, todavia, que, em se tratando de arte, as percepções são múltiplas e devem permanecer assim, o que me afasta do desejo da síntese, da redução. Mas, em todo caso, arrisco dizer, que em termos gerais, esses quatro movimentos que fiz nessa dissertação, se não dão conta de explicar a educação como um todo, podem servir de inspiração aos educadores. Faço um último movimento de deslocamento, agora no sentido oposto, da arte para a educação, e ouso afirmar que: 1) pensar na verdade do encontro, que reclamo para a cena, no encontro do ator com a plateia, verdade que convida o habitar do liso, longe das margens, que convida ao caos, mesmo entre tantas estrias; 2) valorizar as histórias dos atores, trazendo elas para dentro do texto do

espetáculo, possibilitando distanciamento e transformação; 3) promover o contato dos atores com saberes diversos, músicas, informações, filmes, literaturas e oferecer espaço de criação a partir desse estudo; 4) e refletir sobre a prática do pesquisador, do diretor e do dramaturgo, podem ser inspiradores à educação. A uma educação que apesar das salas de circunstâncias que se repetem (sala de aula, matérias, livros) encontra os espaços lisos onde se reinventa, onde se torna máquina de guerra. Uma educação que valoriza os saberes dos educandos, quer saber de suas misérias e reconhece estas misérias não como adversidade, mas como ponto de partida. Educação ainda que convida a exploração do mundo e abre espaço a invenção que se dá a partir desse encontro. E, por fim, educação onde o educador se percebe na travessia, na incompletude,

Para finalizar, volto aquela imagem do início da dissertação, da fazenda, quando o escuro me trazia mais e mais estrelas. Então, o que o mestrado me trouxe? O menos saber? Diria que foi mais saber que não sei, e me permitir não saber e, assim, conseguir enxergar mais estrelas no céu escuro da fazenda. E, portanto, sem chegar a um manual para que diretores ou artistas de teatro possam replicar práticas, chegar, talvez, a um texto que possa inspirar caminhos e produzir novas composições com o mundo, devires.

Assim, escolho para encerrar essa foto abaixo. Palco vazio. Devires.

Figura 28: A sala de ensaio.
Fonte: registro Orlando Talarico

Pano.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. 3. ed. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987.

BARBA, E. **A canoa de papel:** tratado de antropologia teatral. Tradução Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1993.

BARROS, M. **Poesia Completa.** São Paulo: Leya, 2010.

BROOK, P. **O espaço vazio**. Tradução Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

COURTNEY, R. **Jogo, teatro & pensamento** – as bases intelectuais do teatro na educação. 2. ed. Tradução de Karen Astrid Müller e Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DELEUZE, G. **Espinosa:** filosofia prática. Tradução: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, G. **A imagem tempo.** Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, G. **Conversações.** 3. ed. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo, Editora 34, 2013.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 3. 1. ed. 4. reimpressão. Tradução Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Lúcia Claudia Leão e Sueli Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 1. 2. ed. Tradução Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 5. 2. ed. Tradução Peter Pal Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Kafka:** por uma literatura menor. Tradução Cíntia Vieira da Silva, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

FÉRAL, J. **Encontros com Ariane Mnouchkine:** erguendo um monumento ao efêmero. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senas São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 2**; o uso dos prazeres/ tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graaal, 1984.

FREIXE, G; **La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine:** Une lignée théâtrale Du jeu de l'acteur. Paris: Entretemps, 2014.

GALLO, S. **Deleuze & a Educação.** 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

GALLO, S. **A escola: lugar de formação?** In: SCARELI, Giovana (org.). Educação, culturas, políticas e práticas educacionais e suas relações com a pesquisa. Porto Alegre: Sulina, 2015.

KASTRUP, V.; BARROS, R. B. de. In: **Pistas do método da cartografia.** Organização: Eduardo Passos, Virgínia Kastrup, Liliana da Escóssia. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KIAROSTAMI, A. **Duas ou três coisas que sei de mim.** São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004.

KOHAN, W. O. **Infância, estrangeiridade e ignorância** - Ensaios de filosofia e educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LABAN, R. **Domínio do movimento.** Tradução de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LARROSA, J. **Tremores:** escritos sobre a experiência. Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora: 2015.

LECOQ, J. **O corpo poético:** uma pedagogia da criação teatral. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: SESC, 2010.

LINS, D. **Estética como acontecimento.** In: Conexões: Deleuze e Arte e Ciência e Acontecimento e… Organização: Susana Oliveira Dias, Davina Marques e Antonio Carlos Amorim. Petrópolis, RJ: De Petrus; Brasilia, DF: CNPq/MCT; Campinas ALB, 2012.

LINS, D. **Nietzsche: vida nômade** - estadia sem lugar. In: Conexões: Deleuze e Territórios e Fugas e… Organização: Davina Marques, Gisele Girardi, Wenceslao Machado de Oliveira Junior. São Paulo: Dp et Alli, 2014.

MELO NETO, J. C. de. **A educação pela pedra e outros poemas.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

NEWLOVE, J. **Laban for actors and dancers.** Londres: Nick Hern Book, 1993.

NEWLOVE, J; DALBY, J. **Laban for all.** 4. ed. Londres: Nick Hern Book, 2011.

ONETO, P. D. **A Nomadologia de Deleuze-Guattari.** Revista Lugar Comum – Estudo de Mídia, Cultura e Democracia nº 23-24. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Laboratório Território e Comunicação. Rio de Janeiro: UFRJ, n 23-24, jan. 2006-abr 2008.

PEREIRA, J. F. G. **No sertão de Graciliano, Nelson, Gilles e Félix, à procura de um Fabiano Nômade**. In: O que te move a pesquisar? Ensaio e experimentação com cinema, educação e cartografia. Org: Giovana Scareli e Priscila Correia Fernandes. Porto Alegre: Sulina, 2016.

RANCIÈRE, J. **De uma imagem à outra?** Deleuze e as eras do cinema. Tradução de Luiz Felipe G. Soares. Paris: Le Seuil, 2001.

SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro.** 4. ed. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2000.

STANISLAVSKY, C. **A preparação do ator.** Tradução de Pontes de Paula Lima. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

TOLSTÓI, L. **O cadáver vivo.** Tradução: Elena Vássina e Graziela Schneider. São Paulo: Peixoto Neto, 2007. (Coleção Os grandes dramaturgos; 24)

APÊNDICES

APÊNDICE I

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, _____, abaixo assinado, autorizo a Universidade Federal de São João del-Rei, por intermédio do aluno, Juliano Felisatti Gonçalves Pereira devidamente assistido pela sua orientadora Giovana Scareli, a desenvolver a pesquisa abaixo descrita:

1-Título: **"**IMPLICAÇÕES ENTRE TEATRO E EDUCAÇÃO NA CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO TEATRAL "FADO""

2- Objetivo: O objetivo geral deste trabalho é acompanhar o processo de criação de um espetáculo teatral inédito do Teatro da Pedra (grupo de teatro saojoanense, Minas Gerais) e os aprendizados dos atores e do diretor nesse processo.

3- Descrição de procedimentos: esse processo de criação, acompanhado nessa pesquisa, compreenderá um período de ensaios de abril a julho de 2015; uma curta temporada de apresentação em julho de 2015; uma nova etapa de ensaios no 1º semestre de 2016; e uma temporada mais longa de apresentações em 2016. Os ensaios e apresentações acontecerão na sede do Teatro da Pedra, situada a avenida Luiz Giarola, 2564, bairro Colônia do Marçal, São João del-Rei, Minas Gerais. Cada ator deve manter um diário de bordo para escrever sobre as experiências, sensações, reflexões provocadas pelo processo. No 2º mês de ensaio, serão realizadas entrevistas em duplas e no final da 2ª temporada de ensaios, convidaremos os atores a responder um questionário.

4- Desconfortos e riscos esperados: na criação teatral autoral, com a produção de um texto inédito, os elementos levados a cena e posteriormente à dissertação são muitas vezes autobiográficos. Fui devidamente informado dos riscos acima descritos e de que pode haver outros riscos não descritos, não previsíveis e caso ocorra algum problema em decorrência da pesquisa, este será de inteira responsabilidade dos pesquisadores.

5- Benefícios esperados: Acompanhar o desenvolvimento desses artistas neste processo de criação teatral, suas dificuldades, superações e os aprendizados que cada um terá no final do processo.

6- Informações: Os participantes têm a garantia que receberão respostas a qualquer pergunta e esclarecimento de qualquer dúvida quanto aos assuntos relacionados à pesquisa. Também os pesquisadores supracitados assumem o compromisso de proporcionar informações atualizadas obtidas durante a realização do estudo.

7- Retirada do consentimento: O voluntário tem a liberdade de retirar seu consentimento a qualquer momento e deixar de participar do estudo, não acarretando nenhum dano ao voluntário.

8- Aspecto Legal: Elaborado de acordo com as diretrizes e normas regulamentadas de pesquisa envolvendo seres humanos atende à Resolução nº 196, de 10 de outubro de 1996, do Conselho Nacional de Saúde do Ministério de Saúde – Brasília – DF.

9- Confiabilidade: Por se tratar de uma pesquisa de um processo criativo, onde os voluntários da pesquisa, são também co-criadores do espetáculo, fica facultado o desejo de que a identidade do participante seja ou não revelada, devendo este manifestar seu desejo:

( ) autorizo a identificação de meu nome no texto da dissertação e quaisquer publicações derivadas desse projeto;

( ) autorizo a identificação de meu nome somente no texto da dissertação;

( ) não autorizo a identificação de meu nome, optando por um pseudônimo que reserve a minha privacidade.

10- Quanto à indenização: Não há danos previsíveis decorrentes da pesquisa, mesmo assim fica prevista indenização, caso se faça necessário.

ATENÇÃO: A participação em qualquer tipo de pesquisa é voluntária. Em caso de dúvida quanto aos seus direitos, escreva para o endereço: Avenida Luiz Giarola, 2564 – Colônia do Marçal, São João del-Rei, MG ou para o endereço de email: jpirabaun@hotmail.com

São João del Rei, _____de _____ de 2017.

_____

ASSINATURA DO VOLUNTÁRIO

APÊNDICE II

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Neste ato, _____, nacionalidade _____, estado civil _____, portador da Cédula de identidade RG nº._____ , inscrito no CPF/MF sob nº _____, residente à Av/Rua _____ , nº. _____, município de _____/Minas Gerais AUTORIZO o uso de minha imagem em ensaio e apresentação do espetáculo "FADO" relacionada a pesquisa de mestrado desenvolvida pelo aluno Juliano Felisatti Gonçalves Pereira, sob orientação da professora Giovana Scareli, no programa de mestrado em educação na Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, em todo e qualquer material produzido a partir dessa pesquisa, seja na Dissertação "Implicações entre teatro e educação na criação do espetáculo FADO" ou em todos os demais produtos derivados deste trabalho, tais como artigos e outras publicações. A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, em forma de artigos e demais produtos oriundos do presente estudo. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

_____, dia _____ de _____ de _____.

(assinatura)

Nome:

Telefone p/ contato:

APÊNDICE III

FADO

(texto integral)

Personagens:

Homem

Mulher

Rapaz

Professoras

Mãe

Moça

Escritora

Leitor

ATO 1

Cena 1 - No apartamento do Homem

(O Homem só, procura uma estação no rádio em seu colo. Acha uma música, levanta da poltrona, caminha para um lado e para o outro e o telefone toca.) Alô! ... Mãe? .... Estou sim e a senhora? ... Hoje não vai dar mãe, deixa para o próximo domingo… Quando a senhora ligou eu estava com o prato de almoço na mão... Eu não vou ficar em casa o dia inteiro mãe!... Eu vou sair com o pessoal do escritório, vou caminhar... Pra que eu iria mentir isso pra senhora, mãe? Pra que?... Eu vou arrumar um tempo, mãe... Está bem, mãe... Está bem! Ah, ela tá ai? ...Manda outro pra ela... Também estou com saudade... Está bem... Outro! Fica com ele a senhora, estou bem

sozinho.... Era uma brincadeira, mãe... Tá bem!Tá bem! Deus não é brincadeira… Uhum! Amém! Amém! Não, mãe... Não. Não vou na missa, mãe!... A senhora sabe que eu não vou a missa há anos... Você quem me ensinou que ele está por toda parte, então pronto, ele já está aqui em casa, eu não preciso ir na casa dele... Mãe, beijo! Beijo... Eu vou arrumar um tempo... tchau! (Desliga o telefone e anda.)

Existirem mães, isso é um caso sério. Mãe atrapalha tudo, é fato, ela prende, domina, manipula! Era bem melhor não existir mãe... Éh, ué! A gente deveria nascer assim nascendo! (Pausa) Egoísta! Egoísta! Em todo caso... Quando a vida está mais dura, mais vida, você mete a cabeça no meio dos peitos dela e começa a chorar. O que você tem?... (pausa) Ela bem sabe, a pergunta é pra disfarçar! Aí eu minto. Ela faz que aceita, e a desgraça vira mistério pra nós dois. Haaaaa... Vou ligar pedindo desculpas. Não vou não. Ela já até esqueceu do fato e eu aqui aceitando essa culpa de merda.

(Duas batidas na porta, uma carta é jogada. O Homem pega o manuscrito do seu livro e se imagina no lançamento do livro.)

Senhoras e senhores. Quero pedir desculpas por estragar a imaginação de vocês. Mas isso tudo aqui é inventado. Estar hoje aqui é muito importante para mim. Eu me dediquei três anos a este livro… (música vinda de fora que o atrapalha) foram longos três anos de trabalho árduo... não! Três anos de dedicação profunda, e... (som alto) Não... não... não... Não..... nããão, ão... ão.. nãããão. Menino desligue esse som! Eu estava concentrado! Não... Não ... não ... Não... Vai parede!... Barre esse som!... Barre ele! Parede, paries, parietal...

(O telefone toca e a música continua) Alô! Oi! Alô... dá pra falar mais alto? Alô, não estou te escutando... o som do vizinho parece que está dentro da minha cabeça de tão alto... Alô? Quem? … Quem? Fala mais alto, imbecil! (O homem dá três murros na parede, a música para e ele volta ao telefone.)

Quem é? Sr. Perez? Não! Imbecil é o vizinho... O Senhor não vai acreditar. O vizinho cismou de colocar um som alto todo domingo na hora do almoço. Isso. É Claro! Eu vou falar com a mãe dele. Imagina na hora que isso crescer? Pode falar! Isso, deixei em cima da mesa do senhor antes de vir embora ontem ... Mas tenho certeza, deixei na mesa do senhor, como o senhor pediu ...O senhor não arquivou no armário do despachante? ... Pra amanhã? ... Posso, eu chego mais cedo...às 7h. Outro. Tem festa nenhuma não, senhor Perez ... (risadinha irônica) Há.. Há.. éeeeh. Hum hum...

outro, abraço.. tchau! (desliga o telefone) Filho da puta, desgraçado, abutre, mercenário, futre, futre, futre. De amanhã não passa. Esse infeliz miserável vai me escutar dizer poucas e boas, vou falar pausadamente que ele é um verme e que não vou mais fazer esse serviço de merda. Não trabalharei mais para você, seu porco imundo! Vou falar em todos os jornais o quanto sua contabilidade rouba dos cofres, do povo. Emporcalhado! Sujo! Unha de fome! Unha de fome! (telefone toca)

Ah, oi, seu Perez... não vai dar, eles cortaram a minha internet esse mês. Sem problemas, eu chego às 06:30h. Estarei lá. Outro! (desliga e fica estático) Esse trabalho de merda me corrói. Não escrevo mais. Não invento mais. Não crio mais. Nunca publico. Não vivo a vida, cada vez mais dura, cada vez mais vida. Eu sou um escritor. O que você vê aqui não sou eu... Eu avisei, Sr. Perez! Eu não nasci pra mexer com esses números. Se eu não sirvo mais para fazer os trabalhos do senhor, me mete um pé na bunda. Me manda embora... ou eu mesmo me mando! (pausa)

(na janela) O pai atravessou a rua com a filha de mãos dadas. A vizinha corre para apanhar o ônibus. A porta do mercado vai descendo lentamente. E os meninos batem bola do outro lado da rua. Aaaaaaaaacabou com o domingo! Uma multidão se formou em volta do corpo. Uma mancha vermelha grossa se esparramou pelo asfalto. Aaaaaaaaai, fraturou o crânio, acertando o chão a 50Km/h. O corpo foi se acelerando a 9,81 m/s². Lançou-se! Apoiou o pé direito na janela, forçando trouxe a perna esquerda, apoiou a mão direita no umbral da janela. Avistou a rua do terceiro andar. Eu vou me lançar... Eu vou me lançar! (Ameaça pular mas ouve duas batidas na porta. Entra outra carta por debaixo da da mesma.) Lourdes? Essa conta não é minha! Lourdes, está escrito aqui, lê direito. Apartamento nº 44, não 34. Essa conta não é minha, é da dona Lourdes do andar de cima. "É sua dona Lourdes, a moça da portaria entregou errado". Eu vou ter que entregar. Vou ter que ver a sua cara de solidão estampada. (pausa) Quando a moça da portaria vai aprender a colocar a carta certa no buraco correto? Um dia ela aprende. Já reparou? Tem gente que quando cai em si leva um tombo. (telefone toca) Alô, é ele mesmo... Isso, eu enviei para vocês no final do ano passado. Pode transferir que eu aguardo. (espera) Isso, é ele! ... Foi o senhor que leu meu livro? ... Gostou? ... Não? Hum! ... Certo... Eu não tinha pensado nisso antes... Hum! ... Eu posso reescrever e te mando. Em um mês eu consigo… eu entendo! Não... não.. são bem vindas... Deixa pra uma próxima. Eu sei que o senhor é um homem muito ocupado! Outro pro senhor também! (desliga o telefone, pausa)

Eu dediquei três anos da minha vida a este livro. Pra que? Pra que? Fantástico? Surreal? O que é que você quer que eu escreva, então? Fala! Tem que ser real? Vou escrever dessa merda de vida? Desse apartamento desabando no centro da cidade? De um escritor que não consegue ter uma

ideia, que vive a pressão de um trabalho frustrante, recebe um salário de merda... vou escrever o que? (toca o telefone na casa vizinha) Atende esse telefone por fav... Isso, isso, eu vou escrever sobre isso. (pega o computador, senta na poltrona) Um prédio no centro da cidade. Seis andares. Em cada andar, quatro apartamentos de pouco mais de 30 metros quadrados. Todos os apartamentos ocupados na sua maioria por pessoas solteiras, solitárias… as conversas entre os moradores se resumem a frases curtas que trocam quando cruzam no elevador ou na escada. No apartamento 34 mora um famoso escritor, que enfrenta uma crise de inspiração, quando começa a construir um pensamento, é atrapalhado pela insistência de uma campainha do telefone no apartamento ao lado…

Cena 2 - No apartamento da Mulher

Mulher - (falando ao telefone) Não desliga! Não desliga! Por favor, me escuta! Eu tô calma! Tá bom, tá bom. (respira) Lembra da gente, foram quatro anos. Lembra dos passeios, a viagem pra Moscou, a casa quase pronta, a música, o nosso fi... Tá bom, tá bom! Me escuta! Você vai perceber que eu a mulher perfeita pra você. A gente vai ser uma família. A gente passou muita coisa esse ano… Passa aqui em casa! Isso. Vem aqui! Eu abro um vinho pra gente. Meu corpo funciona perfeitamente, eu tenho 31. Vem! Vem! Eu preparo algo pra gente comer, a gente conversa, se entende... Eu estou no meu auge, o momento perfeito pra fecundação. Você vem? Por favor, vem Vem! Vem? Vem! Veeeem! (simulando um gozo)

Durante nove meses meu corpo vai se modificar. Expansão dos músculos abdominais, crescimento dos seios e produção de leite, alteração da pigmentação da auréola do mamilo. Uma linha escura na parte de baixo da barriga. Os ossos da bacia estão mais soltos pra possibilitar a passagem da cabeça do bebê. 50 % a mais de sangue. Ele já está todo formado, agora é só crescer. Eu vou ficar com aquele barrigão e usar meu macacão de gestante. Eu acho lindo! (corre para vomitar) Eu estou bem, não precisa preocupar! (falando para as paredes, cantando) Mexe qualquer coisa dentro doida, já qualquer coisa doida dentro mexe. Não se avexe não, baião de dois deixe de manhã, deixe de manhã, sem essa aranha, sem essa aranha, sem essa aranha... Ai! Chutou. (imaginando o bebê e fazendo o gesto de retirá-lo de seu ventre) Moreninho, queixo pontudo, boca fina, nariz pequeno igual ao meu, olhos escuros e muito cabelo. Foi parto normal, 10:37, signo de aquário. No dia seguinte eu já tava em casa fazendo de tudo. Não! Ele não vai com todo mundo, não, ele gosta mesmo é do meu colo. Eu nasci pra ser mãe. Quando a gente quer mesmo é tudo muito fácil, né?

É madrugada. Compartilho a solidão da noite com meu pequeno ser. (cantando) “Eu canto pra você dormir. A terra gira sem ter fim (…)” Passo dias inteiros em casa e olho o mundo ora de longe, ora de muito longe. Filho, você andou! Seus primeiros passos. Nossa, que pulão! Outro! Mais um! Você que desenhou? Que lindo, filho? Toma aqui a bola que você pediu. Anda, vai brincar lá fora! (vai ao telefone e disca) Oi! Você me ligou? A tradução... amanhã? Posso sim. Tá bom. Outro. Tchau! Só essa que me faltava agora. Esse cabelo seco! Cadê as minhas folhas? Onde eu coloquei? Tá na geladeira, filho, é só esquentar! Banho... de creme, de beleza, de sol, de loja. Todo mundo deve achar que eu não vou dar conta. Limpeza da casa... da pele, dos poros. Devidamente depilada, bela, impecável. São cinco capítulos. Cinco! *Eb Tvojo mat*! Mãe solteira sim, porque? Produção independente, safada, golpe da barriga, fala o que quiser! Maquiada e linda! Filho, você chegou? Vem cá me dar um beijo antes de dormir. O seio murcho, a barriga flácida, as veias altas. Você me desculpa!? Eu sou estou um pouco cansada. São 450 palavras por página. Faltam 76 folhas. O russo é complexo. Unha, cabelo, uma roupa que me deixe magra. Porque eu vou sair pra mostrar pra todo mundo que eu estou bem. Vocês estão ouvindo? Eu tô muito bem! Se meu peito cair eu levanto, se minha cara enrugar eu estico. Eu tô bem! Eu tô ótima! Eu tô maravilhosa! Eu tô fudida! Eu já falei pra você avisar na hora que você chega! *Yeb Va*s! Como assim eu não sei cuidar dele? Eu sou a mãe! Precisando da porra de uma rola. Cala a boca! Eu te amo! Desculpa! Vocês não estão pensando na minha condição! Esses hormônios me alteram, eles me fazem chorar toda hora. Passa a tesoura, passa! Pode cortar tudo, tudo! Pode cortar, tira toda a gordura! Dá um abraço na mamãe!? Eu preciso ser cuidada! Não dá! Por que isso!? Parou! (grito forte)

(pausa)

Água! Água! Água! Sede. Água! Sozinha nesse barco eu olho e não vejo nada. Medonha é a escuridão do céu de extremo a extremo. Nenhuma estrela me guia. Nenhum vento me leva. De que porto saí? Que águas atravessei? (gemido do Rapaz) Quem falou? Eu ouvi. Tem alguém aí? Não, ninguém. Só, fatalmente, só. Só, terrivelmente, só. Só, mortalmente, só.

Cena 3 - Rapaz no apartamento

(O rapaz passa se masturbando, luz baixa, gemidos são ouvidos antes, durante e depois da passagem.)

Cena 4 - No apartamento da professora

Professora - “Amor…. Vida…. Desejo...nós.... Vivíamos horas impossíveis cheias de sermos nós, e porque sabíamos com toda carne da nossa carne que não éramos uma realidade. Éramos aquela paisagem esfumaçada em consciência de si própria. Dávamo-nos as mãos e os nossos olhares perguntavam-se o que seria o ser sensual e o querer realizar em carne a ilusão do amor...

Se pudéssemos rir, riríamos, sem dúvida de nos julgarmos vivos. O frescor aquecido do lençol acaricia-nos a pele, os pés que se sentem, um ao outro, as pernas encostavam-se nuas.” Copiaram? Esse é um poema do poeta português Fernando Pessoa, gostaria que vocês circulassem os…. Por que você me olha desse jeito? Antes mesmo que eu chegue na escola, você já começa a me indagar sem dizer uma palavra. Você comeu antes de vir pra escola? Tá sentindo frio? Me fala alguma coisa! Eu te vejo o tempo todo, sentado nessa primeira fila. O que vai ser de você vivendo nessa casa tão confusa? Nesse mundo tão perturbado? Melhor seria que você não crescesse.

Você dormiu? Eu não sei. Mas todo mundo nesse prédio dorme... (silêncio)… (cantando) “É tão tarde amanhã já vem... todos dormem a noite também (…)” (Suspiros) Circulem os verbos...encostar...derreter e acariciar…. Você acaricia minha nuca, o meu pescoço e propicia aos meus sentidos as mais intensas sensações…

.

Cena 5 - No apartamento do Homem

(No telefone) Muito obrigado por esperar, até sexta-feira acerto tudo. Negócio fechado. Abraço! (desliga o telefone e lê o que está escrevendo) A vizinha sonhando com o sonho do menino começa a deseja-lo. (Escuta uma choro da Mulher) … Ela esta falando... é o marido outra vez! Não eles não são casados... (começa a escrever) “A mulher começa a chorar trancada no quarto, agora sozinha ela desaba. Ela tinha esperanças de que teria um filho ainda neste mesmo ano, e ele não.” Bateu a porta. Devem ter brigado serio.. estou ouvindo os passos, é ele.

Cena 6 - Mulher

Mulher (com crise de riso) - A gente ia transar e ele tirou a minha blusa. Quando eu pus a mão no saco dele só tinha uma bola. (riso histérico) Ele tinha batido quando criança e a outra entrou. (mais riso)

Cena 7 - Rapaz

Rapaz - Pele, pêlos, sangue escorrendo pelas veias, hormônios à flor da pele, respiração acelerada, suor (tirando a camiseta), minha mão quer percorrer meu corpo todo. (deitando no chão). Corpo anestesiado, vagando, não escuto nada e o mundo pára.

Mãe - *Moy sin budt privesti v, poryadok svoyu komnatu*. (som de russo)

Rapaz - Queria saber qual importância de arrumar o quarto todo dia, de almoçar sempre no mesmo horário, de ir na missa todo domingo e visitar uns parentes que eu nem conheço! Mãe, você tá aí? Queria te fazer uma pergunta, a Sra. gosta de fazer boquete?

Pai -*Ty opozdayeshv shkol*. (som de russo)

Rapaz - Queria saber qual importância de ir no colégio toda manhã, de fazer uma faculdade, de passar no concurso e fazer todo dia a mesma coisa. Pai, eu tenho uma curiosidade, o seu pau ainda sobe?

Irmã - *Dustroite Podrugu*. (som de russo)

Rapaz - Eu queria saber qual importância de ter uma namorada, de levar ela pra sair, ir pro shopping, tomar sorvete, depois noivar, casar e ter um, dois , três filhos. Irmã, aqui ,você já deu o cu?

Família - (todos xingam o rapaz em som de russo atrás da parede)

Rapaz - Mas porque a gente não pode conversar sobre isso? Quer saber, vô sumir dessa casa!

(A parede começa a girar e o Rapaz entra por ela ainda em movimento.)

Cena 8 - Passagem Professora

Professora - Amanhã eu vou chegar bem cedo na escola, preciso preparar o espaço. Não quero dar aula para o primeiro ano na sala. Eles precisam brincar. É tão bonito ver os meninos correndo

pelo pátio, os corpos livres e soltos...Estou cansada de dar aula dentro da sala. Estou cansada de ser exemplo. Eu sou uma hipócrita! Trabalhando em três turnos diários, esperando o final de semana. Cansada, sem tempo sequer pra sentir…

Cena 9 - Passagem Homem

(escrevendo um e-mail) Seu Perez, venho por meio deste pedir a minha demissão por… Não, eu não vou escrever o e-mail. (fecha o computador) Eu vou lá pessoalmente.

Cena 10 - Passagem Mulher

Mulher - Filho! Filho? Cadê você, filho? Filho!

Cena 11 - Passagem Rapaz

Rapaz - Oi, tudo bem! O que eu curto? Ah, sei lá! Escutar música, ficar de boa no meu quarto. Se eu tenho foto? Tenho, tenho várias. Pelado? Não, você tem? Manda ai! A gente pode combinar algo, posso ir na sua casa?

Cena 12 - Passagem Professora

Professora – (rasgando o livro) Isso não serve pra eles. Por que colocaram isso nesse livro? Esse monte de palavra amontoada...E é isso que eu tô levando! Não serve pra nada…

Cena 13 – Entrada da escritora

(O telefone toca, a escritora entra pela porta do cenário e atende.)

Escritora – Alô! Sou eu mesma, como vai o senhor?... Leu? E ai? Gostou?... Isso, todas morando no mesmo prédio, sozinhas… No universo particular de seus próprios apartamentos… ouvindo, imaginando, mas nunca convivendo… Até o final do mês eu te mando mais uma parte… É, é a nossa trincheira. (desliga o telefone) Eles detém o poder do dinheiro, das armas… Estão ao seu lado as forças da tradição, da justiça, da família… São respaldados pelos exploradores da fé… E

nós… nós temos os nossos livros… (barulho de ratos nas paredes, máquina de fumaça e descontrole da escritora) Esses ratos… eles não vão me enfiar nesta máquina de moer carne humana… esse sistema. O escritor... Certa noite, ele estava sozinho em sua casa, a procura de boa ideia para completar o seu livro… ele escuta uma música no apartamento ao lado… (música toca) resolve bater na porta...a vizinha abre e o recebo com um vinho.

ATO 2

Cena 1 - Homem e Mulher

Homem - Filho, essa é a nossa casa.

Mulher - Você quer segurar?

Homem - Mas ele é tão pequenininho. Eu sou tão sem jeito.

Mulher - É só tomar cuidado com a cabecinha.

(Homem com o bebê no colo)

Mulher - Com quem você acha que ele se parece?

(Aparece uma conta por debaixo da porta e a Mulher vai pegá-la.)

Homem - Comigo, claro. Olha o furinho no queixo. O que é isso aí?

Mulher - A conta de água.

Homem - Deixa aí na mesa que amanhã quando eu for pro trabalho eu pago. Seu Perez me deu só hoje de folga.

Mulher - Quando é que você vai largar esse emprego pra gente poder ficar mais tempo junto?

Homem - Até o final do ano, eu prometo! (barulho da obra – bebê começa a chorar)

Mulher - O que é isso? Me dá ele aqui!

Homem - Eu vou ver o que é.

(abre a porta)

Professora - Desculpa, eu fiquei sabendo que você tem um menino novo aqui no prédio?

Homem - Isso.

Professora - Eu gosto muito de meninos. Eu trouxe um presente, se um dia precisar pode deixar ele comigo.

Homem - A senhora lembra muito uma professora que eu tive na terceira série.

Professora - Que coincidência, eu também sou professora.

Homem - Muito Obrigado pela gentileza!

(Professora sai)

Mulher - O que é?

Homem - Um sapatinho.

(entrada da Mãe)

Mãe - Meu filho, dá a chupeta pro neném!

Homem - Vamos dar chupeta pra ele?

Mulher - De jeito nenhum. Você mesmo me disse que seus dentes são tortos porque a sua mãe te deu chupeta. Nosso filho não vai chupar chupeta.

(Moça bate na porta)

Moça - Com licença, eu preciso que o senhor assine essa autorização para trocar as pisos do corredor.

Homem - Eu não fui avisado disso.

Moça - (entrando na casa) Nós fizermos uma reunião de condomínio.

Homem - (para Mulher) Você ficou sabendo de alguma coisa?

Mulher – (com o bebê no colo ainda aos prantos) Não!

Moça - Vocês tem um neném?! Parabéns. Eu posso pegar um pouquinho?

Mulher – Não! Ele é muito pequeno, tá chorando...

Moça – Eu tenho jeito, quer ver? Parou…

(Moça toma o menino do colo da Mulher e ele pára de chorar imediatamente. Os outros barulhos da cena também cessam enquanto o menino está no colo da Moça.)

Mulher – É, parou.

Homem - Está aqui. Da próxima vez pede a síndica para me ligar, tem meu telefone no contrato. Ah! E se puder pedir pra descer com as obra lá para o primeiro andar... Pelo menos nos três primeiros meses do menino.

Moça - Vou ver o que dá pra fazer.

Mulher - Você me devolve ele?

Moça - Claro... Você dobrou, não podia! (Sai da casa)

Homem - Porque você não pega o menino do jeito que ela pegou?

Mulher - O problema é esse entra e sai na nossa casa nos primeiros dias de vida do nosso filho. Pára de abrir a porta!

Homem – E então vão ficar batendo lá fora e aqui dentro.

Mulher - Faz assim, vai lá fora ver se pára essa obra que eu vou pro quarto trocar a fralda do menino e ver se ele dorme. (Homem e Mulher saem.)

Cena 2 - Saguão do prédio

Rapaz - O que adianta morar num prédio com tanta gente, se ninguém fala com ninguém. (ao ver a Moça se aproximar) Oi Bom dia! Você é nova aqui no prédio?

Moça - Bom dia! Eu não moro aqui, trabalho no apartamento da dona Joana.

Rapaz - Lá mora um monte de mulher né?.

Moça - É...

Rapaz -Vocês devem fazer muita fofoca?

Moça -Eu lambo a buceta delas toda noite.

Rapaz - O quê?

Moça - Eu durmo com ela porque as filhas trabalham a noite.

(Mulher entra amamentando o menino e o Rapaz a para.)

Rapaz - O menino chorou muito essa noite, né? Eu ouvi do meu quarto.

Moça - É... está nascendo o dentinho. (O Rapaz está olhando para o seio da Mulher) Quer mamar?

Rapaz - Hã?

Moça - Deixa eu passar?

(A Mãe passa.)

Rapaz - Bom dia!

Mãe - Como vai?

(Homem entra)

Rapaz - Oi, bom dia! Aqui, você mora com aquela morena alta?

Homem – Sim.

Rapaz - Deve ser monótono ser casado com uma pessoa só?

Homem – Nada, trepei com seu pai e sua mãe essa semana.

Rapaz - O quê?

Homem – Nada, a gente se ama.

(O Rapaz espia pela fresta, neste momento volta o barulho da obra já do outro lado do palco. O Rapaz sai.)

Cena 3 - No apartamento, Homem e Mulher

Mulher - Você pode buscar o menino na escola hoje?

Professora - (pela janela) Pode deixar que eu trago, eu estou na escola mesmo.

Homem - A professora vai trazer.

Mulher - O que?

Homem - Eu pedi a professora...

Mulher - Você pediu a professora pra buscar o nosso filho!? Você ficou maluco?

Homem - Ela tá na escola mesmo. Tudo bem ela trazer o menino.

(Batidas na porta, é a Moça)

Moça - O senhor precisa passar na portaria pra pagar a lâmpada que o menino quebrou.

Homem - Vai ter que pagar isso mesmo?

Moça - Vai sim, os pais dos outros meninos já pagaram, só faltam os senhores.

Homem - Quanto é?

Moça - R$16,00 (Mulher entrega o dinheiro). Obrigada, depois eu dou o troco.

Homem - Se a gente tiver que pagar tudo que esse menino quebra!

Mulher - Eu não acredito que você não tinha pagado a lâmpada ainda. Eu vou ficar com vergonha quando eu cruzar com essa mocinha na portaria.

Homem - Ela não vai nem lembrar da sua cara.

(O telefone toca e os dois andam até o mesmo em suspensão.)

Homem - É da revista! Eu mandei um artigo para eles.

Mulher - Atende!

Homem - Mas e se for o Seu Perez? Atende você e se for ele diz que eu não estou.

Mulher - (atendendo o telefone) Alô! Oi, Seu Perez, como vai? Bem sim. Está! Só um minuto. Outro pro senhor. (entrega o telefone para o Homem.)

Homem - Oi sr. Perez… Passei em casa para trocar a roupa. Assim que sair do médico corro ai… Tudo bem, até as 21h. Abraço! (desliga o telefone) Eu disse pra falar que eu não estava em casa!

Mulher - E agora eu vou mentir pro seu patrão?

Homem - E agora ele vai cortar meu dia de trabalho.

Mulher - Eu quero saber quando que você vai largar esse emprego para me ajudar mais aqui em casa e com o menino!

Homem - Quando eu enviar esse artigo pela internet, ganhar esse concurso e ganhar dinheiro.

(entrada da Mãe)

Mãe - Meu filho, trouxe aqui sua camisa passadinha, pode vestir e vou aproveitar pra dar uma arrumadinha na sua casa.

Homem – Oi, mãe. Eu não vou poder dar atenção a senhora, viu?

Mulher - Você chamou a sua mãe aqui?

Homem - Eu não chamei, ela que se ofereceu.

Mulher - Ela se ofereceu e você deixou? A sua mãe lava as suas roupas, ela interfere no seu corte de cabelo, (a obra volta) ela quer interferir na educação do nosso filho, ela vive aqui em casa. Não é possível que você não consiga dizer um não pra sua mãe!

Homem – Eles passaram para o segundo andar. Eu pedi para passarem pro primeiro.

Mãe - Nossa! Ninguém arrumou esse quarto, não? Que bagunça! Eu vou dar um jeito nele aqui.

(durante essa fala, pequena suspensão na discussão do casal)

Mulher - Pode deixar que eu busco o menino!

Homem - A vizinha vai trazer!

Mulher - Eb tvoju mat! (Mulher sai)

(Homem fica sozinho em cena e tenta voltar a escrever – som, de sino)

Homem - Puta que pariu! Que nossa senhora está comemorando hoje? Nossa senhora da badalação?

Cena 4 - Corredor do prédio, Professora e Rapaz

Professora – Boa noite... Precisava arejar um pouco a cabeça aqui fora…Quer entrar?

Rapaz – Não! Minha mãe está me esperando pra jantar. (entra no seu próprio apartamento)

Cena 5 - Homem e Mulher

Mulher - (vai até o Homem e lhe dá um beijo) Oi!

Homem - Eu deixei o menino dormir na casa da minha mãe.

Mulher - A gente tava mesmo precisando ficar sozinho.

(preliminares do sexo)

Mãe - Meu filho, as camisinhas pra você não esquecer. (Interrompendo as preliminares do sexo. O Homem vai buscar as camisinhas.)

Homem – Comprei umas camisinhas... A gente não pode ter outro menino agora, né?

(voltam as preliminares do sexo até que a Mulher o interrompe)

Mulher - Para! Acabou o clima!

Homem - O que?

Rapaz - Ah não, gente, não pára, não! Agora que tava ficando bom!

Mulher - Vagina lubrificada, aumento do clitóris e você pára? Acabou o clima!

(Homem vai até a máquina)

Homem - (escrevendo na máquina) Acabou o clima! Disse a mulher.

Mulher - Você está escrevendo o que eu estou falando? Eu não acredito que você não consiga largar essa porcaria dessa máquina nem na hora da gente transar.

(Aparece a Moça pela janela)

Moça - O senhor é escritor?

Homem – Sou.

Moça - Sabia que eu sou representante de uma editora?

Homem - Desculpe receber você assim, quer entrar?

Moça - Eu tenho uma proposta pro senhor!

Homem – Diga!

Moça - A assinatura de uma revista! Tem Veja, Época, Contigo, só coisa boa, vou deixar essas com o senhor depois eu mando o boleto.

Homem – Mais uma conta pra eu pagar!

(Moça sai – entram contas por várias lados da casa)

Mulher - Você não pagou a conta de água? Não pagou o mercado? Não pagou a padaria, a internet, o açougue... Você não pagou a conta de luz!

(blecaute)

Mãe - Meu filho, você precisa ter mais responsabilidade e se tornar um homem mais compromissado. Já passou da hora meu filho, você precisa acordar.

Cena 6 - Escuro (passagem da Escritora e do Leitor)

Escritora – com uma lanterna iluminando o breu do palco) O farol no meio do oceano, ajuda as embarcações que passam, indica o caminho, a rota. Em meio a tempestade é uma boa referência para que marinheiros e cargas cheguem aos seus destinos traçados. O farol, salva, ilumina, norteia. (colocando a lanterna na direção do próprio rosto) Dentro dele solidão e desespero.

Leitor – (também com uma lanterna iluminando breu) Absolutamente tudo o inspirava. A buzina de um carro na rua, um assobio agudo ou uma barata inesperada que passe pelo seus pés. As vezes ele senta na praça em frente ao seu prédio e de lá escuta o telefone tocar no seu apartamento 1, 2 , 3 vezes. Ele continua ali sentado, observando.

Cena 7 – Chega!

(no centro do palco, uma poltrona vazia. O ator que interpreta o Homem só ocupará seu lugar quando a discussão estiver já bem acalorada)

(Ordem das entradas: Mulher, telefone, Professora, obra, Moça, conta, Mãe, bola e Rapaz)

Mulher - Você sabe que dia é hoje? E o que aconteceu? A final do campeonato de futebol do menino e você não foi. Agora ele tá lá chorando no quarto.

(telefone toca)

Professora – Com licença, eu vim trazer as notas do seu menino e as notícias do boletim não são muito boas. Eu penso que esse menino precisa de mais atenção, ele está escrevendo tudo errado, muito disperso… O senhor não é escritor, deveria ensinar o seu filho a escrever….pegar no lápis....

(batida de uma obra)

Moça - O senhor precisa pagar o condomínio, tem dez meses que o senhor não paga e os outros condóminos tem reclamado...

(contas chegam por baixo da porta e pelo alto)

Mãe - Hoje você vai na missa comigo porque tem muito tempo que não vai e precisa também se confessar, tem um novo padre na cidade, tenho certeza que vai gostar.

(Barulho de bola no apartamento acima, na primeira batida, todos param, olham, na segunda, voltam às reclamações)

Mulher - Você não pagou a conta de água, a conta de luz, a internet, o açougue, o mercado. Eu quero saber quando que você vai largar esse emprego, terminar de escrever essa porcaria de livro pra conseguir pagar as contas da casa e a gente viver um pouco melhor!

Rapaz – Eu vou numa entrevista de emprego, você pode me emprestar uma gravata. Você tem sapato também? O meu tá velho. Você se veste tão bem.

Homem - CHEGA! (barulho de geleira se quebrando, as paredes se dividem) A vida chega a doer, a roçar, a ranger, a dar vontade de sair para fora de todas as casas!

Leitor - Não se reconhecia mais naquele lugar. A casa mesmo cheia continua deserta, pelo menos para ele que sempre foi movimento. A cada hora se sente mais velho, mais cansado, mais estagnado. As únicas coisas que passam pela sua cabeça são críticas. Autocríticas. É uma inspiração! Continua um rapaz muito bonito, dono de um sorriso discreto e um olhar desconfiado. Tinha um aroma forte de tabaco e uma pele quente. Um homem firme, preste a desmoronar.

Escritora - A vida do escritor é um fardo pesado demais. As crises constantes, a ideia da não existência… só alimentavam o seu desejo de… violência auto-dirigida, morte suicida, Não. Isso não pode ser… nada de filho e esposa...Isso tá uma bosta! (rasga a folha e joga para trás em direção ao Leitor que recolhe a folha. Coloca uma nova folha na máquina). O personagem era um homem solteiro, mal falava com os vizinhos, tinha um trabalho, mas nunca chegava no horário.

(O Homem canta "Mal Necessário " de Ney Matogrosso enquanto os outros personagens saem de cena deixando-o sozinho.)

Homem – Sou um homem, sou um bicho,...

ATO 3

Cena 1 - Trabalho

Homem - Eu tô atrasado! Eu tô atrasado!

Escritora - Hoje, finalmente, ele tomaria coragem para falar com o chefe e pedir demissão para se dedicar ao que realmente ele sonhava. (andando para frente do palco). Por isso, chegou bem cedo ao trabalho, subiu as escadas (entrada da Professora), entrou na sala, preparou a mesa e

começou a escrever na lousa. Agora era só aguardar o sinal.. (entrada da Moça e a escritora vai em sua direção) o sinal está fechado, mas ela não podia esperar, a lanchonete precisava abrir cedo.

Moça - Café com leite, senhor?

Escritora - Ela não podia perder aquele emprego. (andando para frente, em diagonal) A crise econômica só agravava a situação, fábricas fechando, mercado estagnado, bolsa de valores em queda, milhares de pessoas pelas ruas a procura de uma vaga (Aparece uma mesa que entra da coxia lateral da frente e a Escritora a agarra.)

Rapaz - Eu vim preencher essa vaga.

Escritora - Cadê o seu currículo?

Rapaz – É meu primeiro emprego… não tem mulher nessa fábrica?

Escritora – *Eta rabôta uoutim*... (falando em russo para o Rapaz)

Rapaz - o quê?

Mulher - Esse trabalho é muito…

Escritora - (aproximando-se da Mulher que entrou empurrando uma mesa.) *Abacina e Nisderôle*.

Mulher - ...perigoso e insalubre.

Escritora - (indo em direção a mesa da Mulher) Ela tinha que terminar a tradução ainda naquela noite. (A Mulher cai de sono na mesa.)

Homem - (atravessando correndo) Motorista! (Para a mulher, colocando uma pilha de livros na mesa dela.) É pra hoje! (para o motorista) Me espera por favor!

Moça - Eu vou limpar aqui e depois eu varro lá fora.

Mulher - (falando texto em russo enquanto a mesa é puxada pela Escritora)

Professora - Oitavo ano, prestem atenção na sintaxe escrita no quadro…

Rapaz – Eu vou te levar pro motel e vou te chupar todinha.

Moça - Sai fora babaca, nojento! Vasa! (falando para o Rapaz que a assediou)

Homem (correndo) - Eu deixei em cima da mesa do senhor (coloca livro na mesa da Mulher).

(textos ditos simultaneamente)

Professora - A instituição está muito feliz em oferecer esse curso a noite, a aula vai até 15 para meia noite, e vocês podem pegar o material didático na secretaria…

Moça - Eu estou fazendo esse curso pra dar uma condição melhor pra minha filha que mora com a minha mãe, ela disse que não pode mais cuidar da menina...

Mulher - Eu quero fazer esse curso para aprender um outro idioma. Assim eu posso dar mais aulas e ganhar mais dinheiro para proporcionar uma vida melhor pro meu filho.

Homem (correndo) – Eu vou começar outra vez, calma!

(Os trabalhadores avançam para cima da escritora formando um círculo com as mesas.)

Escritora - Todos os dias mais de 40 milhões de pessoas, mulheres e homens, saem de suas casas cedo e vão direto para o trabalho. (Todos saem). Se prostituem num serviço de merda, um trabalho ganha pão, feito apenas para pagar contas no final do mês e sobreviver ao capitalismo selvagem. (Suspensão, entrada das Paredes). São eles, estão vindo… são os ratos… as grandes multinacionais, a impunidade do poder político e econômico… são eles que corroem a mente daqueles que teimam em pensar diferente. (sai)

Cena 2 - Mãe na praça

Leitor - Naquela manhã, percebeu que seus pais ainda estavam no quarto dormindo. Ela desceu passo a passo as escadas para que eles não ouvissem o ranger da madeira. Pegou na garagem todos os brinquedos que necessitaria para aquele dia ensolarado. Foi em direção à porta com um único objetivo: atravessá-la.

Mãe – Aqui fora é tão bonito, olha como aqueles pássaros voam tão alto! Eu queria mesmo era sair correndo por este campo e subir pelas árvores. É só um pouquinho, papai… Eu já estou entrando papai.

Cena 3 - Na janela do apartamento

Rapaz - Como tem gente nesse mundo, bando de animais correndo de um lado pra outro, e o que não deve passar de sacanagem na cabeça desse povo, desejos, fetiches. E é verdade, que quase ninguém sabe o que quase todo mundo pratica. Trepar…

Cena 4 - Na rua

Moça – O que?

Rapaz – Chupar...

Moça – Fala mais alto.

Rapaz – Gozar...

Moça – Eu não tô ouvindo, mãe! Eu quero falar com ela. Ah, ela já dormiu. Aqui, esse mês eu vou mandar um pouquinho mais de dinheiro pra senhora fazer a festinha de aniversário dela...

Leitor - … de sete anos. Há quatro anos que não a vejo, deve ter crescido um tanto… já deve saber ler, escrever.

Moça – Nas férias eu vou praí ou trago ela pra ficar um pouco aqui.

Leitor - Não dá! É um novo emprego, de dia trabalho em uma loja e a noite lavo os pratos em um restaurante. Se faltar um dia eles mandam embora. Não tá fácil pra ninguém.

Moça – Ela tá comendo direito?

Leitor - E o que ela gosta de comer? Bolo? Chocolate? Arroz doce?

Moça – Sorvete? Lembra como eu gostava de sorvete, mãe! Ela tá chamando a senhora de mãe?

Leitor - Em janeiro vou buscar ela pra vir morar aqui…

Moça - ...comigo.

Cena 5 - Na rua ainda

Homem - Você sabe o nome dessa rua?

Mulher - Eu te conheço?

Homem - Não! (saindo)

Mulher - Alameda das Acácias.

(O Homem bate numa porta e a Mulher em outra. As batidas se completam.)

Mulher - Você está aí?

Mãe – (tentando sair) Ô pai, eu tô indo no consultório do Doutor Garcia para olhar aquele emprego. O Doutor Garcia, pai, amigo da família. Ah não, pai! (entra)

Mulher - Mamãe chegou, filho! (entra)

Homem (enquanto a parede gira) - Oi, eu vim trazer o livro pro senhor ler! Espera! Por favor!

Professora – (para o Rapaz) Os machos me atraem por causa do cheiro. É por isso que eu gosto de transar com vários homens. Cada um vai me completar de um jeito diferente. Ele vai entrar, vai passar a barba no meu pescoço e desabotoar o meu vestido... Ele vai desabotoar o meu vestido…. (a Professora e o Rapaz saem.)

Cena 6 – No prédio

Escritora - No centro da cidade, de fácil acesso ao transporte público, próximo a mercados, farmácias, padarias e ao parque municipal, ergue-se um novo conceito de moradia. (prédio é montado com as paredes lado a lado). Ideal para pessoas solteiras e pequenas famílias. Apartamentos financiados pelo banco do povo com 20, 30 e 45 metros quadrados, bem arejados, confortáveis e com espaço otimizado. (Abrem-se todas as janelas.). O prédio se destaca pela independências entre os apartamentos. Dois elevadores e uma escada social, permitem que se evite

o contato, o convívio, o encontro… Quer dizer, ninguém precisa falar com ninguém! (todas as janelas se fecham)

Cena 7 – Várias ações - cotidiano

Mãe (jovem) - Hoje eu vou para a universidade aprender matemática, vou poder ter uma profissão: professora. Mas por que não pai? (o cenário começa a girar) Todo mundo vai para uma universidade, eu também quero. Quero ir para as aulas e no futuro ter um emprego, o senhor não pode me privar disto pai, não pode.(Mãe entra no cenário girando)

(Homem e Moça falam o texto entrando em paredes distintas)

Homem - Oi, eu trouxe uma bebida. O pessoal já chegou?

(Rapaz bate na porta dentro da parede)

Moça - Oi, eu trouxe uma bebida. O pessoal já chegou? (entra na última porta)

Mãe - (Sai por uma porta oposta a que ela entrou anteriormente) Estou indo na casa de uma amiga devolver o livro que ela me emprestou. Ah, pai!

Mãe - Só estou indo na padaria buscar pão. Puta que pariu, que saco!

Mulher – (sai por uma porta para fazer corrida)

Professora – (ao mesmo tempo que a Mulher sai, a Professora sai mas pára na porta, arruma sua roupa e decide voltar).

Mãe - (Sai por uma porta oposta a que ela entrou anteriormente) Estou indo na casa de uma amiga devolver o livro que ela me emprestou. Ah,pai! (entra)

(Rapaz entra com sacolas de supermercado)

Homem - (Quando o Rapaz entra, sai pela última parede, a direita da plateia) Eu estou atrasado outra vez!

Rapaz - (segurando sacola de lixo) Só eu que ponho o lixo pra fora! Ninguém ajuda!

Professora – (A professora sai pela segunda vez- dessa vez com um cachecol, se olha no espelho, arruma sua roupa e decide voltar.)

Mulher – (entra em uma das portas cheia de sacolas de compras)

Homem - (Quando a Mulher entra, o Homem bate na segunda parede a direita da plateia) Você esta ai?

Moça - (Bate na segunda porta a esquerda) Você tá aí? (sai pelo outro lado) Eu sinto uma tonteira, um cansaço uma dor no peito... Exercícios? (sai)

Professora – (Sai pela terceira vez, agora de casaco, se olha no espelho e vai embora)

Homem - (Quando a Professora sai, o Homem sai da primeira parede a esquerda da plateia) Oi, eu estou sentindo uma canseira, uma falta de ar... Exercícios? (Sai fazendo alongamentos)

Rapaz - Oi, eu estou sentindo uma canseira, uma falta de ar... Exercícios? (Sai fazendo alongamentos)

(As falas acima da Moça, Rapaz e Homem são simultâneas. Quando eles estão no final da frase, entra a Mulher como que completando a fala deles.)

Mulher - … todas as vezes que eu faço exercício. (sai fazendo corrida).

(Professora, Homem, Rapaz, Moça e Mulher, nesta ordem, entram para formar uma fila - na primeira parede à esquerda da plateia - falando números dos documentos e telefones).

Mãe - (Sai pela portinha do primeiro carrinho) - Me solta pai eu só estou indo caminhar um pouco. (Grita)

Escritora - Nunca temos tempo para nada. Corra, produza, trabalhe, trabalho (batidas nas paredes que estão girando unidas. No final do giro vão se separando). Se for menino tem que vestir azul, se for menina tem que colocar brinco na orelha, se for adulto tem que trabalhar, se for criança tem que ir para a escola, se for puta tem que dar, se for fiel tem que rezar, se for rapaz tem que querer, se for moça tem que gostar, se for… se for… que se foda!

Cena 8 – Casamento

Leitor - Quando se sentia assim, subia pro terraço para observar o movimento da rua e finalmente ficar sozinha. Somente nesses momentos conseguia se livrar dos gritos histéricos de sua mãe. Ao lado de um radinho de pilha velho e empoeirado, escutava uma música pensando nas últimas palavras de seu pai: se for sair de casa tem que casar. Era um misto de nervosismo e ansiedade. Se preparou como manda a tradição. Acordou cedo, tomou o seu café pensando em como os seus dias mudariam a partir daquele momento. Sorriu timidamente ao pensar que tudo aquilo era um sonho prestes a se tornar realidade.

(Durante a cena está sendo cantada a música "Menina Princesa" de Virgem Suta e os outros personagens estão simulando que tocam instrumentos como se fossem a banda de um casamento.)

"Conheci a menina

De olhos escuros, tão bonita que é

Fica corada quando a beijo na boca

E lhe digo

Abraça-me amor, não te quero perder

E a seu lado, meus sonhos

Tomaram formas que nem ouso contar

Cruzei os céus, rasguei mares

De frente e do avesso

E quem quer que visse, me via a dizer

Lallalalalalalalalalala…….

Lalalalalalala…."

("Menina Princesa" - Virgem Suta)

Leitor - Estava realmente linda. Seus olhos brilhavam em direção aos dele. Exalava alegria e mistério na forma vagarosa que se locomovia ao desejado encontro. Estava firme, decidida, linda, leve. Enquanto caminhava mostrava seu vestido branco de pureza e desejo. (saindo da porta)

Rapaz – (sendo puxada pelo Rapaz para dentro da porta pelo véu) Até que a morte nos separe.

Cena 9 – Sexo

Mulher - O período fértil da mulher dura de 5 a 7 dias. É hoje! (corre para uma parede) Oi, a gente se falou pela internet... (Entra – gemidos e batidas. Sai e vai para outra parede.) Não, assim, não! (Negando fazer sexo oral no homem – o homem a vira de costas) Qual é o seu nome? (Uma mão lhe fecha a boca - giro, sai e vai para outra parede.) Oi pessoal, eu sou a prima do Paulo. (Entra, giro com barulhos de gemidos, batidas, sai e vai para outra parede onde uma porta se abre) Doutor, quais são as minhas chances de engravidar? (Um braço com avental branco lhe estende a mão) O senhor é casado? (Entra, a parede roda, gemidos e ela sai.)

(Todas as paredes giram ao mesmo tempo, choro de bebê vindo de vários lados. A Mulher corre e pega um bebê como se tivesse roubado-o. O bebê se transforma em uma bolsa.)

Mulher - Eu quero outro teste de gravidez. O primeiro que eu fiz deu negativo, eu quero um que funcione.

Moça - Se você fizer direitinho, como está na bula, não tem erro não. Quando eu engravidei eu fiz quatro vezes porque não acreditava e todas deram positivo.

Mulher - Você tem um menino?

Moça - Tenho uma menina que mora com a minha mãe.

Mulher - E como você fez engravidar?

Moça - Ah, eu era muito nova, não tomava remédio. Aí já viu, né?

(entra a Mãe)

Mãe - Eu quero um Citotec.

Moça - Moça, mas isso é abortivo.

Mulher - Que absurdo! Todo mundo querendo engravidar e você tomando essas porcarias.

Mãe - Que isso moça eu nem te conheço, você não tem nada com minha vida não.

Mulher - Pois eu decidi ser mãe!

Mãe - E eu não quero ser mãe!

Homem - A senhora esqueceu… mãe!

Cena 10 – Leitura

Leitor – Parada no ponto de ônibus, pegou um livro na bolsa e começou a ler, era o que mais gostava de fazer enquanto esperava.

Mãe (abrindo um livro) - Não me obriguem a ser o que eu não sou, porque eu sou diferente.

Leitor – No consultório do médico, já estava cansada de esperar. Ela pegou um livro sobre o corpo humano e lia compulsivamente tudo sobre gravidez.

Mulher - No terceiro mês de gravidez o embrião está completamente formado.

Leitor – Parado na frente do bar, ele estava preocupado com a sua saúde, procurava um anúncio nos classificados.

Rapaz – Aumento da potência sexual, primeira consulta grátis!

Leitor – Na fila de emprego, finalmente teve tempo para ler um livro. Gostava de ler sobre tudo, era uma mulher muito curiosa.

Moça - Foram aceitos na caravana apesar de sua inabilidade laboral.

Cena 11 – Escola

Professora – Bom dia, meninos! (todos olham para a professora) Hoje teremos aula de literatura (todos com suas mesas uma ao lado da outra no fundo do palco), abram o livro na página 36 (todos juntam suas carteiras e deixam o Homem sozinho de lado), capítulo 7, saberemos… Onde está o seu livro?

Homem - Não trouxe!

Professora - Tenho te observado desde o início do ano. No primeiro bimestre eu vi que você tinha um grande interesse pelas coisas, mas esteve muito disperso, muito isolado. No segundo bimestre percebi que você tinha grande habilidade para contar histórias mas não aceitava as regras da sala. No terceiro bimestre você se empolgava com as atividades de dramatização mas esteve muito polêmico, desconcertante, desafiando a professora. Já no quarto bimestre você liderou a turma toda contra mim. Eu não consigo mais dar aula. O que você está pensando…

Escritora - Não é à toa que sua mãe disse que estão pensando em dá-lo à uma vizinha…

Professora - Não...Calma… O menino só está confuso, com medo! Ele precisa de mais atenção e de brincar mais.

Escritora - Disse a professora.

Professora – (suspensão) Jamais foi comprovado que nessa terra existem fantasmas, se eles falam ninguém escuta. E eu perdida nesse labirinto. Os muros aqui são muito altos, concretos, não existe saída, são corredores infinitos. Só vejo os meus cabelos brancos e a pele enrugada...Eu não tenho mais tempo...Não tenho mais tempo…

(sinal de escola toca alto, todos correm para sair)

Mulher - Professora, eu vim buscar meu menino.

Professora - A senhora não tem menino.

Mulher – (sai completamente desconsertada)

Cena 12 – Vitrine

Rapaz - Na noite as pessoas ficam mais bonitas, interessantes, sedutoras. Olhos pintados, corpo perfumado e desejo à flor da pele. (as paredes começam a girar mostrando as pessoas nuas como se fosse em vitrines) Corpos! Pra que esconder a verdade? Tanto pano e pudor! Corpo nu, frágil, livre, belo. Deixe a vergonha de lado, bom seria se a gente andasse pelado. Fazer o que tiver vontade! Saciar as nossas curiosidades. Corpos em exposição, carne crua, exposta, ao gosto do freguês, o todo, a parte, buceta, pau, peito, bunda, cú, bocas que te comem, te sugam, salivam. Corpos que descobrem o prazer, o toque, corpo com corpo, vários corpos, muitas possibilidades,

bendito seja o nosso gozo. Viva o sexo! Viva a putaria! Treparemos com mundo! E o melhor que ver, é fazer! (entrando dentro da parede onde está acontecendo a cena de sexo)

Cena 13 – Repressão

Escritora - Imoral, sujo, nojento, promíscuo, devasso, libertino, primitivo. (pessoas se culpando) É imprópria quase toda forma de amor. (As janelas das paredes onde estava sendo visto o sexo são fechadas.) Reprimimos nossos desejos em benefício da religião, dos bons costumes, da tradição, do trabalho nosso de cada dia. E para garantir o controle e o bom funcionamento do sistema: uma casa com jardim na frente, um cachorro para passear no final da tarde, uma TV bem grande no centro da sala, um carro próprio na garagem… uma família.

Cena 14 – Família

Homem - Esse é o melhor dia da semana. Não tem nada para fazer, não tem escola, não tem aula. Mãe, tem café?

Rapaz - Traz a cerveja logo, o jogo já começou! Hoje é final do campeonato!

Mãe - Quem deixou esta toalha molhada em cima da cama? E quem tá fumando aqui, olha só estas cinzas no chão.

Rapaz - Ah, não! Quem mexeu na minha mesa? Tava tudo organizado aqui. Quem foi?

Homem - Foi a primeira e última vez, mãe. É coisa de amigos, todo mundo faz. Mãe?

Mãe - Eu estava na vizinha do lado, o pó de café acabou e eu fui pedir um pouco emprestado, você nem pra comprar.

Homem - Espera aí de fora. Vou ver se tem alguém em casa. Mas se tiver você entra pela janela. Espera!

Rapaz - O almoço tá pronto? Tô morrendo de fome e daqui a pouco volto pro trabalho. Essa gororoba tá pronta?

Mãe - Bem que você podia me levar naquele jantar dançante... você nunca me leva a lugar nenhum.

Homem - Dá para parar de gritar? Amanhã eu tenho aula, tenho prova.

Rapaz - Meu maço de cigarro no chão? Vocês estão pensando que dinheiro dá em árvore? Porra!

Homem - Eu vou sair dessa casa, entendeu? Eu vou dormir fora de casa entendeu? Eu vou jogar bola, entendeu?

Rapaz - Não aguento mais ouvir sua voz, cala essa boca, todo dia escutando reclamação, cala essa matraca.

Homem - A professora elogiou meu texto. Ela ficou curiosa quer conhecer aqui em casa. Eu falo da senhora no meu texto mãe. Quer ouvir? Minha mãe é a minha casa! A senhora gostou, mãe? Mãe? Mãe? Mãe?

Rapaz - Eu tô bebendo sim, o dinheiro é meu, não preciso dar satisfação pra ninguém. Eu quero sair com meus amigos... não enche meu saco! Vai pra puta que pariu!

Mãe - Quer saber eu estou cansada de passar dia e noite trabalhando aqui dentro, eu vou embora e você que vai pro inferno!

(O diálogo do Rapaz e da Mãe acontece simultaneamente enquanto os dois saem de casa. A parede que representa a casa da Mãe a segue depois que ela sai.)

Cena 15 - Moça no apartamento, visita com o corretor

Moça - E se precisar colocar proteção na janela, dá? Entendi... Eu tenho uma menina mas ela já é grande, não risca parede mais. Eu gostei muito do apartamento mas queria falar com o proprietário porque seiscentos e cinquenta é muito, queria ver se ele me dava um desconto. Entendi... Bom, eu vou pensar, fazer as contas e depois te dou a resposta. Até o final da semana te ligo, obrigada.

(olha as paredes se afastando. Os carrinhos são posicionados em formato de carrossel.)

(Para a parede 1 – uma porta se abre mas quando a Moça se aproxima dela ela se fecha com agressividade) Não! O senhor não pode me demitir, não fui eu! (Para a parede 2) Eu preciso fazer o depósito, são quatro e dez, abre! (Para a parede 3) Eu tenho Rivotril de 50mg, mas não diz pra ninguém que eu tô vendendo sem receita. (Para a parede 4) O exame é só admissional, né? Eu tô bem, não sinto nada, não tenho histórico familiar, nada...

Escritora – (entrando com várias caixas de remédio nas mãos) Mal estar, enjôo, tontura, palidez, suor frio, falta de ar, tosse seca, respiração rápida e barulhenta, uma dor intensa no peito, um aperto, uma pontada, um formigamento subindo pelo braço direito… o coração quase parando. (Todos os personagens vão ver a Moça morrendo.)

Cena 16 - Carrossel

(As paredes giram como em um carrossel ao som de "Estrela, estrela" de Vitor Ramil. De repente a música pára.)

Moça - É isso então? Olha lá! Aquela sou eu na formatura da pré-escola, com o coração vermelho colado no peito. A mulher de macacão preto é a minha mãe e o papai Noel é o meu pai. Aquela é a minha irmã, olha como os dentes dela eram grandes antes do aparelho... E depois?

Leitor - Não tem mais nada.

Moça - Como não tem nada?

Leitor - Tá tudo em branco.

Moça - Não! Continua lendo, continua! Continua!

Leitor - Acabou, não tem mais nada. Está tudo em branco. Acabou!

Cena 17 – Solidões

Professora - Nada fica de nada…leis feitas, estátuas vivas, somos corpos prontos para serem enterrados. Cadáveres vivos que procriam.

Todos - Cadáveres vivos.

Leitor - No meio em que nasci, temos três possibilidades, somente três:

Moça - Servir, ganhar dinheiro e aumentar indecência em que vivemos.

Mulher - Para mim isto era revoltante, vai ver eu é que não podia agir assim.

Leitor - … mas o principal é que era revoltante.

Professora - A segunda possibilidade é acabar com essa indecência: só que para isso é preciso ser herói...

Mãe - … e eu não sou.

Mulher - Ou a terceira: esquecer…

Rapaz - ...beber, cantar, me divertir. Foi o que eu fiz.

(Música de boate, todos correm para entrar no baile.)

Cena 18 – Boate

Rapaz - Oi! Como você chama? Posso te conhecer? Você vem sempre aqui?

Professora – Me dá licença que eu quero dançar sozinha. Não enche meu saco! Um velho nesse lugar…

Cena 19 - Bichos escrotos

(Rapaz sai do carrinho pela portinhola de baixo)

Homem - Pai?

Rapaz - Você pensa o que? Que a vida é uma festa? Quando você vai ter responsabilidade, casar com uma mulher decente? Quando?

(cantando)

"Um ódio que me destrói

O sangue corre corrói

Eu quero ser um herói

Vida de porra, my boy!

Oooh de porra…"

("Esquerda, Grana e Direita" - Tom Zé)

(Mãe sai do carrinho pela portinhola de baixo)

Homem - Mãe?

Mãe - Você sempre atrapalhou minha vida eu nunca queria ter tido você. (cantando)

"Me larga, não enche,

você não entende nada

eu não vou fazer você entender.

Me encara de frente,

é você que nunca viu,

não vai querer e nem vai ver."

("Não enche" - Caetano Veloso)

Homem - Professora?

Professora - Quando você vai me entregar os textos que eu peço e parar com essa mania de me desobedecer…

(cantando)

"Aqui nessa tribo ninguém quer a sua catequização,

falamos a sua língua, mas não entendemos o seu sermão,

nós rimos alto, bebemos e falamos palavrão,

mas não sorrimos à toa

Não sorrimos à toa (...)"

(“Volte para o seu lar” – Arnaldo Antunes)

Homem - Moça, a gente se conhece?

Mulher - A culpa é sua. Eu bati na porta da sua casa aquele dia, dei a entender, deixei claro. Se a gente tivesse transado ele já teria quase quatro anos. Agora meu tempo acabou e a culpa é sua.

Homem - Eu sou gay, moça!

(cantando)

“(…) odeio você, odeio você, odeio você

odeio”

(“Odeio você” - Caetano Veloso)

Escritora - Você… você não conseguiu ficar com a sua família (escrevendo no chão)… não conseguiu sucesso no trabalho… não conseguiu publicar o seu livro… Bichos escrotos saiam dos esgotos (Todos vão para cima do Homem que, acuado, entra para dentro da portinhola.), bichos escrotos venham enfeitar…(A a escritora escreve “Fracassado” na parede.)

Cena 20 - Caos

(Todos gritando e rodando as paredes - Várias falas simultâneas até que o leitor interrompe o caos.)

Mulher – Eu só queria um filho seu, porra!

Professora – Sai de perto de mim, seu nojento!

Rapaz – Vem aqui, chupa meu saco velho!

Mãe – Ah! (gritando)

(na livraria)

Leitor - Chegou pontualmente as 7h, pela primeira vez não se atrasou. Estava com sua melhor roupa e certo das palavras que diria.

Homem – Boa noite, senhoras e senhores! É com grande prazer que venho apresentar a vocês o meu livro. (As paredes avançam no Homem até ele sumir por entre elas.)

Cena 21 - Roda Morta

(A Moça está cantando "Roda Morta" - Sérgio Sampaio - enquanto giram as paredes passando cenas dos personagens.)

"O triste nisso tudo é tudo isso

Quer dizer, tirando nada, só me resta o compromisso

Com os dentes cariados da alegria

Com o desgosto e a agonia da manada dos normais.

O triste em tudo isso é isso tudo

A sordidez do conteúdo desses dias maquinais

E as máquinas cavando um poço fundo entre os

braçais, eu mesmo e o mundo dos salões coloniais.

Colônias de abutres colunáveis

Gaviões bem sociáveis vomitando entre os cristais (...)"

Escritora – (continuando a música falando-a)

"(…) E as cristas desses galos de brinquedo

Cuja covardia e medo

dão ao sol um tom lilás.

Eu vejo um mofo verde no meu fraque

E as moscas mortas no conhaque

que eu herdei dos ancestrais."

(Primeiro giro das paredes)

Mulher – (chorando muito e fazendo ânsia de vômito)

Rapaz – (bebendo até cair)

Professora – (chorando e desamarrando o casaco)

Mãe – (chorando muito)

(Segundo giro das paredes)

Mulher – (mexendo no celular)

Rapaz – (triste, desolado)

Professora – (abrindo caixas de remédio, toma um comprimido)

Mãe – (olhando o celular)

Cena 22 - Epílogo

Homem - E assim ela termina o seu livro. Mas neste instante bate a porta de sua casa um homem. Ele diz ser o seu mais fiel leitor. Ele quer saber mais das suas histórias, das suas personagens (quando o Homem fala "personagens" entram Mulher, Professora, Rapaz e Moça e se posicionam na direção da Escritora), ele quer saber mais sobre ela. Fim.