

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

CURSO DE MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

CENAS DA VOZ:

A SONORIDADE NO TEATRO DE ADERBAL FREIRE-FILHO,

MOACIR CHAVES E JEFFERSON MIRANDA

MARCIO AUGUSTO RIBEIRO FREITAS

Rio de Janeiro

Outubro de 2012

CENAS DA VOZ:
A SONORIDADE NO TEATRO DE ADERBAL FREIRE-FILHO,
MOACIR CHAVES E JEFFERSON MIRANDA

MARCIO AUGUSTO RIBEIRO FREITAS

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientação: Prof. Dra. Maria Flora Sússekind

Rio de Janeiro

Outubro de 2012

F866 Freitas, Marcio Augusto Ribeiro.
Cenas da voz : a sonoridade no teatro de Aderbal Freire-Filho, Moacir Chaves e Jefferson Miranda / Marcio Augusto Ribeiro Freitas, 2012.
131f. ; 30 cm

Orientador: Maria Flora Sússekind.
Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

1. Freire-Filho, Aderbal, 1941- . 2. Chaves, Moacir, 1965- . 3. Miranda, Jefferson. 4. Teatro - Brasil. 5. Teatro contemporâneo. 6. Diretores e produtores de teatro. 7. Voz. 8. Cena teatral. I. Sússekind, Maria Flora. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Artes Cênicas. III. Título.

CDD – 792.0981



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

**“CENAS DA VOZ:
A SONORIDADE NO TEATRO DE ADERBAL FREIRE-FILHO,
MOACIR CHAVES E JEFFERSON MIRANDA”**

por

MARCIO AUGUSTO RIBEIRO FREITAS

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. MARIA FLORA SUSSEKIND - Orientadora

Profa. Dra. SILVIA FERNANDES DA SILVA TELESÍ (USP)

Profa. Dra. ANGELA MATERNO DE CARVALHO (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: Aprovada (com louvor).

Rio de Janeiro, RJ, em 26 de outubro de 2012

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em especial, a Marcelo Esteves, aos meus pais, Sergio e Angela Freitas, e a minha irmã, Marcela Freitas, pelo apoio continuado.

À professora Flora Sússekind, pela confiança depositada em mim e a pela orientação carinhosa, exigente e interessada.

Aos professores que me acompanham desde a graduação na Unirio. À professora Ângela Materno pelas leituras instigantes. À professora Maria Helena Werneck pela dedicação. Às professoras Ana Bulhões e Nara Keiserman pela amizade.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio e a seus funcionários, em especial ao professor Paulo Merísio pela atenção.

Aos membros da minha banca de defesa, professoras Sílvia Fernandes e Inês Cardoso e professor Denilson Lopes.

Aos diretores Aderbal Freire-Filho, Moacir Chaves, Jefferson Miranda e aos artistas envolvidos nos espetáculos analisados, pela inspiração. A Moacir e Jefferson também pelo auxílio paciente.

Aos amigos Angela Bellonia, Bruno Augusto, Cândido Damm e Diego Molina pela ajuda para a conclusão deste trabalho.

Às minhas amigas parceiras de trabalho do Teatro Número Três: Marina Hodecker, Mariana Barcelos e Paula Lanziani. Aos meus parceiros do *Sem falsidades*: Bruna Savaget, Carolina Godinho, Antonio Dantas, Adriana Milhomem e Cássia Maria Monteiro. E aos meus parceiros do Teatro de Nós e do Era uma galera.

Aos meus colegas de mestrado, em especial Péricles Amim, Ignacio Aldunate, Amália Herrera, Helen Miranda, Mariana Rabelo e Matheus Rebelo. À minha família e aos meus amigos pelo apoio, em especial Anna Esteves, Dinah Cesare, Morena Cattoni e Norma Pace. E à Brigitte pela companhia.

RESUMO

Este trabalho parte de um recorte sobre a obra de três encenadores brasileiros hoje atuantes na cidade do Rio de Janeiro – Aderbal Freire-Filho, Jefferson Miranda e Moacir Chaves –, para apontar marcas da materialidade da voz sobre a cena teatral. Analisando índices visuais e sonoros a partir do registro em vídeo de alguns espetáculos, sugere-se que tais artistas propõem estranhamentos, manipulados em escala diminuta, impedindo que a comunicação entre ator e espectador seja percebida como transparente. Suas formas de distintas de operar – como, por exemplo, a sutil artificialização da voz clara e bem projetada no teatro de Aderbal, as repetições monocórdicas de padrões sonoros nos espetáculos de Chaves, ou os balbucios do registro cotidiano dos atores de Miranda – estão intimamente ligadas a modos de pensar a teatralidade da cena, propondo apagamentos e potencializações particulares aos recursos dos atores.

Palavras-chave: teatro contemporâneo; teatro brasileiro; voz; sonoridade; cena teatral; diretores brasileiros; Aderbal Freire-Filho; Moacir Chaves; Jefferson Miranda.

ABSTRACT

This work selects a few plays directed by three Brazilian artists, currently active in Rio de Janeiro – Aderbal Freire-Filho, Jefferson Miranda and Moacir Chaves – to examine the materiality of the voice on the theatre stage. It analyses visual and sound elements from recorded performances, suggesting how the artists propose forms of defamiliarization, manipulating signs on a small scale, preventing the communication between actors and audience from being perceived as transparent. Their distinct ways of sounding the voice – for instance, the slight artificiality of the clear sounding voice on Aderbal's theatre, the monotonous repetitions of sound patterns on Chaves' scenes, or the mumbling of the everyday voice of Miranda's actors – are closely linked to their thoughts regarding the theatricality of the stage, proposing empowerments and silences to the actors' resources.

Keywords: contemporary theatre; Brazilian theatre; voice; sound; theatre performance; Brazilian directors; Aderbal Freire-Filho; Moacir Chaves; Jefferson Miranda.

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo 1: Discursos sobre o teatro e o som	
Uma técnica vocal para o ator de teatro	13
A convocação do corpo	15
Propostas de separação	18
Intencionalidades poético-sonoras	21
Musicalidade ruidosa da fala	23
Capítulo 2: A fidelidade de Aderbal Freire-Filho	
Do literário para o teatral	29
<i>O púcaro búlgaro</i>	32
Enumeração de palavras	39
Exaurir a fala	46
Capítulo 3: A manipulação da forma de Moacir Chaves	
Matéria e estilo	54
<i>Labirinto</i>	60
Uniformidade e singularização	64
Quartel de vozes	72
Expressões monocórdicas	79
Capítulo 4: A voz escondida de Jefferson Miranda	
Reações não-teatrais	85
<i>Deve haver algum sentido em mim que basta</i>	90
Um nada cheio de coisas	94
Sussurros e tagarelices	98
Ocultações	104

Considerações finais.....	115
Referências bibliográficas.....	124
Sobre Aderbal Freire-Filho	127
Sobre Moacir Chaves	128
Sobre Jefferson Miranda	129
Filmografia.....	129
Ficha técnica dos espetáculos	130

INTRODUÇÃO

[...] compreendi que as duas atrizes que eu vinha admirando desde alguns minutos não tinham nenhuma semelhança com aquela que eu viera ouvir. Mas ao mesmo tempo cessara todo o meu prazer; por mais que estendessee para a Berma os meus olhos, os meus ouvidos, o meu espírito, a fim de não deixar escapar uma migalha das razões que ele me daria para admirá-la, não conseguia colher uma única. Nem sequer podia, como se dava em relação a suas colegas, distinguir-lhe na dicção e no desempenho entonações inteligentes, belos gestos. Ouvia-a como se [eu] lesse *Fedra*, ou como se a própria Fedra dissesse naquele momento as coisas que eu escutava, sem que o talento da Berma parecesse acrescentar-lhes coisa alguma. [...] passou pela plaina de uma melopeia uniforme toda a tirada onde se viram confundidos tantos contrastes [...]; aliás, ela a disse tão depressa que somente quando chegou ao último verso foi que meu espírito tomou consciência da propositada monotonia imposta aos primeiros (Proust, 2006: p. 39-41).

Algo falta à Berma, atriz tão idealizada pelo narrador que vai ao teatro, no início do segundo volume de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Em comparação às atrizes secundárias, que empregavam “entonações engenhosas, ora apaixonadas, ora irônicas, que me faziam compreender o significado de um verso que lera em casa” (p. 39), a voz de Berma, o modo como proferia as palavras de Racine, frustrava e tornava disfuncional a atenção que este espectador interessado dedicava à recepção do espetáculo, espectador cujo corpo esforçava por tornar-se senão “um meio acústico que apenas tinha importância na medida em que era favorável às inflexões daquela voz”. Mas a esta grande atriz e a este espetáculo não interessava ilustrar o texto dramático, dar a ver cada um dos sentidos propostos pelo autor, como talvez esperasse o jovem.

Esse espectador francês ficcional do fim do século XIX, jovem entusiasta das letras, em sua primeira ida ao teatro, parece esperar que a materialização sonora de um texto em cena, a partir das inflexões da voz do ator, estabeleça determinados vínculos com a obra original. Ele espera ser agraciado por certos procedimentos sonoros, similares àqueles ali ouvidos nas vozes das atrizes secundárias. Da leitura de *Fedra* por uma grande atriz ele espera uma potencialização (bastante particular) da beleza do texto. Contudo, em uma passagem na qual identifica “uma confusão de contrastes” no texto escrito, ouve apenas uma “melopeia uniforme”. A Berma lhe apresenta algo inesperado – talvez mais próximo de uma incorporação do papel – e, ao invés do arrebatamento que esperava sentir nessa primeira ida ao teatro, diante dessa grande atriz, esse espectador é aturdido por uma cegueira.

A decepção experimentada não leva, porém, a uma desvalorização da elogiada atriz: “meu interesse pelo desempenho da Berma não cessara de aumentar depois de finda a representação, [...] mas sentia a necessidade de lhe encontrar explicações” (p. 50), e ele busca na experiência do sr. de Norpois – “mil vezes mais inteligente que eu, devia estar de posse daquela verdade que eu não soubera extrair do desempenho da Berma” (p. 48) –, e mais tarde na de Bergotte, compensações intelectuais para sua recepção falha, que não soubera apreciar todo o potencial da interpretação da atriz. Sobre esse trecho do romance, Gilles Deleuze sugere que “talvez fosse necessário ouvi-la de outro modo. Os signos que não soubemos apreciar nem interpretar enquanto os relacionávamos à pessoa da Berma, talvez devêssemos procurar seu sentido em outro lugar: nas associações que não estão nem em Fedra, nem na Berma” (Deleuze, 2003: p. 33-4).

A questão que se coloca aqui não é situar historicamente os modos performáticos de Berma, ou interpretar as pulsões do personagem proustiano, mas perceber o lugar de uma falta – de uma ausência e de uma frustração – como um lugar de criação. No exemplo do romance, a falta talvez se associe mais imediatamente a uma sensação de inferioridade intelectual – há algo a se perceber, que os outros percebem e ele não. Contudo, a busca pela explicitação das qualidades de Berma não pode ser conclusa, e o narrador o sabe. É mesmo produzindo uma cegueira naquilo que ela dá a ouvir, que a voz de Berma opera.

Seria possível traçar mapeamentos panorâmicos, ao longo do século XX, e muitos foram traçados, a respeito das aproximações e afastamentos entre texto e cena teatral. Se, por um lado, a ideia de uma cena subserviente à obra escrita já foi intensamente problematizada, isso não implicou na instauração unânime de seu oposto, ou seja, as instâncias texto e cena não se tornaram independentes, nem a distância entre elas tornou-se irrelevante. Dentro da multiplicidade de manifestações comportadas hoje na denominação de teatro, mantem-se, em diferentes graus, uma tensão entre o presente do acontecimento estético e certo referente originário (obra escrita, modelo de repetição), a cujo acesso os artistas funcionam como mediadores, sendo essa uma entre suas múltiplas funções. Esse referente (fixado a priori, ou passível de fixação parcial) é atualizado no presente da encenação, pelo ator, com os recursos de seu corpo, e pela matéria resultante do trabalho de outros artistas (cenógrafo, figurinista, videoartista, etc.), dando vez, em cada iteração, a um acontecimento relativamente inédito (no qual há tentativas de repetição mais ou menos precisas).

A voz do ator é um dos elementos que operam nessa tensão, entre o evento e a origem. No peça de Racine, uma literatura dramática precede à cena (à qual o narrador do romance de Proust já teve acesso, familiaridade que contribui para seu estranhamento). Mas, em termos gerais, a enunciação precisa de uma série de palavras pela voz do ator não implica a existência de uma origem escrita à qual essa voz remeteria. O ator pode se apropriar de um referente outro com maior ou menor grau de liberdade – entre falar espontaneamente sobre tema pré-definido, usar um roteiro estruturado com espaço para improvisação, transformar as palavras de um autor, ou repetir palavras rigorosamente fixadas, há inúmeras possibilidades.

Neste trabalho de dissertação, interessa menos a capacidade improvisacional do ator – seu potencial de criação linguística no instante do evento – mas são relevantes as transformações que esse ator opera ao atualizar um texto vocalmente. A palavra oral em cena: é ela o objeto central. É preciso, logo de início, delimitar um recorte, entender onde se pode pousar o olhar, para que, ao enumerar objetos de estudo, fique evidente a parcialidade daquilo que se almeja perceber neles.

Há uma série de estudos a respeito da técnica vocal do ator de teatro, escritos por fonoaudiólogos e pesquisadores da voz, que centram seu olhar na fisiologia do ator e nas metodologias de criação cênica a partir da voz. Cito alguns desses estudos, na escrita desta dissertação, devido à sua extensão e relevância; determino, contudo, uma distância, uma diferenciação de objetivos. O presente trabalho não almeja investigar técnicas atorais de produção sonora, ou questões relacionadas à organicidade da produção da voz. Ele parte de uma instância (de observação) na qual o som já foi produzido, para analisar o objeto sonoro, inserido no complexo da cena. Ou seja, interessa menos considerar quais recursos são mobilizados pelo ator, para produzir tais eventos sonoros, do que esmiuçar os eventos sonoros em si, compreendendo essa produção em diálogo com uma série de outros eventos, observáveis e audíveis. De certo modo, evita-se a técnica atorial na tentativa de se aproximar da ideia de uma cena não-orgânica, analisando eventos sonoros que, de modos particulares e por vezes sutis, desafiam certas exigências impostas ao treinamento do ator, certas necessidades formativas para o desenvolvimento de uma técnica individual que produza uma presença cênica vivaz (e um teatro vivo).

Sugerir uma não-organicidade não implica retroceder a formas duras, fixas e clichê típicas que tais estudos e manuais advogam contra – mas implica uma espécie de mortificação. Implica tentar pensar, provisória e problematicamente, a voz como uma instância separável do corpo. Implica negar certas exigências da busca por uma expressão normal ou natural, e considerar a vocalização como resultado de uma manipulação. Certamente o ator manipula, e certamente há técnicas (como parte de uma formação regular, ou de um aprendizado autodidata, ou ambos), mas não são elas que desejo identificar, as técnicas. Ao observar tais instâncias sonoras menos como produtos de um corpo, e mais como produtos de uma intencionalidade cênica, chego próximo a re-implicar a manipulação, como se ela correspondesse mais ao domínio da estética do que ao da técnica, e, em certo recorte que proponho, privilegiando alguns espetáculos recentes, correspondesse mais a gestos de intencionalidade de diretores do que de atores. Tal escolha é sem dúvida problemática – mas é preciso, de início, esboçar essa proposição, para compreender um caminho a ser traçado.

Parto, nesta análise, de três diretores de teatro, três artistas cuja obra tem traços perceptivelmente autorais. Ao toma-los como eixo desta reflexão, não é minha intenção ir ao encontro daquilo que seria a essência de suas estéticas; não quero desvelar três obras, três grandes intencionalidades. O objeto deste estudo – a palavra oral em cena – é o que busco conhecer a partir de um recorte focado em eventos sonoros de alguns espetáculos desses encenadores. Talvez, retifico-me, essa proposição seja falha, esteja invertida: a palavra oral de que estou falando genericamente aqui, sem ter ainda enumerado qualidades, especificidades, ela existe porque estou criando categorizações para ela a partir da observação de tais obras. Parto, portanto, de minhas observações sobre espetáculos que vi – e, de certo modo, falo tanto da obra quanto falo de mim, da minha possibilidade de selecionar, recortar e analisar. O trabalho não pretende esgotar a obra de tais encenadores, mas apontar nelas algo específico que recorto, de forma parcial.

Ao dispor, lado a lado, espetáculos de três encenadores bastante diferentes entre si, não sugiro equivalências, e talvez encontre mesmo poucas operações em comum. Tenho em mente, porém, a evidenciação de certos modos de lidar com a palavra, que propõem à voz cênica apagamentos, reduções, ineloquências, questionando nela qualidades associadas à sua vivacidade, criando francos artifícios, chamando a atenção para a materialidade do som. Tanto na sutil artificialização da voz projetada e bem articulada do teatro de Aderbal

Freire-Filho, como na sonoridade relativamente monocórdica das peças de Moacir Chaves, e ainda nos balbucios do registro cotidiano dos atores de Jefferson Miranda (para introduzir brevemente os exemplos a serem analisados), há proposições de trabalhos de recepção diferenciados para o espectador. Este não pode mais ouvir a palavra de forma transparente, como se ela desse pleno acesso à verdade do personagem (ou do ator). Há um embate, há um estranhamento, algo não se pode perceber, há opacidades. Ainda que, no exemplo de Proust, a performance da Berma talvez sugira uma imbricação inelutável entre atriz e personagem – e o que eu estou começando a propor como objeto de estudo é uma voz que problematiza essa junção –, me interessa ali especialmente a sensação de cegueira relatada pelo personagem: uma voz barra a ele a compreensão imediata, para que a busque ainda mais avidamente, e compreenda a própria falta como forma de conhecimento.

CAPÍTULO 1: DISCURSOS SOBRE O TEATRO E O SOM

Uma técnica vocal para o ator de teatro

Entre os maiores atores, não se consegue mais distinguir a trajetória verbal do sentimento. É a aliança perfeita entre a técnica e a expressividade. Não se sabe mais se é o sentimento que faz nascer a trajetória verbal ou se é a trajetória verbal que faz nascer o sentimento (Michel Bernardy apud Pavis, 2003: p.122).

A ideia de um grande ator de teatro está frequentemente associada – de diferentes modos ao longo da história do teatro ocidental – a usos potentes da voz, ou seja, a modos eficazes de potencializar a expressão oral em favor de uma performance que envolva os espectadores no presente da enunciação. Considerando a transitoriedade do que é digno de nota – Pavis lembra-nos que “cada escola se proclama ‘natural’ e acha a interpretação da trupe rival demasiado ‘declamatória”” (Pavis, 1999: p. 85) – é recorrente que certas qualidades da voz sejam citadas ao enumerar as características essenciais de um bom ator de teatro. O gesto de apontar para esse ator oscila entre um encantamento sacralizador – “tal ator é genial, como ele há poucos” – e uma preocupação pedagógica – “um grande ator é produto de um bom aprendizado”. Ainda que se continue propagando a ideia do grande ator como estado de exceção, tornou-se progressivamente indispensável a formulação de metodologias de formação.

No Brasil, na segunda metade do século XX, tanto o *Manual de voz e dicção* de Lília Nunes (1972) quanto o *Expressão vocal e expressão corporal* de Glorinha Beuttenmüller e Nelly Laport (1974) são exemplos significativos de publicações sobre a voz, destinadas a profissionais de teatro, que objetivaram suprir uma carência de literatura específica ao assunto. Destacarei também, de publicações mais recentes, dois estudos sobre a técnica vocal: o de Marlene Fortuna, *A performance da oralidade teatral* (2000), que se aproxima da experiência da atriz na companhia do diretor Antunes Filho, e o de Lucia Helena Gayotto, *Voz: partitura da ação* (2002), que tematiza seu trabalho de preparadora vocal junto ao Teatro Oficina, de José Celso Martinez Corrêa.

Beuttenmüller e Laport, colaborando para integrar conceituações das áreas de expressão vocal e expressão corporal (respectivamente), definem com precisão o que pretendem com a publicação do livro:

Este é um livro eminentemente prático. Existem livros de vários tipos para várias finalidades. [...] e, finalmente, os livros práticos mais conhecidos como manuais. Estes se destinam a fornecer ao leitor uma série de normas que levadas à prática podem ajudá-lo a “fazer” ou a se “transformar” em alguma coisa. [...] Os livros práticos exigem do leitor, principalmente, a vontade e o esforço para o treinamento (Beuttenmüller e Laport, 1974: p. 7-8).

O apelo à praticidade estabelece clara e imediatamente a função do livro: fornecer normas para o treinamento de atores. Os procedimentos vocais ali descritos, ainda que padronizados, não objetivam suplantam a particularização, nem tornar irrelevante a figura do instrutor: “Os exercícios serão individuais e sob a direção de professor capacitado; somente o professor saberá avaliar quais as dificuldades e as possibilidades de cada estudante” (p. 56). Além disso, a formulação de uma metodologia de treinamento não pretende como resultado uma expressão fixa e regular, mas quer abrir caminho e dar possibilidade a uma pluralidade de expressões.

Contudo, na pluralidade, busca-se certa normatização. As autoras afirmam: “Para que a voz seja emitida corretamente isso terá que ser feito sem qualquer esforço, naturalmente” (p. 55) – ao que segue uma descrição de procedimentos de relaxamento muscular, posicionamento da língua, etc. – “A emissão fisiológica, tal como acima descrita, é a forma natural da fonação. Observadas essas condições, serão alcançadas maior sonoridade, clareza do timbre e projeção correta da voz”. Palavras como “correta” ou “natural” sugerem que há adequações a serem buscadas: tanto a contingências corporais, particulares a cada ator (a “emissão fisiológica”), quanto a fundamentos supostamente universais de emissão e recepção sonora, que abarcam a projeção da voz – “Saber dirigir o fluxo sonoro da voz adequadamente é o mais importante: é através da voz dirigida que se consegue envolver na mensagem toda a plateia” (p. 57) – e sua articulação – “A clareza da expressão oral é dada pela articulação correta das frases, das palavras, das sílabas e dos sons que as compõem” (p. 62).

Analogamente,¹ também no manual de Lilia Nunes, busca-se a “emissão natural”, assim detalhada por ela:

sem esforço, produzida por uma pressão expiratória bem dosada contra as cordas vocais em adução, a epiglote e o istmo da garganta abertos para não interferirem na passagem do som, véu do paladar elevado, língua frouxa com a ponta aplicada na parte posterior dos dentes incisivos inferiores, músculos relaxados (Nunes, 1972: p. 32-3).

É importante, segundo Nunes, trabalhar a voz “na sua própria tessitura; não podemos contrariar a natureza, nem transformar um órgão vocal” (p. 34-5). Portanto, toda expansão dos recursos expressivos dependeria da busca da voz natural de cada um; aqui, a voz é antes objeto de uma adequação, e só depois matéria para criação. Para que o ator não danifique seu aparelho fonador (impossibilitando a repetição diária do espetáculo) e efetivamente comunique algo a alguém, ele deve, segundo a autora, conhecer sua própria fisiologia e expandir seus recursos gradativamente, respeitando normas de seu organismo (portanto naturais), e treinando-o para obedecer a certas regras próprias a um processo de comunicação (subentendido como normal).

A convocação do corpo

Ainda que a perspectiva de Marlene Fortuna e a de Lucia Helena Gayotto sejam significativamente diferentes das acima citadas, percebe-se nelas a perpetuação de certos pressupostos (que desdobrei, aqui, sem pretender uma síntese de tais trabalhos, mas trilhando um pensamento voltado para meus objetos de estudo). Os livros de Fortuna (atriz especializada na área de expressão vocal) e Gayotto (fonoaudióloga e preparadora vocal de atores) não se pretendem manuais, mas estudos que, embora desdobrem formulações gerais sobre a oralidade no teatro, se vinculam à observação prática de duas companhias específicas do panorama brasileiro atual.

¹ Há uma continuidade entre os dois manuais: Nunes (1972) é citada como bibliografia de Beuttenmüller e Laport (1974), e em alguns pontos estas notadamente resumem (para seus propósitos) explicações mais cientificamente extensas de Nunes.

Gayotto propõe a ideia de “ação vocal” como uma articulação entre o que denomina “recursos vocais” e “forças vitais”:

Recursos vocais, entendido como tudo o que se dispõe para falar, compreendem: os *recursos primários* da voz – respiração, intensidade, frequência, ressonância, articulação; os *recursos resultantes*, que são *dinâmicas da voz* – projeção, volume, ritmo, velocidade, cadência, entonação, fluência, duração, pausa e ênfase. Estes *recursos* combinados expressam as intenções e/ou os sentidos vocais na emissão. *Forças vitais* [...] dizem respeito, por exemplo, ao querer, ao imaginar, ao conceber, ao atentar, ao perceber... No caso da voz, tais forças sustentam e fazem com que esta venha à tona instigada pelas sensações, afetos, vontades, desejos (Gayotto, 2002: p. 20-1).

Com respeito à atuação do preparador de voz, observa que

não se trata nem de se limitar ao aperfeiçoamento dos *recursos vocais* e nem de tomá-los exclusivamente como suporte fisiológico à atividade teatral propriamente dita. Trata-se de preparar a voz, desde o início, articulando a saúde vocal do ator com a realidade e a necessidade de seus usos cênicos e, mais do que isso, trata-se de trabalhar os *recursos vocais* implicados na criação (p. 22-3).

O estudo não é, portanto, um manual de treinamento,² já que Gayotto, como consequência de sua experiência profissional, não julga pertinente pensar o trabalho vocal separado da cena. A autora se apropria de conceitos extraídos nomeadamente da obra de Constantin Stanislavski (ação física, superobjetivo, situação, intenção, subtexto) para determinar um lugar funcional para a voz do ator. Segundo ela,

em qualquer situação de fala, os movimentos dos *recursos vocais* não podem ficar fechados em si, ou seja, a mobilidade pela mobilidade; precisam ser objetivados. Então, nos treinamentos vocais com atores, este pressuposto ficou transparente, pois a voz em cena não pode ser simplesmente o mover-se, o virtuosismo vocal. Não é suficiente para o ator ter um “vozeirão”. No palco, a voz tem de ter força para fazer a cena, estar em situação (p. 25).

No discurso de Marlene Fortuna, por sua vez, há igualmente uma desconfiança da associação do treinamento, ou da técnica, a certa ideia de atletismo vocal: “A palavra técnica em si [...] parece encerrar o que há de frieza, imperativo, automatismo, alienação, algo desagradável como encarar o *de fora para dentro* de qualquer apreensão” (Fortuna,

² A questão não é estabelecer uma hierarquia entre estudo e manual, em detrimento do segundo, especialmente visto que as propostas contidas no manual de Beuttenmüller foram longevas e profícuas, estimulando trabalhos cênicos e escritos de uma série de outros artistas. Almeja-se, em vez disso, diferenciar propostas de aproximação do tema, observando pontos de contato inevitáveis.

2000: p. 35). A autora descarta e denuncia uma utilização falsificante do organismo: para ela, os exercícios técnicos devem ser apenas um meio, “uma forma inteligente de munção, preparação, alicerçamento, que o possibilite a entrar mais fácil no ato de criação; nunca um fim, nunca um porto de chegada, mas sempre e tão-somente travessia” (p. 48). Evita-se, com isso, a “necrofilia do estereótipo”, pois “fada-se à morte o trabalho do ator que, inadvertidamente, e até mesmo inconscientemente, vê-se tragado por um automatismo estéril que só a recorrência aos clichês pode oferecer” (p. 38). Ao invés da estereotipia, ela investiga, ao longo do trabalho, “as esferas da organicidade”:

qualquer manifestação oral, seja codificada pelas cifras do verbal, seja codificada pelos sons, ruídos e musicalidades do não-verbal, se produzida somente pelo intelecto e não vivida pelo organismo, portanto, só técnica exterior, tende a transformar-se, como já afirmei, em estereotipia, inumanidade, divórcio dos sentimentos, contaminação de padrões esquemáticos. Instantes congelados, aprioristicamente acionados e sem a inesperabilidade do *aqui-agora*. É a ausência de vida (p. 46).

Diferente dos manuais de Nunes e Beuttenmüller, uma preocupação central para a voz em Gayotto e Fortuna é a superação de estereotipias, associadas a instâncias indesejadas da fala. A fisiologia do ator deve ser manipulada com consciência; encontram-se, aqui também, exigências de clareza, articulação e projeção, pela garantia de uma comunicação precisa; mas faz-se necessário filtrar a expressão vocal, combiná-la com algo mais, para evitar a estereotipia que advém do puro atletismo. Não é exatamente uma exigência de viver o papel, incorporar um personagem (mesmo no uso que Gayotto faz de Stanislavski, não é precisamente isso que busca, prova maior disso é seu objeto de estudo, o Teatro Oficina), mas sim uma demanda para que a expressão vocal se transforme em diálogo com um corpo. O corpo é convocado, e a voz é tanto reflexo como parte inseparável desse complexo.

É possível identificar eco dessa demanda nos escritos de Jerzy Grotowski publicados na compilação *Em busca de um teatro pobre*. Criticando, em 1966, o treinamento vocal praticado usualmente nas escolas de teatro, afirmaria que

o processo natural da voz é impedido e destruído. Técnicas anormais são ensinadas, o que desfaz os bons hábitos naturais. Meu princípio básico é o seguinte: *Não pense no instrumento vocal, não pense nas palavras, mas reaja – reaja com o corpo*. O corpo é o primeiro vibrador, a primeira caixa de ressonância (Grotowski, 1971: p. 138-9).

Deve-se considerar a influência determinante dos escritos grotowskianos sobre a pesquisa cênica centrada no intérprete: junto com Stanislavski (de cujos preceitos Grotowski se apropria e transforma) caberia a ele modelar uma linha expressiva de estudo do ator ocidental na segunda metade do século XX. É possível observar, no caminho que propõe para a formação do seu ator (um “ator santo”), a desvalorização de certa noção de acúmulo em função do que denomina “auto-sacrifício”: “A técnica do ‘ator-santo’ é uma *técnica indutiva* (isto é, uma técnica de eliminação), enquanto a do ‘ator-cortesão’ é uma *técnica dedutiva* (isto é, um acúmulo de habilidades)” (p. 20). O caminho do “ator-santo” é de autopenetração, de liberação de suas resistências – o objeto final ideal (numa síntese simplificadora) é o compartilhamento cênico de um corpo livre das defesas da razão.

A voz (também objeto de um treinamento específico) seria produto da vibração de um corpo completo – “é da maior importância [...] que aprendamos a falar primeiro com o corpo, e depois com a voz” (p. 137). Opor “acúmulo” e “redução” não implica equiparar a voz a puro efeito de uma precipitação inconsciente: ela também é, para Grotowski, criação formal do ator. Contudo, não cabe pensar em uma independência de recursos (a dissonância pode ser trabalhada, mas de forma estritamente relacional).

Propostas de separação

Romper com as formas relacionais, promover a separação entre o som vocal e o corpo no qual ele tem origem: respostas não faltaram, na arte do século XX, para desafiar a suposta naturalidade da expressão orgânica. É preciso que este trabalho abandone momentaneamente a perspectiva da técnica em consonância com a fisiologia (relacionada à preparação vocal do ator) para considerar alguns procedimentos que desestabilizam configurações sonoras mais usuais.

É possível apontar propostas de separação das instâncias corpo e voz, por exemplo, nas peças curtas para teatro de Samuel Beckett. Com relação aos sujeitos e figuras apresentados em cena ao espectador, se visualmente já se encontram em pedaços, por vezes também suas vozes não parecem ter origem em seus corpos. Em *That time*, um sujeito ouve, estático, as narrativas de uma voz, oriunda de três pontos diferentes, fora de

cena; similarmente em *Rockaby*, uma senhora em uma cadeira de balanço apenas demanda por “mais” quando a voz fora de cena interrompe o discurso; o espectador é levado a intuir uma relação (de posse) entre a voz ouvida e o sujeito em cena (como se a voz ouvida pudesse estar dentro da cabeça da personagem), mas tal relação não é inequivocamente estabelecida. A fusão entre corpo e voz é adiada indefinidamente, pois a disposição dos pedaços fragmentários não aponta para uma regeneração: a voz é um desmembramento. Ela não equivale à locução de um narrador em *off*, perceptível como simples alteridade, mas está em aproximação tensa com um corpo ao qual problemáticamente se associa. Independente das qualidades específicas dessa voz (que investiguei, previamente, em análise monográfica sobre a voz da atriz Billie Whitelaw na peça *Footfalls*, em encenação dirigida pelo próprio Samuel Beckett), há um deslocamento que questiona a viabilidade do corpo interconectado. Também em *Krapp’s last tape*, do mesmo autor, a audição de fragmentos sonoros associa-se tensamente ao corpo em cena: Krapp ouve gravações antigas de sua própria voz, mas ao invés da multiplicidade de registros desvelar gradualmente uma subjetividade estável, ela apenas instaura um acúmulo de diferenças, que apontam para o corpo desgastado de Krapp, disponível ao olhar do espectador (ainda que fracamente iluminado), mas que não pode unificar a dissonância dos discursos.

A manipulação tecnológica do som, possibilitada pelo advento dos aparelhos de gravação e reprodução sonora no século XX, sugere outro exemplo de intencionalidade estética a favor de um uso da voz humana que problematiza a lógica corporal orgânica. O poeta e pesquisador Christian Bök cita o exemplo inaugural da poesia sonora de Henri Chopin, que ao

modular uma fita de áudio de sua própria produção bucal – cortando e depois juntando os menores vocábulos da voz, atenuando-os e dublando por cima – ele libera sua fala de qualquer restrição anatômica, usando o microfone como um tipo de sonda, que extrai um repertório inédito de sons de cada compartimento ressonante de seus órgãos de fala (Bök, 2009: p. 132).³

Similar às fitas do personagem ficcional de Beckett, as gravações de Chopin reproduzem uma iteração sonora de outro tempo, da voz do próprio artista, um vestígio do

³ “When, in his *poésie sonore*, Chopin modulates an audiotape of his own buccal output – excising, then splicing, the smallest vocables of his voice, attenuating them and overdubbing them – he frees his utterances from any anatomical constraint, doing so by using the microphone as a kind of probe, ready to extract an unexamined repertoire of sounds from all the resonant chambers in his organs of speech”. Neste trabalho, a tradução de trechos em língua inglesa, citados em nota, foi feita por mim.

corpo reinserido no tempo presente. Contudo, a diferença entre som gravado e reproduzido não é percebida pelo ouvinte como natural: a transformação sofrida pela matéria não é produto da ação de um organismo, mas da manipulação de um aparelho. Sem romper a associação do sujeito com a voz, o gravador funciona como uma extensão do seu corpo, uma prótese tecnológica, estranha ao organismo e complementar a ele. Bök declararia ainda, a esse respeito:

eu sempre admito, com uma pitada de ironia, que gosto de “música feita por máquinas para máquinas” – o que significa que, por alguma razão de juízo estético, eu comecei a preferir música sem letra, ao menos, claro, que a trilha vocal já tenha sido sampleada e remixada de uma gravação anterior. Quando me pedem pra justificar tal preconceito excêntrico, eu digo que hoje em dia o ponto fraco de qualquer performance com verso lírico é provavelmente o agente humano. De todas as formas de arte à nossa disposição, a música evoluiu para se tornar [...] aquela cujo progresso começou a deixar para trás nossa capacidade tanto de compô-la como de consumi-la sem o auxílio de aparelhos cada vez mais avançados (p. 133-4).⁴

Pensando a música eletrônica contemporânea num elo evolutivo desde a colagem de Chopin, chega-se a um ponto de quase desaparecimento do fator humano: a origem do som não seria só irrecuperável, mas também irrelevante. Bök equipara seu gosto estético a uma recusa da ênfase no lírico, recusa da performance vocal como experiência de subjetividade, como se esta devesse figurar primordialmente como matéria de manipulação. Como substituto da “autenticidade performática de um locutor sincero, cujo carisma literário estabelece um diálogo orgânico com um público íntimo” (p. 133),⁵ ele propõe o modo citacional dos DJs de música eletrônica, que quando “usam sequenciadores para automatizar as operações de *crossfading* e *overdubbing* de efeitos, terceirizam uma parte de sua criatividade a um cérebro alienígena” (p. 134).⁶

⁴ “[...] I always confess, with hints of irony, that I like ‘music by machines for machines’ – which is to say that, for whatever reasons of aesthetic judgment, I have grown to prefer music without any lyrics, unless of course such a vocal track has already been sampled and remixed from a precedent recording. When asked to justify such an eccentric prejudice, I respond by saying that nowadays the weak link in any performance of lyric verse is probably the human agent. Of all the art forms at our disposal, music has evolved to become [...] the one whose progress has begun to outstrip our capacity both to compose it and to consume it without the aid of ever more advanced devices”.

⁵ “[...] performative authenticity of a sincere speaker, whose literary charisma can establish an organic rapport with an intimate audience”.

⁶ “When deejays use sequencers to automate the crossfading and overdubbing of these effects, they outsource a portion of their creativity to an alien brain”.

Intencionalidades poético-sonoras

O exemplo da música eletrônica – citado como apontamento de um caminho de problematização do sujeito organicamente coerente – afasta-se, na sua radicalidade, da questão da emissão oral pelo ator (foco deste trabalho). Cito a pesquisadora Nancy Perloff, que usa o estudo de Steve McCaffery para historicizar o que chama “poesia sonora”, delimitando três fases. Se, na terceira fase, que ela localiza a partir dos anos 1950, na Europa, essa poesia tende a abandonar a linguística (de certo modo) ao priorizar a manipulação tecnológica do som, Perloff aponta seu olhar para a segunda fase, de 1875 a 1928, período no qual “poetas e artistas da vanguarda europeia chispavam pequenas revoluções a partir de seus experimentos com as propriedades acústicas e não semânticas da linguagem” (Perloff, 2009: p. 98).⁷ Mais relevante do que a cronologia do surgimento de tais poéticas é a delimitação de intencionalidades distintas: há, nessa segunda fase, uma luta intensa com a referencialidade da linguagem, que já não seria mais questão central, por exemplo, da manipulação sonora na música eletrônica.

Perloff analisa o exemplo da poesia produzida pela vanguarda russa do início do século XX, e sua proposta de “isolar os aspectos concretos e fônicos da linguagem” (p. 99),⁸ operando seus poemas de forma inusual, usando as palavras mais em função de seu potencial sonoro do que como signos pertencentes à linguagem. Sobre o exemplo do poeta Velimir Khlébnikov, e sua repetição dos mesmos prefixos e sufixos em uma série de palavras diferentes, criando neologismos, Perloff aponta para uma aproximação diferenciada do sentido (e não para a abolição do mesmo), sugerindo que “longe de produzir absurdo, *nonsense*, a superabundância de contextos para o referente central sobredetermina seu significado” (p. 101).⁹

Comentando a poesia de Aleksei Kruchenykh, Perloff argumenta:

a diferença nos padrões de ênfase, que é audível quando as palavras são faladas, enfraquece a rima. Além disso, embora as três palavras [analisadas pela autora] tenham significado, sua sequência verbal não tem sentido lógico, nem seu contexto

⁷ “[...] poets and artists of the European avant-garde sparked small revolutions through their experiments with the acoustic, nonsemantic properties of language”.

⁸ “[...] isolate the concrete, phonic aspect of language”.

⁹ “Far from creating nonsense, the overabundant contexts for the core referent overdetermine its meaning”.

provê uma chave de leitura. Em compensação, elas funcionam como ‘palavras como tal’, isso é, como material sonoro que Kruchenykh pretendia que fosse ouvido e recitado, em vez de lido (p. 105-6).¹⁰

Trata-se, portanto, de um ataque específico à linguagem enquanto sistema sótico capaz de produzir sentido através de palavras encadeadas sintática e semanticamente. Digno de nota na proposta dessa poesia de vanguarda (pela radicalidade e caráter inaugural) é o abandono do acordo com a língua em função de um acordo com o som. O *nonsense* ouvido não é, contudo, uma negação da referencialidade da língua, mas um tensionamento desta no limite de sua possibilidade de associar-se a significados (sem abandonar a formação de sentidos).

Para Christian Bök, tais poetas

muitas vezes argumentam que para ressuscitar uma linguagem atrofiada, asfixiada pelas restrições utilitárias do discurso burguês, a poesia deve retroceder até a irrupção de uma oralidade orgânica, mais primitiva, mais libidinal. [...] Tais poetas insistem que se a poesia tem a esperança de “transcender a razão”, então ela deve desintegrar o sentido, mesmo através de gritos primitivos ou cantos rituais [...]. Tais atos de glossolalia ou de taumaturgia supostamente transformariam a linguagem em um discurso universal e originário (Bök, 2009: p. 130).¹¹

Na investigação poética da citada vanguarda russa, a linguagem deveria ser negada e reconstituída em proximidade. Bök aponta para a intenção de retorno “quase-mítico” a uma instância direta de comunicação, para além (ou aquém) da linguagem, como um resgate no presente, que consideraria a inevitabilidade do mundo da cultura, da escrita, e tentaria subverter suas lógicas (na impossibilidade de retroceder ao passado). Para Murray Schafer, tais vanguardas tentavam “arrancar suas palavras-mensagem para fora do invólucro silencioso da linha impressa” (Schafer, 1991: p. 236), ou seja, era a cultura letrada o objeto específico de ataque, a valorização do impresso em relação ao oral.

¹⁰ “[...] the difference in stress patterns, which is audible when the words are spoken, undermines the rhyme. Moreover, although all three words have meaning, their verbal sequence follows no logical sense, nor does their context provide a rationale. Instead, they function as ‘words as such,’ that is, as sound materials Kruchenykh intended to be heard and performed, rather than read”.

¹¹ “[...] have often argued that in order to resuscitate an atrophied language, one asphyxiated by the utilitarian constraints of bourgeois discourse, poetry must revert to a more primitive, more libidinal, outburst of organic orality. [...] Such poets insist that if poetry hopes to go “beyond reason,” then it must disintegrate meaning, perhaps through primal shouts or ritual chants [...]. Such acts of either glossolalia or thaumaturgy can supposedly transform language into a universal, originary discourse”.

O estágio anterior, o primeiro da citada separação de Nancy Perloff/Steve McCaffery – anterior à palavra-som que reconstitui a linguagem e anterior à multiplexação tecnológica – seria o “território de poesias arcaicas e primitivas, a diversidade de estruturas de canto e encantamento, de vocalizações silábicas e distorções léxicas propositais, ainda vivo entre muitos povos norte-americanos, africanos, asiáticos e oceânicos” (McCaffery *apud* Perloff, 2009: p. 98).¹² Schafer completa a descrição: “os povos primitivos também possuem invocações mágicas, cujo sentido é desconhecido, ou não importa, mas que têm o poder-encantamento em seus sons, quando cantadas” (Schafer, 1991: p. 235).

Tais culturas predominantemente orais são também objeto privilegiado de estudo do medievalista Paul Zumthor:

Ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam, na história da humanidade, as tradições orais. As civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm graças a elas. [...] Já há muito tempo, com efeito, em nossas sociedades a paixão da palavra viva se extinguiu [...]. Em razão de um antigo preconceito em nossos espíritos e que performa nossos gostos, todo produto das artes da linguagem se identifica com uma escrita, donde a dificuldade que encontramos em reconhecer a validade do que não o é (Zumthor, 2010: p. 8-9).

Ao privilegiar um estudo próximo do etnográfico no volume *Introdução à poesia oral*, Zumthor dirige a atenção para “o som-elemento, o mais sutil e mais maleável” (p. 9), em uma análise que revitaliza o papel da materialidade da voz como portadora poética – “o idioma puramente oral que foi o das sociedades arcaicas e de nossa infância marcou definitivamente nosso comportamento linguístico [...] em razão de uma reminiscência corporal profunda, subjacente a qualquer intenção de linguagem” (p. 12).

Musicalidade ruidosa da fala

Tal análise de poéticas arcaicas suscita uma aproximação entre a voz falada e a voz cantada. É pertinente investigar tal dicotomia. Para Zumthor:

¹² “[...] territory of archaic and primitive poetries, the many instances of chant structures and incantation, of syllabic mouthings and deliberate lexical distortions still alive among many North American, African, Asian, and Oceanic peoples”.

No uso comum da língua, o *falado* [...] utiliza apenas uma pequena parte dos recursos da voz; nem a amplitude, nem a riqueza do seu timbre são linguisticamente pertinentes. O papel do órgão vocal consiste em emitir sons audíveis conforme as regras de um sistema fonemático [...]. A voz se retira, reservada, na negação de sua própria liberdade. Mas eis que, por vezes, ela eclode, sacode suas limitações (pronta para aceitar outras, positivas): então se eleva o *canto*, desabrochando as potencialidades da voz e, pela prioridade que ele concede a elas, desalienando a palavra (p. 199).

O canto, para o autor, tem como marca situar-se em tensão com a transmissão de sentido da linguagem: “Dita, a linguagem submete-se à voz; cantada, ela exalta sua potência, mas, por isso mesmo, glorifica a palavra... mesmo ao preço de algum obscurecimento do sentido, de uma certa opacificação do discurso”. Murray Schafer salienta a mesma oposição, em outros termos:

Linguagem é comunicação através de organizações simbólicas de fonemas chamadas palavras. Música é comunicação através de organizações de sons e objetos sonoros. *Ergo*: Linguagem é som como sentido. Música é som como som. [...] Para que a língua funcione como música, é necessário, primeiramente, fazê-la soar e, então, fazer desses sons algo festivo e importante. À medida que o som ganha vida, o sentido define e morre (Schafer, 1991: p. 239-40).

Entre uma sonorização subserviente à transmissão de sentido e o som como festividade e potência, Zumthor sugere haver uma gradação:

Dois elementos que funcionam juntos em performance, “música” e “texto poético” (no sentido mais amplos dessas palavras), um não leva necessariamente vantagem sobre o outro, na atenção do auditório? A relação que os une não é simples, nem constante. Uma gradação ideal parece se delinear: um dos seus polos extremos será uma dicção discretamente ritmada e fracamente melódica, deixando o texto impor sua força e seu peso, como o faz a epopeia; o outro, certo ar de ópera comovente pela pura musicalidade da voz, sem que as palavras pronunciadas ali sejam quase inócuas (Zumthor, 2010: p. 204-5).

Murray Schafer chega a propor uma escala para a fala, que varia entre o máximo de significado e o máximo de som, denominando uma hierarquia de estágios intermediários:

1. Estágio-fala (deliberada, articulada, projetada).
2. Fala familiar (não projetada, em forma de gíria, descuidada).
3. Parlado (fala levemente entoada, algumas vezes utilizada pelos clérigos).
4. *Sprechgesang* – fala cantada (a curva de altura, duração e intensidade assume posições relativamente fixas) [...].
5. Canção silábica (uma nota para cada sílaba).
6. Canção melismática (mais que uma nota para cada sílaba) [...].
7. Vocábulo (sons puros: vocais, consoantes, agregados ruidosos, canto com a boca fechada, grito, sussurro, gemido, assobio etc.).
8. Sons vocais

manipulados eletronicamente (pode-se alterá-los ou transformá-los completamente) (Schafer, 1991: p. 240).

O primeiro estágio é o que supostamente melhor cumpre as demandas de uma comunicação eficaz – o sujeito tem controle sobre a intencionalidade, a pronúncia e a capacidade projetiva de sua elocução. O caminho em direção ao som parece implicar uma opacidade gradativamente maior. O processo de musicalização (de afastamento do som-signo para o som-música), segundo a escala de Schafer, é também um processo de tonalização, de assunção de alturas precisas. Excetuada a fala familiar (estágio 2) – na qual, sem controle de intencionalidade, perde-se a articulação e projeção, e qualquer melodia que se ouça será imprecisa –, a partir do estágio 3 há uma entoação, ouvem-se tons musicais afinados, e já no estágio 4 Schafer menciona uma música de tons relativamente fixos. Nos estágios finais, a melodia tonal deixa de existir em função de um jogo com o ruído, sendo a manipulação eletrônica o último estágio de afastamento do significado.

José Miguel Wisnik, em *O som e o sentido*, propõe separar a história da música em três grandes fases, estabelecendo entre elas uma cronologia (embora tente evitar a ideia de progressão): música modal (culturas tradicionais, riqueza de ritmos, tônica fixa); música tonal (a partir do século XVI, pulso constante, modulação de tons); e música atonal (a partir do século XX, abolição das hierarquias sonoras). Segundo ele, “para fazer música, as culturas precisam selecionar alguns sons entre outros” (Wisnik, 1989: p. 59), e a observação de tais sons é determinada pelo estabelecimento de uma série de parâmetros:

Através das alturas e durações, timbres e intensidades, repetidos e/ou variados, o som se diferencia ilimitadamente. Essas diferenças se dão na conjugação dos parâmetros e no interior de cada um (as *durações* produzem as figuras rítmicas; as *alturas*, os movimentos melódico-harmônicos; os *timbres*, a multiplicação colorística das vozes; as *intensidades*, as quinças e curvas de força na sua emissão) (p. 26).

Ao delimitar quatro características fundamentais da onda sonora – duração, altura, timbre e intensidade –, o pesquisador replica uma convenção tradicional no estudo da música, que, mesmo considerada sua fragilidade para descrever a totalidade do evento sonoro, é comumente utilizada. Em seguida, Wisnik identifica uma diferenciação fundamental entre as ondas:

A natureza oferece dois grandes modos de experiência da onda complexa que faz o som: frequências regulares, constantes, estáveis, como aquelas que produzem o som afinado, com altura definida, e frequências irregulares, inconstantes, instáveis, como aquelas que produzem barulhos, manchas, rabiscos sonoros, ruídos.

Se, mais tradicionalmente, a música já foi descrita como a “extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos” (p. 27), Wisnik é prudente em defini-la como “uma longa conversa entre o *som* (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o *ruído* (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados)” (p. 30).

Tal definição é coerente com o alargamento das fronteiras em vigor na arte sonora a partir da primeira metade do século XX. John Cage defende, em 1937, o uso do ruído como crucial à experiência musical: “se a palavra ‘música’ é sagrada e reservada para os instrumentos dos séculos dezoito e dezenove, podemos substituí-la por um termo mais significativo: organização sonora” (Cage, 1973: p. 3).¹³ Em resposta às regras de composição clássicas, Cage propõe o uso de instrumentos elétricos como forma de “ter controle total sobre a estrutura harmônica de tons (entendidos em oposição aos ruídos) e disponibilizar esses tons em qualquer frequência, amplitude e duração” (p. 4).¹⁴ Em 1974, revisando as transformações no campo da música, afirmaria que “se fosse preciso estabelecer um limite para os processos musicais possíveis, um processo fora desse limite certamente seria descoberto. Uma vez que processos podem incluir objetos (sendo análogos, então, ao ambiente), vemos que não há limite algum” (2006: p. 333).

Com a introdução do ruído e a expansão dos limites, torna-se complicado descrever a música em termos de atributos universais. O compositor Trevor Wishart aponta para tal questão, sugerindo que a notação musical não só é insuficiente para descrever as qualidades e a organização dos sons, como acaba determinando o que deve ser considerado música. A uniformização de uma escrita pressupõe um “fora da música”, e Wishart denuncia a notação escalar, para além de sua função de preservar e transmitir informação musical, como mecanismo de controle.

¹³ “if the word ‘music’ is sacred and reserved for eighteenth- and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound” .

¹⁴ “provide complete control of the overtone structure of tones (as opposed to noises) and to make these tones available in any frequency, amplitude, and duration”.

É muito importante entender que a escala musical é um constructo conceitual. Somos nós que decidimos construir nossa arquitetura musical sobre a escala. Por causa disso, contudo, é muito fácil cair na armadilha mental de observar o mundo dos sons como se ele estivesse dividido de forma organizada em uma escala de três dimensões. Assim, para qualquer um que tenha passado por um treinamento musical tradicional [...] objetos sonoros parecem ser divisíveis em três categorias distintas: altura, duração e timbre (Wishart, 1996: p. 29).¹⁵

Tal questionamento é relevante já que, na análise da voz humana, e mesmo do que seria sua potência musical, por vezes se força a indicar o quanto a voz se aproxima de um canto tonal: este é frequentemente pressuposto de análise, pois figuraria como o máximo de ofuscamento do significado dentro da esfera da linguagem (na escala de Schafer, os itens 7 e 8 não têm compromisso com uma mensagem foneticamente articulada). Wishart adverte que nem tudo é altura – devem-se pensar outras maneiras de analisar a produção de voz humana, que incluam a inevitável falta de hierarquia do mundo dos ruídos. Este é objeto privilegiado de Wishart, que lida, em sua produção artística, com a diversidade de expressões sonoras vocais e sua manipulação eletrônica. Ele sugere que a expressão oral

não constitui-se exclusivamente de uma combinação de fonemas. Muitos outros componentes (tom de voz, estado da respiração, entonação, uso de ênfase, etc.) contribuem para o processo de transmissão de sentidos pela linguagem. Alguns desses fatores são de fato culturais, especialmente, por exemplo, os padrões de ênfase em certas linguagens, e são corretamente chamados de paralinguagem [...]. Outros aspectos da voz (entonação, qualidade da voz em relação ao reconhecimento de gênero, volume, etc.) parecem habitar uma esfera de expressão independente da própria linguagem (p. 113).¹⁶

Ele cita, nesse sentido, o comentário de Gregory Bateson sobre paralinguagem:

[...] a paralinguagem desabrochou lado a lado com a evolução da linguagem verbal. Tanto a cinésica quanto a paralinguagem deram origem a formas complexas de arte, música, balé, poesia e similares, e, mesmo na vida cotidiana, as complexidades da comunicação cinésica humana, expressão facial, entonação

¹⁵ “It is very important to understand that the lattice is a conceptual construct. It is we who have decided to construct our musical architecture on the lattice. Because we do, however, it is very easy to fall into the mental trap of observing the world of sound as if it divided up neatly on a three-dimensional lattice. Thus for anyone with a conventional musical training [...] sound-objects appear to be divisible into three distinct categories of pitch, duration and timbre”.

¹⁶ “language utterances do not consist exclusively of a combination of phonemes. Many other components (tone of voice, state of breathing, intonation, use of stress etc.) enter into the conveying of meaning through language. Some of these factors are in fact culturally based, particularly, for example, the stress patterning in particular languages, and are correctly termed paralinguage [...]. Other aspects of voice (intonation, voice quality in relation to sex recognition, loudness etc.) appear to inhabit an expressive sphere independent of language itself”.

vocal, excedem em muito tudo o que conhecemos das produções animais. O sonho do lógico de que o homem deveria se comunicar apenas por signos digitais sem ambiguidade não se tornou realidade e provavelmente não se tornará (Bateson *apud* Wishart: p. 239).¹⁷

Na linguagem oral, considerando uma escala entre som e significado, seria utópico imaginar um discurso livre de elementos paralinguísticos. Zumthor já afirmara (em sua polarização “música” *versus* “texto poético”) que “não se trata verdadeiramente de gradação. Os valores ligados à voz humana impedem de conceber aqui um grau zero. Mesmo que ela intervenha como simples suporte expressivo, no sentido de valorizar as palavras, escansão e melodia projetam no espaço do poema uma nova dimensão” (Zumthor, 2010: p. 205). Sendo assim, investigar formas de musicalidade na voz não implica se afastar da esfera do significado, ou, pelo contrário, desvelar redes de signos sem ambiguidade. Assumir uma esfera do ruído é reconhecer a presença de organismos que vibram para além de uma adequação utilitária à linguagem, e é, acima de tudo, assumir a impureza da comunicação oral. Evita-se, assim, a associação da tonalização musical ao ofuscamento do sentido – a questão não é negar tal associação, mas contorná-la.

Meu objetivo, ao analisar a voz do ator, é apontar padrões em suas vocalizações, formas que se repetem, encontrar ciclos sonoros no ruído, indicar melodias que aproximam a voz da música, sem alienar o processo de transmissão de sentidos. Essa matéria sonora, ainda que rigorosamente formalizada (ensaiada, marcada), é ruidosa, e é caótica, pois não se detém na fixação de cadências musicais; há nela gestos sutis, passíveis de identificação (é minha hipótese), que ultrapassam a esfera do acaso (do ruído acidental, ou do ruído como produto de um corpo impreciso) e que se configuram como operações. Não almejo apontar para codificações sonoras, mas para padrões reconhecíveis. Tais padrões podem, suponho, ser identificados como produtos de intenções de teatralidade – e por isso, neste trabalho, estão circunscritos às obras de três encenadores.

¹⁷ “[...] paralanguage has blossomed side by side with the evolution of verbal language. Both kinesics and paralanguage have been elaborated into complex forms of art, music, ballet, poetry and the like, and, even in everyday life, the intricacies of human kinesics communication, facial expression, vocal intonation far exceed anything that any other animal is known to produce. The logician’s dream that man should communicate only by unambiguous digital signals has not come true and is not likely to”.

CAPÍTULO 2: A FIDELIDADE DE ADERBAL FREIRE-FILHO

Pode parecer absurdo, mas eu tenho visto montagens tão pouco “influenciadas” pelo texto original... Eu acho que toda montagem deve partir de uma ideia básica de fidelidade. [...] Os críticos me classificam de infiel, mas aí é outra coisa. A minha disposição básica é ser fiel, se o meu espetáculo não corresponde à expectativa de um crítico é porque preferi ser fiel ao autor e à nossa compreensão dele do que ser fiel a outro leitor, geralmente apressado (Freire-Filho *apud* Castillo, 1987: p. 47).

Do literário para o teatral

Para Aderbal Freire-Filho – encenador originário de Fortaleza, e radicado no Rio de Janeiro desde 1970, onde construiu profícua carreira no teatro, tendo dirigido mais de 100 espetáculos nas últimas quatro décadas – a relação de fidelidade entre a cena teatral e o texto que dá origem a ela é, no mínimo, uma questão relevante. No trecho citado acima (extraído de uma publicação de 1978, na qual, entrevistado pelo uruguaio Rubén Castillo, Aderbal discorre sobre a história do teatro brasileiro e sobre os conceitos que teriam norteado seu trabalho até então), o diretor acusa a incompreensão da crítica, apontando para uma divergência acerca do conceito de fidelidade. A questão retorna diversas vezes em entrevistas ao longo dos anos; menos do que um testemunho pontual contra a opinião desfavorável de um ou outro crítico, ela talvez sirva de guia para considerar certos aspectos da obra do encenador.

Ao retomar tal questão, em 2008, em entrevista a Bia Corrêa do Lago, afirmaria:

Eu sempre quero ser muito fiel, e os meus espetáculos são provavelmente muito diferentes da expectativa que um leitor comum tem – porque ele dirige na cabeça dele e quando vai ver talvez não reconheça – mas o autor reconhece (*apud* Lago, 2008).

Tal afirmação é proferida no contexto de uma discussão sobre certa incompletude estrutural da peça teatral enquanto texto escrito. Para Aderbal, o texto teatral seria inacabado, ele só terminaria no palco, e o diretor deveria necessariamente estabelecer uma relação de colaboração com o dramaturgo. Por isso diz preferir montar autores ainda vivos:

pois estes poderiam ver o espetáculo e reconhecer sua obra no resultado final. Aquilo que, do seu ponto de vista, o crítico (citado anteriormente) talvez não pudesse enxergar (devido à pressa de sua leitura) seria o quanto as montagens de Aderbal entram em relação com o texto de origem, o quanto elas completam as lacunas deixadas pelo dramaturgo – o desejo de encontro, de fidelidade, parece estar na base do seu gesto de encenar.

Em 1990, Aderbal escolhe usar o texto de um romance como base para um espetáculo, sem modificar as palavras antes de encenar, utilizando-as do modo exato como haviam sido publicadas: toma o romance *A mulher carioca aos 22 anos*, de João de Minas, e produz um espetáculo, intitulando sua iniciativa de “romance-em-cena”. Seguem-se a esse, sob a mesma denominação, dois outros espetáculos transpostos de romances: *O que diz Molero*, de 2003, de Dinis Machado, e *O púcaro búlgaro*, de 2006, de Campos de Carvalho. Aderbal explica da seguinte forma o que designaria tal “técnica”:

A característica principal é a não-adaptação do texto. O que faço é explorar ao máximo as possibilidades teatrais desse material literário. A razão é querer manter o sabor que as palavras e as descrições de personagens e lugares têm no original. Mas como não há um narrador em cena, cabe aos personagens fazer as narrações, inclusive sobre si próprios (*apud* Ramos, em release para a imprensa a respeito do espetáculo *O púcaro búlgaro*, 2006).

Aderbal costumava ser categórico ao afirmar que “o que está colocado no palco não é a adaptação de um romance, é o próprio (romance)” (*apud* Folha Online, 2007). Com o passar dos anos, ele acena para uma mudança de perspectiva com respeito ao termo “adaptação”:

Nos primeiros tempos, para defini-lo, eu dizia que era um romance levado ao palco sem adaptação. Agora prefiro dizer que é um romance levado ao palco com uma adaptação absoluta. [...] é preciso descobrir dentro do romance uma dramaturgia, que existe ali dentro, atuar como um decifrador que tenta descobrir, revelar uma língua invisível (*apud* Carvalho, 2008).

Ao se adaptar de forma absoluta, consideradas as palavras do diretor, não se daria corpo a algo que estava antes incompleto, como com a literatura dramática; seria preciso revelar algo, desnudar, ou, como também sugere, “descobrir a teatralidade do romance”. Em sua concepção, o gesto de tomar um romance e fazer com que atores se alternem dizendo tais palavras diante de um público – e recusando métodos mais tradicionais de adaptação, que estabeleceriam, no mínimo, uma separação entre texto didascálico e texto a

ser falado pelos atores – não configuraria uma recusa do *teatral*, em função de uma irrupção do material literário (que, justamente por ter sido escrito objetivando a leitura individual, talvez desse a ver sua inadequação à forma oral, impondo algum tipo de silêncio). A recusa do modelo textual dramático emparelha-se com uma afirmação positiva do *teatral* (do que é próprio do teatro). Isso fica evidente na separação conceitual que Aderbal propõe, em entrevista:

[...] você pode montar um mesmo texto de uma forma que seja profundamente teatral, usando aquela literatura como fonte, e pode montar esse mesmo texto sem passar da literatura, deixando que aquele texto continue no livro em que ele está, que ele seja só uma declamação; transformar em oralidade o que é escrito, mas continuar com o mesmo caráter de literatura, não receber o sopro do palco, da cena, do vivo, do que está acontecendo naquele momento, que é o teatro (*apud* Lago, 2008).

Para fazer teatro com um romance não bastaria oralizar as palavras, segundo Aderbal, seria necessário dar vida, trazer o texto para o momento presente: “Por que, então, a adaptação é absoluta? Primeiro porque transforma o que é narrativo, passado, em dramático, presente, o que é narração em ação” (*apud* Carvalho, 2008). A adaptação pós-textual do encenador deve, sim, apaziguar de algum modo a tensão causada pela assunção de um material estranho à cena. Ainda que não se transforme o texto, o que se deseja é uma cena *teatral* (em oposição a uma cena literária, indesejada). Aderbal adicionaria, sobre isso, em entrevista à revista Folhetim:

Quando fiz *A mulher carioca aos 22 anos* e chamei de romance em cena e não adaptei o texto, eu estava intervindo na discussão a respeito da palavra que, naquele momento, opunha o teatro da palavra ao teatro da imagem, e parecia que, para ter imagem, não podia ter palavra. E eu queria mostrar um teatro que fosse extraordinariamente teatral e cheio de palavras. Então, *A mulher carioca* era uma torrente de palavras, as personagens diziam o que estavam fazendo, comentavam como estavam fazendo, negavam o que estavam dizendo com palavras, enfim, era pura palavra e puro teatro. Por que o gesto, a expressão do olhar, o andar, a dança, o ritmo podem ser teatrais e a palavra não? A palavra pode ser teatral e eu trabalho sempre a partir dela (*apud* Saadi, 2002: p. 95).

Levar o excesso de palavras a um lugar onde se tornem teatrais (e não puramente declamadas): identifico esse como um dos objetivos centrais das operações cênicas de Aderbal Freire-Filho nas suas encenações romanescas. Aponto para o fato de que só as palavras não bastam – “cheio de palavras” não é, a priori, equivalente a “extraordinariamente teatral”; este é, em contrapartida, um desafio, que ele toma para si.

Diante da oposição “imagem versus palavra” (um embate crítico citado por ele em diferentes entrevistas), ele escolhe “entrar com muitas palavras, [...] entrar com um romance, em que as coisas são todas ditas, e ainda assim podem ser presentes, vivas, movidas pela ação” (*apud* Lago, 2008). Ressalto, mais uma vez, em sua argumentação, a sugestão de uma diferença entre o que é apenas “dito” e o que é “vivo e presente”.

O púcaro búlgaro



Captura de tela do registro em vídeo de *O púcaro búlgaro*. Na foto: Gillray Coutinho.

Em 2006, Aderbal Freire-Filho encena *O púcaro búlgaro*, a partir do romance de Campos de Carvalho, mencionando, em entrevistas e no programa da peça, tratar-se de mais um de seus “romances-em-cena”. Estreia no Teatro Poeira, com um elenco de cinco atores, sendo que quatro destes já haviam trabalhado em outros “romances-em-cena” do diretor. Em aproximadamente duas horas de espetáculo, os atores revezam-se falando o texto de Campos de Carvalho. O romance não é, contudo, tomado na íntegra, tendo sido previamente cortado, respeitando a estrutura e a ordenação dos capítulos e não alterando as palavras do escritor.

No palco, avista-se uma série de elementos cenográficos espalhados: há uma cama, uma poltrona, uma banheira, uma privada, sendo que a composição da mobília não delimita precisamente os espaços; é como se os cômodos estivessem apenas sugeridos pela presença dos objetos dispersos. Há também duas grandes estruturas metálicas, que abrigam uma profusão de adereços, utilizados ao longo do espetáculo. Estas também são ocupadas

pelos atores como espaço fora de cena: ali, permanecem visíveis atores e objetos, como em um grande canto de bagunça, um espaço de multiplicidade e desordem, que precede a ordem (a escolha) da construção cênica que se desdobra no centro do palco.

A disposição cenográfica anti-ilusionista sugere certa ideia de precariedade, de rascunho, de construção a olho nu. Mais do que chamar atenção para si, os objetos são manancial, recurso, eles abrem espaço para a centralidade da presença do ator (“Fora dos atores não há espetáculo”, diria Aderbal, “[...] o ator é quem dá sentido ao espetáculo, todo o potencial expressivo do ator é portador dos símbolos que o espetáculo tem, informam as circunstâncias e os significados da cena”, Freire-Filho *apud* Guzik, 2003). É como se os objetos cênicos servissem ao potencial atorial de, portando apenas alguns adereços sugestivos e rejeitando uma composição calcada na mimese precisa do real, suscitar a imaginação do espectador.

Ao falar o texto de Campos de Carvalho, os atores ora se dirigem ao público, simulando um discurso direto, ora incorporam os personagens do romance, assumindo voz, gestualidade e caracterização física ligada aos tipos representados. Ainda que, nos primeiros minutos, o espetáculo pareça propor certa equivalência entre os atores, como se todos fossem narradores (evidente nos figurinos similares e pouco tipificados, na alternância calma entre um e outro discurso, no olhar firme, preocupado em fitar os espectadores, como se algo a eles contasse), logo passam a incorporar, numa alternância rápida, qualidades de uma série de tipos. Quando o texto oralizado pelo ator descreve as ações de certo personagem (aquilo que, numa adaptação mais tradicional, estaria convertido em texto didascálico, não proferido em voz alta), o ator fala como se já fosse o personagem, narrando suas próprias ações. Quando os personagens discursam e estabelecem diálogos entre si, os atores assumem plenamente suas identidades ficcionais, ainda que de modo exagerado, evidenciando a caricatura. O personagem principal, narrador do romance, é representado em diferentes momentos por cada um dos atores, que, para indicar a incorporação de um ou outro papel, portam adereços correspondentes – no caso do narrador, óculos pretos e uma luneta, sendo que cada personagem tem adereços específicos que o caracterizam.

Uma alternância vertiginosa entre fala narrada e fala do personagem, associada a ilustrações físicas cômicas que se utilizam do exagero, é marca recorrente dos “romances-

em-cena” de Aderbal. Outra marca, ainda mais particular, está em certas qualidades dos romances escolhidos: são narrativas nas quais a referência ao real é instável, sendo que contar uma história é menos dar a ver algo do que se perder no processo de contar, numa infinidade de ilustrações. No caso de *O púcaro búlgaro*, o narrador do romance de Campos de Carvalho, objetivando promover uma expedição para averiguar a existência da Bulgária (da qual duvida), coloca um anúncio no jornal, atraindo uma série de parceiros que o auxiliam nos preparativos para tal empreitada. O romance assume a forma (parodiada) de um diário de bordo. Segundo o pesquisador Juva Batella, que analisa a obra literária do autor, neste romance,

O diário do narrador-expedicionário Hilário limita-se ao registro do dia-a-dia do que seriam os preparativos para a sua expedição particularíssima à Bulgária. [...] não há confissão ou subjetividades no discurso, mas um cuidado formal em apresentar o diário com toda a cientificidade que se esperaria do diário de um grupo de expedicionários, ou seja, de cientistas ou candidatos a cientistas. Sobre esta preocupação científica, Campos de Carvalho despejará toda a sua sátira (Batella, 2004: p. 225).

Tal sátira está na raiz do projeto de Campos de Carvalho, o que justifica a inverossimilhança da trama. Batella sugere ainda que

É a busca por esta existência real [do púcaro búlgaro] o motivo alegado pelo narrador para a organização da expedição. Como se vai notando aos poucos, porém, é à volta unicamente das palavras e de suas inúmeras combinações que se desenvolverá todo o texto. Os termos púcaro e búlgaro repetem-se e alternam-se de tal modo que a homofonia entre ambos acaba por explodir os sentidos originais e gerar a desejada confusão que nasce da perda de todo sentido (p. 229).

Mesmo que se deva questionar a sugestão do pesquisador de uma “perda de todo sentido”, fato é que o romance de Campos de Carvalho joga com o questionamento do potencial referencial da linguagem. A escolha de pôr em cena um texto com tais características assume para si um problema: a teatralização, apesar de seu esforço de figurar, mal poderá fazê-lo, ou sempre falhará em fazê-lo. Aderbal escolhe a figuração, quando poderia centrar-se na oralidade: ele escolhe montar cenas com personagens e objetos, apesar da fragilidade da associação das palavras com os referentes anteriores a elas; ele persegue o problema, talvez buscando uma comicidade específica na falha, talvez mesmo aludindo nesse jogo à fugacidade contingente do fazer teatral.

Observo que uma das soluções que propõe para insistir na figuração, onde ela parece inviável, é a de materializar visualmente fragmentos do que está sendo dito. Ao longo do espetáculo, os atores frequentemente apontam para objetos concretos, que ilustram (com fidelidade literal) um ou outro pedaço do texto falado. É como se o diretor propusesse recortes internos para as frases e, para esses recortes, criasse sublinhados visuais. Exemplifico com alguns eventos que ocorrem nos primeiros dez minutos do espetáculo, na seção do texto intitulada “Os Prolegômenos”. Cito, a partir do romance, em cotejo com registro em vídeo do espetáculo:¹⁸



Captura de tela do registro em vídeo de *O púcaro búlgaro*. Nas fotos: Augusto Madeira e Cândido Damm.

No verão de 1958 o autor visitava tranquilamente o Museu Histórico e Geográfico de Filadélfia quando, ao voltar-se um pouco para a direita, avistou de repente um púcaro búlgaro (Carvalho, 2002: p. 311).

Nesta primeira menção ao objeto que dá título à narrativa (4:00),¹⁹ o ator Cândido Damm, que percorre o palco simulando examinar objetos em um museu (enquanto outros atores fingem ser peças inanimadas deste museu), depara-se subitamente com um púcaro búlgaro. O objeto entra em cena, nas mãos do ator Augusto Madeira, apenas no momento preciso em que é mencionado pela fala. Madeira traz o púcaro sobre uma bandeja, protegido por uma tampa transparente, e o mantém ao alto com o braço estendido, como um garçom que apresenta um prato principal. Um foco de luz se acende sobre a bandeja no momento preciso em que a palavra é mencionada pela voz, e o foco se apaga

¹⁸ Para este trabalho, tive acesso à gravação integral de uma apresentação da primeira temporada do espetáculo, no Teatro Poeira, gentilmente cedida pelo ator Cândido Damm.

¹⁹ Indicarei os instantes no espetáculo em que ocorrem alguns eventos, em minutos e segundos, baseando-me no registro em vídeo.

imediatamente depois, quando o ator também retira de cena o objeto, não sem antes apontá-lo com a mão. O realce visual é acompanhado de um realce sonoro. Após a menção da palavra “de repente”, Damm vocaliza uma expressão de assombro, inspirando forte e ruidosamente, no instante em que o foco luminoso se acende. Em seguida, exclama “um púcaro!”, com uma inflexão sonora de espanto similar à de quem vê algo surpreendente. Faz curta pausa sonora, durante a qual executa mímica de abaixar-se e conferir a legenda da obra (como se ela estivesse em *display*), e então exclama “búlgaro!”, com inflexão similar à anterior. A cena se desmonta imediatamente e a narração oral passa à atriz Raquel Iantas (4:25).

A impressão causada pelo estranho acontecimento foi tamanha que no dia seguinte ele embarcava de volta no primeiro avião, deixando a mulher no hotel sem dinheiro ao menos para pagar as despesas.

Ao longo dessa fala, a atriz, acompanhada do ator Gillray Coutinho, ambos com figurino e adereços tipificados, simulam a cena de uma mulher que busca dinheiro na bolsa para pagar um funcionário de hotel, ansioso por uma gorjeta. A pantomima que se arma velozmente, com Gillray balançando os braços enquanto Iantas revira a bolsa e gesticula pedindo paciência, é inequívoca em seu caráter informativo. Apesar de aparecer subitamente diante do espectador, depois de uma cena aparentemente desvinculada (o espectador ainda não conhece estes personagens ou este novo espaço), e apesar da rudeza da caracterização, a cena ganha sentido como um relâmpago assim que a atriz fala “a mulher no hotel sem dinheiro”. A junção súbita da mimese rascunhada com a narração oral parece precipitar especificamente a imagem da “mulher no hotel sem dinheiro”, independente da fragilidade do vínculo dessa imagem com a história sendo narrada (a mulher é citada, na peça, apenas nesse breve momento). Iantas oraliza toda sua fala como se já estivesse ilustrando a situação, imbuída do misto de indignação e desespero adequado à personagem.

O ator Isio Ghelman segue com a narração (4:40): “Não falou o autor sobre o caso com ninguém, nem mesmo na ação de desquite que lhe moveram a mulher e todos os seus parentes consanguíneos ou colaterais”. Iantas permanece na mesma posição da cena anterior, enquanto Ghelman, ao mencionar a mulher, faz uma pequena pausa sonora, acompanhada de um gesto de apontar, com a mão estendida, para a atriz ainda em cena. Quero mostrar com tais exemplos a recorrência tanto de junções súbitas, fugazes e literais

das palavras narradas oralmente com imagens físicas, quanto de uma gestualidade atorial que mostra ao espectador, à distância, tais imagens construídas. Insisto em tais exemplos para, mais adiante, considerar uma analogia com operações sonoras executadas vocalmente. Ghelman continua sua fala:

até que ano e meio mais tarde resolveu escrever ao próprio diretor do museu [da Filadélfia] indagando, após muitos circunlóquios, se na sala x à direita, e à luz do meio-dia, podia inequivocamente ser visto um – e disse o nome.

Quando Isio Ghelman menciona a palavra “Filadélfia”, o faz como se simulasse jocosamente a pronúncia da palavra em inglês. Ao mesmo tempo, aponta com a mão para o ator Gillray Coutinho, que passa a balançar uma bandeira norte-americana. Nos minutos seguintes, são também mencionadas as expressões “sob a proteção da bandeira dos Estados Unidos da América” e “máquina de propaganda ianque”, quando a bandeira é novamente é balançada por Gillray (embora por um tempo menor). A associação metonímica criada entre a citação oral do país e o gesto de balançar a bandeira não cria sentidos para além da ilustração, ou seja, não exatamente comenta ou critica o que está sendo dito. A duplicação visual de fragmentos da fala não parece obedecer a uma revalorização semântica programada na frase, para ressaltar elementos chave de conteúdo. Aquilo que relampeja, que salta, devido à redundância oral/visual, não parece contribuir para um discurso autônomo (que faça pressupor a inteligência distanciada de um leitor-guia), nem parece recortar os elementos mais importantes da construção frasal do discurso escrito; há uma independência bastante particular entre as duas instâncias.

Cito alguns outros exemplos, circunscritos no trecho do espetáculo até aqui observado: quando fala “após minuciosa diligência efetuada por pessoal altamente técnico” (5:25), o ator mostra sua mão, na qual acaba de colocar uma luva protetora de plástico, balançando os dedos no momento de pronúncia da palavra “técnico”; quando fala “todos se recusavam cinicamente a discutir sequer de longe o assunto, pretextando a hora do chá ou outros afazeres semelhantes” (6:45), o ator, em um gesto contínuo e circular, pega uma xícara de chá com pires, mostra ao público (no instante em que profere a expressão “hora do chá”) e recolhe o objeto. A perícia do pessoal do museu e a hora do chá, ainda que elementos meramente acessórios à narrativa, produzem reconhecimento imediato. São soluções cênicas simples, sintéticas e autossuficientes em termos de legibilidade.

É comum no espetáculo que a mesma imagem cênica apareça mais de uma vez. Muitas vezes elas retornam de modo incompleto, apenas citando a instância anterior. Por exemplo (7:50), quando Raquel Iantas fala “o que fez ou se pôs a fazer no verão de 1961, exatamente três anos após aquele infausto acontecimento” (p. 313), a atriz mostra ao público, durante a expressão “aquele infausto acontecimento”, que está portando nas mãos o casaco e a bolsa que havia utilizado, instantes antes, na caracterização da personagem da mulher abandonada no hotel. Nesta nova instância de enunciação, os objetos estão como que apagados nas mãos da atriz, são restos de uma imagem cênica anterior, ilustram sua fala apenas por referência. De modo similar, a bandeira norte-americana é balançada só por um instante na segunda vez que aparece no discurso falado, e na terceira vez só é jogada para o alto de forma displicente.

Reinvocar a mesma imagem em diferentes instantes da narração oral pode também ter efeito cômico. Cito o seguinte trecho (7:05):

[Iantas:] Nos dicionários eles lá estão, um e outro, com os seus verbetes – [búlgaro: natural da Bulgária; púcaro: pequeno vaso com asa] [...]. [Ghelman:] E como o que existe, ou dizem existir, é o reino dos búlgaros e não o reino dos púcaros, entendeu o autor que o mais prudente seria organizar uma expedição que fosse logo à procura deste e não daquele.

A atriz Raquel Iantas lê diretamente de um dicionário (não sem antes mostrá-lo para o público tocando-o repetidamente com os dedos da mão) as definições das duas palavras (no trecho acima a citação do dicionário está entre colchetes, por não constar no texto do romance). Durante a definição de “búlgaro”, entra um ator, portando um mapa-múndi emoldurado, mostra o objeto para a plateia e sai de cena. Na definição da palavra “púcaro”, outro ator entra com a caneca anteriormente utilizada, fazendo também gestos de apresentação do objeto. Quando Isio Ghelman menciona “o reino dos búlgaros” e “o reino dos púcaros” (7:35), voltam alternadamente os dois atores mostrando os mesmos objetos, o que se repete uma terceira vez quando os conceitos reaparecem nos dêiticos “deste” e “daquele” (a repetição obstinada da mesma ação, em tão curto intervalo de tempo, acaba potencializando o riso). Ghelman aponta com mãos e braços para um e outro ator. Ressalta, também com a voz, as palavras sendo ilustradas: fala o final das expressões “reino dos púcaros” e “reino dos búlgaros” com volume mais alto, escandindo as vogais, e insere uma breve pausa depois; em “deste e não daquele”, faz uma breve pausa depois de “deste” e

outra breve pausa antes de “daquele”, utilizando a interrupção do fluxo da frase por silêncios sutis como forma de ressaltar as palavras.

A reintrodução das imagens cênicas não objetiva fazer o espectador compreendê-las melhor, já que elas são construídas para serem decifradas de imediato. Também não julgo ser a comicidade a finalidade exclusiva de tais operações: poder-se-ia refletir acerca das opções de Aderbal centrando o olhar na comicidade, mas não é esse meu objetivo. Prefiro retomar minha suposição inicial (obtida a partir de um recorte sobre o discurso do encenador em entrevistas) de que ele parte de um desejo de fidelidade em relação ao autor e à obra, de um desejo de elucidar e potencializar o escrito através do cênico. Seria equivocada a conclusão, passível de ser tirada das minhas observações deste trecho de *O púcaro búlgaro*, de que existe uma espécie de encantamento com a solução cênica genial, com a habilidade dos atores de jogar com os significantes contidos no texto, e a fidelidade estaria em segundo plano, pois se privilegiariam as ilustrações cênicas primordialmente por seu potencial comunicativo imediato. Afirmo, em contrapartida, que é a fidelidade que coloca as imagens em tensão. No esforço de se aproximar do texto e apresentá-lo ao espectador, a encenação dá ênfase e faz saltar pequenos pedaços, e aponta para eles, sublinhando-nos, mostrando quando tais imagens se repetem, jogando com a similitude e a diferença nas repetições, apontando insistentemente para o que já está claro. Em vez da aproximação ao texto propor uma explicitação dos sentidos ali dispostos, encadeados, a leitura de Aderbal produz uma espécie de ilustração de superfície: ele dá a ouvir as imagens do texto, quer ser fiel e quer ser bem ouvido, mas isso implica uma proximidade problemática, como se ver de perto fosse, também, em certa medida, cegar, não enxergar pela falta de distância.

Enumeração de palavras

A vinculação da arte contemporânea ao princípio narrativo “mínimo” do catálogo ou do inventário parece quase parodiar a visão de mundo capitalista, em que o meio ambiente é atomizado em “itens” (uma categoria que compreende coisas e pessoas, obras de arte e organismos naturais), e em que todo item é uma mercadoria – isto é, um objeto discreto e portátil. Incentiva-se um nivelamento geral do valor na arte do inventário, a qual apenas é, ela mesma, uma das aproximações possíveis a um discurso idealmente não-modulado (Sontag, 1987b: p. 32).

Ao forjar um olhar sobre a arte na modernidade, Susan Sontag escolhe o silêncio como elemento central para desdobrar uma série de reflexões a respeito de poéticas que propuseram atos de redução e apagamento à matéria de suas artes, suscitando readequações receptivas por parte dos espectadores. Ela adverte:

Tais programas a favor de um empobrecimento da arte não devem ser compreendidos apenas como admoestações terroristas ao público, mas principalmente como estratégias para o aprimoramento da experiência do público. As noções de silêncio, vazio e redução delineiam novas receitas para os atos de olhar, ouvir etc. – as quais ou promovem uma experiência de arte mais imediata e sensível, ou enfrentam a obra de arte de uma maneira mais consciente e conceitual (p. 20).

Ao negar modos receptivos tradicionais, muitas vezes por meio de jogos de similitude (mostra-se algo semelhante ao que o espectador conhece, mas seus procedimentos receptivos habituais são agora ineficientes), a intenção dos artistas não seria apenas frustrar. Sontag sugere que a proposição de barreiras é também um convite à sua superação, à readaptação do olhar, por meio da investigação de modos de perceber idealmente mais conscientes e mais livres. Quando a autora cita algo que denomina “arte do inventário”, ela aponta para modos específicos de produzir silêncio, que parecem negar as “hierarquias tradicionais de interesse e significado, nas quais algumas coisas têm mais ‘importância’ que outras” (p. 32). Ela identifica uma preferência por criar inventários, fazer listas, ao invés de apresentar uma organização do todo na qual as partes estão encadeadas por elos seguros que reafirmam modelos pré-estabelecidos (e pré-compartilhados) de interpretar o mundo.

Umberto Eco, em *A vertigem das listas*, propõe exemplos (que ele não restringe ao século XX) para uma pulsão artística de apresentar o real (ou o dizível) como séries de elementos, acumulados sem pretender a uma organização hierárquica. Ainda que se liguem uns aos outros (em jogos de semelhança e diferença, proximidade e repulsão), tais elementos geralmente não corroboram sentidos fechados, mas colocam o espectador em contato com o múltiplo. Eco vê uma variedade de intencionalidades artísticas como fontes produtoras de estéticas de enumeração:

Ao considerarmos tanto os excessos coerentes quanto as enumerações caóticas, nos damos conta de que, em relação às listas da antiguidade, algo de diferente aconteceu. Homero, como vimos, recorria à lista porque lhe faltavam palavras,

língua e boca, e este *topos* do indizível dominou durante muitos séculos a poética da lista. Mas diante das listas de Joyce ou de Borges, é evidente, ao contrário, que o autor não elaborou listas porque não saberia como dizer de outra forma, mas sim porque quer dizer por excedentes, por *ybris* e gula da palavra, por alegre (raramente obsessiva) ciência do plural e do ilimitado. A lista se transforma num modo de remisturar o mundo, quase colocando em prática aquele convite de Tesouro a acumular propriedades para fazer brotar novas relações entre coisas distantes ou, em qualquer caso, para colocar um talvez sobre aquelas já aceitas pelo senso comum (Eco, 2010: p. 327).

A prosa de Campos de Carvalho, em *O púcaro búlgaro*, tematiza repetidamente em exemplos um modo moderno de criar listas. As enumerações do narrador, em seus preparativos para chegar à Bulgária, apontam para uma abundância de significantes, para a impossibilidade de dizer tudo, para a continuidade indefinida dos itens, e mesmo para o prazer na enumeração. Uma dessas listas aparece na visita do narrador ao psicanalista. Em certo momento da consulta, o terapeuta faz a seguinte solicitação:

- Agora vai dizer em voz alta, e sem pensar, tudo que lhe vier à cabeça. Relaxe-se o mais possível e nada de escrúpulo.

- Escrúpulo. Cabeça. O oceano é azul. Que calor está fazendo. A morte de Danton. As metamorfoses de Ovídio. O senhor é uma besta. Com quantos paus se faz uma canoa? Vinte e um, vinte e dois, vinte e três, vinte e quatro. As laranjas da Califórnia são deliciosas. É a tua, mulher nua, vou pra Lua, jumento, para-vento, dez por cento, Catão, catatau, catapulta que o pariu, catástrofe, caralho, os medos, os vegas, as vegaminas, as sulfas e as para-sulfas, diametilaminatetrassulfonatosótico, porra de merda, argentino, argentário, argentículo, testículo, laparotomia, Boris Karloff, Irmãos Karamazov, Irmãos Marx, Marx, Engels, Lenin, Lenita, onomatopeia, onomatopaico, onanista, ovos de Páscoa, jerimum, malacacheta, salsaparrilha, Rzhwpstkj, Celeste Império, semicúpio, Salazar, sai azar, seis e vinte da manhã, Dadá, Dedé, Dodô, Dudu, holofote, oliveira, olá Olavo, Alá, ali, alô sua besta já não basta?...

- Basta (Carvalho, 2002: p. 328).

A paródia ficcional de uma proposta psicanalítica – na qual, com a ajuda do recurso da livre associação de palavras, o terapeuta instiga que apareçam, na fala do sujeito, elementos de seu inconsciente – sugere a questão da escuta: como se ouve uma lista? O crítico Roland Barthes nomeia uma escuta psicanalítica, um modo diferente da escuta por índices (sinais de perigo) ou da escuta por signos encadeados (decifráveis).

A originalidade da escuta psicanalítica consiste nesse movimento de vaivém que faz a ponte entre a neutralidade e o engajamento, a supressão de orientação e a teoria. [...] Desse deslocamento (que não deixa de recordar o movimento de onde provém o som) nasce, para o psicanalista, algo como uma ressonância que lhe permite “prestar ouvido” ao essencial. [...] O que [...] se entrega à escuta do

psicanalista é um termo, uma palavra, um conjunto de letras que remetem a um movimento do corpo: um significante (Barthes, 1990: p. 224).

Escutar pelo significante implica em engajar-se também com o corpo, de modo a deixar-se vibrar e produzir imagens em relação ao corpo do falante:

o que é escutado aqui e ali (sobretudo no campo da arte, cuja função é por vezes utopista) não é um significado, objeto de reconhecimento ou de decifração, é a própria dispersão, o espelhamento dos significantes, que voltam sem cessar, a uma escuta que, sem cessar, produz novos significados, sem que desapareça o sentido: esse fenômeno de espelhamento chama-se *significância* (distinta de significação) (p. 228).

A proposta de Barthes, é claro, não se limita à situação de consultório, mas abre o campo de pensamento para formas diferenciadas de escuta artística. No caso específico da cena de *O púcaro búlgaro*, a paródia de Carvalho encena uma recusa ficcional: a comicidade, aqui, baseia-se na negação, por parte do paciente incrédulo, da possibilidade de que o acaso dê acesso a algo invisível, inevidente, já que o personagem limita-se à absoluta aleatoriedade – “Umbigo. Rapadura. Otorrinolaringologista” – à evocação por rimas sonoras – “É a tua, mulher nua, vou pra Lua, jumento, para-vento, dez por cento” – e à aproximação irônica de sentidos – “porra de merda, argentino”, desviando programaticamente de qualquer associação mais íntima.

Na cena de Aderbal Freire-Filho, o ator Isio Ghelman, para reproduzir a lista de itens do texto de Campos de Carvalho, lida, vocalmente, com padrões sonoros que indicam tanto a separação entre os elementos quanto a relativa equivalência entre eles, ressaltando a monotonia da sequência (e, com isso, denunciando certa ausência de sentido). No início, os itens da lista, encapsulados em uma sequência de frases curtas no texto do romance, ganham tratamento particular na voz do ator (18:30):

Escrúpulo. Cabeça. O oceano é azul. Que calor está fazendo. A morte de Danton.
As metamorfoses de Ovídio. O senhor é uma besta (Carvalho, 2002: p. 328).

Nota-se, primeiramente, uma pausa regular ao final de cada frase, de duração bastante curta, o suficiente para manter a distinção inequívoca entre os elementos. Também se percebe uma espécie de equiparação sonora, a partir do segundo item: em cada frase, o ator acelera a oralização até a sílaba tônica da última palavra, na qual ele aplica sutil

prolongamento, para, em seguida, abandonar o final da frase, diminuindo de uma só vez a intensidade e o volume. Tal modo de falar não é percebido como particularmente inusual, ou seja, Ghelman não pronuncia as palavras como se fizesse um esforço de construção sonora, mas aparentando certa displicência, condizente com sua postura física (deitado na banheira, aparentando relaxamento).



Captura de tela do registro em vídeo de *O púcaro búlgaro*. Nas fotos: Isio Ghelman e Cândido Damm.

O primeiro item, “Escrúpulo”, é ligeiramente diferente dos outros, como um ponto de entrada na série de palavras: logo após a sílaba tônica, ao invés de apagar sonoramente o item em uma curva descendente, a última sílaba ganha sutil prolongamento, em tom mais agudo, como se criando uma expectativa de continuidade. A inflexão do segundo item, “Cabeça”, já parece indicar um término, uma conclusão. É como se o ator afirmasse, a cada vez, “estou obedecendo, apresento mais um item, mas não vejo relação entre os itens, não há sentido nesta operação, já não basta?”. Essa sugestão subtextual não só é legível na postura corporal do ator e em sua expressão facial de desdém, mas é inequivocamente reiterada pela padronização sonora. Da segunda à sétima frase, há variação intensa de contexto imagético e de sintaxe frasal; no entanto, a manutenção repetida do modo de falar sublinha certa monotonia, aqui coerente com o contexto narrativo de um paciente debochando do tratamento.

Na oitava frase, há uma interrupção no ciclo de padronização sonora. Na pergunta “Com quantos paus se faz uma canoa?”, Ghelman, algo ironicamente, simula uma inflexão de interrogação – forçando uma subida de tom no final da última palavra, que é uma marca comum da interrogação na pronúncia cotidiana da língua portuguesa. Mas, ao assumir um tom excessivamente agudo, esganiçado, a pergunta soa falsa, artificial. A frase seguinte é

uma contagem de 21 até 24, que parece uma resposta à pergunta antecedente. Pela primeira vez nesta enumeração, há elementos distintos (os números) dentro de um mesmo item (a frase): o ator termina a pronúncia de cada número com um sutil agudo, criando expectativa de continuidade, sucedido de um silêncio de duração muito inferior ao previamente utilizado para separar as frases. Com isso, a sublista de números está sonoramente mais próxima de uma enumeração lógica, na qual os subitens se sucedem obedecendo a uma relação pré-estabelecida de continuidade ou necessidade. A sonoridade não esclarece, contudo, a relação entre os subitens, nem mostra se a sublista é uma contagem regressiva até algum ponto ou se continuará indefinidamente: os três primeiros números têm sonoridade similar, e o quarto fecha a sublista sem sinalizar a chegada a um objetivo, e sem responder à suposta pergunta. Diferente dos números 21, 22 e 23, o número 24 tem um prolongamento maior na tônica final – o que equipara sua sonoridade àquela dos fins de frase da lista mais geral.

Não há pretensão à neutralidade no modo de Ghelman falar, ou seja, não há pureza ou exemplaridade nas intencionalidades que identifiquei em sua voz. De fato, o modo particular por meio do qual prolonga a tônica final das frases é característico de um sotaque carioca que contamina toda a fala de Ghelman (audível também em outras peças das quais o ator participou). É importante notar que a serialização sonora dos itens se dá em colaboração com seu modo de falar cotidiano. Há, sim, uma operação específica de gerar similitudes, mas está imbricada no modo de falar do ator: o artifício, neste espetáculo, não ressalta a voz como instância separada, mas diz respeito ao potencial cômico do ator. Não parece haver aqui uma mão que manipula (estou falando de aparência), pois é como se o ator incorporasse o jogo sonoro em sua persona cênica.

Imediatamente em seguida, Ghelman volta a repetir as inflexões sonoras estabelecidas nos primeiros itens – frases curtas e velozes, interrompidas regularmente por silêncios breves, com um prolongamento particular da sílaba tônica da última palavra da frase. Há pequenas variações em alguns itens, que cabem ser observadas. Quando fala “Catão”, o ator sugere uma inflexão de achado súbito, como se o item “Catão” fosse de importância particular, mas essa diferença é tão sutil que não interrompe o fluxo regular, e passa quase despercebido. Tal efeito é atingido pela assunção de um tom ligeiramente mais agudo na sílaba tônica, sem transformação análoga em outros aspectos da inflexão. O item é percebido sonoramente como “apenas mais um”, e, ao mesmo tempo, é como se algo

ainda estivesse vivo; é como se o ator não fosse um autômato, na repetição monótona de um jogo pré-estabelecido; a indicação de uma variação mínima de altura na tônica evita que o esquema sonoro pareça paralisado. Não é o suficiente para se considerar “Catão” um significante mais digno de ser ouvido, mas a sugestão de uma intencionalidade diferente funciona para trazer o falante de volta da esfera dos mortos. Fisicamente não há mortificação: ainda que se mantenha numa posição relaxada, deitado dentro da banheira (como em um divã), e com uma expressão facial que pouco varia (com a boca levemente rígida num biquinho, simulando ironicamente uma expressão de inocência), Ghelman se move constantemente, muda o foco do olhar, a posição do corpo, faz alguns movimentos que acompanham o fluxo da fala. Há, sem dúvida, trabalho de contenção física, mas há, ao mesmo tempo, uma liberdade de movimentos que dá a ver a naturalidade da existência daquele corpo, que se assemelha a um corpo conhecido do espectador, cotidiano.

Outras variações sutis ocorrem na listagem, sem abandonar a estrutura rígida de repetição do padrão sonoro. Há pequenas variações de ritmo, que não chegam a problematizar a regularidade da apresentação dos itens. Há conversões de listas regulares em sublistas lógicas (como na contagem de 21 a 24), com diminuição da pausa entre os subitens e estabelecimento de altura tonal diferenciada: isso acontece sutilmente em “Marx, Engels, Lenin, Lenita” e mais explicitamente (com silêncio mais curto e altura tonal evidentemente distinta) em “Dedé, Dodô, Dudu”. Há ênfases no eco de uma consoante, como em “os vegas, as vegaminas”, ressaltando o chiado do “s” final. Há escansões mais alongadas das tônicas com intencionalidade cômica, como em “Alá, ali, alô sua besta”, e há também piadas mais explícitas, como em “sai azar” (volume mais alto, escansão da primeira sílaba da frase, ao invés da última, ressaltando o eco com o item precedente, “Salazar”).

É inevitável a associação das operações vocais do ator nesse trecho do espetáculo a uma intencionalidade programática. O padrão sonoro de enumeração de elementos heterogêneos é oferecido enquanto jogo – coerente com a situação narrativa de escárnio à livre associação psicanalítica –, sendo inequivocamente decifrado pelo espectador. Não há um esforço para achar sentidos no que está sendo dito, pois, aqui, a lista está plenamente equiparada a uma demonstração de efeito cômico.

Exaurir a fala

Quando, bem mais adiante no espetáculo de Aderbal Freire-Filho, o personagem do professor Radamés (interpretado pelo ator Gillray Coutinho) faz uma série de considerações a respeito da Bulgária, em um discurso de oito minutos de duração, não cabe afirmar que haja uma chave de decifração que associe sua fala a um jogo de comicidade plenamente reconhecível. O discurso, que parodia um encadeamento lógico causal – acumulando uma série de afirmativas falsas e incompreensíveis ao simular uma explicação científica –, é acompanhado de partituras sonoras e físicas que, de modo bastante particular, se utilizam de uma lógica de enumeração de itens, incorporando o modo de ressaltar e apontar objetos, exemplificado a respeito do início do espetáculo.

O que se convencionou chamar a Bulgária é sobretudo um estado de espírito. Como Deus, por exemplo. Mesmo que ficasse um dia definitivamente demonstrada a inexistência da Bulgária, ou das Bulgárias, ainda assim continuariam a existir búlgaros – do mesmo modo como existem lunáticos que nunca foram e jamais irão à Lua. [...] Em suma, não vejo nada de espantoso em que um dia venhamos a descobrir que também somos e seremos eternamente búlgaros (Carvalho, 2002: p. 343).

Antes do início de sua fala (43:15), vê-se o ator Gillray Coutinho secando-se com um lenço, para aliviar o suor que visivelmente banha seu rosto, coro cabeludo e mancha o figurino que veste. É relevante tal informação para notar como signos da exaustão já estão marcados na figura do ator desde o começo do monólogo. Se, ao final, ele afirma que “aqui o professor Radamés sentiu-se um pouco cansado”, e se atira no sofá simulando o cansaço narrado, sugiro que o progresso do discurso não leva o ator/personagem da tranquilidade à autoexaustão, mas que, desde as primeiras falas, a exaustão já se apresenta – ela é menos uma curva e mais um estado permanente de jogo.

Seus gestos são grandiloquentes, sua fala é bem projetada, de volume alto (sem ser gritada, exceto em momentos pontuais) e sua pronúncia é precisa, passando com similar intensidade de projeção por todas as palavras. Ainda que sua dicção possa por vezes enrolar a pronúncia de algumas consoantes (em trechos mais acelerados), tal característica é tornada irrelevante considerado o cuidado com que marca as vogais e considerada a velocidade moderada da fala, interrompida regularmente por pausas de curta duração.

Perder-se no que fala nunca é perder-se na velocidade acelerada ou na incompreensão das palavras que se ouviu. Como em outros espetáculos de Aderbal Freire-Filho (permito-me, aqui, rápida generalização, possivelmente imprecisa), pode-se aferir um cuidado com a compreensibilidade das palavras vocalizadas, com o volume de projeção, dando ao espectador, no mínimo, a possibilidade de ouvir as palavras.

A exaustão (que tomei como signo dessa figura cênica) está indicada em aspectos físicos de visualidade (o suor e o amassado do figurino); no aspecto cambaleante de suas caminhadas pelo palco, como se estivesse sempre ligeiramente tonto, escapando ao eixo vertical (em termos de postura e movimentação); e, vocalmente, na regularidade com que interrompe suas frases com pausas curtas (como se precisasse pegar ar). Em nenhum dos dois aspectos, físico ou sonoro, ele falha em seus intuitos de movimentar-se pelo espaço ou de projetar bem as palavras. Fica, contudo, a impressão de que é fisicamente fraco para estar ali e de que não tem fôlego para falar o texto: e ainda assim o faz, invertendo uma propensão natural à inércia e ao silêncio. Tal fraqueza não diminui gradativamente sua potência; é como se os opostos (a potência e a impotência) convivessem na mesma figura.

Quando inicia sua fala (43:25), Gillray equipara a sonoridade das três primeiras frases que profere, denotando, algo ironicamente, que o conteúdo de seu discurso é inequivocamente claro. Na primeira frase, “O que se convencionou chamar a Bulgária// é sobretudo um estado de espírito./ Como Deus, por exemplo” (grifos meus), Gillray prolonga ligeiramente as vogais tônicas de várias palavras (marcadas com o sublinhado). O prolongamento faz com que cada palavra seja bem ouvida, sem que uma delas ganhe mais importância do que outra, e sem que haja a impressão de didatismo (o que aconteceria, por exemplo, se todas as palavras tivessem as tônicas prolongadas, ou mesmo se cada palavra prolongada fosse sucedida de silêncio, o que fragmentaria sonoramente o fluxo da frase). Propõe também interrupções breves (marcadas na citação com barras simples ou duplas), fazendo-as parecerem pausas naturais. Além disso, sublinha a última sílaba da palavra “Bulgária” (antes da barra dupla) com um tom ligeiramente agudo, indicando a continuidade da frase após a pausa, e a subordinação da segunda parte à primeira, ou seja, a relação sintática de necessidade entre as duas partes (neste caso a primeira parte é o sujeito da frase e a segunda o objeto).



Captura de tela do registro em vídeo de *O púcaro búlgaro*. Nas fotos: Gillray Coutinho.

Logo em seguida, na frase “Mesmo que ficasse um dia definitivamente demonstrada a inexistência da Bulgária,/ ou das Bulgárias,// nem por isso deixariam de existir *búlgaros*” (grifos meus), Gillray novamente se utiliza de prolongamentos sutis das tônicas e da subordinação sonora do segundo trecho da frase (após as barras duplas) ao primeiro, aplicando um tom agudo na última sílaba do primeiro trecho. No final da frase, ao oralizar a palavra “*búlgaros*” (em itálico), assume um tom diferenciado, mantendo-o constante nas três sílabas desta palavra; marca, assim, um novo realce particular, que parece sugerir que o que está sendo dito é evidente (sugestão que é reforçada visualmente por um movimento de abertura dos braços).

Esse “realce particular” é mimetizado nas frases seguintes – “do mesmo modo como existem lunáticos que nunca foram e jamais irão à *Lua*. Em suma, não vejo nada de espantoso// em que um dia venhamos a descobrir que também somos e seremos eternamente *búlgaros*” (grifos meus). O eco, que advém da repetição do realce particular (em itálico), atrelado à separação da frase em trechos subordinados (barras duplas), salta aos ouvidos. Gillray continua: “Se não fossemos de certo modo e até certo ponto búlgaros//, não estaríamos agora aqui tão interessados em provar a existência ou mesmo a inexistência da Bulgária”. Nota-se que, similarmente ao conjunto de frases anterior, há um corte de subordinação em “*búlgaros*”, com a finalização da ideia em “Bulgária”. Contudo, Gillray quebra a expectativa de um eco, evitando o “realce particular” em “Bulgária”, gerando uma diferença que suaviza a impressão de monotonia, abrindo caminho a outras formações sonoras. Diferente da cena do psicanalista, o ator logo escapa do eco estabelecido, privilegiando a ideia de fluxo ao invés de estagnação. Ressalto, portanto, o

estabelecimento de um padrão sonoro recorrente que é encerrado antes que chegue a causar incômodo.

Cito outro exemplo dessa operação de aliviar uma repetição (46:10), na frase “Mas/ como depois ficou provado/ que o poema, que não era um poema/, não era de autoria de Henrich von Valdeck/, nem tratava de nenhum duque Ernesto II da Suávia/ – o qual aliás nunca existiu, como tampouco nunca existiu nenhum século treze” (p. 344, grifos meus). Interrompendo o discurso com pausas regulares (indicadas pelas barras), Gillray propõe inflexões similares para os trechos entre barras, de modo a criar eco no término de cada segmento. Para isso, fala todas as palavras de cada segmento sem ênfase particular em nenhuma, prolongando apenas a tônica da última palavra. No quinto segmento, o ouvinte é surpreendido pela quebra do procedimento repetitivo na expressão “século treze”, na qual ele prolonga tanto a primeira quanto a segunda sílaba da palavra “treze”, com tom agudo diferenciado e artificial. Após a quebra, continuando o discurso, a sonoridade é claramente distinta, assim como o é a regularidade das pausas.

Também diferente do narrador psicanalisado, que permanecia deitado na banheira, o Radamés de Gillray Coutinho mantém-se em deslocamento. Sua utilização do espaço é algo irregular: ele não ocupa pontualmente uma ou outra área do palco, em vez disso é como se faltasse direcionamento preciso a suas caminhadas. Anda cambaleando, sem foco, mesmo aparentando certa bebedeira (não há, porém, reforço para esta leitura). Tal dispersão física é digna de nota, especialmente comparada à precisão das marcas cênicas neste espetáculo, às quais já fiz menção. Sugiro que a dispersão corrobora a qualidade de sua fala, propondo uma equivalência visual para o ato de prosseguir indefinidamente, em um fluxo discursivo que parece não ter fim (mas não paralisado, como era a lista do terapeuta).

Para lidar com o acúmulo de significantes em fluxo, para, de certo modo, facilitar sua apreensão pelo espectador, sem com isso anular a instabilidade significativa, o espetáculo estabelece, como solução de teatralidade, uma rítmica particular de interrupções, tanto sonoras quanto físicas. Tomo o seguinte trecho da fala de Radamés (47:40):

Houve ainda no século XIII/ – o tal que nunca existiu/ – um famoso sábio árabe,/ de nome se não me engano Zakariyya-ibn-Mohamed-ibn-Mahmud al Quazwini/

(mais conhecido entre os íntimos por o Quazwini)/ – o qual,/ embora não existindo, escreveu/ um longo e substancioso tratado sobre as Maravilhas da Criação Animada/ – ou, para quem não sabe o árabe,/ “Ajayib-al-Maklukat”./ Neste livro inexistente/ mas de leitura sempre proveitosa,/ ou seja, o ‘Ajayib-al-Maklukat’,/ Zakariyya-ibn-Mohamed-ibn-Mahmud al Quazwini,/ sem tocar [...] em qualquer nome ou palavra parecidos com Bulgária,/ dá a entender/ que os antigos navegadores [...] fenícios [...]/ houvessem tomado como sendo búlgaros/ as costas ou o costado de alguma tartaruga gigante [...] (p. 345, grifos meus).

A velocidade da emissão oral é media, nem demasiado acelerada (de modo a sugerir que a argumentação é irrelevante) nem lenta (monótona ou introspectiva), parecendo natural a uma explanação didática. A forma explicativa de falar do ator/personagem é composta por uma pronúncia correta e bem projetada (auxiliada pela escansão de sílabas tônicas) e por pausas regulares (indicadas na citação por barras) de duração média (como pausas de respiração). Contudo, quando pronuncia os nomes em árabe, Gillray propõe uma interrupção cômica. Ao falar “Zakariyya-ibn-Mohamed-ibn-Mahmud al Quazwini”, caminhando pelo palco, o ator sublinha a pronúncia com movimentos curtos e bruscos partindo da cabeça em direções aleatórias, deslocando involuntariamente o resto do corpo. Cada citação de um nome árabe é acompanhada de rotina similar. A pronúncia oral dos nomes é propositadamente infiel à grafia original, caótica e imprecisa como os gestos de cabeça, parecendo incorporar a sonoridade de um espirro (mas não se limitando a esse som). Tal manifestação espasmódica não desacelera o fluxo do discurso falado, nem paralisa a caminhada do personagem: explicitamente cômica, aparece e desaparece, sem produzir sentido para além de si; tampouco gera continuidade, ficando circunscrita a este trecho do espetáculo (não há outras citações de nomes árabes no texto).

Há outros exemplos de interrupções similares na performance do ator. No fim do trecho anterior, ao mencionar “uma tartaruga gigante”, Gillray imita o movimento do animal, balançando os braços como se nadasse. Faz silêncio com a voz para sublinhar seu gestual físico, e fala novamente “a tartaruga gigante” (trocar “uma tartaruga” por “a tartaruga”, na repetição, equivale ao gesto de apontar a mão, redundantemente, para a imagem que construiu no corpo). O caráter rascunhado de tal rotina (que remete ao animal mais pela co-presença de imagem física e expressão oral do que pela qualidade da mimese) e a falta de importância da escolha (a tartaruga é imagem fracamente ligada ao restante da narrativa), se servem ao riso, também propõem alívio, dão fôlego. Tomado pelo fluxo de

palavras, é como se o ator não pudesse parar, há certo cansaço e intranquilidade, não há tempo, são muitas palavras. Sugiro que o espasmo de Gillray é um modo de ilustrar no esgotamento – tanto a pronúncia do árabe como a tartaruga são imagens contingentes, que marcam o fluxo da fala, geram uma diferença pontual, mas não o desaceleram ou o fazem cessar.

Em outro trecho (50:05) – “que o feérico reino da Bulgária/ possivelmente não passe de um [...] outro planeta qualquer/ ainda desconhecido/ e que logo se fará conhecido/ – numa dessas muitas viagens intergaláxias que ora se iniciam/ sob os auspícios da Standard Oil, da Coca-Cola e dos fabricantes de *chewing-gum*” (p. 345-6, grifos meus) – Gillray estende os braços para o alto, como se olhasse para o céu e apontasse os planetas e as estrelas. O gesto ilustrativo, preciso e justificado pela já conhecida operação de tornar físicas as palavras faladas, logo em seguida perde-se em um borrão, e os braços, assim como o olhar, passam a movimentar-se sem foco, desajeitadamente. Até que, quando fala “da Standard Oil, da Coca-Cola”, o gesto se transforma em uma alternância marcada: os braços movimentam-se em sincronia com a cabeça, primeiro bruscamente para um lado (junto com a expressão “Standard Oil”), depois bruscamente para o outro (junto com a expressão “Coca-Cola”), e, em seguida, freneticamente para um e outro lado. O exemplo apresenta, julgo, uma dissolução do ato estabelecido de ilustrar: de tão frágil, o gesto de olhar para o céu vira apenas um balançar de braços, e, ao deparar-se com uma pequena lista de itens, cede à sincronia com a alternância da fala, logo se perdendo novamente.

Pode-se identificar um ápice para essa dissolução logo em seguida (50:45). Logo depois da frase “semelhante sem dúvida ao que eles [próprios] sempre tiveram dentro do cérebro e dentro da alma” (p. 346), Gillray emite, de um só golpe, um som grave, inarticulado, com vibração bucal, como um espasmo sonoro. Intenso e pontual, o gesto da voz é acompanhado de um gesto do corpo: de joelhos, o ator estica um dos braços e abaixa a cabeça de uma só vez, abanando-a de um lado para o outro – o procedimento lembra vagamente um relinchar de cavalo, embora não seja uma imitação. Em seguida, concluindo o discurso com a frase “e onde um dia seremos finalmente enterrados” (51:20), o ator repete a palavra “enterrados” três vezes, e com ela um gesto de apontar com o braço para o alto e trazê-lo bruscamente para baixo, dobrando também o tronco e levando a cabeça ao chão. Ainda que o movimento descendente do corpo seja associável ao conceito “enterrados”, sua qualidade espasmódica acaba por problematizar a figuração. Talvez,

estas duas últimas explosões físico-vocais possam ser interpretadas como indicações sígnicas de fadiga: mas de uma fadiga bastante particular, pois tal estado de falha não tem como correspondentes diretos a articulação e projeção sonoras, visto que, em seguida, Gillray consegue anunciar, em voz alta e clara, o cansaço que o personagem estaria sentindo – “aqui o professor Radamés sentiu-se um pouco cansado”. O ator traz, sem dúvida, em sua figura, índices do cansaço que narra; mas seu estado final é muito semelhante ao inicial, e nele não parece haver prejuízo à potência comunicativa (físico ou vocal).

A revelação do cansaço, que suscita o riso da plateia (no vídeo), é reafirmada pelo coro de personagens ouvintes – “e nós com ele”. Ler, falar e ouvir podem ser tarefas cansativas, especialmente quando se está diante de um texto que investe em ligações falsificantes com sentidos reconhecíveis, como é o caso do romance de Campos de Carvalho. O discurso de Radamés intensifica uma situação de leitura às cegas que o espetáculo escolhe enfrentar. Para lidar com o acúmulo interminável de termos, no qual há uma espécie de equiparação geral de valor, e no qual apenas uma parte minoritária dos significantes liga-se a significados seguros, são necessários certos guias. O desejo pelo fluxo de palavras, no espetáculo, convive com uma necessidade auto-imposta de não alienar o espectador. Por isso, a fala de Gillray é plena de interrupções cômicas, que evitam a monotonia, transformando continuamente as sonoridades do discurso. Sublinhar, ressaltar, fazer uma piada, e mesmo soltar um grito espasmódico, pode ser, aqui, uma maneira de manter certa vivacidade. Se, em *O púcaro búlgaro*, os artistas que apresentam o texto do romance ao público não podem (ou não querem) prover boas chaves de leitura, eles investigam modos alternativo de trazer o material à contemplação.

Aderbal responde à pergunta “como colocar tal texto em cena?” estabelecendo uma leitura de perto, que examina a superfície do texto e reorganiza semanticamente o material, propondo uma sequencia de ilustrações. Identifico, aqui, duas acepções para o conceito de fidelidade. A leitura é fiel ao texto, por um lado, pois a comicidade caótica proposta pelo autor do romance é supostamente reproduzida em cena pelos atores. E há uma segunda fidelidade (que interessa mais a este trabalho de dissertação), uma fidelidade aos significantes, aos pequenos objetos achados, manifesta em interrupções que produzem faísca para iluminar rapidamente os fragmentos. Julgo que, em certa medida, os espasmos de Gillray equivalem à amostragem de objetos: é como se o espasmo, em seu dismantelo,

em sua aparência rascunhada, denunciasse o caráter superficial das ilustrações, sua redundância, sua banalidade. Mas, justamente por serem claras, de decifração imediata, as ilustrações são mais livres: apresentam, em sua contingência (em sua cegueira do todo) uma forma de liberar o discurso de sua obrigatoriedade hierárquica, substituindo a ordenação pelo sentido por uma ordenação pela imagem imediata – uma falsa hierarquia, mais frágil, sem dúvida, e talvez mais facilmente reorganizável.

CAPÍTULO 3: A MANIPULAÇÃO DA FORMA DE MOACIR CHAVES

Se for monocórdio é porque não conseguimos chegar lá. O objetivo não é esse, o objetivo é a clareza, o objetivo é a comunicação, o objetivo é processar aquelas coisas. [...] Talvez a minha forma de processar saia de um jeito reconhecível, e o que os atores façam, em certo estágio, seja repetir mecanicamente uma forma, e isso parece estilo, quando não é, porque não me interessa aquela forma (Chaves *apud* Freitas, 2012).

Matéria e estilo

Há um cuidado particular, no discurso do diretor Moacir Chaves, em evitar que certos procedimentos cênicos, observáveis em alguns de seus espetáculos, sejam confundidos com algo que denomina “estilo”. Em entrevista pessoal, concedida especificamente para este estudo, o diretor cita um diálogo que teria tido com os atores de sua recém-formada companhia, Alfândega 88, com a qual, desde o início de 2012, ocupa o Teatro Serrador, no centro do Rio de Janeiro, programando as atividades do espaço e também apresentando dois espetáculos próprios em repertório – *Labirinto*, de 2011, e *A negra Felicidade*, de 2012. Citando esse diálogo, responde à minha indagação a respeito de certa neutralização da gestualidade corporal dos atores, observável nesses dois espetáculos e em parte de sua obra recente.

Eu falei pros nossos atores [...]: “você acham que esses espetáculos têm esse caráter estático por estilo – não! – têm porque vocês não dominam o movimento. [...] Eu não posso pedir uma coisa que vocês não são capazes, às vezes vocês não são capazes de um deslocamento simples”.

Chaves, nascido em Petrópolis, forma-se em 1985 pela Escola de Teatro Martins Pena, no Rio de Janeiro; passa por breves experiências formativas como ator junto ao grupo Tapa, de Eduardo Tolentino de Araújo, e ao Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, de Aderbal Freire-Filho; inicia carreira de diretor em grupo próprio, o Cite-Teatro, que se mantém por dois anos apresentando peças em escolas; ganha certa notoriedade, ao longo dos anos 1990 e 2000, a partir de uma série de espetáculos de repercussão nacional. Ao fundar a Alfândega 88, lidera um grupo de jovens atores, com os quais havia colaborado em trabalhos avulsos ao longo dos cinco anos anteriores. A

instituição da atual companhia tem pouco o caráter orgânico e supostamente horizontal de um agrupamento entre jovens recém-formados, mas parte de um impulso de posituação de certos modos de trabalho, baseando-se em modelos (éticos e organizacionais) sintetizados pelo diretor em sua experiência ao longo dos anos.²⁰ Ressalto esta característica da atual companhia – que, pelo segundo ano consecutivo ganhou recursos do Fundo de Apoio ao Teatro da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro – não para denunciar uma suposta fragilidade de concepção, mas para perceber a recorrência de uma proposição hierárquica associada a uma intencionalidade formativa, que embaça a diferenciação dos papéis de professor e criador cênico (coerente com a atuação de longa data de Chaves como formador de atores na Unirio e na Casa das Artes de Laranjeiras). Essa imbricação de funções não necessariamente corresponde ao seu modo de liderar todos os agrupamentos com os quais trabalha, mas, segundo suas palavras, seria responsável pela recorrência de certos índices cênicos, no corpo de sua obra.

A recusa do estilo, no discurso do diretor, talvez tenha relação com “a velha antítese estilo e conteúdo”, analisada por Susan Sontag. Segundo a autora, se a crítica literária tende a reconhecer unanimemente a indissolubilidade entre estilo e conteúdo na obra de arte, ainda assim, ao falar de estilo, acaba geralmente por invocar uma outra oposição qualquer, na qual o conceito fica associado àquilo que é “meramente decorativo, acessório”.

Evidentemente, como todos sabem ou dizem saber, não existe um estilo neutro [...]. Não obstante, a ideia de uma arte sem estilo, transparente, é uma das fantasias mais persistentes da cultura moderna. Artistas e críticos fingem acreditar que não é possível arrancar da arte o artifício, assim como uma pessoa não pode perder sua personalidade. Entretanto, a aspiração permanece uma dissensão permanente da arte moderna, com a embriagadora rapidez de suas *mudanças* de estilo (Sontag, 1987a).

Sontag prefere falar de “estilização” ao citar obras de arte (de qualidade inferior, infere-se de sua reflexão) nas quais o artista “faz a distinção perfeitamente prescindível

²⁰ Quando, em 1999, passa a se utilizar do nome Péssima Companhia para alguns de seus projetos pessoais, já menciona (em entrevista ao jornal O Globo) certos objetivos – “Se conseguirmos um teatro, vamos poder fazer temporadas a preços populares” (Chaves *apud* Miranda, 1999) – que se concretizam, como projeto de uma companhia de corpo fixo, apenas com a Alfândega 88 no Teatro Serrador. Também, por alguns anos, atua como administrador do Teatro Maria Clara Machado, no Planetário do Rio de Janeiro, período no qual experimenta com modelo de alternância de espetáculos em repertório permanente (ao invés de uma sequência de temporadas avulsas, como geralmente os teatros cariocas são pautados), modelo atualmente adotado no Teatro Serrador.

entre matéria e maneira, tema e forma. Quando isso ocorre, quando estilo e tema são distintos, ou seja, contrapostos um ao outro, pode-se falar legitimamente de temas a serem tratados (ou maltratados) num certo estilo”. A “estilização”, nesse caso,

reflete uma ambivalência (afeição desmentida pelo desprezo, obsessão desmentida pela ironia) em relação ao tema. Esta ambivalência é resolvida mantendo, através da camada retórica da estilização, uma distância especial do tema. Mas o resultado em geral é uma obra de arte excessivamente limitada e repetitiva, ou então as diferentes partes parecem desorganizadas, dissociadas.

Cabe citar, na crítica de Barbara Heliadora a respeito de *Bugiaria*, espetáculo concebido por Moacir Chaves utilizando-se do texto de um processo inquisitorial, a sugestão de uma particular “esquizofrenia”, de uma disjunção que prejudicaria a apresentação do tema escolhido (comentário que parece ilustrar os apontamentos de Sontag a respeito dos limites do debate crítico):

Cheio de atrativos e qualidades, o único problema de “Bugiaria” está na dificuldade que teve o diretor Moacir Chaves em unir as duas linhas de ação que elegeu para sua encenação: o espetáculo resulta esquizofrênico [...], pois tudo o que a documentação oferece mereceria maior clareza e atenção: as deformações que supomos terem por objetivo criticar a situação acabam tão somente por torná-la ridícula e risível, o que é uma pena [...]. Se em lugar do processo da Inquisição os atores usassem a lista telefônica, o resultado seria igualmente brilhante em seus aspectos circenses, e um tema magistral para teatro não seria virtualmente perdido (Heliadora, 1999).

A sugestão de que o texto vocalizado pelos atores poderia ser substituído por qualquer outro, sem prejuízo aos aspectos circenses do espetáculo, acusa uma falta de ligação entre o “tema magistral” e a concretização cênica. É como se o autor do espetáculo, ao dispor atores executando acrobacias corporais e vocais, pareando tais atos a textos que não parecem ter ligação imediata de sentido com os atos, faz perder-se o que tema tem de valioso (aquilo que apareceria se este fosse apresentado com “clareza e atenção”, sem o prejuízo dos artificios “deformadores”). Segundo a pesquisadora Anamaria Sobral Costa, em análise a respeito de dois espetáculos de Chaves (*Sermão da quarta-feira de cinzas e Bugiaria*), o contraste experimentado entre texto e jogo cênico é desejável, devendo ser encarado como um “distanciamento paródico”:

Disjunções, incongruências e redundâncias entre o jogo cênico e os discursos proferidos apontam contradições, levam ao riso e produzem, a cada nova cena [de

Bugiaría], diferentes redes de significação [...]. Nestas redes, entretanto, as trilhas do sentido geralmente não são explicitadas, restando ao espectador juntar o que foi apreendido do jogo entre a cena teatral e aquele grande fluxo de palavras (Sobral, 2005: p. 78).

Em entrevista, Chaves defende, como intencionalidade programática, a associação das habilidades particulares dos atores, de suas gestualidades corporais e vocais extracotidianas, a certo gesto diretorial de justaposição. Essa operação de montagem, que assume para si, deve gerar, na dissonância controlada do palco, uma pluralização de sentidos para a obra. Tomando o espetáculo *A negra Felicidade*, ele cita a cena em que o ator e dançarino Edson Cardoso faz uma coreografia gestual bastante particular, ao mesmo tempo em que oraliza o texto da peça:

A função do ator é ser capaz de fazer coisas. Nós podemos fazer um treinamento para essas coisas, ou ele pode trazer das suas próprias vivências. Como por exemplo, o Jacaré (Edson Cardoso) com a vivência dele de dança afro. E aí você relaciona com o material, e isso cria um monte de sentidos, cria um suporte que permite ao espectador projetar, ou entender, ou criar os sentidos possíveis. Não há um só sentido, eu não sei dizer por que especificamente ele faz aquilo naquele momento, eu posso dizer um monte de coisas sobre aquilo, mas não há um sentido específico. Há uma obrigação para aquilo poder existir: aquilo tem que ser performaticamente valioso (Chaves *apud* Freitas, 2012).

Sob um olhar mais atento, a arbitrariedade associável a tais atos, devido à ligação de sentido tênue que se estabelece entre eles e as palavras sendo ditas, não parece equivaler ao que Susan Sontag se aproxima através do conceito de “estilizado”. Na obra de Chaves, a recorrência da produção de tais choques receptivos, a partir de demonstrações cênicas das habilidades particulares dos atores, tem um caráter declaradamente programático: “Todas as capacidades devem ser apresentadas [...]: nós temos que ser capazes de fazer coisas especiais, para termos o direito de cobrar ingresso. Isso é o óbvio. Utilizar aquilo com inteligência, relacionando com o que está sendo processado, é a minha função”.

Tal gesto de justaposição, que Barbara Heliodora teria estranhado em *Bugiaría*, de 1999, e que julgo associar-se, no discurso do encenador, a algo pujante e desejável, não é precisamente onde identifico o fantasma do estilo, nem onde julgo haver maior potência de incômodo na obra de Chaves. A crítica do jornal O Globo, uma década mais tarde, acusa o

estranhamento de um aspecto diverso, ao reprovar *A invenção de Morel*, teatralização do romance de Bioy Casares, que Moacir Chaves leva à cena:²¹

Diante de um texto teatralmente intratável, e com cinco atores desempenhando o mesmo papel do narrador do texto, Moacyr [sic] Chaves parece ter optado pela ideia de uma aula ou palestra para um público que precisa ser esclarecido quanto ao que é dito, pois todos falam com os mesmos tons e ritmos, na maioria das vezes falando bem alto e explicado. [...] O resultado é bastante monótono, como seria inevitável na simples leitura de um texto totalmente desprovido de características dramáticas ou teatrais (Heliadora, 2008).

Se, em 1999, a crítica acusava a forma do espetáculo de ser divertida, porém deformadora, em 2008 o resultado é monótono por certo caráter de explicação; antes, tema e concretização cênica seriam dissonantes, revelando uma distância que desmereceria o assunto tratado; agora, Heliadora condena a “falta de teatralidade do espetáculo”, o que julga ser prova de que “a obra criada em termos de uma arte específica muito dificilmente se torna satisfatória quando transportada para uma outra arte”. É evidente que encenadores como Aderbal Freire-Filho e Moacir Chaves, ao escolher encenar romances (e, no caso de Chaves, também outros materiais textuais raramente utilizados como base para a criação de espetáculos no teatro), não compartilham da censura de Heliadora às transposições entre diferentes artes, e chegam a se aproveitar da dissonância, conscientes de que certo grau de inadequação é constituinte de suas propostas poéticas.

Enquanto Aderbal trata *O púcaro búlgaro* como uma sequência de ilustrações (cômicas, rascunhadas e cheias de palavras) das situações ficcionais e dos personagens do romance, Chaves experimenta com certa indiferenciação entre sujeitos narradores, que, em *A invenção de Morel*, têm função equivalente e não chegam a simular a concretização mimética de qualquer cena. A imagem proposta por Heliadora, de uma aula ou palestra, parece mesmo o contrário do artifício, sugerindo um acesso sem mediação, como se algo – que, para a crítica, designaria o “teatral” – houvesse sido removido, e o contato com o texto de origem fosse por demais explicativo e professoral, faltando a esta apresentação (talvez) estilo. Ironicamente, nesse aspecto o discurso de Heliadora e o de Chaves parecem convergir (embora a impressão seja falsa, se chega a sugerir um acordo): para Chaves,

²¹ O projeto de *A invenção de Morel* foi concebido pelas atrizes Ana Velloso e Vera Novello para ser dirigido por Aderbal Freire-Filho, sendo apenas posteriormente assumido por Moacir Chaves. Cf. o perfil de Ana Velloso no website da produtora Lúdico Produções Artísticas, em <<http://www.ludicoproducoes.com.br/equipe.html#ana>>. Acesso em: junho/2012.

suponho a partir de seu discurso, certos índices cênicos de apagamento, recorrentes em sua obra, por vezes responsáveis pela percepção no espectador de uma “uniformidade” “monótona” (nos termos de Heliadora), não deveriam ser interpretados como parte de um conjunto estilístico, ou seja, como uma forma sua (pessoal) de filtrar o mundo, visível a partir do reaparecimento, ao longo de sua obra, de certas operações poéticas. Em vez disso, ele sugere que são resultados de confrontos falhos dos atores com a matéria:

O que parece monocórdio é aquilo que ainda não foi assenhoreado, que o ator ainda não tomou posse. Mas isso é um processo, ele pode vir a tomar posse, ele já está entendendo, ele está tentando, mas não está conseguindo. Tem coisas que as pessoas fazem nos espetáculos apenas para que elas possam vivenciar aquilo. Para o espetáculo seria melhor não ter. Às vezes eu sacrifico literalmente o espetáculo para que os atores possam vivenciar (Chaves *apud* Freitas, 2012).

A este estudo interessa apontar, em um recorte específico da obra do diretor, índices de uma cena teatral que parece operar por supressões, independente se tais apagamentos (apontados por mim) são assumidos pelo diretor como propostas cênicas, ou se são resultado de uma contingência associada a uma intencionalidade formativa – isso não está no escopo deste trabalho avaliar, por ter proposto como foco de estudo o resultado cênico em vez das etapas de construção do espetáculo.²² Além do mais, se esse é o caso, a própria escolha de compor um agrupamento com atores que supostamente “não são capazes” ou que “não estão prontos” – “Eu crio uma cena que não demonstre as dificuldades, que esconda as dificuldades, e que o elenco pareça sólido. Eles são muito sólidos, mas tem que ser muito mais. Eu trabalho com o material que eu tenho” – faz parte, conscientemente ou não, de um conjunto amplo de decisões (éticas, organizacionais e estéticas) que aparecem no corpo das obras. Ao “camuflar” as dificuldades, ele também as torna visíveis, denunciando ao espectador a falta de algo (ainda que esse algo não seja imediatamente nomeável). O que resulta de matéria cênica tem, sem dúvida, solidez; e sua cena, supostamente produzida pelos acertos e falhas do processo formativo, não culminará

²² Seria inevitável, no caso de uma análise detida sobre o processo de criação do encenador, citar minha própria experiência como ator, tendo participado de um espetáculo profissional seu, um espetáculo dirigido por ele no curso de formação de atores da Casa das Artes de Laranjeiras, e duas montagens nas quais orientou alunos-diretores na graduação em Direção Teatral da Unirio. Ainda que minha sugestão de uma “proposição hierárquica associada a uma intencionalidade formativa” venha dessa experiência, corroborada por relatos de colegas que trabalharam com o diretor em outros espetáculos, minha escolha de descrever os índices cênicos, especificamente de um espetáculo do qual não estive presente no processo de ensaios, configura-se como uma tentativa de estabelecer um lugar (também recorrente) de observador relativamente distante, que se interessa pelas formas de sua cena, apesar de já ter passado por seus processos de montagem como ator. Voltarei a essa questão nas considerações finais.

apenas no momento futuro em que tais atores estarão prontos (segundo os padrões pessoais do diretor), ela ganha corpo no presente.

Labirinto



Captura de tela do registro em vídeo de *Labirinto*. Na foto: Gabriel Gorosito, Danielle Martins de Farias, Andy Gercker, Elisa Pinheiro, Diego Molina, Katiúscia Canoro, Pâmela Côtó, Gabriel Delfino, Mariana Guimarães, Adriana Seiffert, Peter Boos, Denise Pimenta e Fernando Lopes Lima.

Para aproximar-se da dramaturgia de José Joaquim de Campos Leão, mais conhecido como Qorpo-Santo, pela primeira vez em sua carreira, Moacir Chaves encena três peças do autor, seguidamente, dando ao espetáculo o nome de *Labirinto*. Os atores selecionados para a montagem (que acabam por fundar a Alfândega 88) revezam-se na vocalização dos mais diversos papéis das três peças – em ordem de apresentação, *A separação de dois esposos*, *Hoje sou um; e amanhã outro* e *As relações naturais*, todas do ano de 1866, partes integrantes do quarto volume da *Ensiqlopédia* de nove volumes escrita e publicada por Qorpo-Santo. Suas peças só tiveram as primeiras encenações cem anos depois de escritas, quando a dramaturgia do autor porto-alegrense ganha visibilidade, em grande parte devido à suposta semelhança de sua obra com modos dramatúrgicos que ganham corpo, como um conjunto, no início da segunda metade do século XX. Qorpo-Santo é oportunamente denominado por alguns críticos (entre eles Yan Michalski) precursor do “teatro do absurdo”. O termo havia sido originalmente cunhado pelo crítico Martin Esslin, em 1961, em ensaio no qual analisava as obras de certos autores (entre eles Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Harold Pinter e Jean Tardieu), cujos textos dramáticos problematizavam, de diferentes formas, cânones de um teatro realista, propondo

aproximações falsificantes a modos tradicionais. A denominação “teatro do absurdo” foi, desde então, duramente criticada, devido à amplitude da sua adoção pelo discurso crítico posterior a Esslin, que, de modo geral, passou a agrupar, sob uma chave de interpretação redutora (o absurdo como sinônimo da falta de sentido, do que não tem lógica) dramaturgias com poéticas bastante diversas. Se a expansão dos limites do modelo dramático pôde produzir reconhecimento para uma obra teatral que permaneceu um século no ostracismo – pela intensa diferença que produzia no contraste com a dramaturgia brasileira de sua época – aproximar os textos de Qorpo-Santo do rótulo do absurdo acabou dando ao autor um status (problemático) de gênio precursor de toda uma corrente poética, sob o risco de embaçar suas características específicas.

A Alfândega 88 disponibiliza publicamente, no seu website, documento no qual justifica seu interesse por Qorpo-Santo,²³ ressaltando qualidades especificamente conteudísticas da obra:

O diálogo com sua obra dramática aponta para questões que permanecem relevantes e atuais, e que, à sua época, não poderiam ser assimiladas [...]. Suas ousadias, porém, não partem de um desejo de chocar ou de simplesmente trazer uma renovação formal ao teatro. Surgem de uma necessidade absoluta de expressar-se, de tentar trazer à tona a fenomenal intuição que tinha do mundo, das convenções sociais e suas relações com os mais profundos e obscuros desejos humanos. [...] José Joaquim de Campos Leão percebia que a Lei não existia para promover justiça, e sim para manter privilégios. Que a Religião não procurava a Verdade, mas sim estabelecer seus dogmas. Que a Moral não era para ser respeitada, mas aparentada (Alfândega 88 Cia de Teatro, 2011).

Cito a formulação retórica do diretor (ou supostamente do grupo, já que o documento consultado não contém assinatura), não para desvendar os sentidos inscritos na obra dramaturgic, mas apenas para perceber a reincidência da oposição de dois modos de considerar a apropriação cênica. São desvalorizadas as qualidades assoviáveis a um suposto interesse formal do autor – nega-se a hipótese de um “desejo de chocar”, e a ideia de uma “revolução formal” é equiparada a algo simples e de menor importância –, para se exaltar a possibilidade de que algo se revele sobre o real – “Precisamos compreender a formação de uma certa subjetividade brasileira, ou sua deformação, para podermos nos mover com clareza no presente”. Admito que tal material de promoção seja usualmente redigido obedecendo a critérios diversos, por vezes distintos das intencionalidades dos

²³ O interesse é primeiramente de Chaves, que já havia anunciado, anos antes, o intuito de montar o autor.

artistas, tendo como objetivo final convencer curadores e patrocinadores de que o espetáculo sendo vendido é valioso e merece ser visto pelo público. Observo, apenas, que a potência do próprio espetáculo como investigação formal não é citada, permanecendo o formalismo como um fantasma que se deve evitar.

Em crítica ao espetáculo *Labirinto*, Macksen Luiz ressalta a tendência de Chaves a “buscar textos sem tanta permeabilidade à cena, desafiando-se a encontrar a formalização das dificuldades como a própria linguagem da montagem” (Luiz, 2011). Suponho, concordando com a afirmação do crítico, que o material dramaturgicamente de Qorpo-Santo interessa o diretor também por certo caráter dificultoso, resistente à encenação, problematizador da forma dramática na qual se encerra. Essa impermeabilidade não é incoerente com sua intenção declarada de fazer “uma necessária visita ao nosso passado” (Alfandega 88 Cia de Teatro, 2011): reavaliar o passado, Chaves o sabe, não significa encontrar documentos que deem a ver, com nitidez forjada, as coisas como teriam sido, nem implica reproduzir discursos que expliquem de modo claro e totalizante os fatos acontecidos e sua relação com o presente. Ao se aproximar de materiais textuais pouco usuais à cena teatral (os processos inquisitorial, em *Bugiararia*, e jurídico, em *A negra Felicidade*; os sermões do Padre Antônio Vieira, em *Sermão da quarta-feira de cinzas*; cartas, documentos e reportagens de momentos históricos diversos sobre a cidade do Rio de Janeiro, em *A violência da cidade*) é difícil identificar algo como uma mensagem didaticamente estruturada. É digna de consideração a crítica de Barbara Heliodora à peça *A violência da cidade*, quando afirma que “ao descontextualizar o material, [...] os textos ficam acidentais, perdem sua verdadeira significação” (Heliodora, 2003). Ao se aproximar dos documentos históricos, a questão não está na sua “verdadeira significação”, mas na possibilidade de que um novo olhar sobre aquele material (ainda que descontextualizador e mesmo deformante) traga certos sentidos à tona. Não afirmo, contudo, que não haja uma retórica particular nos modos de seleção e justaposição de documentos das peças de Chaves. Sugiro apenas que essa retórica, felizmente, não se evidencia com clareza ou didatismo, talvez pela resistência que o material produz na cena, quando confrontado com as escolhas formais do diretor.

A encenação de *Labirinto* anuncia, desde o primeiro instante, a consciência de que sua aproximação à dramaturgia de Qorpo-Santo equivale a um gesto de leitura, que recontextualiza as palavras do autor, promovendo uma copresença de diferentes tempos e

espaços. Quando os treze atores adentram o palco, ao som da gravação original de “Mercedes Benz”, de Janis Joplin, vestem figurinos anacrônicos, que parecem remeter a um passado localizado entre as décadas de 1960 e 1970. As outras gravações que compõem a trilha sonora – “A day in the life”, dos Beatles e “Purple haze”, de Jimmy Hendrix (ambas de 1967) – convergem na associação ao imaginário musical do movimento hippie, que ganhou força no ocidente no final da década de 1960. Em nenhum momento do espetáculo se ensaia uma justificativa clara para a datação dos figurinos ou para o imaginário fixado pela trilha sonora. Poder-se-ia elaborar que a peça faz referência ao ano de 1966,²⁴ quando, cem anos depois de escrita, a dramaturgia de Qorpo-Santo pôde ser reconhecida e encenada pela primeira vez, devido, inclusive, a fatores socioculturais intimamente ligados a um espírito libertário, de reavaliação e contestação, associável à disseminação dos movimentos de contracultura nos anos 1960. Ou seja, tal escolha de Chaves não é propriamente arbitrária, ela potencializa a formação de sentidos, relacionados ao material do qual se aproxima. Ela o faz, contudo, através de uma justaposição inusual de lugares e tempos históricos – um público de 2011, no Rio de Janeiro, observa atores vestidos como nos anos 1970, ouvindo canções norte-americanas do fim dos anos 1960, interpretando um texto escrito nos anos 1860 em Porto Alegre.

A interpretação dos atores, por sua vez, não parece ser contaminada por essas temporalidades e espacialidades outras. Seus gestos não chegam a apontar para a diferença: não assumem trejeitos especificamente datados ou emitem qualquer comentário que ironize, distanciadamente, a estranheza dessa justaposição. É como se houvesse certa independência entre as propostas da encenação. Adiciono a meu argumento o exemplo da cenografia. Ela é composta de um arranjo de mesas e cadeiras, móveis simples, mínimos, sem adornos, e marcadamente anacrônicos, embora não necessariamente associáveis aos anos 1960, móveis conservados de algum passado. Os atores não manipulam tais elementos cenográficos – utilizam-nos para sentarem-se (sem mudá-los de lugar) e como apoios para os braços; além disso, sobem nas mesas, propondo uma multiplicidade de planos de altura e profundidade distintas; em momento algum, porém, utilizam-se de tais elementos para simular a figuração de objetos ou a composição mimética de um espaço ficcional (que não o palco do teatro).

²⁴ Assim sugere a crítica de Damaris Grün ao espetáculo, publicada no site *Questão de crítica*. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2011/02/a-babel-de-qorpo-santo/>>. Acesso em: julho/2012.

A disposição de uma cenografia fixa e imóvel para um uso sem manipulação é coerente com outros dispositivos cênicos de Fernando Mello da Costa e Rostand Albuquerque para peças de Chaves. Em *A negra Felicidade*, um acúmulo de objetos anacrônicos (entre eles também mesas e cadeiras) ocupa o centro do palco pela totalidade do espetáculo, sem que os atores façam referência e esse espaço reservado ou se apropriem de qualquer dos objetos. Em *A invenção de Morel*, a grande construção azul, ainda que sugira visualmente um dos espaços centrais da narrativa de Bioy Casares (o quarto da máquina), não é transformada pelos atores em espaço ficcional, pois estes se limitam a ocupar diferentes planos, de pé ou sentados, sem que haja uma colaboração de gestos que redimensione a visualidade do espaço. É quase como se a cenografia fosse miragem da máquina de Morel: parece haver uma distância intransponível entre ela e os atores (ainda que estes a utilizem como superfície de apoio), como se operassem paralelamente. Essa independência não é marca poética específica dos cenógrafos em questão: foram eles também responsáveis pela já citada estrutura cenográfica de *O púcaro búlgaro*, de Aderbal Freire-Filho, na qual tudo é utilizável e transformável pelo ator, tudo serve de suporte para seus gestos geradores de sentidos (o que não exclui a possibilidade dos elementos significarem independentemente, mas a torna secundária). Minha hipótese é que, nos espetáculos citados de Chaves, e mais especificamente em *Labirinto*, é recorrente a opção de justapor instâncias que produzam sentido separadamente. E esse pendor pela montagem instiga, também, a segmentação dos recursos vocais e corporais dos atores, e a apresentação dos segmentos em sequência, buscando-se, ativamente, uma sobreposição com contraste.

Uniformidade e singularização

Labirinto estreia na arena do Espaço Sesc, em Copacabana. Para acomodar a encenação, uma parte dos assentos destinados à plateia é interditada, no lugar da qual se instala um fundo cenográfico, que acaba por transformar o espaço em uma semi-arena. Tal interdição é relevante por estabelecer uma geometria de planos que facilita uma disposição frontal para os atores, que, como também em outros espetáculos do diretor, falam grande parte do texto com corpo e direção do olhar fixos. Ao adentrarem o espaço, no início do

espetáculo, olham em múltiplas direções, encarando o público, enquanto encaminham-se lentamente para suas cadeiras, nas quais permanecerão sentados pelos primeiros dez minutos. Sentam-se voltados para frente, direção que, neste caso, se estabelece visualmente pela perpendicularidade das linhas de visão dos atores em relação à linha proposta pelo fundo cenográfico.

Cabe notar que seus corpos, paralisados nas cadeiras, não aparentam uma rigidez artificial: pequeníssimos gestos cotidianos indicam um processo *natural* de acomodação e espera. Há, contudo, índices de padronização nas suas posturas: todos têm os braços relaxados, uns apoiam os cotovelos nas pernas, outros na mesa localizada à frente ou ao lado de si; todos têm a coluna vertebral ereta e o rosto virado para frente, de modo que a direção do olhar estabelece um ângulo reto (de 90 graus) tanto com o eixo vertical (as colunas eretas) quanto com o eixo horizontal (o fundo da cena); algumas mulheres têm as pernas cruzadas uma sobre a outra, outras não. Noto que nenhum dos homens cruza as pernas: embora tal informação pareça irrelevante, é o que primeiro me faz desconfiar, nesse quadro, da suposta naturalidade das posturas.

Percebo que tendo a associar a harmonia visual, que advém do quadro, à ideia de uma multidão frouxamente organizada. A variedade das poses, a abundância de cores e modelos para os figurinos, e a distribuição dos corpos em planos de diferentes alturas e profundidades, parecem sugerir o contrário de uma padronização rigorosa, militar. Isso me leva a associar a contenção gestual a um estado de relaxamento, individual, cotidiano, e, portanto, natural, e não a um regime de regulação, opressivo. Lançado um segundo olhar, identifico a existência de critérios específicos que determinam a construção da visualidade postural – neles está subentendida a inadequação de um figura masculina de pernas cruzadas uma sobre a outra, ou de uma figura feminina de pernas abertas, ou de uma coluna retorcida, não alinhada ao eixo vertical. Por isso, rejeito minha própria tendência a descrever a postura dos atores como naturais, resultado de uma contenção gestual associável a uma redução, sinônimo de simplificação. Correria o risco de ignorar o quanto tal quadro é produto de escolhas precisas sobre a visualidade. Essa recusa, de minha parte, é significativa para perceber uma série de outros aspectos da gestualidade.

Ao fim da canção de Janis Joplin que abre o espetáculo, uma atriz passa a vocalizar as rubricas iniciais do texto *A separação de dois esposos*, inclusive o título, subtítulo e

descrição dos personagens. Durante esse procedimento, os outros atores levantam os braços alternadamente, supostamente indicando que representarão um ou outro personagem. Logo, este modo de indicação é autodenunciado como falso, visto a impossibilidade de tal divisão de papéis e a regularidade francamente aleatória do gesto que alguns atores assumem. Com essa brincadeira, anuncia-se o regime de promiscuidade entre ator e personagem que dominará a maior parte do espetáculo.



Captura de tela do registro em vídeo de *Labirinto*. Na foto: Gabriel Gorosito, Danielle Martins de Farias, Andy Gercker, Elisa Pinheiro, Diego Molina, Katiuscia Canoro, Pâmela Côto, Gabriel Delfino, Mariana Guimarães, Adriana Seiffert, Peter Boos, Denise Pimenta e Fernando Lopes Lima.

Seria possível considerar que a escolha de distribuir o texto pelos atores de modo relativamente caótico se justificaria pelo modo particular como a dramaturgia de Qorpo-Santo falha em associar os personagens citados a subjetividades bem delineadas. A hipótese da vocalização coral como equivalente formal da proposta dramaturgic me parece, contudo, frágil, não só pela presença de diferentes modos no próprio espetáculo – na primeira peça, brinca-se com uma quase indistinção na associação dos papéis às vozes, respeitando apenas a separação dos gêneros masculino e feminino, na segunda peça a variação é mais discreta, e na terceira fica evidente a associação de um ator para cada papel –, como também pela reincidência da utilização do procedimento coral, nos espetáculos de Chaves, como resposta a variados modos dramaturgic. Poder-se-ia, paralelamente, investigar quais dramaturgias se prestam a uma formalização coral e quais não se prestam, mas não é objetivo deste trabalho.

Sugiro, ainda, como contra-hipótese, que Chaves está mais interessado em testar modos de aproximação, em grande medida achados nos repertórios do diretor e dos atores, do que em encontrar equivalentes formais para a frágil delimitação das subjetividades.

Minha afirmação também é problemática, como se verá a seguir, pois, ainda que reiteradamente exalte a potência do gesto extracotidiano no presente da enunciação, por vezes desviando a atenção da situação dramática, e aparentando uma independência retórica, Chaves raramente fragiliza a relação estrita com a dramaturgia, ainda que tal relação se apresente de modo particular.

Sua escolha de anunciar em voz alta todas as rubricas do texto dramático, do início ao fim do espetáculo, demonstra um cuidado ao aproximar-se de um documento histórico, um desejo de examiná-lo de perto, acuradamente; ao mesmo tempo, sugere o desinteresse por concretizar cenicamente o que este documento supostamente propõe, como texto dramático. Em vez de, por exemplo, figurar os diferentes personagens através de uma associação a vestimentas e acessórios específicos, ou a uma gestualidade corporal e vocal tipificada – como o faz Aderbal, para apresentar os sujeitos citados no romance *O púcaro búlgaro* –, ou em vez de simular visualmente as indicações de ações físicas ou de ocupação do espaço, Chaves prefere, ao longo de *Labirinto*, manter em planos separados as didascálias e a execução cênica, ainda que ensaie, por vezes, um regime de complementariedade entre cena e rubrica.

Explicita-se, logo no início, o desacato da autoridade didascálica: leem-se indicações de gestos para os atores, sem que estes os executem. A primeira fala do marido, em *A separação de dois esposos*, é entrecortada pela rubrica: “Deve o ator fazer todos os gestos que exprimirem tais remexidos” (Qorpo-Santo, 2001: p. 209). Enquanto tal frase é oralizada (3:10), os atores permanecem estáticos, inafetados, na posição inicial. Tal modo de independência é assumido por toda a duração do espetáculo, mesmo na terceira peça, na qual há uma associação fixa entre atores e personagens. Nela, há uma cena em que o desacato é explicitado com ironia: enquanto um ator (Diego Molina), responsável por falar as rubricas, apartado do espaço onde se dá a cena, narra uma série de ações (1:24:15) – “Dão dois ou três passeios pela sala e sentam-se em um sofá; conversam sobre várias coisas; ouvem bater; levanta-se a moça; vai à porta e foge espavorida; entra assim para um dos quartos. Levanta-se ele cheio de espanto; chega também à porta, dá um grito de dor” (p. 174-5) – o ator e a atriz que deveriam executar tais ações beijam-se apaixonadamente, como que absortos. Molina passa, progressivamente, do tom relativamente neutro com que narra a um estado de irritação, gritando cada vez mais alto, supostamente por não estar sendo obedecido, passando a mover os braços como num ataque nervoso, chegando ao

ponto de jogar seu paletó nos atores, momento em que o beijo é interrompido. Se esta cena de efeito cômico equipara a desobediência a uma irresponsabilidade, simulando uma rápida interferência (o paletó), tal evidenciação não abre espaço para uma permeabilidade entre os planos independentes, mesmo depois de a situação ser denunciada como risível.

Volto ao início do espetáculo, quando se estabelece, diante do espectador, o modo de leitura ao qual Chaves submete o texto dramático. Depois de ser anunciada a rubrica inicial – “Ato primeiro. Cena primeira. Marido e mulher” (p. 209) –, apaga-se, de um só golpe, a iluminação geral que banhava o palco inteiro, para dar vez a um conjunto de focos luminosos apontados para cada um dos atores. Um ator, imediatamente, inicia a vocalização do diálogo, sem alterar a postura com a qual está sentado, ou movimentar o corpo simultaneamente à fala (3:00): “Mulher! Que tanto arrumas esta casa! Mexes para aqui! Mexes para ali! Remexes-te para acolá!”; em seguida, sem intervalo ou anúncio prévio, outro ator toma a vez – “Ora de vassoura, ora de agulha, ora de tesoura!”. A atriz que vinha anunciando as rubricas (Danielle Martins de Farias) faz a já citada intervenção – “Deve o ator fazer todos os gestos que exprimirem tais remexidos” –, depois da qual outro ator termina a fala – “Sempre a arrumar! Sempre a desarrumar! Cruze com semelhante mulher!”. Danielle então anuncia o nome da personagem feminina e a ação correspondente – “Farmácia (varrendo)” – e outra atriz toma a vez – “Cruzes com semelhante indivíduo! Sempre a palrar! Sempre a ralhar. Ave Maria!” – seguida por uma terceira atriz – “Os anjos do céu me deem paciência para aturá-lo, já que os da Terra não têm forças suficientes para aquietá-lo!”.

Fica estabelecido um modo de dividir as vozes do texto pelos atores, que serve de base para a primeira peça, e a partir do qual serão propostas variações. O espectador pode inferir, de imediato, que: múltiplos atores podem revezar-se na voz de um mesmo personagem; a apresentação de uma cena não vem necessariamente acompanhada de representação visual da situação proposta pelo texto dramático; o corpo dos atores não necessariamente gesticula de forma condizente com a intensidade das falas. Parte-se, proponho, de uma tripla recusa, considerada a expectativa de alguém habituado a formas teatrais nas quais prevalece uma mimese mais ou menos coerente do real.

A associação dos atores ao marido e das atrizes à esposa garante certo nível de inteligibilidade à alternância de vozes. O primeiro ator imprime um ritmo veloz à

vocalização, e os atores seguintes esforçam-se por manter a regularidade de tal ritmo. A velocidade, contudo, não é tamanha que dificulte a compreensão das palavras: a articulação é precisa, todas as vozes são bem projetadas, mantém-se um volume uniformemente alto.

Nesta primeira cena, o modo enfático com que falam dá a ver o caráter bélico da situação dramática, de embate verbal entre dois personagens fortes, querendo impor sua razão um ao outro. Nas primeiras sete frases do marido, os atores aplicam um prolongamento à tônica de cada última palavra, intenso e de curta duração, que equipara a frase a uma reclamação agressiva. Nas três frases seguintes, o ator prolonga a tônica tanto da primeira quanto da última palavra de cada frase: “Sempre a arrumar! Sempre a desarrumar! Cruzes com semelhante mulher!” (grifos meus). Quando entra a primeira voz da personagem feminina, a atriz replica a inflexão da última frase masculina: “Cruzes com semelhante indivíduo!”. A repetição sonora não expressa ironia ou crítica: ao aplicar um procedimento inflexivo muito similar, fica minimizada a figuração de um combate, pois, sonoramente, tem-se a impressão de continuidade, e não de uma alternância de sujeitos. Sem dúvida, a rubrica que anuncia a personagem feminina esclarece, e a separação dos atores por gênero facilita, mas a equiparação na forma vocal (aliada à falta de informações visuais) problematiza a compreensão da bipolaridade do conflito.

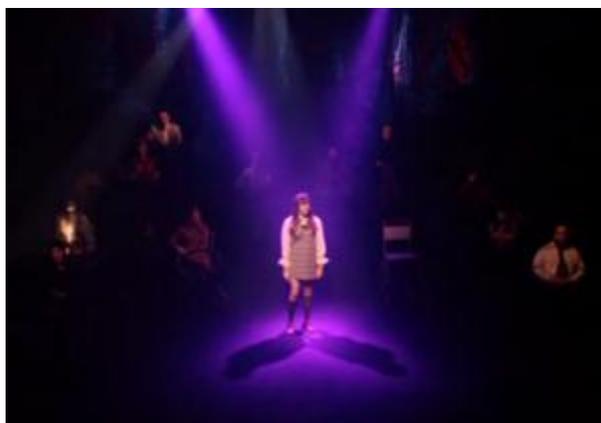
O espelhamento permanece nas falas seguintes: “Esculápio – É o dever das mulheres cuidarem de tudo quanto se acha das portas para dentro, inclusive os maridos. Farmácia – Também é dever dos maridos cuidarem de todos os interesses seus e de sua família das portas para fora de uma casa”. O procedimento – realce apenas da palavra-chave (“mulheres” e “maridos”), prolongando ligeiramente cada uma das três sílabas, terminando a palavra com a consoante “s” sibilante, e deixando um pequeno silêncio em seguida – salta aos ouvidos, por ser um dos poucos realces em uma fala que produz pouca diferença em si. Nas falas que seguem, é possível perceber uma série de variações sonoras mínimas – de tom de voz, de posicionamento de pausas, de valorização de vogais ou consoantes –, que parecem corroborar sonoramente os sentidos do diálogo, ou seja, que estão longe de uma negação ou indiferença às formas sonoras usualmente associadas a tais expressões na fala cotidiana. Contudo, a manutenção do ritmo uniformemente veloz, associada a uma pobreza na variação das inflexões – tudo está muito próximo de um reclamar ou acusar violento – colabora para uma impressão marcante de uniformidade.

Logo, começam a se ensaiar singularizações a partir do coro uniforme. Durante a fala da esposa, depois da rubrica “pondo o dedo no nariz” (p. 210), a iluminação muda subitamente, inundando apenas a área frontal do palco, para a qual se encaminha a atriz Katuscia Canoro (5:05). Tem o dedo em riste, coerente com a rubrica, e anda para um e outro lado, direcionando sua fala ao público. Ao término, volta à sua cadeira, e a luz à situação anterior, na qual todos os atores são iluminados individualmente, com o resto do palco na penumbra. Logo em seguida (5:45), repete-se o procedimento de singularização, quando o ator Gabriel Gorosito vem à frente para falar, andando e gesticulando livremente. Nas duas instâncias descritas, há coerência gestual entre corpo e voz, ou seja, evita-se momentaneamente a forma na qual a intensidade da voz correspondia à paralisia corporal. Ainda assim, o ato não simula a situação ficcional do diálogo entre marido e mulher, pois é como se os atores dirigissem as palavras ao público, tomando-o como interlocutor. Na terceira vez que um ator deixa a cadeira e vem à frente para falar (9:00), acompanhado pela alternância na luz, Andy Gercker executa uma dança estranha e vigorosa, precisa em seus gestos, mas que não se associa a um contexto identificável, nem figura algo em específico. De certo modo, ela é similar ao corpo paralisado, pois propõe uma independência entre os planos sonoro e físico; e é diferente dos exemplos anteriores de singularização, nos quais, por alguns instantes, simulava-se um corpo complementar à fala, viável a uma estética realista. Em comum, as três instâncias fazem saltar um único sujeito do coro uniforme, que executa um ato físico, ainda que essa interrupção não corresponda a uma indicação do texto dramático, e pareça algo arbitrária.

Também há instâncias de singularização nas quais as rubricas do texto são ilustradas, por atos forçosamente literais. Quando a rubrica, falada em voz alta, indica que a esposa “põe-se a chorar” (p. 211), a iluminação diminui de intensidade, restando apenas o foco da atriz Katuscia Canoro, que, sentada, sem alterar sua postura, simula uma sonoridade de choro (7:55). A atriz fala o texto mais lentamente, com um tom esganiçado, prolonga várias vogais, faz pausas de maior duração e mimetiza sons inarticulados. O foco logo passa à atriz Elisa Pinheiro, que continua, ao seu modo, a sonoridade do choro: com uma voz artificialmente nasal, desacelera a emissão demonstrando fraqueza, e repete periodicamente um som intenso e breve, como uma tomada súbita de ar pela boca. O choro parece falso não exatamente pela inabilidade das atrizes (que produzem sonoridades críveis), mas pelo estabelecimento de uma situação individualizada, similar a um teste de

execução, anunciada pelo recorte do foco luminoso e pela fala didascálica precedente, situação na qual as atrizes, sem deixar de prosseguir com a oralização do texto, devem executar uma tarefa, um número. Como na dança de Andy Gercker, há um tempo curto nos limites do qual esse número deve começar e terminar, sem estabelecer vínculo de continuidade com outros gestos; diferentemente dela, a execução do choro está contextualizada pela indicação didascálica.

Seguir a rubrica tão proximamente não equivale, todavia, a potencializa-la. Mais adiante no texto, o autor indica: “Farmácia (voltando o rosto para as filhas menores de 12 anos, cheia de prazer, dá o seguinte grito:) – Como elas são tão bonitinhas!” (p. 212). Na encenação de Chaves, depois de anunciadas as palavras entre parênteses, uma atriz solta um grito (13:05), um prolongamento da vogal “a” em tom agudo e de volume alto. Em seguida, a frase “como elas são bonitinhas” é proferida friamente, sem excitação. Ainda que este seja um tratamento especialmente irônico, é igual ao choro no seu modo de seccionar a ordem imposta, isolando-a do contexto onde foi citada, cumprindo-a, mas retirando sua potência de figurar uma cena minimamente coerente.



Captura de tela do registro em vídeo de *Labirinto*. No centro da foto: Adriana Seiffert.

Quando a rubrica indica a entrada das filhas do casal (11:30), “brincando umas com as outras. Uma delas, cantando”, a atriz Adriana Seiffert caminha para o centro do palco, onde se acendem dois focos de luz, de cor azulada, sob os quais ela canta, em inglês, sem acompanhamento instrumental, as primeiras três estrofes da canção norte-americana “I don’t hurt anymore”, de 1957. A partir da segunda estrofe, Danielle Martins de Farias passa a vocalizar, ao fim de cada verso, sem assumir tom melódico, um dos versos da

canção inscrita no texto de Qorpo-Santo para esta cena (na dramaturgia não há sugestão específica para a melodia). A equiparação do verso cantado em inglês às palavras faladas em português traz a impressão de tradução simultânea, ainda que não haja qualquer relação de sentido ou de parença entre os dois versos.

A cantoria é coerente com o gesto de separar um ator do grupo e fazê-lo executar um ato para o qual esse indivíduo é supostamente capaz. O ator que dança, as atrizes que choram, a atriz que canta, todos o fazem com fluência, alcançando o objetivo determinado (por mais banal que este possa parecer); e o fazem, talvez se possa dizer, com particular graça – minha hipótese é que tais ações se encaixariam na categoria, cunhada pelo diretor em entrevista, de “performativamente valioso”.²⁵ Ao mesmo tempo, a relação estabelecida entre tais atos e as rubricas que por vezes os acompanham é um desvio das intenções do autor dramático, uma descontextualização: ao mostrar uma atriz cantando uma música qualquer, o diretor (autor do gesto) faz referência ao termo “cantando”, dando a este realce, independente de seu caráter acessório (a canção, no texto original, é tão somente uma brincadeira que introduz as personagens das crianças). Os versos de Qorpo-Santo não são substituídos, mas o texto caminha em paralelo à ação, em um plano independente – e isso acaba gerando graça para o espectador, que percebe o contraste dos planos justapostos e tem a ilusão (cômica) de que são complementares.

Quartel de vozes

Identifico, também, propostas de variação para o modo de dividir as vozes do texto que não se apresentam como singularizações, mas produzem regimes de colaboração sonora. Ainda no início do espetáculo, mantendo a separação entre o coro masculino e feminino, quando o marido ameaça se retirar (7:20) – “Adeus, meus amores, minha querida, minha vida, meu tudo! Adeus! Adeus! Até logo” (p. 211) –, o ator Fernando Lopes Lima fala parecendo não marcar inflexão específica, como se apenas citasse as palavras, distanciadamente. Imediatamente em seguida, todos os outros atores do sexo

²⁵ Cito resposta do diretor, por e-mail, à minha indagação a respeito da escolha da canção: “Perguntei ao elenco quem sabia cantar, duas responderam e cantaram algo do próprio repertório. Aproveitei o que a Adriana apresentou. A outra não cantava bem”, em agosto de 2012.

masculino repetem as três últimas frases – “Adeus! Adeus! Até logo” – ao mesmo tempo, quatro vezes cada um. Nessa repetição em coro, mimetizam com precisão o modo de inflexionar as palavras de Lima: as três frases são como três golpes rápidos de duração equivalente, que não denotam qualquer informação subtextual, a não ser, talvez, certa frieza, ausência de envolvimento. Todos aplicam a mesma velocidade à fala, mas iniciam em tempos desencontrados e propõem pausas de duração dissimilar, de modo que a sonoridade produzida é a de uma multidão de vozes ligeiramente fora de sincronia.



Captura de tela do registro em vídeo de *Labirinto*. Na foto: Gabriel Gorosito, Andy Gercker, Diego Molina, Gabriel Delfino, Peter Boos e Fernando Lopes Lima.

Alguns instantes depois (9:35), o coro masculino colabora em outra façanha. Danielle Martins de Farias anuncia a rubrica “rapidamente”, à qual seguem, no texto, as seguintes frases: “Só vendo, só vendo! Sempre é, foi e será mulher que não se pode comparar/ com um só objeto” (p. 212, grifo meu). Cada ator, em sequência, põe-se a oralizar tais frases, com velocidade significativamente maior do que a então utilizada no espetáculo, sem dar pausa no lugar das marcas de pontuação, exceto no instante grifado, na minha citação, com uma barra, quando cada um toma uma brevíssima pausa de respiração. A única palavra que ganha realce é “comparar”, devido à pausa que sucede à palavra e a um prolongamento sutil na sílaba tônica dessa palavra, que todos executam semelhantemente. Os atores repetem a façanha duas vezes, obedecendo à mesma ordenação das vozes. O último da fila, Andy Gercker, na sua vez, finge se confundir, fala as palavras erroneamente, engasga e não completa a frase. Durante a segunda iteração, enquanto falam os outros, Gercker emite sinais de desconforto, olha para os lados, bota a mão na boca, como se ansioso pela chegada de sua vez; quando chega, dá uma pausa maior para começar, denotando insegurança, se confunde novamente e termina inventando outro

texto. Esse alívio cômico acaba por figurar explicitamente uma situação de teste, na qual estariam (ficcionalmente) submetidos a uma prova de execução vocal, que todos completam com igual proeza, e precisamente iguais – como em um quartel militar – mas a figura de Gercker denuncia, com sua frágil inabilidade (ficcional), o caráter opressivo de tal procedimento.

Em outra colaboração entre as vozes masculinas, depois da rubrica “para ela e de repente” (10:40), todos os homens sobem em mesas, assumindo posturas de pé, com os braços relaxados ao longo do corpo, e falam o seguinte texto: “Saio ou não saio!? Vou ou não vou!? Quer ou não quer!? Diga! Fale! Eu não hei de estar aqui quase pregado à porta por tantas horas!”. Cada ator fala apenas uma frase, passando a vez ao próximo ator da sequência, até que, depois de todos terem repetido, o primeiro ator fala a segunda frase, e assim por diante, até que todos tenham falado todas as frases. Novamente, as mesmas ênfases que o primeiro ator aplica sonoramente são mimetizadas pelos outros. A velocidade é rápida como no exemplo anterior, sendo que na última frase ela é maior, ocorrendo uma aceleração gradativa nos últimos três atores. Depois do ápice de velocidade, todos passam a falar ao mesmo tempo, velozmente, de modo que, por alguns segundos, ouve-se apenas a superposição, sem sincronia, de palavras ininteligíveis. O ruído produzido não parece conter informação textual inédita, ou seja, o espectador não deixa de receber, em condições de serem decodificadas pela audição, as palavras do autor. Portanto, o jogo com a fala rápida e ruidosa mantém-se dentro do limite da inteligibilidade, não chegando a propor uma instância na qual o texto (a matéria sendo apresentada ao público) é tornado irrelevante.

Na terceira cena do primeiro ato de *A separação de dois esposos*, a protagonista, Farmácia, recebe o amante, Fidélis, em sua casa: na penumbra, os atores adentram o palco (18:40), então povoado apenas pelas atrizes, e simulam, sem pressa, um reencontro entre os personagens. O rascunho de cena aparece multiplicado pelos vários atores, cada um abraçando várias das atrizes, enquanto o seguinte diálogo é apresentado: “Fidélis [...] – Minha Marília! Minha adorada! Onde está o vosso aborrecido, insaciável marido? Farmácia [...] – Passeia, meu amigo do coração! Fidélis – Então, podemos estar aqui tranquilos?” (p. 214). Semelhante à superposição de vozes recém citada, ouve-se apenas um ruído de falatório, a partir do qual, em instantes pontuais, podem-se distinguir trechos do diálogo, quando um ou outro ator fala em volume mais alto, fazendo a voz destacar-se

do murmúrio geral. A doçura que contamina os tons de voz dos amantes é significativamente diferente da violência das vociferações do casal na primeira cena.



Captura de tela do registro em vídeo de *Labirinto*. Nas fotos: Adriana Seiffert, Elisa Pinheiro, Katiuscia Canoro, Danielle Martins de Farias, Mariana Guimarães e Denise Pimenta.

A pantomima do encontro já está desfeita quando o espaço volta a ser bem iluminado, e avistam-se seis atrizes, no centro do palco, enfileiradas, viradas para frente, equidistantes entre si (apenas Pâmela Côto, responsável pelas rubricas, está apartada), enquanto os homens permanecem ao fundo, fracamente iluminados. Nessa disposição, dividem entre si a réplica da personagem Farmácia: “Com toda a tranquilidade que pode gozar um espírito e prazer que pode fruir um coração!”. Cada atriz vocaliza apenas uma palavra, seguida pela atriz ao seu lado, que vocaliza a palavra seguinte, e assim por diante. O percurso da vocalização começa com a atriz na extrema direita, passa à atriz à esquerda, até chegar à atriz na extrema esquerda (caminho A, na minha nomenclatura), voltando, na direção inversa, pela atriz à direita, até chegar à atriz que iniciou o percurso (caminho B), passando, novamente, até a atriz na extrema esquerda (passeio C). Ao fim da frase, repetem o percurso completo, com a mesma distribuição de palavras pelas atrizes. Na segunda iteração, durante o “caminho A”, cada uma gira o corpo, durante sua própria fala,

90 graus para seu lado esquerdo, ficando então voltadas para a direita do vídeo. Na terceira iteração da frase, viram-se, no “caminho A”, 180 graus para seu lado esquerdo, permanecendo até o fim voltadas para a esquerda do vídeo.

A movimentação geometricamente precisa acompanha um modo de separação vocal que evita que as palavras estabeleçam elos de continuidade entre si – ou seja, que não simula o encadeamento sonoro de uma frase, como proferida na fala cotidiana –, e, em vez disso, equipara cada palavra a um elemento de uma lista. Para esse efeito, as atrizes aplicam um prolongamento similarmente doce a todas as palavras (como se cada uma fosse uma palavra de amor), esforçando-se por nivelar o tempo de emissão das palavras, de modo a remeter à sensação de uma sequência de itens homogêneos. Sonoramente, o estranhamento que tal efeito causa (de problematização da hierarquia lógica da frase) é perceptível especialmente pelo prolongamento das vogais das palavras curtas e acessórias – “com”, “a”, “que”, “um” – e pela aceleração das palavras mais longas, e, em termos de significação, mais importantes – “tranquilidade”, “prazer”, “coração”. Equiparadas pela inflexão de doçura, pela falta de indicação sonora de hierarquia, as palavras parecem perder o vínculo umas com as outras. Sem dúvida, ouve-se o que é dito, e o gozo no ato de falar espelha, de certo modo, os significados de “gozar”, “prazer”, “fruir” – e talvez o objetivo de tal frase no diálogo seja demonstrar o prazer do encontro fugaz, que será abruptamente interrompido, em seguida, pela chegada do marido. Ou seja, sob certo ângulo de visão, o gesto pode ser equiparado a uma leitura plausível da dramaturgia (ainda que pouco usual).

Formalmente, poder-se-ia apontar, na sequência de eventos exposta por minha análise, uma radicalização progressiva no modo de distribuição do texto entre os atores – o desmantelamento começa na escolha de associar os personagens aos gêneros masculino e feminino em vez de definir atores específicos para os papéis; aumenta quando se passa a delegar frases individuais para cada ator, em vez de conjuntos de frases; e, chega ao limite, no último exemplo, com a segmentação do texto em palavras; o próximo passo, poderia ser, talvez, a divisão por sílabas, ou por unidades sonoras ainda menores, o que não chega a ocorrer. Por outro lado, há certa precariedade no procedimento: é inevitável a impressão de didatismo, advinda, especialmente, da repetição do jogo de estabelecer estruturas (sonoras ou visuais) simples, evidentes, e multiplicá-la nos corpos e vozes de diferentes atores, pouco permitindo que as características pessoais destes variem a estrutura original.

Quando uso a metáfora de um quartel militar, remeto tanto à disposição geométrica dos arranjos físicos dos corpos (a um alinhamento que obedece a angulações retas), quanto ao imaginário de um procedimento de repetição de sonoridades pré-convencionadas: o guia, alguém ocupando uma posição hierarquicamente superior, estabelece uma sonoridade simples para uma frase, sem psicologismo, e determina que tal sonoridade seja reproduzida sem variação por alguns sujeitos, individualmente ou em uníssono. Ressalto que me refiro a meu imaginário de um quartel – há, provavelmente, inúmeras variações para o jogo de repetir sonoridades coletivamente. No espetáculo de Chaves nunca há, porém, a sincronia do uníssono. A repetição deve ser executada um a um: em vez dos corpos contribuírem para uma voz única e potente, eles são permanentemente testados em situações nas quais devem desempenhar individualmente, ainda que os desempenhos, ao prestar obediência a uma norma, pouco difiram entre si.

Se os “recrutas” obedecem a uma voz-guia, as sonoridades que esta voz propõe estão, na maioria das vezes, ligadas a leituras plausíveis do texto, mesmo que leituras de proximidade, que desprivilegiam o contexto geral em função de ressaltar algo específico. Proponho outro exemplo a partir do solilóquio de Farmácia, no início do segundo ato de *A separação de dois esposos*. Vê-se, ali, a mesma disposição visual anteriormente citada: atrizes em fila, de frente para o público. Pâmela Côtó, apartada da cena, anuncia que a protagonista está “só e coberta com um longo véu” (p. 217). Uma das atrizes (Katiúscia Canoro) começa a falar, repetindo a frase “Meu Deus!” cinco vezes (25:55), de modo simples e frio (no texto dramático a frase aparece apenas uma vez). Então, as atrizes passam a se alternar nas frases seguintes, de modo similarmente neutro, não permitindo que a inflexão da voz reflita um descontrole, que seria coerente com o gesto de repetir “Meu Deus!” cinco vezes (e coerente com a situação dramática). A pronúncia das atrizes é bem articulada, a voz é bem projetada, veloz, sem denotar aceleração em relação ao ritmo vocal empregado no restante do espetáculo.

Na sétima frase, algo diferente acontece (26:20): ao falar “se lhe revelo afeto,/ ele se aflige,/ porque se lembra/ de minhas repetidas infidelidades/ lendo-as em meu semblante” (grifos meus), Danielle Martins de Farias afeta uma espécie de sofrimento intenso, marcado por um tom mais agudo, por um volume mais alto, e pela separação da fala em pequenos pedaços, sendo que, na última palavra de cada pedaço, há um prolongamento sutil da vogal tônica e uma expiração sonora exagerada na última sílaba.

Ao final do trecho inteiro, Danielle repete apenas a expiração exagerada, sem palavras, como uma demonstração sonora, parecendo expressar algo entre o sofrimento, a raiva e o nervosismo. Somente o som, nesse momento, é repetido também pelas outras atrizes. Podem ser identificados, nesta cena, até este ponto, três modos vocais: fala sem inflexão, neutralizada, padrão do espetáculo; fala com inflexão evidente, tendendo à caricatura; e explicitação, em separado, da sonoridade caricata.

Na sequência, Danielle assume uma voz artificialmente aguda: “Já não sei, meu Deus,/ o que hei de fazer/ para dar-lhe um viver como o meu” (mais uma vez, as barras indicam silêncios que fragmentam a frase). O agudo parece caracterizar a expressão de uma donzela melancólica, que é o contrário da raiva nervosa imediatamente anterior. A demonstração termina, e a frase seguinte, assumida por outra atriz, volta à neutralidade. O exemplo é rico para ilustrar um modo de parodiar uma expressão complexa através de um pedaço de som (como acontecia com o choro ou com a doçura) que traduz, exemplarmente, um sentimento, coerente com a cena, ainda que incompleto, parcial, muitas vezes justaposto, em sequência, com outro elemento (sonoro ou visual), que, produzindo contraste, evidencia múltiplas facetas de uma mesma cena, sem com isso concretizar um estado complexo para o ator, uma simbiose expressiva.

Essa forma de segmentar os recursos atoriais não é representativa da totalidade do espetáculo. A cena anterior a esta, por exemplo, solo do ator Gabriel Delfino (23:30), é um exemplo de simbiose, na qual gesto corporal e vocal se aliam, permitindo brotar uma gama de variações expressivas. Assim é também a cena dos personagens homossexuais (35:08), que fecha a peça *A separação de dois esposos*, na qual o clichê do homem com trejeitos femininos é apresentado sem qualquer indicação de distanciamento irônico ou reflexão formal, uma tipificação que imiscui corpo e voz na produção de variações associáveis a uma comicidade mais tradicional. Na terceira peça, *As relações naturais*, tal modo simbiótico é preponderante: há maior liberdade de gesticulação corporal e de movimentação pelo espaço, há associação plena dos atores aos personagens, e há maior flexibilidade vocal. Contudo, a proposição de um corpo reorganizado, por Moacir Chaves, interessa menos a este estudo do que suas operações de segmentação. Por isso estranho, em seu discurso, a sugestão de que tanto a imobilidade corporal quanto certa pobreza na uniformização dos padrões vocais seja percebida apenas como contingência: é na redução

controlada dos recursos atoriais em *A separação de dois esposos* que identifique potência nas operações do diretor, não na recomposição de *As relações naturais*.

Expressões monocórdicas

Entre a apropriação prioritariamente paródica de *A separação de dois esposos* – que segmenta o texto e apresenta-o em pequenos pedaços, por vezes com certa ironia, justapondo números e explicitando leituras particulares, em vez de figurar a situação dramática – e a concretização cênica de *As relações naturais* – econômica, precisa vocalmente, mas pouca rígida em suas formalizações, permitindo um jogo relativamente mais livre entre os atores – há uma versão de dez minutos de *Hoje sou um; e amanhã outro*, que contempla apenas o primeiro ato desta peça. Enquanto a primeira e a terceira peças têm aproximadamente 40 minutos cada, a peça do meio dura apenas dez minutos, como um intermédio, que, em certo sentido, radicaliza alguns dos procedimentos de *A separação de dois esposos*. A paródia com alívio cômico da primeira peça – embora, não se deve ignorar, recheada de trechos nos quais o discurso do autor é apresentado de modo mais direto, como nos solilóquios de Gabriel Delfino ou em sua cena de acerto de contas com Mariana Guimarães (31:25) – dá a vez a usos mais sintéticos do corpo e da voz, com variação por demais ínfima, que propõem uma distensão temporal e preveem uma situação diferenciada de contato com a fala.

A cena única começa com o rei, interpretado por Fernando Lopes Lima, em diálogo com um ministro, o ator Diego Molina. Ambos estão estáticos, com a coluna ereta, dispostos em diferentes planos, o rei mais no alto do que o ministro, virados um de frente para o outro, o primeiro quase frontal em relação ao público, e o segundo quase de costas, de modo a simularem uma contracena pelo alinhamento dos ângulos de visão. Inicialmente, o modo de discursar do rei revela a autoridade de seu papel (45:35) – “Já deste as providências/ que te recomendei ontem/ sobre os indigitados/ para a nova conspiração que contra mim se forja!?” (p. 183) – através de um tom de voz ligeiramente mais grave do que o utilizado pelo ator em outros trechos do espetáculo; dedica também particular intensidade à pronúncia, atacando com força a vogal tônica da última palavra de cada segmento, antes de tomar ar, auxiliado por breve pausa; a segmentação da fala em

trechos pequenos contribui para a autoridade da figura, denotando seu domínio da situação. A resposta do ministro tem um tom musical menos grave (coerente, também, com os recursos vocais desse outro ator) e a mesma velocidade de emissão; há menos interrupções de silêncio e menos intensidade na explicitação das vogais. Considerada essa diferença, sutil, há, notadamente, muita similaridade nos seus modos de falar. Em certos trechos, o ministro chega inclusive a mimetizar o modo do rei de, na última palavra de uma frase, prolongar a tônica e pôr intensidade na sílaba final (gerando um pequeno estranhamento).

Além disso, como é marcante em grande parte do espetáculo, a falta de variação tonal ao longo das falas, ou seja, a recusa a iluminar palavras de maior importância, a adornar minimamente sua pronúncia, o que daria a ver uma hierarquização dos sentidos da frase, produz uma sensação monocórdica. Mais do que isso, ignora-se programaticamente a expectativa sonora de certas inflexões. Quando, por exemplo, o rei responde ao ministro com surpresa, devido à sua insubordinação, tal sentimento não ganha equivalência no som: em “Ludibrias das ordens de teu rei?”, a gravidade no modo de falar é a mesma da sua fala anterior, apenas nota-se um sutil agudo, no final da frase, que constrói a interrogação; além disso, não há tempo entre a fala do ministro e a réplica do rei, o que torna inverossímil seu esboço de surpresa. Similarmente, no início da réplica seguinte, o rei diz “Ilusão!”, supostamente ironizando com repulsa a fala do ministro; novamente, sente-se falta do silêncio antes da réplica, e de algum signo sonoro de indignação. Mesmo quando, logo adiante, a rubrica indica inequivocamente que o rei está “muito admirado” ao solicitar uma informação – “Oh! Dizei, falai!” (p. 184) –, não há diferença na velocidade, no tom, ou no posicionamento dos silêncios da frase que facilite tal compreensão.

Sem deixar de prover índices que esclarecem, com economia, a situação dramática do diálogo travado – a hierarquia entre os personagens é informada tanto pela diferença de planos quanto pelo contraste entre a gravidade do tom do rei e o modo mais direto do ministro – são retiradas das suas falas (fazendo o espectador sentir falta) sons que restituíram a elas um caráter relativamente natural, diante do qual se poderia esquecer (por um golpe de ilusão) a camada de formalização. Os atores são, sem dúvida, bons porta-vozes – pode-se ouvir e compreender tudo o que falam – mas, ao uniformizar certos parâmetros do discurso, geram uma estranheza que induz o espectador a tomar certa distância.

Quando o ministro passa a revelar a “grande descoberta no Império do Brasil, e que se tem espalhado por todo o mundo cristão, e mesmo não cristão” (p. 183), a bipolaridade do diálogo, na cena de Moacir Chaves, dá vez a uma enunciação coral, na qual todos os outros atores, até então na penumbra, revezam-se na oralização das frases. O ator que faz o ministro inicia tal regime (46:30), introduzindo, em sua réplica, um tom de voz absolutamente diferente, gritado – “É coisa tão simples quanto verdadeira” (p. 184). Sua inflexão parece de mobilização panfletária, como se vociferasse mensagens para uma multidão, aproveitando para prolongar algumas vogais tônicas e inserir pausas, dando ênfase a palavras-chave específicas. Neste momento, inicia a execução da música “Purple haze”, de Jimmy Hendrix, sublinhando o teor de contestação, e a fala passa ao ator Fernando Lopes Lima, anteriormente o rei, mas que já incorporou a inflexão panfletária do ministro. Todos os atores passam a caminhar pelo palco, vigorosamente, ocupando todo o espaço. Seus deslocamentos são simples, de igual velocidade, e as trajetórias não são precisamente geométricas. Similar ao ruído de falatório, citado anteriormente, quando todos executam gestos similares, sob iluminação menos intensa, a caminhada dos atores nesta cena perde o caráter individual, simulando uma espécie de sintonia entre os corpos. A multidão, a partir da qual se individualizam vozes, anônimas, revezando-se para vociferar uma mensagem, nunca em uníssono, parece reproduzir a imagem de uma unanimidade sem divergências. O tom panfletário é coerente com a intenção do personagem do ministro de revelar ao rei uma verdade, advogando, em suma, por uma abolição das hierarquias a partir da percepção da impermanência dos corpos e da superioridade das leis divinas.

Após tal manifestação, cessa a música e volta, brevemente, a estrutura dual do diálogo entre rei e ministro. O ministro sintetiza o sentido de sua mensagem – “todos são iguais perante Deus” – e o rei quer saber “quem foi no Império do Brasil o autor da descoberta” (p. 185). É quando se arma a última situação discursiva desta segunda peça (49:00), que segue por seis minutos. Começa a ser executada uma música gravada, que parece um hino ou uma marcha militar, e, mesmo que não o seja,²⁶ remete a um imaginário de patriotismo, especialmente por iniciar justaposta à citação do “Império do Brasil”. Nos primeiros segundos, a canção é reproduzida em volume alto, de modo a ser notada, e logo se diminui o volume, permanecendo ela como pano de fundo até o fim da cena, sem

²⁶ Em e-mail pessoal, Moacir Chaves esclarece: “Não é brasileiro, não, nem hino. É uma bandinha. Quer dizer, vai ver que é brasileiro, não sei. Há que falar com o Tato Tabora [diretor musical do espetáculo]. Mas hino, não é, não”, em julho de 2012.

competir com a voz dos atores (diferente do volume alto da canção de Hendrix, que era tolerável devido ao regime gritado daquela cena).

O ministro descreve tal homem (e logo se percebe que o homem é o próprio Qorpo-Santo, em uma espécie de delírio autobiográfico de grandiosidade) narrando uma história – “É filho de um professor de primeiras letras; seguiu por algum tempo o comércio; estudou depois e seguiu por alguns anos a profissão de seu pai, roubado-lhe pela morte, quando contava apenas de 9 a 10 anos de idade” – que culmina com a afirmação de que é um ente “tão grande ou maior que o próprio Jesus Cristo” (p 186). O primeiro ator que toma a fala do ministro (Gabriel Gorosito), singularizado por um foco de luz (resta ainda outro foco aceso sobre a figura do rei), profere o texto mais calmamente, em um ritmo um pouco mais lento do que no diálogo precedente.

Logo, a voz passa a uma atriz (Danielle Martins de Farias). Respeitando um ritmo similarmente mais lento, ela divide o texto em segmentos pequenos, e, entre estes, aplica pausas longas, todas mais ou menos do mesmo tamanho, dando à emissão uma cadência regular. Aos poucos, vai se notando algo de sofrido em sua voz. Primeiramente, no prolongamento de algumas sílabas, ouve-se uma vibração inusual das cordas vocais – identificável com clareza no trecho “não tendo podido estudar também latim” (p. 185, grifo meu, 50:00), mas perceptível, em traços sutis, ao longo de toda sua fala –, revelando uma expressão embargada de tristeza, como se a voz não se sustentasse potente devido à intervenção de uma emoção qualquer.

A atriz que toma então a voz (Mariana Guimarães, 50:40) passa a falar pelos dois personagens, assumindo também para si as curtas intervenções do rei na fala do ministro, variando ligeiramente o tom de voz para indicar a transição entre um e outro personagem, mas sem se preocupar em caracterizar precisamente tal alternância. Não aparecem indicações de emoção contida, como na voz de Danielle, mas, similarmente, há um tom condescendente, que ganha – com sua emissão mais veloz, pausas de menor duração e intensificação das tônicas de algumas palavras – um caráter exaltado, enobrecedor. A proposição de uma única voz é coerente com a falta de contraste entre os dois personagens neste trecho da peça, no qual parece destacar-se a voz expositiva do autor, que não se esforça em imiscuir seu discurso no diálogo dramático. Essa, contudo, é apenas uma leitura: a cena poderia, em vez de planificar o discurso, figurar visualmente reações do rei

àquela imposição revolucionária, criar estados intermediários que fizessem perceber variações internas no discurso, por mínimas que fossem. Não quero descrever esta escolha cênica do diretor como decorrência natural da dramaturgia; por outro lado, não é uma escolha aleatória, é uma resposta, pessoal, à estrutura do texto.

O último ator desse ciclo, Peter Boos, já demonstra estar profundamente sensibilizado no início da sua fala (51:40). Ainda que haja uma gradação, de uma emoção embargada até um choro plenamente configurado, o progresso é sutil, e a permanência prolongada do estado choroso é o que se nota. Seu choro não é um golpe; falta mesmo a ele um caráter explosivo, de picos, contrastes e variações de ritmo, para se configurar como uma expressão verossímil. Em vez disso, percebem-se as etapas da sua construção, ainda que ele não se apresente como uma demonstração: o ator inicia com uma inflexão entre enobrecedor e sofrido; divide o texto em pedaços muito pequenos, entremeados por silêncios regulares e duradouros (como Danielle também faz); há picos de intensidade aplicados regularmente a uma série de tônicas, denotando menos a importância hierárquica de uma ou outra palavra e mais um estado de exaltação permanente; logo, a voz atinge uma expressão evidentemente chorosa, aguda e anasalada; aos poucos, o ator passa a atacar a tônica de algumas palavras muito intensamente, diminuindo o volume de emissão logo após a tônica (como se a intensidade o fizesse perder a força, sem com isso deixar as palavras incompreensíveis); logo, está prolongando o tempo das tônicas, elevando o volume da voz para pronunciá-las como gritos; por fim, passa a emitir, ao fim de cada trecho, um breve som de inspiração, característico de uma exaltação chorosa. Segue, regularmente, nesse estado, até a rubrica final do ato, que é falada do mesmo modo, assim como as breves intervenções do rei, sem diferenciação.

Minha tentativa de sintetizar o estado do ator em uma lista de operações não deve dar a entender que a expressão é francamente falsa. O que a torna artificial é a regularidade na produção do estado choroso por um tempo longo (três minutos), repetindo-se as mesmas operações, no mesmo ritmo, acompanhadas de uma articulação precisa das palavras do texto. É como se a mobilização fosse, acima de tudo, técnica, exemplar, direcionada a um propósito e executada por alguém que está capacitado a fazê-lo. Essa qualidade distanciada não faz com que a expressão seja fria: considero-a mesmo estranhamente envolvente.

A justaposição, em *Hoje sou um; e amanhã outro* – primeiramente, das “observações filosóficas” de Qorpo-Santo à canção de Jimmy Hendrix e a uma exaltação vocal típica de mobilização política; depois, do relato autobiográfico enaltecendo a uma canção de sugestão patriótica e a uma expressão emocionada –, problematiza, em sua evidencição planejada, a transmissão de algo que poderia ser considerado a “verdadeira significação do texto”. Propondo uma leitura que forja um acordo íntimo com o discurso ilógico do autor, e esgotando tal leitura através de uma exposição prolongada e monocórdica de certos índices, é como se o diretor propusesse uma distância. Embora não se torne irrelevante, ouve-se menos a lógica encadeada do argumento de Qorpo-Santo do que um eco de sentidos deformador, devido à proximidade com que se examina seu discurso. As palavras, todavia, não são refuncionalizadas pelo procedimento formal, reencaixadas em outro discurso lógico-argumentativo. Não enxergo arrogância no procedimento, ou sequer ironia, acho a proposta de redundância simples em seu modo de rerepresentar o discurso do documento histórico sem apagá-lo, justamente porque os recursos utilizados para lê-lo são evidentes e segmentados, demonstráveis e desmontáveis. Devido à sutil desobrigação que propõe ao espectador decifrador, faz-se possível ouvir as palavras de outras maneiras, não completamente independentes do discurso do qual se originam, mas disponíveis para outros arranjos.

Logo em seguida, por alguns minutos, antes do início da terceira peça, os atores permanecem sentados, paralisados, iluminados por focos individuais, enquanto ouvem “A day in the life”, dos Beatles (54:50). A cena é de particular beleza, pela proposta delicada de um silêncio duradouro (vocal e físico), como se fosse ele a conclusão do falatório. O espectador contempla, mais uma vez, os signos previamente esgotados (os atores sentados em diferentes planos, a referência musical ao movimento hippie), e compartilha o tempo de escuta da canção, sem que seja sugerido um constructo final totalizante. Mas este ainda não é o final do espetáculo; talvez a conclusão de Chaves para a leitura de Qorpo-Santo seja a cena teatral reorganizada de *As relações naturais*, e não o desmantelamento significativo aberto a múltiplas interpretações que identifiquei em *Hoje sou um; e amanhã outro*; ou talvez haja dois finais.

CAPÍTULO 4: A VOZ ESCONDIDA DE JEFFERSON MIRANDA

O ator vivo, pulsante, deve deixar que as circunstâncias o definam de maneira quase absoluta [...]. Tudo o que está longe de seu alcance ou que, de alguma forma, esconde suas reações mais legítimas, não nos interessa. Isto para vencer uma educação, em que o ator substitui suas reações mais sensíveis, espontâneas, por um apanhado de códigos teatrais limitados [...] (Miranda *apud* Garib, 2004).

Reações não-teatrais

Quando retoma o trabalho à frente da Cia Teatro Autônomo, em 2002, depois de um hiato criativo de aproximadamente cinco anos, Jefferson Miranda admite uma diferença crucial no seu modo de encarar o evento no teatro: “Durante o período em que permaneci em silêncio, considere que estávamos sabendo fazer teatro demais, e que devíamos desaprender algumas coisas, ou, por outra, ‘não saber’” (*apud* Garib, 2004). Sua pesquisa com a companhia data de 1989, marco da criação do espetáculo *Sísifo*, dirigido por Miranda, inspirado no texto de Albert Camus. Graduado em Astronomia, Miranda aproximara-se do teatro pela primeira vez em 1986, ao ingressar em oficina de direção teatral ministrada por Bia Lessa, no projeto da encenadora no Sesc Tijuca, projeto ao qual ele permaneceria associado por dois anos. Com a Cia Teatro Autônomo, ele assina cinco criações até 1997, ano em que inicia seu silêncio.

Ao pontuar a instauração de um antes e de um depois na trajetória desse grupo, Miranda sugere o incômodo de que seu trabalho, depois de *A noite de todas as ceias*, de 1996, estivesse se encaminhando para um “teatro de mercado” – “Quero o diálogo e não ser incensado. Eu tive esta clareza, mas a companhia como um todo, não” (*apud* Fischer, 2006) – e estabelece uma diferença, retomada, em termos semelhantes, em diferentes entrevistas: “Se antes nos inspirávamos em teatro para fazer teatro, agora achava que o teatro estava muito teatral”.

Em seu discurso, o *teatral* designa o indesejável, o que se batalha para evitar. Diferente de Aderbal Freire-Filho, para quem o desafio seria desvendar aquilo que é próprio ao teatro em uma matéria que é estranha a este, Miranda desconfia da ineficácia dos recursos tradicionalmente associáveis ao teatro (em um recorte pessoal do que estaria

incluído nesse conjunto). A recusa aparece positivada em seu discurso, como se a obrigatoriedade da adequação a certas normas não dissesse respeito à sua obra. Diferente tanto de Aderbal quanto de Moacir Chaves, que respondem aos supostos ataques da crítica jornalística acusando a limitação do escopo desta – e, com isso, propõem sua própria inclusão, ao mostrar como as categorias de leitura vigentes (como, por exemplo, a de comunicabilidade) serviriam, ainda, para analisar sua obra –, Miranda parece desejar excluir-se desse âmbito, negando as chaves de leitura usuais e mostrando-se desinteressado pela avaliação jornalística como meio de legitimação.

Ao mesmo tempo, o discurso dos três encenadores partilha a recusa do que consideram um formalismo esvaziado, advogando por fidelidades distintas. A fidelidade de Aderbal à visão do autor, ou de Chaves a um pensamento comunicável a partir da leitura presente de documentos do passado, tem, na obra de Miranda dos anos 2000, a experiência humana autêntica como elemento central a ser compartilhado com os espectadores. Apenas cito seus discursos: não cabe a mim avaliar se Aderbal consegue espelhar as intenções dos autores a que recorre, ou se Chaves de fato apresenta algo claro aos espectadores a partir de suas deformações formais, ou, ainda, se existe qualquer legitimidade no homem exposto por Miranda. A apresentação de suas propostas cênicas junto com seus discursos almeja, contudo, facilitar, neste trabalho de dissertação, leituras críticas que interessem para além de uma simples aderência estética ou ideológica.

Miranda refere-se a seu espetáculo de 2002, *Uma coisa que não tem nome (e que se perdeu)*, como um “estudo de possibilidades para a cena”. Sobre o processo de criação, e a indefinição sobre a qual é fundado, relata:

Era sintomático, nas nossas longas sessões de improvisação, ouvir os atores dizendo “mas não estamos fazendo nada!”. E eu: “Mas isso é ótimo! Essa é uma maneira legítima de descobrir outra atitude do ator em cena”. Dizia aos atores: “Você é muito mais rico e interessante na vida, do que esse recorte estreito que você traz para a cena” (Miranda *apud* Garib, 2004).

O ator Otto Jr., presente em todos os espetáculos dessa segunda fase da companhia, de 2002 a 2008, aponta, em depoimento de 2011, o procedimento que dá partida à criação: “Tem uma coisa que a gente chama internamente de ‘improvisações para nada’. Na verdade, são improvisações pra gente tentar limpar todos os nossos vícios, os nossos

truques, o que a gente traz de toda a nossa cultura de teatro” (Otto Jr. *apud* Ciateatroautônomo, 2011).

Miranda, também em 2011, identifica as etapas dessa criação baseada no improviso. Primeiramente, o ator deve

lidar com aquela situação da forma mais originária possível, da forma menos pré-concebida possível [...]. Não é abandonar a sua consciência, ou deixar falar a sua inconsciência, não é nada disso. [...] Como tentar lidar com aquela situação da forma mais desapegada a resultados, e mais honesta – é uma palavra difícil –, da forma mais honesta com os estímulos que aquela própria situação está te dando (Miranda *apud* Ciateatroautônomo, 2011).

Em seguida, depois de meses de trabalho, faz-se “um trabalho de escolha em cima das coisas, das situações que aconteceram”, para, finalmente, encontrar modos de reinstaurar cenicamente os achados do processo, modos para “chamar de novo aquele lugar, e aquele lugar poder existir quase que numa autonomia de primeira vez”. Há, portanto, segundo o depoimento dos artistas, uma separação (ao menos conceitual) do processo criativo em três etapas: improvisação, síntese e reinstauração. Sou eu que nomeio, baseando-me nos relatos, a tripartição do processo. Não quero com isso indicar que as etapas estejam claramente delimitadas; ou seja, pode ser que haja, por exemplo, síntese na etapa de improvisação, improvisação na cena reinstaurada, ou que se repitam as etapas de forma desordenada. Sinto a necessidade, contudo, em meu processo analítico, de definir separações ao observar seu trabalho, mesmo que elas sejam imprecisas, por intuir que, na poética de Miranda, a complexidade da vinculação dos elementos cênicos acaba por ocultar o mecanismo de montagem.

Identifico, no discurso do diretor, uma oposição recorrente entre a limitação do código e a espontaneidade do ator, a estreiteza da cena e a riqueza da vida. Não me parece que sua demanda por uma instância originária corresponda a um desejo de precipitar um real em estado bruto diante dos espectadores – “Eu nem fico pensando em [...] dissolver a vida totalmente na arte ou a arte na vida, porque [...] senão a arte perde, se ela começa a se confundir [...] ela perde o lugar mais bacana dela, que é de abrir espaço, algum tipo de espaço” (*apud* Augusto, 2010). Talvez sua recusa do teatral não esteja tão próxima de uma indiferença, como inicialmente se poderia supor. Em um panorama artístico no qual a cena e o ator há muito se expandiram para além do espaço exíguo do palco e da apresentação de

sujeitos coerentes, a demanda pela espontaneidade do ator na cena parece corresponder aos questionamentos de um teatro que continua a se preocupar com a verossimilhança de sua apresentação ficcional.

De fato, tanto a moldura do teatro como a da ficção abrigam as criações da companhia, ainda que problematicamente; nesse sentido, os trabalhos de 2002 a 2008 encenam tanto um duelo com a clausura dos modos tradicionais quanto um retorno, com diferença, a algumas questões. Cito, como exemplo, a sugestão, recorrente em análises críticas de sua obra, de certo “naturalismo” (sugestão que o discurso do diretor rechaça, com coerente justificativa histórica); mais relevante do que estabelecer vinculações claras a teatralidades do início do século XX é, a meu ver, a percepção da inevitabilidade de um diálogo com essa tradição. A própria ideia de buscar uma forma originária sugere o oposto de um desapego, de uma superação: tenta-se alargar os limites também para se manter abrigado por eles.

Assim como não abandona a moldura do evento teatral, o diretor tampouco escolhe trabalhar com não-atores, ou seja, sujeitos desabituaados ao ofício do teatro, tecnicamente despreparados para tal ofício, e, portanto, supostamente menos marcados pelos vícios de suas convenções. Ao contrário, Miranda emprega atores experientes, repetindo suas escolhas em várias criações – Adriano Garib, Miwa Yanagizawa e Otto Jr. estão em quase todos os espetáculos da segunda fase da companhia, e a maioria dos outros atores também tem participação recorrente. O diretor define sua pesquisa com eles como um trabalho de apagamento, “em uma zona de desaparecimento da interpretação. Quando a gente fala que tentou ou tenta fazer um trabalho transparente, é que a gente está querendo apagar a presença do ator como ator, [...] para poder trazer a figura daquele homem que está ali” (*apud* Augusto, 2010). Sua proposta de uma transparência equipara a preparação do ator a uma purificação, uma remoção de véus, para tornar visível um estado mais legítimo.

Não julgo ser possível dissociar a preparação desse ator da criação da dramaturgia cênica dos espetáculos. A etapa de improvisação não almeja desenvolver algo como uma técnica, em separado, a ser posteriormente aplicada; em vez disso, leva os atores a investigarem modos de “habitar” certas situações, guiados por uma série de “instruções” de diferentes naturezas (estímulos, ações, segredos), com as quais devem lidar “da forma mais honesta”, e, assim, surgem, aos poucos, as situações a serem posteriormente apresentadas

diante do público. Nas palavras de Miranda, os ensaios não são um momento de criação livre, nem o aprendizado de uma rotina específica, mas um percurso de “instalação de um lugar pra o ator. [...] não é para ele aprender a fazer e a repetir aquele trabalho, é para ele se disponibilizar para aquele evento” (*apud* Augusto, 2010). A definição da cena como “lugar” é cara ao discurso do diretor, para diferenciar o rigor da repetição em sua obra – “o rigor é de *onde* eu, ator, estou falando, e não de *como* eu estou falando”. Tenta, com isso, evitar um engessamento da forma:

É o construído do lugar, não é o construído da forma, a gente não constrói a forma, a forma pode até se repetir, mas ela se repete porque um lugar ali está estabelecido, e não a forma está estabelecida. Você entende essa diferença? Às vezes a gente tende a, num processo de ensaio [que não o nosso], fazer com que a forma se mantenha, e tudo o que dá calço e sustentação para aquela forma às vezes é removido, parece que a forma se basta. E o que a gente tenta fazer é que não importe a forma.

Começo por tentar reconstruir, minimamente, a partir do discurso dos artistas, uma gênese para a cena, mas não é ela precisamente que investigo. Exponho-a também para evidenciar um problema central desta análise: a descrição de índices visuais e sonoros, na cena de Miranda, deve debater-se com a ideia, disseminada pelos artistas, de que os eventos não necessariamente se repetem com precisão. Este não é, contudo, um problema novo. A análise detida de uma apresentação teatral fixada pela filmagem deve assumir que aquela instância é falha ao representar o todo, pois o espetáculo ao vivo produz diferença a cada instauração, em algumas poéticas certamente mais do que em outras. A diferença, aqui, é que, ao preferir falar da “instauração de um lugar” em vez de uma “repetição de procedimentos”, o diretor acaba criando a imagem de uma cena extremamente móvel. Visualizações seguidas deste mesmo espetáculo, ao vivo, me sugerem que o espetáculo se repete de modo bastante similar (ainda que isso seja difícil de mensurar), ou seja, que a liberdade de variação não chega a abalar a estrutura narrativa instaurada, a caracterização das figuras que habitam tal narrativa e suas inter-relações, ou uma série de outros índices que compõe o corpo material a partir do qual o espectador percebe o espetáculo.

Sugiro que, ao fixar-se, discursivamente, na ideia de uma não-teatralidade, ou de uma teatralidade *outra*, Miranda escolhe um ângulo de visão que não vê (ou não dá a ver) a produção diária de pequenas diferenças como característica inevitável do evento teatral. Não acho que sua tendência a separar-se, excluir-se, seja uma estratégia de autovalorização

artística, ou algo que o valha, mas suspeito que esta qualidade de seu discurso faz parte (conscientemente ou não) de uma série de gestos de ocultação, modos de borrar a visão, que definem o corpo dessa fase de sua obra.

Deve haver algum sentido em mim que basta



Captura de tela do registro em vídeo de *Deve haver algum sentido em mim que basta*. Em vermelho: Gisele Fróes e Adriano Garib. Em azul: Otto Jr. e Miwa Yanagizawa. Em verde: Adriano Garib, Gisele Fróes, Miwa Yanagizawa e Diogo Salles. Em bege: Gisele Fróes e Adriano Garib.

O título de *Deve haver algum sentido em mim que basta*, criação de 2004, tem uma beleza estranhamente críptica. A frase parece sugerir a dificuldade de se chegar a uma síntese, de se elencar um centro. Assim como os títulos de *E agora nada é mais uma coisa só*, de 2005, e *Uma coisa que não tem nome (e que se perdeu)*, de 2002, *Deve haver...* propõe um objeto incerto, perdido ou estilhaçado, que não se pode apontar ou distinguir com clareza. Nota-se que tais títulos são grafados, no material gerado pelos artistas, apenas com letras minúsculas (neste trabalho de dissertação, por convenção, grafo a primeira

palavra do título com maiúscula), corroborando uma espécie de horizontalidade fundadora, uma fragilidade em estabelecer valores hierárquicos. De modo particular, aquilo que identifiquei, com dificuldade, nos espetáculos de Aderbal Freire-Filho e Moacir Chaves, parece, nesse recorte sobre a obra de Miranda, se oferecer como chave de leitura inicial.

O pequeno espaço cênico construído no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, com aproximadamente 40 lugares, coloca o espectador de *Deve haver...* muito próximo do centro da ação. Uma estrutura formada por painéis de ferro revestidos por papel pergaminho translúcido²⁷ fecha a cena por todos os lados, excetuando duas passagens laterais, utilizadas pelos atores, e a porta por onde o público é conduzido para dentro do espaço (que inicialmente permanece aberta, mas é fechada depois de 30 minutos). O chão é inteiramente coberto por folhas secas sobre uma base de terra marrom, e o teto (móvel) é feito do mesmo material que as paredes, sendo que por nenhum lado se avista a estrutura original do prédio do teatro. Os refletores também estão invisíveis, iluminando o espaço apenas através do papel pergaminho.

Cadeiras de madeira estão dispostas para os espectadores ao longo de todo o contorno do espaço, com os encostos dos assentos alinhados às paredes. A organização das cadeiras, ao redor do espaço de apresentação, não problematiza o direcionamento do olhar do espectador, da periferia para o centro. Ainda que banhados pela mesma intensidade de luz que os atores, e que inevitavelmente façam parte do campo de visão uns dos outros, os espectadores estão claramente fixados fora da cena. Nada indica a eles que possam ocupar outros espaços, se levantar ou andar com liberdade. Cabe a comparação com a peça seguinte da companhia, *E agora nada é mais uma coisa só*, na qual o espectador é obrigado a transitar pela construção, ocupando diferentes espaços, e percebendo sua locomoção como um gesto de escolha, já que cenas simultâneas se dão em lugares que não podem ser visualizados ao mesmo tempo. Lá, a própria presença do público amontoado em salas exíguas constitui um problema para a visão, condiciona escolhas. Em *Deve haver...*, todavia, se o corpo dos atores por vezes apresenta barreiras momentâneas à visão, nada se pode fazer para transpô-las, pois se está condicionado a um lugar fixo. A convivência em espaço fechado tampouco inclui a possibilidade de interação, ou seja, de que o espectador execute ações vocais ou físicas interagindo com o que vê e ouve. Qualquer um poderia se

²⁷ Cf. descrição do espaço cênico em Fernández, 2006, p. 43-4.

manifestar, certamente, mas como tal comportamento não é solicitado – exceto em um momento pontual no qual uma das atrizes distribui brigadeiros para alguns – fica subentendido que seria uma transgressão às regras do teatro; e a rigor se está no teatro, nada informa ao espectador o contrário.

Na cena de *Deve haver...*, os atores não encaram os espectadores ou se dirigem a eles; é como se habitassem uma realidade paralela, sem a consciência de que compartilham cenas de tamanha intimidade com um público (se a consciência aparece, rapidamente, por instantes, ela é claramente uma exceção sem consequências para o evento). Contudo, o modo de Miranda reinstaurar situações de contato entre sujeitos, em contraste com formas mais usuais de representação teatral, sugere uma falta de capacidade sintética do autor, que parece ter selecionado eventos por demais banais, propondo recortes repletos de índices vazios, sem relevância narrativa, e situações que se assemelham a um “não estamos fazendo nada”. Escolho não analisar esse gesto artístico como uma injeção de vigor no efeito de espelhamento mimético do real (esta discussão, embora a considere relevante e mobilizadora de estudos futuros, foge do meu escopo neste texto). Prefiro alimentar a hipótese de que o diretor, justamente por selecionar um material relativamente disperso e inconcluso, investigue modos de propor desvios na recepção.

Volto às declarações de intenções de Miranda, a respeito de *Deve haver...*:

Queremos criar um material infinitamente poroso, de maneira que possibilite um sem número de leituras variadas. Queremos não impor uma opinião [...]. Trata-se de um trabalho de sutileza. E que exige a mesma sutileza do espectador, caso contrário ele pode até achar que “nada aconteceu”. É um risco que assumimos ao trabalhar, de maneira radical, com esse “nada cheio de coisas” que é a nossa vida. As pessoas acordam, recebem visitas, almoçam, trabalham, se decepcionam, se divertem, acontecem várias coisas, e o dia rende, e o dia acaba... e daí? (Miranda *apud* Garib, 2004).

A dissertação de Olga Rodrigues Fernández, que centra o olhar sobre o espetáculo *Deve haver...*, corrobora, em grande medida, o discurso dos artistas, ao afirmar que, na cena de Miranda, “ninguém quer lhe dizer que esta ou aquela é ‘a verdade’ ou ‘a melhor perspectiva’, e neste sentido é a individualidade de cada um que está sendo respeitada de modo direto” (Fernández, 2006: p. 90). Para justificar este posicionamento, Fernández oferta menos descrições concretas dos eventos cênicos do que uma rede de proximidades com discursos artísticos e filosóficos. Sua escrita parece refletir formalmente um encanto

com o objeto, permitindo-se desviar continuamente, como se a autora estivesse sempre se lembrando de mais um ponto a adicionar, de outra referência artística, e acabasse não podendo se deter ou mesmo distinguir seu próprio discurso daquele dos artistas (ela propõe algumas separações, mas nunca com caráter fortemente divergente). Ela admite uma fascinação pelo “sentido de beleza na peça”, que tornaria difícil o “ato crítico de ‘separar para distinguir’, especialmente porque, em *deve haver...*, tudo se vincula tão fortemente” (p. 119).

A dissertação de Bruno Santos Augusto, centrada no espetáculo *Nu de mim mesmo*, de 2008, além de propor uma análise detida do referencial teórico – especialmente dos escritos de Vilém Flusser, lendo, a partir destes, certas operações de Miranda na peça selecionada –, também se mantém próxima, em ampla medida, do discurso de intenções do diretor. Estabelecendo um paralelo com a recepção literária a partir dos escritos de Wolfgang Iser, Augusto sugere que o caráter “lacunar” e “parcial” da fala dos atores de Miranda aponta para a impossibilidade da própria fala, e “o sentido não está nos enunciados e sim nos espaços vazios entre um enunciado e outro. Esses espaços operam como telas brancas sobre as quais o espectador pode se projetar e construir sentidos” (Augusto, 2011: p. 12). Conclui que a cena de Miranda “não fornece muitas explicações sobre o mostrado, permitindo ao espectador mobilizar livremente sua imaginação para interpretá-lo da maneira que julgar melhor”. Augusto chega a simular formalmente, em seu texto, a multiplicidade receptiva, descrevendo o espetáculo através de uma narração dividida em várias vozes ficcionais. O recurso sugere uma impossibilidade constitutiva de objetivação, e Augusto o justifica conscientemente em depoimento pessoal, como se o caráter *balbuciante* de *Nu de mim mesmo* (no sentido que Roland Barthes dá ao termo, do qual Augusto se apropria) contaminasse também sua dissertação: “o espetáculo aponta todo o tempo para a impossibilidade da fala. E sobre essa impossibilidade, ao invés de se impor o silêncio, só nos resta falar e falar mais uma vez e falar novamente”.

Cito tais estudos ao perceber que certo ofuscamento perceptivo, produzido pelas obras em questão, determina, a tal ponto, a experiência dos espectadores, que os dois primeiros trabalhos críticos de maior extensão produzidos no âmbito da universidade sobre as criações recentes do diretor precisam responder a tal arrebatamento. Sugiro que o jogo estrutural dos trabalhos escritos não é suscitado pela dificuldade de leitura dos signos centrais dos espetáculos em questão, mas, talvez, pelo desejo de replicar, formalmente, a

percepção de algo que os aturde enquanto espectadores. De fato, não é difícil descrever os principais eixos da trama narrativa de *Deve haver...*, especialmente *a posteriori*, com o apoio da transcrição textual do espetáculo,²⁸ e me deterei em tal descrição a seguir.

Um nada cheio de coisas

O espetáculo inicia com uma introdução,²⁹ uma espécie de prólogo de aproximadamente três minutos, no qual são antecipados fragmentos de cenas que aparecerão posteriormente, com uma trilha sonora em volume alto (que dificulta a audição das palavras) e iluminação indireta oriunda de um abajur. Em seguida, são desdobradas cinco situações, claramente diferenciadas pela cor da luz que banha o ambiente. O texto do espetáculo, enviado a mim pelo diretor, contém tanto um roteiro geral de eventos como a transcrição completa dos diálogos; no roteiro, consta uma separação dos eventos em “sequências” e “cenas”. Considero tal separação imprecisa, preferindo utilizar-me de outra nomenclatura: defino cinco *situações* gerais, marcadas pela alternância do signo visual da cor da iluminação.

Na primeira situação, iluminada pela cor vermelha, um casal (um homem e uma mulher) recebe em sua casa uma amiga antiga da mulher. Na segunda situação, de cor azul, uma mulher está, alternadamente, ou só em casa, ou em encontros sexuais com dois rapazes (separadamente). Na terceira situação, de cor verde, um casal (o mesmo ator e a mesma atriz da primeira situação) recebe três amigos em casa (dois homens e uma mulher). Na quarta situação, novamente azul, uma mulher auxilia o marido a se arrumar para ir ao trabalho. E na quinta situação, de cor bege, um casal (a mesma dupla de atores da primeira e da terceira situações) se reencontra um tempo depois de sua separação.

A narrativa e os tipos que a habitam podem ser descritos de forma relativamente clara se respeitada a separação por cores. Em compensação, são problematicamente abertas (pois definidas com propositada fragilidade) as ligações entre as cinco situações, devido a

²⁸ Gentilmente enviado a mim por Jefferson Miranda, com a seguinte indicação: “Foi um primeiro momento de organização do material que tive que fazer (por alguma questão burocrática) durante o processo de ensaios – talvez (não reli) nem tudo corresponda ao texto final”, em agosto de 2012.

²⁹ Descrevo, como nos outros espetáculos analisados, a partir do registro em vídeo, cedido pelos artistas.

repetições (com diferença) das figuras, de eventos e diálogos. Utilizarei, na descrição a seguir, apenas o nome dos atores, como sugere a transcrição do texto, que atribui as falas aos seus nomes artísticos, ainda que, nas raras ocasiões em que se referem uns aos outros em cena, usem nomes fictícios (Artur, Hugo, Marta). Ignorarei tais nomes na minha descrição, para não induzir à percepção de equivalência entre figuras habitando diferentes situações. Descreverei a partir do que pode ser visto no vídeo do espetáculo, indicando explicitamente quando me utilizar de informações contidas apenas no texto.

A situação vermelha, de aproximadamente 30 minutos de duração, se passa, segundo o texto, nos anos 1920 – na fala não há qualquer menção à data cronológica, esta fica apenas sugerida, sem precisão, pelo desenho dos figurinos. Adriano Garib e Gisele Fróes, um casal, recebe, em sua casa, a amiga Miwa Yanagizawa, que mora em outra cidade e Gisele não vê há muito tempo. Quando Gisele sai, Adriano e Miwa dialogam sobre o encontro sexual furtivo que tiveram, sem que tivessem sequer intercambiado os nomes, em um passado distante. Quando Adriano sai, as duas recordam-se do passado com alegria, até que Miwa revela a Gisele que tem um tumor e será internada no dia seguinte. Ao fim da festa, Miwa se retira, e, pouco depois, Adriano sai para dar uma volta (não há qualquer indicação de que Adriano vá se encontrar com Miwa). Gisele permanece só, por um tempo, falando consigo mesma, evidenciando um estado entre a confusão e a melancolia.

A situação azul, de aproximadamente 25 minutos de duração, se passa nos anos 1960 (mais uma vez, segundo o texto, sem qualquer outra explicitação do contexto histórico na cena, além dos figurinos). Miwa Yanagizawa está em casa, só, e permanece em silêncio por aproximadamente cinco minutos, cuidadosamente preparando um *ikebana* (arranjo floral tipicamente japonês). Veste-se e sai. Depois de um *blackout* de transição, Miwa e Diogo Salles estão em um espaço íntimo, ocupados com jogos de sedução, físicos e verbais. Numa transição sem mudança de luz (sai um ator e entra outro), Miwa passa a jogar com Otto Jr., que aparenta mais maturidade do que o outro. Quando sai Otto, Miwa se arruma para ir a uma festa na casa de uma amiga, e fala ao telefone com alguém que não poderá mais acompanhá-la.

Na situação verde, de aproximadamente 55 minutos de duração, o texto indica que se está nos “tempos atuais”. Todos os atores, em uma festa, conversam sobre assuntos

variados, falam de filmes, contam histórias cômicas. Adriano Garib e Gisele Fróes, um casal, recebem Miwa Yanagizawa, amiga que Gisele não via há muito tempo, Otto Jr., amigo de Adriano, que, por sua vez, trouxe um amigo, Diogo Salles. Adriano e Miwa falam de um encontro sexual furtivo no passado. Miwa e Otto marcam um encontro para depois da festa. Gisele revela a Miwa que ouve vozes. Diogo conta a Otto de um trabalho, e este faz uma ligação telefônica, tomando para si o trabalho. Diogo conta a todos uma série de casos de seu passado, e, a sós com Adriano, o beija, sem ser correspondido. Adriano fala, em vários momentos, de uma insatisfação com sua vida, e conversa com Otto sobre suicídio. Com todos presentes em cena, menos Adriano, ouve-se um tiro. A cena volta atrás alguns instantes, repetindo-se as ações e diálogos com precisão, mas não se ouve mais o tiro, e Adriano volta ao convívio do grupo (como uma versão alternativa do suicídio). A festa termina, restam apenas Gisele e Adriano, e este sai para dar uma volta. Gisele, só, fala consigo mesma, e, em certo momento, encontra, abandonado na mesa, um bilhete, que a transtorna.

Na quarta situação, de menor duração, aproximadamente cinco minutos, a cor azul se repete. Miwa Yanagizawa ajuda o marido, Adriano Garib, a se arrumar para ir ao trabalho, e eles conversam sobre o encontro marcado com a amiga de Miwa, ao qual ambos comparecerão mais tarde naquele mesmo dia, e para o qual Miwa preparará um arranjo. O texto esclarece que esta situação é, de fato, um pedaço deslocado da mesma situação marcada anteriormente pela cor azul, nos anos 1960.

A última situação, de cor bege, de aproximadamente dez minutos, o texto indica que se passa em “dias futuros”. Adriano Garib e Gisele Fróes se reencontram na antiga casa do casal, agora vazia. Falam do momento que ele a abandonou e citam o bilhete que ele então deixou comunicando o abandono.

Escolho descrever com cuidado o enredo da peça, a partir dos índices visíveis – sem pretender à completude, mas esforçando-me para elucidar os principais acontecimentos que se destacam do falatório – no esforço de compreender de que modo tais índices são lacunares. Confrontado com a recorrência de uma recepção crítica que privilegia a perda – “Faz parte do jogo que o espectador-criador sofra uma perda; não deve saber de absolutamente tudo o que ali ocorre, e capta fragmentos, como na vida” (Fernández, 2006: p. 91) – ou a libertação do processo usual de decifrar – “Não se trata de

uma limitação opressora e sim de uma libertadora percepção de que não parece haver acesso possível à região oculta de cada pessoa” (Daniel Schenker Wajnberg *apud* Fernández, 2006: p. 91) –, observo que há uma estrutura narrativa bem definida, ainda que repleta de informações propositadamente ocultas ou não elucidadas, e de espelhamentos que propõem continuidades problemáticas entre as situações encapsuladas em diferentes tempos cronológicos.

Identifico, portanto, em primeiro lugar, certa escassez de informações, que, considerando uma expectativa mais usual diante de um teatro que narra histórias ficcionais, talvez possa causar estranheza a muitos espectadores, devido ao caráter lacunar de muitos índices: pouquíssimo se sabe da doença de Miwa, na situação vermelha, dos antecedentes da relação entre Miwa e seus amantes, na situação azul, do que falam as vozes a Gisele ou que motivo teria um Adriano aparentemente sereno para se matar, na situação verde, ou das razões da separação de Adriano e Gisele, oficializada na situação bege. Mais complexas de se processar, julgo, são as pistas de proximidade entre as diferentes situações, que ofertam continuidades lógicas que não podem se concretizar plenamente: a Miwa da cena azul também vai encontrar uma antiga amiga, mas nada ali é falado ou mostrado que faça referência a uma doença, e é a amiga (e não Miwa) quem está na cidade de visita; a Miwa da cena azul não quer saber o nome do amante Diogo, como não soube o nome de Adriano no encontro furtivo narrado nas festas vermelha e verde; os casais que recebem amigos, nas situações vermelha e verde, figurados por Adriano e Gisele, são a tal ponto similares que certas cenas e diálogos se repetem, mas com sutis diferenças, o que torna impossível inferir com certeza que as características das figuras explicitadas em uma situação (como a tendência suicida de Adriano ou as vozes na cabeça de Gisele, na situação verde) possam estar presentes na composição das figuras análogas; as figuras apresentadas por Diogo e Otto têm qualidades constitutivas similares nas situações azul e verde, como a tagarelice juvenil do primeiro e a rudeza lacônica do segundo, ainda que, na situação verde, nenhum deles aparente conhecer Miwa.

Sussurros e tagarelíces

Minha descrição do enredo talvez sugira a impressão de que os eventos cênicos de *Deve haver...* são facilmente sintetizáveis em uma sequência de acontecimentos-chave, e, portanto, redutíveis a um conjunto organizado de signos inequívocos. Certamente não é esse o caso. Ainda assim, é necessário distinguir índices absolutamente abertos à criação individual de índices que, com certo grau de liberdade, apontam para uma narrativa instaurada com segurança. Esforço-me para elucidar uma estrutura ficcional mínima a partir de uma cena extremamente ruidosa, plena de elementos gestuais que parecem querer informar algo, mas, frágeis e descontinuados, povoam o campo visual e sonoro como restos inconclusos. Rejeito, todavia, a imagem de uma paisagem horizontal, na qual, de tal modo os elementos inundam a cena, que seria inviável estabelecer uma hierarquia de eventos ou se chegar a uma síntese que dê sentido à banalidade dos acontecimentos – ideia que identifiquei inicialmente nos títulos dos espetáculos e em duas leituras críticas. O ruído da cena de Miranda opera na vizinhança do silêncio, mas de tal modo integrado a uma estrutura ficcional verossímil e coerente, que não se pode afirmar que a multiplicidade de índices impossibilite o gesto receptivo de decifrar os elementos da ficção.

As folhas secas que cobrem o piso são agentes constantes de ruído, marcando sonoramente todo movimento dos atores pelo espaço. Nos primeiros instantes da situação vermelha, ouvem-se apenas as folhas roçando nos pés da atriz, enquanto Gisele Fróes arruma o cabelo, passa batom, cuida de detalhes da escassa mobília, antes que chegue a amiga convidada. Seu silêncio, de dois minutos de duração, é repleto de pequenos gestos físicos, caminhadas, hesitações, olhares. Quando entra Adriano Garib, este apenas pergunta “Tá frio, né?”³⁰ (P1, 4:50),³¹ sem obter resposta. Instantes depois, Gisele, por sua vez, pergunta “Feira do dia de semana é por causa de feira?” (P1, 5:15), ao que responde Adriano “O quê?”, e a conversa se inicia. A inauguração da fala com uma incompreensão, um pedido de que se repita algo, tanto pode ser lido como denotação da falta de sintonia do

³⁰ Transcrevo a fala dos atores a partir do registro em vídeo, usando o texto enviado pelo diretor apenas para consulta, ou no caso de trechos ininteligíveis, nos quais indico explicitamente que a transcrição é oriunda do texto. A transcrição de Miranda, como ele mesmo informa, não corresponde precisamente às palavras oralizadas no vídeo.

³¹ O registro em vídeo está dividido em dois DVDs, indicados como “Parte 1/2” e “Parte 2/2”. As situações vermelha e azul estão na primeira parte, e as situações verde, azul e bege na segunda parte. No corpo deste texto, nas indicações de minutagem, uso a notação “P1” para a primeira parte e “P2” para a segunda.

casal retratado (sugerido também por outros índices) quanto pode ser o estabelecimento inicial de um lugar onde há uma imprecisão generalizada na fala, combinada com uma escuta atenta. A pergunta de Gisele é postulada de modo gramaticalmente confuso, sem antecipação que esclareça o contexto, além de mal articulada sonoramente, o que justifica a confusão do marido. Ele, contudo, denuncia a incompreensão e conduz o intercâmbio a certo esclarecimento: “Gisele: A feira, de segunda-feira, sabe, terça-feira, quarta-feira, é por causa da feira, tem a ver com feira? Adriano: Feira pública? G: É, feira, é. A: Não sei”.

Outra instanciação exemplar se dá na situação azul, perto do final do jogo sensual entre Miwa Yanagizawa e Diogo Salles (P1, 44:40). Ela começa a falar de modo sussurrado (em volume muito baixo, com pouco ar e pouca vibração das cordas vocais), olhando diretamente para ele e se afastando, propondo, assim, uma dificuldade, como distração, como parte do jogo. Ele a segue com o corpo, tentando decifrar a mensagem. Primeiro, indica com a cabeça que não consegue entender, mas continua a segui-la, interessado e seduzido. O texto transcrito indica que Miwa fala: “Se você quiser me falar alguma coisa, me fala aqui no meu ouvido”. No registro em vídeo, ele demora a entender, e, quando entende, ri, e ela percebe: “Entendeu agora? Entendeu? Quer falar alguma coisa? Então fala, ué!”. Diogo passa a falar, no seu ouvido, coisas que o espectador não ouve, mas que causam nela efeitos diversos, ora de prazer ora de desagrado. Miwa usa pouco ar para oralizar tais palavras, e, com isso, dificulta a comunicação da mensagem; mas a mensagem é simples – fale comigo, chegue mais perto – e, de fato, Miwa atrai a atenção de seu interlocutor, chama-o para engajar o próprio corpo nessa decifração. Se está próxima do silêncio, este não é alienante, não promove uma incomunicabilidade, mas é um gesto de sedução. Ainda que termine com uma frustração para o espectador (este não sabe quais das palavras no ouvido a agradam e quais não), ele também foi engajado no jogo.

A rapidez com que Diogo Salles e Otto Jr. alternam assuntos na fala, ainda que pareça caótica, é plenamente eficaz na troca de informações entre os dois. Na situação verde, depois de descrever longamente um filme chamado *Punhos mortais* (P2, 22:20), Diogo inicia outro assunto:

D: Daqui a pouco eu vou sair fora, hein.
O: Falou, tchau.
D: Tenho um compromisso amanhã, rapá.
O: Ah, tá de sacanagem.
D: Tou falando sério.

O: Tá falando sério?
D: Tou falando sério. Se eu quiser falar contigo, como é que eu te acho?
O: Você tá falando sério?
D: Tou falando sério.
O: Não, você tá brincando.
D: Não, tou falando sério.
O: Tá falando sério?
D: Tou falando sério.
O: Não, você tá brincando.
D: Tou falando sério.
O: Ummm.
D: Ahnn! Tava andando no *shopping* né [...].

No intercâmbio veloz, é perceptível que, mesmo quando o diálogo parece se desviar, um escuta atentamente a fala do outro, o que torna possível acumularem assuntos e alterná-los, sem afrouxar a tensão do jogo de réplicas. Regularmente se confundem, denunciam o estranhamento e solicitam confirmação do que foi compreendido, nem por isso interrompendo os fluxos lógicos dos vários assuntos. Não se perdem quando, no exemplo descrito, o diálogo se converte em uma brincadeira aparentemente sem sentido: repetindo e variando a expressão “tá falando sério”, Otto troça com Diogo e sua inocência, e termina o jogo com um barulho vocal (“Ummm”, minha sugestão de grafia para tal som, uma vibração prolongada da vogal “u”) que indica inequivocamente que era uma brincadeira e que acabou, e o parceiro mostra que entendeu com outro som inarticulado (“Ahnn”, uma vibração de menor duração da vogal “a”) e já passa ao assunto que havia iniciado, do encontro no *shopping*. No meio da brincadeira, uma pergunta de Diogo fica sem resposta – “Se eu quiser falar contigo, como é que eu te acho?” –, mas isso não significa que não foi ouvida: Otto, claramente, não quer Diogo junto dele o tempo inteiro, como dá a entender por alguns índices, inclusive, instantes depois (P2, 23:20), quando Diogo conta de duas pessoas que teria encontrado separadamente no *shopping*, um homem que lhe ofereceu trabalho e uma mulher com quem Otto havia se envolvido:

O: Você foi no *shopping* ontem?
D: Não falei?
O: Fazer o que?
D: Passear.
O: Não vou voltar com você hoje não, falou? Que horas?
D: Falou, que horas, o que... que horas eu fui no *shopping*?
O: Ahn.
D: Meio-dia e trinta, hora do almoço. Veio falar comigo jogando pipoca na boca, a pipoca ia caindo toda no chão.
O: Quem, cara?
D: O cara da jaqueta. Ele disse que eu podia [...].

Escamoteando a frase “Não vou voltar com você hoje não, falou?” no meio de réplicas rápidas, Otto provoca uma superposição confusa de assuntos, que evita que Diogo questione o fato de ele querer voltar só. Uma sutil pausa antes de Diogo revelar o horário sugere que tenha compreendido a intenção do amigo (e talvez por isso não insista).³² A seguir, Otto também se confunde (seria o homem ou a mulher a quem Diogo se refere?), e, esclarecida a dúvida, o assunto segue. Por mais que se percam momentaneamente em jogos sonoros de repetição de palavras, ou na alternância de assuntos paralelos, há, sempre, na simulação cênica de intercâmbios orais entre as figuras, o estabelecimento de uma relação de escuta, que obedece a regras de manutenção de um diálogo logicamente coerente, mesmo se isso implica perder tempo com pedidos para repetir ou confirmar informações. Se, por vezes, não respondem um ao outro, ou interrompem assuntos no meio, não é por falta de atenção, são escolhas que geralmente refletem as características constitutivas dos tipos habitando tal evento.

No início da situação verde, logo depois que Gisele Fróes narra o susto que tomou com o porteiro de um prédio (P2, 5:00), todos começam a falar ao mesmo tempo, e, pela primeira vez na peça, instauram-se dois agrupamentos dialógicos concorrentes. A dificuldade de distinguir as palavras oralizadas pelos atores gera, nesse instante, uma sensação de falatório indistinto. Não se produz, todavia, uma ambiência sonora de vozes superpostas (como me referi a certos trechos da cena de Moacir Chaves). No registro em vídeo da peça de Jefferson Miranda, só o microfone não capta bem os eventos sonoros concorrentes; ao vivo, ouve-se melhor um ou outro grupo de atores, dependendo de onde se está sentado, e nunca apenas uma ambiência ruidosa.

Como já afirmei, o espectador é limitado em sua escuta: pode, por vezes, selecionar uma conversa para prestar atenção, tentar ouvir duas alternadamente, e frequentemente é privado de detalhes do que acontece longe de si. Porém, considero frágil uma leitura analítica que sugira que a atenção desse espectador se disperse na multiplicidade de detalhes: independentemente se é um foco ou se são dois focos simultâneos, há eventos plenamente instanciados nos quais se prestar atenção. Em *Deve haver...*, o que ocupa o centro do espaço nunca é irrelevante apenas porque é sutil, ambíguo, ou está em volume

³² É possível, também, que essa seja uma resposta tardia de Otto para a afirmação que abre o primeiro trecho citado: “Diogo: Daqui a pouco eu vou sair fora, hein”.

baixo. É como no sussurro de Miwa: por mais que se emita pouco som, se está chamando para o centro, apontando em direção a algo.

A escuta permanente do jogo cênico entre os atores tampouco figura uma distensão. No exemplo que recém descrevi, logo após o fim da história sobre o porteiro, todos riem e parecem querer falar algo: Adriano dialoga com Diogo, e Gisele caminha em direção a Miwa. Otto, por sua vez, fala alto qualquer coisa sobre a história, ao que Gisele, já com o foco em Miwa, volta-se e fita-o rapidamente dizendo “Era! Era!”, e então se desvencilha. Cito tal sutileza apenas para ilustrar o grau de atenção que um dedica à fala do outro. Ainda que, tematicamente, se possa sugerir um esfacelamento do diálogo cotidiano, especialmente por certas qualidades ruidosas e lacunares da fala, é evidente a instauração eficaz de intercâmbios de informações.



Captura de tela do registro em vídeo de *Deve haver algum sentido em mim que basta*. Em verde: Adriano Garib e Diogo Salles. Em azul: Miwa Yanagizawa e Adriano Garib.

O registro vocal cotidiano da cena de Miranda, frequentemente veloz, raramente impede a decifração do espectador. Se muitas vezes ele parece facilitar um ocultamento, julgo ser menos devido a fatores sonoros como volume baixo, articulação frouxa das palavras ou recorrência de vícios da fala e mais por um gesto dramaturgicamente de deixar os diálogos incompletos e abertos a múltiplas interpretações. E, ainda assim, julgo que essa abertura não é tão sem direção como a princípio pode aparentar. Por exemplo, um engasgo como o de Miwa, enquanto come um brigadeiro, na conversa a sós com Adriano na situação verde (P2, 8:30), que parece típico de um modo de falar mais aberto ao acaso, é claramente a indicação signífica, provavelmente repetida com certo grau de precisão, de uma espécie de ato falho (uma troca de palavras gerada por redes de associações ocultas à

consciência imediata) suscitado por Adriano ter perguntado sobre seu marido – “Não, ele é... ele é meu.... ai desculpe! É o brigadeiro que tá... Ele tá trabalhando, ele é muito ocupado”. Miwa raramente na peça exhibe tal gagueira, mais característica do modo de falar de Gisele. Escondido sob a impressão de balbucio típico de uma conversa informal, o engasgo acaba evidenciando seu constrangimento, e reiterando uma tendência da figura de Miwa de ocultar o que sente sob uma aparência de trivialidade.

De modo análogo, na situação verde, nas frases trocadas entre Gisele e Otto, quando ela o sonda discretamente para tentar obter pistas sobre o estado vagamente depressivo de Adriano, as lacunas denotam a falta de intimidade entre as duas figuras, que, para não se comprometerem, evitam a clareza (P2, 10:00):

O: Mas, por que, você acha que ele tá... Você acha que ele tá...?
G: Você tem saído muito com o Artur?
O: Não sei.
G: Ué, você não sabe?
O: Ummm, tou pensando. Não, acho que não.
G: Você acha que ele tá bem, você tem achado ele bem?
O: Por quê?
G: Não sei.
O: Ummm.

Os vícios de fala e deficiências de articulação são plenamente decodificados pelas figuras que travam os diálogos e se encontram incorporados como elementos naturais àquele convívio. Quanto ao público, ainda que não necessariamente partilhe do contexto cultural e socioeconômico das figuras, julgo que em poucos momentos seus gestos parecem inusuais, já que replicam, com pouca diferença, um imaginário de uma classe média alta, que mora na cidade do Rio de Janeiro, e que se constituiu em padrão narrativo devido à difusão das telenovelas da Rede Globo. Não sugiro uma similaridade com a ficção televisiva, tento apenas descartar, nesta análise, o comportamento físico e vocal das figuras como estranho ou incompreensível (em via oposta, é comum estranhar os corpos paralisados falando de forma monocórdica nas peças de Moacir Chaves). Quanto à fala, mesmo quando é veloz e abrevia sonoridades, não chega a propor um desconforto auditivo: a transposição cênica de um registro de fala cotidiano, ainda que pouco usual, trabalha, na maior parte do tempo, respeitando as possibilidades de decifração do espectador.

Tem-se a impressão, todavia, em muitos instantes, de uma falta de objetivação narrativa. O detalhamento das cenas preferidas do filme *O iluminado*, no início da situação verde, ou, na situação bege, a história de Adriano sobre o dia em que comeu cogumelos e a melodia da canção norte-americana que ele ensina Gisele a cantar, são exemplos de acontecimentos que provocam a sensação de um tempo morto, gasto com relatos que parecem fora de contexto, sem sentido, e que não apontam para nada, perdendo-se em detalhes inúteis (alguns podem até figurar arroubos líricos, mas para outros relatos sequer essa leitura é plausível). Volto a sugerir, contudo, que os índices em *Deve haver...* são menos aleatórios do que aparentam: repetidas visualizações em vídeo sugerem a mão de um autor que seleciona índices cuidadosamente e os planta nos acontecimentos, criando ligações que internamente remetem uns aos outros. Por exemplo, a história, que Otto conta para Gisele, sobre uma mulher que ele via de sua janela trocando de roupa e, por último, colocando os sapatos, ainda que pareça aleatória, tem como equivalente visual a troca de roupa de Miwa na situação azul, e remete ao voyeurismo sugerido pela fresta que se abre no cenário em tal momento, enquadrando apenas os pés da atriz no ato de colocar os sapatos (e, em certo sentido, remete também ao voyeurismo do próprio espectador de *Deve haver...*). Similarmente, as histórias repletas de detalhes e gesticulações de Diogo, como a do convite de trabalho no *shopping* ou da moça que trabalhava na sua casa e falava para “não deixar homem passar a mão no seu peito” (P2, 12:30), em sua maioria aproximam da figura do ator a sugestão de uma sexualidade ambígua, que tem como índice definitivo o beijo que dá em Adriano.

Ocultações

A emissão vocal de Diogo Salles é sempre bastante veloz, mas a repetição frequente de elementos centrais de conteúdo e a regularidade de pausas de duração mínima (seccionando os fluxos em pequenos pedaços) compensam, em termos de clareza, as palavras mal articuladas e o ritmo acelerado. A fala de Otto Jr. também é veloz, mas, enquanto Diogo é prolixo e insensato na escolha de palavras, Otto é breve, lacônico, suas respostas são súbitas e frequentemente irônicas. Seu modo de falar aparenta segurança, mas há um imediatismo rude, como se fechasse o acesso à sua intimidade. Adriano Garib,

por sua vez, frequentemente instaura pequenos silêncios antes de suas réplicas; suas palavras geralmente vêm acompanhadas de um olhar direto ao interlocutor, com uma velocidade moderada de emissão e articulação precisa, sendo que a expressão parece sugerir algo próximo da franqueza. Ainda assim, nem tudo se revela, como esclarece um diálogo com Gisele Fróes (P2, 17:30):

G: Tá escondendo alguma coisa de mim?

A: Não, o quê?

G: Não sei, você falou uma coisa pra esse amigo [...], você falou que ele te fazia lembrar o tempo que você se preocupava com o que as pessoas pensavam [...], você não se preocupa mais não?

A: Com o que as pessoas pensam, não. [...]

G: Você tem algum segredo pra mim?

A: Tenho, um monte, mas são todos desimportantes.

Os segredos de Adriano convivem com uma expressão de maturidade (ele inclusive aparenta mais idade do que os outros atores) muito diversa da autoproteção agressiva de Otto e da tagarelice sem autocrítica de Diogo. A própria ideia de “segredos desimportantes”, em seu discurso, reafirma tal maturidade. Minha descrição começa a apontar para o fato de que as diferenças nos modos de falar dos atores são úteis para compreender as características das figuras ficcionais, e, em colaboração com outros índices, delinear traços subjetivos ligados à narrativa.

Olhando por outro ângulo, é possível que a narrativa tenha se constituído a partir da aparição de características individuais no processo criativo, ou seja, é possível que os traços cotidianos dos atores (inclusive na forma de falar) tenham determinado, em grande medida, a estrutura ficcional e sua coerência interna. A investigação de tal hipótese, porém, está fora do meu escopo. Fato é que a dramaturgia cênica de *Deve haver...* não propõe, em momento algum, um paralelismo com uma realidade externa ao recorte ficcional (e o estabelecimento de nomes específicos para os personagens reafirma essa separação). É válido, portanto, considerar que os traços aparentes em cena, independente se são ou não repetições dos modos cotidianos dos atores, se são ou não códigos não-teatrais pré-fixados ao longo das vidas dos sujeitos, são coerentes com a rede ficcional traçada por Miranda, autor do espetáculo, a ponto de refletir, em sua materialidade, essa rede.



Captura de tela do registro em vídeo de *Deve haver algum sentido em mim que basta*. Nas fotos: Miwa Yanagizawa. No centro: fresta cenográfica, enquadrando os pés da atriz.

A figura de Miwa Yanagizawa, por sua vez, parece oscilar entre falar o mínimo necessário e o silêncio. Isso não implica uma aparência de timidez ou uma sugestão de mistério. De modo bem particular, a simplicidade de seus gestos, por vezes aparentando certa impassibilidade, traz à tona meu imaginário do que seria tipicamente oriental. É claro, um imaginário inevitavelmente etnocêntrico, apoiando-me no uso que faz Roland Barthes do termo, no ensaio *O império dos signos*:

O Oriente e o Ocidente não podem, portanto, ser aqui tomados como ‘realidades’ [...]. Não olho amorosamente para uma essência oriental, o Oriente me é indiferente. Ele apenas me fornece uma reserva de traços cuja manipulação, o jogo inventado, me permite “afagar” a ideia de um sistema simbólico inédito, inteiramente desligado do nosso (Barthes, 2007: p. 8).

Não posso escapar de tal associação quando Miwa, única atriz de traços orientais deste espetáculo, cercada por um aparato cenográfico no qual Olga Fernández identifica semelhanças com uma “casa japonesa”,³³ prepara, por cinco minutos, no início da situação azul, um *ikebana*. Em silêncio (P2, 32:25), a atriz desembala o material, estabelece os primeiros ramos sobre a base, sai e volta cortando uma maçã em lascas e comendo, com os olhos ainda sobre o arranjo, pacientemente coloca mais um e outro ramo, sai para trocar de roupa (o público vê apenas seus pés, através da já citada fresta no cenário), volta vestida com outra roupa e portando uma bolsa, põe outro ramo no arranjo, faz alterações imperceptíveis, sai para jogar fora os restos do material, olha mais um pouco e, quando vai

³³ Cf. Fernández, 2006, p. 81-7.

novamente mexer, toca o telefone no cômodo adjacente e ela atende (um engano), volta e mais uma vez altera algo imperceptível, continua olhando por um tempo, e sai.

Diferente do citado instante inicial de Gisele Fróes, na situação vermelha, no qual a profusão de pequenos gestos parece querer remeter a uma sequência de significados distintos, aqui o gestual de Miwa e a expressão séria quase inalterável em seu rosto resistem à metaforização, apontando de volta para a simplicidade daqueles atos, para o tempo distendido de espera por sua finalização e para a dificuldade em extrair deles sentido apesar da insistência do espectador em fazê-lo. É difícil mensurar a relação da atriz com o *ikebana*, identificar as etapas desse processo, já que desconheço seus critérios de beleza ou harmonia, e suponho que estes não se ofereçam como evidência, mesmo aos espectadores familiarizados com tal prática.³⁴

É pertinente a evocação dos escritos de Roland Barthes sobre o Oriente, para sondar a possibilidade de um paralelismo entre o silêncio de Miwa e a análise barthesiana dos signos que chamam a atenção para sua condição de significante, adiando permanentemente a associação a significados. Barthes descreve o uso da caixa de presente no Japão, sugerindo que a caixa em si

é o objeto do presente, não o que ela contém [...]. Assim, a caixa brinca de signo; como invólucro, *écran*, máscara, ela *vale por* aquilo que esconde, protege e contudo designa [...]; mas aquilo mesmo que ela contém e significa é, por muito tempo, *remetido para mais tarde*, como se a função do pacote não fosse a de proteger no espaço, mas a de adiar no tempo; [...] de invólucro a invólucro, o significado foge, e, quando finalmente o temos (há sempre *qualquer coisinha* no pacote), ele parece insignificante, irrisório, vil: o prazer, campo do significante, foi experimentado: o pacote não é vazio, mas esvaziado: encontrar o objeto que está no pacote, ou o significado que está no signo, é jogá-lo fora: o que os japoneses transportam, com uma energia formigante, são afinal signos vazios (Barthes, 2007: p. 61-2).

³⁴ Em pesquisa superficial na Internet, encontro a sugestão de que “qualquer que seja o estilo, os praticantes de *ikebana* valorizam o seu aspecto espiritual, onde o silêncio necessário para a concentração, na hora de fazer os arranjos, faz o praticante viver aquele momento e apreciar as coisas da natureza, que por si só já trazem muitos significados”. Disponível em: <<http://www.culturajaponesa.com.br/htm/ikebana.html>>. Acesso em: agosto/2012.

Cito também a formulação de Roland Barthes: “quaisquer que sejam as intenções simbólicas dessa construção, enunciadas em todo guia do Japão e em todos os livros de arte sobre a *Ikebana*, o que se produz é a circulação do ar, do qual as flores, as folhas, os galhos (palavras demasiadamente botânicas) são, em suma, apenas as divisórias, os corredores, as passagens delicadamente traçadas segundo a ideia de uma *raridade*, que nós outros dissociamos da natureza, como se somente a profusão *provasse* o natural; [...] podemos avançar o corpo no interstício de seus galhos, nas aberturas de sua estatura, não *ler* (ler seu simbolismo), mas refazer o trajeto da mão que o escreveu” (Barthes, 2007, p. 59).

Barthes também se utiliza do exemplo da estruturação poética do haikai para refletir acerca do adiamento do sentido:

Ao mesmo tempo que é inteligível, o haikai não quer dizer nada, e é por essa dupla condição que parece ofertado ao sentido de modo particularmente disponível, prestativo, como um hospedeiro polido que nos permite instalarmo-nos à vontade em sua casa, com nossas manias, nossos valores, nossos símbolos (p. 91).

Na leitura de Barthes, o haikai opera “pelo menos com vistas a obter uma linguagem plana, que não se apoia (como acontece sempre em nossa poesia) em camadas superpostas de sentido” (p. 97). Para isso, ele age

sobre a própria raiz do sentido, para fazer com que esse sentido não se difunda, não se interiorize, não se torne implícito, não se solte, não divague no infinito das metáforas, nas esferas do símbolo. A brevidade do haikai não é formal; o haikai não é um pensamento rico reduzido a uma forma breve, mas um acontecimento breve que acha, de golpe, sua forma justa (p. 99).

Deparo-me com diferenças que problematizam minha tentativa de aproximação entre a formulação do signo vazio de Barthes e a cena de Jefferson Miranda. A linguagem plana, para a qual o crítico aponta no seu olhar sobre a cultura oriental, não serve de escudo para proteger um turbilhão de sentidos ocultos. Na cena de Miranda, todavia, é como se o sentido, subterrâneo, pulsasse ainda com força, pedindo para vir à superfície. O que tanto o diálogo quanto o silêncio ocultam, em *Deve haver...*, não é “qualquer coisinha”, mas uma estruturação ficcional coerente e extremamente bem encadeada, repleta de segredos escondidos sob as camadas de significantes, atizando o desejo de se preencher as lacunas com os índices espalhados pela cena, por mais inconclusos que sejam estes.

Há, sim, algo de enigmático na figura de Miwa em silêncio. A aparente simplicidade com que ela lida com a alternância entre a intensidade da excitação de seus encontros sexuais e certo tédio ao descartá-los ou ao revê-los tempos depois é agressiva em sua frieza. Percebê-la como fria não parte de julgamento moral, tal qualidade é evidenciada por contrastes na cena. Miranda opõe um Adriano sincero e aberto, que confessa “sabe que depois daquela tarde eu te procurei?”, a uma Miwa que só responde “Pra quê?” (as mesmas frases aparecem nas situações vermelha e verde), e, ainda que ela não seja violenta, a indiferença com que lida com o sentimento do outro (especialmente na situação verde, na qual, em termos gerais, ela é menos doce e ele mais frágil) impacta como signo.

Similarmente, na situação vermelha, a revelação de uma doença possivelmente terminal, contada à Gisele como apenas um entre outros assuntos – Gisele mostra claramente seu choque com a brutalidade da revelação e com o registro quase inalterado da expressão da amiga –, marca Miwa como uma figura complexa em seus contrastes, que não realiza no corpo (vocal ou fisicamente) a gravidade de certos conteúdos, que vêm à tona em índices sutis. Recordo-me que minha primeira leitura do silêncio da situação azul, como espectador, foi marcada pela imagem de um hospital: o contraste entre a iluminação franca da situação azul e a quase penumbra da situação vermelha anterior, além da ampliação do espaço decorrente do teto ter subido entre uma e outra situação, associados a uma impressão de continuidade entre as situações (que até então, na peça, parecia possível), preencheu, para mim, o silêncio com a doença. Ainda que a cena tenha resistido à minha leitura imediata, e, até hoje, tenha o poder de me impactar, mesmo depois de repetidas visualizações, é inevitável considerar que esse silêncio também adjetiva um tipo, funcional à narrativa de ficção. É muito significativo que, após os dois encontros com os amantes, antes de sair para a casa da amiga, Miwa apareça com um buquê, comprado, de flores ocidentais, e destrua o *ikebana*, como um signo claro, ainda que aberto, belo e sutilíssimo, da impossibilidade da harmonia que a relação com o *ikebana*, e com o “oriental” de forma ampla, poderia vir a sugerir.

Se o silêncio de Miwa é assombrado por sentidos ocultos, as vozes que supostamente assombram Gisele Fróes não podem dar sentido à sequência encadeada de gestos que ela executa quando deixada só, tanto no final da situação vermelha quanto da verde. A transcrição textual de Miranda indica a mesma sequência de palavras para ambas as situações, a única diferença estaria no final: na situação vermelha, ela termina com a fala “Por que, às vezes, tudo dá tão errado?”, e, na situação verde, encontra um bilhete, que a leva a falar uma série de frases, entre elas “Então, tudo que passa pela minha cabeça pode acontecer...”.³⁵ O registro textual, ainda que sirva de guia para diferenciar as partes desse monólogo de gestos frágeis, não dá indicação de encadeamento entre as ideias, ou de uma contextualização precisa. No roteiro geral, que precede a transcrição completa, há algumas elucidações: “Ela, só, se vê no meio dos escombros de um dia mal sucedido. Sente-se muito cansada. Sem ar” é a descrição do fim da situação vermelha; “A mulher fala com a

³⁵ Talvez essa frase sugira uma associação das “vozes na cabeça” com outros elementos da narrativa, relacionados ao tal bilhete, mas tal informação está tão escondida (ou indefinida) que não consigo simular uma hipótese de leitura.

amiga sobre o estado em que se encontra. Sobre as vozes que não a deixam em paz. Será que enlouquece?”, descreve o momento da situação verde em que Gisele revela a Miwa sobre as tais vozes.

A figura de Gisele, só, sentada na poltrona, sugere mais uma exaustão do que propriamente a loucura. Na situação vermelha (que descrevo a seguir), seu cansaço está mais marcado visualmente do que na verde: seus cabelos presos estão ligeiramente desgrenhados, seus olhos meio cerrados focam pontos inespecíficos do espaço, sua expressão facial sugere alheamento. Os olhos, ora fixos ora móveis, indicam que ela está processando algo ao qual o espectador não tem acesso, não porque ela o esconde, mas, ao contrário, porque o pensamento vaza, resultando em microexpressões inconclusas, que apenas sugerem o fluxo interno sem o elucidar.



Captura de tela do registro em vídeo de *Deve haver algum sentido em mim que basta*. Nas fotos: Gisele Fróes.

Logo que percebe que Adriano Garib se foi (P1, 25:20), Gisele fecha os olhos por um instante, como uma expressão de autocensura, e revela em voz alta: “Vontade de limpar a boca depois que o marido beija é horrível”. Abre e fecha os olhos, dando a ver o peso físico dessa operação. Meneia a cabeça algumas vezes enquanto continua falando do beijo por instantes; não se podem entender todas as palavras, mas é perceptível que tal assunto prossegue pela recorrência da palavra “beijo”. Bruscamente, muda de tema, com uma virada de cabeça e elevação do tronco, fazendo referência à xícara de chá na sua mão: “não quero chá não”. Nos instantes seguintes, alterna uma série de expressões faciais sutilmente diferentes enquanto vocaliza pedaços de palavras ininteligíveis. Então, cheira o chá. Por mais um tempo, alterna microexpressões e pedaços de palavras; primeiro parece

que se refere ao chá, pois seu rosto indica um sutil desagrado e distingue-se do murmúrio a palavra “estranho”; depois, a expressão de desagrado se desarma, mostrando que ela já pensa em outra coisa, e murmura mais palavras que o espectador não entende. Pouco depois, leva o chá à boca, com os olhos fixados em um ponto qualquer do espaço, denotando que com a ação de beber coexiste algum pensamento, ainda que ela permaneça em silêncio. Afasta lentamente a xícara da boca, ainda com o olhar fixo, sem falar nada. E, súbita e rapidamente, leva a boca ao vestido, limpando-a, com expressão facial de nojo, assim tirando da boca o gosto do chá estranho ou concretizando com retardo a vontade de limpar o beijo do marido.

A partir da descrição dessa breve coreografia inicial, de menos de um minuto de duração, é possível apontar alguns padrões que caracterizam o monólogo de Gisele como um todo. Em termos de visualidade, ela porta expressões faciais de alheamento sutilmente diferentes, por instantes indicando sensações imprecisas (nojo, cansaço, chateação) e logo retomando uma neutralidade, como se concentrada em seus pensamentos. Concomitantemente, executa ações simples – bebe chá, anda pelo espaço, senta-se, mexe no cabelo e na roupa – e executa alguns gestos sutilmente espasmódicos – levanta um dos braços, meneia a cabeça, pisca os olhos.

Do ponto de vista da sonoridade, identifica-se, em primeiro lugar, uma instanciação oral relativamente inteligível, cujas palavras, ora mais claras e articuladas, ora deixando nítidas apenas expressões-chave, fixam-se, alternadamente, em alguns temas, que têm relação com acontecimentos da narrativa, com ideias citadas em diálogos ao longo da peça, ou com elucubrações da figura cênica de Gisele sobre a vida: ela fala de “homem gostar de mulher com salto” (referindo-se à conversa com Otto na situação verde), de a amiga ter reparado o batom na sua boca, da pergunta sobre o que teria feito com sua vida, relata seu cansaço generalizado, fala da sequência de dias da semana, do fluxo de acontecimentos que tornam sempre ao mesmo ponto, reclama do excesso de pensamentos em sua cabeça. Há, em segundo lugar, trechos de murmúrios inaudíveis, durante os quais se vê os lábios da atriz se mexendo, mas os ouvidos do espectador captam apenas sons inarticulados. E, em terceiro lugar, há trechos nos quais o silêncio vocal é pleno.

Os três modos vocais (que cito em separado para melhor descrevê-los) alternam-se ao longo do monólogo, sem predominância de um ou de outro. Percebe-se o trecho inteiro

(e não os pedaços separados) como um fluxo de expressões inconclusas, de ideias que não têm força para vir à superfície com clareza, e não parecem se ligar logicamente, imiscuindo-se umas nas outras sem dar a ver suas arestas, como se tudo tendesse a uma coisa só, uma espécie de estado melancólico murmurante.

Se comparado com momentos nos quais identifiquei, nas peças de Aderbal Freire-Filho e Moacir Chaves, uma tendência ao esgotamento e ao dismantelamento das figuras cênicas e de seus recursos expressivos, o monólogo de Gisele Fróes é a única das três instâncias em que se chega a lidar com palavras evidentemente inarticuladas, mal expressas oralmente. No choro uniforme de Peter Boos, ao fim de *Hoje sou um; e amanhã outro*, de Qorpo-Santo, a expressão chorosa, executada com aptidão, pouco borra o texto que está sendo articulado, esforçando-se para manter separados os signos do texto dramático e a leitura do encenador sobre eles. Quando, em seguida, Moacir Chaves passa do choro de Boos ao silêncio vocal dos atores ouvindo os Beatles, o corte entre as duas instâncias é brusco e preciso. No cansaço de Gisele Fróes, tudo se funde, inclusive a música em *off*, que, em certo instante, aparece sorrateira no campo auditivo, vai aumentando de volume e abafando a voz da atriz, se mesclando com ela sem a substituir por completo (mesmo no último instante, Gisele ainda fala palavras inteligíveis). Em *O púcaro búlgaro*, o cansaço, legível na expressão visual de Gillray Coutinho e em índices sonoros de sua voz, não chega a calar o ator, pois ele é aquele que pode comunicar apesar da dificuldade, em luta heroica com as precariedades dos meios de expressão. Gisele Fróes, em contrapartida, vai sucumbindo, fechando-se em si. Pouco resiste à dificuldade de concretizar expressões lógicas ou audíveis, mesmo porque supostamente não admite a presença de um público; ou, ainda, porque o pensamento não se converte plenamente em sonoridade, a voz ganha vulto em outro plano, escondido, dentro da cabeça, mostrando-se ao público apenas em pedaços inconclusos. Cabe notar que, ao contrário da peça *Rockaby*, de Samuel Beckett (citada no primeiro capítulo) – na qual a audição em *off* da voz dentro da cabeça, separada do corpo da personagem, causa estranheza e problematiza a coerência da figura em cena –, as vozes que assombam Gisele não tem materialidade, estão fundidas indissociavelmente ao complexo corporal, e, talvez justamente por isso, instauram um estado melancólico.

Quando termina a cena de Gisele, entra Miwa Yanagizawa, e permanece em silêncio por cinco minutos. Miranda põe o espectador diante de uma figura outra, que não

se manifesta por espasmos melancólicos, pois tem a capacidade de barrar o acesso e ocultar. Ainda que se possa questionar se o comportamento promíscuo e sem afeto de Miwa com seus amantes (traço que marca fortemente sua figura) seria uma resposta a uma dor qualquer que não se mostra, sua impassibilidade tem uma aparência mais funcional do que a explosão em sintomas de Gisele.

Sintetizar as figuras de Gisele e Miwa em termos de melancolia e frieza (aproximando-me de uma psicologização) é também sintoma da dificuldade desta análise de se concentrar nos índices cênicos sem fazer referência ao enredo e à caracterização psicológica. Evitei falar em personagens (seguindo a escolha de Olga Fernández de falar em figuras³⁶), objetivando, assim, não me confundir ao lidar com a discreta variação dos papéis interpretados pelos atores nas diferentes situações, não os associando a subjetividades fechadas para melhor separá-los, preferindo descrever a partir daquilo que se pode ver. Contudo, ao me debater com os índices vocais, chego menos a modos relativamente uniformes e operações repetidas e mais a estratégias sógnicas de caracterizar figuras ficcionais. Não identifico padrões claros para o apagamento cotidiano das vozes, mas aponto para o modo como este mantém a comunicabilidade, facilitando, ao mesmo tempo, operações diversas de ocultação, além de instaurar uma cena que flerta com uma espécie de hiper-realismo (instauração a ser verificada em trabalhos futuros).

O monólogo murmurante de Gisele Fróes é particularmente interessante em sua proximidade com o silêncio, mas percebo-o como a exacerbação de um modo vocal que marca especificamente esta atriz ao longo de toda a peça. Ela produz uma fala repleta de repetições de palavras, de pequenos vícios (“sabe?”, “né?”, “é...”), de curtas emissões sonoras inarticuladas e sem significado, e de sonorizações parcialmente abandonadas. Tenho a impressão que Gisele escolhe oralizar seu texto (frases que, em certo grau, foram memorizadas) de modo propositadamente tosco, dando a ver uma imperfeição típica do registro cotidiano. Cito minha transcrição do instante em que revela a Miwa que ouviu vozes (P2, 33:00):

³⁶ Fernández justifica sua escolha pela intenção de “marcar o sentido de uma concepção aberta de personagem, e porque creio que a expressão *figura em cena* dê mais conta de todo o tipo de experiências no teatro contemporâneo” (Fernández, 2006: p. 154). Não compartilho de todas as referências que ela associa ao termo, mas, no caso do espetáculo analisado, acho útil a imprecisão à qual faz menção Patrice Pavis: “A figura é uma forma imprecisa que significa mais por sua posição estrutural que por sua natureza interna. [...] como o *papel* e o *tipo*, reagrupa um conjunto de traços distintivos bastante genéricos” (Pavis, 1999: p. 167).

G: Não, besteira, coisa... [estalo da língua] da cabeça, besteira da cabeça, é... eu fico ouvindo umas coisas. [...] Não, é sério, eu fico ouvindo. Eu ouço... não, eu nunca falei pra, eu ouço... eu ouço vozes dentro da minha cabeça e fica, e eu nunca falei pra ninguém. E aí eu... [silêncio].

Seu modo particular de desarranjar as frases e falá-las rapidamente, enchendo-as de pequenos ruídos, é extremamente sedutor. Observo, também, que ela leva tal modo de falar a outros espetáculos dos quais participa; nas criações de Miranda, contudo, é como se esse modo tivesse liberdade de se expandir (em outras peças, quando o texto é rigorosamente fixado, a graça não é a mesma). Tais manipulações orais seriam dignas de um estudo específico, e sinto falta, no meu trabalho, de um inventário mais preciso e detalhado de suas operações. Porém, me propus outro recorte: a instanciação vocal de Gisele Fróes talvez seja objeto pertinente a um estudo de particularidades da fala em figuras marcantes do teatro brasileiro, até para considerar como tais instancicações atualizam os discursos sobre os grandes atores. Sua voz, impotente e sussurrante, está, julgo, muito próxima de um modelo de “naturalidade” para um teatro do início do século XXI. Mas, ao ter escolhido entender a voz, problemáticamente, como função de uma estética, observável no contexto das operações de um diretor sobre a cena, resguardo-me da sedução que sua voz opera em mim. Prefiro defrontar-me, no trabalho de Jefferson Miranda em *Deve haver...*, com outra sedução, advinda de uma espécie de ofuscamento libertário, que instiga uma recepção desviante. Deparei-me, nesse aspecto, com o fato de que seu ocultamento programático me impulsiona mais em busca de sentidos específicos, imiscuídos em sua narrativa ficcional, deixando-me menos livre em minha rede de associações, do que, por exemplo, a evidência manipulada de Moacir Chaves.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desejaria – para poder aprofundá-la, para tratar de descobrir o que tinha de belo – fazer parar, imobilizar por longo tempo diante de mim cada entonação da artista, cada expressão da sua fisionomia; [...] Mas como era breve aquela duração! Mal chegava um som a meu ouvido, já vinha outro substituí-lo. [...] Disse a minha avó que não enxergava bem, e ela passou-me o seu binóculo. Apenas, quando se crê na realidade das coisas, usar de um meio artificial para vê-las não equivale inteiramente a sentir-se perto delas. Pensava que não era mais a Berma que eu ouvia, mas a sua imagem no vidro de aumento. Deixei o binóculo; mas talvez a imagem que recebia agora a minha vista, diminuída pelo afastamento, não fosse mais exata; qual das duas Berma era a verdadeira? (Proust, 2006: p. 40)

Buscar registros em vídeo de alguns espetáculos dos diretores que elegi para minha análise foi o único modo que julguei possível para analisá-los com cuidado, e desvendar aspectos que apenas vislumbrara nas apresentações ao vivo, para, assim, averiguar algumas intuições pessoais, esmiuçando detalhes da evidência mediada pela câmera, sem, com isso, deixar de recorrer à minha memória dos eventos. Após ter selecionado os espetáculos a serem analisados, dediquei-me a assistir aos vídeos, tomando notas, escolhendo trechos mais marcantes, desordenando os eventos e reorganizando-os segundo critérios analíticos particulares, para melhor expor lógicas que não estavam evidentes de imediato. Para descrever pedaços de alguns segundos de duração, via e ouvia-os repetidas vezes, segmentando o que captava em um conjunto relativamente arbitrário de gestos físicos e vocais, deixando para trás uma série de outros gestos, consciente da minha limitação. Como se, para tentar subverter o impressionismo do narrador proustiano, me tivesse armado de binóculos artificiais, animado pela possibilidade de elucidar tramas a partir de armações críticas que me pareceram coerentes e apropriadas para essa função. Descrevo brevemente meu processo de trabalho, no fim deste texto, não para mitificar o esforço ou para me justificar por sua incompletude, mas para contextualizar esta escrita como objeto de um processo bastante pessoal.

Introduzi meus objetivos citando uma falta, uma frustração que a voz de Berma produzia sobre aquele que a ela dava ouvidos, como se meu objeto de estudo específico fosse esse estranhamento e essa decepção, que aproximei de uma cegueira (promovendo um paralelismo, sobre o qual não me detive especificamente, entre visão e audição). Levantei a hipótese de que alguns espetáculos, observáveis no contexto da cena teatral da

cidade do Rio de Janeiro na primeira década do século XXI, produzem expressões vocais inusuais, capazes de suscitar estranhamento e sedução nos seus espectadores. Afirmo ainda que tais vocalidades poderiam ser pensadas como parte de conjuntos de operações estéticas de alguns diretores, que, desde o início, enumerei: Aderbal Freire-Filho, Moacir Chaves e Jefferson Miranda. Minha investigação esteve sempre associada a esses artistas, ou seja, suas obras não surgiram *a posteriori*, como ilustrações possíveis para um conceito abstrato. O agrupamento, de cunho pessoal, foi determinado pela minha experiência de espectador, mas a aproximação entre as obras também determinou, sutilmente, o ato de enxergá-las. Nunca deixo de estar ciente da diferença entre seus modos de operar, mas acreditei poder identificar, a partir da análise de trechos de cenas, operações que apontassem para padrões sonoros.

A escolha de evitar seus processos de criação não é irrefletida. Minha proximidade do circuito teatral carioca, nos últimos dez anos, como ator e pesquisador, me faz um observador menos distante do que em certos momentos me apresento. Tenho referências dos processos dos diretores em questão, suficientes para intuir que dificilmente encontraria, em sua metodologia de trabalho, treinamentos que lidassem conscientemente com a instauração de padrões vocais. Pelo pouco que sei, por relatos, dos processos de Aderbal Freire-Filho, mesmo quando os atores são assessorados por profissionais de voz, esta não é objeto de formalização específica, não é tratada como recurso separado, não cria artifícios para o jogo do ator. Participei, como ator, de oficina ministrada por Jefferson Miranda, na qual replicava parte da metodologia de criação do espetáculo *Deve haver algum sentido em mim que basta*, e, não só nada ali apontava para a voz como objeto de formalização, como o papel do ator não era o de pensar a cena à distância, mas o de encontrar estratégias para habitá-la com consciência primordialmente de seu papel. Quanto ao processo de criação de Moacir Chaves, minha experiência é mais extensa, o que me leva a rejeitar, ainda com mais veemência, a hipótese de toma-lo como objeto: julgo que há tamanha diferença entre o que se poderia perceber como treinamento para o ator e a formalização cênica que almejei recortar, que isto poderia inclusive inviabilizar a escolha de sua obra como objeto de análise.

Ao mesmo tempo, meu objetivo não era ocultar a diferença, ou forjar um acordo entre o que identifiquei nos espetáculos e o processo criativo dos artistas. Escolhi, portanto, armar um confronto com seus discursos. Sem dúvida, tal opção facilitou meu

distanciamento: enfrentar uma fala mais ou menos estabilizada, decorada, emoldurada pela situação da entrevista, foi também um modo de evitar envolver-me nos meandros poético-programáticos decorrentes de uma imersão no processo de trabalho. Essa foi a forma que encontrei, considerando meu também papel de ator, para evitar um tipo específico de cegueira. Não considero que tal opção tenha diminuído o alcance da minha análise; e não chego a sentir falta, em meu texto, da descrição dos processos de criação. Considero que o problema gerado pelo choque entre minha descrição de procedimentos e a citação dos discursos de intenções foi suficientemente pregnante, tanto por possibilitar a produção de leituras relativamente distintas das que os próprios artistas fazem de si, quanto por fornecer chaves para o desvendamento de meus incômodos em relação a tais obras, incômodos que, em copresença com encantamentos, determinaram o desejo de análise.

O foco sobre a fidelidade, na obra de Aderbal Freire-Filho, partiu da observação da recorrência com que ele volta à questão em entrevistas, indicando que o respeito pelas intencionalidades da obra textual, da qual se apropria, é fundamental em seu modo de fazer teatro. O diretor associa-se, nesse sentido, a certa tradição textocêntrica. Mesmo diversificando seu escopo e ampliando as fronteiras do que é digno de ser encenado para incluir o romance, mantém-se apegado a uma inevitável complementariedade (e também por isso o romance é um desafio), reforçando a máxima: se não é para respeitar o autor, para que escolher tal texto? Sinto-me estranha e carinhosamente atrelado a essa tradição, vejo-me cercado de colegas para os quais alguns modos tradicionais (a representação ligada a algum tipo de realismo, o texto como equivalente do drama movido pelo conflito interpessoal, a compreensibilidade narrativa, a verossimilhança dos tipos e situações) ainda definem o teatro que vale a pena se fazer. Sinto-me excluído e confortado (não confortável) por esse circuito de proximidades, tenho afeição por ele e, ao mesmo tempo, dele me sinto deslocado.

Ao abraçar o romance-em-cena de Aderbal – o qual eu havia começado a investigar, durante o curso de graduação, em pesquisa de Iniciação Científica, na qual ensaiei análises sobre os modos de apropriação desse diretor –, identifico, na rede de tensões à qual sua teatralidade mantém-se atrelada, caminhos para um questionamento dos paradigmas comunicativos mais tradicionais. Ao escolher um material textual relativamente problemático, e, principalmente, ao propor uma oralização que desestabiliza a palavra, através de realces de termos acessórios e transformação das frases em sequências

de itens, ele complexifica a escuta da hierarquia sintática do texto, apontando para uma percepção diferenciada dos seus termos.

As operações estéticas de Aderbal são mal representadas por meu recorte, ou seja, é inadequado afirmar que o ponto que me interessa figura entre os principais aspectos de sua obra. Há, nos seus espetáculos, um esforço constante para manter a comunicabilidade do texto oralizado, para facilitar o reconhecimento dos tipos, e manter a expressão viva. O trunfo de seu teatro é a figura do ator, que, enfrentando a dificuldade de encenar um romance, é potente em estimular a imaginação do espectador. Meu primeiro objeto de estudo, mesmo no limite da exaustão, que identifiquei na figura de Gillray Coutinho, frustra minha expectativa de dissolução das formas orgânicas de vocalidade. Ainda assim, aponto para o modo como seu desejo de fidelidade, algo ironicamente, ao facilitar a compreensão do espectador (ilustrando as palavras de forma inequívoca e apontando repetidamente para tais ilustrações), desmonta a hierarquia lógica das frases com essa sutil reprogramação sintática.

Se levasse adiante esta análise, poderia ainda identificar, na fala de outros atores dirigidos por Aderbal – como Ângelo Antônio em *O continente negro*, de 2007, ou Wagner Moura em *Hamlet*, de 2008 –, semelhantes apontamentos para a reconstituição sonora da sintaxe, através do realce de elementos acessórios e da proposição de ecos. Também nesses exemplos, não se pode falar em uma radicalização de procedimentos, mas de operações em escala diminuta, circunscritas aos limites de uma noção de teatralidade mais tradicional. São operações que aparecem quase só para mim, no meu esforço de ver nelas algo que elas talvez não desejem intencionalmente ser.

Minha experiência prévia com o trabalho de Moacir Chaves conduziu minha análise diretamente ao que julgo ser uma incoerência discursiva sua, que sempre considerei difícil de processar: a recusa de admitir a presença de algo como um estilo – quando é comum aos espectadores reagirem com certa estranheza diante dos modos recorrentes de os atores falarem e se disporem na sua cena – não me parece uma simples defesa contra a associação de seu trabalho a um regime de estilização, nos termos de Susan Sontag, ou seja, de independência entre forma e conteúdo, que refletiria um desprezo pelo segundo. Descrevendo procedimentos cênicos do espetáculo *Labirinto*, atento para como as inflexões sonoras das vozes e a paralisação dos corpos parecem estranhas a uma

concretização dos personagens da dramaturgia de Qorpo-Santo. Segmentando os recursos cênicos (vozes, corpos, cenografia, trilha sonora, figurinos) e promovendo, a partir desses recursos, leituras plausíveis do texto (evidentes, mas algo inusuais), Chaves constrói uma cena de justaposições e contrastes, que descentraliza a figura do ator, explicitando a manipulação de seus recursos expressivos.

O discurso do diretor não se exime da responsabilidade pelo arranjo cênico, mas reduz a dimensão de seu papel ordenador, preferindo sugerir que tais expressões são normais àqueles corpos. Citando noções de teatralidade talvez mais adequadas a Aderbal Freire-Filho (diretor que fez parte de sua formação) – noções de clareza, comunicabilidade, fidelidade ao pensamento do autor e centralidade do papel do ator – é como se ele não mensurasse o quanto suas operações formais são visíveis e significativas. Por um lado, Chaves aproveita-se das habilidades específicas dos atores, do que eles supostamente sabem fazer bem, e as ordena em sequências de números individuais, apresentados paralelamente ao texto bem articulado e projetado; com isso, poderia parecer que se encaminha para uma poética colaborativa, na qual a expressão cênica se adequa à multiplicidade de formas e desejos individuais. Porém, neste caso, a ideia de um “fazer bem” subentende a existência de uma norma, de uma voz central, que, de modo particular, dita sonoridades, e, por isso, as uniformiza (e só uma análise do processo de criação poderia revelar em que medida as sonoridades vocais são estimuladas individualmente e em que medida são impostas), e que seleciona a partir de seus próprios critérios de “performativamente valioso”, equiparando os números individuais mais a testes de execução do que a expressões dos sujeitos em questão.

A expressão resultante é justa, por vezes virtuosa, evidenciando a habilidade dos atores de harmonizarem-se na vocalização precisa de textos pouco usuais à oralidade. Como espectador, frequentemente me encanto com seus espetáculos, e, como ator, me interesso pela limitação rígida imposta por seus procedimentos de construção. Contudo, ao citar uma diferença entre cena e discurso de intenções, não desejo meramente denunciar um erro de percepção, mas sugerir que tal incoerência determina limites invisíveis para esta cena, mantendo-a atrelada a preceitos ideológico-programáticos que talvez não caibam a ela. Ao não admitir o peso da forma que ele impõe, afirmando que ela não interessa, que é meramente acessória ao estabelecimento de um elo comunicativo com o público, é como se Chaves barrasse o acesso a algo que é determinante em sua estética, e não pudesse

colocar plenamente tal forma em problema, compartilhá-la, compreender seus critérios como também matéria de manipulação.

Cito, por fim, de memória, um exemplo do espetáculo *Labirinto*, de quando o assisti pela primeira vez. Na estreia, a segunda peça, *Hoje sou um; e amanhã outro*, era mais longa, continuando para além da expressão chorosa de Peter Boos. Lembro-me de um discurso final do personagem do rei, gritado ao microfone, durante o qual os atores já não mais caminhavam, mas iam aos poucos caindo ao chão e permaneciam ali imóveis, dejetados, simulando visualmente uma paisagem de destruição, na qual apenas um sujeito sobrava em pé, e, para sua voz, a projeção natural já não bastava, exigindo a distorção do microfone (recurso pouco usado nos espetáculos de Chaves). Os atores relatam que, no segundo dia, a cena já não mais existia (a segunda peça passou a terminar no choro de Boos, como no registro em vídeo consultado). Ao perceber o espetáculo demasiadamente longo na estreia (e, quem sabe, seguindo recomendações de amigos e familiares), a primeira coisa que saiu foi o trecho do qual eu mais gostava (mas do qual já não lembro tão bem, minha descrição talvez tenha algo de mítico),³⁷ no qual identifiquei um apontamento ainda maior para o desgaste da expressão, um prolongamento de fato incômodo do registro vocal monocórdico, e uma forma que gritava por atenção. Talvez, se eu retomasse o texto da peça, perceberia uma associação clara do discurso de Qorpo-Santo à paisagem de guerra, e tal cena não seria tão destoante daquelas sobre as quais pude me deter. Mantenho, todavia, esta descrição final, ofuscada pela memória, apenas para voltar à sugestão de que a simulação de atores vivos, na terceira peça, *As relações naturais*, talvez seja sua melhor síntese para o contato com a dramaturgia do autor, como se fosse preciso trazer os corpos de volta do mundo dos mortos para comunicar-se plenamente com os espectadores. Mais uma vez, no meu embate também com a obra de Moacir Chaves, imponho noções de teatralidade que não talvez não interessem aos artistas em questão, e que talvez digam mais respeito a mim, a meu olhar desejante sobre a matéria.

³⁷ Pedi ao ator Diego Molina, que me cedeu o registro em vídeo do espetáculo *Labirinto*, que narrasse, por e-mail, sua memória da tal cena: “Acho que era uma situação de guerra. O Fernando [Lopes Lima] pegava o microfone e, como rei, dava umas ordens, de pé. Todos os outros se deitavam no chão. Tinha uns três que também tinham microfone e davam texto deitados, pouca coisa, só respondendo ao rei. Eu tinha, porque eu era o ministro. Em determinado momento, ficava o Fernando e o Gabriel Gorosito cara a cara. Acho que aí eles abandonavam o microfone. Eles davam, virados um para o outro, uma sequência de texto enorme! Era um duelo, mas quase um duelo retórico, porque a fala “significado” ficava em segundo plano, importava mesmo era como cada um deles conseguia falar o texto com força e velocidade sem tirar o olho um do outro. Essa cena foi cortada logo no segundo dia. Era uma cena bem curiosa esteticamente, mas a peça estava muito longa”, em setembro de 2012.

O desejo de propor um ator vivo e pulsante mobiliza também Jefferson Miranda em suas criações da primeira década dos anos 2000, estimulando-o a investigar as “esferas da organicidade” em busca de um lugar não-teatral para o ator. Instalando um modo particular de liberdade, é como se tentasse fragilizar a camada formal do espetáculo, aliviando o ator da imposição da norma (uma resposta, em certo sentido, à instância reguladora de Moacir Chaves), para que ele habite a situação narrativa sendo honesto com seus modos mais pessoais. Paralelamente, a cena de Miranda problematiza também a visualização do recorte ficcional, promovendo uma aproximação exacerbada para o público: fisicamente, sem abandonar seu papel de observador, o espectador é acomodado dentro de uma construção de dimensões reduzidas, convivendo lado a lado com atores que parecem seus iguais, embora não interajam com ele; narrativamente, a incorporação de falatórios de aparência cotidiana, ricos em informações sem relevância, simula um real não mediado, e os diálogos parecem estar acontecendo pela primeira vez, como que improvisados diante do público.

A assunção de modos cotidianos de falar, na cena de Miranda, ao investigar formas de intimidade entre corpo e voz, problematiza a transmissão precisa das palavras, ao ignorar preceitos caros a alguns estudos da expressão vocal no teatro (como o de Glorinha Beuttenmüller), que associam a potência comunicativa à articulação e projeção claras. Mais próximo de perspectivas mais recentes (como a de Marlene Fortuna), o corpo é convocado, mas com delicadeza, pesquisando sua vibração próxima da impotência: o sussurro, o murmúrio que acompanha um pensamento silencioso, a alternância rápida e tagarela de assuntos fragilmente encadeados, são expressões, Miranda o mostra, plenamente capazes de comunicar, de serem legíveis, se respeitada a presença de uma série de lacunas, operadas cuidadosamente pelo diretor no intuito de jogar com a frustração do espectador ansioso por decifrar, sem de todo abandoná-lo.

Meu contato pessoal com seu processo de trabalho foi breve, em uma oficina para atores, da qual participei, mas que abandonei prematuramente. Ao escolher o ocultamento como ponto central da descrição dos procedimentos de Jefferson Miranda, acabo, em certo sentido, me desviando da perspectiva material dessa voz que nomeio impotente; é como se, eu também, mesmo com a paralisação e a ampliação do fluxo visual e sonoro que o registro em vídeo me proporcionou, tivesse dificuldade de ver e de ouvir, fosse aturrido por certo ofuscamento. Critico as dissertações de meus colegas, por terem precisado se desviar para tratar desse objeto de estudo, e acabo também me desviando. Ainda assim, por

fim, evoco minha aproximação do processo de trabalho do diretor para compreender como meu desvio talvez me tenha encaminhado para o desvelamento do meu incômodo.

Na oficina, o trabalho do qual participei estimulava a instauração de situações cênicas de convívio, permeadas por temas e recheadas de ações sutis a serem executadas e trechos de textos a serem citados em voz alta, de modo a investigar maneiras “legítimas” de se estar em cena, enquanto ativamente perseguiam-se certos objetivos pré-definidos. A disseminação de pequenos segredos, que os atores sabiam individualmente, e com os quais deviam lidar em cena, sem revela-los aos parceiros, justificaria, se eu fosse promover um paralelo do processo (intuído a partir da oficina) com a cena de *Deve haver...*, a constituição de uma cena espetacular na qual aquilo que não é revelado é composto por uma multiplicidade de camadas de sentidos. A questão, todavia, não é estabelecer uma relação de causa e consequência entre processo e cena, mas sugerir que, ali, o lugar do ator também é de uma cegueira. É vital que ele não domine todas as informações, não para ativar suas reações inconscientes, mas talvez para que aprenda a responder a estímulos habitando um cenário permanentemente desconhecido (como nas situações do dia-a-dia).

Deparo-me com dois problemas. O primeiro é estritamente pessoal: meu interesse por atuar convive com um desejo intenso de também poder olhar à distância. Na minha breve incursão no processo de trabalho de Miranda, o encantamento de espectador chocou-se com uma decepção: como ator, eu precisaria satisfazer-me, naquele espaço, com menos informações, e eu queria entender. O segundo problema: sua busca por modos íntimos de ação pressupõe que algo se desnudará mais livre de vícios. Pergunto-me como os vícios arraigados na instância não-teatral podem ser colocados em questão, e por quem, e, ainda, se, aqui também, a normatividade do diretor não ditaria o recorte sobre o visível. Se apenas ele pode manipular, os atores, fadados a agir como de costume, e a abraçar seus clichês cotidianos, talvez meramente sirvam à cena dentro de seus limites de figurabilidade. Mas, admito, minha leitura também é viciada: não posso perceber exatamente como certas estratégias cotidianas, que incorporam o real, podem, de fato, apontar para além de uma limitação. Talvez esse não seja exatamente o caso de *Deve haver...*, criação na qual as figuras em cena estão fortemente contextualizadas por elos narrativos que obedecem a uma coerência interna rígida; contudo, os trabalhos mais recentes de Miranda, depois de *Nu de mim mesmo*, já propõem apropriações do real menos amarradas (e provocantemente problemáticas). Aponto para uma investigação futura, que mobiliza meu interesse para

além das questões da vocalidade, e requer outros recortes de estudo: que tipo de crítica pode se processar na falta de distância? Como incorporar a esfera do real no teatro, ora ofuscando a mediação espetacular da cena, ora chamando a atenção para ela, e, ainda assim, pensar em um real autocrítico?

Em vez de encontrar os padrões sonoros que saí em busca, ao recortar cuidadosamente as obras de alguns diretores com cujas estéticas travei contatos próximos, íntimos, nos últimos dez anos, acabei debatendo-me também com meus incômodos. Olhando novamente os espetáculos, de perto, elucidando seus detalhes mais ínfimos, com frequência não achava exatamente o que eu havia intuído, mas algo outro, que me surpreendia, elucidando também minha relação pessoal com eles. Não me deparei com radicalizações em suas propostas vocais, mas com operações em escala diminuta; menos rupturas com a clareza, com o corpo compreendido como um todo orgânico, do que a produção de pequenos estranhamentos, convivendo com o desejo de manter um nível alto de comunicabilidade com o espectador. Talvez, ao eleger tais exemplos, eu esteja também revisando os lugares de minha prática como artista, e buscando vestígios, propondo sínteses interessadas. Acredito na potência do exercício crítico que se permite imergir na subjetividade sem perder-se nela, usando-a como manancial, produzindo descrições e sínteses objetivas sem deixar de ser tocado ou de investigar as próprias cegueiras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland; MARTY, Eric. Oral/escrito. Enciclopédia Einaudi, v. 11. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Image music text*. London: Fontana Press, 1977.

_____. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATELLA, Juva. *Quem tem medo de Campos de Carvalho?* Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

BEUTTENMÜLLER, Maria da Glória; LAPORT, Nelly. *Expressão vocal e expressão corporal*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.

BECKETT, Samuel. *Collected shorter plays*. London: Faber and Faber, 2006.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes, 1995.

BÖK, Christian. When cyborgs versify. DWORKIN, Craig (org.); PERLOFF, Marjorie (org.). *The sound of poetry/The poetry of sound*. Chicago, USA: The University of Chicago Press, 2009.

CAGE, John. O futuro da música. COTRIM, Cecília (org.); FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. *Silence: lectures and writings*. Hanover, USA: Wesleyan University Press, 1973.

CARVALHO, Campos de. *Obra reunida*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CHARLES, Bernstein (org.). *Close listening: poetry and the performed word*. New York, USA: Oxford University Press, 1998.

CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York, USA: Columbia University Press, 1994.

COSTA FILHO, José da. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

DAVINI, Silvia. *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo xx*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DWORKIN, Craig (org.); PERLOFF, Marjorie (org.). *The sound of poetry/The poetry of sound*. Chicago, USA: The University of Chicago Press, 2009.

ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2005.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE TEATRO. Dossiê Personalidades. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro>. Acesso em: maio/2012.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2010.

FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: Annablume, 2000.

GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz: partitura da ação*. São Paulo: Plexus, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ISSACHAROFF, Michael. Voz, autoridade e didascália. O Percevejo, Revista de teatro, crítica e estética, Unirio, Rio de Janeiro, ano 4, n. 4, 1996.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NANCY, Jean-Luc. *Listening*. New York: Fordham University Press, 2007.

NUNES, Lilia. *Cartilhas de teatro II: manual de voz e dicção*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

O PERCEVEJO. Revista de teatro, crítica e estética. Teatro contemporâneo e narrativas. Rio de Janeiro: Unirio, DDT/PPGT, ano 8, n. 9, 2000.

PERLOFF, Nancy. Sound poetry and the musical avant-garde: a musicologist's perspective. DWORKIN, Craig (org.); PERLOFF, Marjorie (org.). *The sound of poetry/The poetry of sound*. Chicago, USA: The University of Chicago Press, 2009.

PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 2006.

QORPO-SANTO. *Teatro completo*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Questão de crítica, 2008. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado>>. Acesso em: maio/2012.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SALA PRETA. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Eca-USP. Dossiê "Voz". São Paulo, n. 7, 2007.

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

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp, 1991.

SONTAG, Susan. *Do estilo. Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987a.

_____. *A estética do silêncio. A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987b.

WERNECK, Maria Helena (org.); BRILHANTE, Maria João (org.). *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISHART, Trevor. *On sonic art*. New York, USA: Routledge, 1996.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Sobre Aderbal Freire-Filho

CARVALHO, Eduardo. Um homem de teatro: entrevista com Aderbal Freire-Filho. Revista Sesc Rio, outubro/2008. Texto replicado no blog Coisas de teatro. Disponível em: <<http://coisasdeteatro.blogspot.com/2010/06/entrevista-com-aderbal-freire-filho-na.html>>. Acesso em: março/2012.

CASTILLO, Rubén. *Aderbal Júnior: conversas com diretores de teatro*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

Folha Online. Aderbal Freire Filho leva peça premiada a palco de Lisboa. 5/1/2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u67368.shtml>>. Acesso em: março/2012.

LAGO, Bia Corrêa do. Entrevista em vídeo com Aderbal Freire-Filho para o programa Um Palavras. Canal Futura, episódio 128, 2008. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/details.php?id=34548066168991d8fa6fb3127b96831d4bd3bd19>>. Acesso em: março/2012.

GUZIK, Alberto. O poeta da cena. Revista Bravo, n. 69, junho/2003.

RAMOS, Carlos. Teatro Poeira estreia peça O Púcaro Búlgaro. O Fuxico, 2/6/2006. Disponível em: <<http://ofuxico.terra.com.br/noticias-sobre-famosos/teatro-poeira-estrela-peca-o-pucaro-bulgaro/2006/06/02-30092.html>>. Acesso em: março/2012.

SAADI, Fátima et. al. Aderbal Freire-Filho, o coreógrafo da palavra (entrevista). Folhetim Teatro do Pequeno Gesto, n. 15, Rio de Janeiro, 2002.

Sobre Moacir Chaves

Alfândega 88 Cia de Teatro. Labirinto (projeto do espetáculo). Setembro/2011. Disponível em: <<http://alfandega88.com.br/wp-content/uploads/2011/09/Projeto-LABIRINTO-POA.pdf>>. Acesso em: julho/2012.

COSTA, Anamaria Sobral. *Por um teatro blasfemo: a dramaturgia cênica de Moacir Chaves*. Dissertação de mestrado. PPGAC, Unirio, Rio de Janeiro, 2005.

FREITAS, Marcio. Entrevista com Moacir Chaves. Registro em áudio. Rio de Janeiro, junho/2012.

HELIODORA, Barbara. Mais uma tentativa frustrada de se transformar livro em peça. *O Globo*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 5/6/2008, p. 6.

_____. Passado do Brasil revisto com humor e criatividade. *O Globo*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 13/12/1999.

_____. Visão enganosa de um manifesto sobre a violência no Rio de Janeiro. *O Globo*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 15/11/2003, p. 3.

LUIZ, Macksen. Crítica: Labirinto. Blog Macksen Luiz. 17/2/2011. Disponível em: <<http://macksenluz.blogspot.com.br/2011/02/7-semana-da-temporada-2011.html>>. Acesso em: julho/2012.

MIRANDA, Claudia. Malabarista entre dois palcos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 26/12/1999.

Sobre Jefferson Miranda

AUGUSTO, Bruno Santos. *A emergência do real na experiência teatral*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras, Puc-Rio, Rio de Janeiro, 2011.

_____. Entrevista com Jefferson Miranda. Registro em áudio. Rio de Janeiro, 2010.

Ciateatroautônomo. Blog do intercâmbio com Irmãos Guimarães. Depoimentos em vídeo, 2011. Disponível em: <<http://ciateatroautonomoirmaosguimaraes.wordpress.com/2011/03/01/irmaos-guimaraes-ciateatroautonomo>>. Acesso em: agosto/2012.

FISCHER, Lionel. Entrevista de Jefferson Miranda a Daniel Schenker Wajnberg. Cadernos de teatro, n. 176, O Tablado, Rio de Janeiro, 2006. Reproduzida no blog de Lionel Fischer, 2009. Disponível em: <<http://lionel-fischer.blogspot.com.br/2009/02/pelo-caminho-do-sol-jefferson-miranda.html>>. Acesso em: agosto/2012.

GARIB, Adriano. Texto a partir de entrevista de Adriano Garib com Jefferson Miranda, diretor da Cia Teatro Autônomo. Catálogo de imagens e textos em comemoração aos 15 anos da Cia Teatro Autônomo. Rio de Janeiro: Contracapa, 2004.

FERNÁNDEZ, Olga Rodrigues. *Questões sobre o teatro contemporâneo: deve haver algum sentido em mim que basta*. Dissertação de mestrado. PPGAC, Unirio, Rio de Janeiro, 2006.

FILMOGRAFIA

Deve haver algum sentido em mim que basta. Criação: Cia Teatro Autônomo. Direção: Jefferson Miranda. Vídeo: Plano Geral Filmes. 2 DVDs, 128 min. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

Labirinto. Direção: Moacir Chaves. Vídeo: Françoise Mattoso e Renan Amaral. 1 DVD, 95 min. Gravação do vídeo: 12/02/2011. Rio de Janeiro, Espaço Sesc, 2011.

O púcaro búlgaro. Direção: Aderbal Freire-Filho. Direção do vídeo: Pedro von Kruger de Freitas. Vídeo: TvZero. 1 DVD, 118 min. Rio de Janeiro, Teatro Poeira, 2006.

FICHA TÉCNICA DOS ESPETÁCULOS

Deve haver algum sentido em mim que basta

Criação: Cia Teatro Autônomo

Direção: Jefferson Miranda

Dramaturg: Flavio Graff

Iluminação: Renato Machado

Música: Felipe Storino

Cenografia e figurinos: Jefferson Miranda e Flavio Graff

Direção de produção: Sergio Saboya

Assistência de direção: Felipe Storino

Assistência de figurinos: Mariana Albuquerque

Assistência de cenografia: Danny Del Cardoso

Assistência de produção: Alex Nunes e André Moretti

Elenco: Adriano Garib, Diogo Salles, Gisele Fróes, Miwa Yanagizawa, Otto Jr.

Estreia: Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 26 de julho de 2004

Labirinto

De: Qorpo-Santo

Direção: Moacir Chaves

Elenco: Adriana Seiffert, Andy Gercker, Danielle Martins de Farias, Denise Pimenta, Diego Molina, Elisa Pinheiro, Fernando Lopes Lima, Gabriel Delfino, Gabriel Gorosito, Katiuscia Canoro, Mariana Guimarães, Pâmela Côto, Peter Boos

Cenário: Fernando Mello da Costa

Figurinos: Inês Salgado

Iluminação: Aurélio de Simoni

Direção musical: Tato Taborda

Assessoria de imprensa: JSPontes Comunicação

Projeto gráfico: Maurício Grecco

Fotos: Guga Melgar

Vídeos: Françoise Mattoso

Maquiagem: Sidney Oliveira

Cabelos: Luiz Gaia

Costureira: Marinice Alcântara

Assistência de figurinos: Ana Carolina Lopes
Assistência de direção: Danielle Martins de Farias
Assistência de produção: Janaina Meira Russeff
Produção executiva: Danielle Martins de Farias e Diego Molina
Direção de produção: Danielle Martins de Farias, Diego Molina, Mariana Guimarães e Moacir Chaves
Coordenação administrativa do projeto: Mariana Guimarães
Projeto: Alfândega Cia de Teatro e Urbana Produções
Estreia: Rio de Janeiro, Espaço Sesc, 10 de fevereiro de 2011

O púcaro búlgaro

Texto: Campos de Carvalho
Romance-em-cena: Aderbal Freire-Filho
Elenco: Raquel Iantas, Augusto Madeira, Cândido Damm, Gillray Coutinho, Isio Ghelman
Cenografia: Fernando Mello da Costa e Rostand Albuquerque
Figurinos: Biza Vianna
Iluminação: Maneco Quinderé
Música: Tato Taborda
Adereços: José Maçaira e Luiz Amadi
Preparação corporal: Duda Maia
Assessoria de imprensa: Mario Fernando Canivello
Programação visual: Fabio Arruda e Rodrigo Bleque
Fotos: Flavio Colker
Direção de produção: José Luiz Coutinho
Produção executiva: Martha Almeida
Assistente de figurinos: Junior Santana
Assistente de iluminação: Carlos Lafert
Cenotécnico: MG Piteco Cenografia Ltda
Pintura em tecido: Maria Gloria Marinho
Operador de luz: Pablo Rodrigues
Operador de som: Alexandre Rebouças
Camareira: Ivone Costa
Contra-regra: Willian Moscoso
Realização: Teatro Poeira - Marieta Severo e Andréa Beltrão
Estreia: Rio de Janeiro, Teatro Poeira, 1º de junho de 2006