

ARTES CÊNICAS

**À BEIRA DA CENA:
UM ESTUDO SOBRE O ATOR NA ENCENAÇÃO
DE *ESTAMIRA – BEIRA DO MUNDO***

MARÍLIA GUIMARÃES MARTINS



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Programa de Pós-Graduação
Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
JULHO DE 2016**



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Mestrado em Artes Cênicas

MARÍLIA GUIMARÃES MARTINS

À BEIRA DA CENA: UM ESTUDO SOBRE O ATOR
NA ENCENAÇÃO DE *ESTAMIRA – BEIRA DO MUNDO*

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, no Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na linha de pesquisa Poéticas da Cena e do Texto Teatral, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

Orientadora: Prof^a Dr^a Angela Materno de Carvalho

Rio de Janeiro

2016

Martins, Marília Guimarães.

M386 À beira da cena : um estudo sobre o ator na encenação de *Estamira - beira do mundo* / Marília Guimarães Martins, 2016.
108 f. ; 30 cm

Orientadora: Angela Materno de Carvalho.

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

1. Representação teatral. 2. Dramaturgia - Encenação. 3. Atores - Arte -
Apreciação. 4. Performance (Arte). I. Carvalho, Angela Materno de.
II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e
Artes. Curso de Mestrado em Artes Cênicas. III. Título.

CDD - 792.028



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC


**“À BEIRA DA CENA: UM ESTUDO SOBRE O ATOR NA
ENCENAÇÃO DE *ESTAMIRA* – BEIRA DO MUNDO”**

por

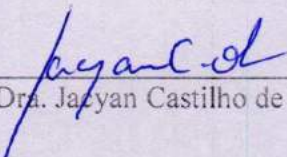
MARÍLIA GUIMARÃES MARTINS

Dissertação de Mestrado

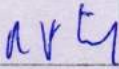
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Angela Materno de Carvalho - Orientadora



Prof. Dra. Jazyran Castilho de Oliveira (UFRJ)



Prof. Dra. Maria Flora Sussekind (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: APROVADA

Rio de Janeiro, RJ, em 11 de julho de 2016

Av. Pasteur, 436 - Urea - RJ Cep: 22.290-240
Tel. 21-2542-2565

<http://www2.unirio.br/unirio/cla/ppgcla/ppgac/>
clappgac@gmail.com

Dedico este trabalho a
meus pais, Reinaldo e Neuza,
meu irmão, Flavio,
meus filhos, Rafael e Frederico
e a Leonardo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Prof^a Angela Materno, pela atenta e dedicada orientação, pela presença constante e amiga. Sem a sua ajuda, estímulo e rigor, este trabalho não existiria.

Meu agradecimento especial a Dani Barros pela generosidade e pela contribuição valiosa a esta pesquisa, e à gentileza e disponibilidade de Beatriz Sayad.

Agradeço imensamente a Marcos Prado e Leandro Lima, pela abertura ao diálogo e pelos vídeos.

Agradeço à CAPES, pela bolsa de estudos fundamental para o desenvolvimento desta dissertação.

Meu muito obrigada aos professores do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, em especial, aos Coordenadores Prof^a Ana Bulhões, Prof^a Zalinda Cartaxo e Prof. André Gardel. Agradeço também a Marcus Vinicius pelo apoio na secretaria do PPGAC.

Sou grata à Prof^a Flora Sússekind e à Prof^a Vanessa Teixeira de Oliveira, pelas significativas contribuições na Banca de Qualificação.

Meu agradecimento a Guilherme Gutman, Angela Leite Lopes, Ana Bernstein, Luiz Camillo Osório, Ana Kfourri, Bruno Netto dos Reys, Sônia Materno de Carvalho, Paulo Pimenta, Claudia Mele, Tatiana Motta Lima, Priscila Steiman, Alexandre Tarabini, Roberval Duarte e Moacir Chaves pelas contribuições e sugestões de leituras e filmes.

Agradeço, mais uma vez, à Prof^a Flora Sússekind, por ter aceitado participar da Banca de Defesa desta Dissertação, e à Prof^a Jacyan Castilho, que prontamente também aceitou o convite para integrar a Banca.

Aos queridos colegas do curso de Mestrado, que trouxeram alegrias e boas risadas durante toda essa trajetória, meu carinho e agradecimento pela amizade e apoio.

Não poderia deixar de agradecer também à amiga e diretora em tantos trabalhos, Ana Kfourri, e aos amigos atores, com os quais trabalhei ao longo de quinze anos na Companhia Teatral do Movimento: Ana Paula Bouzas, Ana Maria Barreto, Isabel Cavalcanti, Nadya Thalji, Ângela Câmara, Ronaldo Serruya, Renato Carrera, Cadu

Fernandes, Cris Larin, Leonardo Netto, Felipe Cury, Pedro Brício, Heitor Martinez, e tantos outros queridos.

Aos queridos diretores com os quais tive a oportunidade de trabalhar durante esses 25 anos: Marco André Nunes, Gilberto Gawronski, Sílvia Pasello, José DaCosta, Alexandre Mello, Almir Telles, Lauro Goés, Roberval Duarte, Ribamar Ribeiro, Fabiano de Freitas, Moacyr Goés e Larissa Elias, entre muitos outros.

Agradeço, ainda, aos queridos atores de minha primeira companhia de teatro, da época da faculdade de formação de ator: Cláudio Mendes, Alexandre David, Margot Carone, Izabel Muniz Lyra, Izabel de Oliveira, Ana Maria Sá e Luiz Henrique Nogueira.

Agradeço às minhas queridas amigas de vida e de arte, Larissa Elias, Ana Paula Almeida Souza, Izabel de Oliveira, Vanessa Teixeira de Oliveira, Ângela Câmara, Maria Martha Gomes de Mattos e Cláudia Martins Guimarães.

À presença, ajuda e interlocução constantes de Cláudia Fonseca Bernardes, minha psicanalista querida.

À alegria e amizade de Sônia Eva Tucherman, Érica Tucherman, Pablo Ribeiro, José Tucherman e Anna Rita Ornellas.

Agradeço, amorosamente, aos meus pais, Reinaldo e Neuza, pelo apoio, amor e presença em todos os momentos.

Ao meu irmão, Flávio, pela amizade e amor.

Às minhas afilhadas, Gabriela e Alice, e ao meu sobrinho, João, pelas alegrias constantes.

Aos meus tios e primos, à Tia Maria Lúcia e à minha madrinha Margarida. E aos meus avós, presenças em meu coração.

Por fim, com todo o meu amor, agradeço ao meu companheiro de vida, Leonardo, que com sua generosidade, amor e amizade traz confiança e esperança às nossas vidas.

E aos nossos filhos amados, Rafael – o filho de 12 – e Frederico – o filho de 9 – pela vida compartilhada, pelo amor infinito.

Além do mais tiveram de descontar aquele discurso apertando o passo no caminho até a ferrovia. Mas isso também não foi muito difícil, pois - só agora Karl percebia - ninguém levava bagagem; a única peça de bagagem era na verdade o carrinho de bebê, que agora, encabeçando o grupo e empurrado pelo pai, dava saltos para cima e para baixo, como se estivesse desgovernado. Quanta gente despossuída e suspeita estava ali agrupada, e era tão bem recebida, tão bem tratada! E o chefe do transporte parecia se importar de coração com eles. Em seguida ele mesmo pegou com uma das mãos a direção do carrinho de bebê e ergueu a outra para animar a trupe; ora ficava atrás na última fileira para lhe dar impulso, ora corria pelos lados, fixando os olhos num ou noutro dentre os mais lentos que estavam no centro, e procurava lhes mostrar sacudindo os braços como eles deveriam correr.

Quando chegaram à estação ferroviária, o trem já estava pronto. As pessoas na estação faziam sinal umas para as outras apontando para o grupo, ouviam-se exclamações como: “Todos fazem parte do Teatro de Oklahama!”; o teatro parecia ser muito mais conhecido do que Karl havia suposto, embora ele nunca tivesse se preocupado com coisas de teatro. Um vagão inteiro fora destinado expressamente para a trupe, o chefe do transporte solicitava que subissem, mais do que o próprio condutor. Inicialmente olhou dentro de cada um dos compartimentos, colocou aqui e ali alguma coisa em ordem e só depois ele mesmo embarcou. Karl conseguira por acaso um lugar na janela e atraíra Giacomo para junto de si. E assim permaneceram sentados, um bem junto do outro, ambos no fundo contentes com a viagem - jamais tinham feito uma viagem na América de modo tão despreocupado. Quando o trem partiu, acenaram estendendo as mãos para fora da janela, enquanto os rapazes que iam sentados em frente se cutucavam, achando aquilo ridículo.¹

¹ KAFKA, Franz. *O desaparecido ou Amerika*. Tradução, notas e posfácio: Susana Kampff Lages. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 266-267.

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo a encenação de *Estamira – beira do mundo*, dirigida por Beatriz Sayad, e mais especificamente o trabalho da atriz Dani Barros. O objetivo, aqui, é pensar – a partir da peça e por meio dela – o trabalho do ator como um possível “lugar de passagem e de metamorfose”, como um ir e vir entre instâncias, vozes, temporalidades, imagens e textualidades distintas. A encenação é também analisada a partir das obras que a precederam: o filme-documentário *Estamira*, e o ensaio fotográfico *Jardim Gramacho*, ambos de Marcos Prado.

ABSTRACT

The current dissertation presents as its study object the staging of the play *Estamira – beira do mundo*, directed by Beatriz Sayad, and more specifically the work performed by actress Dani Barros. The goal here is to think – from the play and through the play – the actor’s work as a possible “passage point”, and a possible “place of metamorphosis”, like a “coming-and-going” of distinct instances, voices, temporalities, images and textualities. The staging is also analysed from the standpoint of related works that originated such a play: the documentary *Estamira* and the photographic essay *Jardim Gramacho*, both by Marcos Prado.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
Capítulo 1: Antes da peça: dobras e limiares.....	11
1.1 Estamira: uma personagem capturada no lixo.....	13
1.2 <i>Estamira</i> : algumas imagens.....	17
1.3 O(s) texto(s) da peça.....	25
1.4 Texto: dobra de uma fala.....	30
1.5 Estamira: limiares da personagem.....	36
Capítulo 2: Ator e personagem: algumas concepções e problematizações.....	42
2.1 Sobre o ator.....	43
2.2 Sobre o performer.....	52
Capítulo 3: O trabalho da atriz Dani Barros em <i>Estamira – beira do mundo</i>.....	56
3.1 <i>Estamira</i> : uma peça “no lugar” de uma carta; uma fala “no lugar” de uma escrita..	58
3.2 Dar a ver e ver.....	60
3.3 Lente do palhaço.....	63
3.4 Tribuna.....	68
3.5 Estamira: longe e perto.....	69
3.6 Jogos de Cena.....	78
3.7 <i>Estamira - beira do mundo</i> e o ator à beira da cena.....	85

Considerações Finais.....	96
Bibliografia.....	98
Filmografia.....	107
ANEXOS.....	108

ANEXO 1 – Entrevista com Dani Barros

ANEXO 2 – Matérias jornalísticas sobre a morte de Estamira

ANEXO 3 – Fichas técnicas do ensaio fotográfico, do filme e da peça

ANEXO 4 – Críticas do espetáculo

ANEXO 5 – Caderno de imagens

Introdução

*Eu sou a beira do mundo.
Eu sou Estamira.
Eu sou a beira.¹*

Por meio do filme *Estamira*, de Marcos Prado, principalmente pelas sequências com os filhos, Hernani, Carolina e Maria Rita – mas também pelas próprias falas de Estamira – tomamos conhecimento de alguns episódios da biografia de D. Estamira.

Estamira Gomes de Souza nasceu em 07 de abril de 1941. Por mais de vinte anos trabalhou como catadora de lixo, no Aterro Sanitário de Gramacho, localizado no município de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense. Lá eram jogadas, por dia, mais de oito mil toneladas de lixo urbano. Estamira diz que seu pai morreu em 1943 e que depois disso, a mãe, que também tinha transtornos psíquicos como a filha, cuidou sozinha dela. No filme de Marcos Prado, Estamira diz:

Coitada da minha mãe, mais perturbada do que eu. (...) eu sou perturbada, mas “lúcido” e sei distinguir a perturbação, entendeu como é que é? E a coitada da minha mãe não conseguia.²

Estamira falava que sua depressão era imensa, pois seu avô materno, além de ter estuprado a mãe, também a estuprou, aos nove anos. Diz ela:

O Brasil está descomprimido, está muito imoral. Está muito perverso. Homem, padres, pastores, fazendo sem-vergonhice com meninos, pai fazendo sem-vergonhice com filho. Eu tenho dó da criança porque a criança é inocente. Isso é o cúmulo do absurdo, já tira totalmente a lucidez da criança, tira a infância, a criança já cresce adulto, como eu cresci adulto. É, eu cresci adulto.³

Quando Estamira tinha doze anos, o avô a levou para Goiás Velho, para um bordel, onde ela se prostituiu. Estamira permaneceu cinco anos neste bordel, onde conheceu seu

¹ Fala transcrita do filme *Estamira*, de Marcos Prado. As falas de Estamira no filme *Estamira*, de Marcos Prado, foram editadas no livro: SOUZA, Estamira Gomes de. *Estamira - Fragmentos de um mundo em abismo*. Edição bilíngue: Português – Inglês. Coordenação editorial: Ricardo Muniz Fernandes. Tradução para o inglês: Zazen Produções. São Paulo: N-1 Edições, 2013. Destaco, aqui, que essa publicação dá à D. Estamira o crédito de autora do texto do filme de Prado.

² Idem.

³ Idem.

primeiro marido (IMAGEM 01), que a tirou de lá e com quem teve o primeiro filho, Hernani. Mas o marido teve muitas outras mulheres e Estamira acabou saindo de casa com o filho. Em seguida, conheceu o italiano Leopoldo Fontanive, com quem se casou e teve sua filha, Carolina. Leopoldo era mestre-de-obras e a família, como relata a filha Carolina, vivia razoavelmente bem (IMAGEM 02). Tiveram uma casa, carros, e mãe e filha ganhavam presentes. Mas Carolina conta que o pai “judiava” muito de Estamira, levando, inclusive, muitas amantes para dentro da casa da família, o que fez Estamira começar a reagir. As brigas tornaram-se cada vez mais violentas e Leopoldo expulsou Estamira e a filha para fora de casa.

Carolina diz que nos primeiros cinco anos em que Estamira trabalhou no Jardim Gramacho a mãe chegava a passar duas semanas dormindo no aterro, muitas vezes ao relento e que, quando ia para casa, “tomava um banho, se arrumava”, para, em seguida, voltar novamente para o lixão. Depois desses cinco anos iniciais, os filhos convenceram Estamira de que trabalhar no Lixão expunha sua saúde a muitos riscos, ainda mais ela que tinha diabetes. Estamira concordou em sair de Gramacho e ir trabalhar no supermercado “Mar e Terra”. Um dia, voltando à noite para casa depois do trabalho, no centro de Campo Grande, Estamira foi estuprada. Na verdade, Estamira foi estuprada algumas vezes depois que saiu do lixão: “(...) já levei muita pancada. Já levei facada na portaria, já fui violentada duas vezes... Eu tenho muita mancha, muita mancha.”⁴

Nessa época, ela ainda não manifestava nenhuma alucinação e era muito religiosa. Para Marcos Prado, Estamira diz que começou a “revelar” em 1986. A filha comenta que nas primeiras alucinações Estamira dizia que tinha “gente” do FBI atrás dela e que dentro dos ônibus em que estava havia pessoas que a *filmavam*: “eu não sei pra quê, tipo com câmera escondida”⁵.

Estamira não admitia ficar internada e uma vez foi à força. Estava muito violenta no lixão e o filho Hernani, com ajuda médica, a levou para o Hospital de Engenho de Dentro, mas Estamira logo resistiu à internação e voltou para o lixão. No filme-documentário, ela lê um atestado médico que expõe o seguinte quadro clínico:

Atesto que Estamira Gomes de Souza, portadora de quadro psicótico de evolução crônica, alucinações auditivas, ideias de influências, discurso místico, deverá permanecer em tratamento psiquiátrico continuado.⁶

⁴ Depoimento de Estamira no filme.

⁵ A filha de Estamira, Carolina, reproduzindo comentário da mãe em depoimento no filme.

⁶ Atestado lido por Estamira no filme.

Atravessada por múltiplas vozes, Estamira vivia estados decorrentes da psicose e era, de certo modo, constituída por essas vozes. No filme, Estamira diz:

A doutora me perguntou se eu ainda tava escutando as voz que eu escutava. Eu escuto os astros, é, as coisas, os pressentimento das coisas. Eu, tem hora que eu fico pensando, como é que eu sou lúcida? Estamira sem carne, Estamira invisível, vê, vê e sente as coisas tudinho, por isso que eu sou Estamira mesmo, né? Tem vez que eu fico pensando, mas eu não sou um robô sanguíneo, eu sou não um robô. Eu falei pra Dra. Alice que minha cabeça tem hora que parece que dá choque assim, não dói, não, dá agonia, dá choque. Bate assim, igual onda do mar. Igualzinho onda do mar.⁷

Estamira teve uma terceira filha, Maria Rita, que viveu com Estamira no lixão até quase sete anos de idade. A irmã, Carolina, queria colocá-la em um colégio interno, e o irmão, Hernani, preferia que ela fosse adotada por uma família. Maria Rita foi adotada por Ângela.

Estamira faleceu em julho de 2011, aos 70 anos.

A atriz Dani Barros⁸ encontrou a personagem Estamira no filme-documentário *Estamira*, do cineasta Marcos Prado⁹, filmado entre 2000 e 2004, e veiculado, nos cinemas, a partir do dia 28 de julho de 2006. O filme, que tem duração de 121 minutos, foi o

⁷ Trecho do filme *Estamira*, de Marcos Prado.

⁸ Atriz formada pela Uni-Rio. Integrou o grupo “Os Privilegiados”, dirigido por Antônio Abujamra e João Fonseca. Trabalhou no projeto “Doutores da Alegria” por 13 anos. Além do trabalho nos hospitais, atuou no espetáculo *Inventário - aquilo que seria esquecido se a gente não contasse*, dirigido por Beatriz Sayad, que contava os bastidores dessa experiência. Atuou na peça *Maria do Caritó*, dirigida por João Fonseca e *Conchambranças de Quaderna*, dirigida por Inez Vianna, ganhando o prêmio APTR de Teatro de Melhor Atriz Coadjuvante por estes trabalhos. Atuou no filme *O veneno da madrugada*, dirigido por Ruy Guerra. Atuou no programa *Minha Nada Mole Vida*, exibido pela Rede Globo. Pelo seu trabalho em *Estamira* recebeu os prêmios: Shell, APCA, APTR e Questão de Crítica. Atuou nas novelas *Fina estampa*, *Império* e *Além do tempo* exibidas pela Rede Globo. Pelo seu trabalho na novela *Império*, com a personagem Lorraine, foi indicada aos Prêmios Extra, Contigo e Revista Quem.

⁹ Marcos Prado nasceu no Rio de Janeiro, em 1961. Como fotógrafo, recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais, entre eles o *World Press Photo 92* e o *Focus on Your World 92*, do PNUMA. Escolhido, em 2002, como Hasselblad Master, Marcos possui fotos nos acervos permanentes do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP). Produziu os documentários *Os Carvoeiros* (1999), inspirado em seu livro homônimo e dirigido por Nigel Noble, e *Ônibus 174* (2002), de José Padilha e Felipe Lacerda. Dirigiu programas para a Globosat, National Geographic Television e NBC. Em 1997, fundou, com o cineasta José Padilha, a Zazen Produções. Produziu *Tropa de Elite*, de José Padilha, filme que ganhou o Urso de Ouro no Festival de Berlim e vencedor de oito prêmios no Grande Prêmio Vivo de Cinema Brasileiro, em 2008, incluindo o de melhor direção para José Padilha e o de melhor filme pelo júri popular. Em 2010, produziu *Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora é Outro*. Em 2012, dirigiu o filme *Paraísos Artificiais*. *Estamira*, de 2006, é o primeiro filme que Marcos Prado dirigiu.

documentário de maior público nos cinemas em 2006 e recebeu 33 prêmios nacionais e internacionais¹⁰.

Prado, antes de conhecer Estamira – uma senhora, na época, com sessenta e três anos – conheceu o hoje já inexistente Aterro Sanitário Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro, onde Estamira trabalhava como catadora de lixo há mais de vinte anos.

Em 1994, o cineasta começou a fotografar o lixão – expressão pela qual o aterro sanitário era popularmente conhecido – e já em 1996, pelos dois anos de material levantado, Prado foi contemplado com o IX Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, da FUNARTE. O trabalho se estendeu até 2004, quando foi publicado o ensaio fotográfico *Jardim Gramacho*¹¹. Nas primeiras linhas de seu texto de abertura do livro, Prado comenta:

Foi num dia chuvoso de domingo, em 1994, que me veio a ideia de conhecer de perto o local onde era diariamente depositado o lixo que eu produzia em minha casa. Assustava-me imaginar a montanha de dejetos gerados numa cidade com mais de 8 milhões de habitantes. Alguns telefonemas e poucos dias depois, cheguei a meu destino final: o Lixão Gramacho. Situado no município de Duque de Caxias, beirando as águas da baía de Guanabara e rodeado por uma pequena favela comandada pelo tráfico, o Lixão ocupava uma área de mais de 1.000 metros quadrados e formava uma enorme montanha de lixo que se via há quilômetros de distância. Ali, 85% do lixo urbano produzido na cidade do Rio de Janeiro eram despejados todos os dias há mais de 25 anos. Com a ajuda incondicional de algumas pessoas da Comlurb [Companhia de Limpeza Urbana], consegui permissão para conhecer o Lixão e começar a desenvolver este livro. (PRADO, 2004, p. 09)

Durante este processo de trabalho, no ano 2000, conheceu Estamira:

Aproximei-me dela e pedi-lhe para tirar o seu retrato. Ela me olhou nos olhos consentindo e disse para me sentar a seu lado. Conversamos por um longo tempo. Estamira era seu nome. Contou que morava num castelo todo enfeitado com objetos encontrados no lixo e que tinha uma missão na vida: revelar e cobrar a verdade. Nos tornamos amigos. Um dia, tempos depois de conhecê-la, ela me perguntou se eu sabia qual era a minha missão. Antes que eu respondesse, Estamira disse: “a sua missão é revelar a minha missão”. (PRADO, 2004, p. 09)

A câmera de Marcos Prado nunca esteve escondida ou camuflada. Durante toda a feitura do documentário, Estamira sabia que estava sendo filmada – mesmo que em algumas

¹⁰ O documentário *Estamira* recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais, como: Festival do Rio – 2004, Mostra Internacional de Cinema em São Paulo – 2004, Festival Internacional de Documentário de Marseille – 2005, Festival Internacional de Cinema de Viena (Viennale) – 2005, Festival Internacional de Havana – 2005, 4º Festival Internacional de Direitos Humanos de Nuremberg – 2005, entre outros.

¹¹ PRADO, Marcos. *Jardim Gramacho*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

ocasiões Prado chegasse de surpresa para filmar, o que acaba por instaurar no filme pelo menos duas situações: sequências do filme para os quais Estamira se preparou – se arrumou – para falar para a câmera e outras sequências nas quais Estamira, mesmo permitindo ser filmada, estava desprevenida.

Interessante constatar que Marcos Prado conseguiu que Estamira permitisse ser fotografada e filmada, justamente ela que no início das manifestações de seus delírios e alucinações dizia se sentir perseguida por uma câmera, como relata a filha em cena do filme

Começou a alucinação assim, ela começou a chegar em casa e falar assim, “Dona Maria”, que é a minha sogra, “Você sabe que quando eu cheguei no quarto hoje, pra trabalhar, tinham feito um trabalho de macumba pra mim? Agora você vê se eu acredito nessas coisas, essas palhaçadas danada. O pessoal em vez de trabalhar pra adquirir as coisas”. Aí pisou na macumba, jogou a tal da macumba fora, fez o sei que lá mais. “Eu vou acreditar nessas coisas, nada, que Deus me protege. (...) aí um mês depois começou, “eu tenho a impressão que tem gente do FBI atrás de mim. Eu tenho impressão que tem pessoas que tá no... quando eu pego o ônibus tem pessoas que tá me filmando dentro do ônibus, eu não sei pra quê, tipo com câmera escondida”. (SOUZA, 2013, p. 60)

Prado parece fazer citação a esse medo de Estamira em relação à câmera em toda a sequência inicial do filme, antes mesmo de ser projetado o letreiro com o título. Nesta sequência, a câmera aproxima-se da casa de Estamira e pela janela da casa passa o vulto de uma pessoa. A câmera entra na casa, a porta de entrada se fecha, como se a câmera tivesse ficado dentro de casa enquanto Estamira sai. Segundos depois, Estamira entra justamente em um ônibus e é quando, pela primeira vez, a câmera pega o seu rosto, mais exatamente o seu perfil (IMAGEM 03). Ao lado de Estamira está a câmera. Se *a perseguindo* ou *a acompanhando* não importa mais para Estamira, que, naquele momento, sabe - tem a absoluta certeza - que a câmera está realmente ali.

Destaque-se aqui, que esta primeira imagem do rosto de Estamira, de seu perfil, revela não apenas as marcas de sua pele, mas principalmente seu olho, seu olhar, sua mira. Esta mira – sobre o lixo, sobre o mundo, sobre a loucura, e sobre “a sua missão” – esta mira é que vai conduzir o filme e a câmera e, ao mesmo tempo, vai ser conduzida por ela¹².

¹² Nas falas de Estamira, presentes no filme e na peça, são recorrentes expressões ligadas à tecnologia, aparelhos, aparatos: controle remoto, gravador sanguíneo, câmera natural e artificial, eletroisferograma, etc. Nesse sentido, os comentários de Estamira sobre a “câmera” não são isolados: a câmera é mais um desses aparatos tecnológicos que aparecem nas falas de Estamira. Analisaremos essas “falas”.

Esta dissertação tem como objeto de estudo a encenação de *Estamira – beira do mundo*¹³, dirigida por Beatriz Sayad, e mais especificamente o trabalho da atriz Dani Barros. O objetivo, aqui, é pensar – a partir da peça e por meio dela – o trabalho do ator como um possível “lugar de passagem e de metamorfose”, como um ir e vir entre instâncias, vozes, temporalidades, imagens e textualidades distintas. A encenação é também analisada a partir das obras que a precederam: o filme-documentário *Estamira* e o ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* ambos de Marcos Prado.

A expressão “lugar de passagem e de metamorfose” é utilizada por Jean-Pierre Sarrazac para pensar a personagem moderna. Em seu texto “A impersonagem – ao reler *A crise do personagem*”, escreve:

A personagem, ou antes a Figura¹⁴ do drama que há de vir, tal como a anuncia *A crise do personagem no drama moderno*, de Robert Abirached, apresenta-se-nos como o lugar de passagem e de metamorfose de todos esses rostos, de todas as máscaras (“nuas”) que fazem a vida dum homem. Essa impersonagem é, no sentido musiliano, “sem qualidades”. O que significa paradoxalmente que é dotada de mil qualidades mas de nenhuma *unidade nem substância identitária*. Que, conseqüentemente, parece condenada a esse nomadismo e a esse camaleonismo. – mudar de identidade de lugar em lugar – que a obriga a representar todos os papéis, que não lhe permite esquivar-se a nenhum.”¹⁵

Tomando emprestada de Sarrazac a expressão “lugar de passagem e de metamorfose”, este estudo objetiva pensar e analisar, a partir dela, não a personagem, mas o ator, seu lugar e seu “fazer” na cena. De certa maneira, a formulação “lugar de passagem e de metamorfose” pode ser associada à noção de movimento, mobilidade e, de certo modo, de efemeridade, e nos leva a formular e a tentar responder às seguintes perguntas: Que (des)localizações dizem respeito ao ator na cena atual? Em que medida, efetivamente, é possível capturar o ator como

¹³ Ao longo da dissertação, refiro-me à *Estamira – beira do mundo* como peça, encenação, montagem e espetáculo. Alterno os termos para não me repetir, mas, quase sempre, os termos referem-se à mesma coisa. A própria concepção do projeto determina, de certa forma, o uso alternado desses termos, na medida em que o processo de feitura da dramaturgia e da cena se misturam (Dani Barros, além de atriz, também é autora do texto, junto com a diretora).

¹⁴ Noção trabalhada por Sarrazac no livro *O futuro do drama*. SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.

¹⁵ “A Impersonagem – ao reler *A crise do personagem*” In SARRAZAC, Jean-Pierre. *O outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Tradução: Luís Varela. Portugal: Editora Licorne, 2011, p. 89.

um “lugar de passagem e de metamorfose” de vozes, imagens e textualidades? Que lugar seria esse?

Estamira – beira do mundo estreiou no dia 10 de novembro de 2011, cumprindo temporada até o dia 18 de dezembro do mesmo ano, na Sala Rogério Cardoso (Porão) do Teatro Laura Alvim, no Rio de Janeiro, e teve, em sua ficha técnica, a luz assinada por Tomás Ribas, o figurino, por Juliana Nicolay, o cenário, por Aurora dos Campos (com a colaboração de Beatriz Sayad e Dani Barros). A direção musical foi de Fabiano Krieger e Lucas Marcier, a preparação de ator de Georgette Fadel¹⁶ e a coordenação de produção de Andrea Caruso Saturnino. A peça reestrou, em segunda temporada, no dia 19 de abril de 2012, no Teatro do Leblon, na Sala Tônia Carrero, tendo, ainda no mesmo ano, cumprido temporada em São Paulo, no Sesc-Pompéia, do dia 29 de junho a 29 de julho. Em 2013, circulou por diversas cidades do Brasil através do Circuito-Sesc: por cidades do interior de São Paulo, além de Salvador, Curitiba (Festival de Teatro de Curitiba), entre outras cidades brasileiras. Em 2016, voltou em temporada do dia 31 de março a 29 de maio, no Teatro Poeira, no Rio de Janeiro. Por sua atuação, Dani Barros foi agraciada com diversos prêmios, como: Prêmio Shell – RJ de 2011, Prêmio Questão de Crítica, Prêmio APTR (Associação de Produtores de Teatro do Rio de Janeiro) de Teatro e Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes).

No texto do programa da peça, Dani Barros diz que enxergou no projeto de montagem de *Estamira* “a possibilidade de juntar duas coisas: o meu encantamento com *Estamira* e a minha história familiar.”¹⁷ Em entrevista ao jornalista Mauro Ventura, Dani comenta:

Minha mãe era bipolar. Desde pequena, frequentei vários hospitais psiquiátricos. Vi coisas muito revoltantes no tratamento. Ela tomou eletrochoques, foi dopada, morreu sequelada, em 2001. Quando isso aconteceu fiquei muito indignada, queria escrever uma carta, botar a boca no mundo. Ao ver o filme, falei: “É aquela carta que eu queria escrever!” O lindo do Marcos Prado foi a escuta que ele deu para essa mulher. Quando é que *Estamira* teria voz no mundo no meio daquele lixão? Essa peça é uma homenagem a ela e à minha mãe¹⁸.

O foco de estudo na encenação de *Estamira – beira do mundo* deve-se a duas razões principais.

¹⁶ Dani Barros teve dois encontros com Georgette Fadel durante o processo de ensaios. Nesses encontros, a diretora sugeriu alguns exercícios, como, por exemplo, trabalhar o texto de olhos fechados, investigando e experimentando alguns conteúdos da peça e do universo de *Estamira*.

¹⁷ Trecho de texto de Dani Barros no programa da peça.

¹⁸ Coluna “Duas águas e a conta”, do jornalista Mauro Ventura, na Revista *O Globo*, do jornal *O Globo*, do dia 06 de novembro de 2011.

Primeiramente, o fato de que *Estamira – beira do mundo* permite reflexões sobre os lugares da atuação, problematizando, em especial, a relação entre ator e personagem na cena. Para esta reflexão, a pesquisa encontra um primeiro apoio não propriamente em um estudo sobre o ator, mas em um estudo de Robert Abirached sobre o personagem, intitulado *A crise do personagem no drama moderno*¹⁹, no qual a noção de crise do personagem – a partir do final do século XIX – é analisada, pelo autor, como um *processo lento de dissolução* e não como um *desaparecimento* definitivo do personagem. Nesta via, e como embasamento para uma reflexão sobre a relação entre ator e personagem na atualidade, esta pesquisa também traz como referência a *noção* de “impersonagem”, elaborada por Jean-Pierre Sarrazac no texto, aqui já citado, “A Impersonagem – ao reler *La Crise du personnage*”²⁰, no qual o autor retoma o estudo de Abirached e, em certa medida, avança na reflexão sobre a personagem moderna. Sarrazac cita ainda a crise da mímese, não como pensada por Abirached – que se apoiava, segundo Sarrazac, na crítica nietzschiana à ideia de mímese aristotélica, como imitação – mas, sim, como pensada por Philippe Lacoue-Labarthe no livro *L’Imitation des modernes*²¹, no qual a noção de mímese é entendida como “um tornar presente”. Sarrazac observa que por meio dessa noção atualizada de mímese, a personagem moderna poderia ser compreendida, em certa medida, como a “presença de um ausente” ou como “uma ausência tornada presente”. Este estudo pretende pensar essas noções a partir da peça *Estamira* e, especialmente, a partir da própria personagem Estamira, que se apresenta, ela mesma, como visível e invisível, “Eu, Estamira, visível e invisível...”²², como carne e transparência.

Sabe de uma coisa, o homem, depois que ele fica visível, depois que nasce, ele, depois que ele desencarna, a carne se for pro chão dissolve, derrete, fica só os ossos, os raios, o cabelos. E aí ele fica formato a merma coisa, mas só acontece que fica transparente, perto da gente. O meu pai tá perto de mim, minha mãe, os amigos. Ó, tô vendo. A gente fica formato transparente e vai. Vai como se fosse um pássaro, voando. Ó, lá em casa eu vejo é muito, vai muito, lá em casa.²³

A doutora me perguntou se eu ainda tava escutando as vozes que eu escutava. Ieu escuto os astros, é, as coisas, os pressentimento das coisas. Ieu tem hora

¹⁹ ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Tradução: Borja Ortiz de Gondra. Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena de España, 1993.

²⁰ “A Impersonagem – ao reler *A crise do personagem*”. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *O outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Tradução: Luís Varela. Portugal: Editora Licorne, 2011, p. 73-89

²¹ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *L’Imitation des modernes, Typographies II*, Galilée: coll. La Philosophie en effet, 1986.

²² Fala de Estamira no filme de Marcos Prado.

²³ Trecho do texto da peça, p. 1. O texto da peça foi escrito reproduzindo os sons da fala de Estamira. Por isso, a grafia das palavras segue o modo de Estamira falar e não segue a norma da escrita da língua portuguesa.

que eu fico pensando, como é que eu sou lúcida. Estamira sem carne, Estamira invisível, vê, vê e sente as coisas tudinho, por isso que eu sou Estamira mermo, né? Tem vez que eu fico pensando, mas eu não sou um robô sanguíneo, eu sou não um robô. Eu falei pra dra Alice, minha cabeça tem hora que parece que dá choque assim, tcham, tcham, não dói não, dá agonia, dá choque. Bate assim, igual onda do mar. TCHAR, TCHAR. Igualzim a onda do mar.²⁴

A segunda razão é a percepção das possibilidades de reflexão e análise que *Estamira – beira do mundo* oferece: os múltiplos desdobramentos, as diversas camadas da peça, tanto na gênese do seu projeto de montagem, como nas outras obras (ensaio fotográfico e filme) que antecederam à sua criação. Observe-se ainda que a própria Estamira – personagem construída pelo filme e reconstruída pela peça – é também o lugar de várias vozes, de várias interlocuções, e de miras, alvos, diversos.

A dissertação está estruturada em três capítulos.

No primeiro capítulo, o foco central é comentar as obras que antecederam a feitura da peça (o ensaio fotográfico e o filme-documentário) e o percurso de criação artística que entrelaça, cria aproximações, diferenças, limiares, entre as obras, ou seja, uma obra abrindo-se para outra, desdobrando-se em outra. Nesse capítulo será analisado, ainda, de que modo esse processo determinou a apreensão e construção da personagem Estamira na dramaturgia e na encenação da peça, e, em especial, no trabalho da atriz Dani Barros. Além disso, esses desdobramentos são também determinados pelas especificidades de cada suporte: foto, filme e palco.

No segundo capítulo são abordadas algumas escritas – de filósofos, pensadores e encenadores de teatro – por meio das quais podemos observar os diferentes modos como as noções de ambiguidade, tensão e paradoxo estão presentes no trabalho do ator e em suas conceituações.

E, finalmente, no terceiro capítulo, o foco está na análise do trabalho da atriz Dani Barros na encenação de *Estamira – beira do mundo*. O que se pretende aqui é pensar o ator não a partir de um estudo minucioso de seus métodos e processos de criação, mas percebendo os lugares que ele ocupa e instaura na cena.

Para finalizar esta introdução: por que *à beira da cena* como parte do título desta dissertação?

No dicionário, verificam-se alguns significados para a palavra “beira”:

²⁴ Trecho do texto da peça, p. 3.

1. Margem, proximidade, borda, orla. 2. Aba de telhado. 3. À beira: a pouca distância. 4. À beira de: muito próximo de. 5. Na extremidade ou na margem de. 6. Na iminência de.²⁵

É interessante perceber este conjunto de sentidos atribuídos à palavra “beira”, que pode ser compreendida tanto como “proximidade”, como “pouca distância”, quanto como limite de área, margem, orla. Também chama a atenção o sentido de “na iminência de”, que agrega um sentido de devir, algo que está prestes a acontecer. E, ainda, o sentido de “borda”, “extremidade”, “à beira de” como *limiar*, como lugar de possível passagem de um espaço para outro. À *beira da cena* pode situar, talvez, a cena/o ator em um certo lugar de *devir*. Uma cena/um ator que não estão no centro, mas na borda, nas “abas”. De certo modo, estar à beira é também estar deslocado, fora do eixo, *fora* de um “equilíbrio estável”. Estar à beira pode indicar também estar “quase”, ou não estar “ainda”. O sentido de “iminência” atribuído a esta expressão nos leva a pensar que estar à beira da cena não indica apenas uma relação *espacial*, mas também *temporal* com a cena e com tudo aquilo que a constitui.

Pensar sobre o ator como aquele que ocupa um *lugar à beira da cena* significa também interrogar sobre os *modos* como ele temporaliza a sua atuação, isto é, como ele se desloca entre tempos distintos, heterogêneos, e constrói o seu trabalho a partir das diferenças temporais implicadas na cena.

À *beira da cena* subverte, também, um certo senso comum que vê o ator como o centro da cena teatral. O título da dissertação pretende sinalizar este deslocamento do ator para um lugar de extremidade, e talvez de proximidade com “outras cenas”, com “outros mundos”, com o “fora da cena”. O ator então poderia ser pensado, em certa medida, como um lugar de passagem, de passagens, de instabilidade, de transformações. Essa ideia, perseguida por este trabalho, relaciona-se mais uma vez com a reflexão de Jean-Pierre Sarrazac e com o seu termo “impersonagem”:

A verdade é que a impersonagem – chame-se ela Desconhecido, ou seja mesmo reduzida a uma inicial ou desprovida de qualquer marca pessoal – representa o mundo saltando dum papel para outro, duma máscara para outra, chicoteada por Dionísio, esse Deus do impessoal... Nesta encruzilhada ela é Édipo, naquela outra Saul ou então o judeu errante; seja qual for o seu sexo, torna-se Adão ou torna-se Eva, Pandora talvez, Hamlet e Ofélia, Fausto e Margarida, etc, etc. O processo é infinito porque aqui coincidem – o <mesmo instante>, diria Beckett – o começo e o fim...²⁶

²⁵ Dicionário Aurélio On Line.

²⁶SARRAZAC, Jean-Pierre. *O outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Tradução: Luís Varela. Portugal: Editora Licorne, 2011, p. 89.

Capítulo 1: Antes da peça: dobras e limiares

*Tem o eterno, tem o infinito, tem o além, tem o além dos além. O além dos além é um transbordo. Você sabe o que é um transbordo? Bem é, toda coisa que enche, transborda, então o poder superior real, a natureza superior contorna tudo pra lá, pra aquele lugar, assim, como as reservas, tem as reserva, é nas beirada. Entendeu como é que é? Nas beirada ninguém pode ir, homem pode ir lá. Pra esse lugar que eu tô falando, além dos além. Lá pras beirada, muito longe, muito d..longe, muito longe, muito longe. Sangüíno nenhum pode ir lá. O além dos além, vocês ainda não viram. Cientista nenhum ainda viu o além dos além.*²⁷

A gênese da peça *Estamira – beira do mundo* começa muito antes de sua encenação no palco: fotografando o lixão para o ensaio fotográfico *Jardim Gramacho*, Marcos Prado conheceu Estamira, encontro que determinou a feitura do filme *Estamira* e sua exibição em 2006²⁸. Dani Barros e Beatriz Sayad assistiram ao filme, apropriaram-se da personagem Estamira – construída pelo olhar e pelos cortes cinematográficos de Marcos Prado – e encenaram, em 2011, a peça *Estamira – beira do mundo*.

Estamira, então, como *personagem*, foi, inicialmente, capturada pelo recorte fotográfico de Prado (imagem estática) e, em seguida, desdobrada em personagem do filme (imagem em movimento e som).

Marcos Prado, no filme, elege uma ordem, uma montagem, um tipo de organização para as falas fragmentadas e caóticas da mulher que conheceu no lixão de Gramacho: Estamira Gomes de Souza. Se considerarmos que em um texto teatral ou mesmo em um roteiro cinematográfico as falas organizam e constroem uma personagem, é possível dizer que ao selecionar e justapor as falas de Estamira, Marcos Prado construiu uma personagem por meio dos planos, sequências e cortes do filme²⁹.

²⁷ Trecho do texto da peça, p. 1.

²⁸ Um ano após o lançamento do filme *Estamira*, Marcos Prado fez outro filme intitulado *Estamira – para todos e para ninguém* (2007). Prado, nos “Extras” do DVD do filme, esclarece que este segundo filme, além de ter sido uma forma de lidar com a imensa quantidade de material filmado que “sobrou” da montagem do filme *Estamira*, também foi uma oportunidade para o diretor mostrar o relacionamento de Estamira com os outros trabalhadores do lixão, com as pessoas que lá moravam, com os amigos de Estamira.

²⁹ Marcos Prado explica, nos “Extras” do DVD do filme, que as falas de Estamira foram usadas sempre em sequência, ou seja, nenhum fluxo de pensamento de Estamira foi recortado e reconfigurado pela montagem de áudio.

A Estamira que encontramos na peça teatral é, em certa medida, a última instância desses desdobramentos, dessas origens que se sucedem transformando o que é criado.

O trabalho da atriz Dani Barros em *Estamira – beira do mundo* começa, então, a partir da apropriação da personagem Estamira nos diferentes suportes que antecedem a peça: foto e filme. Ou seja, a partir da personagem *filmica*, Dani Barros e Beatriz Sayad criaram uma *outra* personagem Estamira e, ainda, um *outro* roteiro, uma outra sequência para as falas de Estamira transcritas e transpostas do filme para a peça.

Nesse sentido, o trabalho de construção da personagem Estamira na dramaturgia da peça – no texto e na cena – funda-se, em sua origem, tanto nas escolhas editoriais do filme como na fala autobiográfica de D. Estamira Gomes de Souza – além da fala autobiográfica da própria atriz.

A figura e as falas de D. Estamira foram para a atriz Dani Barros a possibilidade de falar *ao mundo*, *aos médicos* e à sua mãe, como, ainda, oportunidade de falar *de* sua mãe, *de* Estamira e *de* si mesma.

A atriz situa-se, então, no *limiar* da história contada e da história vivida.

Nesse sentido, *limiares* e *desdobramentos* tecem e estruturam o texto dramaturgicamente de *Estamira – beira do mundo*.

Sobre o romance *O processo*³⁰, de Franz Kafka, Walter Benjamin diz que este “não é mais do que o desdobramento da parábola *Diante da lei*³¹” e a partir deste comentário Benjamin pensa sobre a própria palavra “desdobramento”.

(...) a palavra “desdobramento” tem dois sentidos. O botão se “desdobra” na flor, mas o papel “dobrado” em forma de barco, na brincadeira infantil, pode ser “desdobrado”, transformando-se de novo em papel liso. Essa segunda espécie de desdobramento convém à parábola, e o prazer do leitor é fazer dela uma coisa lisa, cuja significação caiba na palma da mão. Mas as parábolas de Kafka se desdobram no primeiro sentido: como o botão se desdobra na flor. Por isso, são semelhantes à criação literária. (BENJAMIN, 1987, p. 147-148)

A peça *Estamira – beira do mundo* é um desdobramento no sentido que Benjamin atribui às parábolas de Kafka, do botão para a flor. A peça é uma das “aberturas” do ensaio fotográfico, que desdobrou-se inicialmente no filme. Como o botão que se desdobra na flor, a peça *Estamira* também é, de certa forma, estruturada a

³⁰ KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

³¹ KAFKA, Franz. “Diante da Lei” In: *Um médico rural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 23-26.

partir de um movimento para fora, para um outro, para o diverso, para o mundo.

De todo modo, poder-se-ia dizer que este movimento para um *fora*, que se sobressai na gênese da peça *Estamira – beira do mundo*, se forma a partir da *tensão* com um movimento, em certa medida, *para dentro*. Ou seja, um jogo de forças é instaurado entre um movimento para um *fora/depois* e um movimento para um *dentro/antes* – determinado pelos suportes e dados biográficos que antecedem a peça e que, de certa maneira, também a constituem.

Nesse sentido, a ideia de um desdobramento, que me parece pertinente à gênese da peça, também poderia ser percebida como um *dever*, tal como definido por Felipe de Moraes na apresentação do livro *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*³²: “(...) o *dever* é essencialmente “involutivo”, o que não quer dizer regressivo, mas sim um movimento interessado em comunicações transversais” (SARRAZAC, 2012, p. 18).

1.1 Estamira: uma personagem capturada no lixo

*Se Estamira tivesse nascido na Idade Média, provavelmente embarcaria numa dessas barcas loucas, mas como nasceu em 1941 aportou no Lixão Jardim Gramacho, o maior aterro sanitário da América Latina, que recebe, por dia, mais de 7 mil toneladas de lixo. Um mar de lixo. (Barulho do mar) Estamar, Estamira. (Vozes. Barulho do mar. Barulho de moscas. Vento. Mar. Moscas)*³³

No texto de abertura do ensaio fotográfico *Jardim Gramacho*³⁴, Marcos Prado diz que foi “num dia chuvoso de domingo, em 1994, que me veio a ideia de conhecer de perto o local onde era diariamente depositado o lixo que eu produzia em minha casa” (PRADO, 2004, p. 9).

Quando Marcos Prado, pela primeira vez adentrou o Lixão de Gramacho, não foi o gesto *emoldurante*, de *recorte*, que a prática da fotografia, em certa medida determina,

³² SARRAZAC, Jean-Pierre. (org). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

³³ Trecho do texto da peça, p. 3.

³⁴ PRADO, Marcos. *Jardim Gramacho*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

que orientou o primeiro contato de Prado com o Lixão. Fundamental naquele momento foi a percepção individual de uma gama de sensações que o primeiro contato com aquele espaço propiciou, ou seja, o gesto inicial de Prado diante do Lixão foi um gesto *largo, amplo*. Sobre esse momento, Prado escreve:

É difícil descrever a sensação que se tem quando se adentra pela primeira vez um Lixão como Gramacho. Além do mar de lixo, do cheiro fétido e putrefato do ar, do fogo e da fumaça que brotavam espontaneamente do chão, do mangue morto asfixiado pelo chorume e dos urubus e garças sorvendo o que viam pela frente, o que mais me chocou em Jardim Gramacho foram as dezenas de homens, mulheres e crianças que ali se encontravam, misturados aos caos daquele cenário de abandono e desolação. (PRADO, 2004, p. 09)

O ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* constitui-se de oitenta e sete fotos, um texto de abertura, seis ensaios de especialistas sobre temas relacionados à recuperação do lixo urbano e os consequentes impactos sócio-ambientais, seis textos com declarações de catadores de lixo e um capítulo com a transcrição de trechos do filme-documentário *Estamira* com depoimentos da própria Estamira.

Entre 1994 e 2004, Marcos Prado documentou, fotografando e filmando, o Jardim Gramacho. O Lixão foi aberto (e chamado de Aterro Metropolitano) em 1976, no período militar, pela extinta FUNDREM – Fundação para o Desenvolvimento da Região Metropolitana do Rio de Janeiro. Como diz José Henrique Penido, ex-presidente da Comlurb e estudioso da questão do lixo urbano há mais de trinta e cinco anos, em artigo publicado no livro de Prado:

A FUNDREM, instituição criada pelo governo militar, agiu com mão de ferro sobre os municípios próximos ao Rio de Janeiro para controlá-los econômica e politicamente. A criação do aterro metropolitano foi uma decisão de cima para baixo; não se perguntou a nenhum município se estava interessado em utilizar uma instalação deste tipo para destinar seus resíduos. (PENIDO, 2004, p. 127)

Em poucos anos, a FUNDREM deixou de administrar o Lixão e transferiu toda a responsabilidade de manutenção para a Comlurb. Diz, ainda, Penido:

Em pouco tempo Gramacho se tornou um gigantesco lixão, recebendo até mesmo resíduos industriais perigosos: os resíduos não eram cobertos, e com isso o fogo e a fumaça eram permanentes, o acesso pela avenida Monte Castelo se deteriorou, as vias internas tornaram-se intransitáveis, o chorume escorria diretamente para a baía de Guanabara, queimando uma larga faixa de manguezal em torno do aterro. Era, enfim, alguma coisa parecida com o inferno de Dante. (PENIDO, 2004, p. 127)

Esse quadro de abandono arrastou-se até 1997, quando a prefeitura do Rio de Janeiro implantou o projeto, iniciado na ECO92, de transformar o Lixão em Aterro Sanitário, passando a ser chamado de Aterro Sanitário Jardim Gramacho.

Duas paisagens completamente diferentes. A primeira, do Lixão, era a paisagem formada por *montanhas* de lixo, nuvens de gás e fumaça exaladas das matérias orgânicas em decomposição. A figura humana, muitas vezes, podia ser distinguida ao longe, como um detalhe (pequeno) da paisagem (IMAGEM 04). A segunda, do Aterro Sanitário, formada por um enorme terreno plano de terra batida, tendo ao fundo, no horizonte, o relevo acentuado de uma cordilheira, essa sim de montanhas naturais. Prado relata que “O Aterro transformou a geografia esfumaçada do Lixão em uma montanha de terra batida” (PRADO, 2004, p. 10) (IMAGEM 05). Observando as fotos de Prado podemos perceber o que ele chama de “geografia esfumaçada”. Amontoados de objetos e de alimentos descartados, pedaços, restos empilhados sem nenhum planejamento, controle ou organização. Simplesmente despejados ali naquele local. Esses destroços jogados, descontraídos, criavam uma linha de contorno disforme, assimétrica, confusa. Além dessa geografia sem contornos nítidos, as fotos de Prado também mostram o fogo, a fumaça e o líquido espesso – “meio” larva de vulcão, “meio” excrecência, pus – conhecido como chorume, que exala da matéria orgânica (IMAGEM 06).

É bom lembrar que a matéria orgânica é o que realmente traz problemas para os aterros: é ela que gera o chorume – um líquido que, se não tratado corretamente, pode contaminar os corpos d'água – e, o biogás, que possui em sua composição cerca de 50% de metano, um gás altamente prejudicial ao efeito estufa, que provoca o aquecimento global da Terra. (PENIDO, 2004, p. 19)

Com o chorume e os gases produzidos pela putrefação, os manguezais do município de Duque de Caxias, onde ficava o Aterro, não resistiam e secavam. A imagem registrada por Prado remete a um deserto seco, a uma natureza morta (IMAGEM 07). Ao mesmo tempo, ao lado desses manguezais mortos, o grande terreno era desordenadamente ocupado por restos e dejetos – de lixo e gente. Em algumas fotos de Prado, a figura humana está tão completamente misturada aos dejetos, que chega a ser difícil para o olhar do observador distinguir lixo de gente. Pela lente de Prado, os trabalhadores do lixão possuem as mesmas dimensões que os detritos amontoados nos terrenos, criando uma estranha imagem de espaço desabitado por pessoas, quando, ao

contrário, elas estão ativamente atuando, trabalhando no local. (IMAGEM 08).

A fotografia de Prado – repleta de elementos naturais e excrementos: fogo, cinzas, resíduos, urubus, garças, pôr do sol, tempestades – cria uma atmosfera de espaço sem dono, abandonado ou sem hierarquia.

Tais imagens apresentam, de certo modo, uma ambiguidade: uma paisagem, que, a meu ver, revela um deserto – um *vazio* – ao mesmo tempo em que está preenchida, cheia, repleta de lixo e gente. Surge nas fotos de Prado um certo *esfacelamento* das imagens. A câmera *granula* a imagem e, em certa medida, faz *desaparecer* suas figuras – gente e lixo.

O filósofo Georges Didi-Huberman, no capítulo “Marcher dans la limite”³⁵, do livro *L’homme qui marchait dans la couleur*, observa:

O lugar deserto não é um simples lugar onde não haveria nada. Para dar evidência visual da ausência é preciso o mínimo de uma aliança simbólica ou de sua ficção (o que, em certo sentido, é o mesmo). Para apresentar o ilimitado é preciso o mínimo de uma arquitetura ou seja uma arte de arestas, de fechamentos e de bordas. (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 51)

Seguindo a trilha de pensamento de Didi-Huberman, poder-se-ia pensar que surge nas imagens de Prado certa “evidência visual da ausência” que se origina, de determinado modo de *presença* do lixo e das pessoas, ou seja: “O lugar deserto não é um simples lugar onde não haveria nada”. Do mesmo modo, “Para apresentar o ilimitado”, que também aparece em muitas imagens de Prado, o fotógrafo teve que criar suas “bordas” e “arestas”. Interessante notar que essas bordas – essas molduras – em muitas fotos não se “fecham” completamente. As figuras ultrapassam os limites das arestas do retrato traçadas por Prado. Por exemplo, quando é visível no retrato apenas parte do corpo de um pássaro em vôo (IMAGEM 09).

Prado, em Gramacho, retrata o que está ali: um extenso aterro plano repleto de “coisas” descartadas, como plásticos, papelões, alumínio e restos de alimentos jogados fora pelos moradores e fábricas das cidades e despejados naquele local, no lixão, ou seja, matéria orgânica em decomposição, que fermenta, produz gases tóxicos, que, muitas vezes, entram em combustão, pegam fogo; tudo rodeado ainda tanto por cordilheiras montanhosas como por pessoas trabalhando, vivendo – pernoitando, comendo – no lixo (IMAGEM 10).

³⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’Homme qui marchait dans la couleur*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001, p. 51-62. A tradução deste trecho no original, em francês, foi feita por mim.

A paisagem contraria o que se diz: que gente não vive no lixo, gente não fica no lixo, gente não é lixo. Em viés contrário, as fotos de Marcos Prado retratam que gente vive no lixo. Escolheram, por diversas razões, tentar sobreviver no lixo e do lixo, que lhes gera dinheiro – pelo trabalho de catação (seleção, separação, classificação do material) – comida (pois se alimentam dos restos e dos alimentos fora do prazo de validade) e lugar para se abrigar.

Nesse cenário, Prado conheceu Dona Estamira, catadora de lixo de cinquenta e poucos anos. Desta paisagem, onde figura e fundo se misturam, Dona Estamira, de certo modo, saltou do quadro.

1.2 *Estamira*: algumas imagens

D. Estamira se apresentava assim: “Eu, Estamira, visível e invisível...”³⁶.

As fotos de Prado, no Aterro Sanitário Jardim Gramacho, revelam que, naquele local, lixo, natureza e gente imbricam-se, formando, em muitas fotos do ensaio, uma mesma superfície, um mesmo plano no quadro fotográfico. Lixo e gente, “visíveis e invisíveis”, assim como D. Estamira fala de si mesma.

Seleciono e comento, a partir daqui, algumas imagens capturadas por Prado, começando por fotos do ensaio e depois algumas imagens retiradas do filme *Estamira*. A partir da fala de D. Estamira que diz: “Ó lá, os morros, as serras, as montanhas... Paisagem e Estamira... Estamar, Estaserra... Estamira tá em tudo quanto é canto. Tudo quanto é lado”. Procuro, aqui, pensar justamente esta relação proposta por Estamira: “Paisagem e Estamira”. Procuro pensar, então, de que modo no ensaio fotográfico, no filme e na peça, Estamira destaca-se desta paisagem e, ao mesmo tempo, nos reenvia para ela.

³⁶ Fala de Estamira no filme *Estamira*, de Marcos Prado.

(IMAGEM 09) Apesar de todo o movimento que podemos pressentir, a imagem transparece certa sensação de estagnação, tempo parado ou, pelo menos, suspenso. Lixo, fumaça, urubus e garças dividem o quadro emoldurado pela lente de Marcos Prado. Três faixas, de certo modo, bem marcadas, podem ser vistas no quadro: embaixo, lixo; acima, fumaça; e no alto da foto, garças e urubus. O quadro de Prado não pretende capturar desenhos ou figuras completas, fechadas, acabadas: nas “bordas”, por exemplo, os pássaros são cortados. A paisagem, de certa forma, continua, *transborda* para além do limite da moldura da figura. Há, ainda, nesta foto um centro escuro, na parte mais baixa da imagem, que parece indicar uma depressão, uma cavidade, ou um buraco, delimitado, em parte, pela montanha de lixo que ocupa a base da imagem.

(IMAGEM 11) Nessa imagem o granulado da foto em preto e branco mistura-se com o granulado da terra com matéria orgânica em putrefação e com as pessoas à distância entre os dejetos do lixo espalhados pela grande área, ou seja, pessoas, dejetos, matéria orgânica em decomposição e o próprio granulado da imagem fotográfica misturam-se e transparecem como pequenas partículas de um todo, sem diferenciação. Somente aproximando-se da foto é que o olhar do observador conseguirá, efetivamente, distinguir gente de lixo.

(IMAGEM 12) Se nas fotos anteriores do ensaio fotográfico pessoas e lixo não se distinguiam com nitidez, nesta, pela primeira vez, a figura de uma mulher ganha certo contorno em relação aos dejetos espalhados no terreno. A senhora, catadora de lixo, está bem no centro da foto, mas seu corpo está totalmente contornado por lixo, dos pés à cabeça. O amontoado de lixo compõe um tipo de linha horizontal, em certa medida um horizonte de fundo na imagem, e o topo da cabeça da senhora não ultrapassa essa linha que delimita o lixo do céu, onde muitos urubus sobrevoam. O olhar da senhora é completamente focado em um ponto fixo à sua frente. Ela carrega nas costas um saco repleto, provavelmente, de objetos do lixo. A figura da senhora está como amalgamada ao lixo, a mulher e os dejetos fazem parte de uma mesma “paisagem”, tudo nas mesmas tonalidades, variando entre o preto, o cinza e o branco. A imagem é constituída de, praticamente, duas partes: novamente céu e lixo. A senhora no meio do lixo indica uma tênue individualização da figura humana em meio a restos descartados.

Chama a atenção o fato de que o ensaio fotográfico de Prado, em suas últimas páginas, concentra-se não mais *no* Lixão, mas em um lugar *fora do* Lixão, a cena desloca-se para a casa de Estamira Gomes de Souza, em Campo Grande (IMAGEM 13). Como se ali, naquelas últimas páginas do ensaio fotográfico, aparecesse não um desvio, uma mudança de rota, mas, sim, uma dobra, um desdobramento, como se ali se iniciasse uma outra narrativa: uma porta aberta para a feitura do filme.

Nesse sentido, a porta aberta da casa de Estamira, nas últimas páginas do ensaio fotográfico, é também um limiar, uma extremidade, uma beira, um “à beira de” algum outro lugar. Emoldurando a porta, na frente da casa, uma espécie de portal feito de madeiras e pano – uma “porta” (portal) que antecede outra – um “entre-lugar”, um lugar de passagem. A casa ainda é fotografada em sua lateral e fundos (IMAGENS 14 e 15). Como se Prado estivesse mapeando, decupando o lugar onde começará seu filme-documentário. Como testemunhas desse momento, gatos e um cachorro espalhados pelo quintal olhando fixamente para a câmera (IMAGEM 16).

É possível, talvez, dizer que a casa de Estamira é o espaço que delimita a passagem, a transição do ensaio fotográfico para o filme, ou seja, é o espaço que marca a mudança dos suportes: da fotografia para o cinema.

O filme *Estamira* começa pela mesma casa retratada no final do ensaio fotográfico: um barraco, construído de folhas de madeira e telhas reaproveitadas, em Campo Grande, no estado do Rio de Janeiro. A Câmera na mão, em movimento com o cinegrafista, vai aproximando-se da casa (IMAGEM 17). Esta sequência é entrecortada por oito quadros fechados em objetos do quintal da casa: a placa sinalizando o endereço do local, uma cruz, uma garrafa no chão, uma lagartixa morta em um balde com água, um bujão de gás com a alça quebrada, o olhar de um cachorro, vários cachorros filhotes mamando, um facão, etc. O percurso do cinegrafista até chegar perto da porta da casa é interrompido pelas imagens desses objetos largados. Próximo à porta entreaberta, vê-se pela fresta o movimento de um corpo, algo sem precisão, apenas um vulto que passa. A câmera adentra a casa e a partir desse momento inicia-se uma série de cortes rápidos enquadrando objetos de dentro da casa: um fogão, um objeto de decoração etc. A câmera então vira-se para a porta de entrada que se fecha. Fim da sequência inicial e corte seco para o *take* seguinte, que já é em uma estrada, onde a câmera posiciona-se atrás de uma senhora que caminha à beira do movimento intenso do trânsito de veículos.

Aproximadamente trinta minutos após o início do filme, a filha de Estamira, Carolina, fala que a mãe nas primeiras vezes em que começou a manifestar seus delírios e alucinações dizia que agentes do FBI a estavam seguindo e que, quando estava dentro de um ônibus, uma câmera a perseguia. De certa forma, esta fala da filha redobra toda a sequência inicial do filme: a câmera seguindo Estamira.

Assim como na cena inicial da peça, onde a face da atriz Dani Barros está no escuro e apenas o contorno do corpo, curvado para frente, é iluminado pela contra-luz, a primeira imagem de Estamira no filme de Prado também é a imagem de um contorno. A câmera caminha atrás de Estamira, ao longe.

(IMAGEM 18) Vemos o contorno do corpo de uma mulher. Ela veste blusa, saia, sandálias, carrega uma bolsa com alças e tem os cabelos soltos um pouco abaixo da altura dos ombros. Um corpo que poderia ser o de qualquer mulher. Um corpo *visto* apenas de costas. Mal visto. Tanto no filme quanto na peça, a primeira imagem de Estamira mostra uma mulher sem rosto. Uma silhueta. No filme, em virtude da câmera que se posiciona atrás de Estamira. Na peça, pela contra-luz que apenas ilumina as costas da atriz³⁷.

³⁷ Imagem da peça, na temporada na Casa de Cultura Laura Alvim, em 2103. Já na temporada no Teatro Poeira, em 2016, mesmo com a contra-luz, o público conseguia ver o rosto da atriz.

(IMAGEM 19) No filme, em uma tomada de menos de um minuto, urubus e plásticos impulsionados pelo vento misturam-se no céu azul. Interrompendo a execução do filme – dando um *pause* na tela do computador, onde assisto ao filme – os urubus, antes em movimento e agora capturados em um único instante, aparecem na imagem como um borrão, como “algo não identificável” voando, que poderia muito bem ser confundido pelo observador com um pedaço de plástico. “Congelando” a imagem de movimento da ave, esta desfigura-se e, no novo quadro fílmico formado, coisifica-se. É neste fundo azul que o nome *Estamira* – título do filme – aparece inscrito, como se também voasse entre os urubus e pedaços de plástico. Nome cujas letras têm o mesmo tom de preto das aves. Como se o nome *Estamira* fosse escrito com esses elementos que compõem o lixão.

Enquanto no filme os plásticos voam pelo impulso natural do vento, na peça, os plásticos “voam” impulsionados por dois ventiladores posicionados nas extremidades do palco (IMAGEM 20). O artifício cria um impactante e belo momento cênico, de extrema teatralidade, instaurado naquele momento presente e compartilhado entre atriz e público. A cena teatral configura-se não apenas como citação da sequência do filme, mas como momento teatral único, potente e poético. Os plásticos na peça não remetem apenas ao lixão onde *Estamira* trabalhava, mas trazem leveza à cena, “vapor”, como se Dani Barros estivesse sobre uma nuvem de plásticos (IMAGEM 21).

O filme apresenta imagens amplas, de tempestades, raios, ventanias, cordilheiras de montanhas naturais no horizonte, o nascer e o pôr do sol em Gramacho, criando uma atmosfera que remete, algumas vezes, a um espaço quase mítico (IMAGEM 22).

Já na peça, não é a vastidão do Jardim Gramacho que sobressai. O espaço é pequeno, reduzido. Mesmo quando apresentada em palcos com dimensões maiores, a cena de *Estamira – beira do mundo* é, em certa medida, compacta, composta fundamentalmente por um banco retangular circundado por sacos plásticos azuis e brancos (IMAGEM 23). No palco, a atriz desloca-se entre esses sacos, que estão vazios. Não existe lixo orgânico, o único elemento vivo em cena é a própria atriz. E é nessa via que a experiência do lixão se faz presente em *Estamira – beira do mundo*: a imensidão de Gramacho está em cena pela intensidade das falas de Estamira em Dani Barros.

1.3 O(s) texto(s) da peça

A estrutura dramaturgica de *Estamira – beira do mundo* se constitui a partir de imagens e falas distintas – que se imbricam na cena da peça – advindas do recorte e da suspensão do acontecimento pela fotografia, da sequência de imagens (de sons e figuras) montadas no filme, das falas – e das múltiplas vozes – da própria Estamira, que sofria com a doença mental crônica, das falas dos filhos de Estamira e, ainda, dos médicos que atenderam tanto à mãe de Barros como à própria Estamira.

A partir da montagem cinematográfica de Marcos Prado, Dani Barros e Beatriz Sayad criaram uma *outra* dramaturgia para a peça teatral e uma *outra* Estamira.

Marcos Prado não inseriu no roteiro cinematográfico nenhuma fala editada de Estamira, mas, ao contrário, as sequências de falas são mostradas na íntegra. Prado montou e arranjou dramaturgicamente os extensos fluxos de fala de Estamira, construindo uma ordem, uma sequência.

Dani Barros e Beatriz Sayad, por sua vez, apropriaram-se dessas sequências de falas do filme e criaram uma *nova montagem* cênico-dramaturgica para elas³⁸.

O texto dramaturgico da peça *Estamira – beira do mundo* não possui nenhuma segmentação em cenas, atos, partes ou quadros. Organiza-se em blocos, que funcionam como sequências de falas de Estamira, entremeadas por relatos da própria atriz e algumas citações de trechos de textos de Ana Cristina Cesar, Antonin Artaud, Manoel de Barros, Michel Foucault e Nuno Ramos.

A grafia do texto da peça apresenta uma sucessão de blocos, separados por espaços em branco, o que, de certo modo, reforça mais uma vez a operação de *remontagem* das falas de *Estamira - no filme* para *Estamira - na peça*.

Observe-se ainda, aqui, que as próprias falas de Estamira – fragmentárias e distantes de qualquer lógica temática ou sintática mais rígidas – já se constituem, de certo modo, como montagens de palavras, expressões, ideias e visões diversas, que se

³⁸ Na capa do texto da peça, não publicado e gentilmente cedido pelas autoras para essa pesquisa, abaixo do título da peça, vem escrito: “Texto de Beatriz Sayad e Dani Barros, inspirado no filme “Estamira” de Marcos Prado.

repetem, com variações, ao longo do filme e do texto da peça.

Os blocos que compõem a dramaturgia de *Estamira – beira do mundo* estruturam-se a partir de temas ou enfoques específicos.

Nos primeiros blocos, Estamira fala sobre sua missão, sobre o eterno, o infinito, o *transbordo*, o além, o *além dos além*, o desencarnar, ficar transparente e invisível. Quando fala do invisível, cita pela primeira vez os amigos, o pai e a mãe, que já faleceram, mas que, como Estamira comenta, estão *invisíveis* ao seu redor.

Nos dez primeiros blocos é possível perceber que as falas de Estamira deslocam-se de um lugar de concatenação e certa clareza na exposição de suas ideias para um lugar de desequilíbrio e de oscilações – como em um delírio – criando tanto códigos próprios para suas falas, muitas vezes incompreensíveis para quem a escuta, como diálogos com pessoas ou vozes invisíveis e inauditas. Por exemplo, quando, pela primeira vez, o texto da peça indica que Estamira ouve alguém - ou alguma coisa - que o leitor do texto da peça não identifica, assim como quem assiste à peça também não. Estamira diz estar escutando algo e começa a falar por um telefone imaginário, de forma não decodificável.

Ó, tá escutando.
BTGEPT04059 câmbio exu. Fala mageté, fala. (telefone) Hã?
dezenove três pois, dezenove três pois. (Dialeto próprio de Estamira)³⁹. Tchá!⁴⁰

Um pouco adiante, a rubrica no texto da peça que indica um efeito sonoro de trovão – que pode ter surgido durante os ensaios da peça, no momento da marcação das entradas dos efeitos de sonoplastia, ou no processo de escrita do texto – serve como *deixa* para que Estamira comece a repetir a palavra “tempestade”. Esta repetição funciona como elemento de transição para a entrada de uma fala – de Dani Barros e de Beatriz Sayad – onde são listadas diversas formas e modos de, tanto no senso comum como no discurso clínico, se referir – designar, nomear – à “loucura”:

Tempestuosa, destemperada, desvarada, insana, loucura, maluca, terereu, tam tam, trelelé, TOC, PMD, bipolar, psicótica, esquizofrênica, neurótica, mentecapta, alucinada, pânica, ... olha ali a maluca, lelé da cuca, abilolada, doida varrida, biruta, aloprada, aluada, alucinada, dodia, ta dodia, tu ta dodia? desajuizada,

³⁹ Essa rubrica foi criada por Dani Barros e Beatriz Sayad e indica uma mistura de sons e palavras desconexas e sem sentido lógico, realizadas em cena pela atriz.

⁴⁰ Trecho do texto da peça, p. 2.

desbaratinada, boleada, delirante, desequilibrada, despirocada, caótica, doidivas, dando defeito, gira, gira?, é, lelé, lesa, pancada, pinel, freud, não freud explica..., transtornada, tresloucada, tresvariada, zureta !!!!!!!!!!! Esqueci alguém?⁴¹

Logo na sequência que se segue a esta série de *nomes* para a doença mental é inserida na dramaturgia um texto escrito que rompe, quebra, qualquer atmosfera mais lúdica, que porventura o trecho anterior tenha provocado. Dani Barros, *como a* personagem Estamira, lê um laudo com o diagnóstico médico de Estamira.

Atesto que Estamira Gomes de Souza, portadora de quadro é... psicótico de evolução é... crônica, alucinações auditivraa, idéias de influênc influências, discurso mítico, deverá permanecer em tratamento psiquiátrico continuando, continuando!⁴²

Cria-se, então, na dramaturgia da peça, uma tensão entre esses dois blocos de textos: as falas do senso-comum sobre a doença mental – muitas vezes preconceituosas – e a fala médica – institucionalizada.

A dramaturgia da peça, desta forma, insere Estamira nesse jogo de tensões de falas diversas sobre a doença mental, em um lugar de cruzamentos – limiares – de conceitos e de preconceitos, de *saberes* e de *ignorâncias*.

O texto da peça começa falando sobre a missão e as ideias de Estamira sobre o mundo e sobre ela mesma, em seguida fala sobre o Lixão de Gramacho e só depois aborda dados da biografia de Estamira⁴³.

No filme, é a filha de Estamira, Carolina, que comenta sobre os estupros que a mãe sofreu e sobre os primeiros sinais do surto da mãe. Já na dramaturgia da peça, essas falas são ditas pela atriz Dani Barros, que narra esses acontecimentos na terceira pessoa. Em seguida a este relato na terceira pessoa instala-se um dos momentos de maior intensidade da dramaturgia da peça.

Estamira foi estuprada mais de uma vez. “Pára com isso pelo amor de Deus”, “que Deus, esquece Deus, se adianta, minha tia, se adianta!”. Nesse tempo Estamira não tinha alucinação nenhuma, não tinha perturbação nenhuma. Um dia sentou no quintal olhou pros pés de um coqueiro, olhou, olhou, olhou e disse: “isso é que é o poder, isso é que é real”. Naquele dia eu acho que ela desistiu mesmo de Deus e, “agora só eu e eu e o poder real e acabou”.

Trocadilo safado, canalha, assaltante do poder, manjado,

⁴¹ Trecho do texto da peça, p. 2.

⁴² Idem.

⁴³ No filme, de forma análoga, o cineasta Marcos Prado, começa a narrar a vida de Estamira apenas após os primeiros trinta minutos do filme.

desmascarado! Me trata como eu trato, que eu te trato; me trata com o teu trato que eu te devorvo o teu trato. E faço questão de devolver em triplo. Onde já se viu uma coisa dessa? A pessoa não pode m andar nem na rua que mora, nem trabalhar dentro de casa e nem nu trabalho nenhum, em lugar nenhum. Ande o senhor já se viu? Que deus é esse? Que Jesus é esse, que só fala em guerra e não sei o quê?! Não é o, não é ele que é o próprio trocadilo? Só pra otário, pra esperto ao contrário, bobado, bestalhado. Quem já teve medo de dizer a verdade, largou de morrer? Largou de passar fome? Largou de miséria? Ah, não dá! (Tosse) Não adianta! Ninguém, nada vai mudar meu ser. (Marcos fala: tenha calma) Ieu sou Estamira aqui, ali, láá, no inferno, nos inferno, no céu, no caralho, nim tudo quanto é lugar. Não adianta! Quanto mais essas desgraça, esses piolho de terra suja, maldiçoada, excomungada, que renegou os homens como único condicional, mais ruim eu fico, mais pior eu sou! Perversa eu não sou não, mas ruim eu sou. E não adianta. (para com o olhar vidrado) Antes d`eu nascer eu já sabia disso tudo. Antes d`eu tá com carne e sangue, i é claro, se eu sou a beira do mundo. Eu sou Estamira. Eu sou a beira. Eu tô lá, eu tô cá, tô em tudo quanto é lugar. E todos dependem de mim. Todos dependem de mim, de Estamira. Todos! E quando eu desencarnar vou fazer muito pior.⁴⁴

A intensidade deste momento é atingida tanto pela força da fala de Estamira como, na cena, pela atuação da atriz – volume de voz alto, vigor físico, fluxo de fala sem muitas pausas, partitura rítmica bem precisa. Este momento configura-se como ápice do ritmo dramático – do texto e da cena –, após o qual a atriz cai no silêncio, desmonta a composição física da personagem, bebe água, assoa o nariz, distancia-se, de certa maneira, da *figura Estamira*.

Tanto essa pausa no fluxo do espetáculo, como esse distanciamento da atriz em relação à personagem Estamira, criam uma atmosfera cênica que funciona como uma transição dramática para outra leitura em cena. A primeira leitura, como vimos, foi a do laudo médico, lido na voz da personagem Estamira. Já nesta segunda leitura, a atriz Dani Barros fala em nome próprio e lê um pequeno trecho de uma carta escrita pela mãe da atriz e endereçada a ela.

Vale comentar que este é o único momento na dramaturgia da peça em que Dani Barros e Beatriz Sayad dão voz à mãe da atriz. Note-se, também, o fato de que durante toda a encenação a mãe da atriz não ganha um nome próprio, mas é sempre referida como “minha mãe”.

É evidente que o eixo central da dramaturgia de *Estamira – beira do mundo* é a fala de D. Estamira. Todavia, o texto, como já mencionado, se estrutura a partir de uma polifonia, de múltiplas vozes que se sobrepõem.

⁴⁴ Trecho do texto da peça, p. 5.

Parece ser pertinente perceber aqui que a peça estabelece uma relação entre Estamira e a mãe de Dani Barros, que também sofria com distúrbios mentais. Duas mulheres que conviviam com os transtornos mentais, duas mães – inclusive, no final do texto da peça, Barros se diz “a filha invisível de Estamira”.

É a partir dessas relações e analogias, que, a meu ver, a fala da mãe da atriz – que surge apenas no pequeno trecho da carta – poderia ter ocupado mais espaço na dramaturgia da peça, o que, me parece, expandiria e aprofundaria elementos que a própria dramaturgia da peça já apresenta em sua estrutura.

Em seguida à leitura do trecho da carta, surge no texto da peça a seguinte rubrica (seguida da letra da música que a atriz canta em cena): “(Primeira aparição da máscara) Colombina onde está você, eu vou dançar o iê, iê, iê”⁴⁵. Este trecho funciona como uma transição da dor da carta para a máscara do macaco e para a música do carnaval. Mas este momento é curto. Dani Barros passa rapidamente para a sensação de raiva, ira, instante este em que o sujeito/personagem da fala volta a ser Estamira. Toda a narrativa sobre a relação de Estamira com os médicos e com os remédios prescritos é calcada no tom de revolta e de indignação. Esta raiva serve mais uma vez para Dani Barros denunciar, em cena, o que viveu e sofreu ao acompanhar a mãe nas consultas médicas e nas internações nos centros psiquiátricos. A atriz diz, em cena:

Uma vez eu quis entrar na consulta da minha mãe, me deu curiosidade em saber se a minha mãe realmente dizia o que se passava com ela, os detalhes.

O psiquiatra dela não olhava pra ela, mais preocupado em prescrever. Agora como é que você medica uma pessoa sem olhar pros olhos dela?! É que é mais fácil tratar louco como louco mesmo, né?! É mais fácil dopar. Não, eles vai lá só copeia. Uma conversinha quarquer e só copeia aí tom.

(...)

Quem não tem paciência para tratar de pessoas não pode ser médico de pessoas. Eu transbordei de raiva. Eu transbordei de ficar invisível com tanta hipocrisia, com tanta mentira, com tanta perversidade, com tanto trocadilo, eu, Estamira.⁴⁶

Neste breve trecho, passa-se rapidamente do relato de Dani Barros (“Quem não tem paciência para tratar de pessoas não pode ser médico de pessoas”) para uma fala de Estamira (“Eu transbordei de raiva. Eu transbordei de ficar invisível (...), eu, Estamira”). Aqui, a voz da atriz e a voz da personagem se fundem, em certa medida, de forma mais

⁴⁵ Trecho do texto da peça, p. 5.

⁴⁶ Idem, p. 6.

visível na dramaturgia.

Em *Estamira*, a relação da atriz com a personagem e da atriz com a própria feitura da cena é determinada pelas múltiplas vozes, de origens diversas, que se imbricam no texto do espetáculo. Cabe ressaltar aqui, que a própria atriz sendo também dramaturga do texto estabelece, tanto para a criação das personagens como para a construção da cena, um *modo* de criação que pode misturar, ou melhor, atenuar a distância entre autoria da cena e atuação.

1.4 Texto: dobra de uma fala

O texto da peça traça um registro escrito meticoloso do *modo* de oralização, de vocalização de *Estamira*. Os dois trechos (do texto da peça) abaixo mostram isso:

Vou explicar pra vocês tudinho agora, pro mundo inteiro. É, cegaram o cérebro, o gravador sanguíneo de vocês e o meu eles não conseguiram, cons, porque eu tô formato gente, carne, sangue, formato homem, par, eles não conseguiram. É, a bronca deles é essa, do trocadilo, do trocadilo. O trocadilo maldiçoado, excomungado, hipócrita, safado, cãnalha, indigno, incompetente, sabe o quê que ele feiz? Mentir pos homi, saduzir os homi, cegar os homi, é...saduzir os homi, infetivar os homi e depois jogar no abismo. RÊita fogo, tá fogo! O trocadilo maldiçoado, excomungado, hipócrita, safado, cãnalha, indigno, incompetente, sabe o que ele fêiz? Mentir pos homi, saduzir os homi, cegar os homi, é..saduzir os homi, infetivar os homi e depois jogar no abismo. RÊita fogo, tá fogo! (...) ⁴⁷

Eu, *Estamira*, eu não concordo com a vida; eu não vou modar meu ser, eu fui visada assim, eu nasci assim, e eu não admito as ocorrêça que existe, que tem existido com seres sanguíneo, carnífos, terrestre. ⁴⁸

Nesses trechos, é possível elencarmos diversos vocábulos que, de certo modo, constituem uma espécie de “dialeto” de *Estamira*, como: trocadilo, maldiçoado, saduzir,

⁴⁷ Trecho do texto da peça, p. 1.

⁴⁸ Idem, p. 9.

infetivar, modar, ocorrência, seres saguíno, carnífos.

As falas⁴⁹ de Estamira são feitas, então, em grande medida, pela invenção de palavras que acabam por constituir uma espécie de vocabulário próprio. Termos criados pela própria Estamira poderiam ser organizados em alguns grupos, como os grupos dos “aparatos-dispositivos tecnológicos”: gravador, controle remoto, registrador, fios elétricos, “eletrofesreograma”, robô, ferro de passar roupa – do “corpo”: carne, sanguíno, carcaça – dos “nomes-termos”: trocadilo, els, Estamira – dos “lugares-limiaries”: beiradas, transbordo – do “céu”: cometa, astros.

Essas falas *se constituem*, de certa forma, como uma brincadeira de criança; se *fazem por esse/nesse* jogo de alternância entre o aparecer e o desaparecer, entre o tangível e o intangível, entre o estar (“tô na carne”) e o transbordar (“o além dos além”; “Nas beirada ninguém pode ir”; “Sanguíno nenhum pode ir lá”.) Uma fala que *se faz e se desfaz* constantemente. Nesse jogo, como uma brincadeira *séria* de criança, Estamira fala sobre si e sobre o mundo – que se confundem. Essa confusão também é alicerce da fala de Estamira, no sentido de que é uma fala também marcada por ambiguidades, uma fala de duplos que se sobrepõem: visível e invisível, carne e transparência, natural e artificial, deuses e cientistas, loucura e lucidez, cometa e carcaça, alto e baixo, coisa e reflexo, trocadilo e esperto ao contrário. Estamira diz:

O que fica pegando a... colhendo, gravando, é o sentimento. Agora, por exemplo, sentimentalmente, visivelmente, invisivelmente formato transparente conforme eu já lá te disse, eu estou num lugar bem longe, num espaço bem longe. Estamira tá longe. Estamira está em todo lugar. Estamira podia ser irmã, ou filha, ou esposar de espaço, mas não é. (olhar vidrado) Espera aí que eu tô descendo.

(Off) Á lá aonde é que eu estou. Eu estou aqui e estou lá.⁵⁰

Na encenação, a voz gravada de D. Estamira (retirada do áudio do filme de Marcos Prado) aparece duas vezes: no *off* destacado na citação acima e antes do apagamento total da luz do espetáculo, quando a resistência da luz geral de frente vai caindo, lentamente, ao mesmo tempo em que um foco de luz se abre em uma pequena

⁴⁹ De fato, não posso falar de uma “fala de Estamira”, da senhora Estamira Gomes de Souza, pois minha apreensão é advinda do olhar de Marcos Prado – pela montagem do filme – e pelo olhar de Dani Barros e Beatriz Sayad – na montagem da peça teatral. Apenas posso, então, fazer aproximações. Ainda assim, também não posso falar no singular “fala”, mas, usando este termo só posso usá-lo no plural, “falas” – pois são múltiplas as falas de Estamira.

⁵⁰ Trecho do texto da peça, p. 8.

boneca feita de sucata⁵¹, posicionada no chão, na lateral direita do palco. Quando a luz na boneca começa a sair, entra o segundo *off* com a voz gravada de D. Estamira (também retirada do áudio do filme), que diz: “Tudo que é imaginário tem, existe, é. Sabia que tudo que é imaginário e é e tem? Pois é”⁵². A última voz que ouvimos na peça é, então, a de D. Estamira.

O *modo* de oralização de Estamira está *inscrito* na dramaturgia da peça e é matéria a partir da qual a cena se desenvolve. Dani Barros e Beatriz Sayad colocam na cena – na escrita do texto da peça e no palco – os sons produzidos pela fala *única* de Estamira, como, por exemplo, na *grafia* da palavra canalha – escrita no texto com acento til no primeiro “a” (cãnalha) e, na mesma medida, o *som* anasalado produzido pela atriz na cena, na emissão sonora da palavra (o que é inclusive um recurso recorrente na maneira de Estamira falar).

A “materialidade” da voz de Estamira, seu modo de vocalização (entonação, acentuação) é, então, determinante na peça e na configuração do trabalho da atriz na construção da personagem Estamira.

Mas a relevância deste “modo de falar” na dramaturgia da peça não se esgota aí: a escrita da peça origina-se de uma fala, a fala de Estamira no filme.

Além disso, a própria Estamira – Dona Estamira Gomes de Souza, residente na rua do Narciso, lote 04, quadra 38, Prado Verde, Km 33, nº 1, catadora de lixo do Jardim Gramacho – em virtude das crises de esquizofrenia que a acometiam se constitui, em certa medida, de múltiplas falas, vozes, interlocuções, perguntas e afirmações expressas a um *outro* e a *si mesma*. Esse jogo de interlocuções aparece no texto da peça, quando, por exemplo, Estamira falando sobre o *trocadilo*, diz:

Foi isso que ele fez. Entendeu? Por isso que eu tô na carne, pra.. sabe pra quê? Desmascarar ele com a quadrilha dele todinha. E derrubo! Derrubo, eu falo que eu derrubo porque eu derrubo mermo. (funga) Quer me desafiar? É ruim, hein? Ele é tão poderoso ao contrário, que eu, (funga) até depois de a carne veinha desse jeito, feia desse jeito, boba desse jeito, ele ainda quer mais. Aqui... Ai, ai, é mol?⁵³

As perguntas: “Entendeu?”, “... sabe pra quê?”, “Quer me desafiar?”, “é mol?” revelam o grau de interlocução da fala de Estamira, que, no caso do filme, não se realiza apenas para a câmera de Marcos Prado. Estamira endereça suas falas para muitos

⁵¹ Boneca criada pelo artista Getúlio Damado.

⁵² Trecho do texto da peça, p. 8.

⁵³ Idem, p. 1

outros, para muitas *outras vozes*: para os homens que a estupraram nas ruas, para seu avô que também a estuprou, para os médicos que a atenderam, para o esperto ao contrário, para o trocadilo – como ainda para “lugares”, fazendo sua voz chegar, quem sabe, nos *além dos além*, lá nas *beiradas*, no *transbordo*.

As falas de Estamira *formam-se* por justaposições, por constantes quebras no fluxo do pensamento e mudanças no endereçamento de suas falas. No filme, Estamira fala para a câmera de Marcos Prado e para o “mundo”. Na peça, Estamira fala para o público do teatro e, também, para o “mundo”.

Mas mesmo no filme, onde uma fala autobiográfica se apresenta, Estamira já é, de certa forma, personagem de si mesma ou, em via inversa, é atriz da personagem que ela mesmo construiu. Nesse caminho, Estamira torna-se a atriz do filme sobre sua vida.

Estamira, em alguma medida – mesmo quando está com o pensamento tomado pelas muitas vozes da psicose – escolhe o que e como falará para a câmera, e, em algumas sequências, chega até a se arrumar para falar para a câmera de Prado: pinta as unhas, penteia os cabelos, coloca batom. Já em outras sequências, ao contrário, Estamira *é pega de surpresa* pela câmera do cineasta, como o diretor mesmo relata:

Segui acompanhando D. Estamira ao longo de quatro anos, foram filmagens esporádicas, às vezes intensas, mas nunca se rompeu esse pacto que foi estabelecido no começo: de uma pessoa que está predisposta a escutar a história de alguém, e alguém querendo contar a história da vida dela, então não tinha meias palavras. Às vezes eu chegava na casa de Estamira, a gente nem cumprimentava, já chegava com a câmera: “Alex, *vambora*, vamos rodar a câmera. A gente adentrava a casa e uma hora e meia depois; “Oi, Dona Estamira, como vai a senhora?” (...) bastava um olhar ela já sabia que eu tava ali para contar a história dela.⁵⁴

Na peça, por diversas vezes, falas de Estamira são ditas como se fossem falas da própria atriz e, o contrário, apesar de em menor frequência, também ocorre, quando Dani Barros, *como* Estamira, pronuncia pensamentos seus, pessoais, autobiográficos. Analisaremos essas transições de forma detida no terceiro capítulo, mas, aqui, nos interessa o fato de que tais transições não são sinalizadas pelo texto impresso da peça, sendo só percebidas na atuação da atriz, durante o espetáculo⁵⁵.

Ainda assim, por meio dos depoimentos de Dani Barros em diversas entrevistas, sabe-se que essas transições foram sendo construídas e alteradas pela atriz no decorrer

⁵⁴ Trecho da entrevista do diretor Marcos Prado, nos “extras” do DVD do filme *Estamira*.

⁵⁵ Pelo menos no texto impresso ao qual esta pesquisa teve acesso. Pode ser que existam ainda *outros* textos.

de todas as temporadas do espetáculo, ou seja, no período entre 2011-2013 e na temporada de abril e maio de 2016.

Além do caráter *de invenção*, a fala de Estamira apresenta tensões internas quando, por exemplo, Estamira fala do visível e do invisível, da carne e da transparência. Essas tensões dentro da própria tessitura da fala acabam, de certa maneira, por revelar que a fala de Estamira se constitui tanto como *engrenagem*, como um determinado *sistema de fala*, como uma (des)organização específica. A começar pelo próprio nome Estamira, que decupado e transformado pela própria D. Estamira, transforma-se em “Esta-serra”, “Este-mar”, “Esta-paisagem”, “Esta-mira”. Estamira – no filme e na peça – parece brincar com o seu próprio nome e com a relação que ele tem com o lugar onde ela vive e trabalha. Diz Estamira:

Estamar, Estaserra, Estamira... Paisage e Estamira... Á lá, os morro, als serras, as montanhas. Estamira tá em tudo quanto é canto (funga), tudo quanto é lado. Até meu sentimento mermo vê, todo mundo vê Estamira.⁵⁶

A psicanalista lacaniana Neuza Santos Souza, no livro *A psicose: um estudo lacaniano*⁵⁷, comentando sobre uma paciente que sofria de esquizofrenia, fala sobre a sensação/percepção dessa mulher de “ser vista”, no sentido de ser vista por alguém e de ser a pessoa mesma percebida como uma “paisagem”, uma “vista”. Souza observa que

Desse Outro avesso a toda acolhida dá provas o sentimento, tão frequente nos paranóides, de estar exposto, de ser visto - observado e de ser vista -, panorama, paisagem. “Sou sempre vista”, escreveu num desenho - último de uma série cuja temática central era o olhar - uma moça esquizofrênica que vivera durante seis anos confinada à sua cama de hospital sem que jamais de sua boca um esboço de frase articulada se fizesse ouvir. “Sou sempre vista”, explicou seu médico, “...quer dizer violada, possuída e logo despossuída, espoliada, despersonalizada.”⁵⁸ “Sou sempre vista”, comenta Lacan, “não é apenas um particípio passado, é também a vista com seus dois sentidos subjetivo e objetivo, a função da vista e o fato de ser uma vista como se diz *a vista da paisagem*, aquela que é tomada aí como objeto sobre um cartão postal.”⁵⁹ Objeto, mercadoria despudoradamente exibida a olhares indiscretos, ferinos e perigosamente assustadores. (SOUZA, 1991, p. 71-72)

⁵⁶ Trecho do texto da peça, p. 3.

⁵⁷ SOUZA, Neuza Santos. *A psicose: um estudo lacaniano*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1991.

⁵⁸ Citação entre aspas de autoria de Bobon, J.

⁵⁹ Citação entre aspas de autoria de Jacques Lacan.

Estamira percebe o próprio nome como o lugar de uma exposição, de uma vista, ou mira. Eu sou esta mira. Ela diz “Eu Estamira sou a visão de cada um”⁶⁰ e, ainda, “Eu sou Estamira. Eu sou a beira. Eu tô lá, eu tô cá, tô em tudo quanto é lugar”⁶¹.

No trecho a seguir, Estamira usa a palavra “visada”:

Eu, Estamira, eu não concordo com a vida; eu não vou modar meu ser, eu fui visada assim, eu nasci assim, e eu não admito as ocorrêncas que existe, que tem existido com os seres sangüíno, carnífos, terrestre.⁶²

Além disso, o nome próprio é transformado, em muitas falas de Estamira, em nome comum: “Paisagem e Estamira... Estamar, Estaserra, Estamira... Paisage e Estamira”⁶³.

Sobre o problema dos nomes próprios na psicose, a psicanalista e escritora Julia Kristeva comenta que

De um certo ponto de vista, inocente, o livro de Freud sobre Moisés é uma resposta a esta preocupação de uma verdade lógica dos nomes próprios. Já disseram os estudiosos da lógica que toda fabulação em torno de um nome (e este é o caso das grandes religiões) é articulada em torno de um nome cuja "verdade histórica" é indecível [indecidible], que não revela, de fato, mais do que a particularidade de todo nome próprio de não ter “verdade histórica”. Se diz também que o nome próprio põe em marcha a ficção como separação permanente da linguagem que diz respeito a si mesma.

(...)

Assim pois, a fragilidade do nome próprio enquanto a fixação de um significado de identidade se manifesta primeiramente [nas psicoses] pela multiplicação dos nomes próprios (...). (KRISTEVA, 1985, p. 38-40)

A pesquisadora Lucia Castello Branco também aborda o problema dos nomes próprios em texto sobre Arthur Bispo do Rosário:

Artur Bispo do Rosário: um nome. Próprio? Sabemos que, para o psicótico, o nome próprio não possui o estatuto de **propriedade inalienável do sujeito**⁶⁴, como ocorre na neurose. Mas quando esse nome próprio passa a designar uma instância autoral, como é o caso de Bispo, que estatuto poderíamos atribuir-lhe? Não estaria esse nome então circunscrito, irremediavelmente, aos limites da propriedade artística, em que ele termina por se inscrever através da produção de

⁶⁰ Trecho do texto da peça, p. 3. As autoras do texto não usaram vírgula para destacar o nome Estamira.

⁶¹ Idem, p. 5.

⁶² Idem, p. 9.

⁶³ Idem, p. 3.

⁶⁴ Grifo em negrito da autora.

uma obra? A obra inscreve o nome do autor, poderíamos pensar, numa releitura de Foucault.

Esses comentários de Kristeva e de Castello Branco trazem luz aos *jogos* e variações que Estamira faz com seu próprio nome, jogos possibilitados pela própria “fragilidade do nome próprio enquanto fixação de um significado de identidade”.

1.5 Estamira: limiares da personagem

Na primeira fala da personagem na peça, o público escuta Estamira dizer que “A minha missão além d’, d’eu ser a Estamira, é revelar é a verdade”⁶⁵. Entretanto, *nomear-se* na primeira pessoa só volta a acontecer no vigésimo bloco do texto, quando Estamira afirma: “Eu, Estamira, sou a visão de cada um”⁶⁶.

O “Eu, Estamira” é inserido na dramaturgia da peça justamente quando o Jardim Gramacho é citado também pela primeira vez. De certa forma, na peça, a personagem Estamira – uma personagem, originalmente, encontrada por Marcos Prado quando fotografava o Lixão de Gramacho – também é construída dramaturgicamente pela relação que a mulher catadora de lixo manteve com os restos, os dejetos e objetos descartados e abandonados pela sociedade. Novamente aparece, aqui, o jogo entre Estamira e a Paisagem que a cerca, na qual se insere e à qual Estamira se remete o tempo todo.

A personagem Estamira é, então, também construída dramaturgicamente – na escrita do texto e na escrita da cena – por essas camadas, instâncias, por esses espaços, paisagens.

Essa opção dramática de apreensão da personagem como figura inseparável do contexto em que vive, constituída, de certa maneira, *no-do* espaço em que está inserida socialmente, acaba por expandir a experiência da atuação da atriz e da

⁶⁵ Trecho do texto da peça, p. 1.

⁶⁶ Idem, p. 3.

construção da cena.

Dani Barros em entrevista para esta pesquisa, comenta que

Eu não tive que ir a uma clínica psiquiátrica fazer um laboratório porque eu já tinha vivido a minha vida inteira indo à clínica psiquiátrica por causa da minha mãe. Mas eu tinha que ir a Gramacho.⁶⁷ (...) (IMAGEM 24)

Então, foram muitas noites de insônia. Exatamente isso: a Estamira real era muito mais legal. A gente falou: “gente!”. Inclusive tinham partes antes da peça que acabaram – essa parte acabou não entrando –, mas que falava exatamente sobre isso, que a Estamira real era muito mais legal, que dava para ver o suor dela. O lixo de verdade, o Gramacho de verdade. Então, como a gente ficou muito tempo... Eu fiquei muito tempo vendo o filme, quando eu ia ensaiar, falava: “caramba! Cadê aquele lixo de verdade, cadê Gramacho que não estava ali atrás. Cadê tudo aquilo?”. Mas como dona Estamira mesmo fala: “tudo que é imaginário, nem existe é”. E, eu acho que essa é a grande brincadeira do teatro. Essas coisas foram se resolvendo na sala de ensaio, e tem uma paixão minha muito grande que acaba que... Eu gosto tanto da Estamira, para mim tem coisas tão importantes ali que ela fala – que para mim não é só uma peça, mas um acerto de contas – que eu acabo virando a Estamira de verdade porque na minha imaginação: é! O tempo todo tem ela ali no filme... Eu faço muito a peça... Eu penso muito nela na peça, me vem muito a imagem dela na peça e também tem uma memória muito grande, real, da minha mãe. Então, tem muito material ali naquela construção. Tem muito material na construção da peça. Têm muitas camadas, têm muitas histórias... O fato da gente nos ensaios, de ter visto muito o filme, de ter ido lá conhecer a Estamira de verdade, ter ido... Cada vez que eu me aproximo do Ernani, são mais e mais histórias que eu fico sabendo. A gente se encontrou com o editor do filme: eu, ele e a [Biti⁶⁸], a gente conversou muito sobre outras histórias...⁶⁹

A dramaturgia do espetáculo também se refere a outras personagens - personagens, digamos assim, da personagem Estamira – como o seu filho invisível. Em um trecho, perto da metade da peça, Dani Barros fala sobre Estamira, narrando ao público na terceira pessoa.

No bordel, com 17 anos⁷⁰, ela [Estamira] conheceu o pai do seu primeiro filho que casou com ela e tirou ela de lá. Mas ele era muito mulherengo e ela acabou saindo de casa com o filho. Depois ela conheceu o italiano. Eles casaram e tiveram uma segunda filha, e ainda um terceiro filho, invisível. “Esse filho que nasceu invisível é o

⁶⁷ Trecho da entrevista de Dani Barros para esta pesquisa, p. 3 (ANEXO 1).

⁶⁸ Beatriz Sayad, diretora de *Estamira – beira do mundo*.

⁶⁹ Trecho da entrevista de Dani Barros para esta pesquisa, p. 2 (ANEXO 1)

⁷⁰ Estamira foi levada para um bordel, em Goiás Velho, pelo próprio avô materno – que estuprou a mãe de Estamira e a própria Estamira.

que mais me ajuda”.⁷¹

E nas últimas linhas do texto da peça, esse filho invisível é retomado. Dani, em cena, fala:

A Estamira me disse uma coisa que eu tomei como um grande elogio. Ela disse com uma voz já de garoa. “Você parece o Marcos Prado”. E eu disse a ela: E você parece a minha mãe”. Aí ela olhou pra mim, olhou e disse: você nasceu em maio. Eu nasci em maio, mas como é que ela sabia que eu nasci em Maio?! Nesse dia eu tive um insight quando eu voltei pra casa. Eu sou a filha invisível da Estamira. Eu, Danielle Barros, visível e invisível, ieu⁷² tenho muitos sobrenomes, e esses sobrenomes vêm de todo o lugar.⁷³

O filho invisível de Estamira é um “personagem” criado por D. Estamira. Dani Barros ocupa, assim, ao final da peça, o lugar de personagem da personagem. Mais uma dobra. Desfaz-se aqui, em certa medida, a polaridade atriz/personagem e se tece, em cena, o jogo “atriz-personagem da personagem”.

Estamira acompanhou o sucesso e a repercussão do documentário de Marcos Prado, recebeu a visita de Dani Barros, mas faleceu antes da estreia da peça.

Morreu aos 70 anos, no dia 28 de julho de 2011, por falta de atendimento médico imediato para tratamento de uma infecção no braço, que acabou avançando para uma infecção generalizada. O hospital Miguel Couto, na Gávea, zona sul do Rio de Janeiro, estava sem leitos vagos e Estamira teve que permanecer por dois dias no corredor do hospital.

Prado, em comentário postado em sua página pessoal do facebook, logo após a morte de Estamira⁷⁴, comenta: “Estamira ficou invisível pela falência e deficiência de nossas instituições públicas”⁷⁵.

Minutos após à postagem do comentário de Prado, as matérias na imprensa (ANEXO 2), inicialmente em sites e blogs, espalharam-se rapidamente. O interessante é que as manchetes, longe de anunciarem a morte de D. Estamira Gomes de Souza, registravam a morte da “personagem-título” do documentário “premiado” de Marcos

⁷¹ Trecho do texto da peça, p. 4.

⁷² Neste brevíssimo momento (“ieu”), a atriz retoma o modo de falar da personagem. Observa-se aí, mais uma vez, os limiares entre atriz e personagem, a sutileza das transições entre as falas e os modos de falar da atriz e da personagem. Atriz e personagem, literalmente, imbricadas na estrutura da escrita do texto da peça.

⁷³ Trecho do texto da peça, p. 10.

⁷⁴ O comentário de Marcos Prado, no facebook, foi reproduzido em seguida pela imprensa.

⁷⁵ Foto em matéria do site G1 Pop & Arte, publicada no dia 28 de julho de 2011 (no ANEXO 2).

Prado: “Morre Estamira, personagem-título de premiado documentário brasileiro”⁷⁶ ou: “Morre protagonista do documentário *Estamira*”⁷⁷. Fato que também chama a atenção é que as matérias jornalísticas, em sua maioria, não foram publicadas na parte de obituários, mas nas páginas de cultura e entretenimento, como no caso do site G1, onde a matéria saiu no setor *POP & ARTE*. Ainda é notável o caráter teatral dado à notícia verídica, como no caso da legenda da foto da matéria⁷⁸ que descreve: “Estamira em cena no premiado documentário brasileiro”⁷⁹. A expressão *em cena* chama a atenção. Através dessa legenda, percebe-se em que medida Estamira é vista como personagem. Ficcionalizada, teatralizada, não é Estamira Gomes de Souza que morre, e, sim, a personagem-título, a protagonista – como em uma cena. Até porque Estamira só existiu, para o público, como personagem, construída pelo filme de Prado. Foi pelo filme que Estamira se tornou “visível” para o mundo.

Por outro lado, talvez seja possível dizer que Estamira pode ser pensada não apenas como personagem, mas, em certa medida, também como atriz: Estamira arrumase (pinta as unhas, escolhe uma roupa, prende os cabelos) e abre suas casas – tanto a do acampamento no lixão, como a de Campo Grande – para falar para a câmera, diante de uma equipe que inclui um técnico de áudio, um assistente de direção e um diretor. Um set de filmagem é criado para Estamira falar. Nessa linha de análise, Estamira é, de certo modo, a atriz do filme de sua vida: outra dobra, mais uma duplicidade, outros limiares. Vale ainda lembrar aqui que em suas crises, Estamira se sentia perseguida por uma câmera, sendo vigiada por agentes do FBI. Mas, em via inversa, na experiência com Marcos Prado a câmera não a ameaça: é uma aliada em sua missão de revelar a verdade.

O lugar de restos foi o lugar escolhido por Estamira para viver. Ali ela realmente se sentia bem, útil, viva: “Tem vinte anos que eu trabalho aqui. Eu adoro isso aqui, a coisa que eu mais adoro é trabalhar”⁸⁰; “Eu nunca tive sorte. A única sorte que eu tive foi de conhecer o sr. Jardim Gramacho, o lixão, o Sr. Cisco Monturo, que eu amo, eu adoro, como eu quero bem aos meus filhos e como eu quero bem meus amigos.”⁸¹ O lixão como lugar de tudo aquilo que não serve mais e, de certo modo, lugar do *descuido*,

⁷⁶ Matéria do site G1 Pop & Arte, publicada no dia 28 de julho de 2011 (no ANEXO 2).

⁷⁷ Matéria do site UOL, publicada em agosto de 2011 (no ANEXO 2).

⁷⁸ Foto em matéria do site G1 Pop & Arte, publicada no dia 28 de julho de 2011 (no ANEXO 2).

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Fala de Estamira no filme *Estamira*, de Marcos Prado.

⁸¹ Idem

do que é morto, foi onde Estamira conseguiu sobreviver. Sem leito no hospital, no corredor Estamira morreu. Do mesmo modo, tanto no lixão como no hospital Estamira conviveu com o *descuido*.

Sobre a doença mental, Estamira fala: “(...) deficiência mental eu acho que tem é quem é imprestável, né ?”⁸²

Imprestável, aquilo que não presta, como o que é jogado no lixo e encontrado no lixão de Gramacho.

Sobre o Jardim Gramacho, Estamira diz a Marcos Prado:

Isso aqui é um depósito dos restos. Às vezes é só resto, e às vezes vem também descuido. Resto e descuido. Quem revelou o homem como único condicional ensinou ele a conservar as coisas, e conservar as coisas é proteger, lavar, limpar e usar mais o quanto pode. Você tem sua camisa, você está vestido, você está suado, você não vai tirar a sua camisa e jogar fora, você não pode fazer isso. Quem revelou o homem como único condicional não ensinou trair, não ensinou humilhar, não ensinou tirar; ensinou ajudar. Miséria não, mas as regras sim. Economizar as coisas é maravilhoso, porque quem economiza tem. Então as pessoas têm que prestar atenção no que elas usam, no que eles têm, porque ficar sem é muito ruim. O trocadilho fez numa tal maneira que, quanto menos as pessoas têm, mais eles menosprezam, mais eles jogam fora.⁸³

Estamira, visível e invisível, ficou transparente, voando por aí, “pelos além dos além”.

Tem o eterno, tem o infinito, tem o além e tem o além dos além. O além dos além é um transbordo. Você sabe o quê que é um transbordo? Bem é, toda coisa que enche, transborda, então o poder superior real, a natureza superior contorna tudo pra lá, pra aquele lugar, assim, como as reservas, tem as reserva, é nas beiradas. Entendeu como é que é? Nas beirada ninguém pode ir, homem pode ir lá. Pra esse lugar que eu tô falando, além dos além. Lá pras beirada, muito longe, muito d..longe, longe, muito longe. Sanguíno nenhum pode ir lá. O além dos além, vocês ainda não viram. Cientista nenhum ainda viu o além dos além.⁸⁴

A Estamira que está no título da peça como “Estamira – beira do mundo” é personagem *feita* – se vista a partir de sua gênese, ou seja, a partir de tudo que antecede a Estamira na cena teatral – de múltiplas identidades, múltiplas Estamiras, múltiplas miras.

⁸² Fala de Estamira no filme *Estamira*, de Marcos Prado

⁸³ Idem.

⁸⁴ Trecho do texto da peça, p. 1.

Essas considerações iniciais delimitam certos contornos para a análise do trabalho de atuação de Dani Barros na peça *Estamira – beira do mundo*. De fato, o olhar que se propõe, aqui, não é o da observação dos possíveis métodos e treinamentos que balizaram as investigações na sala de ensaio. Em outro viés, o olhar sobre o trabalho da atriz, eixo desta dissertação, volta-se para o *processo de gênese* da criação da peça e da personagem cênica.

Capítulo 2: Ator e personagem: algumas concepções e problematizações

*Ali está o ator. Ele entrou na solidão na frente de todos, ele ultrapassou seus animais, queimou suas roupas habituais, jogou o hábito espantanhoso. É um despido que fala comigo. Louis de Funès, mesmo totalmente coberto, deixa tudo de fora. Que maldição! Que alguém o cubra com um **manteau**! Não há nada mais nu do que um ator. Não há outro estado no mundo mais nu. Quando ele realmente deixou a humanidade e entrou na solidão na frente de todos. Quando ele deixou seu corpo morto nos bastidores, caído. O ator não habita seu corpo como uma casa de família mas como uma caverna provisória e uma passagem obrigatória.*⁸⁵

Como já vimos no primeiro capítulo, a Estamira que surge no filme é uma personagem *feita*, em parte, pela visão do diretor e, por outra, pela própria realidade da vida de D. Estamira Gomes de Souza. A personagem Estamira, na peça, é uma personagem multifacetada na medida em que reúne em sua figura muitas vozes (como a da mãe de Dani Barros, dos filhos de Estamira, dos médicos, e da própria atriz), além das vozes dos outros autores que compõem a dramaturgia do espetáculo, mesmo que em pequenos trechos. Para a figura de Estamira, na peça, convergem todas essas vozes. A personagem se complexifica ainda pelo fato de que sua *fala*, propriamente dita, também se constitui pela escuta de muitas vozes, na medida em que se trata de uma mulher que sofria com um quadro de psicose.

Nós, espectadores, podemos, assim, apenas nos aproximar – tanto no filme como na peça – de um *esboço* de Estamira, pois, de certa maneira, a figura nunca se completa.

Esse sentido de incompletude, de não fechamento, como se a personagem se apresentasse para o público por camadas, dobras, que como espirais se abrem ciclicamente em novas formas, advém também, como vimos, das próprias gêneses das obras – do filme e da peça – que também são múltiplas e polifônicas.

Antes de iniciarmos a análise da atuação, propriamente dita, da atriz Dani Barros, vamos abordar algumas escritas – de filósofos, pensadores e de encenadores de teatro dos séculos XX e XXI – por meio dos quais podemos observar os diferentes modos como as noções de ambiguidade, tensão e paradoxo estão presentes no trabalho do ator e em suas conceituações. Tentando pensar, ainda, ao final do capítulo, como teatro e performance apesar de se constituírem como procedimentos e práticas distintas, não se excluem necessariamente.

⁸⁵ NOVARINA, Valère. *Carta aos atores e Para Louis de Funès*. Tradução de Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 34.

2.1 Sobre o ator

Segundo Stanislávski, o ator precisaria, antes de tudo, colocar-se *no lugar* da personagem, fazendo-se a seguinte pergunta: *o que eu faria nessa situação?*

O ator de Stanislávski, como comenta Jean-Jacques Roubine, faz “coincidir: o *vivido* imaginário do personagem e o *vivido* real do intérprete” (ROUBINE, 2003, p. 117), na medida em que, na concepção stanislavskiana, não pode existir *encarnação viva* sem que o ator se encarregue deste “duplo vivido”. Ou seja, no teatro de Stanislávski ator e personagem coincidem, se identificam.

No livro *O teatro é necessário?*⁸⁶, Denis Guénoun comenta que o trabalho do ator não se funda mais, apenas, no modo de representação calcado na identificação do ator com sua personagem, e do público com o que se passa no palco. O teatro, como destaca Guénoun, “não pode mais se pensar tendo a categoria da *identificação com o personagem* como ponto determinante da análise” (GUÉNOUN, 2014, p. 98). Guénoun observa:

Se o personagem, ou, ao menos, sua capacidade de enfeitiçar abandonaram o espaço da representação teatral, isto significa que *no palco hoje só resta o jogo dos atores*. Claro, ainda encontramos ali personagens e efeitos imaginários ligados aos papéis. Mas são agora efeitos secundários, que não sustentam mais a singularidade do teatro e não trazem mais em si nem com eles, a razão de sua necessidade. Isto que se designa como *o jogo do ator* ocupa hoje em dia todo o espaço deixado livre, habita todo o palco. Sua necessidade intrínseca não pode ser mais deduzida da necessidade de dar vida a personagens. Ele não precisa mais atender a esta demanda. Ele estrutura sozinho o domínio, responde por si: *a necessidade do jogo é o jogo*. O jogo do ator não é mais determinado pelo imaginário das personagens. Ele roça neles, chama-os ou os ignora, depende: mas não lhes *obedece* mais.

A questão do ator não seria mais, segundo Guénoun, *viver* papéis – como pensava Stanislávski – na medida em que *é* a noção de *jogo* que passa a sustentar o papel. O jogo do ator na cena é exposto e não passa necessária ou primordialmente pela figura de uma personagem, já que, como observa Guénoun, este jogo “*não se apaga* sob seus efeitos de

⁸⁶ GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva: 2014.

figura” (GUÉNOUN, 2014, p. 131): os atores *mostram* que estão representando – assim como queria Brecht.

Nessa perspectiva, Guénoun comenta que os atores na contemporaneidade não se relacionam mais com a construção de “identidades narrativas”, mas, sim, com a construção da “lógica do jogo”, pois “o representado não é mais a verdade do texto” (GUÉNOUN, 2004, p. 134).

O ator, observa Guénoun, diante da personagem Hamm, da peça *Fim de Jogo*, de Samuel Beckett, não inicia seu trabalho procurando saber quem é Hamm, nem querendo se identificar com ele. Complementando esta ideia, Guénoun diz:

Mas também nenhuma Fedra relevante pôde ser feita deste modo. Os atores voltam a ser rapsodos. O trabalho deles é de fraseado, respiração, exibição dos recursos físicos de uma língua. (...) O jogo não mais se torna vassalo sob as identidades fictícias e o aparato de seu desvelamento. São identidades que valem como efeitos, ou **pontos de passagem**⁸⁷, do jogo. (GUÉNOUN, 2014, p. 135)

Jean-Pierre Sarrazac no texto “A Impersonagem – Ao reler *La crise du personnage*”⁸⁸ - no qual cita e comenta Guénoun – observa que o teatro da atualidade *convive* com a impressão, com o incômodo, de que a *personagem* está “a mais”. Nesse sentido, o pesquisador comenta que um *gesto* das encenações contemporâneas seria o de transformar esta personagem “a mais” em uma personagem “a menos”. Sarrazac observa que

No teatro contemporâneo, a personagem parece muitas vezes estar a mais. Um filtro que importuna, um ecrã que se interpõe sempre entre o ator e o público. E, logo nos ensaios, entre o encenador e o ator. Até no momento da escrita, entre o autor e o seu próprio texto. (SARRAZAC, 2011, p. 73)

E mais adiante, Sarrazac comenta:

Em suma, a personagem está a mais, mas não há nenhuma razão para esse “a mais” não subsistir enquanto a poética do estudioso a não tiver esgotado, quer dizer, enquanto os artistas continuarem a trabalhar, nem que seja pela negativa, essa matéria a mais. Nesse caso, a problemática de Robert Abirached em *La crise du personnage*⁸⁹ não é fazer desaparecer por magia esse “a mais” mas sim fazer o inventário das diferentes maneiras como o

⁸⁷ Grifo meu.

⁸⁸ SARRAZAC, Jean-Pierre. “A Impersonagem – Ao reler *La crise du personnage*” In: *O outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Tradução: Luís Varela. Portugal: Editora Licorne, 2011, p. 73 - 89.

⁸⁹ In: ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Tradução: Borja Ortiz de Gondra. Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena de Espana, 1993, p. 73-89.

artista, seja autor, encenador ou ator, esculpe essa personagem a mais para a transformar numa personagem *a menos*. (SARRAZAC, 2011, p. 75)

Segundo Sarrazac, a crise da personagem (da noção de personagem) “que se abre no virar do século XX” (SARRAZAC, 2011, P. 74) conduz não a uma negação ou liquidação da personagem, não a um “despersonalizar”, mas a um “impersonalizar” (SARRAZAC, 2011, p. 87).

Na dramaturgia moderna e contemporânea, ainda segundo o pesquisador, as personagens passam a não coincidir consigo mesmas. E esta ausência de identidade pessoal leva também ao “um qualquer”, ao “qualquer um”, e seria “precisamente essa figura, menos abstrata que impessoal, que o autor dramático moderno e contemporâneo pretende desenhar” (SARRAZAC, 2011, p 87). Nesse sentido, Sarrazac comenta que uma das “ambições” da dramaturgia contemporânea seria

Chegar a esses confins do si onde cessa o pessoal, atingir esse ponto (de vista) onde, sob o olhar do dramaturgo, a personagem se eleva até àquilo que chamaria a *impersonagem*, tal é sem dúvida uma das mais belas ambições partilhadas das dramaturgias contemporâneas. (SARRAZAC, 2011, p. 87-88)

Também pensando sobre a personagem, mas não da perspectiva do trabalho do ator mas do escritor, Sarrazac comenta que o propósito de seu estudo no ensaio “A Impersonagem – Ao reler *La Crise du personnage*”⁹⁰ é justamente

recuar na pegada de Abirached, até essa crise da mimese que deflagra nos últimos anos do século XIX e interrogar-se sobre algumas das suas manifestações significativas, ao longo do século XX, relativas à identidade, à estrutura, à função da personagem de teatro. (SARRAZAC, 2011, p. 76)

Entendo aqui que as questões acerca da personagem no contexto das transformações dramaturgias no século XX – como também as levantadas por Diderot, não exatamente sobre a personagem, mas sobre o ator no século XVIII – podem, de certa maneira, colaborar para algumas indagações sobre o ator, na medida em que assim como o escritor – mesmo que de forma evidentemente distinta – o ator lida com personagens, entendidos como instâncias complexas e plurais.

⁹⁰ In: ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Tradução: Borja Ortiz de Gondra. Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena de Espana, 1993, p. 73-89.

Dessa forma, me parece pertinente recolocar aqui a questão – trazida por Sarrazac a partir das ideias de Abirached – de que no lugar da “negação” da personagem nas escritas dramáticas poderíamos pensar sobre um “um devir outro da personagem” (SARRAZAC, 2011, p. 86). Abirached e Sarrazac, como disse, estão pensando sem dúvida sobre a prática do escritor, mas nada impede que inscrevamos essa questão também no campo da atuação do ator.

Ainda no intuito de problematizarmos algumas percepções e entendimentos acerca do trabalho do ator, seja diante da cena ou em sua relação com a personagem, vale comentarmos, agora, sobre a leitura que Philippe Lacoue-Labarthe desenvolve para o “Paradoxo sobre o Comediante”, de Diderot.

No século XVIII, Denis Diderot, ao escrever sobre o ator desenvolve sua reflexão a partir de um *paradoxo*. No texto “Paradoxo sobre o comediante”⁹¹, o filósofo pensa sobre a relação entre a sensibilidade e o juízo. O ator *ideal*, para Diderot, não é *controlado* pelas emoções, mas trabalha para que o público as sinta. Diderot comenta que “o ator sai [do palco] cansado e o espectador emocionado” (DIDEROT, 2000, p. 37).

Em nota para o texto “Paradoxo sobre o comediante”, publicado no livro *Diderot – obras II – estética, poética e contos*⁹², Jacob Guinsburg comenta:

Das obras de Diderot, o *Paradoxo* é uma das que, sem dúvida, jamais perderão a sua atualidade. No confronto que estabelece entre a alma do comediante e a sua expressão, chega a uma teoria do ator que só encontra paralelo, por sua profundidade e amplitude, na que Stanislávski estabelecerá um século e meio depois. Contudo, o seu alcance pode ir muito além do plano teatral e estético. E muitos de seus comentadores vêem no *Paradoxo* um caso particular de uma teoria geral da sensibilidade (...). (DIDEROT, 2000, p. 29)⁹³

O texto de Diderot é construído a partir do diálogo entre dois personagens: “O Primeiro” e “O Segundo”. “O Primeiro” é o personagem chamado por Diderot de o *homem do paradoxo* e é quem dá voz à seguinte indagação:

Se o comediante fosse sensível, ser-lhe-ia permitido, de boa-fé, desempenhar duas vezes seguidas um mesmo papel com o mesmo calor e o mesmo êxito?

⁹¹ Estamos usando nesta dissertação, a tradução de J. Guinsburg para o texto de Diderot, que traduz o título para o português como “Paradoxo sobre o comediante”. Observe-se que no original, em francês, o título é: *Paradoxe sur le comédien* (1769). Na língua francesa, *Comédien* significa ator. No português, comediante remete e é quase sempre associada ao ator cômico.

⁹² DIDEROT, Denis. *Diderot – obras II: estética, poética e contos*. Organização, tradução e notas de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

⁹³ Como aponta Guinsburg, *O paradoxo sobre o comediante*⁹³ parte do teatro, em específico do ator, mas vai além dele, sendo considerado, no campo da filosofia, uma reflexão sobre a sensibilidade.

Muito ardente na primeira representação, estaria esgotado e frio como mármore na terceira (DIDEROT, 2000, p. 32)

Diderot comenta que os atores que não se entregam à sensibilidade são exímios observadores e se ocupam em olhar, reconhecer e imitar para que sejam “vivamente afetados no íntimo deles próprios” (DIDEROT, 2000, p. 35). Interessante a noção, aqui, de ser afetado por estímulos externos, sem, entretanto, ser controlado por qualquer fluxo de emoções.

Philippe Lacoue-Labarthe, no capítulo “O paradoxo e a mimese” do livro *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*⁹⁴, parte da análise do “Paradoxo” de Diderot, para refletir sobre o caráter paradoxal da enunciação de um paradoxo e pergunta: “a enunciação de um paradoxo, não acarretaria, para além do que ele tem o poder de controlar, um paradoxo da enunciação?” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 162)

Para pensar sobre o caráter paradoxal do próprio enunciado de Diderot, Lacoue-Labarthe se detém na observação do “lugar” que Diderot *ocupa* em seu texto: autor? Narrador? Personagem? Lacoue-Labarthe observa que:

O autor – Diderot – ocupa, portanto, simultaneamente (quero dizer: no mesmo texto) dois lugares. E dois lugares incompatíveis. Ele é o Primeiro, um dos dois interlocutores. Ou, ao menos, foi assim que ele se apresentou. Mas ele é também aquele que, colocando-se abertamente na posição de autor ou de enunciador geral, distingue-se do Primeiro ou pode, ainda que só de brincadeira, distinguir-se dele e constituir-lo como personagem. (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 161)

Lacoue-Labarthe desenvolve em seu texto a ideia de que a enunciação de um paradoxo produz, de certa forma, a própria problematização do sujeito que o enuncia, ou seja, do sujeito da enunciação.

É nesse sentido que o filósofo já abre o seu texto perguntando: “Quem é o sujeito de um paradoxo?” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 159).

A noção de paradoxo na qual Diderot se baseia, segundo Lacoue-Labarthe, advém da definição como inscrita na *Enciclopédia*⁹⁵:

É uma asserção aparentemente absurda, na medida em que contraria as opiniões correntes e que, no entanto, no fundo, é verdadeira, ou, pelo menos, pode ter um ar de verdade.⁹⁶

⁹⁴ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. Organizadores: Virgínia de Araujo Figueiredo e João Camillo Penna. Tradução de João Camillo Penna... [et al.]. – São Paulo: Paz e Terra, 2000.

⁹⁵ Coordenada por D'Alembert e Diderot, a *Encyclopédie* foi elaborada entre 1751 e 1780. Com base nos ideais iluministas, os filósofos pretendiam, através do saber, criar o "cidadão esclarecido".

Lacoue-Labarthe, a partir de outro texto de Diderot, *Sonho de d'Alembert*, escreve que

O paradoxo não é, pois, somente a opinião contrária ou surpreendente (inabitual e chocante). Ele implica uma passagem pelo extremo, uma espécie de “maximização” como se diz hoje em lógica. É, na realidade, um movimento hiperbólico pelo qual se estabelece – provavelmente sem jamais *se estabelecer* – a equivalência de contrários – e de contrários levados ao extremo, infinito por direito, da contrariedade. É por isto que a fórmula do paradoxo é sempre a do duplo superlativo: quanto mais louco, mais sábio; o mais louco é o mais sábio. O paradoxo se define pela troca infinita ou pela identidade hiperbólica dos contrários. (LACOUE-LABARTHE, 2000, p. 163)

A reflexão de Philippe Lacoue-Labarthe contribui de maneira efetiva para outras compreensões acerca do “Paradoxo” de Diderot, a partir do momento em que o filósofo comenta que o paradoxo central de o “Paradoxo sobre o comediante” – em um movimento contrário às conclusões da maior parte dos estudos sobre este texto – *não* se funda no problema da sensibilidade do ator.

Transcrevo abaixo um trecho do “Paradoxo sobre o Comediante” – citado por Lacoue-Labarthe em “O paradoxo e a mimese”⁹⁷ – a partir do qual, na análise de Lacoue-Labarthe, é explicitado o paradoxo central do texto de Diderot.⁹⁸

Um grande comediante não é um piano forte, nem uma harpa, nem um cravo, nem um violino, nem um violoncelo; não há acorde que lhe seja próprio; **mas toma o acorde e o tom que convém à sua parte, e sabe prestar-se a todos.** (LACOUE-LABARTHE, 2000, p. 60)

Lacoue-Labarthe conclui, então, que o paradoxo central de o “Paradoxo” está na ideia de que “quanto mais o artista (o ator) *é nada*, mais ele pode ser tudo” (LACOUE-LABARTHE, 2000, p. 171)

O paradoxo consiste portanto no seguinte: para tudo fazer, tudo imitar – para tudo (re)presentar ou tudo (re)produzir, no sentido mais forte – é preciso não ser *nada* por si mesmo, nada ter de *próprio*, a não ser uma “igual aptidão” para todo tipo de coisa, de papeis, de caracteres, de funções, de personagens, etc. O paradoxo enuncia uma *lei de impropriedade*, que é a própria lei da mimese: só “o homem sem qualidades”, o ser sem propriedade nem especificidade, o **sujeito sem sujeito** (ausente de si mesmo, distraído de si mesmo, privado de si) é capaz de apresentar ou de produzir em geral. Platão, a seu modo, sabia bem disso: o mimetizador é a pior raça, porque ele não é

⁹⁶ Nota de Lacoue-Labarthe: Citado em Béval, Y [Yvon Belaval]. *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: Gallimard, 1949. “Bibliothèque des Idées.”

⁹⁷ In: LACOUE-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. Organizadores: Virgínia de Araujo Figueiredo e João Camillo Penna. Tradução de João Camillo Penna... [et al.]. – São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 159-180.

⁹⁸ Os grifos em negrito desses trechos são meus.

ninguém, é pura máscara ou pura hipocrisia e, como tal, indeterminável, impossível de ser catalogado numa classe determinada (...).

Invertendo-se os valores, é exatamente o discurso que Diderot sustenta:

O Segundo - A crer em vós, o grande comediante é tudo ou⁹⁹ **não é nada**.

O Primeiro - **E talvez por não ser nada é que é tudo** (...). (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 170)

Dando um salto, aqui, para a primeira metade do século XX, veremos que Brecht retoma, de alguma forma, em seu teatro, algumas ideias de Diderot acerca do trabalho do ator, na medida em que no teatro de Brecht ator e personagem *não coincidem*.

Todavia, enquanto Diderot espera que o público identifique-se, comova-se com o que vê no palco e com a personagem (“o ator sai [do palco] cansado e o espectador emocionado” (DIDEROT, 2000, p. 37), Brecht, por sua vez, trabalha para que não apenas entre ator e personagem, mas também entre o espectador e a personagem sejam criados estranhamentos e distâncias, para que nenhum efeito de ilusão de realidade seja produzido. Brecht, em seu *Diário de Trabalho*¹⁰⁰, escreve no dia 03 de agosto de 1940:

Para conseguir o efeito-d¹⁰¹ o ator deve abandonar sua total conversão ao personagem do palco. O ator *mostra* o personagem, *cita* suas falas, *repete* um incidente da vida real. A plateia não é totalmente “arrebataada”; não precisa amoldar-se psicologicamente, adotar uma atitude fatalista para com o destino representado. (Pode sentir raiva onde o personagem sente alegria etc. Está livre para – e às vezes é até encorajada a – imaginar um outro curso dos acontecimentos, ou tentar encontrar um, e assim por diante.) (BRECHT, 2002, p. 101)

O ator, na cena de Brecht, não se oculta atrás da máscara da personagem. Ao contrário, *mostra* que está representando uma personagem e *se mostra mostrando*, revela-se em cena, quebrando com qualquer efeito de ilusão. É nesse sentido que Walter Benjamin, no contexto da análise do teatro de Brecht, comenta:

“O ator deve mostrar uma coisa, e mostrar a si mesmo. Ele mostra a coisa com naturalidade, na medida em que se mostra, e se mostra, na medida em que mostra a coisa. Embora haja uma coincidência entre essas duas tarefas, a coincidência não deve ser tal que a contradição (diferença) entre elas desapareça.” A mais alta realização do ator é “tornar os gestos citáveis”; ele precisa espaçar os gestos, como o tipógrafo espaça as palavras. (...) A tarefa

⁹⁹ Diferentemente de Fátima Saadi que usa o “e” para sua tradução do trecho de Diderot, Jacob Guinsburg usa o “ou”, ficando a tradução na seguinte forma final: “O Segundo – A crer em vós, o grande comediante é tudo **ou** não é nada [grifo meu]” In: *Diderot - obras II: estética, poética, contos*. Organização, tradução e notas de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 56.

¹⁰⁰ BRECHT, Bertold. *Diário de trabalho, volume I: 1938-1941*. Organização de Werner Hecht; tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

¹⁰¹ O efeito de distanciamento, de estranhamento (*Verfremdungseffekt*). O termo “distanciamento” foi adotado a partir das traduções francesas dos textos de Brecht.

maior da direção épica é exprimir a relação existente entre a ação representada e a ação que se dá no ato mesmo de representar. Se todo programa pedagógico do marxismo é determinado pela dialética entre o ato de ensinar e o de aprender, algo de análogo transparece, no teatro épico, no confronto constante entre a *ação* teatral, mostrada, e o *comportamento* teatral, que mostre essa ação. O mandamento mais rigoroso desse teatro é que “quem mostra” – o ator como tal – deve ser “mostrado”. (BENJAMIN, p. 1987, p. 87-88)

Ao comentar o teatro brechtiano, Robert Abirached também observa:

(...) o teatro épico é fundamentalmente um teatro físico (...). “Tudo o que corresponde ao sentimento”, disse Brecht, “deve ser mostrado (dito de outra maneira: converter-se em “gestus”). O ator produzirá uma expressão sensível, externa, das emoções de suas personagens e inclusive as traduzirá, se for possível, em uma ação que revele o que lhe acontece. A emoção deve manifestar-se, emancipar-se, se queremos tratá-la com grandeza”¹⁰². O “gestus” está repleto de declarações, de posturas, de variações da fisionomia, que podem combinar-se em proporções variáveis, servir de apoio uns aos outros, ou desenrolar-se em um único registro, na medida em que se pode afirmar sem perigo de equivocar-se que um movimento pode substituir a palavra e contê-la, e o inverso, que o discurso pode encontrar sua inscrição espacialmente. (...). (ABIRACHED, 1993, p. 286).

Roland Barthes, por sua vez, observou que *distanciar*, em Brecht,

É cortar o circuito entre o ator e seu próprio *páthos*, mas é também e essencialmente estabelecer um novo circuito entre o papel e o argumento; é, para o ator, significar a peça e não mais ele próprio na peça. (BARTHES, 2007, p. 288)

Poder-se-ia dizer, então, que este “novo circuito entre o papel e o argumento”, como percebido por Barthes, configura-se como um *outro* jogo na cena, e como um outro modo de trabalhar a significação no teatro, ou melhor, um outro modo de significar.

Longe de um processo de identificação com a personagem, o ator brechtiano desmonta e remonta constantemente seus gestos em cena. Esse desmonte é, de certa forma, tematizado no interlúdio¹⁰³ da peça *Um homem é um homem*, no qual Brecht fala da personagem Galy Gay:

O senhor Bertolt Brecht afirma: um homem é um homem.
E isso qualquer um pode afirmar.
Porém o senhor Bertolt Brecht consegue também provar
Que qualquer um pode fazer com um homem o que desejar.
Esta noite, aqui, como se fosse automóvel, um homem será desmontado

¹⁰² Nota de Abirached: [BRECHT] “A nova técnica da arte de representar”, em *Estudo sobre teatro*.

¹⁰³ Inicialmente, na primeira versão do texto este era um interlúdio, mas na montagem de 1931 se tornou prólogo.

E depois, sem que dele nada se perca, será outra vez remontado. (BRECHT, 1992, p. 181)

Maurice Blanchot, abordando o caráter de *descontinuidade* presente no teatro brechtiano, acrescenta: “Brecht fará, pois, de tudo para pôr um intervalo entre os diferentes elementos de que o teatro é feito: intervalo entre o ator e a *fábula*, entre o jogo e o acontecimento, entre o ator e o personagem, e sobretudo o intervalo maior entre o ator e o público, entre as duas metades do teatro.” (BLANCHOT, 2010, p. 117).

Para fechar esse item, pode ser pertinente destacar a observação da pesquisadora Josette Féral quando, no texto “Distanciamento e Multimídia ou Brecht Invertido”¹⁰⁴, comenta sobre a importância dada à noção brechtiana de distanciamento tanto nas teorias da representação relativas ao trabalho do ator na atualidade, como na própria estética da arte moderna e pós-moderna. Féral comenta:

A desumanização das personagens de Tadeusz Kantor¹⁰⁵ (*A Classe Morta*), a tipificação ligada ao palhaço ou ao oriental das personagens de Ariane Mnouchkine¹⁰⁶ (*Os Palhaços, A Idade de Ouro, Ricardo III*), a afetação das personagens mediáticas de Georges Lavaudant¹⁰⁷ (*As Cefeidas*), a mecanização das personagens de R. Wilson¹⁰⁸ [Robert Wilson] (*Einstein on the Beach* [Einstein na Praia] e a histeria mecanicista das personagens de Richard Foreman¹⁰⁹ (*Penguin Touquet*), poderiam ser todas analisadas como efeito de distanciamento (...) (FÉRAL, 2015, p. 226)

Tal observação de Féral ecoará, de certa forma, no próximo item deste capítulo, onde analisaremos alguns elementos da performance, ancorados pelas análises e comentários da pesquisadora.

¹⁰⁴ In: FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução: J. Guinsburg... [et al.]. – 1. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 225-236

¹⁰⁵ Diretor e pintor polonês, nascido em 1915.

¹⁰⁶ Diretora francesa, nascida em 1939, diretora do grupo Théâtre du Soleil.

¹⁰⁷ Diretor e autor francês, nascido em 1947.

¹⁰⁸ Diretor americano, nascido em 1941.

¹⁰⁹ Diretor americano, nascido em 1941, fundador do grupo Ontological-Hysteric Theater.

2.2 Sobre o performer

Como já comentado, Dani Barros constrói a *personagem* Estamira a partir de múltiplas vozes – dos filhos, dos médicos, da mãe da atriz, da própria atriz e dos autores outros que são citados na dramaturgia do espetáculo – e de diversos suportes – o ensaio fotográfico, o filme, o palco.

Todos esses múltiplos elementos inscrevem o trabalho da atriz em um jogo de tensões e contradições, em um fluxo de diferentes instâncias temporais e espaciais. Parece aqui, como pensava Sarrazac (ao abordar a personagem no texto dramático), que Dani Barros se revela em cena, de certa maneira, como *um lugar de passagem e de metamorfose*. Mas é importante distinguir: uma metamorfose – como já mencionado – que nunca se completa, e que, pelo contrário, parece se fazer e se desfazer, em um ir e vir aos olhos do espectador.

Alguns elementos da *performance* podem trazer luz à reflexão acerca da atuação de Dani Barros em *Estamira – beira do mundo* – que será desenvolvida detidamente no terceiro capítulo – na medida em que performance e teatro, apesar de se configurarem a partir de operações, procedimentos e propostas distintas, não se excluem totalmente.

Sobre isso, a pesquisadora Josette Féral comenta:

O fato de a performance recusar-se a proceder do teatro é bem o signo de que uma aproximação entre teatro e performance é não só possível mas sem dúvida legítima, uma vez que não se trata de sublinhar aqui suas distâncias senão com aquilo a que se está ameaçado de assemelhar-se. Tentaremos, pois, não destacar aqui as semelhanças entre teatro e performance, porém de marcar de preferência sua complementaridade, sublinhando como o teatro pode ter o que aprender na escola da performance. Com efeito, por seu funcionamento extremamente desnudo, pela exploração à qual a performance submete o corpo, por sua articulação do tempo e do espaço, a performance oferece a câmera lenta de uma certa teatralidade, a que está sendo trabalhada no teatro atual: e esse teatro explora suas artes baixas, oferecendo ao público um apanhado de seu avesso, seu reverso, sua face oculta. (FÉRAL, 2015, p. 158)

A pesquisadora Ana Bernstein – abordando o universo das performances solas autobiográficas – comenta que “Diferentemente do ator teatral, o performer não pretende representar um outro e habitar um espaço e tempo fictícios” (BERNSTEIN, 2001, p. 91). É

nesse mesmo sentido, que Josette Féral, ao falar sobre o performer – e não sobre o ator –, no texto “A performance ou a recusa do teatro”¹¹⁰ (1989), comenta:

(...) o *performer* não representa. Ele é. Ele é isso que ele apresenta. Ele não é nunca uma personagem. Ele é sempre ele próprio, mas em situação. Ele fabrica signos brutos sem mediações. Nós estamos no domínio do um. O performer não tem duplo. (FÉRAL, 2015, p. 146)

Já no texto “Performance e Teatralidade: O Sujeito Desmistificado”¹¹¹ (1982), Féral comenta que o performer renuncia tanto à *personagem* como a qualquer *representação* ou construção de uma *narrativa* temporal. O performer não objetiva a construção de uma cena e, sim, de um “acontecimento”. Féral observa que o performer se diferencia tanto do ator de Stanislávski, que vive seu papel, como do ator de Brecht, na medida em que este – mesmo “distanciado” – se relaciona com *uma* personagem¹¹². Féral comenta:

Com efeito, a base convencional da “arte” do ator, inspirada em Stanislávski, quer que o ator viva sua personagem pelo interior e torne não aparente em cena a duplicidade que o habita. É contra essa ilusão que Brecht se ergueu, reivindicando o distanciamento do ator em face de seu papel e do espectador em face da cena. Diante dessa problemática, a resposta do *performer* é original na medida em que ela parece resolver o dilema, renunciando totalmente à personagem e encenando o próprio artista, artista que se coloca como sujeito a desejar e a performar, mas sujeito anônimo a apresentar a si mesmo na sua atuação na cena. Por conseguinte, não relatando nada e não imitando ninguém, a performance escapa a toda ilusão, a toda representação, sem passado nem futuro, ela se dá transformando a cena em acontecimento, acontecimento do qual o sujeito sairá transformado, à espera de outra performance para prosseguir seu percurso. Tanto quanto a performance se recusa assim a toda representação, a toda narratividade, ela recusa igualmente a organização simbólica que domina o fenômeno teatral, e expõe, como tais, as condições da teatralidade. (FÉRAL, 2015, p. 160)

É nessa perspectiva que Féral observa que “a relação do artista com sua própria performance não é mais a do ator com seu papel” (FÉRAL, 2015, p. 155). A pesquisadora comenta ainda:

Recusando-se a ser protagonista, o performer não apresenta a si mesmo, assim como não se representa. Ele é antes fonte de produção, de deslocamento. Convertido no lugar de passagem de fluxos energéticos (gestuais, vocais, libidinais etc) que o atravessam sem jamais se imobilizar em um sentido ou em uma representação dada, seu jogo de atuação é o de fazer os fluxos operarem, captar as redes. Esses gestos que ele executa não

¹¹⁰ FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução: J. Guinsburg... [et al.]. – 1. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 135-148.

¹¹¹ Idem, p. 149-163.

¹¹² Brecht de fato não quebra a estrutura da fábula.

desembocam em nada a não ser nos fluxos de desejo que os põem em ação. Isso prova mais uma vez que uma performance não quer dizer nada, que ela não visa nenhum sentido preciso e único, mas que ela procura antes revelar **lugares de passagem**, de “ritmos”, diria Foreman¹¹³ (trajetória do gesto, do corpo, da câmera, do olhar, etc) (...) (FÉRAL, 2015, p. 155)¹¹⁴

É interessante perceber aqui que para falar da performance – assim como Sarrazac para falar da personagem no drama moderno – Féral usa também a expressão “lugares de passagem”. A pesquisadora volta, de certa forma, a abordar essa ideia quando comenta que o performer “permite aparecer àquilo que deve aparecer. Ele permite de fato a transição, a passagem, o deslocamento” (FÉRAL, 2015, p. 160). Segue o trecho:

É precisamente em torno da posição do sujeito que a performance e o teatro parecem excluir-se, e que o teatro talvez tenha algo a aprender da performance. Com efeito, o teatro não pode dispensar o sujeito (sujeito perfeitamente assumido) e os exercícios aos quais Meierhold e depois Grotowski submetem os alunos não podiam senão consolidar essa posição de sujeito unitário na cena teatral. A performance, ao contrário, embora falando de um sujeito perfeitamente assumido, ramifica fluxos e objetos simbólicos sobre uma zona desestabilizada (corpos, espaço), zona infrassimbólica. Esses objetos só acessoriamente se apresentam em trânsito por um sujeito (aqui o *performer*), um sujeito que não se presta, a não ser de um modo muito superficial e parcialmente à sua própria performance. Retalhado em feixes semióticos, em pulsão, ele é um puro catalisador. Ele é aquilo que permite aparecer àquilo que deve aparecer. Ele permite de fato a transição, a passagem, o deslocamento. (FÉRAL, 2015, p. 160)

Em perspectiva bem similar, a pesquisadora e performer Eleonora Fabião, destacando o caráter multifacetado, flexível e aberto das performances – afastadas, nesse sentido, de categorias classificatórias –, comenta que se por um lado há, na performance, o desinteresse pelas personagens fictícias, por outro, a performance se volta para a exploração de características e elementos relacionados à “etnia, nacionalidade, gênero, especificidades corporais”, além do “investimento em dramaturgias pessoais, por vezes biográficas, onde posicionamentos e reivindicações próprias são publicamente performados” (FABIÃO, 2009, p. 239).

Já Renato Cohen, no livro *Performance como linguagem*¹¹⁵, destaca o caráter híbrido da performance e comenta sobre as inúmeras técnicas de criação e de atuação de artes distintas que foram absorvidas pela performance. Para o pesquisador, uma característica fundamental do performer está na capacidade de “chamar” o espectador – testemunha, participante da experiência performática - para o momento presente. Como na via inversa

¹¹³ Richard Foreman é autor e diretor de teatro americano, fundador do Ontological-Hysterical Theater

¹¹⁴ Grifos em itálico da autora e grifo em negrito meu.

¹¹⁵ COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

também: a plateia “traz” o performer para o “aqui e agora” do acontecimento – ao performer cabe “estar inteiro no presente”.

A questão colocada por Cohen poderia, agora, ser desdobrada: em que medida é possível *estar inteiro no presente*, já que o *presente* se constitui por uma relação complexa com outros tempos?

Antes de concluirmos este capítulo – e mais uma vez citando Josette Féral – mencionamos o teatro de Artaud:

Considerada uma forma de arte no cruzamento de outras diferentes práticas significantes tão diversificadas como a dança, a música, a pintura, a arquitetura, a escultura, a performance parece corresponder paradoxalmente em todos os pontos a esse novo teatro que Artaud invocava: teatro da crueldade e da violência, teatro do corpo e de sua pulsão, teatro do deslocamento e da “disrupção”, teatro não narrativo e não representacional. (FÉRAL, 2015, p. 150)

E finalizando, podemos indagar: de que forma, a observação de certas tensões na cena, no trabalho do ator e no do performer, formuladas por encenadores e analisadas por pensadores e teóricos do teatro poderiam, de certa maneira, trazer luz para a percepção de possíveis tensões e ambiguidades na atuação de Dani Barros na peça *Estamira – beira do mundo*?

Capítulo 3: O trabalho da atriz Dani Barros em *Estamira – beira do mundo*

*Á lá aonde é que eu estou. Eu estou aqui e estou lá.*¹¹⁶

O espetáculo *Estamira – beira do mundo* fez sua primeira temporada na Sala Rogério Cardoso (Porão) da Casa de Cultura Laura Alvim, no Rio de Janeiro. A proximidade do público em relação à pequena área de atuação marcava a intimidade sugerida pela direção de Beatriz Sayad. Na entrada do público a atriz Dani Barros já estava em cena. Cabeça inclinada, sentada em um banco fixo, posicionado no centro do palco, e iluminada por uma contra-luz. Não vemos o rosto da atriz, apenas a sua silhueta, intensificada pelo amarelo intenso de uma capa plástica, dessas de chuva¹¹⁷. No chão, aos pés da atriz e avançando por toda a área de atuação, sacos plásticos brancos e azuis espalhados e amontoados.

Assim que a luz de frente se abre em cena, Dani Barros olha para o alto do teatro e dá início ao espetáculo. A primeira fala do texto é direcionada à mãe da atriz e define, em certa medida, que aquele espetáculo se constitui também como uma carta que, um dia, Barros prometeu escrever.

Nesse momento, entra a primeira faixa da trilha sonora¹¹⁸. A cena ganha uma sonoridade feita de diapasões, ressonâncias e reverberações, como uma música tecida por “choques” melódicos ou melodia estridente, como sonoridade arranhada, esgarçada. O som, estranhamente, agrega tanto uma vibração constante que poderia sugerir atmosfera concentrada como ainda, em via oposta, uma sensação de dispersão e de certo incômodo. Essa

¹¹⁶ Trecho do texto da peça, p. 8.

¹¹⁷ Já na temporada da peça no Teatro Poeira, no Rio de Janeiro, do dia 31 de março a 29 de maio de 2016 – de forma diversa da apresentação a que assisti no Porão da Laura Alvim – no momento da entrada do público, vemos o rosto da atriz, que parece observar cada pessoa que entra. Só depois, quando todo o público já entrou no teatro, é que a atriz abaixa o rosto e a luz se fecha em torno dela.

¹¹⁸ Fabiano Krieger e Lucas Marcier assinam a Direção Musical. Esta primeira faixa da trilha não é original. É de autoria de “Zauerli”. Esta música, como informou Dani Barros, acompanhou todo o período de ensaios da peça. A trilha é composta por fragmentos de áudios do filme de Marcos Prado (como ruídos dos caminhões de lixo descarregando, latidos de cachorros, sons de garças, etc) e por músicas compostas originalmente para a encenação. Krieger gravava os ensaios da peça no celular e fazia as composições em estúdio com Lucas Marcier. A marchinha de carnaval “Colombina” que *Estamira* canta no filme, foi gravada por Dani Barros, em um aparelho celular, em um dos ensaios. O fado, cantado por Soraya Ravenle, chama-se “Sabe-se Lá”. Barros e Beatriz Sayad conheceram essa canção quando estavam fazendo a peça “Cabaret das Utopias”, em São Paulo. Dani acha que sua mãe, apesar de amar fado, provavelmente nunca tinha ouvido essa canção.

sonoridade paradoxal instaura na cena, de certa forma, uma atmosfera de ambiguidades, tensões – instabilidades talvez.

A atriz pega, então, um pequeno pedaço de pano que contém algum tipo de tintura em pó escura e esfrega com delicadeza o pano pelos braços e pernas, tingindo a pele. Em seguida, fricciona intensamente as palmas das mãos, para depois aproximá-las dos ouvidos. A impressão, para quem assiste, é a de que um certo “encaixe” foi criado, como se a sonoridade da música e a vibração do calor que emana das palmas das mãos friccionadas se complementassem de certa forma em cena.

Dani Barros parece se utilizar de toda essa sequência de ações iniciais como uma espécie de ritual de preparação para sua atuação: o gesto de tocar seu corpo com o pequeno pedaço de pano e o aquecimentos das mãos tanto preparam a atriz para a cena como caracterizam gestos da própria personagem Estamira: o pano ‘suja’ a pele (referência à Estamira-catadora de lixo) e as palmas das mãos tapando os ouvidos indicam confusão mental, confluência de sons na mente (referência à Estamira-que sofria com a doença mental).

O gesto das mãos nos ouvidos transforma-se em seguida em outro: na ação de puxar, soltar, desprender os fios dos cabelos presos em um coque. Os fios que se soltam – os cabelos desgrehados – também *caracterizam* Estamira.

Por sinal, *fios* são temas recorrentes nas falas de Estamira: fios elétricos, fios da corrente sanguínea, fios de telefone, raios. Estamira é uma *personagem elétrica*, como uma estrela elétrica, como um fio desencapado, transpassado por energias dispersas que parecem atravessar o corpo da mulher, D. Estamira Gomes de Souza, personagem do filme de Marcos Prado.

Poder-se-ia arriscar dizer que quem se depara, conhece, assiste a Estamira também corre o risco de ser *eletrificado* – contagiado – por sua fala, por suas intensidades. Dani Barros foi contagiada por essa fala e por isso desejou levá-la à cena.

3.1. *Estamira*: uma peça “no lugar” de uma carta; uma fala “no lugar” de uma escrita¹¹⁹

A primeira imagem da peça *Estamira – beira do mundo* (IMAGEM 25), como mencionado anteriormente, mostra a atriz, Dani Barros, sentada em um banco de madeira, iluminada por uma contra-luz âmbar. O público vê a silhueta de uma mulher vestida com uma capa plástica que brilha pela incidência do refletor. O rosto da atriz está totalmente no escuro. Esta mulher “sem rosto” abre a peça. Quem está ali, naquele lugar, no centro do palco, é justamente aquilo que se mostra visível: uma mulher sentada com a face no escuro, uma face “apagada”. O que ressalta com vivacidade nessa primeira imagem é a capa plástica, translúcida, brilhosa, que é, ao mesmo tempo, receptáculo do feixe de luz do refletor e objeto que reflete. A luz e o plástico imbricados revelam uma “outra” materialidade para a cena: não mais luz nem plástico, “algo” que se deixa atravessar, não opaco, que se deixa penetrar pelo feixe de luz e que, assim, revela, insinua, o que está por baixo, dentro: a sombra de um corpo. Corpo e face “apagados” e um contorno iluminado. Uma sombra “visível” pelo atravessamento de uma contra-luz. Essa primeira imagem mostra linhas de uma figura, o desenho de um contorno, de um lugar e, ao mesmo tempo, revela um “vazio”, um não preenchimento, algo *não* inteiramente visível, escuro. Esse contorno também mostra-se esfumado, pouco definido, assimétrico. Uma atriz no palco com o rosto no escuro, sombra de si mesma, sombra de suas costas. E um corpo feito de linhas imprecisas, como que borrado. Já nessa primeira imagem: bordas, limiares, contornos pouco nítidos. Amarela é a cor que se sobressai na cena. Plástico amarelo, gelatinas âmbar na contra-luz do fundo do teatro. Amarelo dia, solar, ouro, contrastando com o escuro/preto da frente do corpo da atriz. Dani Barros chama: “Mãe...”¹²⁰ Um primeiro chamamento.

A peça teatral *Estamira – beira do mundo*, em seu início, mostra um desaparecimento. Curvada ligeiramente para frente, com a cabeça levemente caída, Dani Barros parece uma figura de Kafka. Uma figura instalada em um lugar incerto, indefinido, movediço: “Mãe, se você estiver aí hoje” – é assim que a primeira fala da atriz prossegue, por meio da instabilidade de um “se”: nada é certo, garantido, confiável, seguro.

¹¹⁹ Esse texto foi escrito a partir da observação e da análise da peça na temporada que ocorreu na Sala Rogério Cardoso na Casa de Cultura Laura Alvim (Porão), no Rio de Janeiro.

¹²⁰ Primeira palavra evocada por Dani Barros na peça.

Assim que a luz geral de frente abre-se e revela a face e o corpo de Dani Barros em cena, o olhar da atriz direciona-se imediatamente para o alto do teatro, como se não houvesse nenhum público presente, como se ninguém mais estivesse ali, naquela hora e lugar.

A primeira fala da peça é endereçada a alguém, pressupõe um destinatário que, perceberemos depois, está ausente. O público também não sabe quem fala: a própria atriz, a personagem Estamira ou mesmo outro personagem da trama que se inicia. A atriz, sentada em um banco, no centro do palco, com um pequeno foco de luz delimitando esta área, olhando para o teto da sala de espetáculo, dirige-se a um interlocutor: a mãe. Se esta mãe existe ou não, se é viva ou morta, o público não o sabe ainda. A atriz fala: *Mãe, se você estiver aí hoje, eu queria dizer que aquela carta que eu ia escrever está toda aqui*¹²¹. Dani, a partir deste enunciado, parece dizer: isto não é uma peça, isto é uma carta, uma escrita. O enunciado também explicita seu caráter condicional: *Se você estiver aí hoje*. Ou seja, a peça acontecerá de qualquer maneira, a carta está toda ali (“aqui”), no tempo que dura a apresentação da peça, mas, ainda assim, não existem garantias de que a fala será ouvida pela *mãe*. A cada noite de espetáculo, Dani lança essa fala olhando para o alto e enuncia seu desejo: *se você estiver aí hoje, eu queria dizer*. Mas não basta apenas que o destinatário desta fala inicial esteja neste *aí* – neste lugar indefinido (mas apontado pelo olhar da atriz para o alto, para o teto do teatro) – é preciso também que esteja/seja *hoje*, neste tempo presente e não fora dele. Do mesmo modo, o *aqui* do final do enunciado – *Mãe, se você estiver aí hoje, eu queria dizer que aquela carta que eu ia escrever está toda aqui* – pode ser entendido como *nesta cena, nesta fala, nesta peça*, e, novamente, não fora dela. A fala também indica que esta é uma carta que foi intencionada em outro tempo, no passado, uma carta que não foi escrita, uma carta prometida mas interrompida ou nem mesmo iniciada, um desejo, um querer, pelo menos em determinado momento, fracassado. Fracasso entendido como algum curso interrompido em tempo e lugar específicos, mas não por isso inviabilizado *ad eternum*.

Mãe, se você estiver aí hoje, ou seja, esta indeterminação entre a ausência e a presença da mãe enuncia uma instabilidade, um lugar incerto, que define a precariedade e fragilidade do diálogo enquanto possibilidade de êxito e de completude. Contudo, a fala acontecerá, pois a peça acontecerá. A fala – a carta não escrita – acontecerá mesmo na ausência de um destinatário (a mãe), ou com outros destinatários (os espectadores). A partir disso, torna-se pertinente formular algumas perguntas: Quem fala na peça Estamira? O que faz a atriz? Interpreta? Representa? Apresenta-se? Quais vozes têm lugar na cena?

¹²¹ Trecho do texto da peça, p. 1.

Mãe, se você estiver aí hoje, também pode ser lido como uma evocação, uma convocação, um chamamento, que, em certa medida, indica o lugar a partir do qual a peça será construída.

Ainda assim, a escrita desta carta não parece apenas destinada à *mãe*, mas, sim, ao mundo, carta que se torna cena, e que se constitui de uma outra fala, não apenas a da atriz que a enuncia. Esta outra fala que a atriz toma para si e para a sua carta é a fala de Estamira, mulher de cinquenta e poucos anos, catadora de lixo do aterro sanitário de Gramacho, no Rio de Janeiro, moradora de Campo Grande, mãe de três filhos e de um quarto filho invisível.

Importante observar também que este endereçamento inicial da peça aponta para a presença/ausência, na cena, de uma outra personagem – a mãe da atriz – que se justapõe à personagem Estamira, já evocada no título da peça. Este endereçamento inicial indica também aquilo de que a dramaturgia do espetáculo será feita: da interrelação entre as vozes da personagem – Estamira – e da atriz.

3.2 Dar a ver e ver

Abre-se a luz geral e Dani Barros, com o tronco arqueado para frente e a voz ligeiramente anasalada, *dá a ver* ao público a personagem Estamira.

O corpo e a voz da atriz – que há poucos minutos antes havia falado: “Mãe, se você estiver aqui hoje...” – não está mais igual ao corpo e à voz da atriz que agora fala: “A minha missão além d’eu ser Estamira...”. Esta passagem de uma fala da própria atriz (no início do espetáculo) para uma fala em que a atriz dá voz à personagem (neste momento posterior) acontece logo nos primeiros minutos da peça e deflagra o jogo que se seguirá durante toda a peça, no qual o ator – assim como escreveu Brecht – *mostra o gesto de mostrar a personagem*. E, nesse sentido, Dani Barros nunca se metamorfoseia completamente na personagem, mas como diz Brecht, em um dos seus escritos:

Reproduz suas falas com a maior autenticidade possível, procura representar sua conduta com tanta perfeição quanto sua experiência humana o permite, mas não tenta persuadir-se (e dessa forma persuadir, também, os outros) de

que neles [nos personagens] se metamorfoseou completamente. (BRECHT, 1978, p. 81-82)

Interessante notar que este jogo cênico no qual o ator “entra” e “sai” da composição da personagem também se soma a um outro jogo, onde dois gestos da atriz se encontram, mas também se diferenciam: mostrar à plateia a personagem Estamira (dar a ver) e procurar o olhar do espectador na plateia (ver).

Em entrevista para esta pesquisa, Dani Barros diz que

a história da loucura é muito assim. São pessoas excluídas, que não são ouvidas, que as pessoas não levam fé no que se fala, e realmente é difícil. Minha mãe quando falava, eu não sabia se eu tinha que entender o que ela estava dizendo ou não, porque, enfim, são mensagens nem sempre muito claras. Então, eu acho que o Marcos [Prado] foi muito feliz quando ele, no meio do lixão, encontrou essa mulher e perguntou se podia fotografá-la. Ela falou: “Pode, mas você vai ter que ouvir algumas verdades”. (...) E a nossa peça fala muito sobre isso. Sobre a falta de escuta, sobre essa exclusão que a loucura tem, e sobre essas pessoas que são... A gente passa batido... (...) eu fazia a peça junto com bate papo, sempre tinha muito esse depoimento: “Ah, eu vi. Poxa, impressionante. Como é legal assistir à peça, porque depois, quando você passa por essas Estamiras que estão por aí na rua, eu tive mais preocupação em parar e não passar batido, não jogar aquilo no lixo”. E eu também. Assim, depois que eu fiz Estamira, você começa a recolher mais outros tipos de mensagens e relações com essas pessoas, que a princípio a gente passa batido e que depois você fala: “Vamos parar para ouvir, porque tem coisas incríveis...”¹²²

De certa forma, poder-se-ia dizer que é justamente esta percepção de uma *exclusão* que, de certa maneira, guia o trabalho da atriz em cena, que – justamente em via inversa ao movimento da exclusão – busca ver e *escutar* o público ali presente e *incluí-lo* na cena. Durante toda a peça, o público é convocado: “O trocadilo, sabe o que ele fez?”, “Você já viu els?”, “Escutou?”, “Sabe o que é uma pessoa desgovernada?”. A atriz diz isto olhando para os espectadores, e mesmo para alguns deles especificamente.

O olhar, no sentido de ver, enxergar, norteia o trabalho em cena de Dani Barros. O movimento da atriz em *Estamira* não é apenas o de quem *olha* a plateia. O gesto que parece ser traçado por Barros é o de *tentar enxergar, tentar focar* algo desfocado, tentar capturar, fixar, mirar – como os próprios nomes da personagem e da peça indicam: *Esta-mira*. Mira aqui entendida como “vista” e como alvo.

A interlocução – que no filme se dá entre Estamira e Marcos Prado, ou ainda entre Estamira e a câmera, o olho da câmera – na peça ocorre entre Estamira-Dani Barros e o público e, nesse sentido, é concreto o gesto da atriz de olhar – procurar enxergar – as pessoas

¹²² Trecho da entrevista de Dani Barros para esta pesquisa, p. 4 (ANEXO 1)

na plateia. Ou seja, não é um olhar geral, mas, sim, focado, um olhar que busca encontrar efetivamente o olhar de *cada-um-de-cada-vez*. Sobre isso, Barros comenta:

(...) eu sempre peço ao iluminador para botar luz na plateia, é que eu preciso enxergar as pessoas. É diferente quando eu olho para uma pessoa no olho e vejo a reação dela, e tento ficar porosa em relação a esse olhar dessa pessoa, a esse jeito de ouvir, é muito diferente quando eu estou olhando de verdade. No *Estamira* eu tento olhar para o olho das pessoas, e acho que isso me faz me colocar bastante no tempo presente (...) (SILVA, 2013, p. 233-234)

Dani Barros quer enxergar realmente quem está ali, naquele momento, no teatro, e, assim, de certa forma, entre a atriz que está no palco e aquele que está na plateia (que vê) se estabelece um jogo de olhares: quem foi ao teatro para ver também será visto.

Ao olhar o outro que está na plateia, Barros abre, de certa forma, uma janela, cria um outro limiar para a sua cena. Georges Didi-Huberman, no livro *O que vemos, o que nos olha*¹²³, comenta:

Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diantedentro*: inacessível e impondo sua distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne. Isso quer dizer exatamente – e de uma maneira que não é apenas alegórica – que *a imagem é estruturada como um limiar*. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 243)

Talvez esteja aí, a meu ver, um dos alicerces mais fortes da peça *Estamira – beira do mundo*. O espetáculo realmente não acontecerá sem o público, pois a atriz precisa enxergá-lo, escutá-lo, tê-lo – mesmo no silêncio – como testemunha, observador, cúmplice talvez.

De certa maneira, lembro aqui também de Valère Novarina, que quando pensa sobre o olhar do espectador diante do ator no palco comenta:

O corpo humano está longe-perto. É uma emoção humana que só existe no teatro, não tem em praticamente nenhum outro lugar. Você vem explorar algo de talvez antigo, você vem ver o homem de maneira diferente. Você pode olhar pro homem – um ator, uma atriz – durante duas horas. Tem uma espécie de olhar sobre o homem que é permitido ali e que talvez não seja permitido em outro lugar. Você tem o direito de olhar um ser humano

¹²³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

durante muito tempo. O corpo aparece invertido, o corpo de repente é um animal que fala. (NOVARINA, 2009, p. 27)

Novarina fala, sem dúvida, do olhar do público diante do ator no palco, mas me interessa pensar que o olhar de Dani Barros para as pessoas na plateia também se dá nesse lugar de um *longe-perto*.

De todo modo, *Estamira* não chega a ser uma peça efetivamente marcada por números de plateia. O que acontece ali não é exatamente desta ordem. Entre atriz e público se tece um delicado jogo de olhares, feito por cruzamentos e desvios.

3.3 Lente do palhaço

Dani Barros alterna em sua prática de atriz procedimentos diversos de atuação vivenciados ao longo de sua carreira de 25 anos como atriz profissional. Ao longo desta trajetória, a atriz acumulou um repertório de experiências advindas de inúmeros trabalhos, como com o diretor Antônio Abujamra, na companhia carioca Os Fodidos Privilegiados; com o grupo Doutores do Riso, com o qual desenvolvia um trabalho específico para doentes em tratamento em hospitais (IMAGEM 26); pela formação de atriz na Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e por sua formação na Escola Nacional do Circo.

A palhaça de Dani Barros chama-se Dra. Leonora Prudência. A atriz explica que escolheu o nome Leonora para rimar com “Doutora” e, em entrevista comigo, comentou que “eu levo meu filtro de palhaça para tudo que eu faço em cena.”¹²⁴.

Dani Barros relata:

(...) quando se trabalha como palhaço, você acaba vendo o mundo assim. Não tem muito tipo: ah, como eu veria se eu fosse palhaça? Eu acabo vendo tudo com a lente do palhaço. (...) E quando eu falo: “Eu tenho uma vontade de fazer, sabe o quê? Às vezes eu tomo tanto remédio que eu tenho vontade de parar. Que às vezes eu tomo tanto remédio que minha cabeça parece um copo de Sonrisal, fervendo assim”. Aí eu faço [faz um gesto]: “Fervendo assim”. Mas é o jeito de falar “fervendo assim” que é jocoso, é engraçado. É

¹²⁴ Trecho da entrevista de Dani Barros para esta pesquisa, p. 12 (ANEXO 1).

um jeito palhaço de falar. É meu jeito de palhaço de ver o jeito da Estamira. É a minha lente de palhaça vendo o jeito da Estamira.¹²⁵

Parece acertado dizer, então, que a experiência de Dani Barros como palhaça surge aqui como mais uma *camada* na construção tanto da cena de *Estamira* como da personagem Estamira. E que a Dra. Leonora Prudência, talvez, possa ser percebida como *mais uma voz* na cena.

Inclusive, o figurino da atriz na peça remete à figura do palhaço: as meias até os joelhos (muitas vezes, uma esticada e outra arregaçada), o sapato fechado que remete à botina, a bermuda larga (um enchimento colocado por dentro da bermuda, no baixo ventre da atriz, aumenta a barriga, cria uma protuberância)¹²⁶, as listras nas horizontais na camiseta (que é bordada com pequenas e delicadas peças de sucata, que brilham no palco, refletindo a luz dos refletores do teatro), as cores vivas e contrastantes, alternando o laranja (que também remete ao trabalhador da Comlurb), o preto e o branco. Ou seja, elementos visuais do palhaço, misturados a elementos característicos dos catadores de lixo, que trabalham ao ar livre, como a capa de plástico, sendo que é interessante notar que a capa é amarela, também em referência aos funcionários da Comlurb.

Antes de abordar o trabalho de palhaça, propriamente, começemos pela voz da atriz.

Dani Barros comenta: “a voz foi o que me deu a Estamira” (SILVA, 2013, p. 229).

E, neste sentido, poder-se-ia dizer que o trabalho da atriz, nesta peça, começou portanto pela escuta, pela dimensão da escuta: a escuta do “corpo da voz” de Estamira. O seu grão, seu tom, seu ritmo.

Pela meticulosa observação de Estamira no filme, a atriz trouxe para sua composição os timbres, o ritmo, os prolongamentos sonoros das palavras, os diversos elementos da voz de D. Estamira. Barros, tecnicamente, soube localizar a produção dessas sonoridades em seu corpo, acionando com precisão tanto a caixa de ressonância no corpo, para produzir o timbre anasalado de Estamira, como o ritmo intenso da respiração das gargalhadas, que também vemos em alguns momentos do filme¹²⁷.

Eugenio Barba, no livro *Além das ilhas flutuantes*¹²⁸, comenta que

(...) tudo que é visível (que tem um corpo) deve ser sonoro (encontrar sua voz) e tudo que é sonoro (que tem uma voz) deve ser visível (encontrar seu

¹²⁵ Trecho da entrevista de Dani Barros para esta pesquisa, p. 12-13 (ANEXO 1).

¹²⁶ Pelo filme de Marcos Prado, também é possível ver que a própria Estamira usava bermudas largas e camisetas sem mangas.

¹²⁷ Marcos Prado, nos “extras” do DVD, coloca uma série de gargalhadas de Estamira.

¹²⁸ BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: Editora HUCITEC, 1991.

corpo). Lembro-me de que (...) dizia aos meus companheiros: em nossos espetáculos os surdos devem ouvir com seus olhos e os cegos ver com seus ouvidos. (BARBA, 1991, p. 80)

A atriz, em entrevista, também comenta que “a partir da voz eu tive que buscar o corpo” (SILVA, 2013, p. 229). E em que corpo resultou esta busca? A meu ver, em um corpo e gestos que exacerbam, de certa forma, características da própria atriz, como o peito ligeiramente “fechado” e que em cena tem a curvatura exacerbada, ou a necessidade da atriz de assoar o nariz por diversas vezes em cena – um gesto pessoal de Dani Barros que entra, sem dúvida, na partitura das ações da atriz na peça.

Na mesma medida, a ação de assoar o nariz, assim como os momentos em que Barros bebe água, funcionam, de certa forma, como interrupções – quebras – no fluxo do espetáculo.

E aqui, novamente, voltamos à palhaça, na medida em que as partituras de ações, gestos e movimentos, assim como o *modo* como Dani Barros opera sua voz e corpo, na encenação, se relacionam estreitamente com a técnica do palhaço, experimentada pela atriz.

Dani observa:

[A peça *Estamira*] É um drama, mas quem conhece palhaço, sabe que tem uma lógica ali por trás, de palhaço, de bufão (...). *Estamira* é um bufão. O palhaço ele tem uma seta apontada pra cima e o bufão pra baixo, pras necessidades. A *Estamira*, ela é um bufão

(...)

entrar em cena e olhar exatamente o que é que tem, sem criar uma realidade, uma “coisa”. O palhaço, não, eu vou tentar explorar ao máximo o meu ridículo, e vou tentar ver exatamente as coisas, aquilo “ali”. Se tem um fiozinho que tá solto eu vou explorar esse fiozinho que tá solto ali no cenário.¹²⁹

Como comenta a professora e pesquisadora Ana Achcar,¹³⁰

De fato, antes de se tornar um personagem, o palhaço é uma visão de mundo. Ele se organiza numa lógica particular que olha, pensa e realiza a realidade num sentido que lhe é autêntico, único e original. Não se pode separar o palhaço da pessoa, seu criador, pois se trata dele mesmo, apenas revelado numa espécie de segunda versão da própria existência. (ACHCAR, 2007, p. 108)

E mais adiante, a pesquisadora observa que descobrir o próprio palhaço envolve um trabalho sobre “a própria memória, a imaginação, os desejos e frustrações, visando uma lógica e uma forma exterior e física que as expressem” (ACHCAR, 2007, p. 109).

¹²⁹ Trecho da entrevista concedida por Dani Barros a Claudia Mele – DVD com a entrevista anexado na publicação da dissertação (MELE, 2013).

¹³⁰ Ana Achcar - como destacado no programa da peça - colaborou na criação de *Estamira – beira do mundo*. Inclusive, a leitura do primeiro tratamento do texto da peça foi realizada na casa da pesquisadora e diretora.

O palhaço, de certa forma, foi uma figura que se interpôs entre a atriz e a personagem. E é nesse sentido, me parece, que o corpo de Barros – assim como na técnica do palhaço – nada retém, pois, em outra via, todo o fluxo de sensações é *mostrado* ao público pelo próprio corpo, pela sonoridade da voz, pela respiração, pelos movimentos produzidos pela atriz, por sua máscara que, ao contrário de esconder, revela.

A pesquisadora Alice Viveiros de Castro, no livro *O elogio da bobagem*¹³¹, comenta:

Um palhaço é um ser estranho que bota a mão no fogo, que põe a cabeça na guilhotina e que se expõe nu em sua tolice e estupidez. O palhaço é diferente do comediante. Ele não conta uma história engraçada. Ele é a graça, ele é o risível. A torta bate primeiro no seu rosto, o pé encontra a sua bunda e o tapa, a sua cara. Literalmente o palhaço dá a cara à tapa! (CASTRO, 2005, p. 257)

É nesse caminho que Dani Barros constrói a personagem Estamira – com a *memória* do palhaço no corpo – e cria as nuances da cena, tanto pelas quebras na narrativa, suspensões e reviravoltas, como pelas interrupções abruptas nos gestos e movimentos, e pelas repetições.

Chama ainda a atenção o fato de que Dani Barros se refere a D. Estamira como um *bufão*. E se levarmos ainda em conta que a atriz a *vê* – apreende – pelas lentes da palhaça, o jogo entre atriz e personagem se multiplica. Viveiros de Castro observa que os bufões, na Idade Média, eram também aqueles que vendiam quinquilharias, o que também se aproxima da figura de Estamira, trabalhadora do lixão de Gramacho. Viveiros de Castro observa:

Em francês, o bobo da corte é *fou* (louco), em inglês *fool* (louco), mas muitas vezes o termo usado é *jester*, que seria melhor traduzido para o português como jogral. Em português temos o termo bobo designando o bobo do rei, mas este também era chamado de bufão, louco ou gracioso. Só que muitas vezes bufão era o termo usado para o louco da aldeia e, louco, apenas um padre que gostava da pândega nas festas da Quaresma, ou um goliardo, que andava pelas tavernas cantando e contando histórias cômicas carregadas de sensualidade e erotismo. (CASTRO, 2005, p. 31)

Robert Abirached, no posfácio do livro *O circo no risco da arte*¹³², indaga sobre o que podemos esperar da prática das técnicas circenses nas escolas e sua influência na formação da personalidade do adolescente – indagação à qual Abirached mesmo responde: “elas são

¹³¹ CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

¹³² WALLON, Emmanuel (Org.). *O circo no risco da arte*. Tradução de Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 169-173.

suscetíveis de favorecerem um novo uso do mundo, que rompe com as percepções costumeiras e os trâmites dominantes” (WALLON, 2009, p. 171).

Mesmo que a ideia de “rompimento” possa não ser a mais pertinente – e precisa – na medida em que as quebras do palhaço não significam necessariamente rompimentos com as convenções teatrais, a afirmação de Abirached se aproxima, a meu ver, dos *modos* pelos quais Dani Barros opera a cena e a personagem. Percebe-se na atuação de Dani um jogo instaurado na própria dinâmica do *risível* e não limitada à atuação de uma comediante, como diz Alice Viveiros de Castro: “O palhaço é diferente do comediante. Ele não conta uma história engraçada. Ele é a graça, ele é o risível” (CASTRO, 2005, p. 257).

Ou seja, parafraseando Abirached, poder-se-ia perguntar: a atriz, nesta peça, faz um *novo* uso (diferente do que ocorre no filme) do mundo de Estamira? Do mundo da Estamira – beira do mundo? E se faz, qual é este novo uso? E se *não* faz um novo uso, como isto é percebido na peça?

Vale ainda destacar neste ponto que Dani Barros, ao falar de palhaço, fala também, por extensão, de circo.

Emmanuel Wallon, também no livro *O circo no risco da arte*, citado acima, comenta que “não existe circo sem risco” e que para os artistas da pista “o perigo é, em primeiro lugar, físico“. Wallon observa, ainda, que “No circo, tudo remete ao corpo, tanto para suas faculdades inestimáveis quanto para sua fragilidade” (WALLON, 2009, p. 15). Wallon diz:

Seja mantido ou não por um fio narrativo, o espetáculo de circo procede de um encadeamento de pequenos dramas no qual o corpo é o mecanismo, o vetor, o quadro, enfim, o ator e seu teatro. (WALLON, 2009, p. 18)

De modo similar, Dani Barros, como “artista da pista”, centra a cena de *Estamira* em seu corpo. O corpo da atriz (incluindo aqui também a voz) dá *visibilidade*, faz aparecer *uma* Estamira.

Como nos números de palhaço, a atriz também ocupa o centro da ribalta e *dá a ver* Estamira, na medida em que se transforma, ela mesma – a atriz – em mais um *suporte* de Estamira (personagem) / *Estamira* (peça).

3.4 Tribuna

Em depoimento gravado para os “extras” do DVD do filme *Estamira*, Marcos Prado relata que Estamira disse a ele: “Sua missão é revelar a minha missão”. Em algum sentido, Estamira também estava dizendo: *me escuta*. A câmera de Prado passa então a ocupar esse lugar de uma escuta, por meio da qual a palavra de Estamira ganha o mundo.

Dani Barros, por sua vez, na primeira fala do espetáculo – e como comentado no início deste capítulo – ao evocar sua mãe, D. Maria Helena Coelho Barros, também “avisa” que vai falar: “Mãe, se você estiver aqui hoje, aquela carta que eu disse que ia escrever está toda aqui”. Barros deixa claro que a peça é, na verdade, tudo aquilo que estaria escrito em uma carta que provavelmente a atriz não chegou a enviar (ou a escrever).

Em entrevista para esta pesquisa – e como já dito aqui – Dani Barros comenta que a peça *Estamira – beira do mundo* fala sobre a falta de escuta para a doença mental e sobre a exclusão da loucura em nossa sociedade¹³³. Barros comenta ainda que a peça é um “acerto de contas”¹³⁴. Na peça, a atriz parece gritar: “Me ouçam! Eu preciso falar! Tenho contas a acertar!”

Na entrevista, a atriz disse que durante muito tempo pensou se iria ou não processar os médicos que atenderam a sua mãe em seus últimos dias de vida. Mas que ao se decidir pela montagem da peça, percebeu que a cena, o palco, poderia também ser o lugar de uma acusação, de um processo. Barros diz:

Quando eu começo a peça, eu falo... o público pode achar que é uma carta que eu nunca escrevi para minha mãe, mas é a carta que eu não escrevi para os médicos. Eu fico muito feliz de não ter ido ao processo no tribunal, ter feito esse processo em sala de ensaio e ter construído essa peça.¹³⁵

Esta informação, obtida na entrevista realizada no dia 19 de abril de 2016, quando esta pesquisa e a escrita da dissertação já estavam em curso, indicou uma outra (nova) possibilidade de pensar a cena de *Estamira*, na medida em que a fala construída pela atriz e pela diretora pode ser ouvida como uma fala de acusação. Uma fala para desmascarar os “espertos ao contrário”, “aqueles que só copeiam”, o “*trocadilo*” – como dizia Estamira.

¹³³ Entrevista concedida para esta pesquisa, p. 4 (ANEXO 1).

¹³⁴ Idem, p. 2 (ANEXO 1).

¹³⁵ Idem, p. 7 (ANEXO 1).

Em que medida a cena-carta-processo transforma (ou não) a relação da atriz com a personagem e com os espectadores?

Ao público que assiste à peça não é, em nenhum momento, informado que aquela peça é também um “acerto de contas” da atriz. Mas, mediante o depoimento de Dani Barros, na entrevista concedida a esta pesquisa, podemos perceber diversos elementos na cena e na relação da atriz com a personagem e com o público que, de certa forma, nascem desse “pleito”. Como se a atriz, na cena, ocupasse, de certa forma, um *púlpito*, para denunciar o fracasso do atendimento psiquiátrico e os abusos sofridos em decorrência do estado de miséria, no amplo sentido do termo.

3.5. Estamira: longe e perto

Roland Barthes, no texto “O ator sem paradoxo”¹³⁶, escrito em 1954, - no qual escreve sobre a representação do ator na “dramaturgia do distanciamento”¹³⁷ de Brecht - comenta que o problema da representação do ator foi discutido por “nossa cultura” – como ele diz – em “limites muito estreitos”:

O que se pôs em discussão foi um estado psicológico, o grau de sinceridade do ator: nossa crítica baseou nisso suas habituais distribuições de prêmios: discute-se muito sobre este ou aquele ator, mas a moral mesma de sua arte nunca fica abalada; domina sempre uma moral da encarnação (...) (BARTHES, 2007, p. 104)

Barthes neste texto faz, como ele próprio diz, um convite para colocarmos em dúvida a “*ontologia* do ator na qual estamos vaidosamente instalados” (BARTHES, 2007, p. 105). E ainda observa que não é por acaso que justamente no período da expansão da burguesia o problema do ator tenha se centrado na questão da *verossimilhança*. Barthes escreve que

¹³⁶ BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Riviére. Tradução Andréa Stahel M. Da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 104 – 108.

¹³⁷ Expressão usada por Barthes no texto.

“talvez Sombart¹³⁸ tenha tido razão de estabelecer uma relação entre o desenvolvimento do espírito burguês e o gosto pelo *símile*” (BARTHES, 2007, p. 105). Barthes observa que

Nossa arte tradicional (romântica, burguesa, realista, quanto a esse ponto é tudo a mesma coisa) quer essencialmente enviscar ator e espectador numa mesma visão psicológica do papel; o ideal, para ele, é suprimir toda distância entre a personagem, seu intérprete e seu espectador; é uma arte da participação total: nada agrada mais do que um ator suficientemente poderoso para trazer visivelmente no rosto e na voz, não somente sua própria tensão física, mas também a emoção da personagem e a sentimentalidade do espectador: suar, chorar e tremer são sinais que inspiram respeito, na mesma medida em que atestam uma realização do perfeito *símile* burguês. (BARTHES, 2007, p. 106)

Ao final deste texto, Barthes elogia a montagem de *A exceção e a regra*, de Brecht, dirigida por Jean-Marie Serreau¹³⁹, mas faz ressalva, no entanto, em relação ao trabalho do ator que, no interlúdio da peça, representava o papel do mercador. Barthes comenta que a interpretação seguia “a técnica tradicional da *encarnação*” e que se afastava – enquanto sistema de interpretação e não em relação ao talento do ator propriamente dito – do objetivo ao qual o texto de Brecht se destinava. Ou seja, a interpretação do ator enfraquecia o caráter *didático* da peça de Brecht. Barthes, todavia, se pergunta como o público do teatro deixaria de se envolver com a atuação “saborosa” deste ator, na medida em que o público se satisfaz em ver no palco um ator que segue as “normas de uma arte de envicamento que tudo em nossa sociedade – conservatórios, público, crítica, exemplos prestigiosos – consagra como a forma eterna do gênio dramático” (BARTHES, 2007, p. 108).

Barthes fala de uma expectativa do público e da crítica diante de uma interpretação que ainda hoje em dia é guiada, em certa medida, pelo seu grau de *verdade* e ainda de *verossimilhança* com algum referencial ou modelo.

Como já observamos aqui, Dani Barros, em entrevistas, fala que se surpreende com o fato de o público comentar ao final do espetáculo que ela está “igual a” Estamira, na medida em que a própria atriz revendo passagens do filme percebe que sua construção para a personagem Estamira é bem distinta da Estamira no filme.

Em outro texto¹⁴⁰, mas seguindo a mesma linha de abordagem, Barthes analisa o “mito do ator possuído”, e comenta sobre a percepção – do público e da crítica em geral – do ator

¹³⁸ Em nota, na edição brasileira de 2007, Jean-Loup Riviére indaga: “Seria uma alusão ao livro de Werner Sombart, *Le Bourgeois. Contribution à l’histoire morale et intellectuelle de l’homme économique moderne* (traduzido do alemão pelo doutor S. Jankelevitch, Payor, 1926)?”

¹³⁹ Ator e diretor francês (1915-1973).

¹⁴⁰ BARTHES, Roland. “O Mito do Ator Possuído” In: *Escritos sobre teatro*. Textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Riviére. Tradução Andréa Stahel M. Da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 218-222.

como aquele que “incorpora a personagem, é *habitado* por ela” (BARTHES, 2007, p. 218). Barthes destaca três elementos constitutivos deste *mito do ator possuído*: o primeiro é “o *tema do duplo*, onde a personagem funciona como o duplo do ator, investe-o como um *outro*”; o segundo, no qual “o ator é como um feiticeiro, é um mediador entre o real e o supra-real” (e aqui, o ator, segundo Barthes, se coloca como *complemento* do espectador, ou seja, “ele é aquilo que eles não são” ou que não desejam ser); e o terceiro elemento, onde o ator, no “mito de possessão”, é mantido num estatuto de *exclusão*, o qual se baseia, em um primeiro momento histórico, no fato de que “o ator não fazia parte nem da sociedade civil, nem da comunidade religiosa (por exemplo, não eram enterrados como os outros homens)” e, nas sociedades modernas, no fato de quanto mais o ator passa a gozar de seus direitos como cidadãos, tanto mais a sociedade “atribui a seu ofício o estatuto de uma “*vocação*”, de um sacerdócio de despersonalização” (BARTHES, 2007, p. 218-220).

Com o tempo, o mito do ator possuído precisou, segundo Barthes, ser “civilizado”, “corrigiram-no pelo da *naturalidade*: exige-se doravante do ator que esteja possuído por sua personagem e, ao mesmo tempo, que dissimule os sinais dessa possessão” (BARTHES, 2007, p. 220-221). Nesse sentido, Barthes conclui – neste texto publicado em 1958 – que “uma dramaturgia falsamente racional finge exigir entre o ator e sua personagem uma **identidade** muito mais do que um **encontro**: gosta-se, quer-se que o ator *seja* a personagem” (BARTHES, 2007, p. 221)¹⁴¹.

Acuado entre a *possessão* e a *naturalidade*, o ator se encontra, como comenta Barthes, sem liberdade. Daí o autor conclui que:

Encontrar a liberdade, para o ator, só pode ser colocar-se abertamente no palco como ator, como intérprete, nem totalmente ele próprio nem totalmente sua personagem: não pode haver desmistificação mais segura de seu ofício.

(...)

O ator deve ajudar ele mesmo a se desvencilhar dos mitos com que o vangloriam e que só servem para explorá-lo. (BARTHES, 2007, p. 222)

Pensando sobre o teatro brechtiano, Roland Barthes – que foi um comentador entusiasmado da obra de Bertolt Brecht – fala sobre “a liberdade que os homens têm de fazer significar as coisas”:

(...) o sentido de uma obra teatral (noção insípida geralmente confundida com a “filosofia” do autor) dependia, não de uma soma de intenções e de “achado”, mas daquilo que se deve designar como um sistema intelectual de

¹⁴¹ Grifos em negrito meus.

significantes. Enfim, Brecht pressentiu a variedade e a relatividade dos sistemas semânticos: o signo teatral *não é uma coisa óbvia*; aquilo que chamamos de *natural* num ator ou de *verdade num desempenho*, é apenas uma linguagem entre outras (uma linguagem realiza sua função, que é de comunicar, por sua validade, não por sua verdade), e essa linguagem é tributária de um certo quadro mental, isto é, de uma certa história, de modo que *mudar os signos* (e não somente o que eles dizem), é dar à natureza *uma nova distribuição* (empresa que define precisamente a arte), e fundar essa distribuição não sobre leis “naturais”, mas muito pelo contrário sobre a liberdade que os homens têm de fazer significar as coisas. (BARTHES, 2013, p. 166-67)

Seguindo algumas das reflexões propostas nesses escritos de Barthes, gostaria de pensar sobre a seguinte indagação: a Estamira construída por Dani Barros é visualmente – mais na forma corporal do que na vocal – muito diferente da figura de D. Estamira que aparece no documentário de Marcos Prado, mas, no entanto, Dani Barros, em entrevistas, comenta que recebe os seguintes comentários do público após as apresentações da peça: “Você é a Estamira”, “Você está igual à Estamira” (SILVA, 2013, p. 227).

Parece acertado perceber aqui que a atuação de Barros – pela qualidade do seu trabalho, mas também pelas opções artísticas da atriz e da diretora – produz em vários momentos a comoção do público, e a sensação de estar “diante” de Estamira (A Estamira do filme, cabe ressaltar).

De fato, as sobreposições de diversos processos atoriais no trabalho de Dani Barros – como: composição física e vocal, técnicas da prática do palhaço, etc – ou seja, os *modos* da atriz operar a cena são, de certa forma, visíveis para o espectador em diversos momentos cênicos, mas não o tempo todo. Em vários momentos o trabalho da atriz produz um “efeito de realidade” ou, melhor dizendo, um efeito de identificação da atriz com a personagem, efeito este percebido e manifestado na recepção de parte do público: “Você é a Estamira”.

A pergunta que, de certa forma, surge aqui é: o que ocorre para que este tipo de recepção seja possível e mesmo frequente?

Assim como os de Roland Barthes, muitos escritos de Brecht também contribuem para a reflexão tanto sobre o trabalho de atuação de Dani Barros em *Estamira – beira do mundo*, como sobre a recepção do público – e crítica – que assiste à peça (ou pelo menos de parte dele).

No *Diário de Trabalho, volume I: 1938-1941*¹⁴², em anotação do dia 15 de janeiro de 1941, Brecht comenta que

(...) no teatro aristotélico o ator realiza um ato simultâneo de auto-sugestão e sugestão. Ele sugere a si mesmo que é outra pessoa e sugere à plateia que ele é essa outra pessoa. Torna sua simulação sugestionadora, isto é, força a plateia a ir até o fim com ele. (BRECHT, 2002, p. 160)

Pela *auto-sugestão*, segundo Brecht, “O ator sugere a si mesmo que é outra pessoa”, e, pela *sugestão*, o ator “sugere à plateia que ele é outra pessoa”.

Nos dois casos, o ator quer sustentar em cena certo *efeito de ilusão*. E ainda nesta anotação de 1941, o diretor comenta que os atores costumam relacionar a *sugestão* como meio – modo – para conseguirem *ter presença* no palco. Brecht diz:

Às vezes há nos atores o medo de ser incapaz de conseguir qualquer efeito, a não ser em base sugestionadora. O fato de este ou aquele ator “ter presença” tão logo pisa no placo, isto é, atrair para si os olhares, é algo que eles só sabem explicar no plano da sugestão. Uma coisa pelo menos é certa: há alguns atores que “têm presença” sem usar meios conhecidos de sugestão. (BRECHT, 2002, p. 160)

Brecht também relaciona a *auto-sugestão* com a *empatia* do ator com a personagem, ou seja, a *identificação* do ator com a personagem.

Especificamente sobre a prática com seus atores, nas fases de ensaio, Brecht destaca que o ator até pode fazer uso da empatia, mas sem que isso gere “sugestão” de que o ator é “outra pessoa”:

(...) para certas fases do ensaio parece desejável que o ator tenha empatia com a pessoa apresentada na peça, mas sem que isso produza sugestão, isto é, sem instigar o público presente a participar dessa empatia. (BRECHT, 2002, p. 158)

Como já dito aqui, esses escritos de Brecht – como os de Barthes – ajudam a pensar sobre a recepção da peça *Estamira*, verificada nos comentários de parte do público, como também nos escritos da crítica especializada.

Nota-se que mesmo diante do fato de que a *personagem do palco* se mostra completamente diferente da *personagem da tela*, o público comenta: “Como Dani é igual à Estamira no filme!”. Todavia, a atriz declara, em entrevista: “Às vezes, eu vendo pedaços do filme, eu falo: *nossa, mas isso eu já estou fazendo de um outro jeito* e aí vem uma pessoa e

¹⁴² BRECHT, Bertold. *Diário de trabalho, volume I: 1938-1941*. Organização de Werner Hecht; tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

me fala: *você está igual à Estamira*” (SILVA, 2013, p. 227). Parece ser pertinente indagar, aqui: do que efetivamente trata esta afirmação?

Interessante pensar que se cria entre a atriz no palco e o público na plateia uma relação de percepção na qual o espectador vê na cena uma *semelhança*, enxerga *algo já visto*, algo passível de identificação, e, nesse sentido, vê no palco, de certa maneira, uma “cópia”.

O público parece, em sua maioria (talvez, pois nunca temos certeza disso), querer ver na cena a Estamira (a Estamira do filme, porque o público não viu a outra, a Estamira “real” do lixão), e não uma “visão” de Estamira e, portanto, uma outra Estamira (e logo Estamira que foi tantas, tantas outras).

Ainda assim, muitos que assistem à peça *não* viram o filme e, outros, ainda, também não se dão conta de que existe também em cena uma fala autobiográfica da atriz Dani Barros. Mas ainda chama a atenção o fato de que estes também parecem reconhecer em cena algo de familiar. Vêm algo de familiar ou estão “presos” a uma expectativa de “personagem”?

A crítica teatral jornalística, mesmo com a profusão dos blogs e sites especializados, ainda se vê restrita pelo limite dos espaços para o desenvolvimento do texto crítico. De certa forma, os textos curtos ainda atraem mais os leitores. As críticas acabam, dessa forma, limitadas aos formatos dos breves comentários. Nesse sentido, um diálogo mais aprofundado com essas fontes acaba não acontecendo. Mesmo assim, entre as críticas do espetáculo – todas elas elogiosas – escolho uma para fazer alguns comentários e levantar algumas questões relativas principalmente sobre a relação entre o ator e a personagem.

Maria Eugênia de Menezes, em crítica para a peça¹⁴³, por ocasião da temporada na cidade de São Paulo, elogia o trabalho da atriz por sua relação de semelhança com a “verdadeira” Estamira, com a Estamira da “vida real”, como se as noções de *verdade* e de *real* pudessem ser evocadas de modo não problemático, principalmente se tratando da cena de Estamira. É complicado ainda pensar certas noções sem levar em conta o grau de complexidade que carregam. Neste caso específico, noções que estão presentes na própria fala de Estamira (na peça), para quem a verdade e sua revelação são o cerne de sua loucura e de seu sofrimento, “A minha missão, além d’eu ser Estamira, é revelar a verdade, somente a verdade”.

A crítica comenta que “A peça (...) costuma impressionar o público pela semelhança entre o desempenho da atriz e a Estamira da vida real.” Ou seja, as noções de “verdade” e de “real” são usadas no texto com função de adjetivação – “verdadeira Estamira”, “vida real” são

¹⁴³ Crítica de Maria Eugênia de Menezes, no jornal *O Estado de São Paulo*, no dia 29 de junho de 2012.

usadas como qualificações mas não como eixos fundamentais da temática tanto da peça como do filme. É problemático, nesse sentido, o uso do termo “real” na medida em que o referente da personagem teatral Estamira é a personagem fílmica Estamira e não propriamente a Estamira “real”. A crítica ainda comenta que “Ela [a atriz] reproduz com veracidade gestos, vozes e inflexões da personagem.” Novamente, a ideia de “verdade”: a atriz atua com veracidade, ou seja, com verdade. Percebe-se que o elemento em que se sustenta, neste caso, a visada crítica é o grau de “verdade” da atuação de Dani Barros em relação a uma ideia de personagem. De certa maneira, o olhar para a cena identifica – *empatiza*, como diz Brecht – a atriz com a personagem, o que é um problema aqui, pois a “personagem” Estamira, na peça, como vimos, não é única, feita por uma só voz. O ponto de vista do público e da crítica sobre a cena coloca a atriz “colada” à personagem, mas sem problematizar as diversas vozes e instâncias que tecem a dramaturgia da peça.

Todavia, cabe destacar que Dani Barros, na encenação de *Estamira*, dá a ver a personagem e dá a ver a atriz, assim como *fala de si e fala da personagem*.

No curta-metragem documentário *Agora eu sou Estamira*¹⁴⁴, dirigido por Priscila Steinman, a diretora do espetáculo, Beatriz Sayad, comenta que Dani Barros para começar a *fazer* a Estamira (nos ensaios ou nas apresentações) afirma para si mesma: “Agora eu sou Estamira”. Surge aí mais uma camada, mais um jogo entre a atriz e a personagem, na medida em que ao dizer “Eu sou Estamira”, Dani Barros faz coincidirem, de certa forma, a atriz e a personagem.

Existe uma realidade cênica que é determinada pela própria palavra proferida: “Agora eu sou Estamira”. Nesse gesto de afirmação, instaura-se, de certa forma, um *lugar* de representação e de produção de uma ficção.

Como veremos adiante, pelo mesmo processo de identificação, por meio do qual o público vê na atriz a personagem Estamira – “Ela é Estamira” – a atriz também *se vê* e diz “Eu sou Estamira”.

Poderíamos pensar o “Agora eu sou Estamira” como um gesto de fé cênica como queria Stanislavski? Em parte sim, apesar de não podermos fazê-lo totalmente. Mas, de todo modo, podemos destacar que existe no trabalho de Dani Barros uma forte noção de *sinceridade*, que se aproxima em alguns aspectos das formulações de Stanislávski.

Como vimos no segundo capítulo, segundo Stanislávski, se o ator crê que pode entrar “em uma estalagem”, ele conseguirá fazê-lo no palco na medida em que o ator deixa-se guiar

¹⁴⁴ *Agora eu sou Estamira*, curta-metragem, 15 min, direção de Priscila Steinman, 2012.

pelo senso de *sinceridade* e penetra na *alma do papel*. Nesse caminho, o ator estabelece as bases para firmar o que Stanislávski designa como estado do “eu sou”. O ator precisa, em primeira instância, encontrar *a si mesmo* em seu papel, para, em seguida, poder ser capaz de dar à personagem *sentimentos vivos*.

Se não se encontrar a si mesmo no papel, acabará matando a personagem imaginária, pois a terá privado de sentimentos vivos. Esses sentimentos vivos, só o próprio ator pode dar à personagem que criou. Portanto, represente todos os papéis por sua própria conta, nas circunstâncias que lhe forem determinadas pelo dramaturgo. Desse modo, você, antes de mais nada, se sentirá como você mesmo no papel. Isto feito, não será difícil ampliar o papel todo em você mesmo. Sentimentos humanos, vivos, verdadeiros – eis o terreno propício à realização de seu propósito. (STANISLÁVSKI, 1995, p. 228)

A pesquisadora Angela Leite Lopes esclarece, no entanto, que o sentido do termo *sentimento*, como usado no trecho por Stanislavski, não se refere, nesse caso, apenas a *afeto*:

Sentimento, aqui, (...) tem um sentido abrangente, que inclui “escuta afetiva e atenta”, e deriva de verbos que, em russo, significam “perceber, observar, tomar consciência de, ver no sentido de compreender”. Ou seja, não é o caráter meramente psicológico que está em jogo, mas uma forma específica de apreensão do que está em torno do ator, assim como do seu próprio ser. Stanislávski percebeu que os sentidos são canais que permitem aceder ao sentido supremo, numa operação, ao mesmo tempo, característica do sujeito e do ator. (LOPES, 2001, P. 84)

A atriz, em entrevista para esta pesquisa, comentou que “vem muito a imagem dela [Estamira] durante a peça”. A atriz lembra-se tanto de Estamira *no filme* como de Estamira nos momentos em que estiveram juntas pessoalmente, na casa de Campo Grande (nessa época, D. Estamira não trabalhava mais no lixão e Marcos Prado havia construído uma casa de tijolo para Estamira, no lugar onde antes era o barraco feito por compensados de madeira).

Todavia, é interessante perceber que lado a lado a esse “Eu sou Estamira” que Dani Barros se propõe, também existe no trabalho da atriz o nítido gesto de mostrar a personagem, que aparece em cena principalmente por meio das quebras na narrativa propostas pela atriz. Nestas quebras, a atriz se descola da personagem, ora falando de si, ora falando da personagem, ora assumindo a palavra, ora dando voz à personagem. Sobre esse jogo de vozes, Dani comenta:

No começo eu via muito o filme. E muito assim: “tenho que pegar exatamente o jeito que ela fala”. Primeiro Marcos me deu todo o texto, mas aí eu fui corrigir para colocar exatamente o jeito que ela falava. Então, em vez de falar incentivar era “infetivar”. Então, eu vi muito o filme. Eu tenho facilidade para imitar. Então, quando eu fui para a sala de ensaio, eu já tinha

a voz dela. Entendeu? O corpo veio a partir da voz. A partitura corporal veio a partir da voz. Então, durante um tempo, eu queria fazer exatamente como ela: ela coçava aqui, fazia assim, era um jeito assim...¹⁴⁵ Eu queria muito, mas aí teve uma hora que eu me libertei disso, porque eu estava me sentindo presa. Uma hora eu falei: acho que vai ser bom eu dar uma afastada, parar de ficar vendo o filme, porque senão... “ah, mas estou fazendo errado”, “ah, estou fazendo errado isso”... Eu parei um pouco de ver o filme e foi bom porque eu acho que comecei a colocar o meu ponto de vista. O meu jeito de olhar a Estamira. O meu jeito... O meu filtro em relação a ela. E aí que eu acho que entrou mais a coisa... Não, não entrou mais a coisa não... Eu acho que entrou o meu jeito... Depois eu até voltei a assisti-la de novo, mas eu já tinha criado essa terceira coisa que não é só a imitação da Estamira, mas que é o meu jeito de olhar a Estamira. É a Dani fazendo a Estamira. São três coisas. Tem a Dani, tem a Estamira e tem a Dani fazendo a Estamira.¹⁴⁶

Barros ainda na entrevista diz: “eu acabo virando a Estamira de verdade porque na minha imaginação: é!”¹⁴⁷ A atriz segue assim, de certa forma, o jogo da própria Estamira, quando esta diz que “Tudo que é imaginário, tem, existe e é”¹⁴⁸. Segue o trecho da entrevista:

D.B. – Agora eu fiz para o editor do filme, depois de 200 apresentações... Eu fiz para ele. No meio [da cena] eu pensava assim: “Caramba, já deve [estar completamente diferente]”... O Marcos [Prado] também. Quando ele foi agora pela terceira vez [assistir à peça] eu pensei: “ele já deve estar achando que eu nem estou mais parecida com a Estamira”. Será que eu me perdi? Porque você vai fazendo muito. Aí volto. Paro a temporada e volto. Às vezes você pega outros atalhos. Pensei: “Será que está parecido?”. Ele falou: “Dani! Você psicografou a Estamira!”. Eu já nem acho tanto que está mais... Assim, já é uma terceira pessoa, porque eu acho que uma coisa que entra é a fé cênica, “que tudo que é imaginário, tem, existe, é” – como diz a dona Estamira. Acho que tem a minha fé cênica de acreditar que eu sou a Estamira. Então, eu acabo convencendo o público. Quem assistiu à Estamira acaba achando: “Você está muito parecida com a Estamira...”.

M. M. – Como é isso Dani? Você acreditar que “eu sou Estamira”...

D.B. – Ah, isso você vai perguntar pro Stanislávski.

M. M. e D. B. – [Risos].¹⁴⁹

¹⁴⁵ Faz gestos de Estamira.

¹⁴⁶ Entrevista concedida para esta pesquisa, p. 10-11 (ANEXO 1).

¹⁴⁷ Entrevista concedida para esta pesquisa, p. 2 (ANEXO 1).

¹⁴⁸ Fala de Estamira na peça, p. 10.

¹⁴⁹ Entrevista concedida para esta pesquisa, p. 11-12 (ANEXO 1).

3.6 Jogos de Cena

O fato de que a atriz Dani Barros em *Estamira – Beira do Mundo* não lida com uma personagem construída por um autor dramaturgicó pode ser vista como uma singularidade do projeto. Barros capturou Estamira de um filme. Ou seja, capturou, de certo modo, uma *imagem* – materialidades sonoras e físicas.

Dani Barros não apenas tinha o texto das falas da personagem, como tinha a figura, ou seja, o corpo, os gestos, os movimentos, os sons, a prosódia, a gargalhada, os grunhidos. E ainda: o suor, a saliva, os olhos lacrimejando na raiva, o silêncio. E mais: o lixo de verdade de Gramacho, os urubus, a imensidão do lixão, a pobreza real, a chuva, os trovões, a ventania, o anoitecer, o sol escaldante.

Na entrevista para esta pesquisa, Barros comenta:

(...) a Estamira real era muito mais legal, porque dava para ver o suor no rosto, o lixo de verdade, o Gramacho de verdade. Eu ensaiando pensava: “Cadê aquele lixo de verdade? Cadê Gramacho que não estava ali atrás? Cadê tudo aquilo?”.¹⁵⁰

Dani Barros conheceu pessoalmente D. Estamira. Esteve com ela, conversou com ela, na casa da Rua dos Narciso, nº 33, em Campo Grande, no Carnaval de 2011 (IMAGENS 27, 28 e 29). Em texto, de Dani Barros e Beatriz Sayad, publicado no *Jornal Folha de São Paulo*, no dia 01 de maio de 2016 (por ocasião da temporada da peça no Teatro Poeira, no Rio de Janeiro), as artistas comentam o encontro com Estamira:

Dani se aproximou, sentou na beira da cama. Contou para ela da emoção de vê-la no filme, da importância das coisas que ela dizia, da vontade de montar uma peça. Ela era um pouco criança de novo, mas escutava tudo. Ela era ela e muitas outras pessoas importantes das nossas vidas (uma porção delas), o que nos dava um nó na garganta, pois encontrá-la ali, pegar na sua mão, fazer cafuné na sua testa, eram gestos conhecidos, era como reencontrar pessoas queridas muito próximas, mas que já não estavam mais conosco. Nos sentíamos unidas a ela nesse lugar muito simples, não verbal, do afeto e de uma compreensão de que não sabíamos muito o que dizer, mas que isso não diminuía nossa vontade de estar ali.

¹⁵⁰ Entrevista concedida para esta pesquisa, p. 2 (ANEXO 1).

E nessa conversa, a Dani falou com toda clareza: “Vou fazer você no teatro” e citou um trecho do filme imitando direitinho o jeito dela falar “a culpa é do hipócrita mentiroso esperto ao contrário...”. Ela olhou e riu.¹⁵¹

O trecho do texto acima revela toda a gama de afetos, como uma colcha de memórias, que perpassa, de certa maneira, toda a construção do texto da peça, da cena e da atuação de Dani Barros.

Todavia, esse encontro não dava conta, evidentemente, de todas as distâncias que separavam a cena de Dani Barros e Beatriz Sayad do Lixão de Gramacho e da própria D. Estamira, que conheceram de tão perto.

Quem assiste ao filme *Estamira*, de Marcos Prado, não sente o cheiro do lixo, nem tampouco a presença concreta de uma pessoa, mas sim um corpo “filtrado” por uma lente e reproduzido pelos fotogramas do filme.

No teatro, por sua vez, temos um corpo no palco, mas que não deixa de estar também, de certa forma, “filtrado” por uma lente. O corpo do ator, no palco, também é *inacessível* ao espectador, assim como o é no filme. Só que no teatro, a relação do espectador com o que se passa à sua frente, com a imagem construída pelo ator, envolve riscos e acasos – o ator pode errar, tropeçar, esquecer o texto –, e no filme não.

Dani Barros, nas entrevistas consultadas, comenta que a transposição da personagem Estamira do filme para o teatro também passou – principalmente no início do processo de criação – pelo exercício de *cópia*, pela *intenção* de imitação.

Pela observação intensa da figura de Estamira no filme, a atriz “reproduz” detalhes, timbres vocais, gestos específicos de D. Estamira Gomes de Souza. No entanto, a atriz comenta que em determinado momento dos ensaios foi necessário se afastar do filme para poder criar a “sua” Estamira no palco.

De todo modo, é interessante notar que tanto a atriz como a diretora, Beatriz Sayad, já partiam de uma noção de personagem específica. Sayad comenta que

A gente não usa esse termo “personagem” porque não tem nenhum personagem¹⁵². Tem a Estamira que é uma mulher que está ali construída no filme e tem a Dani que é outra mulher que está construída no espetáculo. Mas a ideia da personagem como uma coisa acabada, não tem.

Fica claro, na direção de Beatriz Sayad para *Estamira – beira do mundo*, de que a ideia de personagem como algo fechado, acabado, realmente não foi trabalhada na cena. No entanto, vale pensar que se as duas “mulheres”, como nomeia Sayad – a mulher Estamira *no*

¹⁵¹ O texto na íntegra está nos Anexos desta Dissertação, ANEXO 5: Caderno de Imagens.

¹⁵² Construída e, portanto, uma personagem.

filme e a mulher Dani Barros *na* peça – são construções, também são, de certa forma, *personagens*. Na verdade, a própria diretora já sinaliza essa ideia em sua fala, quando apontando a inexistência na montagem da ideia de personagem “acabada”, sinaliza, de certa maneira, a presença de um outro tipo de personagem, quem sabe mais próxima do pensamento de Jean-Pierre Sarrazac, que percebe a personagem no drama moderno e contemporâneo como “lugar de passagem e de metamorfose”.

A atuação de Dani Barros está longe, entretanto, de se restringir a uma cópia da Estamira do filme. Diante do espectador surge um terceira figura, nem a Estamira do filme, nem a da vida real (que só podemos supor), mas a Estamira construída pelas partituras físicas e vocais minuciosas da atriz Dani Barros. É uma Estamira que se constrói a partir de outras falas e da própria fala da atriz sobre experiências pessoais. Como já citado, Barros comenta que ela criou no palco uma “terceira coisa que não é só a imitação da Estamira, mas que é o *meu* jeito de olhar a Estamira. É a *Dani* fazendo a Estamira. São três coisas. Tem a Dani, tem a Estamira e tem a Dani fazendo a Estamira.”¹⁵³. Três instâncias da atuação que a atriz percorre, transitando entre elas. Onde e quando poderia ser percebida a “Dani fazendo a Estamira”?

Outra observação que pode ser pertinente aqui é a do pesquisador Richard Schechner, que comenta que o ator, no palco, não é ele mesmo nem os personagens que personifica, mas se localiza no lugar de um “duplo negativo”. Schechner diz:

Atores, atletas, dançarinos, xamãs, artistas, músicos clássicos – todos treinam, praticam e/ou ensaiam para, temporariamente, “deixar a si mesmos” e ser inteiramente “aquilo” que estejam performando. No teatro, atores sobre o palco fazem mais do que pretendem. Os atores existem no campo do duplo negativo. Eles não são eles mesmos, nem são eles os personagens que personificam. Uma performance teatral toma espaço entre “não sou eu não... não eu”. A atriz não é Ofélia, mas ela não é Ofélia, a atriz não é Paula Muray Cole (1964 -), mas ela não é Paula Muray Cole. Ela está inserida profundamente naquele espaço liminar. (SCHECHNER, 2012, 71-72)

A estrutura narrativa de *Estamira – beira do mundo*, como já visto, é feita por inúmeras vozes, das quais Dani Barros, de certa forma, é *porta-voz*, *lugar* na cena onde elas – essas vozes – se instauram, transitam e se transformam.

Seria possível, aqui, nos apropriarmos, novamente, da reflexão de Sarrazac, segundo a qual a personagem moderna – no texto escrito – poderia ser apreendida como um *lugar de passagem* e de *transformação*, para refletir sobre a prática do ator na cena da atualidade? E,

¹⁵³ Entrevista concedida para esta pesquisa, p. 11 (ANEXO 1).

nesse sentido, pensar que – assim como a *personagem* para Sarrazac, assim *como a atuação* para essa pesquisa – o trabalho de Dani Barros, sob o olhar delicado da diretora Beatriz Sayad, também organiza-se, na peça *Estamira – beira do mundo*, como uma espécie de *lugar de passagem e de metamorfose*?

No trecho que cito a seguir – uma transcrição de Daniel Furtado para a entrevista que fez com Dani Barros, via Skype – a atriz fala do jogo das passagens entre a atriz e a personagem na cena de *Estamira*. A fala é interrompida várias vezes pelo próprio fluxo de pensamento da atriz. Uma fala solta, espontânea, que vai e vem, que procura sentidos sem necessariamente achá-los de imediato, mas sempre carregada da experiência concreta do dia-a-dia do trabalho de atriz. Barros diz:

Têm horas que eu estou mais afastada de mim, assim, estou com uma voz que não é minha, e tem horas que eu estou com a minha voz, então, aí parece... sou eu? Não. Mas é. Mas sou, né? Quando eu falo de Estamira, estou mais afastada de mim, quando eu falo de Dani, quando eu falo “Uma vez a minha mãe me deu de presente de aniversário uma carta, uma carta com nove páginas”, é a Dani. Mas não é a Dani, porque é a Dani tendo que falar uma frase que ela... às vezes até tem horas que eu falo essa frase, eu falo “Ai, que duro que saiu isso.” A frase, por exemplo para mim mais difícil, que é uma que eu falo como Dani, é a frase mais difícil para mim, é começar a peça, quando eu tenho que levantar e falar “Mãe, se você estiver aqui hoje...” É a mais difícil, e é a Dani, mas não é a Dani, porque... e têm horas que eu falo “Ai, falei isso duro demais.” Ontem, por exemplo, eu falei “Ai, ficou muito choroso, nossa, dei muita pausa.” E o tempo todo eu estou me vendo, eu sou muito crítica, então tudo o que eu faço eu estou com uma camerazinha fora, já fazendo e já prestando atenção. É, porque personagem, a gente parece que não é a gente; mas, ao mesmo tempo, personagem a gente tem que buscar a verdade, porque senão não é a gente. Mas, quando a gente faz com verdade, ele cola na gente, fica verdadeiro, você fala “Nossa, caramba, acreditei. Nossa, eu fui junto com você.” Mas, era eu que estava..? Era. Mas era eu mesma? Não, era uma construção, era um... (...) porque eu acho que mais importante é o aqui-agora, porque têm determinadas frases que eu faço de Dani, que se eu não estiver no aqui-agora eu não vou **enganar** ninguém. Posso estar fazendo de Dani, vai soar falso. Para mim, acho que o que importa mais é isso: o falso, ou não, têm horas que fica falso o personagem, e têm horas que você em cena fica falso; então, o falso, o que determina? É a respiração. A Camila Amado falou tão bonito uma vez, ela falou que o artista é aquele que trabalha com o ar. Por isso é ar-tista; então, o artista, ele tem de estar na respiração. Quando você faz uma coisa que não está dentro da respiração, é... é ruim, ninguém **acredita**. Por isso que eu acho que o mais importante não é essa medida, se é o personagem ou não é, se é uma construção ou não é, mas se está na respiração ou não está, se está no fluxo, no... esse nome não importa, se é personagem ou não. A gente precisa dar um nome para poder... (SILVA, 2013, p. 237)

A fala de Dani Barros expressa com nitidez as inúmeras vias de mão dupla no trabalho do ator. A atriz pensa em voz alta sobre o seu processo de trabalho como atriz explicitando

diversas ambiguidades e contradições que permeiam a experiência da atuação. Uma experiência muitas vezes intangível, mas, para o ator, sempre próxima e íntima. Entre o intangível e a intimidade, o ator percebe-se “à beira”. Interessante observar nesta fala de Dani a presença de dois verbos complementares – “enganar” e “acreditar” – que buscam, de certa forma, um “efeito de verdade” na atuação, efeito este que convive, nas próprias palavras da atriz, com movimentos de distanciamento, quando ela diz, por exemplo, que o tempo todo está se vendo, “estou com uma camerazinha fora”.

Revela-se aí, de certa forma, mais um “jogo de cena” na encenação.

O filme *Jogo de cena*¹⁵⁴, de Eduardo Coutinho¹⁵⁵, traz luz para alguns “jogos de cena” presentes na peça *Estamira – beira do mundo*.

O filme de Coutinho alterna entrevistas com pessoas comuns e com atrizes, conhecidas pelo grande público ou não. São depoimentos sobre vivências pessoais, já que o diretor fez a seguinte convocação, pela imprensa:

Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias pra contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos. (IMAGEM 30)

O jogo de cena do filme se estabelece na medida em que o espectador vai percebendo, no decorrer do filme, que alguns trechos de falas vão se repetindo entre as atrizes conhecidas e as pessoas comuns.

Neste momento, quem assiste se pergunta: essa fala é originalmente de quem? Quem, de fato, fala isto? Quem é o autor dessa fala? E quem (apenas) representa – e que não é seu autor?

O espectador, então, não tem conhecimento, em um primeiro momento do filme, de que as atrizes conhecidas estão dando voz a falas que não são suas, ou seja, que estão atuando.

No decorrer do filme, esse jogo é totalmente revelado, na medida em que as atrizes passam a falar sobre os desafios que enfrentaram na construção daquelas atuações.¹⁵⁶

¹⁵⁴ *Jogo de cena*, filme-documentário, longa-metragem, 107 min, direção de Eduardo Coutinho, 2007.

¹⁵⁵ Eduardo Coutinho nasceu em 1933, em São Paulo, e faleceu em fevereiro de 2014, no Rio de Janeiro. Sua filmografia, além de filmes de ficção, inclui os seguintes filmes-documentários: *Seis dias de Ouricuri*; *Theodorico, o imperador do sertão*; *Cabra marcado para morrer*; *Santa Marta – duas semanas no moro*; *Volta Redonda – memorial da greve*; *O fio da memória*; *Boca de lixo*; *A lei e a vida*; *Os romeiros do padre Cícero*; *Seis histórias*; *Mulheres no front*; *Santo forte*; *Babilônia 2000*; *Porrada*; *Edifício Master*; *Peões*; *O fim e o princípio*; *Jogo de cena*; *Moscou*; *As canções*; e *Últimas conversas*, lançado, postumamente, no festival *É tudo verdade*, no dia 10 de abril de 2015, com finalização de João Moreira Salles e montagem de Jordana Berg.

¹⁵⁶ As atrizes receberam as entrevistas gravadas e estudaram seus personagens a partir desses vídeos. De certa forma, podemos fazer a analogia com a experiência de Dani Barros que também capturou sua personagem de uma imagem (sons e movimentos) de um filme.

O que chama a atenção é que mesmo depois que o público compreende que existe um jogo se desenrolando na tela – ou seja, que o que ele vê é também, em certo sentido, uma ficção, uma cena – ele ainda se pergunte: quem está/é mais “verdadeiro”, o autor da fala ou aquele que representa?

Por outro lado, o convite de Eduardo Coutinho era de certa forma vago em sua proposta inicial. Estava claro que era um convite para mulheres, maiores de idade, moradoras do Rio de Janeiro. A ambiguidade que surge no chamado de Coutinho é justamente o fato de que essas mulheres estavam sendo convocadas – desde que elas assim desejassem – para participar de um teste para um filme-documentário. Ou seja, essas “pessoas comuns” foram chamadas para falar e, em certa medida, atuar para uma câmera.

Outro problema ainda: o convite não explicita se as histórias *precisam* ser verídicas ou não, e, nesse sentido, não existem garantias de que não tenham sido inventadas. E, se inventadas, a autora já estava de alguma forma atuando, representando.

Ismail Xavier comenta o jogo que se estabelece entre essas falas no filme de Coutinho:

Monta-se um jogo de espelhos nessas falas que dizem “eu” em chaves diversas, de modo que, nesse laboratório onde performances de distinta natureza são montadas conforme distintos critérios, o efeito câmera e a questão da representação se põem como motivos centrais de reflexão. (XAVIER, 2013, p. 612)

Em que medida seria possível dizer que o “jogo de espelhos”, apontado por Xavier no filme de Coutinho, de certo modo também acontece na peça *Estamira - beira do mundo*?

Em entrevista concedida para esta pesquisa, Dani Barros comenta que Sayad fez a seguinte proposta: “Vamos utilizar a história dela [Estamira] para contar a sua história”¹⁵⁷, e, ainda, “vamos fazer esse jogo de cena”. Destaco o trecho:

(...) a Biti [Beatriz Sayad] é que veio com essa sacada, que foi uma grande sacada do Eduardo Coutinho no filme. Ela falou “Vamos fazer esse jogo de cena”. E foi aí que surgiu essa esquizofrenia. Vamos confundir isso. Eu falava: “Minha mãe fazia exatamente isso, essa boca seca era igual a da minha mãe, esse jeito de olhar, igualzinho, minha mãe fazia exatamente assim...” É uma história parecida, sabe? A minha mãe não criou sua filha mais nova – a minha irmã – por causa da doença. A Estamira teve que se afastar por um período. Então a gente falou: “Não faz sentido a gente só reproduzir a Estamira do filme, porque a Estamira do filme é muito mais

¹⁵⁷ Entrevista concedida para esta pesquisa, p. 19 (ANEXO 1).

interessante – a Estamira de verdade – do que uma pessoa que vai fazer Estamira e tal. Era mais interessante a gente fazer esse jogo de cena (...)”¹⁵⁸

Também na mesma entrevista, Dani Barros fala sobre a influência de Brecht em seu trabalho de atriz em *Estamira*. Ela observa:

Por isso que eu falei que tem mais a ver com Brecht. Beckett, não!¹⁵⁹ Tem mais a ver com Brecht, porque o tempo todo eu estou no discurso da Estamira, de repente eu me distancio para falar da Dani, a minha história: de Dani, da minha mãe e não da mãe Estamira¹⁶⁰, da minha mãe Maria Helena¹⁶¹. Me distancio e o tempo todo eu entro e saio dela, entro e saio dela e aí às vezes eu, Dani, eu mostro o que eu acho sobre o que estou falando, eu faço a crítica do que eu estou falando.¹⁶²

Sobre esse mesmo assunto, mas em outra entrevista, Dani Barros ainda comenta que

(...) tem muitas vezes que eu falo assim: “Não, eu podia falar isso como Dani, essa frase aqui, só, como Dani.” Tem muito isso, assim, acho que a peça, quanto mais eu vou fazendo, mais eu vou achando esse espaço de coisas que eu estou fazendo como Estamira, mas cabe melhor fazer como Dani (...). É um certo jogo, é vivo isso, sabe? (SILVA, 2013, p. 228)

Falar em nome próprio na cena, como já vimos aqui, também é uma operação que inclui algumas complexidades e que também é fruto de uma “construção”. Dani comenta:

Sim, eu também sou atriz de mim mesma. Eu falo muitas vezes em primeira pessoa como a Estamira, mas muitas vezes, em primeira pessoa como a Dani. E, às vezes as pessoas falam assim: “ah, mas você não se machuca?” Sim, é uma peça puxada, porque quando eu falo é intenso. Quando eu falo da minha mãe, é a minha mãe que eu lembro. Não consigo lembrar de outra pessoa e eu acabo revivendo certas dores, mas que também não deixam agora de serem dores construídas, porque tem uma partitura ali construída. Eu, quando falo da Dani, já é uma Dani construída. Porque quando eu falo: “uma vez a minha mãe escreveu para mim uma carta de nove páginas”. É uma construção, virou... Sim, a minha mãe escreveu uma carta de nove páginas, mas é uma construção. Então, é uma Dani também construída.¹⁶³

Chega a ter humor quando a atriz observa que o ator, mesmo quando fala em nome próprio na cena, também pode “soar falso”. Ela diz:

¹⁵⁸ Entrevista concedida para esta pesquisa, p. 19 (ANEXO 1).

¹⁵⁹ Dani Barros me concedeu a entrevista logo depois de ter dado uma palestra na PUC-Rio. Uma pessoa na plateia comentou que via a influência de Beckett no trabalho de Dani em *Estamira*, e a atriz respondeu ao comentário falando que não via Beckett em seu trabalho, mas, sim, Brecht.

¹⁶⁰ Dani Barros ao final da peça fala que ela mesma é “filha de Estamira” (“a filha invisível de Estamira”), por isso, que seguindo esse jogo, na entrevista Barros fala “minha mãe Estamira”.

¹⁶¹ Nome da mãe de Dani Barros.

¹⁶² Entrevista concedida para esta pesquisa, p. 19 (ANEXO 1).

¹⁶³ Entrevista concedida para esta pesquisa, p. 16 (ANEXO 1).

Posso estar fazendo “de”¹⁶⁴ [como] Dani, vai soar falso, ou eu posso estar fazendo um personagem, se eu não fizer no aqui-agora, vai soar falso. (...) tem horas que fica falso o personagem, e têm horas que você em cena fica falso; então o falso o que determina? (SILVA, 2013, p.235)

Parece pertinente comentar aqui que em muitas entrevistas, que serviram como fontes para essa escrita, destaca-se a quantidade de vezes em que Dani Barros fala o seguinte: “falar isso como Dani”, “fazer como Dani”. De certa maneira, percebe-se aqui que essas formulações colocam, de certa forma, a atriz Dani Barros como personagem de si mesma.

Por outro lado, “falar como Dani”, “fazer como Dani” (como a atriz repete muitas vezes) parece configurar uma “Dani” una, unificada. Nestes momentos, nestas falas, a atriz Dani Barros não problematiza o lugar de onde ela fala, de onde ela fala “como Dani”. A atriz parece, no modo como fala de seu próprio trabalho, lidar com duas personagens – Estamira e Dani –, mas nenhuma delas é, propriamente, instabilizada pela outra, “quebrada” pela outra.

3.6 Estamira - beira do mundo e o ator à beira da cena

Enquanto no filme de Marcos Prado Estamira diz “Eu sou a beira do mundo. Eu sou Estamira. Eu sou a beira”, Beatriz Sayad e Dani Barros utilizam *beira do mundo*, no título da peça, como uma espécie de adjetivação do nome Estamira, acrescentando, contudo, um travessão que, de certo modo, cria um espaço, descola o sujeito de sua “qualidade”.

Theodor Adorno, no texto “Sinais de Pontuação”¹⁶⁵, comenta que

Para quem não é capaz de pensar algo verdadeiramente como uma unidade, qualquer coisa que sugira uma desintegração ou descontinuidade torna-se insuportável; apenas quem consegue apreender o todo é capaz de entender as cesuras, que podem ser reconhecidas, entretanto, com o auxílio do “traço de pensamento”, o travessão [*Gedankenstrich*]. Nele, o pensamento toma consciência de seu caráter fragmentário. Não é por acaso que, na era da progressiva desintegração da linguagem, esse sinal tenha sido negligenciado precisamente nos casos onde cumpre sua função: onde separa o que pretensamente estaria ligado. (ADORNO, 2003, p. 144)

¹⁶⁴ Grifo em aspas meu. Na transcrição da entrevista de Dani Barros a Daniel Furtado Simões da Silva está escrito desta forma.

¹⁶⁵ ADORNO, Theodor. “Sinais de Pontuação” In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 141-149.

A partir desta observação de Adorno, seria possível perceber que o traço presente no título da peça, *Estamira – beira do mundo*, revela, então, uma separação, uma fragmentação de algo “que pretensamente estaria ligado”.

O travessão no título da peça atua, talvez, como sinal gráfico que indica, ao mesmo tempo, uma separação e uma ligação. Talvez pudéssemos pensar, aqui, que Estamira existe no mundo, ao mesmo tempo em que é excluída dele. É interessante notar ainda que o travessão faz com que o nome próprio (Estamira) não “se cole”, não se ligue diretamente a nenhum complemento e, de certa forma, a nenhum *sobrenome*.

Por meio deste certo jogo de palavras, poder-se-ia pensar sobre outra expressão derivada, em grande medida, das anteriores mencionadas aqui, e que é parte do título deste terceiro capítulo: *o ator à beira da cena*.

Diferentemente de D. Estamira, que se nomeia *a beira do mundo* – “Eu sou a beira do mundo” – e da peça que usa a expressão “– beira do mundo” para qualificar, de certa forma, a personagem Estamira, “à beira da cena” (como colocado no título deste item) indica um limiar, lugar de passagem para outro espaço, para outra imagem, outra sensação, outro afeto, quem sabe.

A expressão “O ator à beira da cena” – na qual a palavra *ator* é colocada, de certa maneira, no lugar do nome *Estamira* e a palavra *cena* substitui *mundo* – sugere um *deslocamento* ou um *descolamento* do ator do centro da cena, ou seja, um deslizamento do ator para um lugar fora do centro.

O ator *fora do centro* está fora de um certo lugar tradicional de ênfase da cena. No campo da direção teatral sabe-se que o lugar – por convenção – de ênfase na planta baixa de um palco é o centro, onde de maneira geral as cenas dos momentos de clímax da dramaturgia – novamente, aqui, refiro-me a uma dramaturgia mais dramática (centrada no conflito entre personagens e na progressão da ação dramática) – são posicionadas (marcadas pelo diretor). “À beira da cena” é não apenas não estar no centro, mas também estar na borda da cena, no limiar, quase que na margem.

Em que medida Dani Barros em *Estamira – beira do mundo* está à beira da cena? Ou não.

A peça *Estamira – beira do mundo* me interessou como objeto de estudo na medida em que agrega, em seu projeto de concepção e de realização, elementos *da cena* e *de fora da cena* que me instigam: uma pessoa que trabalha e mora – parte de sua vida – em um lixão; uma mulher que sofrendo com a doença mental consegue, de certa maneira, ser produtiva e

trabalhar; uma mulher que mesmo com os transtornos característicos da psicose aceita participar de um filme-documentário sobre ela e se colocar, surpreendentemente, diante de uma câmera; uma personagem construída, em parte, pela montagem de um filme, e em outra, por dados verídicos de sua vida; uma mulher que depois de ser vista no filme, pelo público e crítica, passa a ser nomeada em diversas mídias como “a personagem-título do filme documentário” (e não pelo seu nome de batismo). Por outro lado, também me instigam o gesto da atriz que decide capturar como base para uma personagem teatral a “personagem” de um filme-documentário e que constrói em cena uma *outra* “personagem-Estamira”, uma atriz que percebe – e constrói – a cena e a personagem pelo “olhar” e pela técnica do palhaço, uma atriz que alterna em cena momentos em que *mostra* sua personagem com desenho corporal e vocal bem definidos e que, em outros, *apresenta* essa personagem distanciada dessas “caracterizações” e que – ainda nessas alternâncias – *comenta, narra*, na terceira pessoa, fatos da vida de Estamira, uma atriz que se colocou como autora da dramaturgia juntamente com a diretora da peça, uma atriz que trabalha com o rigor das partituras vocais, corporais e de movimento, uma atriz que insere na dramaturgia da peça – já multifacetada – uma fala autobiográfica, que procura aproximar, de certa maneira, as vivências da mulher Danielle Barros das vivências da mulher D. Estamira Gomes de Souza.

Todos esses elementos estão imbricados na peça *Estamira*, na construção da personagem e na escrita desta dissertação.

Todavia, mesmo levando em consideração que essas imbricações determinam *certo* hibridismo na cena de *Estamira*, meu exercício foi o de justamente tentar me afastar, em um primeiro momento, desta noção para, em outra perspectiva, me aproximar de um processo de análise da montagem e da construção da personagem que destrinchasse – separasse – os elementos cênicos ao invés de agrupá-los em torno de uma ideia de cena híbrida.

Neste sentido, a noção de hibridismo não está sendo usada, aqui, como um *ponto de partida* para a análise, mas, ao contrário, está sendo *observada* como possível desdobramento de um processo artístico – como consequência e não como fator impulsionador da cena.

Voltando à expressão: “O ator à beira da cena”.

Primeiramente, “estar à beira” apresenta um sentido de temporalidade, de iminência, ou seja, de algo prestes a acontecer. O ator à beira da cena está na *iminência* da *própria cena*, no limiar.

Nessa perspectiva, vale ressaltar que o ator, hoje – mesmo com as especificidades de cada proposta de encenação – se *localiza* muitas vezes no “limite da cena”, na medida em que

as práticas da atuação e da *performance*¹⁶⁶ se aproximam. E, evidentemente, não é possível passar pela cena de *Estamira – beira do mundo* sem observar o diálogo que aí se estabelece entre a atuação de Dani Barros e elementos e “impulsos” da performance, principalmente nos momentos em que a atriz relata, na primeira pessoa, passagens e vivências pessoais, se aproximando, em alguma medida, dos solos autobiográficos performáticos.

O *fazer* do ator, hoje, é lugar de muitas designações, que resultaram de concepções e movimentos históricos e artísticos que geraram intensas transformações na cena e nos modos de compreender o trabalho do ator. Daí – como já mencionado na introdução desta dissertação – a profusão de termos que tentam dar conta do trabalho do ator, tais como interpretação, representação, atuação, presentificação, apresentação, teatralização, fisicalização, entre outros. E é nesse sentido que o ator *à beira da cena* é também aquele que, na atualidade, está tentando entender – e nomear – o seu *fazer*. Sílvia Fernandes, na “Introdução” do livro *Além dos limites – teoria e prática do teatro*¹⁶⁷, de Josette Féral, comentando o texto da escritora, diz que

uma das principais características de Féral é enfatizar que a teatralidade é a resultante de um jogo de forças entre duas realidades em oposição: as estruturas simbólicas específicas do teatro e os fluxos energéticos – gestuais, vocais, libidinosos – que se atualizam na performance e implicam criações em processo, inconclusas, geradoras de lugares instáveis de manifestação cênica. Ao recusar a adoção de códigos rígidos, como a definição precisa da personagem e a interpretação de um texto, o *performer* apresenta-se ao espectador como um sujeito desejante, que em geral se expressa em movimentos autobiográficos e tenta escapar à representação e à organização simbólica que dominam o fenômeno teatral, lutando por definir suas condições de expressão a partir de redes de impulso. A condição de evento não repetível, que se apresenta no aqui e agora de um espaço, é outro princípio de separação entre performance e teatro. (FÉRAL, 2015, p. XV-XVI)

No caso específico da peça *Estamira – beira do mundo* a cena pode ainda ser percebida como *à beira* de outros suportes – filme e ensaio fotográfico –, e *à beira* de figuras diversas, como D. Estamira, a mãe da atriz Dani Barros e a própria atriz.

Para desenvolver uma análise da peça *Estamira – beira do mundo*, me detive, primeiramente, nas obras que a antecederam, o ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* e o filme *Estamira*, ambos, como já dito, idealizados e realizados por Marcos Prado. Beatriz Sayad e

¹⁶⁶ Observe-se, aqui, que o termo performance e sua prática são, hoje, objetos de diferentes conceituações e abordagens.

¹⁶⁷ FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução: J. Guinsburg... [et al.]. – 1. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2015, p. XIII-XVIII.

Dani Barros, inclusive, e manifestamente, declararam que a dramaturgia da peça é inspirada no filme. Voltei ao filme e ao ensaio fotográfico e percebi a peça como *desdobramento* dessas fontes.

Procurei, então, estudar a encenação de *Estamira – beira do mundo* a partir de suas relações com os materiais que, de uma forma ou de outra a constituíram, ou estiveram presentes em seu projeto e processo de elaboração.

Percebe-se na encenação que Dani Barros e Beatriz Sayad não pretenderam, de fato, fazer do palco um espaço de efetivo confronto entre a cena de *Estamira – beira do mundo* e as obras e suportes que a precederam e que, poderiam, quem sabe, ter emergido no espaço da representação, perturbando o curso e os contornos do filme e da própria peça. O palco poderia, ao mesmo tempo, *dar a ver* *Estamira* e *atritar* a imagem cênica de *Estamira* com a imagem de *Estamira* no filme. Mas esta não foi a opção das criadoras.

Existe na atuação de Dani Barros, em *Estamira*, um trabalho quase de ourives na construção da personagem. E é, sem dúvida, pela comoção diante da mulher D. Estamira Gomes de Souza que a atriz deixou-se guiar na criação da peça. Comoção que esteve sempre junto com a inteligência e rigor cênicos de Dani Barros.

Barros, ao longo dos vinte e cinco anos de trajetória profissional no teatro, se tornou uma atriz com extremo domínio de técnicas de atuação. Como também conhece as possibilidades e fragilidades de seu corpo e voz. A atriz também parece fazer da sua vida pessoal matéria-prima constante para seu trabalho no palco. E isto porque Dani Barros entende o trabalho do ator para além das técnicas. E com os mesmo afinco com o qual se dedicou ao treinamento de atriz também percebe a importância de conhecer a si mesma, profundamente, para poder atuar. Não que o autoconhecimento seja um requisito exclusivo do trabalho do ator, não se trata disso. Mas, efetivamente, o trabalho de atriz, como conquistado por Dani Barros em *Estamira – beira do mundo*, não seria possível sem a intimidade – a compreensão – que a atriz tem de si, de suas potências e fragilidades.

O público que presencia, no teatro, a comoção de Barros na cena de *Estamira*, também vê uma atriz que orchestra seus gestos, sons, movimentos. Se a emoção em alguns momentos transborda em cena, a atriz também a interrompe. Do choro rapidamente passa ao riso, e do riso volta ao choro.

Dani Barros comenta, em entrevista para essa pesquisa, o(s) encontro(s) que teve com D. Estamira. Segue o trecho da entrevista:

M. M. – Dani, como foi quando você se encontrou com a D. Estamira? Como isso interferiu no processo de criação? Você tinha a personagem construída pela visão do Marcos Prado, o discurso todo de Estamira no filme que te impactou. Houve diferença quando você encontrou Estamira pessoalmente?

D.B. – Teve diferença porque... Bom, quando eu conheci a Estamira, eu a conheci anos depois do filme. Ela já não era mais aquela Estamira do filme. Já tinham se passado muitos anos. Quando eu fui conhecê-la, já estava com mais idade, com muitos problemas de saúde, inclusive ela faleceu no Miguel Couto, enfim... Aquelas coisas todas que as pessoas passam nesses hospitais públicos: atendimento, espera no corredor... Então, quando eu a conheci, ela já estava bem mais fraquinha. Já não era aquela Estamira do filme, que era aquela *tempestade*. Ela já estava mais... Antes ela era *tempestade*, ela estava mais garoa... Na peça a gente fala. “Ela me olhou...” (pausa)

M. M. – Com voz de garoa... “Ela me olhou com voz de garoa...”

D.B. – É... Então, e ao mesmo tempo, quando você conhece a pessoa de verdade, os filhos... Você ouve outras histórias, você vê que aquilo era uma construção do Marcos. O filme é uma construção do Marcos. Como ela é dita é uma construção do Marcos. Quando a gente conheceu a Estamira, o filme desmoronou. A gente falou: “Caramba! Meu Deus!” Desmoronou aquilo tudo! Aí depois a gente foi catando e foi reconstruindo e a cada vez que eu ia até Estamira: fui ao aniversário do neto, fui ao aniversário dela, ao enterro dela. E aí você vai ouvindo outras histórias, você vai construindo outros e outros filmes, mais e mais histórias e elas vão virando mais e mais camadas. Acho que por isso que a peça tem muitas camadas, de histórias da dona Estamira e de histórias reais que vão engrossando o nosso caldo. E é vivo, porque é um personagem de verdade. Não é um personagem, é uma pessoa de verdade... Então...¹⁶⁸

Depois de ver Estamira no filme, Dani Barros se encontrou com Estamira, já no final da vida e pode compartilhar alguns momentos de seu cotidiano. É curioso quando a atriz observa que ao se deparar com D. Estamira, a Estamira do filme “desaba”. E também quando Barros fala que a partir daí, tanto a atriz como a diretora tiveram que remontar, rearrumar, refazer a Estamira – pelo menos a ideia inicial de Estamira – que iriam mostrar no teatro.

Dani Barros trabalha com a noção de “fê cênica”¹⁶⁹. A atriz fala também, por exemplo, que existe em *Estamira – beira do mundo* uma “partitura de emoção” que conduz o espectador e que essa partitura é criada desde os primeiros momentos da peça¹⁷⁰. Por isso, Barros comenta que não gosta quando trechos da peça são divulgados na internet ou na tv. A atriz cede imagens para esses veículos, para divulgação da peça, mas se sente incomodada. Inclusive, não libera as imagens dos momentos que são considerados por ela os “mais

¹⁶⁸ Entrevista concedida para esta pesquisa, p. 14-15 (ANEXO 1).

¹⁶⁹ Idem, p. 11.

¹⁷⁰ Idem, p. 26.

preciosos”. Esses momentos são: a ventania dos sacos plásticos quando, pela primeira vez na dramaturgia da peça, o Jardim Gramacho é citado; o momento em que a atriz veste a máscara do macaco, como também o faz Estamira em sequência do filme; e o momento em que a luz do teatro se fecha na boneca feita de sucata pelo artista carioca Getúlio. O mesmo “zelo” a atriz tem em relação a alguns trechos do texto da peça, construído por ela e pela diretora Beatriz Sayad. Dani não deseja, por exemplo, que o trecho da carta que sua mãe escreveu para ela fosse – como não foi – reproduzido aqui nesta escrita. A atriz tenta – mesmo sabendo que qualquer pessoa na plateia pode escrever aquelas palavras em qualquer pedaço de papel enquanto assiste à peça – resguardar aquelas palavras da mãe, dizê-las apenas no palco. Compreendo e admiro esse gesto da atriz – mesmo que eu também entenda que isto “empobrece”, de certo modo, os desdobramentos que a peça poderia produzir.

Dani Barros optou por um processo amplo, que extrapolou a sala de ensaio. Um trabalho, como disse, de ourives. Entrou em campo, esteve ao lado de Estamira, sofreu ao perceber que não conseguiria levar ao palco o lixo de Gramacho, o suor de D. Estamira.

A atriz comenta que chegou a sugerir que imagens de Estamira fossem projetadas ou, quem sabe, espalhadas – impressas – pelo teatro, no final da peça. Barros, neste momento, chegou a pensar que seria interessante que o público tivesse também a experiência de conhecer o rosto de D. Estamira Gomes de Souza¹⁷¹.

Mas tanto a atriz como a diretora desistiram dessa ideia, como também não optaram por nenhuma inserção de imagens do filme (ou de quaisquer outras imagens), durante a peça. A opção da encenação centrou-se na construção da figura de Estamira para o palco, assim como na “reprodução” das palavras de Estamira, de seus sons, de suas falas.

Esta opção acaba por estabelecer um diálogo interessante com o filme de Prado, uma crítica, talvez. Enquanto o filme explora os ambientes amplos, extensos do Lixão de Gramacho, as imagens e sons das tempestades, as cores intensas (do amanhecer, do pôr do sol...) e até o corpo de uma mulher morta coberto por uma manta, a peça, por sua vez, se faz no espaço pequeno – restrito, fechado, sem luz, sem vento (a não ser o artificial dos ventiladores), sem ruídos, sem odores – da sala de ensaio e dos teatros pelos quais a peça passou.

E aí está a singeleza da montagem, a delicadeza. A própria figura da atriz é magra, baixa, delicada, frágil, com voz mais doce do que a de D. Estamira.

¹⁷¹ Entrevista concedida para esta pesquisa, p. 20 (ANEXO 1).

A perspectiva de Dani Barros é bem distinta da de Marcos Prado. Prado olha para a loucura de Estamira, digamos assim, “de fora”. Já Dani Barros, porque viveu à beira da loucura de sua própria mãe, olha Estamira de um outro lugar, com uma outra mira.

Mas se Dani Barros desliza suavemente entre sua biografia e a de Estamira – conseguindo até confundir o público, que não sabe exatamente quem fala em alguns momentos específicos da cena – ela não faz dessa perspectiva da “beira”, que é a sua – à beira da loucura de sua mãe –, e dessa iminência do dizer – Dani quis falar ao mundo o que presenciou acompanhando a doença de sua mãe, em consultas e hospitais – uma forma de “embaralhar” as vozes e “transbordar” os contornos das falas. A cena não *transborda*, em certo sentido, pela “tempestade” que também é Estamira, nem é *remexida como num turbilhão* pelo desejo sincero da atriz de falar à sua mãe e sobre sua mãe.

Não se trata aqui de propor novas ideias e caminhos para a encenação de *Estamira – beira do mundo*, não é isso. Mas a própria riqueza da montagem de Dani Barros e de Beatriz Sayad – quem sabe pela integridade e sinceridade com as quais se colocaram diante do trabalho de criação – me fez olhar para a peça também por suas frestas.

Como observadora do trabalho delicado das duas artistas, posso agora talvez transbordar minha “leitura”, minha percepção da cena e, quem sabe tentar enxergar mais sobre ela.

No espetáculo, especialmente falando, a atriz ocupa quase sempre o centro do palco. Embora este centro não seja propriamente uno – no banquinho de madeira que ali se encontra falam Estamira, os filhos de Estamira, a atriz, e outras “vozes” –, é para esta área do palco que os olhares dos espectadores predominantemente se voltam. Mas há um momento – muito bonito – que se destaca por não ocorrer no centro, é quando Estamira sai do palco e, em crise, pede ajuda, na penumbra do corredor do teatro. Neste momento, Estamira talvez fique invisível para parte do público, ou seja vista com dificuldade.

Dramaturgicamente falando, o momento de maior impacto da fala de Estamira ocorre no centro da cena: é quando, munida por seu bastão, Estamira avisa que ela será muito pior quando desencarnar. Já os momentos, talvez, de maior impacto ou de maior emoção da fala de Dani Barros ocorrem mais à frente (no palco), mais perto, especialmente do público, como que aproximando (e intensificando) esta emoção dos espectadores: é quando Dani Barros lê a carta que sua mãe lhe escreveu e, posteriormente, quando ela fala das ocasiões em que sua mãe ia vê-la no teatro.

No momento da leitura do trecho da carta da mãe, a atriz se aproxima da boca de cena e a luz na plateia se apaga ao mesmo tempo em que outro foco de luz se abre delicadamente na atriz, demarcando uma pequena área. A direção de Beatriz Sayad cria uma certa atmosfera de certo rito, de reverência, talvez.

A cena também revela, em alguma medida, um jogo de contrários, quando no mesmo instante em que Dani caminha para perto do público, para expor um momento de intimidade, a luz da plateia se apaga. É curiosa essa imagem, como se o público desaparecesse “da vista” de Dani, de sua mira. A atriz anuncia que vai ler a carta da mãe para as pessoas que estão no teatro naquela noite (“vou ler um trechinho pra vocês”), mas o gesto se vira pelo avesso: a atriz parece que lê a carta para si mesma, como quem lê em voz alta, e mais do que dar voz à mãe, Dani Barros como se acariciasse a si mesma parece se permitir escutar aquelas palavras escritas de D. Maria Helena Coelho Barros: “Mas minha filha e minha irmã nunca me abandonaram”.

Já ao final do espetáculo, quando a atriz fala das idas da mãe ao teatro para vê-la, a atriz se aproxima mais uma vez do público, só que agora está de joelhos. Nesse trecho, Dani Barros diz para o público que sentia muita vergonha quando a mãe assistia às suas peças de teatro e quando ao final, na hora dos aplausos, saía pelos corredores da plateia elogiando a filha, falando alto, vibrando. Dani Barros revela ao público que, hoje, sente saudades desses momentos, que antes eram vividos com constrangimento. De joelhos, como quem confessa, comenta que demorou muito tempo para aceitar a mãe como ela era e que agradecia, agora, cada pessoa, cada amigo que doava um tempo, pouco que fosse, para ouvir sua mãe¹⁷². Talvez seja esse o momento da dramaturgia que fique mais claro, para quem a assiste, que não existe ali, naquele trecho da peça, nenhuma personagem e que a atriz está falando em nome próprio.

Marcante também é o momento quando Dani sai do palco e vai para a plateia, encostando-se na parede do corredor lateral do Teatro¹⁷³. Este momento é um dos mais intensos da peça. A atriz, na penumbra pela primeira vez, não está totalmente visível para o público. É difícil enxergá-la, a parede ao fundo é preta e a luz que permanece no palco deixa, por contraste, o ambiente reservado à plateia mais escuro ainda. Neste momento, Estamira, em crise, se dirige diretamente ao público falando: “Me ajuda, gente! É sério. Tá tudo dormente. Vocês vão ficar *parado* aí? É porque eu sou maluca, né? Me ajuda, me ajuda!”¹⁷⁴ A atriz/Estamira fala diretamente com o público pedindo, reclamando, xingando, exigindo a

¹⁷² Quem sabe não seja esse o motivo para que Dani leia um trecho tão curtinho da carta...

¹⁷³ Essa cena foi criada e inserida na dramaturgia da peça na temporada no Teatro Poeira, no Rio de Janeiro, em abril e maio de 2016.

¹⁷⁴ Trecho ditado pela atriz Dani Barros para esta pesquisa, por telefone.

ajuda de alguém, perguntando claramente se ninguém iria levantar do lugar para ajudá-la a sair daquele lugar, daquela situação, impasse, sofrimento.

A repetição do pedido de ajuda para a plateia cria certo desconforto em quem assiste. O público tem consciência, evidentemente de que está em um espaço de representação, mas, no entanto, percebe-se na plateia, neste momento, uma certa tensão. Mas fazer o quê? De certa forma, a plateia se coloca em um impasse: sabe-se que todos ali estão assistindo a uma atuação, que pagaram seus ingressos com cadeiras marcadas, estão ali, de certa forma, acomodados com o pacto de que paguei meu ingresso para ver e não para fazer. Em que medida me envolvo com o jogo que a atriz me propõe? A plateia percebe que é um jogo?

Assisti a três apresentações da peça na temporada do Teatro Poeira, duas no primeiro final de semana e a do último dia da temporada. Nas duas primeiras, ninguém do público se mexeu ou falou, mas na última, ouviu-se da plateia pessoas dizendo: “Ajuda ela!”, “Ajuda aí”. A impressão é que a atriz, nesta última sessão, esticou mais o tempo de duração deste momento, o que acabou tensionando mais a plateia. Inclusive, no último dia, uma mulher se levantou de sua cadeira e foi até a atriz. Segurou a mão de “Estamira” e, delicadamente, acariciou os cabelos de Dani.

Dani Barros, com essa cena, parece novamente querer expor e chamar a atenção do público para a invisibilidade de Estamira.

E é justamente nessa ideia de um “chamamento”, ou mesmo de uma “denúncia”, que a opção da atriz parece se fundamentar para *centrar* a peça na figura de Estamira e na sua fala. A tribuna é de Estamira. O palco do teatro está ali para enunciar a voz – marginalizada pela doença mental e pela pobreza – de Estamira. Nesse sentido, fica clara a escolha das criadoras em posicionar a atriz no centro da cena, e não em sua beira. Ela só fica à beira da cena no instante da crise, como se a crise da loucura – é também possível fazer essa leitura – fosse mais insuportável do que o próprio lixo, para qual a encenação encontrou alguma forma de visibilidade, mesmo que bem mais atenuada: os sacos plásticos coloridos e vazios.

Marcos Prado, por sua vez, também já havia dado esse protagonismo a Estamira, que ocupa o centro do enquadramento de sua câmera.

Entretanto, vale voltarmos aqui às imagens de Prado no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho*, analisadas no primeiro capítulo desta dissertação, nas quais, lixo, urubus e gente se misturam. As pessoas desaparecem, muitas vezes, nas imagens de Prado no Lixão, perdem seus contornos. Além disso, em muitas fotos o efeito granulado da lente e dos filtros usados também “dissolvem” as figuras humanas no espaço (IMAGEM 11).

Essas imagens no ensaio fotográfico nos lembram da própria Estamira falando de si como *visível e invisível*, feita de *transparências*, fios elétricos, rodeada por controles remotos, câmeras artificiais e naturais, *transbordada* por trovões, nervos e músculos, carnes e transparências. Estamira que está em tudo quanto é canto, em tudo quanto é lugar, Estamira que é a visão de cada um.

Considerações Finais

O estudo aqui empreendido de análise da peça *Estamira – beira do mundo*, dirigida por Beatriz Sayad, em específico, do trabalho da atriz Dani Barros, possibilitou observarmos e comentarmos o trabalho do ator, percebido como “lugar de passagem e de metamorfose”, lugar de fluxos, de mobilidade, de transformação.

Não objetivamos neste estudo analisar os métodos e treinamentos usados pela atriz Dani Barros na construção da cena e da personagem, mas, sim, perceber o gesto da atriz, que no intuito de criar a cena, se colocou para além dos limites dela – como também dos do próprio teatro.

Foi, justamente, fora do teatro – em outro suporte –, no cinema, que Dani Barros se deparou com uma história e com o desejo de levá-la para o teatro. Mas não só isso. A história do filme ia ao encontro do desejo da atriz de contar a sua própria. Além do mais, as histórias se entrecruzavam em seus temas e figuras femininas.

Esse deslocamento da atriz para fora do teatro, para poder em seguida voltar a ele, foi o que fez com que, de certa forma, esta pesquisa também se deslocasse para “um fora”, para um lugar além da análise da peça e da atuação da atriz no palco. Foi assim que o estudo das obras que antecederam à peça – o ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* e o filme *Estamira*, ambos de Marcos Prado – ganhou corpo e espaço nesta dissertação, na medida em que essas obras foram apreendidas por este trabalho como elementos constitutivos, em certa medida, da própria gênese da encenação de *Estamira – beira do mundo*.

Ir para fora do teatro para depois voltar a ele, ou pelo movimento inverso, partir da encenação de *Estamira – beira do mundo* para só então pensar retroativamente sobre sua feitura, por meio das obras que a antecederam, foi um movimento que, efetivamente, abriu perspectivas significativas para o estudo desenvolvido nesta dissertação.

Este ir e vir, que de certa forma fazia atritar tempos distintos, feituas diversas (do filme e da peça), possibilitou que outros desdobramentos fossem percebidos e instaurados nas leituras e análises do trabalho de Dani Barros.

Essas imbricações do processo de gênese da peça também estão presentes na atuação de Dani.

De forma distinta mas não menos significativa, as fotos de Marcos Prado, no Aterro Sanitário Jardim Gramacho, já revelavam cruzamentos e sobreposições. As imagens de Prado, como vimos, mostram que naquele local, lixo, natureza e gente se misturam, se contaminam, perdem contornos, se embaralham em seus limiares e beiras.

Em uma mesma superfície, em um mesmo plano no quadro fotográfico, lixo e gente – “visíveis e invisíveis” – transbordam, desfocam-se, desaparecem na vista, na paisagem.

Podemos agora dizer, nessas considerações finais deste estudo, que Dani Barros, na cena de *Estamira – beira do mundo*, instaura e ocupa, como diria Sarrazac sobre as personagens nas dramaturgias modernas e contemporâneas, um “lugar de passagem e de metamorfose”.

A metamorfose da atriz na personagem nunca se completa totalmente, os circuitos não se fecham, não coincidem começo e fim. Ao contrário disso, a atuação de Dani Barros parece estar em um constante fluxo de transformações, em um sutil deslizamento de vozes e tempos, para o qual a atriz, como “suporte”, dá passagem, vazão.

Este estudo sobre o ator não se esgota aqui. Mas, entre turbilhões e rasgaduras, transborda pelas beiradas. Está também à beira. (IMAGEM 31, 32, 33, 34 e 35)

Bibliografia:

ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Tradução: Borja Ortiz de Gondra. Madrid: Publicaciones de la asociacion de directores de escena de Espana, 1993.

ACHCAR, Ana. “O jogo do palhaço no rasabox”, In: Anais do VII Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. *Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações*. Porto Alegre, outubro de 2012.

_____. *Palhaço de hospital: proposta metodológica de formação*. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Teatro. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, PPGAC – UNIRIO, 2007.

ADORNO, Theodor. “Sinais de Pontuação” In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 141-149.

AGAMBEN, Giorgio. “Notas sobre o gesto” In: *Revista Artefilosofia*. Ouro Preto. n.4, p. 09-14. Jan. 2008. Publicado originalmente In: AGAMBEN, Giorgio. *Mezzi senza Fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, p. 45-53, 1996.

_____. *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____. *Profanações*. Tradução de Salvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANTOINE, André. *Conversa sobre a encenação*. Tradução, introdução e notas de Walter Lima Torres. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho; Revisão de Monica Stahel. - 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC / UnB, 1987.

BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: Editora HUCITEC, 1991.

BARROS, Dani; SAYAD, Beatriz. *Estamira – beira do mundo*. Texto não publicado da peça teatral.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 3.ed., 2011.

_____. “A escuta” In: *O óbvio e o obtuso. Ensaios críticos III*. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 217-229.

_____. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Escritos sobre teatro*. Textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Rivière; Tradução de Mário Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. “O Efeito de Real”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”; “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”; “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”; In: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 91-107; p. 78-90; p. 137-164.

_____. “Sobre o conceito da história”. In: *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento. – 2ª ed. – Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. “Jogo de cena”. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 626-635.

BERNSTEIN, Ana. “A performance solo e o sujeito autobiográfico” In: *Revista Sala Preta*, 2001, p. 91.

BRANCO, Lucia Castello (Org.). “Em nome do pai, em nome do filho”. In: *Coisa de louco*. Belo Horizonte: Casa Freud – atenção psíquica, 1988, p. 131-139.

BRECHT, Bertold. *Diário de trabalho, volume I: 1938-1941*. Organização de Werner Hecht; tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Teatro Completo*. Volume 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BLANCHOT, Maurice. “O Efeito de Estranhamento” In: *A conversa infinita: a ausência do livro. O neutro, o fragmentário*. Tradução: João Moura Jr. São Paulo: Escrita, 2010, p. 113-123.

BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. 2ª ed – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CANETTI, Elias. *O todo-ouvidos – cinquenta caracteres*. Traduzido do alemão por Herbert Caro. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989, p. 11.

CASTILHO, Jacyan. “Pedagogias musicais de dois pioneiros: Laban e Stanislavski”. Rio de Janeiro: Revista *O Percevejo* On Line, Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC/UNIRIO.

_____. *Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral*. São Paulo: Perspectiva; Salvador, BA: PPGAC/UFBA, 2013.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena. *Teatro russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

CLEMENT, Rosset. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Apresentação e tradução: José Thomas Brum. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CRAIG, Edward Gordon. *On the art of the theatre*. Londres: Mercury Books, 1962.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CONRADO, Aldomar. *O teatro de Meyerhold*. Textos de e sobre Meyerhold. Tradução, apresentação e organização de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DIDEROT, Dennis. “Paradoxo sobre o Comediante” In: *Diderot - obras II: estética, poética, contos*. Organização, tradução e notas de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Homme qui marchait dans la couleur*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

FABIÃO, Eleonora. “Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea” In: Revista *Sala Preta* / PPGAC-USP, v. 8, 2008.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução: J. Guinsburg... [et al.]. – 1. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo” In Revista *Sala Preta*, USP, publicada no dia 15 de abril de 2009.

FERNANDES, Silvia. “Performatividade e Gênese da Cena”. Porto Alegre: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>

_____. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRACINI, Renato. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. Franca Rame (org.). Tradução: Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. - 3ª ed.- São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” In: *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

_____. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Tradução: Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Coleção Ditos e Escritos I. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: *Obras psicológicas completas*. v. xvii. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva: 2014.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. “Resposta a Stanislavski” In: *Revista Folhetim*, nº 9, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2001.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime – tradução do “Prefácio de Cromwell”*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

_____. *O desaparecido ou Amerika*. Tradução, notas e posfácio: Susana Kampff Lages. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte*. Textos organizados e apresentados por Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

KFOURI, Ana. “O eu vazado ou deixar a carne falar” In: LOPES, Angela Leite (org.), com a colaboração de Ana Kfoury e Bruno Netto dos Reis. *Novarina em cena*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

KLEIST, Heirich von. *Sobre o teatro de marionetes*. Ilustrações de Felipe Sussekind. Tradução e posfácio de Pedro Sússekind. 3ª edição. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

KRISTEVA, Julia. “Lo Vreal” In: *Loca verdade – verdade y verosimilitud del texto psicótico*. Madrid: Editorial Fundamentos: 1985, p. 15-41.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. Organizadores: Virgínia de Araujo Figueiredo e João Camillo Penna. Tradução de João Camillo Penna... [et al.]. – São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. *L'Imitation des modernes, Typographies II*. Galilée: coll. La Philosophie en effet, 1986.

LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

LIMA, Luiz Costa (Org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

LIMA, Tatiana Motta. “Atenção, porosidade e vetorização: por onde anda o ator contemporâneo?” In: *Subtexto - Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*, nº 6.

_____. *Palavras praticadas – o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959 – 1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LÍRIO, Gabriela; COUTINHO, Maria Angélica (orgs.). *Interseções: cinema e literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

LOPES, Angela Leite. “Além da interpretação, de Stanislavski a Grotowski” In: *Revista Folhetim*, nº 9, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2001.

_____. (org); com a colaboração de Ana Kfourri e Bruno Netto dos Reis. *Novarina em cena*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

_____. “O Ator e a interpretação” In: *Revista Folhetim*, nº 6, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2000.

_____. “O Teatro e seu Averso”, In: *Revista Folhetim 30 – especial Stanislávski*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto e Ed. 7Letras, 2008.

LYOTARD, Jean-François. “Imaginação e Paradoxo” In: <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37866/40593>

MAETERLINCK, Maurice. “Um teatro de Andróides” In: *Revista Pitágoras 500*. Vol. 4, Tradução de Lara Bisoli Moler, 2013.

MEYERHOLD, V. E.. *Teoría Teatral*. Tradução: Augustín Barreno. Caracas: Editorial Fundamentos, 2008.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NOVARINA, Valère. *Carta aos atores e para Louis de Funès*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

_____. *Diante da palavra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

_____. *O animal do tempo e A inquietude*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

- _____. *O ateliê voador e Vocês que habitam o tempo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.
- OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. *Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PENIDO, José Henrique. “O mito da reciclagem”; “Vida longa a Gramacho” In: PRADO, Marcos. Jardim Gramacho. Rio de Janeiro: Argumento, 2004, p. 19; p. 127.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Organização Fátima Saadi; [tradução Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi]. – 2. Ed. – Rio de Janeiro: 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.
- PORTICH, Ana. *A arte do ator entre os Séculos XVI e XVIII*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2008.
- PRADO, Marcos. *Jardim Gramacho*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.
- QUILICI, Cassiano. “A experiência da Não-Forma e o Trabalho do Ator”. In: *TFC*. Edição 01, ano 03, 2006 (revista eletrônica).
- RANCIÈRE, Jacques. *The future of the image*. London, New York: Verso, 2007.
- RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense, 2013.
- RICHARD, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Com prefácio e ensaio de Gerzy Grotowski. Tradução do inglês de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Tradução: Yan Michalski - 2ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- _____. *A arte do ator*. Tradução: Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Critique du théâtre – de l'utopie au désenchantement*. Paris: Éditions Circé, 2000.
- _____. (org). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *O outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Tradução: Luís Varela. Portugal: Editora Licorne, (sem data na publicação).

_____. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.

_____. *Sobre a fábula e o desvio*. Organização e tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SCHECHNER, Richard. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Seleção de ensaios organizada por Zeca ligeiro; [tradução Augusto Rodrigues da Silva Junior ... et al.]. – Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Estamira Gomes de. *Estamira - Fragmentos de um mundo em abismo*. Baseado no documentário homônimo de Marcos Prado. Edição bilíngue: Português – Inglês. Coordenação editorial: Ricardo Muniz Fernandes. Tradução para o inglês: Zazen Produções. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

SOUZA, Neuza Santos. *A psicose: um estudo lacaniano*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1991.

STANISLÁVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

TOPORKOV, Vasily Osipovich. *Stanislavski in rehearsal – the final years*. Tradução para o inglês de Christine Edwards. Nova York e Londres: Routledge A Theatre Arts Book, 1979.

VERNANT, Jean-Pierre. “Nascimento de Imagens” In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

WALLON, Emmanuel. *O circo no risco da arte*. Tradução de Ana Alvarenga. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

XAVIER, Ismail. “O jogo de cena e as outras cenas”. In: OHATA, Milton (org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 603-627.

ZINGUERMAN, Boris. “As Inestimáveis lições de Stanislávski” In: CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena. *Teatro russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Levantamento de dissertações, teses e artigos que citam ou comentam

a peça:

MELE, Claudia. *Práticas para estados de presença do ator performer*. Dissertação de Mestrado, defendida em 2013, no Programa de Pós Graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), com orientação da Profa. Dra. Tânia Alice Caplain Feix.

MOLLICA, Mariana. “*Estamira – beira do mundo*”. Artigo na revista eletrônica Latusa digital, ano 9, nº 49, junho de 2012.

SILVA, Daniel Furtado Simões da. *O ator e o personagem: variações e limites do teatro contemporâneo*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com orientação do Prof. Dr. Antônio Barreto Hildebrando, no dia 16 de setembro de 2013, em Belo Horizonte.

o filme:

AZEREDO, Monica Horta. *A representação do feminino heroico na literatura e no cinema: uma análise das obras Quarto de despejo: diário de uma favelada (Carolina Maria de Jesus), Estamira e Estamira para todos e para ninguém (Marcos Prado), De salto alto e Tudo sobre minha mãe (Pedro Almodóvar)*. Tese de Doutorado em Literatura, defendida em 01 de maio de 2012, na Universidade de Brasília (UNB).

BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese de doutorado defendida em 2007, no programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF), com orientação do Prof. Doutor João Luiz Vieira.

GOMES, Marcus Lapesqueur Fabiano. *Uma análise da estrutura argumental na construção de significado delirante por uma paciente com esquizofrenia*. Dissertação de Mestrado em Estudos Linguísticos, defendida em 01 de julho de 2012, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

GRECO, Musso. *Esta-mira: na beira do mundo, a visão da verdade*. Artigo publicado na revista CliniCAPS – impasses da clínica.

JUNIOR, Francisco Alves dos Santos. *As margens da nação: subalternidade e biopolítica no documentário brasileiro contemporâneo*. Dissertação de Mestrado em Cultura e Sociedade, defendida em 01 de dezembro de 2011, na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

VENTURA, Leonardo de Souza Lima. *Estamira em três miradas*. Dissertação de mestrado defendida em 2008, no Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília (UNB), Instituto de Psicologia, Departamento de Psicologia Clínica e Cultura, com orientação do Prof. Doutor Francisco Moacir de Melo Catunda Martins.

SANTOS, Cleber Eduardo Miranda dos. *A mulher, o lixo e o mito*. Artigo publicado na Revista Cinética – cinema e crítica.

_____. *O modelo ecológico no documentário brasileiro: a individualização pela rentabilidade cênica em Estamira e A pessoa é para o que nasce*. Dissertação de Mestrado, defendida em 01 de outubro de 2011, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP).

SANTOS, Darlan Roberto dos. *O transbordo em Estamira, de Marcos Prado*. Tese de doutorado defendida, em 2010, no Curso de Pós Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com orientação da Prof. Doutora Eneida Maria de Souza.

o Aterro Sanitário do Jardim Gramacho e outros Lixões:

VIGNOLI, Adriana Patrício. *Deslocamentos do sujeito e do objeto nas superfícies urbanas*. Dissertação de Mestrado em Artes, defendida em 01 de junho de 2011, na Universidade de Brasília (UNB).

RIBEIRO, Camille Gonçalves. *A rampa é uma mãe: família, trabalho e identidades de catadores de matérias recicláveis do aterro de lixo de Jardim Gramacho*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, defendida em 01 de setembro de 2011, na UERJ.

Filmografia:

Agora eu sou Estamira. Curta-metragem, 15 min, direção de Priscila Steinman, 2012.

Boca de lixo. Filme-documentário, média-metragem, 50 min, direção de Eduardo Coutinho, 1993.

Estamira. Filme-documentário, longa-metragem, 116 min, direção de Marcos Prado, 2006.

Estamira – para todos e para ninguém. Filme-documentário, média-metragem, 61 min, direção de Marcos Prado, 2007. Este dvd ainda contém “Extras”: Entrevista com o diretor; Comentários da equipe de filmagem; Gargalhadas “estamirais”, Décio Rocha e Dona Estamira, Lixo.

Ilha das Flores. Filme-documentário, curta-metragem, 13 min, direção de Jorge Furtado, 1989.

Jogo de cena. Filme-documentário, longa-metragem, 107 min, direção de Eduardo Coutinho, 2007.

Lixo Extraordinário. Filme-documentário, longa metragem, 94 min, direção de Lucy Walker, 2010.

ANEXOS

ANEXO 1 – Entrevista com Dani Barros

ANEXO 2 - Matérias jornalísticas sobre a morte de Estamira

ANEXO 3 - Fichas técnicas do ensaio fotográfico, do filme e da peça

ANEXO 4 - Críticas do espetáculo

ANEXO 5 - Caderno de imagens

ANEXO 1

ENTREVISTA COM DANI BARROS

Entrevista - gravada em vídeo - concedida pela atriz Dani Barros para Marília Martins¹, na noite de 19 de abril de 2016, no Campus da PUC – RJ

Transcrição de Katherine Azevedo

[Arquivo digital em vídeo]

M. M. – Entrevista com a atriz Dani Barros. Atriz do espetáculo *Estamira – beira do Mundo*. Boa noite, Dani!

D.B. – [Risos]. Boa noite, Marília. Eu queria, antes de tudo, dizer que esse é um material que a gente está fazendo aqui apenas para estudo. Para não ser passado em lugar nenhum, porque enfim, é uma conversa aqui íntima. De cara a cara com Marília. Apenas um objeto, um vídeo para estudo mesmo.

M. M. – Um documento de estudo. Isso.

D.B. – Documento de estudo.

M. M. – É importante você colocar isso para não sair esse vídeo sem a sua autorização. Dani, eu, nessa pesquisa, fiz um trabalho de me encantar pelo ensaio fotográfico², depois pelo filme³ e depois pelo seu gesto de ter pego a Estamira e ter levado para o teatro. A sua Estamira, bem pessoal. A primeira pergunta que eu te faço é exatamente pensando na Estamira que foi construída pelo filme, pela edição do Marcos Prado⁴, pelas escolhas de cortes e sequências. Como é que você pensou sobre essa Estamira, construída pelo filme? Tem uma história pessoal sua na dramaturgia da peça, mas como foi esta transposição para o teatro de uma personagem capturada em um filme? Ou melhor, uma personagem construída pelo

¹ A transcrição da entrevista passou por uma edição e por um tratamento, com o propósito de cortar excessos de repetições de expressões do registro falado.

² PRADO, Marcos. *Jardim Gramacho*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

³ *Estamira*. Filme-documentário, longa-metragem, 116 min, direção de Marcos Prado, 2006.

⁴ Diretor do filme *Estamira*.

real – uma mulher: dona Estamira Gomes de Souza – e, em certa medida, pelo olhar de um diretor.

D.B. – Sim. Gostaria muito de ter feito esta entrevista antes Marília, me desculpe, me perdoa. Você estava perguntando aqui e eu estava o tempo todo pensando nisso. Está gravando?

M. M. – Está.

D.B. – Então, foram muitas noites de insônia. Exatamente isso: a Estamira real era muito mais legal. Inclusive tinham partes antes da peça que acabaram não entrando, mas que falavam exatamente sobre isso, que a Estamira real era muito mais legal, porque dava para ver o suor no rosto, o lixo de verdade, o Gramacho de verdade. Eu ensaiando pensava: “Cadê aquele lixo de verdade? Cadê Gramacho que não estava ali atrás? Cadê tudo aquilo?”. Mas como dona Estamira mesmo fala: “Tudo que é imaginário, tem, existe, é”. E eu acho que essa é a grande brincadeira do teatro. Essas coisas foram se resolvendo na sala de ensaio. Tem uma paixão minha muito grande que acaba que... Eu gosto tanto da Estamira, para mim tem coisas tão importantes que ela fala – que para mim não é só uma peça, mas um acerto de contas – que eu acabo virando a Estamira de verdade porque na minha imaginação: é! O tempo todo tem ela ali no filme... Eu penso muito nela na peça, me vem muito a imagem dela e também tem uma memória muito grande, real, da minha mãe. Então, tem muito material ali naquela construção. Tem muito material na construção da peça. Têm muitas camadas, têm muitas histórias... O fato de a gente nos ensaios ter visto muito o filme, de ter ido lá conhecer a Estamira de verdade... Cada vez que eu me aproximo do Ernani⁵ são mais e mais histórias que eu fico sabendo. A gente se encontrou com o editor do filme: eu, ele e a Biti⁶, a gente conversou muito sobre outras histórias...

M. M. – Achei interessante quando você falou agora nessa palestra que você deu na PUC, que você foi ao lixão para se aproximar, para sentir realmente aquele cheiro, aquele lugar. Fala um pouquinho mais sobre isso: esse personagem que foi encontrado em um lugar de restos. Como isso chega em cena para você?

⁵ Filho mais velho de Estamira.

⁶ Beatriz Sayad, diretora de *Estamira – beira do mundo*.

D.B. – Eu não tive que ir a uma clínica psiquiátrica fazer um laboratório porque eu já tinha vivido a minha vida inteira indo à clínicas psiquiátricas por causa da minha mãe. Mas eu tinha que ir a Gramacho. Eu tive que ir a Gramacho e fazer muita fono para poder gritar do jeitinho que ela gritava no filme. Eu tive que fortificar minha voz para eu poder ter aquela capacidade vocal que era preciso para construir esse personagem. Mas essa peça nasceu exatamente da necessidade de falar essas coisas que estavam engasgadas há muito tempo. Você falou: “personagem feita de restos”, não é?

M. M. – É. Como é isso? Uma personagem encontrada pelo Marcos Prado em um lixão, no meio de restos.

D.B. – Nos restos...

M. M. – É...

D.B. – No lixão...

M. M. – É. Isso define, de certa maneira, um caminho para a construção da sua personagem? Como você pensa isso?

D.B. – Como isso define...?

M. M. – Se isso abriu algum caminho. É uma diferença isso? Como é esse personagem que você encontra em um local do lixo?

D.B. – Eu tenho uma história com o lixo desde pequena. Meu apelido de infância era Maria Caquinho. É uma atração mesmo, que eu ainda tenho, mas eu estou tentando me curar disso, porque minha casa... Eu sou um pouco acumuladora, não tanto, mas fico juntando coisas. Programas de teatro, tenho uma mala. Eu falo: “Por que eu junto isso?” Vou morrer e vai dar um trabalho para quem ficar. Eu falava isso na peça “O

inventário”⁷. Então, eu sempre tive muita atração pelo lixo. Não é à toa que na peça, na *Estamira*, tem o trabalho do Getúlio, que é feito com sucatas. Meu apelido era Maria Caquinho. Então quando eu encontrei esse filme, esse filme não, quando eu encontrei essa mulher retratada em um filme, fiquei louca. Falei: “Gente, tudo o que eu queria falar!” Por quê? A história da minha mãe, a história da loucura é muito assim. São pessoas excluídas, que não são ouvidas, que as pessoas não levam fé no que se fala, e realmente é difícil. Minha mãe quando falava, eu não sabia se eu tinha que entender o que ela estava dizendo ou não, porque, enfim, são mensagens nem sempre muito claras. Então, eu acho que o Marcos [Prado] foi muito feliz quando ele, no meio do lixo, encontrou essa mulher e perguntou se podia fotografá-la. Ela falou: “Pode, mas você vai ter que ouvir algumas verdades”. E aí ele começou a registrar durante quatro anos. *Estamira* um dia perguntou ao Marcos se ele sabia qual era a missão dele. E aí, parece que antes de ele responder, ela falou: “Sua missão é revelar a minha missão, a minha verdade. Sua missão é revelar a minha missão”. Fez o filme e ganhou 30 prêmios. E a nossa peça fala muito sobre isso. Sobre a falta de escuta, sobre essa exclusão que a loucura tem, e sobre essas pessoas que são... A gente passa batido... É muito interessante que eu faço muito, eu tenho feito – agora não tanto mais, mas eu estava fazendo muito – eu fazia a peça junto com bate papo, sempre tinha muito esse depoimento: “Ah, eu vi. Poxa, impressionante. Como é legal assistir à peça, porque depois, quando você passa por essas *Estamiras* que estão por aí na rua, eu tive mais preocupação em parar e não passar batido, não jogar aquilo no lixo”. E eu também. Assim, depois que eu fiz *Estamira*, você começa a recolher mais outros tipos de mensagens e relações com essas pessoas, que a princípio a gente passa batido e que depois você fala: “Vamos parar para ouvir, porque tem coisas incríveis...”. Quando você para com o desejo de ouvir...

M. M. – É interessante você ter puxado essa questão da escuta, pois *Estamira – beira do mundo* é uma peça feita por muitas vozes. Você dá voz a muitas vozes. Tem a voz da *Estamira*, tem a voz da sua mãe, tem a sua. Você começa o espetáculo, a meu ver, falando que a peça seria, de certa forma, uma carta: “Mãe, aquela carta que eu prometi que ia escrever está toda aqui”. Isso, por um período,

⁷ Faz referência à peça *O inventário - Aquilo que Seria Esquecido se a gente não Contasse*, dirigida por Andrea Jabor e Beatriz Sayad, com os atores Dani Barros, Flávia Reis, Cesar Tavares e Marcos Camelo.

se mostrou uma cilada pra mim. Eu comecei a pensar: “Está escrevendo uma carta para a mãe?” Depois eu falei: “Não! Não é uma carta para a mãe, é uma carta para o mundo”. Eu pensei, escrevi isso, e fiquei muito feliz quando você falou, aqui hoje, na palestra da PUC, que a peça é uma carta para os médicos. Mas eu, como espectadora, acho que é uma carta para o mundo. Eu queria que você falasse um pouco sobre essa questão. Aproveito para falar também, antes de você falar sobre a carta, que acho muito bonito o seu gesto como atriz de realmente ter ido lá fora do teatro, de ter encontrado algo seu – esse gesto autoral – e, ao mesmo tempo, ter encontrado uma personagem e ter levado para a cena.

D.B. – Sim.

M. M. – Então, queria que você falasse um pouco da carta, e deste seu gesto que veio de fora do teatro para dentro dele.

D.B. – Sim. Bom, como eu falei, eu frequentei muito hospital psiquiátrico. Tudo por causa dessas andanças com a minha mãe que era bipolar, na época chamavam de PMD: Psicose Maníaca Depressiva. Depois colocaram outro nome: bipolar. Mudou. Sei lá, não sei por que mudou, não sei. E quando a minha mãe morreu, eu fiquei com uma questão de querer processar o lugar onde ela tinha morrido, processar os médicos, porque eu tinha achado que tinha rolado uma certa mensagem errada e que eu... Disseram que ela morreu de uma coisa e era de outra. Eu tinha achado estranho. No laudo deu diferente, e eu fiquei com muita vontade de processar. Enfim, durante muito tempo você entra nessas clínicas psiquiátricas e você vê absurdos, relações totalmente “perversas” – como diz a dona Estamira [riso]. Eu trabalhei 13 anos também dentro de um hospital, então eu sei muito como é essa relação médico-paciente. Muita coisa fora do lugar, o próprio Estado, o Governo, não dão condições. Eu trabalhei muito tempo no hospital do Fundão, no Pedro Ernesto, e é cada coisa que você vê... falta papel, material para enxugar as mãos. Enfim, você vê muita coisa errada. E, durante muito tempo, eu entrei nessas clínicas querendo... Você pensa: “Mas não está certo o médico falar assim, não está certo. Não estão certas essas relações...”. Muitas relações maravilhosas também existem dentro de uma clínica, vários profissionais de saúde, várias enfermeiras incríveis. Mas enfim, tem muita gente sem paciência nesse lugar do médico. Não sei, botam o jaleco e ficam... acho que sobe à cabeça... “O homem quando lambe a fama

perde o caráter”. Acho que talvez aconteça isso, como acontece também com os atores, não é? Então, eu vi muita coisa errada, muita coisa esquisita nesse meio da psiquiatria, da saúde mental. Até hoje. Teve uma grande reforma na psiquiatria e agora, enfim, conquistaram-se várias coisas, mas demorou até para ter essa reforma. Enfim, aí minha mãe morreu e eu queria ter processado a clínica, processado os médicos, e nunca tinha feito isso. Aí fui conversar com o advogado, ele falou: “Dani, o jeito para que isso não aconteça é esses caras sentirem no bolso”. Fiquei com isso um ano: processo? Não processo? Processo? Não processo? Um ano! Um dia eu decidi: vou processar! É isso aí, tem que sentir mesmo no bolso! É isso aí, vamos embora para o tribunal! Peguei um ônibus e fui assaltada nesse ônibus e fiquei de 8h às 3h da manhã na delegacia, tive que ir ao tribunal, e parecia que a vida – ou a minha mãe – estava dizendo assim: “Dani, olha, não vai por aí, não faz esse tipo de processo”. Falei: tudo bem. Não vou processar, não. Não vou processar... Fiquei com pane nessa época, um medo de violência, queria sumir, queria ficar invisível mesmo. Um medo de ser perseguida, louca – que é normal – que às vezes é só uma forma de expressão dessa vida maluca que a gente vive, desse mundo doido-cão. E falei: não vou processar, vou escrever uma carta, vou lá, vou tomar um Rivotril, sei lá, um calmante, vou ler, vou convocar uma reunião com eles, e vou ler essa carta porque eu quero falar essas coisas. Nunca fiz isso, falar tudo isso. Minha mãe morreu, eu nunca falei nada. Nunca escrevi essa carta, me sentia covarde... Covarde... Nunca...

[Pausa na entrevista por causa de barulho]

D.B. – Nunca fiz essa carta, me sentia muito covarde, minha mãe morreu e eu não fiz nada! Eu sou uma pessoa revoltada, trabalhava nos Doutores da Alegria com uma boina do Che Guevara e não fiz nada! Minha mãe morreu e eu não fiz nada! Aí no dia que assisti ao filme da Estamira... Não, estreou Estamira e todo mundo: “Dani, vai ver Estamira, você vai ficar maluca! Vai ver! É a sua cara! Vai ver!”. Entrei no cinema. Aquela andadinha dela indo pra Gramacho, os créditos. Comecei a chorar dali. Não parei de chorar. Acabou o filme e eu chorava aos prantos. Não é que eu chorava assim, tipo só lágrimas. Era aos prantos! Fui para o restaurante Fiorentina aos prantos, encontrei um amigo, aos prantos. Ele falou: “Caraca, que isso?” E eu com o olho inchado, de peixe. E aí, vendo o filme, eu falei: “Cara, tudo o que eu queria dizer para essa gente”. E não era só isso, é que a Estamira é um bufão. Então, eu trabalhei 13 anos

como palhaça em um hospital. Eu amo a linguagem do palhaço. Como se o palhaço tivesse uma seta apontada para cima e o bufão para baixo, para as necessidades. Estamira é isso! Ela bota o dedo na ferida! Para mim é muito trágico aquilo ali, mas ao mesmo tempo, é muito engraçado o jeito que ela fala, o jeitinho que ela fala. Então eu falei: gente, o personagem é... Meu Deus! A carta, tudo que eu queria dizer, a carta, o personagem na minha frente... E eu fiquei... Nunca falava nada, deixava essa coisinha na gaveta, e um dia eu falei: preciso fazer isso. Preciso! Em uma peça eu já começava falando da Estamira: em “O inventário⁸”. E fui atrás do Marcos Prado, de escrever um projeto para um edital que eu nunca tinha escrito, nem sabia o que fazer no Excel, mas acho que eu tive ajuda delas [risos]. E, inclusive, quando eu fui fazer a inscrição no edital era o dia de aniversário de morte da minha mãe, e minha tia falou: “Você lembra? Sabe que dia é hoje?” Eu na fila, virada, nem sei como eu consegui aqueles papeis todos. Era o dia de aniversário de morte da minha mãe. Essa peça é muito cheia dessas coincidências, dessas ligações com o além, dos aléns, enfim, delas. Da minha mãe e da Estamira. A sua pergunta? Desculpa...

M. M. – Vou pegar já um gancho aí, você falou do palhaço...

D.B. – A carta.

M. M. – A carta. Desculpa...

D.B. – Outro dia me perguntaram “O que você mais aprendeu com isso tudo?”. Eu respondi várias coisas. Mas depois eu falei: “Vamos gravar de novo?”. Acho que o que mais aprendi foi com a carta. Quando eu começo a peça, eu falo... o público pode achar que é uma carta que eu nunca escrevi para minha mãe, mas é a carta que eu não escrevi para os médicos. Eu fico muito feliz de não ter ido ao processo no tribunal, ter feito esse processo em sala de ensaio e ter construído essa peça. Quer dizer, eu aprendi várias coisas com essa peça – aprendi várias coisas com essa peça! E tive um retorno... Eu já vivi coisas incríveis em cena, mas o retorno que eu tenho com essa peça, realmente é muito especial: de cartas que as pessoas me escrevem, de coisas, de sentimentos que as pessoas vivem, de gente desmaiar no meio, do teto cair e não machucar ninguém no

⁸ Idem.

meio de uma chuva. A mulher desmaiou, foi carregada, o cara parou passando mal, aí tem que parar a peça. Coisas fortes, coisas assim. Vivências muito fortes, conexões. E a gente rodou a maioria dos hospitais psiquiátricos do Rio, todos os CAPS⁹, vários. Tem muita história e muitas, muitas camadas, e eu acho que a peça está ficando, está levando tudo isso que a gente vai vivendo ao longo da estrada, vai criando ali. Vai ficando mais, eu acho, ficando mais especial.

M. M. – Legal, eu nunca tinha ouvido você – nas entrevistas que eu consultei – falando desse processo. É uma tribuna ali mesmo. Achei legal. Já vi você falando do acerto de contas, tem a ver com isso? Com esse acerto de contas? Como é isso?

D.B. – É, não é uma peça. É um acerto de contas. Eu acho que o que mais aprendi, e que foi muito bom, é eu ter pego isso tudo que aconteceu com a morte dela e ter feito alguma coisa, sabe?

M. M. – Seu gesto autoral, de atriz...

D.B. – E ter a possibilidade de fazer uma peça de teatro que eu acho que é “Eu atriz”. O teatro é uma coisa transformadora, e poder entrar nos CAPS e conversar com as pessoas – com os usuários, os pacientes, os médicos – e poder rodar com essa peça e ter o depoimento dessas pessoas. Agora, aqui na PUC, uma mulher veio me falar: “Eu tive também essa relação com a minha mãe”. Poder trocar. Porque a loucura é uma coisa que a gente esconde. Quer dizer, hoje em dia eu já não... No começo eu ficava: ah, será que eu falo que minha mãe?... Será que eu estou expondo muito a minha mãe?... Mas, ao mesmo tempo, eu acho que é bom, porque aí você ouve o outro falar: “Caramba! Pois é! É verdade!” Porque se esconde muito... a loucura. Esconde-se. É um assunto não falado, não é?

M. M. – Quando fui ver a peça agora¹⁰, de novo presenciei que muitas pessoas vão falar com você no final. As pessoas se sentem muito impactadas, mexidas, afetadas pela peça. Mexe com os afetos. E eu gosto muito também dos outros depoimentos que você deu em entrevistas relatando que as pessoas falam: “Nossa! Como você é

⁹ Centro de Atenção Psicossocial.

¹⁰ Temporada no Teatro Poeira (RJ), do dia 31 de março até 29 de maio de 2016.

a Estamira, como você *está a Estamira*”. E você comenta em seus depoimentos que você nem acha que é tanto assim! Como é isso Dani? Você fala também da fé cênica e isso é uma coisa que me interessa muito no seu trabalho. Primeiro, porque percebendo pelo meu olhar de espectadora realmente a peça arrebata. A gente sai mexido do teatro. Por exemplo, agora dessa vez, no Teatro Poeira é impressionante o momento que você vai sai do palco e vai para a lateral esquerda da plateia¹¹.

D.B. – Não tinha isso antes.

M. M. – Não tinha antes, não é? É incrível. E é uma luta que a gente trava ali. A gente, na plateia, sabe que está em um teatro, com cadeiras marcadas, e ao mesmo tempo sente: “Caramba! Ela está me pedindo ajuda. O que eu faço agora?” Eu estou aqui dentro de um código, sei que é teatro, mas estou sendo afetada de alguma forma. Como é isso Dani? O que você acha? Como você percebe o público em Estamira? O que você acha dessa comoção? Como é a sua comoção e a comoção do público?

D.B. – Pois é, tem um borogodó essa peça [risos]. Mas eu acho que é por isso, porque é um acerto de contas. A peça nasce com uma necessidade de falar desse assunto. Tem muita história ali: tem a história da Estamira, tem a minha história. Eu não estou sozinha em cena. Quando eu começo a peça, rezo para minha mãe, rezo para Estamira, dizendo que essa é minha vocação, e muitas pessoas vêm falar: “Você não está sozinha em cena”. Eu falo: “Não, eu não estou sozinha em cena”. Então, eu acho que tem... “Há mais coisas entre o céu e a terra que supõe nossa vã filosofia”. [Silêncio]. E eu acho que tem essa parte, eu não sei o que é... Pois é, as pessoas falam muitas coisas... Tem uma partitura emocional que acontece que eu acho que vai levando todo mundo, entendeu? Tem uma partitura emocional ali. Acho que talvez seja isso que vai levando, que vai pegando o público.

M. M. – Mas você corta. Você está na emoção e você corta. É o que você falou: tem alguma coisa de Brecht, ali, de quebra, de distanciamento também.

¹¹ Dani Barros, na lateral esquerda da plateia, no escuro – em momento de crise de Estamira – pede ajuda para alguém do público.

D.B. – Tem...

M. M. – Quando você vem para a plateia, na hora da leitura da carta que sua mãe escreveu pra você, você se emociona e depois suspende essa emoção...

D.B. – Tem que ser temperado. Um pouquinho mais aqui, menos ali. Agora está no meio do choro, vamos rir aqui desse jeitinho com essa fala: “Cheio de Sonrisal, fervendo assim...”¹². Dou um risinho... Mas espera aí, eu ia falar, na verdade... Você falou...

M. M. – Da partitura emocional...

D.B. – Não, antes você falou do pedido de socorro. Antes tinha falado de quê?

M. M. – Da nossa sensação na plateia. Você na lateral esquerda pedindo ajuda. Uma certa impotência nossa na plateia.

D.B. – Ah! Não, de parecer ou não com Estamira. É isso?

M. M. – Isso. E o público falando que você é Estamira, que você parece a Estamira. O que será que o público espera? O que será que ele vê?

D.B. – No começo eu via muito o filme. E muito assim: “tenho que pegar exatamente o jeito que ela fala”. Primeiro Marcos me deu todo o texto, mas aí eu fui corrigir para colocar exatamente o jeito que ela falava. Então, em vez de falar incentivar era “infetivar”. Então, eu vi muito o filme. Eu tenho facilidade para imitar. Então, quando eu fui para a sala de ensaio, eu já tinha a voz dela. Entendeu? O corpo veio a partir da voz. A partitura corporal veio a partir da voz. Então, durante um tempo, eu queria fazer exatamente como ela: ela coçava aqui, fazia assim, era um jeito assim...¹³ Eu queria muito, mas aí teve uma hora que eu me libertei disso, porque eu estava me sentindo presa. Uma hora eu falei: acho que vai ser bom eu dar uma afastada, parar de ficar vendo o filme, porque senão... “ah, mas estou fazendo errado”, “ah, estou fazendo

¹² Repete o gesto que faz em cena.

¹³ Faz gestos de Estamira.

errado isso”... Eu parei um pouco de ver o filme e foi bom porque eu acho que comecei a colocar o meu ponto de vista. O meu jeito de olhar a Estamira. O meu jeito... O meu filtro em relação a ela. E aí que eu acho que entrou mais a coisa... Não, não entrou mais a coisa não... Eu acho que entrou o meu jeito... Depois eu até voltei a assisti-la de novo, mas eu já tinha criado essa terceira coisa que não é só a imitação da Estamira, mas que é o meu jeito de olhar a Estamira. É a Dani fazendo a Estamira. São três coisas. Tem a Dani, tem a Estamira e tem a Dani fazendo a Estamira.

M. M. – Isso para mim é muito claro. A sua construção de Estamira é completamente diferente. É sua, única.

D.B. – Mas você acha parecido com a Estamira?

M. M. – A gente vê muito os sinais da Estamira.

D.B. – Sim, mas já tem outra coisa, não é?

M. M. – Sim, mas as pessoas continuam vendo ali “a” Estamira... E algumas pessoas nem viram a Estamira do filme. [Riso]. Acho isso impressionante.

D.B. – Agora eu fiz para o editor do filme, depois de 200 apresentações... Eu fiz para ele. No meio [da cena] eu pensava assim: “Caramba, já deve [estar completamente diferente]”... O Marcos [Prado] também. Quando ele foi agora pela terceira vez [assistir à peça] eu pensei: “ele já deve estar achando que eu nem estou mais parecida com a Estamira”. Será que eu me perdi? Porque você vai fazendo muito. Aí volto. Paro a temporada e volto. Às vezes você pega outros atalhos. Pensei: “Será que está parecido?”. Ele falou: “Dani! Você psicografou a Estamira!”. Eu já nem acho tanto que está mais... Assim, já é uma terceira pessoa, porque eu acho que uma coisa que entra é a fé cênica, “que tudo que é imaginário, tem, existe, é” – como diz a dona Estamira. Acho que tem a minha fé cênica de acreditar que eu sou a Estamira. Então, eu acabo convencendo o público. Quem assistiu à Estamira acaba achando: “Você está muito parecida com a Estamira...”.

M. M. – Como é isso Dani? Você acreditar que “eu sou Estamira”...

D.B. – Ah, isso você vai perguntar pro Stanislávski.

M. M. e D. B. – [Risos].

M. M. – **Você sempre fala da lente do palhaço, não é? O seu olhar para a Estamira também passa pela lente de aumento do palhaço. Eu me perguntei: “Será que a Dani construiu um palhaço ou a própria palhaça dela está ali, de alguma forma, fazendo Estamira?” Teve algum momento do processo de ensaio que a sua palhaça estava fazendo Estamira, esse outro personagem?**

D.B. – Sim.

M. M. – **Você passou por isso?**

D.B. – Eu, sim, com certeza. Eu, bom, eu levo meu filtro de palhaça para tudo que eu faço em cena.

M. M. – **Qual o nome da sua palhaça?**

D.B. – É Leonora.

M. M. – [Risos].

D.B. – Mas como eu trabalhava no hospital era para rimar. Doutora Leonora Prudência.

M. M. – **Como a doutora Leonora Prudência está nesse processo de *Estamira*? É mais uma voz que está em cena.**

D.B. – Sim. Mas é porque quando se trabalha como palhaço, você acaba vendo o mundo assim. Não tem muito tipo: ah, como eu veria se eu fosse palhaça? Eu acabo vendo tudo com a lente do palhaço. Quando eu fiz a Lorraine na novela agora, tinha coisas de palhaço, de fazer assim [faz um movimento], de quedas, de bater no poste, de exacerbar...

M. M. – A brincadeira com os plásticos é uma delícia, não é?¹⁴

D.B. – Na peça? É.

M. M. – Na peça, com o público.

D.B. – É. Mas até o jeito mesmo dela falar, porque não é só uma coisa assim dessa palhaçada clássica: do palhaço. Essa coisa aqui que eu faço: “Eu tomo muito esse remédio, tudo é dopante desse remédio”¹⁵. Eu faço exatamente isso aqui sempre [faz o gesto]. Isso é uma coisa de palhaço, e em um momento muito, muito dramático. E quando eu falo: “Eu tenho uma vontade de fazer, sabe o quê? Às vezes eu tomo tanto remédio que eu tenho vontade de parar. Que às vezes eu tomo tanto remédio que minha cabeça parece um copo de Sonrisal, fervendo assim”¹⁶. Aí eu faço [faz um gesto]: “Fervendo assim”.¹⁷ Mas é o jeito de falar “fervendo assim” que é jocoso, é engraçado. É um jeito palhaço de falar. É meu jeito de palhaço de ver o jeito da Estamira. É a minha lente de palhaço vendo o jeito da Estamira. Então, por exemplo, na hora do banquinho, que eu falo: “Ismos¹⁸ superior”¹⁹, isso é um jeito da Estamira: “Ismos”²⁰. Ela fala assim às vezes. Isso encaixa muito bem para a linguagem do palhaço. Que é um jeitinho de falar, de exacerbar certas coisas: “Absoluta, absoluta!”²¹. Eu sou péssima com as palavras, às vezes. É você exatamente assumir os erros, assumir os defeitos, assumir as dificuldades. Então, acho que a Estamira é muito isso. O filme é muito cru ali. É aquela câmera ali nela e quando ela fala assim no lúdico, ela pega a remela... é remela que fala?

M. M. – Remela...

¹⁴ Em determinado momento da peça, um ventilador é acionado e os sacos plásticos espalhados no palco caem na plateia. Em seguida, Dani Barros começa a recolhê-los e o público colabora. Mas quando alguém entrega o saco, ela o manda de volta para a pessoa. Instala-se, então, um jogo bem humorado entre a atriz e o público.

¹⁵ Faz o gesto e o tom de voz que faz na peça.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Sufixo *ismo*.

¹⁹ Faz o gesto e o tom de voz que faz na peça.

²⁰ Idem.

²¹ Idem.

D.B. – Ela pega a remela e faz assim... [faz um gesto]. Isso é uma coisa de Bufão. Antigamente eu assoava o nariz na peça mais delicadinha. Hoje em dia eu estou assoando mesmo, já assoo logo. Eu pego e enfio e falo: “É isso aí! Vamos embora agora!”. Porque às vezes eu penso assim: o povo deve estar achando: “Ih, olha lá que atriz maluca. Está começando a assoar o nariz, antes de começar a falar está assoando o nariz...”. Eu enfio coisa aqui (faz o gesto) e bora enfiar mesmo.

M. M. – Porque assoar o nariz e beber água são ações que já fazem parte da sua partitura em cena. Partitura da atriz²² que se mistura à partitura que você construiu para a personagem. Dani, como foi quando você se encontrou com a D. Estamira? Como isso interferiu no processo de criação? Você tinha a personagem construída pela visão do Marcos Prado, o discurso todo de Estamira no filme que te impactou. Houve diferença quando você encontrou Estamira pessoalmente?

D.B. - Teve diferença porque... Bom, quando eu conheci a Estamira, eu a conheci anos depois do filme. Ela já não era mais aquela Estamira do filme. Já tinham se passado muitos anos. Quando eu fui conhecê-la, já estava com mais idade, com muitos problemas de saúde, inclusive ela faleceu no Miguel Couto, enfim... Aquelas coisas todas que as pessoas passam nesses hospitais públicos: atendimento, espera no corredor... Então, quando eu a conheci, ela já estava bem mais fraquinha. Já não era aquela Estamira do filme, que era aquela *tempestade*. Ela já estava mais... Antes ela era tempestade, ela estava mais garoa... Na peça a gente fala. “Ela me olhou...” (pausa)

M. M. – Com voz de garoa... “Ela me olhou com voz de garoa...”

D.B. – É... Então, e ao mesmo tempo, quando você conhece a pessoa de verdade, os filhos... Você ouve outras histórias, você vê que aquilo era uma construção do Marcos. O filme é uma construção do Marcos. Como ela é dita é uma construção do Marcos. Quando a gente conheceu a Estamira, o filme desmoronou. A gente falou: “Caramba! Meu Deus!” Desmoronou aquilo tudo! Aí depois a gente foi catando e foi reconstruindo e a cada vez que eu ia até Estamira: fui ao aniversário do neto, fui ao aniversário dela, ao enterro dela. E aí você vai ouvindo outras histórias, você vai construindo outros e outros filmes, mais e mais histórias e elas vão virando mais e mais camadas. Acho que

²² Necessidades da atriz, como beber água, assoar o nariz, etc.

por isso que a peça tem muitas camadas, de histórias da dona Estamira e de histórias reais que vão engrossando o nosso caldo. E é vivo, porque é um personagem de verdade. Não é um personagem, é uma pessoa de verdade... Então...

M. M. – É uma pessoa. Você falou do falecimento, da morte. Isso é uma coisa que na minha escrita me arrebatou também. Fiquei muito impactada com as matérias da morte. Porque os títulos que foram reproduzidos pela imprensa são “Morre a personalidade-título do filme”.

D.B. – Mas não era ficção.

M. M. – A imprensa fala: “Morre a personagem-título do documentário muito premiado”, é isso que sai nas reportagens. E, por outro lado, dona Estamira também se arruma para falar sobre si no filme, no documentário. Ela, em certa medida, também se torna atriz de si mesma. A gente sabe que Marcos Prado deve ter chegado lá em momentos impossíveis de filmar dona Estamira, em momentos mais difíceis do sofrimento dela. Como isso bate para você? Eu escrevo assim: “Como dona Estamira decide, topa falar para uma câmera?” A nossa professora Ângela Materno chama atenção para essa questão da aparelhagem.

D.B. – Aparelhagem?

M. M. – Os aparelhos da Estamira: o controle remoto, a câmera, etc... São muitos aparelhos que surgem nas falas de Estamira. E ela decide falar justamente para uma câmera. Enfim, se você quiser falar alguma coisa sobre isso, sobre essa dona Estamira que acaba representando ela mesma, que é atriz de si mesmo em alguns momentos. E depois, como a imprensa se refere a ela: “a personagem que morre”.

D.B. – Nossa, são muitas janelas aí que você falou.

M. M. – São muitas janelas. A Biti²³ falou que vocês iam fazer outro trabalho só com as “camadas” que surgiram depois da peça.

²³ Beatriz Sayad, diretora da peça.

D.B. – Bom, eu sei o quanto a minha mãe sofreu por falta de escuta, e a dona Estamira o quanto ela sofreu por falta de escuta. E aí ela encontra uma câmera que quer escutá-la e o cara faz o filme – o cara é o Marcos Prado – o maior garimpeiro de Gramacho faz um filme. Ganha tantos prêmios, faz um filme lindo, um objeto de estudo em faculdades de psicologia... de tudo, de vida, não é? Minha amiga estava: “Nossa, minhas filhas estão muito assim...”. Bota para assistir Estamira. Bota para assistir Estamira que já dá logo uma acordada, já sai da ficção. Porque na verdade é muito louco. Eu acho que a grande parada do filme é que essa louca no meio do lixão fala da loucura que essa gente louca aqui vive, porque a gente está vivendo um mundo muito louco. Inclusive de passar sem dar socorro às pessoas que estão pedindo muito socorro, e que a gente passa direto, porque a gente também já está muito louco e também porque a gente não aguenta mais. Que mundo louco. Esse governo que não está nem aí, e que a gente, o tempo todo, tem que dar assistência porque está tudo fora do lugar. Tudo de cabeça para baixo. Tudo de cabeça para baixo, então...

M. M. – Muito esperto ao contrário.

D.B. – Muito esperto ao contrário. E a gente não sabe a hora que a gente tem que dar assistência realmente ou não, porque é muita treta, muita maluquice o tempo todo. Muito. Enfim, isso foi só um desabafo.

M. M. – E a personagem-título que morre? A dona Estamira como atriz de si mesmo, como aquela que fala.

D.B. – Sim, eu também sou atriz de mim mesma. Eu falo muitas vezes em primeira pessoa como a Estamira, mas muitas vezes em primeira pessoa como a Dani. E às vezes as pessoas falam assim: “Ah, mas você não se machuca?” Sim, é uma peça puxada, porque quando eu falo é intenso. Quando eu falo da minha mãe, é da minha mãe que eu lembro. Não consigo lembrar de outra pessoa. E eu acabo revivendo certas dores, mas que também não deixam agora de serem dores construídas, porque tem uma partitura ali construída. Eu, quando falo da Dani, já é uma Dani construída. Porque quando eu falo: “Uma vez a minha mãe escreveu para mim uma carta de nove páginas”. É uma construção, virou... Sim, a minha mãe escreveu uma carta de nove páginas, mas é uma construção. Então é uma Dani também construída.

M. M. – O momento da leitura da carta da sua mãe e o momento mais para o final quando você fala que sua mãe ia ao teatro para te assistir e que te aplaudia são momentos de muita intensidade, de muita comoção. Nesse momentos você vem para a frente, para perto do público. São dois momentos da direção. Como surgiu isso no ensaio? Você lembra? Você e a Biti? São os dois momentos que você mais se aproxima do público.

D.B. – Jura? Eu fico sempre achando que eu estou me aproximando demais do público. Eu olho demais para o público. Penso: “Gente, será que eu não estou cansando muito o público?” Porque eu olho demais. Como a Estamira no filme. Ela olha demais, e o filme é isso, não é? Aquele discurso dela muito franco ali, *tête à tête*. Então a gente achou que tinha que ser *tête à tête*, e o nosso fio condutor era isso mesmo. O discurso dela em primeiro plano, porque é altamente poético. Não é? Nossa...

M. M. – A Estamira no filme fala para a câmera, para o Marcos Prado. Na peça, você acha que a sua Estamira fala para quem? Fala para aquelas pessoas que estão ali?

D.B. – A Estamira fala para aquelas pessoas que estão ali. No caso, antes, era eu como público. Agora é o público como público. Eu acho bonito. Uma frase que eu adoro falar. Na verdade, eu tinha pensando em responder isso em alguns lugar, mas a gente foi abrindo muitas janelas. Porque eu sou uma pessoa que abre muitas janelas.

M. M. – Eu também.

D.B. – E vou me perdendo...

M. M. – [Riso] Eu também.

D.B. – [Riso]. Eu acho legal quando ela fala comigo. Um determinado momento em que ela fala: “Quando eu desencarnar vou fazer muito pior”. Ela desencarnou em 2011, e eu acho tão legal quando ela fala isso, porque parece que ela está dialogando comigo, sabe? Tem muitas camadas.

M. M. – Interessante.

D.B. – Tem muitos diálogos. Porque tem uns diálogos: eu com a Estamira, eu com a minha mãe, a Estamira com a mãe dela. É uma esquizofrenia cênica.

M. M. – Esse jogo de duplos se transforma em uma loucura nessa pesquisa, porque realmente são camadas em cima de camadas. Você, em determinado momento no final da peça, fala: “Eu sou a filha invisível de Estamira!” Você se coloca também, de certa maneira, como personagem da personagem. Dona Estamira falou que tinha uma filha invisível e você diz: “Sou eu!” Como se você se colocasse também como personagem. Isso é muito rico. Como que surgiu isso? Parece que foi no seu encontro na casa de Estamira, não foi? E o que você poderia falar sobre essa filha invisível? Desse jogo de visível e invisível que tem na sua peça?

D.B. – Que tem na vida, não é?

M. M. – Que tem na vida.

D.B. – [Riso]. Que tem na vida. O que é esse jogo de visível e invisível? Nossa!

M. M. – A carne, o espírito, o sanguíneo.

D.B. – Eu não gosto muito de falar sobre isso. Nunca revelo isso em frente às câmeras.

M.M. e D. B. – [sorrisos].

D.B. – As pequenas surpresas da peça eu nunca falo, mas isso é uma coisa que diz tudo, e não vai ser usada jamais.

M. M. – Não precisa, enfim. Fique à vontade mesmo. Independente do que você for falar, eu acho incrível essa sacada de você falar que também é personagem dela.

D.B. – Isso foi um insight. Isso foi ela que nos deu. Quando eu fui visitá-la, ela já estava quase indo. Assim, eu a conheci alguns meses antes dela morrer, então ela estava muito já com o pé lá no além e um pé aqui, sabe? Então, ela tinha muito isso: ela desfocava o olhar e de repente ela focava o olhar de novo. Quando ela focava o olhar dava um frio de estômago, parecia que ela ia falar alguma coisa, e em uma dessas vezes ela falou isso assim: “Você parece o Marcos Prado”. Eu falei: “Você parece a minha mãe”. Ela falou: “Você é de maio”. Se alguém me fala que “é de maio”, é que ela sabe quando eu nasci. Se ela sabe quando eu nasci, e ela falou lá que “tinha uma filha invisível, que é a que mais me ajuda”....

M. M. – Tudo junto [Risos].

D.B. – A gente foi ligando os pontos. Quando a gente começou a fazer, a Biti é que veio com essa sacada, que foi uma grande sacada do Eduardo Coutinho no filme. Ela falou “Vamos fazer esse jogo de cena”. E foi aí que surgiu essa esquizofrenia. Vamos confundir isso. Eu falava: “Minha mãe fazia exatamente isso, essa boca seca era igual a da minha mãe, esse jeito de olhar, igualzinho, minha mãe fazia exatamente assim...” É uma história parecida, sabe? A minha mãe não criou sua filha mais nova – a minha irmã – por causa da doença. A Estamira teve que se afastar por um período. Então a gente falou: “Não faz sentido a gente só reproduzir a Estamira do filme, porque a Estamira do filme é muito mais interessante – a Estamira de verdade – do que uma pessoa que vai fazer Estamira e tal. Era mais interessante a gente fazer esse jogo de cena: “Vamos utilizar a história dela para contar a sua história”. Por isso que eu falei que tem mais a ver com Brecht. Beckett, não!²⁴ Tem mais a ver com Brecht, porque o tempo todo eu estou no discurso da Estamira, de repente eu me distancio para falar da Dani, a minha história: de Dani, da minha mãe e não da mãe Estamira²⁵, da minha mãe Maria Helena²⁶. Me distancio e o tempo todo eu entro e saio dela, entro e saio dela e aí às vezes eu, Dani, eu mostro o que eu acho sobre o que estou falando, eu faço a crítica do que eu estou falando.

²⁴ Dani Barros me concedeu a entrevista logo depois de ter dado uma palestra na PUC-Rio. Uma pessoa na plateia comentou que via a influência de Beckett no trabalho de Dani em *Estamira*, e a atriz respondeu ao comentário falando que não via Beckett em seu trabalho, mas, sim, Brecht.

²⁵ Dani Barros ao final da peça fala que ela mesma é “filha de Estamira” (“a filha invisível de Estamira”), por isso, que seguindo esse jogo, na entrevista Barros fala “minha mãe Estamira”.

²⁶ Nome da mãe de Dani Barros.

M. M. – Você mostra. Você faz a crítica.

D.B. – Eu faço a crítica do que eu estou falando em relação ao discurso dela.

M. M. – Brecht fala do ator que mostra o gesto de mostrar.

D.B. – É, “quando eu ando quero que vejam que estou andando”...

M. M. – Vocês pensaram em usar – eu sei que tem questões financeiras, tudo isso –, mas vocês quiseram em algum momento usar o filme? Usar as imagens do filme na cena?

D.B. – A gente queria. Eu queria depois dos agradecimentos botar uma hora que ela canta uma música, “As andorinhas. As andorinhas voaram...”²⁷. Eu sempre canto “voaram”, mas acho que ela canta “voltaram”. “As andorinhas voltaram...”²⁸. A gente queria botar no final... Aí depois tem uma hora em que ela canta e faz assim [Faz um gesto]. Parecia que ela agradecia, sabe? E eu tinha vontade de colocar isso para que o público, que não viu, visse. Uma vez eu vi uma peça chamada *Café com queijo* do Lume²⁹ que me inspirou bastante. Até li um livro do Lume sobre Mimeses e eles tinham esse trabalho. No final você via as pessoas de quem eles tinham recolhido depoimentos, via as fotos e falava: “Caramba! Aquela voz que ele fez ali realmente tem tudo a ver com esse rosto”. No final do espetáculo, você via as fotos no chão. Falava: “Nossa! Aquela voz, aquele jeito que ele estava ali imitando parecia essa pessoa nesse retrato”. Então eu pensei nisso. Eu falei: “Seria legal para quem não viu a Estamira, que olhasse o rosto e falasse: “O filme! É ela! Vou ver esse filme”. Mas enfim, a gente falou: “Ah, tem toda uma coisa de produção...”

M. M. – Não era o que vocês queriam, o foco era outro.

²⁷ Canta como na peça.

²⁸ Idem.

²⁹ Grupo LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP.

D.B. – Não precisa também, sabe? Mas seria bacana terminar assim com uma imagem dela. Mas a gente falou: “Ah, não precisa”. Na construção toda da peça a gente ficava muito assim: Isso é pra quê? Isso, por quê? Não, tira, tira. Vamos deixar tudo simples, simples. O filme é assim, bem cru, bem simples. Vamos deixar simples. Vamos deixar o discurso dela ali em primeiro plano, nada assim de efeitos, sabe? Nada de efeitos, músicas e climas. Não!

M. M. – E vocês pensaram, em algum momento, em “descorporificar” essa fala da Estamira?

D.B. – Como é isso? “Descorporificar”?

M. M. – Pegar a voz caótica da Estamira... Em algum momento do processo de ensaio, vocês experimentaram sair do trabalho físico e ir só para essa voz caótica da esquizofrenia? Uma fala para além de um trabalho físico, corporal e vocal da atriz. Se houve um momento do ensaio assim?

D.B. – Não. A gente pega uns trechos...

M. M. – Esse fluxo solto, sabe? Os fluxos soltos... Estou falando em termos de criação.

D.B. – Sei. Não, a gente pega os textos dela. Tem uma hora que ela canta – que eu não vou saber cantar aqui agora – que é só a voz dela. Que é aquela hora que eu abraço, assim [faz o gesto], depois pego a [máscara]. Aí tem a parte que ela fala: “Tudo que é imaginário, tem, existe, é”. E tem o: “Á lá que eu tô voltando..”³⁰.

M. M. – No final que você senta no banquinho...

D.B. – Sento no banquinho e falo: “Estamira poderia estar em todo lugar. Estamira poderia ser irmão, filho, esposa e... mas não é?”³¹ Aí volto para a voz dela e ela fala: “A

³⁰ Faz o movimento e voz da cena.

³¹ Idem.

lá, pera aí que eu tô descendo. A lá aonde eu estou. Eu estou aqui e estou lá”³². É que no filme tem esse recurso... Como é no filme? No filme eu acho que ele bota só a voz dela em algum momento. Então, a gente quis fazer esse efeito um pouco do filme.

M. M. – É lindo esse momento.

D.B. – Mas a gente não pensou em fazer isso.

M. M. – É muito bonito isso no seu trabalho... a carne, como diz Estamira...

D.B. – Porque a gente queria muito ir muito para a realidade, sabe?

M. M. – Foi importante você falar isso, porque a gente vê ali esse fluxo dos pensamentos, esse invisível, mas, ao mesmo tempo, tem uma coisa visível muito bonita. Da carne, da atriz.

D.B. – É, a gente quis ser muito concreto, sabe? Porque acho que também ter a ver com a loucura. A loucura é muito concreta para mim. É que às vezes a loucura em cena fica de uma forma mais “over”, assim. É porque para mim a loucura é muito concreta. Sempre lidei muito com a loucura desde pequena. Então é muito concreto. Quando a Estamira ouve, ela está ouvindo mesmo. É muito real para mim. Não tem muito efeito nesse lugar.

M. M. – Na minha pesquisa eu comecei por alguns não: não queria falar de método, não queria falar de processos, não queria falar de treinamentos. Estou buscando esse lugar do ator, sabe? E por isso que mais uma vez eu me agarro no seu gesto autoral, porque eu acho que é um caminho, uma luz. De todo modo, a gente vê você em cena e parece que você mistura vários procedimentos. Vou falar aqui coisas meio aleatórias: tem memória, tem contato com as sensações, tem afetos, tem partitura de ações físicas, tem a cumplicidade com a plateia, tem o palhaço. Como é essa junção? Você entende o trabalho do ator assim? Você, na sua formação? A gente tem mais ou menos a mesma idade, então, gosto de olhar pra

³² Idem.

**você pensando também nos meus caminhos. É uma junção de mil coisas, Dani?
 Como é isso?**

D.B. – É uma junção de mil coisas. É uma junção de tudo o que eu já fiz. [Risos]. Falei igual a Estamira agora. É uma junção de tudo o que já fiz. Mas tem muito ali o trabalho de palhaço. Então, muitas vezes quando eu falo: tudo ali é um trabalho de palhaço, é essa quebra da quarta parede, esse lidar com as dificuldades, com os defeitos, com a realidade extrema. O palhaço trabalha com a realidade, busca coisas muito concretas para jogar.

M. M. – E a tensão com a loucura, com o discurso da loucura, não é? É interessante isso no trabalho.

D.B. – Mas é que a loucura para mim é muito real, então, assim...

M. M. – É real até demais, não é? Demasiado.

D.B. – É. Por exemplo, eu sempre uso essa história, porque e eu acho que ela diz muito. Uma vez entrei em um ônibus e tinha um cara louco conversando com muitas pessoas. Aí o trocador olhou pra mim tipo querendo, tentando buscar cumplicidade para sacanear. Eu olho e penso: caramba, ele tá conversando com muitas pessoas. Porque eu já vi minha mãe conversando com muitas pessoas. Eu já vi a minha mãe conversando com o além, com coisas espirituais. O candomblé? O que é aquilo? É lindo aquele ritual. Mas assim... É loucura! O que passa ali? Porque a loucura tem essa conexão espiritual. Minha mãe tinha muito essa conexão. Então, esse cara tava conversando com muita gente, eu olho e acho interessante. Fico olhando querendo absorver. E o trocador querendo vir para sacanear. Eu olhei para ele, falei: “Cara, já parou para pensar que de repente é a gente que é maluco que não está vendo com quem ele está conversando?” Porque... Será que não tem um monte de gente em volta dele e a gente não está nem vendo – a nossa loucura da nossa lucidez – a gente não está nem vendo? Por isso que, por exemplo, eu estou fazendo a peça e tem um ruído que está vazando da outra peça – porque eles estão em um rock and roll. Teve um dia que eu fiquei louca: “Cara, não dá mais”. Por quê? Porque na peça Estamira eu estou o tempo todo assim, ouvindo aqui, ouvindo aqui o controle remoto. Ouvindo várias coisas e de repente eu estou com um

som o tempo inteiro que eu estou fingindo que não estou ouvindo. Então, eu falei: “Está muito esquizofrênico isso para mim, porque eu estou ouvindo dez minutos de rock and roll e estou tendo que fingir que não estou ouvindo esse rock and roll. E de repente eu estou ouvindo coisas... Nossa!” Fui dar um exemplo que talvez eu tenha embanando todo mundo, mas é porque eu tento trabalhar em cena com coisas muito concretas, sabe? Quando eu estou em cena ali, eu não estou possuída sem saber o que eu estou fazendo. Não, estou sabendo tudo o que está acontecendo. Eu estou pensando: “Ih, a trilha, não sei o que. Ih...”. Claro, às vezes até tem pensamento demais. Os melhores dias para mim em cena são quando eu estou muito no aqui agora, assim como na vida, quando você está mais presente é melhor. Mas eu estou o tempo todo ligada, sabe? Assim: “Atrasou, o que eu fiz aqui de diferente?”, pensando muito... O que para mim é muito difícil porque às vezes eu sou muito afobada – e a peça, por exemplo, quando estreou tinha uma hora e agora ela tem uma hora e quinze minutos, porque eu estou tentando dar mais respiro, sabe? Às vezes eu até penso assim, olho para o público e penso: “Ih, gente, eles estão cansados! Estou respirando demais. Calma Dani... Estou respirando demais. *Vambora, vambora!*” Mas, assim, eu tento muito colocar o lugar da respiração... eu tento muito colocar o pensamento, sabe? Não, isso aí já abre outro... [Risos]

M. M. – É tão bacana quando você fala na intensidade em que você tá falando. Você comentou na palestra de hoje sobre como varia quando é um público que trata o espetáculo como se fosse uma comédia - quando tem o riso - e em outros momentos quando o público está em silêncio total. Isso de cada espetáculo ser único.

D.B. – Eu gosto muito quando a plateia ri e chora, sabe? Eu gosto muito. E depende também muito do fôlego, sabe por quê? Tem dependido muito do meu fôlego. Agora, por exemplo, voltar [a fazer a peça depois de um tempo parada] foi puxado. Voltar, pegar o fôlego de novo... Quando a gente estava fazendo aquelas duzentas apresentações estava muito preciso. Eu estava respirando nas horas certas.

M. M. – Nos dois primeiros anos?

D.B. – Acho que é muito isso. Esse curso que eu fiz com o Avner³³, que é um palhaço maravilhoso. Ele falava muito disso, da respiração. Como você respira junto com o público, sabe? Isso aqui que você faz quando... “No qual o gás carbônico serve para...”³⁴. Quando eu falo esse: “Serve para... Qualquer coisa...!”³⁵. Que respira junto, o público vai! “Serve para...”³⁶. E você respira, o público respira com você. Eu acho que o espetáculo mais gostoso para mim é quando essa respiração é junta, porque às vezes eu estou descompassada, ou eu estou acelerada, ou estou ansiosa ou não estou respeitando as respirações. Aí tudo fica no contratempo, sabe? Os melhores espetáculos são quando a gente consegue respirar junto. Aí é um bloco fechado. Mas eu não tenho esse domínio. Eu estava conseguindo ter mais naquelas duzentas [apresentações], já que estava respirando assim, sabe? [Faz um movimento de respiração]. Já estava soltando e respirando junto. Agora eu estou correndo atrás, por isso tem dias que eu saio bem cansada e penso: “Caraca!”.

M. M. – Deixa eu ver o que vou te perguntar agora. Está ótimo. Já perguntei várias coisas.

D.B. – Meu Deus, já.

M. M. – Muito bom... Já estamos finalizando. Tenho uma pergunta que passa pela questão do vídeo. É tão bonito quando você fala do momento presente. Você não gosta que as pessoas assistam a sua peça pelo vídeo, não é?

D.B. – Não.

M. M. – Eu acho que esse é um dado até importante pra gente falar aqui.

D.B. – Não gosto.

M. M. – Fala um pouquinho dessa questão.

³³ O americano Avner Eisenberg, conhecido como “Avner, o excêntrico”.

³⁴ Faz como na peça.

³⁵ Idem.

³⁶ Idem.

D.B. – Eu não gosto. Talvez eu seja uma pessoa muito tacanha. Eu tenho questões com a assessoria de imprensa, com o Rafael que faz as mídias sociais – um fofo. O pessoal da assessoria de imprensa também fala: “Dani, vamos soltar mais um trecho?” Eu falo: “Não, não vamos soltar mais um trecho”. Por quê? As pessoas ficam na internet, aí o povo não vai ver no teatro. Isso aconteceu. A televisão veio, o circo se lascou. As pessoas iam ao circo, com a televisão as pessoas não saem mais de casa. Eu fico nessa coisa: “Quer assistir à Estamira?” Ouviu falar? É legal ou não é?...” Vai ter que ir ao teatro pra ver.

M. M. – Tem uma coisa muito radical de contato no Estamira. Muito específico.

D.B. – Pois é. É uma coisa que se dá no começo, na primeira fala. Que vai respirando, que vai pegando o público em uma emoção. Acho que o Estamira pega na emoção. Tenho recebido muito disso, das pessoas falarem: “Tem uma coisa sua amorosa com a Estamira que vai pegando a gente”. Então, tem uma construção desde o início. Aí a pessoa assistiu a um trecho, aí ela assistiu outro no Youtube, aí eu posto aqui, aí quando ela vai assistir à peça, fala: “Ih, já vi isso aí!” [Riso] Então: “Aquele dia estava melhor no vídeo do que isso aí”. Porque cada dia é tão especial. Senão, a pessoa viu pedaços, já viu o vento... Eu nunca posto as cenas do vento. Eu nunca posto as surpresas que tem na peça, eu nunca posto. Acho que foi assim que o circo se lascou. Antigamente todo mundo ia ao circo – e hoje em dia a gente sabe a trabalhadeira que dá para levar o público ao teatro, porque ninguém quer sair de casa, porque é muito mais fácil assistir a um vídeo, uma televisão...

M. M. – A gente já está terminado. Então eu te pergunto...

D.B. – Eu falei “ele se lascou”, pelo amor de Deus, entendam o que eu quis dizer...

M. M. – Só mais duas perguntinhas e também o que mais você quiser falar. E os momentos de ira da Estamira? Vi agora, nesse último final de semana, duas sessões seguidas. E no segundo dia, enquanto esperava na entrada do teatro, eu ouvi você passando o texto, justamente do momento mais forte.

D.B. – Ah, eu fico agoniada que o público... Sempre tenho que passar esse momento e eu: “Ah, o público vai ouvir”.

M. M. – Me conta como é isso? Passar esse momento, esse momento de ira. A Estamira que a gente vê no filme é uma Estamira super intensa, não é?

D.B. – É muito delicado para mim a questão da voz, assim...

M. M. – Raivosa...

D.B. – A grande dificuldade da Estamira para mim que é a questão vocal. Aí entra a Luciana Oliveira que é minha fono. Nossa! Ela é uma personal fonoaudióloga. Intenso, whatsapp direito. Eu tenho que ficar sem falar durante o dia. Agora, para fazer a peça, às vezes tenho que ficar sem falar – tipo de TPM, quando as cordas vocais ficam inchadas. Eu tenho que ficar sem falar, senão eu não dou conta. Agora minha voz está ardida porque eu dei uma estirada um pouco nos ensaios, quando a gente estava testando o microfone, a gente botou meu microfone baixo. Antes, eu não fazia com o microfone, hoje eu faço com o microfone. A gente o colocou baixo e eu comecei a gritar demais. Tomara que eu não tenha machucado, mas enfim. É uma questão muito delicada, a voz, porque chega na hora eu fico querendo gritar mesmo. Eu fico querendo ter sangue nos olhos e gritar para o mundo inteiro me ouvir. E minha fono fala: “Dani, você não precisa gritar”. E realmente, ela tem toda razão. Eu fiz algumas apresentações sem poder gritar, tendo que falar mais [baixo] e é tão forte quanto. Porque eu acho que na verdade o que conta mais é a intenção, mais do que o grito. Se é um grito também vazio, que não tem força... Mas eu fico querendo que o mundo inteiro me escute. E eu acho importante, porque a Estamira tem essa coisa no filme. Ao mesmo tempo em que ela é muito delicada, parece um passarinho, às vezes, ela quando está... quando vêm aqueles trovões e aquelas tempestades e ela grita, você fica assustado. Você fica: “Opa! Que força tem essa mulher!” Então eu acho interessante isso. O Público fica vendo assim e, de repente, o público faz assim: “Epa, epa! Ih, não mexe com a maluca não”. Porque a loucura dá isso. Às vezes você fica com medo. Minha mãe quando gritava... “Pô, espera aí, calma aí” [riso]. Então... Eu fico precisando que todo mundo me escute...

M. M. – E nessa ira – pra gente terminar – existe um êxtase seu? Como é essa dor, esse lugar que você se coloca? Essa sua dor que vem na cena, que às vezes vem também com o choro. Como é essa dor da Dani, em cena?

D.B. – Pois é, eu me pergunto: caramba, será que eu não me machuco? O Domingos Oliveira escreveu. Você leu?

M. M. – Li. Ele fala: “Eu acho que eu deveria sugerir que você não fizesse tanto essa peça. Tantas vezes”.

D.B. – É. Mas aí depois ele fala: “Ah, eu fui pego pelo teatro, pelo faz de conta do teatro”. [Risos].

M. M. – É...

D.B. – “Tudo que é imaginário, tem, existe, é”. E às vezes eu me pergunto: “Será que eu não me machuco quando eu revivo?” Porque quando eu sento ali no banquinho para falar... Ai Jesus! Aí vem um turbilhão, um turbilhão. Aquela cena do pedido, que eu vou para o canto direito – que você falou que você não sabia se me ajudava ou não – aquilo ali não era tão intenso. Agora aquilo ali está muito intenso, e quando eu vou para o banquinho, eu vou assim, tipo: Ah, Dani, ainda falta uma parte da peça, calma. E eu me jogo, e às vezes eu penso: caramba! Será que eu - é uma pergunta - eu queria conversar com Dionísio?

M. M. – [Riso].

D.B. – Para falar: Dionísio, estou fazendo na medida certa? Estou me machucando?

M. M. – Existe uma transmutação ali dessa dor, não é?

D.B. – Mas assim, quero dizer isso: tudo é uma construção. Quando eu leio a carta da minha mãe, quando eu leio e choro em determinada frase, isso é uma construção. Quando eu passo a mão aqui [faz um gesto] e isso me emociona, isso é uma construção. É um condicionamento. Eu passo a mão aqui e isso me emociona e o movimento te leva

para a emoção. Mas quando eu falo da minha mãe, eu lembro da minha mãe. Então: será que eu estou me machucando? Revivendo um pouco? Não é que eu fico assim: “ai, meu Deus, para chorar eu preciso lembrar da minha mãe”. Não fico fazendo memória emotiva, mas quando eu falo da minha mãe, eu lembro da minha mãe. Então não sei até que ponto essa... até que ponto é pesado de verdade. Assim, fica pesado. Mas eu acho também que se eu não faço nessa intensidade a peça não acontece, entendeu? Não é todo dia que acontece, mas tem dias que, para mim – como eu já vivi esse grau de entrega na peça, quando eu faço menos... [pausa] Eu não faço menos, eu todo dia me jogo – tem dias mais intensos, tem dias não tão intensos, mas sempre é intenso. Assim, eu falo, “desfalo”. Você deve falar: “é contraditório”, mas... Mas, assim, é intenso. E se não vai na intensidade... Porque o filme é muito intenso, é muito forte, então para mim tem que ter essa intensidade para poder vir das pessoas, por exemplo, esses depoimentos: “Nossa me fez pensar, reviver coisas com a minha mãe, me fez parar e olhar na rua e talvez eu não tenha que passar sem escutar essas pessoas, esses mendigos, essas Estamiras”, enfim... Pode ser que um dia eu consiga fazer mais light. Mas é porque, engraçado, tem dias, cara, por exemplo, domingo é mais leve. É que pra mim a questão é mais vocal mesmo, sabe? É puxado, mas tem dias que eu saio super... Tem dias que eu saio mais cansada. Normal.

M. M. – Para terminar. No final você faz um chamamento – não sei como a gente pode falar isso – que vem da fala mesmo da Estamira. O que tem naquele final? É um final libertador. Tem dor e também tem...

D.B. – Ali eu fico lembrando dela no filme. Eu fico lembrando do mar. Eu fico olhando o mar. E como é uma parte que o público muitas vezes está emocionado também, quando eu falo: “Eu tenho muitos sobrenomes e sobrenomes”, eu olho para as pessoas que muitas vezes estão chorando... É, eu fico com essa... lembrando ela no mar rolando... Acho lindo ela rolando ali, tomando aqueles caixotes e rolando no mar. Eu fico assim, fico lembrando do filme e vendo muito essas pessoas emocionadas. Então, é muito uma imagem de mar mesmo. E para mim, assim, é aquela última. Porque é muito intenso tudo, então ali também tem certo alívio de ter passado pelo turbilhão todo da peça – eu me sinto passando por um turbilhão mesmo. Assim, quando eu chego ali eu estou [som de comemoração] sabe quando você está na sensação de antes das férias, já fez todas as provas [Riso]? Já entregou todo o mestrado, já concluiu, já entregou? Você

está no ponto final [som de comemoração]! Deu tudo certo. Deu tudo certo! Ou não, ou enfim... Mas, aconteceu ali o teatro, e ali é libertador também para mim nesse sentido. Porque é muita intensidade, porque às vezes o dia é intenso... Sei que tem peça, aí acordo na agonia, eu sou ansiosa. Eu sou ansiosa, obsessiva. Aí acorda, dorme, come, aí não pode dormir. Aí tem toda uma coisa. Às vezes fica quieta. No festival, cara, todo mundo brincando e eu lá fazendo mímica.

M. M. – [Riso]

D.B. – Eu fico muito assim. É uma peça que eu... Lá quando eu estava na casa das 200 apresentações, eu estava mais tranquila. Durante o dia eu fazia tudo. Agora? Estou pianinha, devagar, sabe? Devagar. Eu acordo quinta, sexta, sábado e domingo, isso. Quinta eu penso: faltam quatro. Sexta: faltam três. Sábado... Domingo eu falo: [som de comemoração] é minha sexta-feira, eu estou mais relaxada. Caramba, amanhã eu posso acordar de qualquer jeito. Eu posso acordar mal dormida, tudo bem! Posso falar durante o dia! Enfim... Tenho certo cuidado com a peça. É [som de comemoração] libertador também.

M. M. – Libertador.

D.B. – E também, eu vou falando, eu vou chegar em casa pensando: “poderia ter falado isso, poderia ter falado àquilo”. Estou muito querendo ter falado muitas coisas mais, mas enfim. E como tem... É muito intensa essa relação com o público... Dias que tem gente que vem ajudar, que não vem... Choros e depoimentos. Então, é realmente uma sensação de dever cumprido, de ter ido, levado essa missão. “Minha missão é ter revelar a verdade”, “E quando desencarnar vou fazer pior”³⁷. É a missão que continua. Que é um texto pra mim muito importante de ser falado, de ser... Por exemplo, agora, fazer agora, no momento que o Brasil está vivendo, falar tudo aquilo que ela fala: “Esses espertos ao contrário”³⁸. Assim: o Brasil, esse golpe nojento que aconteceu agora, essa farsa. Quase um vídeo do Porta dos Fundos³⁹. E a fala da Estamira. Falar isso olhando para as pessoas. Outro dia tinha um cara assim... ele estava meio me desafiando. Ele

³⁷ Falas de Estamira.

³⁸ Idem.

³⁹ Grupo carioca de atores e roteiristas que produzem filmes de humor.

fazia uns barulhinhos, eu olhava pra ele e ele ficava olhando no relógio. Enfim, era visível que ele não estava gostando, porque é uma peça intensa, tem gente às vezes que não embarca. É cansativo e dá sono. É intenso, e às vezes também, sei lá, a pessoa não quer entra nessa intensidade toda – não sei se o povo quer entrar nessa intensidade toda, mas sei o que as pessoas me contam, e eu vejo o rosto. Já me perdi no que eu estava falando.

M. M. – Você estava falando dessa troca, como varia a cada dia.

D.B. – Ah sim, porque enfim, tem essa intensidade toda. Cada dia é um dia que acontece totalmente diferente e é uma relação muito de cumplicidade mesmo. Por exemplo, quando as pessoas falam “fui assistir...”, eu falo: “que dia?” Porque eu gosto de saber que dia, como foi aquele dia, como foi a montanha russa que a gente passou. É uma relação muito, muito íntima. Eu, para isso, sempre peço que a plateia esteja um pouco acesa, porque eu gosto muito de olhar, e eu sei muito quem é quem durante, sabe? Quem já viu *Estamira*, que já chega rindo de determinadas coisas, com cumplicidade, e que me dá muita energia, e tem gente que não me dá energia, me tira muita energia. É muito, muito íntima realmente a relação, então, quando acaba, é uma coisa assim: é muito intenso e muito íntimo o que eu vivo também com a plateia. Então é muito especial pra mim essa peça porque há um turbilhão de coisas que acontece.

M. M. – Acho que a gente pode terminar aqui...

D.B. – Visíveis e invisíveis.

M. M. – E muito intenso e íntimo. Isso, eu acho que é a chave realmente. Acho que depois disso tudo que você colocou, de uma maneira tão bacana, chegar nesse turbulento e íntimo, eu acho que é bem o seu trabalho em *Estamira*, que eu gosto tanto. Obrigada Dani. Quer falar mais alguma coisa?

D.B. – Não. Eu poderia falar muito mais coisas. Queria ter falado muito mais coisas e adoraria ter ficado muito mais perto, mas realmente pela intensidade das coisas, daqueles dois anos atrás... Eu também estava em um turbilhão: novela, mudanças... da vida, que é um turbilhão por si só.

M. M. – Queria te agradecer muito, muito, muito pela entrevista incrível, pelo seu trabalho. Obrigada, obrigada, obrigada. E que você seja muito estudada, muito pensada. Que seu trabalho se multiplique e que a gente continue pensando o que é ser ator, o que são os nossos gestos, nos caminhos pra a gente, para a nossa vida. Obrigada por você fazer um trabalho tão rico. Que se multiplique por vários pensamentos.

D.B. – Obrigada a você também. Boa sorte nos seus estudos. Que o seus estudos sejam com louvor, passados pra frente também. Que o Brasil melhore! Enfim, melhor a gente terminar aqui. [Risos]. [Momento de emoção entre a entrevistadora e a entrevistada].

[Fim do arquivo digital em vídeo]

ANEXO 2

MATÉRIAS JORNALÍSTICAS SOBRE A MORTE DE ESTAMIRA

G1 POP & ARTE <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/07/morre-estamira-personagem-titulo-de-premiado-documentario-brasileiro.html>>

28/07/2011 21h05 - Atualizado em 28/07/2011 23h03

Morre Estamira, personagem-título de premiado documentário brasileiro

Ela estava internada desde terça (26), no Hospital Miguel Couto, no Rio. Filme dirigido por Marcos Prado mostrou cotidiano da catadora de lixo.

Do G1 RJ

[imprimir](#)



Estamira em cena no premiado documentário

brasileiro (Foto: Reprodução/Divulgação)

Estamira Gomes de Sousa, personagem-título do premiado documentário brasileiro "Estamira", morreu no início da noite desta quinta-feira (28), no Rio.

Segundo a Secretaria municipal de Saúde, Estamira, de 70 anos, estava internada no Hospital Miguel Couto, na Gávea, Zona Sul da cidade, desde a última terça-feira (26) e morreu com consequência de uma septicemia (infecção generalizada).

Marcos Prado, diretor do documentário, falou sobre o convívio com a catadora de lixo, que também era diabética, e que há mais de 20 anos trabalhava no aterro sanitário em Gramacho, localizado no município de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense.

"Foi fascinante. Ela era quase que uma profetisa dos dias atuais, uma pessoa muito legítima. Jamais montamos suas frases na edição. Todos os discursos incluídos no filme são contínuos. Ela acreditava ter a missão de trazer os princípios éticos básicos para as pessoas

que viviam fora do lixo onde ela viveu por 22 anos. Para ela, o verdadeiro lixo são os valores falidos em que vive a sociedade", comentou Prado.

Ernani, um dos três filhos deixados por Estamira, ainda não sabe exatamente qual será o destino do corpo da mãe. "Estamos querendo fazer o sepultamento no Cemitério do Caju, onde minha avó foi enterrada, mas ainda não tive muito tempo para resolver essas coisas. Por isso, não sei quando será o enterro".

Negligência

Tanto Ernani quanto o diretor Marco Prado, que ajudou na internação da catadora, acusam o hospital de negligência. "Ela foi inadequadamente atendida. Ficou literalmente abandonada nos corredores do hospital sem nenhum tipo de atendimento, só com o filho como testemunha. E isso quando já existia o diagnóstico de infecção generalizada. A indignação é grande. E é triste saber que outras Estamiras vão morrer pelo mesmo descaso", destacou o cineasta.

Procurada pelo **G1**, a Secretaria municipal de Saúde negou as acusações e afirmou que em momento algum a paciente foi acomodada em um dos corredores do hospital, onde, segundo a administração da unidade, é proibido internar pacientes.

UOL

<http://www2.uol.com.br/vivermente/noticias/morre_protagonista_do_documentario_estamira.html>

SCIENTIFIC AMERICAN

mente cérebro

psicologia | psicanálise | neurociência

Tweet 4



Gehirn&Geist Podcast Multimídia Artigos Reportagens Notícias Agenda Índice Remissivo

Notícias

Morre protagonista do documentário *Estamira*

Catadora de lixo com transtornos mentais foi personagem-título de filme premiado mundialmente

agosto de 2011

Estamira Gomes de Souza, personagem-título de documentário vencedor de 33 prêmios nacionais e internacionais, morreu no último dia 28, no Rio de Janeiro. Ela tinha 72 anos e estava internada com septicemia – infecção generalizada – no Hospital Miguel Couto, na Gávea. *Estamira* (2004), dirigido por Marcos Prado, ganhou projeção quando venceu a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em 2005.

divulgação



Prado conheceu a catadora de lixo quando fotografava no aterro de Gamacho, na Baixada Fluminense. A senhora de pouco mais de 60 anos se aproximou dele e disse que tinha uma missão: revelar "a verdade". Ele voltou outras vezes ao local e, ao conversar com a "louca do lixão", como ela era conhecida, se impressionou com os lampejos de lucidez durante os discursos aparentemente confusos e arbitrários. Prado decidiu retratar o cotidiano da catadora de lixo e tentar reunir os fragmentos de seus vários mundos.

Nas sequências filmadas no aterro, no barraco onde vivia ou na casa de parentes, Estamira expressou sua revolta contra um "Deus estuprador" e contra médicos "copiadores" de receitas. Em diálogos com o neto da catadora de lixo, Prado levantou possíveis alavancas de sua psicose: ela oscilou entre religiosidade e ceticismo ao longo da vida, sofreu agressões sexuais e foi internada diversas vezes em hospitais psiquiátricos – histórico semelhante ao de sua mãe, que também tinha distúrbios mentais. "Ela era uma espécie de Arthur Bispo do Rosário do verbo", definiu Prado em entrevista ao jornal *Correio Braziliense*, em alusão ao artista plástico que viveu por anos internado em um manicômio e produziu obras com sucatas. Estamira dá voz à marginalidade dos aterros e dos hospícios. É um misto incômodo de posição social degradante e de mente "anormal". Não por acaso, o pano de fundo da narrativa é o lixo descartado pela sociedade e que destoa da paisagem da cidade maravilhosa. O corpo de Estamira foi enterrado no dia 29 de julho, no cemitério do Caju, mesmo local onde sua mãe está sepultada.

loja segmento

www.lojasegmento.com.br

Nas bancas!



Edições anteriores



Edições especiais



Conheça outras publicações da Editora Segmento



Sciam no mundo • Quem Somos • Publicidade • Newsletter • Fale Conosco

Visite os nossos sites

Site Institucional: Editora Segmento

Grupo Conhecimento: SCIENTIFIC AMERICAN BRASIL • MENTE&CÉREBRO • HISTORIA VIVA

Empresas Ediouro Publicações: PORTAL EDIOURO

Cultura

enhanced by Google

Home

Política

Brasil

Mundo

Educação

Cultura

Ciência

Colunistas

Fotos

Poder Online

Economia

Esporte

Saúde

Cinema Livros Música



Home IG > Último Segundo > Cultura > Cinema

Temas do momento: Chuvas - Desabamento no Rio [Todas as notícias](#)

Morre protagonista do documentário "Estamira"

Filme de Marcos Prado, premiado mundialmente, seguia rotina de mulher em aterro sanitário

IG São Paulo | 29/07/2011 10:11

 Recomendar 

Texto:



Foto: Divulgação

A personagem-título do documentário "Estamira", que acumula 23 prêmios em festivais internacionais

Morreu nesta quinta-feira (28), no Rio de Janeiro, a protagonista do premiado documentário "Estamira" (2005), Estamira Gomes de Souza, que tinha 72 anos. O enterro acontece nesta sexta no Cemitério do Caju.

Estamira estava internada no Hospital Miguel Couto, na Gávea, desde a terça-feira (26). Ela sofria de diabetes e morreu em decorrência de uma infecção generalizada.

Lançado em 2005, "Estamira" foi dirigido por Marcos Prado, sócio de José Padiha na Zazen Produções e produtor de "Tropa de Elite 1 e 2". O documentário segue a personagem-título, uma mulher que possui problemas mentais e sobrevivia com o que encontrava no aterro sanitário de Jardim Gramacho, no Rio.

Através de sua conta no Facebook, Prado afirma que Estamira morreu por falta de atendimento. "Estamira ficou invisível pela falência e deficiência de nossas instituições públicas", escreveu. "Morreu depois de ficar dois dias esperando por atendimento nos corredores da morte do nosso maravilhoso serviço público de saúde do Miguel

Veja também:

[Ricardo Calli: o fascinante mundo de "Estamira"](#)



[Diretor Marcos Prado fala de "Paraísos Artificiais"](#)

[Saiba mais sobre "Estamira" no Cinemaki](#)

Couto."

O documentário foi premiado em diversos festivais no Brasil e no mundo – no total, 23 estatuetas –, incluindo melhor documentário pelo júri oficial no Festival do Rio, na Mostra de Cinema de São Paulo e o Grande Prêmio do Festival Internacional de Documentário de Marseille.

Marcos Prado prepara sua estreia em longa-metragem de ficção com "Paraísos Artificiais". Previsto para o início de 2012, o filme retrata o universo das drogas sintéticas na juventude carioca de classe média. [Leia entrevista com o diretor.](#)

 Recomendar 

Texto:

Leia tudo sobre: [estamira](#) • [marcos prado](#) • [documentário](#)

Notícia anterior

Próxima notícia

'Capitão América' acerta com humor e roteiro cuidadoso

Em vídeo exclusivo, Lars Von Trier fala de "Melancolia"

IG SHOPPING



COMPRAR

OFERTAS



capa > notícias > brasil > cidades

TERRA

<<http://noticias.terra.com.br/brasil/cidades/catadora-de-lixo-protagonista-de-documentario-morre-no-rio,04f855e5c56fa310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>>

1 evento ao vivo

ver programação



RESPOSTA
SPFW
Veja os desfiles do
SPFW

mais eventos

CIDADES

Catadora de lixo protagonista de documentário morre no Rio

28 JUL 2011 23h04 atualizado às 23h09






 COMENTÁRIOS

Estamira, que deu nome ao premiado documentário de Marcos Prado, lançado em 2005, morreu nesta quinta-feira por falta de atendimento médico imediato para tratar uma infecção no braço no Hospital Miguel Couto, na Gávea, zona sul do Rio de Janeiro. O diretor do longa lamentou em sua página do Facebook a morte de sua personagem, uma senhora esquizofrênica de cerca de 60, que era catadora no lixão de Gramacho, em Duque de Caxias.

"Caros amigos, é com tristeza no coração que vos trago a notícia que há poucas horas atrás, Dona Estamira partiu dessa para uma melhor. Para aqueles que a conheceram, pessoalmente ou nas telas de cinema, sugiro um pensamento de luz para ela seguir seu caminho espiritual. Saravá, como diria meu amigo Marco Aurélio Marcondes", escreveu Marcos que resolveu desabafar em seguida.

"Estamira ficou invisível pela falência e deficiência de nossas instituições públicas! Morreu depois de ficar dois dias esperando por atendimento nos corredores da morte do nosso maravilhoso serviço público de saúde do Miguel Couto. Ela estava com uma grave infecção no braço, mas foi tardiamente atendida. Obrigado meus políticos de Brasília, do Rio de Janeiro, que roubam nosso dinheiro e enfiam sei lá onde".

Documentário relata a história de uma senhora que cata lixo em Gramacho

Estamira relata a vida de uma senhora tachada como louca pela família e médicos, porém de uma lucidez incrível. Este foi o primeiro documentário do fotógrafo Marcos Prado, vencedor de um total de 23 prêmios nacionais e internacionais. O cenário é no aterro sanitário do Jardim Gramacho, em Duque de Caxias, Rio de Janeiro, onde são jogadas, por dia, mais de 8 mil t de lixo.

publicidade

publicidade



"TUDO QUE É IMAGINÁRIO TEM, EXISTE, É"

ESTAMIRA

WWW.ESTAMIRA.COM.BR UM FILME DE MARCOS PRADO

Estamira protagonizou o documentário que relata a história de uma senhora que cata lixo em Gramacho
Foto: Divulgação

O Dia

COMPARTILHE



A Pílula que derrete gordura

Lojas esgotadas: Esta pílula de dieta faz com que você queime gordura rápido...

→ Leia o artigo

vc repórter: fogo atinge depósito em prédio em SC



vc repórter: incêndio atinge depósito em Santa Catarina

Aldeia Maracanã vira tribo de um índio só; veja



Apurinã: da Aldeia Maracanã à tribo de um índio só

TUDO SOBRE CIDADES →

publicidade

FUJA DA POUPANÇA

IN FLAÇÃO

COMO SE BLINDAR? SAIBA AQUI.



Ronaldo acompanha namorada em desfile do SPFW: "meu avatar"



"Fiz de cabeça pra baixo", diz modelo sobre tattoo no queixo



Cuidado: Não deixe seu dinheiro na poupança

patrocinado por Empiricus



Como nós aprendemos 10+ idiomas e viramos os Irmãos Superpolíglotas

patrocinado por Babbel

sugerido por

ANEXO 3

FICHAS TÉCNICAS

DO ENSAIO FOTOGRÁFICO, DO FILME E DA PEÇA

Ficha técnica do ensaio fotográfico *Jardim Gramacho*

Concepção e fotografia
Marcos Prado

Produção
Marcos Prado
José Padilha

Projeto Gráfico
Jozane Resende
Felipe Braga

Tratamento digital das imagens
César Barreto

Coordenação editorial e edição dos depoimentos
Mariana Bentes

Preparação dos textos
Nina Schipper
Cláudia Fares

Revisão
Maria José de Sant`Anna

Projeto
Zazen Produções

Ficha técnica do filme *Estamira*

Direção
Marcos Prado

Produção
Marcos Prado
José Padilha

Fotografia
Marcos Prado

Som Direto
Leandro Lima

Montagem
Tuco

Trilha Sonora
Décio Rocha

Produção Executiva
James D'Arcy

Assistente de Direção
Alexandre Lima

Finalização de Imagem
Flávio Nunes

Mixagem
Rodrigo Noronha

Edição de Som
Rodrigo Noronha
André Ponzano

Ficha técnica da peça teatral *Estamira – beira do mundo*

Direção | Beatriz Sayad

Atuação e idealização | Dani Barros

Inspirado no filme *Estamira* de Marcos Prado

Dramaturgia | Beatriz Sayad e Dani Barros

Trechos de | Ana Cristina Cesar, Antonin Artaud, Estamira Gomes de Souza, Manoel de Barros e Nuno Ramos

Assistente de direção | Marina Provenzano

Luz | Tomás Ribas

Figurino | Juliana Nicolay

Cenário | Aurora dos Campos

Colaboração | Beatriz Sayad e Dani Barros

Direção musical | Fabiano Krieger e Lucas Marcier

Operador de som | Gabriela Rocha

Operador de luz | Sandro Lima

Assistente de cenografia: Camila Cristina

Costureira | Cleide Moreira

Preparação de ator | Georgette Fadel

Preparação vocal | Luciana Oliveira [fonoaudióloga] Marina Considera [canto]

Preparação corporal | Cristiana Wenzel

Fotografia | Barbara Copque e Felipe Araújo Lima

Voz do fado | Soraya Ravenle

Preparador vocal [Soraya] | Felipe Abreu

Colaborou para esta criação | Ana Achcar

Edição de Vídeo | Antonio Baines

Coordenação geral do projeto | Dani Barros

Realização | Momoenddas Produções Artísticas

Coordenação de produção | Andrea Caruso Saturnino

Produção | Performas Produções

ANEXO 4

CRÍTICAS DO ESPETÁCULO

Crítica de Maria Eugênia de Menezes, no jornal *O Estado de São Paulo*, no dia 29 de junho de 2012.

“Delicadeza que vem do lixo”

Estamira se inspira no documentário homônimo sobre moradora de lixão. Era uma aposta de risco. Quando decidiu transpor para o palco o argumento do documentário Estamira, a atriz Dani Barros estava consciente dos perigos que corria. “Assisti ao filme dezenas de vezes. Estudava os trechos. Cada gesto, cada palavra. Mas aquilo já estava feito. Não fazia sentido nenhum reproduzi-lo”, conta ela, que mereceu o Prêmio Shell por sua atuação.

De fato, não se pode dizer que seja uma cópia do documentário o que chega hoje ao Sesc Pompeia. Para compor o monólogo Estamira – Beira do Mundo, a intérprete extrapolou os limites do cinema. Primeiro, foi atrás de sua personagem. Visitou e conversou com a verdadeira Estamira, uma catadora de lixo que trabalhava em um aterro sanitário do Rio de Janeiro. A aproximação se estendeu até a morte dela, aos 70 anos, em 2011.

Outro passo nessa construção foi a decisão de articular ao enredo elementos de sua própria biografia. “Encontrei ali algo que eu queria dizer”, diz. “Vi aí a possibilidade de juntar duas coisas: o meu encantamento com Estamira e a minha história familiar.” Assim como Estamira, a mãe da atriz também sofria de distúrbios psíquicos. Vítima de depressão, passou por várias internações. E sofreu com uma infinidade de tratamentos e medicações que, não raro, mostraram-se inócuos. “A loucura é um assunto com o qual não sabemos lidar”, acredita.

Dirigida por Beatriz Sayad, Dani sublima o passado penoso costurando elementos dos dois universos. Fala por si e pela personagem que encarna. Toma ainda emprestados textos de outros autores, como os poetas Manoel de Barros e Ana Cristina César.

Com um discurso messiânico, Estamira acreditava-se detentora de uma verdade a ser revelada. Invocava o além, o inexplicável. Empunhava uma oratória raivosa contra os equívocos da ciência, desmontava seus supostos axiomas. Atacava a sociedade de controle, a religião e os poderes estabelecidos.

A peça, que já cumpriu temporada no Rio e esteve na grade do último Festival de Curitiba, costuma impressionar o público pela semelhança entre o desempenho da atriz e a Estamira da vida real. Entre sacos plásticos, que evocam o ambiente de um lixão, ela reproduz com veracidade gestos, vozes e inflexões da personagem. “Existe uma parcela do trabalho que é realmente de imitação. Sou boa com isso”, admite ela, que atuou durante muito tempo como palhaça no projeto Doutores da Alegria.

A mimese é, de fato, comovente. Ela coloca no corpo, e não apenas nas palavras, a força e o espanto de Estamira. Mas não seria incorreto dizer que a montagem se sustenta, sobretudo, por outro dado.

Sua qualidade maior é escapar do virtuosismo. A maneira como a encenação mostra-se capaz de abrir espaços para que o espectador vislumbre a intérprete para além de sua personagem.

É no trânsito entre as duas vozes – a sua própria e a de Estamira – que a Dani Barros

marca sua diferença em relação às atuações que acompanhamos em outros espetáculos biográficos. Em mínimas transições, ela passa de um lugar ao outro. Cria momentos em que as duas figuras aparecem sobrepostas.

Não há na peça a tentativa de se criar ilusões. Cenografia e iluminação cumprem uma função outra, que não essa. E a plateia conhece, desde o princípio, as regras do jogo que se estabelece em cena.

Esse conhecimento não advém de explicações didáticas. E elas não são necessárias. Só serviriam para macular a mágica zona enevoadada em que a atriz ousa se colocar.

Crítica de Bárbara Heliodora, no jornal *O Globo*, no dia 11 de dezembro de 2011.

“Adaptação do documentário ‘Estamira’ resulta em espetáculo comovente”

No Espaço Rogério Cardoso da Casa de Cultura Laura Alvim está o comovente espetáculo “Estamira — Beira do mundo”, que a diretora Beatriz Sayad e a atriz Dani Barros adaptaram do documentário de Marcos Prado sobre a mulher mentalmente perturbada que olha o mundo com visão crítica e imaginativa. Sem os vastos recursos do cinema fica maior ainda o mérito do monólogo, cuja vantagem é a concentração na figura única (em todos os sentidos) de Estamira, vivida com paixão por Dani Barros. É uma figura humana excepcional que se revela por trás dos limites impostos pela doença e pelas dolorosas circunstâncias que formaram seu universo, não só desde a infância, mas até mesmo em gerações anteriores.

O texto não só é fluente e rico, mas também — talvez até principalmente — se faz mais humano por deixar aflorar, sem timidez ou pudores, a mescla de dor e humor que permite a sobrevivência nessas condições. A frequência de médicos, clínicas e hospitais leva a uma intimidade com o universo das doenças mentais, bem como com um imenso contingente de vítimas de um sistema cruel por massificar os pacientes, maltratar suas individualidades; com tudo isso vemos Estamira aprender e constatar que não há mais inocentes, só espertos ao contrário...

No pequeno espaço a seu dispor, Aurora de Campos (com a colaboração da atriz e da diretora) armou um lixão de plástico que, com mais uns poucos elementos, serve bem o mundo do texto. Juliana Nicolay criou um ótimo figurino, cheio de misteriosos detalhes de costura percebidos através da blusa de tecido aproveitado. A luz de Tomás Ribas segue com justeza os momentos mais pungentes da confissão (ou proclamação) de Estamira, e a música evoca suas lembranças com a colaboração da voz de Soraya Ravenle. A direção de Beatriz Sayad tem a forma e o tempo de quem faz dela uma continuação da criação do texto, dando considerável variação ao monólogo, o que não é fácil.

Nada seria o mesmo, no entanto, sem a excepcional atuação de Dani Barros que, como a diretora, foi também parte da criação do texto. Com um físico esguio privilegiado para o papel e — nada mais difícil para uma atriz — “de cara lavada”, Dani Barros se entrega apaixonadamente à sua Estamira, sem nunca esquecer que está em um palco interpretando um papel, estabelecendo desde o início uma total comunicação com a plateia. De algum modo, o público sente que, por sorte, ele estava ali diante de Estamira na hora em que ela resolve expressar seus sentimentos sobre sua vida e o que esta lhe permitiu observar sobre o mundo em geral; e tal sensação é a medida da qualidade da atuação de Dani Barros. A junção de texto e atriz faz de “Estamira” um espetáculo excepcional.

Crítica de Macksen Luiz, no blog *Críticas, opinião, notícias e indicações teatrais*, no dia 15 de novembro de 2011.

“Estamira”

Neste monólogo, baseado na personagem verdadeira do filme de Marcos Prado, Estamira não está solitária no mini palco do Espaço Rogério Cardoso. A atriz Dani Barros, além de intérprete da catadora de lixo de Gramacho, é igualmente personagem, dividindo com alguém em permanente estado de (des)conexão com o real e pungente jorro verbal, parte essencial da sua própria vida. Na ponte que se estabelece entre personagem e atriz, não há lugar para o drama, mas para a emoção límpida que emerge de zonas sombrias e da necessidade de cumprir o fado. Restos e descuidos que são jogados fora, sem se perceber que muitos ainda têm serventia e merecem atenção, são recolhidos na dramaturgia de Beatriz Sayad e Dani Barros com a delicadeza e o cuidado que faltaram às vidas de quem se fala. Não é fácil reproduzir num palco a contundência que tinha o documentário de Marcos Prado, mas esta não é menor, mesmo que se saiba que no teatro não deveriam caber medidas comparativas tão superficiais. Estamira é alguém que traz em seu mundo psicótico a unidade construída por lógica própria, dolorosa, conflituosa, desesperada, mas ainda assim unidade, feita de palavras e de incansável procura de um lugar (Jardim Gramacho foi o ponto de chegada). Caminho percorrido até que o destino se cumprisse. Ao se perguntar, em meio a tantas indagações sem respostas, “pra que saber porque nasce uma pessoa?”, Estamira adota para si o papel de ser “a visão de cada um”, a representação de uma humanidade viva em meio a seus despojos. No acúmulo do que não tem mais uso, a catadora e uma outra mulher, que surge, subterraneamente, como depoimento vivido, ganham significações pelas palavras que voam sem direção, como os sacos plásticos que cobrem o piso do palco. Esta intensa volatilidade de pensamentos, aparentemente inconclusos e perdidos em visões e vozes vindas de escuras cavernas interiores, é estabelecida em roteiro sem quaisquer apelos à emotividade. Fio que tece bordado cênico de nós amarrados por linhas tortas, a dramaturgia apóia a atriz, que tal como intérprete fiandeira, vai desatando com fina agulha afetiva os nós, mais ou menos cegos, dos emaranhados veios da loucura. Dani Barros se impõe, no minúsculo espaço da representação, como presença poderosa de uma mulher em atordoado conflito consigo e com o mundo, e como depositária de história herdada, tão arrebatada quanto a letra do belo fado português cantado por Soraya Ravenle. Dani Barros atinge decantação interpretativa, que está à serviço de delicada, ainda que contundente, exposição da infinita possibilidade do teatro em se debruçar, inesgotavelmente, sobre a aventura humana.

Crítica de Tânia Brandão, no Blog do site UOL, no dia 26 de novembro de 2011.

“Contra o lixo da existência”

Muita gente não sabe. Ou menos, bem menos: apenas finge não saber. Mas, apesar de tanta indiferença, viver é um estado de delicadeza. Um fio tênue, quase esfumaçado, abstrato até, pode servir como imagem para explicar o que somos. Um gesto ríspido, a vida estala, se esvai. O espetáculo *Estamira Beira do Mundo* foi construído para demonstrar esta condição. A proposta, singela, alcança pleno sucesso, é emocionante, tão delicada quanto a vida: celebra com lucidez e um rendilhado sublime de emoções a grandeza da existência.

As fontes de inspiração, base para a construção de toda a cena, garantem impacto e emoção. Há o filme de Marcos Prado, referência primeira. E há a vida da atriz, Dani Barros. A opção, portanto, é por uma forma de performance ousada, em que a ficção, o foco no arbitrário da sociedade e a autobiografia interagem em profundidade. *Estamira* foi uma mulher real, massacrada pelas condições de vida subumanas vigentes no Brasil. Nasceu no interior, em uma realidade agrícola de ruína; liquidada pelo horizonte familiar de miséria e prostituição, violada e usurpada em seus direitos humanos mínimos, ela migrou para a cidade grande e acabou sobrevivendo graças à exploração do lixo depositado em Jardim Gramacho. Louca social, o seu discurso era uma demonstração pulsante da fragilidade do ser humano, registrada com maestria no filme. Dilacerante, o delírio da mulher-lixo revela uma lógica constrangedora: a defesa da integridade de uma pessoa que – digamos – a vida atropelou. Na montagem, contudo, surgiu a busca de uma outra dimensão, a necessidade de revelar que *Estamira* não nos é estranha, muito ao contrário, ela é um pouco aquilo o que somos, todos nós. Não passamos de seres-lixo, descartáveis, vidas de aluguel. Ou mais, muito mais: nós ajudamos a construir seres-lixo com a nossa indiferença.

De saída, a condição de loucura e miséria funciona como moldura geral da proposta, o chão por explorar. Transparece no figurino (Juliana Nicolay) e na cenografia (Aurora dos Campos, Beatriz Sayad e Dani Barros), caracterizações simbólicas inspiradas pelo universo dos catadores de lixo e dos espantosos depósitos sanitários produzidos por nosso cotidiano em uma velocidade assustadora. A luz e os efeitos sonoros reforçam alguns climas e mudanças do eixo da ação. No espaço exíguo da semi-arena, há um banco simples, uma mesa de apoio com alguns apetrechos de cena e um mar de sacolas de plástico colorido, descartáveis. Sob a direção sutil de Beatriz Sayad, Dani Barros se apresenta como pessoa, história de vida. Ela revela sua condição de filha de uma mulher vítima de um denso quadro de doença mental e conta como, depois do calvário de viver ao redor de uma louca, se tornou admiradora da força humana que percebeu em *Estamira*. E se apresenta também como atriz, uma intérprete de um tipo muito peculiar, capaz de se transmutar inteira em sentimentos, percepções, emoções. A coragem da atriz em cena é impressionante.

A dupla chave, o jogo realidade e teatro, é a matéria da cena. Através de uma sintonia sutil com a condição de alma de *Estamira*, Dani Barros envereda por uma metafísica da personagem, uma entrega intensa aos sentimentos e à percepção de mundo da mulher marginal corajosa, que não desistiu de viver. Os momentos de transcendência são interrompidos de quando em quando, para o relato emocionado do ponto de vista pessoal, de Dani Barros, e da história de vida da atriz. O efeito é notável, puro ato de

teatro. A percepção imediata é brutal - o ser humano se projeta como um nada, um prosaico fabricante de lixo, fragilidade em carne e osso.

A lição de Estamira se impõe com uma clareza de cegar, adequada para imprimir com tintas fortes este saber, que não deveria nunca ser esquecido – o valor maior para todos deve ser o respeito absoluto à vida, o respeito à delicadeza que o ato de existir precisa ser, para honrar o verbo. É a lição do lixo, aprendizado fundamental do tempo em que vivemos.

Crítica de Lionel Fisher, em seu blog de críticas teatrais, no dia 22 de novembro de 2011.

“Comoção profunda no Porão”

Maior encenador vivo, o inglês Peter Brook define o teatro como “A arte do encontro”. Ou seja: se não se estabelece um forte elo entre quem faz e quem assiste, o fenômeno teatral inexistente. E aqui estamos diante de um encontro que, sem nenhuma hesitação, afirmo que nenhum espectador jamais esquecerá - as razões detalharei mais adiante.

Inspirado no filme “Estamira”, de Marcos Prado, “Estamira - beira do mundo” chega à cena (Porão da Laura Alvim) com direção e dramaturgia assinadas por Beatriz Sayad, e atuação, dramaturgia e idealização do projeto a cargo de Dani Barros.

Bertolt Brecht costumava dizer: “Ha pessoas que lutam durante um ano e são importantes; outras lutam durante 10 anos e são muito importantes; mas há aquelas que lutam durante uma vida inteira: essas são as pessoas imprescindíveis”. E Dani Barros, sob todos os aspectos, é uma pessoa imprescindível.

Conheci Dani Barros quando ela tinha uns nove anos de idade - desde então é amiga íntima de minha filha mais velha, a atriz Rita Fischer. E esse precoce conhecimento, ao longo do tempo, só fez ratificar minha certeza de que estava diante de uma pessoa que jamais se deixaria abater pelos reveses da vida - no caso de Dani Barros, tais reveses foram muitos, em especial o fato de ter um pai desconhecido (até recentemente) e uma mãe portadora de doença mental.

No entanto, cumpre ressaltar que, embora acossada por um distúrbio incurável e que terminaria levando-a a cometer suicídio, Maria Helena Coelho Barros jamais deixou de transmitir à filha preciosos ensinamentos, dentre eles jamais deixar de ser forte e, sobretudo, jamais deixar de ser ela mesma. Neste sentido, foi plenamente bem-sucedida, muito mais, por sinal, do que muitas mães supostamente sensatas e equilibradas. Em nome do teatro, portanto, agradeço a Maria Helena sua determinante contribuição para que Dani Barros se tornasse a incansável guerreira que sempre foi, é e continuará sendo. Isto posto, vamos ao espetáculo.

É óbvio que a catadora de lixo Estamira Gomes de Souza ganhou notoriedade graças ao maravilhoso filme de Marcos Prado. E este nos mostra uma mulher de espantosa sabedoria, capaz de empreender notáveis reflexões sobre múltiplos temas e, acima de tudo, um ser humano que encarou a vida de frente, sem jamais se colocar numa postura de vítima, muito pelo contrário: extraía sua sobrevivência do lixo e nem por isso se considerava uma pessoa inferior. Dizem que era louca. Talvez o fosse. Mas será que nós, os supostamente sãos, encaramos a vida com a mesma garra e dignidade? Será que somos capazes de refletir sobre a vida com a mesma lucidez? Particularmente, acredito que não.

Estamira vivia do lixo. Dani Barros, desde a primeira infância, adorava catar caquinhos, daí seu apelido: Maria Caquinho. Como já dito, Estamira era considerada louca. A mãe de Dani Barros, também. Assim, nada mais emocionante e corajoso do que juntar, no mesmo espetáculo, a trajetória dessas três mulheres, o que resulta numa das mais

impactantes montagens que já assisti.

Mesclando ficção e realidade, o deslumbrante texto escrito por Beatriz Sayad e Dani Barros possui, dentre seus muitos méritos, o de exibir uma narrativa impregnada de dor e humanidade, mas também capaz de nos fazer rir em determinadas passagens. Ainda assim, o que prevalece é uma dilacerante tentativa de conscientizar o público sobre a questão da loucura, propondo uma mais do que pertinente reflexão sobre o tema. Daí resulta um impacto que, ao menos na sessão que assisti, levou todos os espectadores presentes a um estado de profunda emoção.

Esta, sem dúvida, também se deve à direção e à atuação. A primeira exhibe soluções criativas e imprevistas, cabendo ressaltar as passagens em que, impulsionados por dois ventiladores, dezenas de sacos de lixo alçam voo, vagando pelo espaço como pássaros encantados que, ao menos circunstancialmente, conseguem transcender a suposta miséria de que estariam constituídos.

Mas o céu é amplo e generoso, e acolhe com a mesma ternura tanto as garças como os urubus. Bom seria que, metáforas à parte, conseguíssemos abrigar, em nossos corações, todas as diferenças. E que um dia cheguemos a compreender que, na condição de homens, contemos tudo que é inerente ao humano. Aí, talvez, consigamos ser menos intolerantes e mais fraternos uns com os outros. Desejo utópico? Talvez. Mas são as utopias que fazem girar a roda da vida. Ou estarei completamente equivocado?

Quanto à interpretação, Dani Barros ratifica, mais uma vez, sua condição de melhor atriz de sua geração. Extraordinária comediante, Dani é também capaz de convencer plenamente em contextos dramáticos, como no presente caso. Exibindo presença, carisma, impecável trabalho vocal e corporal e, mais do que tudo, impressionante capacidade de entrega, a atriz promove, como dito no parágrafo inicial, um encontro que o público jamais esquecerá. Assim, nada mais me resta a não ser implorar aos sempre caprichosos deuses do teatro que continuem abençoando a trajetória desta atriz imprescindível. E, no que me diz respeito, gostaria de agradecer a Dani Barros o privilégio de tê-la visto mais uma vez em cena.

Com relação à equipe técnica, considero absolutamente irretocáveis as contribuições de todos os profissionais envolvidos nesta montagem que, sob todos os pontos de vista, se insere entre as melhores da atual temporada - Tomás Ribas (iluminação), Aurora dos Campos (cenografia, em colaboração com Beatriz Sayad e Dani Barros), Juliana Nicolay (figurino), Fabiano Krieger e Lucas Marcier (direção musical), Georgette Fadel (preparação de ator), Luciana Oliveira (preparação vocal), Marina Considera (canto) e Cristiana Wenzel (condicionamento corporal).

Crítica de Dinah Cesare, em *Questão de Crítica* – revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, do dia 26 de dezembro de 2011.

“Inventário de afetos viventes”

O espetáculo *Estamira – beira do mundo*, em cartaz no Porão da Casa de Cultura Laura Alvin, é uma criação em conjunto da diretora Beatriz Sayad com a atriz Dani Barros a partir do filme *Estamira* de Marcos Prado. Tanto o filme quanto o espetáculo nos mostram singularidades que surgem na vida por meio de atitudes sempre em desvio. Modos de estar que são atravessados pelas determinações dos sistemas e instituições, porém teimam em criar seus próprios percursos de transgressão e de constituição de sentidos inesperados. Assim é que parece se formar a ideia de personagem – e o motivo pelo qual somos atraídos ou distanciados dele – porque são evidências de ações. Talvez seja nossa constante maneira de significar a subjetividade em um endereçamento ao mundo. Entendo que a força da peça *Estamira* está em sua composição que deixa entrever a conflituosa região de convívio entre as construções ficcionais e o que normalmente consideramos o real. Esse movimento criou um potente uso do material original do filme.

Pensando no processo de construção, revelado no texto da atriz que está no programa, existe um momento chave em que Dani Barros assiste o filme de Marcos Prado e é afetada por ele, tanto que compreende de modo íntimo que ali se encontra uma material artístico que consegue dar forma a algo importante de sua própria vida e que é motor de seu trabalho. Tomo esse momento e as nuances de seu desdobramento na composição cênica como um lugar, uma zona de invisibilidade de onde parecem surgir os impulsos para a operação daquilo que denominamos arte. Então me parece que existe aí uma instância de não saber, de indiscernibilidade, de desejo, de um devir alguma coisa que se encontra com a construção da personagem *Estamira* do filme, com sua própria estrutura narrativa, com as especificidades da linguagem visual, fílmica e técnica, com a investida de outras subjetividades como a de Prado e toda uma equipe de trabalho. Na base desse encontro entre o que afeta a atriz e o filme (pressuposto como linguagem elaborada) está a relação entre os gêneros documentário e ficção e ainda a noção do texto fílmico como alteridade para a construção do texto da peça, o que se afirmou como um mecanismo produtor de distanciamento, ou seja, dificultando uma atuação que reconstitua os sujeitos dos discursos autobiográficos. O filme reverbera como materialidade reprodutível que entra em atrito com qualquer pressuposto de interpretação e reconstrução, tanto da personagem *Estamira* quanto da vida da atriz. Seguirei com algumas tentativas de verificações.

O título coloca um personagem à margem. No momento da entrada dos espectadores já se instala essa mesma qualidade de distância com a atriz em uma atitude sem traços de representação e sentada em uma espécie de banco comprido estofado de marrom. O banco está encostado na parede do espaço e não há como se voltar. Se aqui podemos considerar o mundo às suas costas, ele está vedado, barrado e é a peça que vai propor um modo de conhecê-lo. Uma qualidade da frontalidade na qual Dani Barros se coloca. A platéia toma conta da frente e das laterais do espaço e nos oferece a atriz sem lugar para onde ela possa se deslocar. É como se ela estivesse na borda, em um limite entre sua corporalidade e alguma outra coisa à sua frente que, se por um lado se mostra reconhecível como significantes do Aterro Sanitário do Jardim Gramacho, onde a *Estamira* do filme trabalhava e vivia, por outro lado é captado pela cenografia,

elaborada por Aurora de Campos (com colaboração da diretora e da atriz), por meio da leveza dos sacos plásticos vazios. Então, é possível caminhar por esse lugar limite, por que é aéreo, por que não oferece resistência. Uma bela transmutação da cena do filme de Prado que nos faz olhar um vento forte no lixão. Lembro aqui do *Angelus Novus* de Klee observado por Walter Benjamin. O filósofo nos diz que esse é o anjo da história, que parece se afastar de alguma coisa que olha fixamente – os acontecimentos – mas que são para ele uma catástrofe que acumula ruínas. O anjo quer parar para juntar os fragmentos, mas é impedido pela tempestade que sopra do paraíso. O vento cenográfico não tem truques, vem de dois ventiladores dispostos simetricamente no chão e revolvem os sacos plásticos que se dão a ver como os fragmentos do anjo. E a atriz funciona como o anjo da história e pode recolher seus restos de memória que perfazem a dramaturgia em montagem com as falas da personagem Estamira.

O aspecto de montagem da dramaturgia está materialmente concretizado na atuação da atriz que perpassa sem transição psicológica entre os fatos da personagem e os de sua própria memória. O que faz a diferença nesse caso e que transforma sua atuação em elementos de pura afetação para o espectador, dificultando uma rememoração melancólica, é o procedimento de assumir a perda, ou seja, assumir que não é possível qualquer reconstituição de coisas vividas, o que faz com que a atriz não “interprete” a personagem e nem tenha a intenção de mostrar um discurso autobiográfico, um depoimento pessoal. Mais do que a imbricação textual entre as falas de uma e de outra (personagem Estamira e atriz) – que por vezes aparece como recurso – Dani Barros oferece um estado físico e psíquico em ambiguidade constante, sem crença absoluta ou apego aos clichês de representação. O que se mostra é uma presença em desvio de si, uma pessoa que vive uma experiência ali no tempo da apresentação. E é isso que afeta, que cria condições para que a peça seja obra que reverbera para além do tempo de contato com ela. A arte não aparece como suporte, mas como uma resposta que nos faz suportar os acontecimentos de nossas vidas.

Domingos de Oliveira, em carta aberta para a atriz, em seu blog, no dia 12 de junho de 2012.

Carta aberta para Dani Barros

“Sua coragem intelectual é apenas comparável ao seu poder de compaixão”. Explico a frase que disse para Dani Barros depois de assistir “Estamira”. Sei que parece formal e excessivamente respeitosa, mas é assim que eu fico diante de um grande trabalho artístico. Não verti uma lágrima durante o espetáculo. Por dentro e por fora me perdiguei em posição de sentido, como deve ser feito durante as orações. A Estamira de Dani Barros é grave.

Eu não vi o documentário. O amigo Prado me perdoe, não foi por falta de estima. É que eu sabia tratar-se de uma descrição profunda do sofrimento causado pelas doenças mentais e não quis passar por isso. Imaginei que seria o mesmo que ver uma sessão de tortura. Sei que dói muito ser louco, embora nunca tenha passado propriamente por isso, apenas por perto. Minha mulher e os amigos foram ver, mas eu não. Acho que nunca um documentário ganhou tantos prêmios.

Por essa razão resisti em ver o trabalho da Dani Barros. Acabei indo, sentando na primeira fila, tanta insistência dos amigos. Se não caíram as lágrimas durante a representação, não faltaram logo depois que acabou. Chorei quinze minutos.

O espetáculo transita todo o tempo muito perto de um sentimento que devia ser proibido na vida e na arte, que é a autopiedade. Autopiedade é feio, é ignorância: um passarinho cai do galho morto de frio sem nunca ter sentido pena de si mesmo. Pois bem, Dani caminha todo o tempo sobre o fio dessa navalha. E não cai. Não toca nunca a autopiedade. Seu sofrimento é digno, altivo, como deve ser a Arte.

Trata-se de um trabalho sobre a compaixão, sobre o nobre sentimento da lástima pelo sofrimento humano. As pessoas de modo geral sofrem tanto quanto podem suportar na sua humana lida. E nós outros que por vocação amamos nosso semelhante, sofreremos também por não podermos evitar esse fato. A compaixão, que não é exatamente a paixão mas vem com ela, é um sentimento característico e natural do homem são. Infelizmente são poucos os são.

Quando essa lástima é levada às suas últimas conseqüências, transforma-se num verdadeiro embate com Deus, Ele mesmo. Como trava Camus em “O Estrangeiro” (que li aos 18 anos), Dani Barros nessa peça e Dostoiévski toda página. Esse enfrentamento ontológico ultrapassa o problema social ou qualquer outra objetividade. Assim como ultrapassa a Denúncia, o Ódio e a Revolta.

É neste terreno, pantanoso porém florido, que Dani caminha. A mistura que ela propõe, da loucura de sua mãe e de sua mãe Estamira, é audaciosa. O teatro-confissão, dito na primeira pessoa, é mais raro do que parece. Almejado por qualquer bom autor, é preciso muita coragem para colocá-lo em cena.

Não falei com Dani, que não conhecia antes, mais do que dez minutos ao terminar a sessão. Primeiro quis aconselhá-la a largar a peça. Ou pelo menos não fazê-la muitas vezes, para não passar por aquele sofrimento daquele papel muitas vezes. Logo percebi que estava dizendo uma tolice. Quando alguém alcança, falando de si mesmo, uma obra de arte, ela não dói mais! Não é mais com ele, é como se fosse com outra pessoa. Que, esta sim, sofrendo aos estertores, fala por todos, para a humanidade. No bom teatro o personagem sofre mas o ator não. O ator agradece no final, calmo, sorridente e privilegiado, a possibilidade de exercer seu ofício.

Resta perguntar quem é Beatriz Sayad. Ela dirige formidavelmente, na altura de todo o resto. E Soraya canta. Viva o teatro!

Passem lá. Vale a pena. Viver.

Respeitosamente,

Domingos Oliveira para Dani Barros

ANEXO 5

CADERNO DE IMAGENS

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 01 – Foto de cena dos “Extras” (Entrevista com o diretor) do DVD *Estamira – para todos e para ninguém*, onde é mostrada uma pintura do acervo pessoal de Estamira (foto da tela da televisão). Foto: Marília Martins.

IMAGEM 02 – Foto de cena do filme *Estamira*, onde é mostrado um retrato do acervo pessoal de Estamira (foto da tela do computador). Foto: Marília Martins.

IMAGEM 03 – Foto de cena do filme *Estamira* (foto da tela do computador). Foto: Marília Martins.

IMAGEM 04 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).

IMAGEM 05 – Foto do filme *Estamira* (foto da tela do computador). Foto: Marília Martins.

IMAGEM 06 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).

IMAGEM 07 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).

IMAGEM 08 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).

IMAGEM 09 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).

IMAGEM 10 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).

IMAGEM 11 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).

IMAGEM 12 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).

IMAGEM 13 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).

IMAGEM 14 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).

IMAGEM 15 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).

IMAGEM 16 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).

IMAGEM 17 – Fotos de cena do filme *Estamira* (fotos da tela do computador). Fotos: Marília Martins.

IMAGEM 18 – Foto de cena do filme *Estamira* (foto da tela do computador). Foto: Marília Martins.

IMAGEM 19 – Foto de cena do filme *Estamira* (foto da tela do computador). Foto: Marília Martins.

IMAGEM 20 – Foto de cena da peça *Estamira – beira do mundo* (foto da tela do computador). Dani Barros em cena. Foto: Marília Martins.

IMAGEM 21 – Foto de cena da peça *Estamira – beira do mundo* (foto da tela do computador). Dani Barros em cena. Foto: Marília Martins.

IMAGEM 22 – Foto de cena do filme *Estamira* (foto da tela do computador). Foto: Marília Martins.

IMAGEM 23 – Foto de cena da peça *Estamira – beira do mundo*. Dani Barros em cena. Foto: Luís Alberto Gonçalves.

IMAGEM 24 – Foto de ensaio da peça, em 2011, no lugar onde um dia foi o Lixão Jardim Gramacho. Foto: Barbara Copque.

IMAGEM 25 – Foto de cena da peça *Estamira – beira do mundo* (foto da tela do computador). Dani Barros em cena. Foto: Marília Martins.

IMAGEM 26 – Foto publicada no livro *O Elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*, de Alice Viveiros de Castro (Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005, p. 239). Dani Barros, como a palhaça Dra. Leonora Prudência, Grupo Doutores da Alegria. Foto: Celso Pereira.

IMAGEM 27 – Dani Barros na casa de D. Estamira. Foto: Acervo pessoal de Dani Barros.

IMAGEM 28 – Texto de Dani Barros e Beatriz Sayad, publicado no *Jornal Folha de São Paulo*, no dia 01 de maio de 2016. Foto: Barbara Copque.

IMAGEM 29 – Dani Barros na casa de D. Estamira. Foto: Acervo pessoal de Dani Barros.

IMAGEM 30 – Foto de cena do filme *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho (foto da tela do computador). Foto: Marília Martins.

IMAGEM 31 – Foto do camarim da atriz Dani Barros (na bancada, foto de Dani Barros no colo de sua mãe, Maria Helena Coelho Barros. Foto: Acervo pessoal da atriz Dani Barros.

IMAGEM 32 – Foto do momento dos aplausos depois de uma apresentação da peça *Estamira – beira do mundo*. Dani Barros no palco. Foto: Luís Alberto Gonçalves.

IMAGEM 33 – Beatriz Sayad durante um ensaio de *Estamira – beira do mundo*. Foto: Acervo pessoal da atriz Dani Barros.

IMAGEM 34 – Foto de Beatriz Sayad e Dani Barros, após uma apresentação de *Estamira – beira do mundo*, no Teatro Poeira, em 2016. Foto: Luís Alberto Gonçalves.

IMAGEM 35 – *Estamira*, em Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).



IMAGEM 01 – Foto de cena dos “Extras” (Entrevista com o diretor) do DVD *Estamira – para todos e para ninguém*, onde é mostrada uma pintura do acervo pessoal de Estamira (foto da tela da televisão). Foto: Marília Martins.

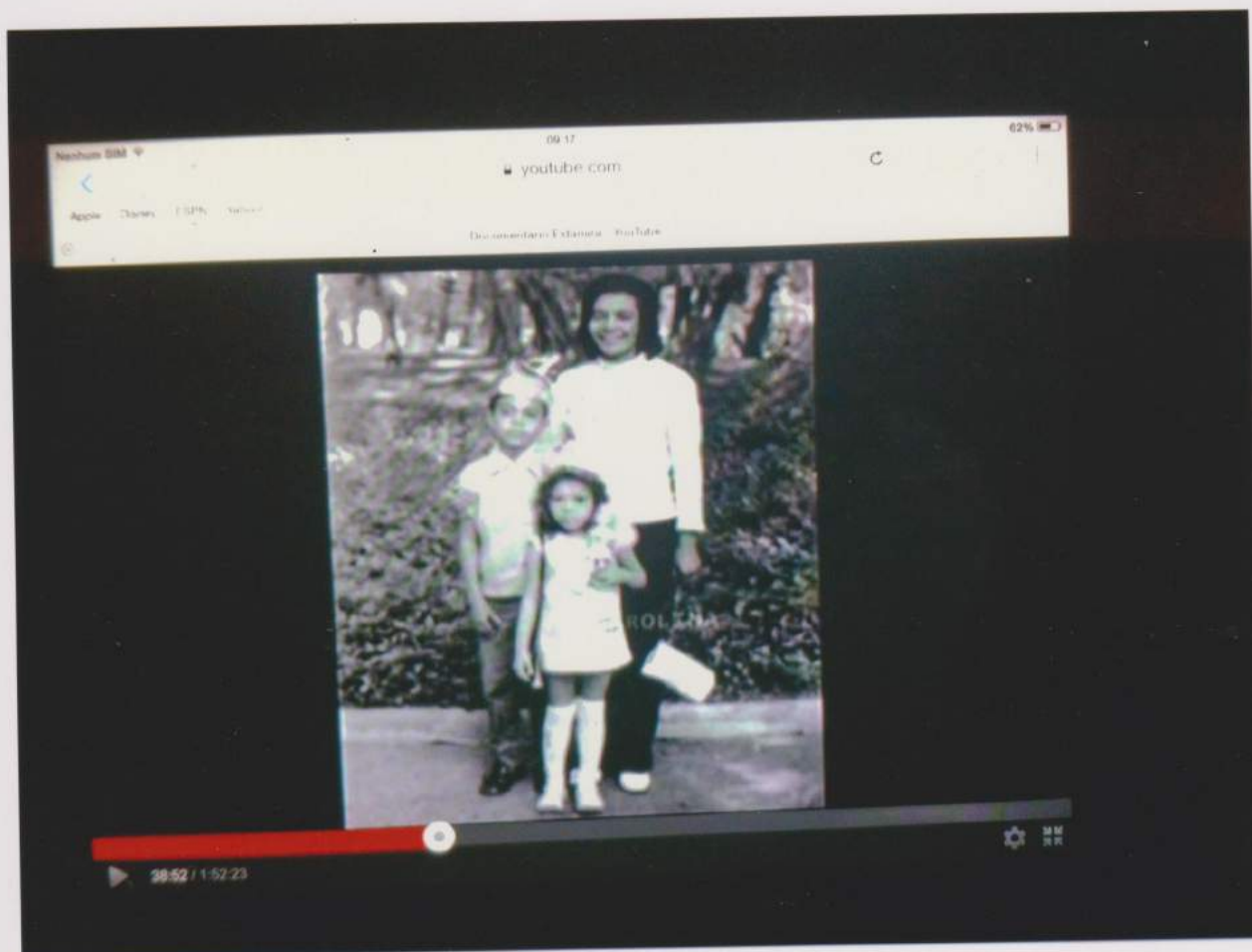


IMAGEM 02 – Foto de cena do filme *Estamira*, onde é mostrado um retrato do acervo pessoal de Estamira (foto da tela do computador). Foto: Marília Martins.

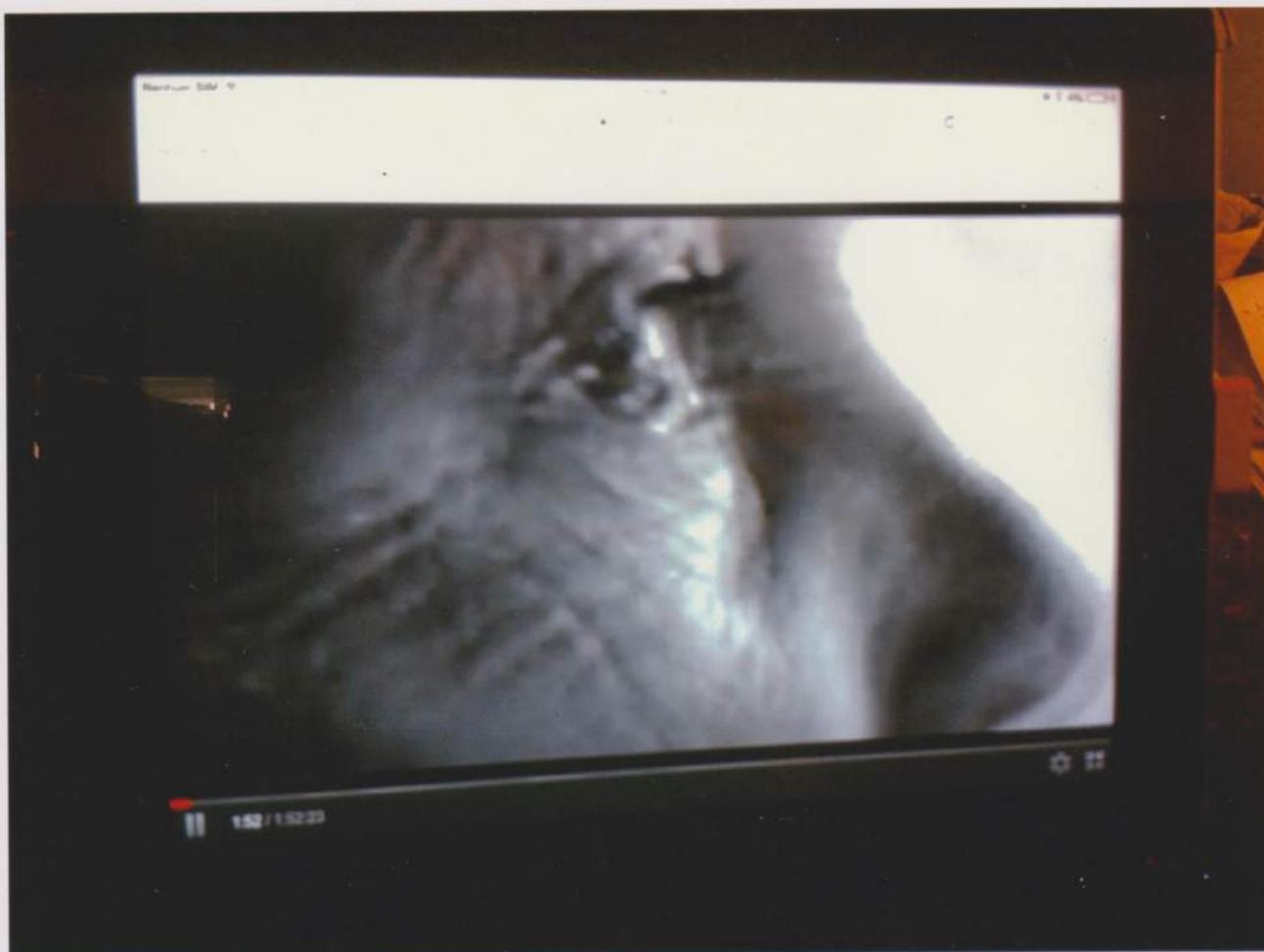


IMAGEM 03 – Foto de cena do filme *Estamira* (foto da tela do computador). Foto: Marília Martins.



IMAGEM 04 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).

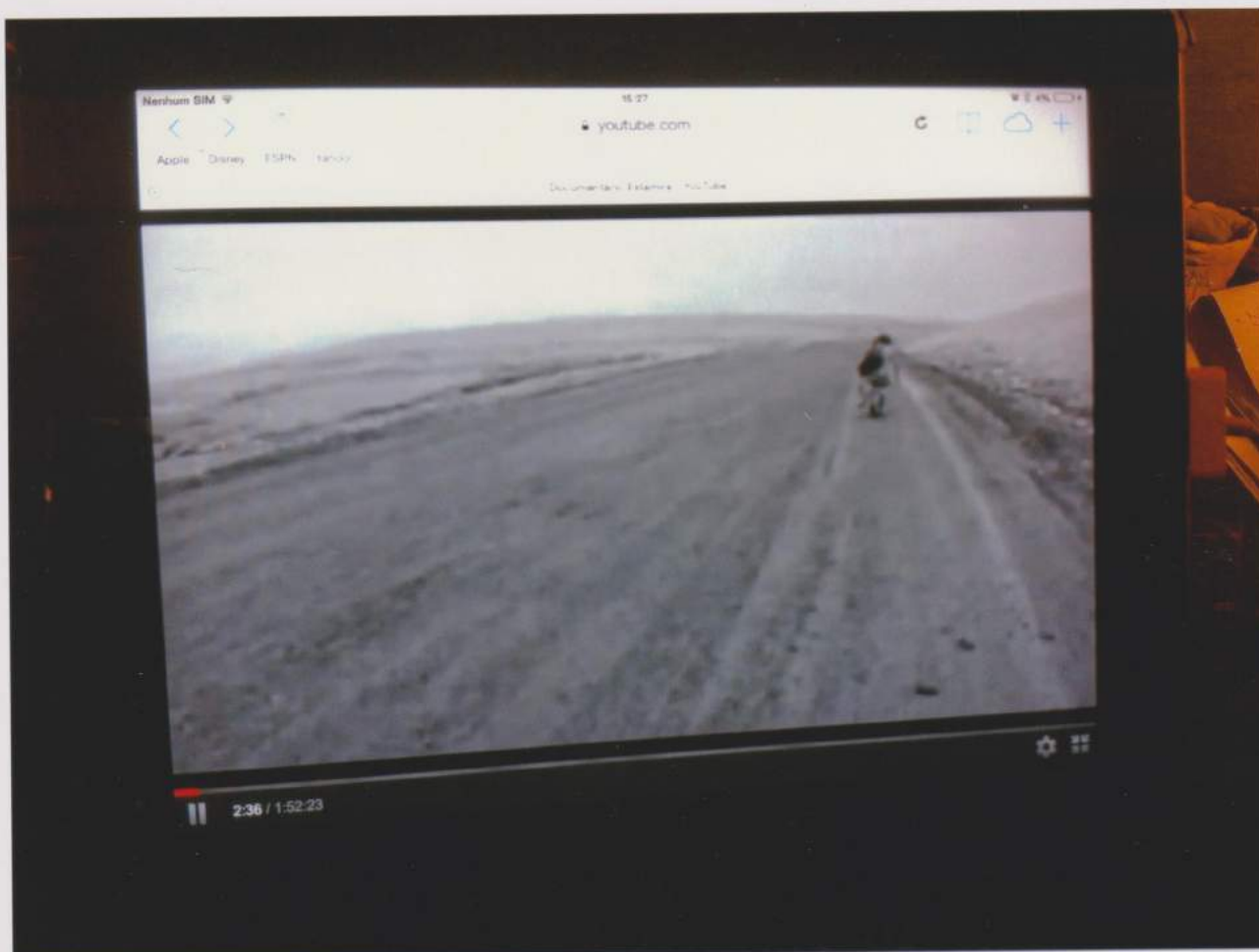


IMAGEM 05 – Foto do filme *Estamira* (foto da tela do computador). Foto: Marília Martins.



IMAGEM 06 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).



IMAGEM 07 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).



IMAGEM 08 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).



IMAGEM 09 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).



IMAGEM 10 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).



IMAGEM 11 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).



IMAGEM 12 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).



IMAGEM 13 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).



IMAGEM 14 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).

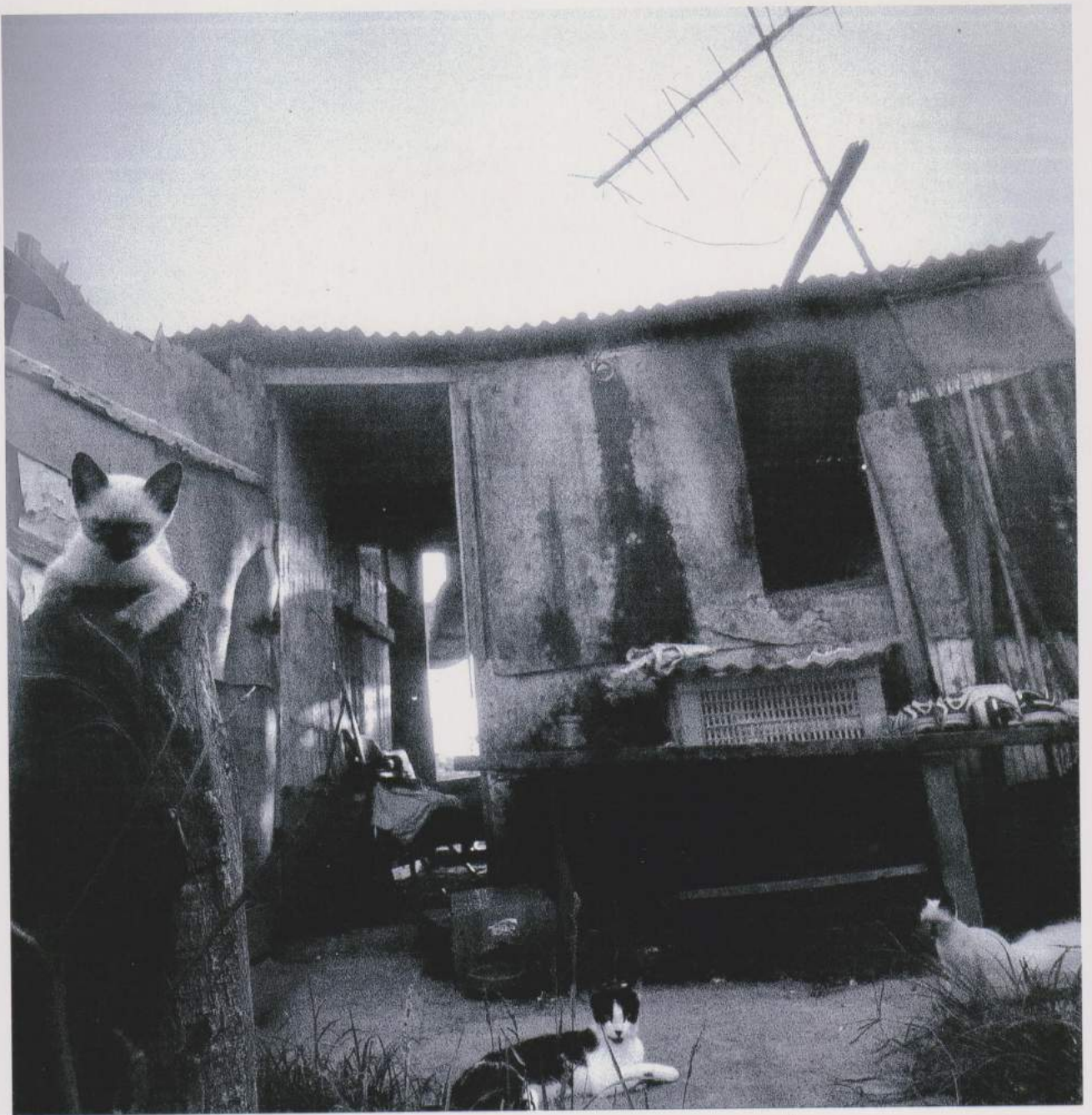


IMAGEM 15 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).



IMAGEM 16 – Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).



IMAGEM 17 – Fotos de cena do filme *Estamira* (fotos da tela do computador). Fotos: Marília Martins.



IMAGEM 18 – Foto de cena do filme *Estamira* (foto da tela do computador). Foto: Marília Martins.



IMAGEM 19 – Foto de cena do filme *Estamira* (foto da tela do computador). Foto: Marília Martins.



IMAGEM 20 – Foto de cena da peça *Estamira – beira do mundo* (foto da tela do computador). Dani Barros em cena. Foto: Marília Martins.



IMAGEM 21 – Foto de cena da peça *Estamira – beira do mundo* (foto da tela do computador). Dani Barros em cena. Foto: Marília Martins.



IMAGEM 22 – Foto de cena do filme *Estamira* (foto da tela do computador). Foto: Marília Martins.



IMAGEM 23 – Foto de cena da peça *Estamira – beira do mundo*. Dani Barros em cena.
Foto: Luís Alberto Gonçalves.



IMAGEM 24 – Foto de ensaio da peça, em 2011, no lugar onde um dia foi o Lixão Jardim Gramacho. Foto: Barbara Copque.



IMAGEM 25 – Foto de cena da peça *Estamira – beira do mundo*, (foto da tela do computador). Dani Barros em cena. Foto: Marília Martins.



IMAGEM 26 – Foto publicada no livro *O Elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*, de Alice Viveiros de Castro (Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005, p. 239). Dani Barros, como a palhaça Dra. Leonora Prudência, Grupo Doutores da Alegria. Foto: Celso Pereira.



IMAGEM 27 – Dani Barros na casa de D. Estamira. Foto: Acervo pessoal de Dani Barros.

6 De leoa a passarinho

Nova Iguaçu, 2011



DANI BARROS
BEATRIZ SAYAD

FOI NO MEIO do Carnaval de 2011. Demoramos para tomar a decisão. Não por falta de vontade, mas por receio, medo de incomodar, não sabíamos como seríamos recebidas. Tínhamos o Marcos Prado como padrinho, abrindo todas as portas de maneira generosa.

E tínhamos ao nosso lado a Barbara Copque, que, com sua delicadeza, poderia fotografar esse encontro tão esperado, se fosse possível, se fosse a vontade de todos. Partimos no carro dela e, no longo caminho que separa a zona sul carioca da rua dos Narcisos nos Prados Verdes em Nova Iguaçu, conversávamos sobre qualquer coisa, mas os corações batiam um pouco mais rápido do que o normal, afinal estávamos para conhecer, pessoalmente, a nossa mulher maravilha, a profeta do lixão.

Foi difícil chegar à casa. Mas chegamos. "Bem-vindos a este hospício, aqui somos todos loucos uns pelos outros" estava escrito na plaquinha na entrada. Fomos recebidas por Ernane, filho da Estamira, e sua mulher, Adriana.

Falamos do Marcos, do filme, eles mostraram a casa em construção, contaram como era antes, como estava ficando. Foram carinhosos e atenciosos, olharam nos nossos olhos e entendemos que o que se criava ali era cumplicidade para a vida. Estávamos ali não



No alto, Beatriz Sayad, abaixo, Dani Barros, e Estamira Gomes de Souza, em visita no verão de 2011

para pedir autorização para levar a voz da Estamira para o teatro — essa autorização estava dada.

Fomos pedir a bênção, fomos criar os laços sem os quais não poderíamos continuar. Fomos entender o que isso poderia significar para eles, para nós, para ouvir histórias que não estavam no filme, fomos com a certeza de que tínhamos de ir.

Estamira estava deitada na sua

cama. A leoa do filme estava então no estado passarinho. Levamos muitos presentes, pensando sempre num jeito de tocá-la, de dar conforto, de dar carinho. Levamos travesseiro, mantinha, palmito, muito palmito, que ela adorava, levamos óleo de lavanda.

Dani se aproximou, sentou na beira da cama. Contou para ela da emoção de vê-la no filme, da importância das coisas que ela dizia,

da vontade de montar uma peça. Ela era um pouco criança de novo, mas escutava tudo. Ela era ela e muitas outras pessoas importantes das nossas vidas (uma porção delas), o que nos dava um nó na garganta, pois encontra-la ali, pegar na sua mão, fazer café na sua testa, eram gestos conhecidos, era como reencontrar pessoas queridas muito próximas, mas que já não estavam mais conosco.

Nos sentíamos unidas a ela nesse lugar muito simples, não verbal, do afeto e de uma compreensão de que não sabíamos muito o que dizer, mas que isso não diminuía nossa vontade de estar ali.

E nessa conversa, a Dani falou com toda clareza: "Vou fazer você no teatro" e citou um trecho do filme imitando direitinho o jeito dela falar "a culpa é do hipócrita mentiroso esperto ao contrário...". Ela olhou e riu. Começou a falar. Disse duas frases que viraram o final do espetáculo. Selou nosso encontro.

Depois houve outras visitas, na sua casa ainda, no aniversário dela de 70 anos. E no hospital, quando ela já estava para partir para o além do além, para virar invisível. A relação com seus filhos se estreitou. A maior emoção para nós foi tê-los na plateia, não só de "Estamira - Beira do Mundo", mas também de outros espetáculos que fizemos depois.

Estamira deixou muitas heranças para todos nós, tão ricas. Deixou sua sabedoria, sua lucidez, sua "inlucidez", deixou sua missão. Deixou a dignidade de todas as suas escolhas. E os frutos que elas trouxeram. Ela bem disse: "E quando desencarnar, vou fazer muito pior". No final da peça, a Maria Rita disse: "Às vezes eu fico pensando se a minha mãe era realmente louca".

Nota:
A peça "Estamira - Beira do Mundo" está em cartaz no Teatro Poeira, no Rio, até 29/5.

IMAGEM 28 – Texto de Dani Barros e Beatriz Sayad, publicado no *Jornal Folha de São Paulo*, no dia 01 de maio de 2016. Foto: Barbara Copque.



IMAGEM 29 – Dani Barros na casa de D. Estamira. Foto: Acervo pessoal de Dani Barros.



IMAGEM 30 – Foto de cena do filme *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho (foto da tela do computador). Foto: Marília Martins.



IMAGEM 31 – Foto do camarim da atriz Dani Barros (na bancada, foto de Dani Barros no colo de sua mãe, Maria Helena Coelho Barros. Foto: Acervo pessoal da atriz Dani Barros.



IMAGEM 32 – Foto do momento dos aplausos depois de uma apresentação da peça *Estamira – beira do mundo*. Dani Barros no palco. Foto: Luís Alberto Gonçalves.



IMAGEM 33 – Beatriz Sayad durante um ensaio de *Estamira – beira do mundo*. Foto: Acervo pessoal da atriz Dani Barros.



IMAGEM 34 – Foto de Beatriz Sayad e Dani Barros, após uma apresentação de *Estamira – beira do mundo*, no Teatro Poeira, em 2016. Foto: Luís Alberto Gonçalves.

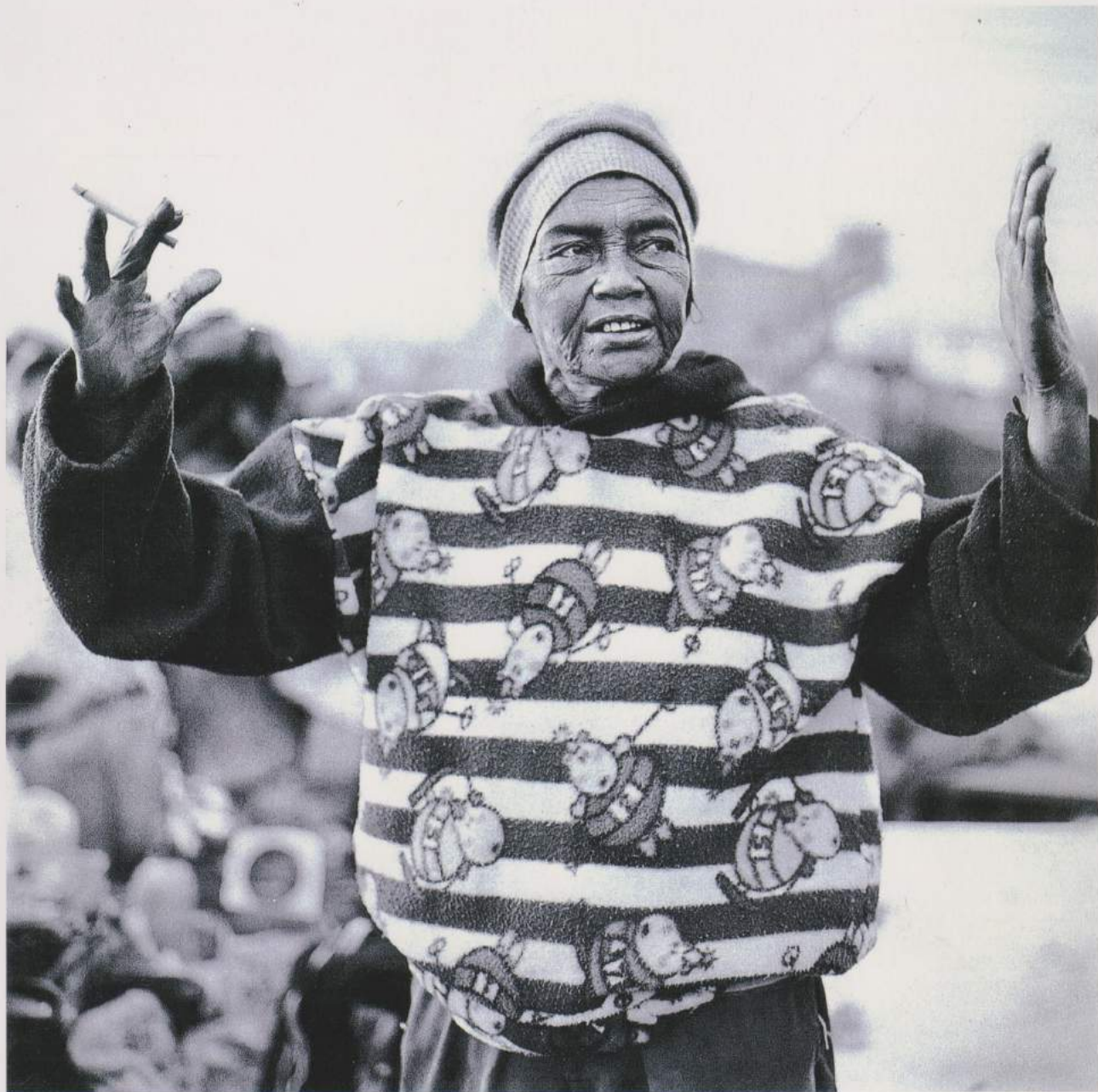


IMAGEM 35 – Estamira, em Foto de Marcos Prado, publicada no ensaio fotográfico *Jardim Gramacho* (Rio de Janeiro: Argumento, 2004).

