

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

## **Provisões Para Uma Jornada de Criação**

**POR UMA CONTRIBUIÇÃO À PEDAGOGIA DA DIREÇÃO TEATRAL**

Rodrigo Portella

Rio de Janeiro

**2020**

# **Provisões Para Uma Jornada de Criação**

POR UMA CONTRIBUIÇÃO À PEDAGOGIA DA DIREÇÃO TEATRAL

Rodrigo Chernicharo Portella

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito necessário à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Professora. Dr<sup>a</sup>. Rosyane Trotta

Linha de Pesquisa: Processos e métodos da criação cênica.

Rio de Janeiro, 03 de Julho de 2020.

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

|      |  |
|------|--|
| P843 | PORTELLA, RODRIGO CHERNICHARO<br>PROVISÕES PARA UMA JORNADA DE CRIAÇÃO - POR UMA<br>CONTRIBUIÇÃO À PEDAGOGIA DA DIREÇÃO TEATRAL /<br>RODRIGO CHERNICHARO PORTELLA. -- Rio de Janeiro,<br>2020.<br>100<br><br>Orientadora: ROSYANE TROTТА.<br>Coorientadora: VANESSA TEIXEIRA DE OLIVEIRA.<br>Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do<br>Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação<br>em Artes Cênicas, 2020.<br><br>1. DIREÇÃO TEATRAL. 2. PRESENÇA. 3. TENSÃO. 4.<br>VERDADE. 5. PEDAGOGIA TEATRAL. I. TROTТА, ROSYANE ,<br>orient. II. OLIVEIRA, VANESSA TEIXEIRA DE,<br>coorient. III. Título. |
|------|--|

## Agradecimentos

*Agradeço e dedico essa dissertação  
à minha orientadora Rosyane Trota, pela parceria e cumplicidade nesse  
processo;  
aos meus professores de direção André Paes Leme, Angel Palomero, Moacyr  
Chaves e Renato Icarahy;  
aos meus amigos Armando Babaioff, Joel São Tiago e Tairone Vale pela  
lealdade pessoal e profissional de todos esses anos;  
à minha ex-mulher Bruna Alves, por ter me acompanhado por mais de uma  
década como atriz, sócia e parceira em dezenas de projetos;  
aos meus companheiros de companhia Leo Marvet e Luan Vieira, por tudo o  
que construímos juntos;  
à Mariah Miguel, minha amiga e assistente, pela beleza do nosso encontro e  
pela troca constante;  
à minha companheira Milla Fernandez pelo abrigo, pelo debate e pela  
motivação diária;  
ao meu tio Domingos e à minha tia Edna, meus espectadores mais assíduos  
desde o início da minha jornada;  
e a todos os(as) artistas com quem em algum momento dividi a intimidade das  
salas de ensaio, e que como são tantos não foi possível listar aqui.*

*Que esta minha paz e este meu amado silêncio  
Não iludam a ninguém  
Não é a paz de uma cidade bombardeada e deserta  
Nem tampouco a paz compulsória dos cemitérios  
Acho-me relativamente feliz  
Porque nada de exterior me acontece...  
Mas,  
Em mim, na minha alma,  
Pressinto que vou ter um terremoto!  
(QUINTANA, Mário. Velório sem defunto.)*

## Resumo

Os textos contidos nessa dissertação foram escritos com base nas minhas experiências artísticas em 27 anos dedicados às artes cênicas. Escrito em primeira pessoa, esse pequeno compêndio tem como objetivo tentar organizar ideias, pensamentos, premissas, procedimentos e perspectivas, a partir de processos e obras que dirigi, escrevi e assisti na última década.

**Palavras-chave:** teatro, encenação, direção, expectador, tensão, presença, verdade.

## abstract

The subject contained herein derived from my artistic experience in the performing arts for over 20 years. Written in first person, this compendium aims to systematize ideas, thoughts, premises, procedures and perspectives from the processes and artwork I have directed, written and watched within the last decade.

**Keywords:** theater, staging, direction, spectator, tension, presence, truth.

## Bio

*Meu nome é Rodrigo Portella e tenho 42 anos.*

*Eu posso me apresentar como diretor de teatro, professor e dramaturgo, formado em artes cênicas pela UniRio, com habilitação em Direção Teatral. Posso dizer aqui que eu dirigi 22 espetáculos profissionais em 27 anos dedicados ao teatro, mas não posso deixar de grifar que um terço desse tempo foi dedicado ao teatro amador, numa cidade do interior chamada Três Rios onde, desde 1993, dirigi, atuei, escrevi e adaptei dezenas de peças; coreografei e dancei em três diferentes grupos de dança clássica, contemporânea e jazz. Dei aulas de teatro e cinema para centenas de jovens, dirigi curtas-metragens, coordenei um ponto de cultura e criei um dos maiores festivais de teatro do interior, o OffRIO, que se manteve por 5 edições consecutivas, sob a minha direção. Tudo isso se deu no entorno do Teatro Celso Peçanha, um teatro privado mantido pelo quase centenário Grupo de Amadores Teatrais Viriato Corrêa do qual eu fiz parte da sua quinta geração.*

*Eu devo dizer que meus trabalhos, nos últimos 10 anos, integraram a programação dos maiores festivais de teatro do país, percorreram todas as capitais brasileiras e circularam por mais de 90 cidades no Brasil, Argentina, Equador, Chile, Alemanha e Canadá. Mas antes, eu preciso frisar que trabalhei como contrarregra, produtor, assistente de produção, oficinairo, cenógrafo, iluminador, operador de luz, operador de som, figurinista, bilheteiro, videomaker, montador, apresentador, assistente de direção e preparador de elenco na Tv Globo.*

*Eu posso também registrar que atualmente sou professor de interpretação do curso superior do Instituto Cal de Arte e Cultura, mas antes preciso me lembrar das dezenas de oficinas de interpretação, direção e dramaturgia que ministrei pelo Brasil, capitais e rincões, para todo tipo de público, através de projetos como o Palco Giratório e o SESC Dramaturgia. Também não posso me esquecer dos cursos que fiz, como aluno, com grandes nomes do teatro brasileiro, argentino e uruguaio.*

*Eu sei que deveria ter começado listando minhas peças de sucesso como As Crianças (2019), Insetos com a Cia dos Atores (2018), Alice Mandou Um Beijo (2016) e Antes da Chuva (2014) com a Cia Cortejo, minha companhia atual; mas eu não podia falar das proezas dos últimos anos sem mencionar o meu envolvimento com diversos projetos socioculturais na minha cidade natal, em especial o Educacine, um programa de cinema nas escolas, que durante 8 anos fez toda a diferença na vida de dezenas de jovens das áreas mais periféricas da cidade, articulando o trinômio educação-arte-sociedade.*

*Eu sei que não posso deixar de mencionar a direção de Tom na Fazenda em 2017, espetáculo que foi um divisor de águas na minha carreira, afinal me trouxe o reconhecimento pelo qual esperei por mais de duas décadas. Tom na Fazenda venceu os prêmios de Melhor Espetáculo pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), Associação de Produtores de Teatro do Rio de Janeiro (APTR) e Melhor Espetáculo Estrangeiro pela Associação de Críticos de Montreal. Além disso, a peça me rendeu pessoalmente os prêmios Shell, Cesgranrio e Botequim Cultural de Melhor Direção em 2018. Meu último espetáculo As Crianças também me rendeu os Prêmio Cesgranrio, APTR e Botequim Cultural de Melhor Direção em 2020. Mas seria leviano da minha parte não citar, pelo menos, os mais de cem prêmios que recebi em festivais de teatro amador pelo Brasil.*

*Eu sei que o natural seria terminar listando meus mestres e os grandes nomes do teatro brasileiro com quem tenho trabalhado ultimamente (sou muito grato a eles e elas por tanto ensinamento), mas vou terminar fazendo menção aos incontáveis atores e atrizes desconhecidas, amadores e não-atores com quem troquei nas universidades, escolas, teatros, galpões, auditórios, apartamentos, estúdios, quadras, praças e claro: salas de ensaio.*

## Sumário

|  |    |
|--|----|
| Agradecimento.....                                     | 4  |
| Resumo.....  | 6  |
| Bio.....   | 8  |
| 1. Prelúdio.....                                       | 11 |
| 2. Luz na Plateia .....                                | 12 |
| 3. A pergunta .....                                    | 14 |
| 4. Tema.....   | 16 |
| 5. Uma Boa História.....                               | 24 |
| 6. Um aparte.....                                      | 32 |
| 7. Verdade.....  | 33 |
| 8. Presença.....                                       | 42 |
| 9. Gaivota .....                                       | 49 |
| 10. Beleza .....                                       | 56 |
| 11. Tensão.....  | 61 |
| 12. Todo Mundo.....                                    | 71 |
| 13. Soluções.....                                      | 76 |
| 14. Ao elenco.....                                     | 86 |
| 15. Um rascunho para o projeto de uma peça futura..... | 88 |
| a. o conceito .....                                    | 89 |
| b. provisões.....                                      | 92 |
| c. a jornada.....                                      | 93 |
| d. títulos possíveis.....                              | 95 |
| e. objetivos .....                                     | 96 |
| f. uma justificativa?.....                             | 96 |
| Referências (Espetáculos) .....                        | 97 |
| Referências Bibliográficas .....                       | 99 |

## **1. prelúdio**

Ao andarmos, nós empurramos o chão para trás com os pés. Em contrapartida o chão exerce uma força oposta sobre nós, empurrando o corpo para frente. Sem ela, ao tentar andar, nós ficaríamos deslizando no chão sem sair do lugar. O mesmo acontece com as rodas de um automóvel em rotação, que ao girar, empurram o asfalto para trás. A força de atrito entre o pneu e o asfalto impulsiona o carro para frente, produzindo o movimento. Se a força de atrito não existisse, as rodas girariam, mas o automóvel continuaria parado.

Pensando nisso, concluo: “Sem atrito não há movimento!”.

*[Blackout]*

## 2. luz na plateia

Na língua portuguesa, a palavra espectador pode ser escrita com ‘s’ ou com ‘x’ dependendo do significado. Normalmente, o espectador que **assiste** a um espetáculo teatral é escrito com ‘s’ por definição etimológica. A palavra de origem do latim *spectātor*, significa **contemplador**, testemunha, observador.

Já a palavra expectador com ‘x’ define-se como ‘aquele que’ ou ‘característica de quem’ **expecta**. O verbo expectar tem origem etimológica no latim *expectāre* que significa: estar em expectativa de, **desejar**, ter esperança, pedir, **exigir**, **reclamar**.

Portanto, o espectador com ‘s’ me remete ao sujeito que assiste passivamente a um evento, como mera testemunha de uma experiência que já está previamente elaborada e que não depende dele para acontecer. Talvez caiba bem ao público que vai ao cinema, ou às óperas, ou ainda aquele público que procura na sala escura do teatro mais tradicional uma experiência de ‘voyeur’, protegido pela quarta-parede, onde do outro lado, no palco, tudo está dado e revelado; ele só precisa observar e se deixar afetar. Ele não tem o compromisso de imaginar, nem completar, nem escolher e nem reagir. Esse definitivamente, não é o espectador que me interessa no teatro.

Por isso, desde alguns anos, eu me recuso a continuar escrevendo espectador com ‘s’ para me referir ao expectador de teatro. Ele não pode ser confundido com o espectador de novela, ou com aquele que contempla uma paisagem ou testemunha passivamente eventos ordinários do outro lado da rua.

O expectador de teatro deveria ser escrito com ‘x’ porque dessa forma a palavra prevê um sujeito ativo, desejoso, em estado de expectativa, vivo e pulsante.

O espectador com ‘x’ é aquele que interfere na obra, como um jogador à espera de oportunidades para um lance. A ele é dado o direito de pensar, imaginar e completar. Nós, artistas de teatro, temos que trabalhar para que, mesmo que venham às experiências teatrais os espectadores com ‘s’, nós possamos transformá-los em

expectadores com 'x', porque este último será um aliado interessado, sempre alerta, trocando com a obra, ávido pela experiência.

O expectador com 'x' sabe que não terá garantias, certezas e respostas, por isso ele se mobiliza em busca delas por dentro da obra e de si mesmo.

Nem sempre será confortável para nós artistas receber os expectadores com 'x', porque estes são exigentes e desafiadores. Porque para tê-los conosco será preciso abrir espaços, saber que não se pode controlar tudo. É ter em mente que a obra não estará pronta na estreia e que só o encontro diário com o público dará sentido à experiência.

### 3. a pergunta

Pergunto aos participantes de um curso/oficina:

- Geralmente, o que faz com que vocês sejam capturados por uma peça de teatro? Ou melhor, que elementos fazem vocês **permanecerem interessados** do início ao fim, uma vez que o acontecimento teatral, diferente de uma pintura, por exemplo, acontece num espaço de tempo determinado?

Uma avalanche de conceitos dos mais variados é evocada pelos participantes em sua maioria atrizes e atores, mas também diretores, professores de teatro, entre outros. Vale lembrar que, além de serem em sua maioria artistas, os participantes são também expectadores em potencial.

A profusão de respostas é natural porque, claro, é um assunto muito complexo e delicado; e que obviamente passa pelo gosto pessoal. Mas, nós encenadores, quando elaboramos uma peça, não podemos nos ater em satisfazer cada expectador em particular, nem mesmo ao público como um todo; não se trata disso. É uma questão de incluir o expectador no processo. O público, no meu ponto de vista, deve estar presente nos ensaios; oculto, mas presente. Ao encenar uma peça, eu trabalho a serviço de muitos interesses: os meus próprios e da equipe de artistas que fazem a peça comigo; mas nunca deixo de me comprometer em capturar e manter capturada a terceira ponta desse tripé: o público. Não acredito nessa história de que é para eles que fazemos a peça. Eu faço teatro para mim mesmo, para satisfazer em primeiro lugar a uma necessidade do encontro e a um desejo próprio de aventura; mas tenho em mente que só é possível efetivar a minha experiência pessoal no teatro com a participação ativa dos expectadores. Sigo sempre a minha **intuição**, laborada por uma capacidade que tenho

tentado desenvolver a fim de identificar e articular elementos que possam manter o espectador interessado, ou seja: em expectativa, por todo o tempo da experiência.

Mesmo que os temas e formas, discursos e leituras variem de acordo com a cultura, me chama atenção no comportamento humano a maneira como operamos dialeticamente no mundo. Nos reconhecemos a nós, e a quase tudo que existe, por oposição. A começar pela perfeição e plenitude divina em oposição ao humano: faltoso e em natural **desequilíbrio**. Reconhecemos o belo em oposição ao feio. O som ao silêncio. Estamos vivos em oposição à morte. Mesmo que as fronteiras entre os extremos estejam cada vez mais diluídas nas sociedades contemporâneas tornando esse reconhecimento mais complexo, a vida humana parece se revelar como uma intrincada dinâmica de **colisões** e paridades. E se a arte, assim como a religião, se funda no humano, ambas se fortalecem no reconhecimento desse humano: incompleto, contraditório, imerso em constantes **tensões**.

Baseado nisso, tenho desenvolvido um pensamento em torno do conceito de tensão, como força resultante de um complexo sistema de oposições que nos movem e nos demovem, na vida e na arte. Esse conceito envolve o sentido de ambiguidade, contraste, contraponto, contradição, atrito, risco, choque, estranhamento e dúvida. É claro, que não se trata de nada novo, mas o fato é que o conceito de tensão tem norteado quase todas as minhas escolhas em meus processos criativos. São, entre outras, minhas mais identificáveis provisões para uma jornada de criação em arte.

Desenvolverei o assunto aqui a partir de seis grupos temáticos provenientes das respostas genéricas que normalmente aparecem quando pergunto: - Que elementos fazem o público se manter capturado por uma experiência teatral?

Respostas mais recorrentes:

- **tema**/discurso
- uma boa **história**
- **verdade**
- **presença**
- plasticidade/**beleza**
- as '**soluções**' da **direção**.

#### 4. tema

Quando alguém diz que escolhe assistir a uma peça pelo assunto, eu entendo que aquele espectador, como muitos, busca temas afins para que possa estar mais perto de garantir alguma satisfação pessoal: é natural nos interessarmos por obras cujos temas de algum modo orbitam em nossos campos de interesse, porque provavelmente esses temas dizem muito sobre nossa mitologia pessoal, nos identifica ou nos representa como ser social; eles são capazes de colocar-nos em contato com nós mesmos, com a nossa memória, reforçando nossas identidades ou reformulando-as. Normalmente, ficamos presos a determinados temas como quem ouve a mesma música várias vezes: os tornamos íntimos e, a cada vez que entramos em contato com eles, sentimos ainda mais satisfação.

Há três anos, dirigi uma peça escrita em 1998 pelo quebequense Michel Marc Bouchard: *Tom à la Ferme*, traduzida para o português por Armando Babaióff como *Tom na Fazenda*. A peça já foi assistida por aproximadamente 30 mil espectadores nas mais de 200 apresentações em diversas cidades do Brasil e do exterior. O público de *Tom na Fazenda* é definitivamente muito plural, mas é inegável que o público gay, principalmente masculino, é mais frequente nas sessões. Isso não é nenhum fenômeno a ser estudado. Pelo contrário: é facilmente compreensível que homens gays de diversas gerações se encontrem naquela experiência cênica onde a personagem central é gay e está inserida profundamente no universo sombrio da homofobia familiar. Ou seja, não tenho dúvidas de que muitos a buscam pelo tema, pela potencialidade de identificação e pela possibilidade de se sentirem refletidos em suas questões; isso não é nenhuma novidade. Se temos um cardápio variado de possibilidades, o mais natural é buscarmos por temas afins. No Rio de Janeiro, tem sido muito comum encontrar uma plateia menos

branca quando o discurso da peça refere-se à identidade negra. Tem a ver com representatividade e com movimentos urgentes de uma reestruturação histórica.

O menos comum, entretanto, é nos interessarmos por algo que não nos representa diretamente ou com um tema fora do nosso campo de experiências. Não é fácil estar aberto a rever nossos interesses, porque também não é fácil manter aberta a nossa noção de identidade particular, mesmo diante de uma maior fluidez das identidades no mundo contemporâneo. Mas quando isso acontece, quando nos interessamos por algo que está fora dos limites preexistentes de identidade e representatividade, normalmente há dois disparadores: Ou porque percebemos que o assunto está em alta e temos curiosidade em saber por que todos estão agora falando sobre esse tema, ou talvez porque já houvesse um interesse latente e oculto, disparado por algum elemento externo do qual nem sempre temos consciência.

Quando eu era bem jovem assisti, sem querer, a um acidente numa estrada perto da cidade em que eu morava. Foi uma experiência chocante. Uma tia minha que estava no banco de trás do carro que eu ocupava, tentava tapar a minha visão para que eu não pudesse ver os corpos ensanguentados agonizando no asfalto. Meses depois, me peguei capturado pela TV quando mostrava um outro acidente no noticiário. Um dia, numa revista: a mesma imagem. Notei que essas imagens passaram a me perseguir. Ou talvez não: talvez elas sempre estivessem por ali, só que eu não as percebia antes do acidente. Passei a ficar atento e quanto mais eu evitava, mais me sentia atraído pelo tema e isso não era algo aleatório: muito possivelmente tinha a ver com o fato da minha tia não ter me permitido ver os corpos na estrada. Ela tentava me poupar, mas o que ela provavelmente causou em mim foi um interesse ainda maior: uma curiosidade acentuada por não-poder-ver. Minha imaginação procurava completar aquele quadro, aquela experiência tão impactante e real. Eu queria ver! Esse era o desejo: ver. Todas as vezes em que eu busquei por acidentes em programas de TV ou revistas era no sentido de completar a imagem perdida, e talvez alimentar minha imaginação para que ela desse conta de realizar por completo aquele quadro. Muitas das minhas indagações sobre o sentido da vida estavam ligadas àquela imagem e suas partes faltosas. A ideia de que uma existência podia acabar assim, de uma hora para outra, sem aviso, num evento que deveria ter durado alguns segundos, me impressionava e me enchia de curiosidade. O **mistério** que envolve esse tipo de evento e a parte incompleta da imagem me provocou demasiado interesse por esse tema durante anos, talvez até hoje. Assim como esse,

variados eventos ao longo da vida vão suscitando interesses em novos temas, alguns de forma mais consciente, outros menos. Alguns, na esfera da individualidade, outros num espectro mais coletivo e cultural.

Após uma apresentação de *Tom na Fazenda* em Montreal em 2018, os expectadores transformaram a violência das relações entre as personagens no tema central de um debate que durou quase duas horas. Achei que fôssemos falar de homofobia familiar, mas a conversa foi muito além. Algumas pessoas se mostravam extremamente incomodadas diante da intensa violência física e psicológica apresentada em nossa versão para a peça. Parte disso se deve, a meu ver, a uma cultura que, diferente da nossa, não naturalizou atos de violência no cotidiano, pelo contrário: eles são um povo que, historicamente, respeita as liberdades e valorizam a vida humana. Todas as placas automotivas do Quebec contém a mesma frase: *Je me souviens* (eu me lembro), como uma explícita referencia às batalhas contra o domínio britânico; é como se quisessem se lembrar a todo momento das vidas perdidas na luta pela liberdade. O tema de *Tom na Fazenda* que mais interessa ao público quebequense, não é precisamente a homossexualidade no ambiente familiar, mas a cruzeza da violência em torno dela, ou seja, a violência pela liberdade.

Ainda assim eu me pergunto: assistir a uma peça cujo tema me interessa, me garante uma experiência interessante? Penso que se o tema me é caro, eu estaria, naturalmente, mais propício a me conectar com profundidade; em outras palavras: eu seria uma ‘presa fácil’. Mas nem sempre. Apesar de o tema me motivar, eu posso não me interessar pela peça, ou pela forma como esse tema foi abordado, desenvolvido ou revelado. Eu posso até concordar com todo o discurso em cena, mas ainda assim, isso não garante que a experiência teatral será potente, que eu sairei dali transformado por ela. Há algo na estrutura do espetáculo que pode não me capturar, mesmo tratando de um tema afim. Inclusive, porque concordar com tudo que é dito, só reforça o que eu já acreditava antes; não me renova, nem me desafia. Me parece tão mais poderoso quando sou modificado ou perturbado por uma obra, quando saio diferente de quando entrei. Mas, para isso, é preciso que haja um choque, uma tensão capaz de me desarticular em relação às minhas crenças e interesses.

Como encenador, também penso muito nisso: eu não me interesso por transformar o público numa legião de seguidores dizendo sim para tudo que é dito. Não

me interesse pelo teatro como palanque, tribuna ou púlpito. Acho tão frágil pensar que apenas a afinidade com o tema e o discurso, pode ser responsável pelo real interesse de um expectador por uma obra de arte. O tema pode ser uma isca que atrai o expectador para o teatro, mas ele, por si só, não é a experiência. O contrario também acontece: às vezes vou assistir a uma peça por causa de alguém que eu conheço, pelo histórico do grupo, ou simplesmente para ampliar o meu radar, a princípio sem nenhum interesse prévio pelo tema. Então, sem que eu me dê conta, mesmo sem ter qualquer conhecimento sobre o assunto, muitas vezes sou fisgado espetáculo, me envolvo e me conecto verdadeiramente com a obra; às vezes até aprendo com ela, sou modificado e até passo a me interessar pelo tema. Ou seja, muitas vezes é a obra que me atrai para o tema e não o contrário.

Temos visto no Brasil cada vez mais espetáculos que giram em torno do mesmo tema; eu me refiro a temas políticos. São, de fato, muito importantes todos esses debates no momento em que a democracia brasileira enfrenta sérias ameaças. Nos dias de hoje, como reação à onda conservadora que tenta abafar vozes historicamente sufocadas, além é claro da nossa liberdade de expressão e potencia criativa, estamos cada vez mais envolvidos com temas políticos nos espetáculos teatrais. Quem vai ao teatro em sua maioria sabe que se o tema da peça é político, muito provavelmente tenderá a ser progressista.

Voltando a questão do tema, eu pergunto: a mera abordagem de um tema político torna a obra política? Lehmann ao falar sobre o teatro político em um depoimento<sup>1</sup> em 2003, cita uma frase bastante definitiva do Lukács: “o que é verdadeiramente social na arte é a forma”. Para Lehmann, o caráter político da obra não está no tema e sim na forma. “Você pode ter teatros que não são nada políticos e que tratem de temas políticos”(p.234), e do mesmo modo, você pode ter teatro político a partir de temas não políticos. O tema pode ser apenas um portal, em outros casos: um pretexto. O que importa mesmo para Lehmann parece ser o potencial transformador que a obra pode ter através da forma como ela se apresenta; me parece que é isso que Lehmann chama de ‘político’.

---

<sup>1</sup> A síntese do depoimento de Hans-Thies Lehmann no Instituto Goethe em São Paulo, chamada *Teatro pós-dramático e teatro político*, foi publicada no livro *O pós-dramático: Um conceito operativo?* Organizado por FERNANDES, Sílvia e J. GUINSBURG. (Perspectiva, 2013)

Em 2018, dirigi uma peça com Cia dos Atores cujo nome era *Insetos*. O texto, escrito por Jô Bilac, abordava temas de cunho político como conflitos de classes e autoritarismo, através de metáforas irônicas do comportamento dos insetos. Tenho uma tendência a acreditar que a ‘forma’ era bem menos política do que o ‘conteúdo’. E quando coloco em oposição conteúdo e forma, não me refiro à oposição texto e encenação. A encenação, tanto quanto o texto, é composta por discurso (conteúdo) e veículo (forma). Apesar do tema político, a estética da encenação me pareceu ao final menos política do que eu gostaria como encenador, em comparação ao discurso, claro. Havia, sim, um discurso político forte por trás de proposições formais como abarrotar o palco de pneus descartados, por exemplo, mas entre as estruturas fundamentais das escolhas estéticas que fiz, eu ressalto minha opção por um tom irônico generalizado e espetacularizado na exposição das metáforas. Olhando agora, dois anos depois, percebo que isso tornou o discurso menos potente como ato político do que se eu tivesse optado por tratar as metáforas de forma seca e precisa. Talvez, isso tornasse o discurso ainda mais irônico e menos expositivo. Isso não é exatamente um problema; é uma constatação que só é possível ser feita, após o afastamento pelo tempo. Isso não diminui a potência da obra em tantas outras camadas, mas no aspecto político (no sentido defendido por Lehmann), creio que sim.



*Insetos. Cia dos Atores. Na foto: Marcelo Olinto e Susana Ribeiro. Fotógrafa: Elisa Mendes*

É claro que Lehmann aborda essa questão para nos falar sobre o teatro pós-dramático, no sentido de libertar o teatro da narrativa e do drama para potencializar o discurso estético, ou seja, o discurso da forma. Para ele, a questão não é o tema em si, mas “como você muda a forma de **percepção** das questões políticas e influi nessa percepção”(p.234), proporcionando ao expectador uma experiência realmente transformadora.

Eu, como expectador homem-branco-privilegiado, tenho me interessado por temas e discursos menos ligados a minha possível ‘identidade social’. Tenho tentado me abrir para ver e ouvir outras vozes e conhecer outros temas, ampliar minha percepção e me atualizar através de experiências teatrais que abarcam discursos durante tanto tempo alheios a mim.

Há pouco mais de um ano, assisti a uma peça chamada *Isto é um negro?*, durante a programação do Festival Cena Brasil no CCBB do Rio de Janeiro. No elenco duas atrizes e dois atores, todos os quatro negros, discutem o que é ser negro na sociedade brasileira. O título do espetáculo é uma interrogação, que segundo a atriz Ivy Souza “é reflexo de um processo movido por perguntas”. Trata-se de uma obra que não está preocupada com respostas, mas com o potencial mobilizador das perguntas. A dramaturgia assinada por Mirela Façanha (que também é atriz do espetáculo) e Tarina Quelho (diretora da peça) parte de depoimentos e questões pessoais do elenco diante de um estudo que parece olhar tanto para fora quanto para dentro, tanto para o passado quanto para o futuro.

O tema é tratado aqui como ponto de partida para uma revisão do conceito de negritude diante de uma sociedade estruturalmente racista. É claro que o tema é urgente para os dias de hoje, mas o que mais me interessou, como expectador, não está no tema em si, mas na impressionante capacidade que o espetáculo (como obra e experiência) tem de me colocar como homem não-negro num terrível dilema diante do ser quem eu sou e o que eu fui, algo capaz de alterar completamente minha percepção sobre o próprio tema.

A peça começa quando as atrizes e os atores chegam à boca de cena, onde há um amontoado de cadeiras velhas pintadas na cor branca; se olham, tiram completamente suas roupas com a atitude de quem arregaça as mangas e sobem no palco, deslocando as cadeiras, abrindo espaço para que elas e eles possam agora atuar, perguntar, agir. Fazem

a peça inteira nus, e com a nudez, explicitam suas diferenças, criando um tensão entre a singularidade de seus corpos em seus variados tamanhos, formas e tonalidades de pele, e a constituição de uma espécie de coro, uma vez que estão todas e todos vestidos unicamente do mesmo material: a pele.



*Isto é um negro? Na foto: Lucas Wickhaus, Mirella Façanha, Ivy Souza, e Raoni Garcia.  
Fotógrafo: Nereu Jr.*

É interessante que o ato inicial e coletivo de mover todas aquelas cadeiras potencializa a percepção de um coro, que mais tarde voltará a revelar suas particularidades.

Há muitas outras tensões na obra, muitas. Posso citar aqui o uso da narrativa direta, escancarada e despojada em contraponto à subjetividade poética do próprio acontecimento. Posso citar também a relação entre dor e humor, que se complementam e se chocam o tempo todo como se a encenação e os atuantes fossem amaciando a nossa carne para cravar a faca. No fim do espetáculo, o elenco, ainda nu, atravessa a plateia passando por cima de nós, ao som de *Faraó* do grupo Olodum: uma cena cujo discurso não está na palavra, mas no ato, ou talvez ainda acima dele, ou dentro de nós e para além de nós. Com luzes bem acesas, eles não demonstram qualquer pudor com o sexo,

suor ou com as normas de uso do espaço: elas e eles saem pela plateia (formada predominantemente por brancos) como se esmagassem a nossa paralisia, numa das cenas mais desconcertantes que já vi numa experiência teatral.

Não é o discurso e suas bases históricas que me capturam, pelo contrário: o discurso se torna ainda mais importante, necessário e urgente por conta da **forma** com que a obra me encurrala sem que eu perceba, através das incontáveis ondas de tensão criadas pelo tom irônico, pelo humor corrosivo, pelo jogo imponderável dos atores, pela força das imagens, pela relação entre o singular e o coletivo, entre a memória de um passado fundante e um futuro de perspectivas suscitadas pelo ponto de interrogação no título da obra.

## 5. uma boa história

A palavra *texto* antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa *tecendo junto*. Nesse sentido, não há representação que não tenha *texto*. (Eugenio Barba, 1983)<sup>2</sup>

Apesar dos entusiastas do pós-drama tentarem libertar o teatro da tradicional estrutura dramático-narrativa, a grande maioria dos expectadores ainda parece atribuir parte do sucesso de uma experiência teatral a uma boa história. Mas o que é uma boa história? O que difere a boa da má história? Antes disso, o que, no teatro, ou ainda, no texto, pertence à esfera narrativa?

Sabemos que o texto de uma peça e a ‘historinha’ contada não são a mesma coisa; porque apesar do texto conter a história, ele existe, como representação, para além da fábula. A narrativa, ou seja, a história arranjada pelo texto, é apenas uma camada. O texto teatral, assim como o espetáculo e toda obra de arte, se expressa através de outras duas camadas de comunicação, além da narrativa. Uma delas é a dramática, definida principalmente pela ideia de ação no tempo presente. Num contexto mais genérico, drama pode estar relacionado a conflito; tensão.

A outra camada é a poética (ou lírica): é a esfera da abstração e da subjetividade, que se distancia do drama e da narrativa por não se ocupar do que é factual e concreto; ela é a camada da obra que se comunica no campo simbólico, sublime, não-ordinário. Acredito que quando criamos uma obra de arte, qualquer que seja a linguagem, estamos, de certa forma, fazendo poesia, apenas por se tratar de representação.

---

<sup>2</sup> BARBA, Eugênio. *A Arte Secreta do Ator* – Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Editora da Unicamp, 1995 (p.68)

Embora não seja importante, sabemos que é difícil separar o que é do campo narrativo, dramático e poético numa obra de arte, porque geralmente essas camadas coexistem, se fundem e se atravessam, de modo que é delicado estabelecer qual delas está em operação a cada momento.

Em algumas obras, conseguimos identificar uma predominância de uma determinada expressão em relação à outra. Por exemplo, apesar da música flertar mais com a poesia do que com as outras formas de expressão, podemos dizer que canções como *Faroeste Caboclo* do Legião Urbana ou *Coração Materno* do Vicente Celestino, possuem acentuado traço narrativo, porque se ocupam em contar uma história, ou seja, narrar fatos encadeados da trajetória de um ou mais personagens. No caso das duas canções, ainda há um investimento inegável no aspecto dramático, já que os protagonistas das duas composições conversam em primeira pessoa com personagens interlocutores. Na canção de Celestino, o campônio fala com sua amada e com o coração da mãe; e a própria melodia parece elaborada como pulsação interna das personagens em cada momento da história dinamizando tensões num campo sensível, e isso é tão poético quanto dramático.

O mesmo acontece com as artes visuais: as obras de Munch, por exemplo, possuem um forte traço dramático, assim como as fotografias de Robert Capa se ocupam em contar histórias reais, enquanto Sebastião Salgado investe no drama e na poesia da imagem. O cinema é uma arte predominantemente narrativa, mas alguns filmes produzem mergulhos poéticos mais profundo que outros.

No teatro, arte dramática por natureza, artistas contemporâneos em geral, tendem a abrir mão das histórias para lançarem-se em experiências de envergadura mais poética, ou performativa.

Eu, particularmente, me interesso muito por narrativas. Gosto de contar histórias. Isso me entusiasma. Intuo, inclusive, que parte do que manterá o público capturado numa peça será sim uma boa história. E uma boa história pode/deve ter personagens complexos, conflitos instigantes, ação, surpresa e capacidade de provocar reconhecimento; mas uma coisa que não se pode desprezar num texto teatral é o seu potencial dramático e poético; é a sua capacidade de gerar **tensões** e subjetividades para além do bom e velho conflito entre as personagens, e para além da história em si. Sempre que leio uma peça, fico buscando suas tensões potenciais na esfera do jogo

entre os atores, na esfera do gesto, da imagem, da relação com o público daquele tempo/lugar e do potencial de interlocução com fatos e leituras da atualidade.

Quando comecei a estudar o texto de *Tom na Fazenda* me deparei com uma gama enorme de tensões já propostas pelo autor e tantas outras possíveis no âmbito da encenação. A fábula, em resumo, nos conta sobre Tom, um jovem publicitário, que vê na morte acidental do marido a oportunidade de conhecer sua família, nunca antes apresentada pelo falecido. Tom sai da cidade grande em que vive e vai à fazenda dos sogros. Ao chegar na casa descobre que a sogra é viúva e que nunca tinha ouvido falar dele, e pior: ela está a espera de Helen, a ‘namorada’ do seu filho morto, que deverá vir ao funeral. A história da namorada falsa foi tramada por Francis, irmão do morto, no intuito de proteger a mãe da ‘devastadora’ notícia de que seu filho era gay.

A trama se desenrola em duas vias: na manutenção da mentira e nos jogos violentos que Francis obriga Tom a participar. Ou seja, um ‘prato cheio’ para o público interessado em narrativas.

Mas eu intuo que o que mais interessa ao público é articulação que o texto e a encenação produzem entre as três camadas de expressão. As tensões criadas na estrutura narrativa ganham potência não só pelo encadeamento dos eventos, mas pelo mergulho dramático e poético que a obra faz. Ou seja, a história sozinha, no teatro, se torna insuficiente. Para melhor entendimento, vou destrinchar alguns exemplos dessa intrincada estrutura.

Além dos diálogos funcionais entre as personagens, Bouchard propõe que Tom, faça uso de três outras formas de interlocução ao longo da peça: 1) Ele fala consigo mesmo em pequenos solilóquios. 2) Ele fala com o marido morto. 3) Ele diz coisas para Francis e Ágatha sem que eles o escutem. Tudo isso, às vezes, ao mesmo tempo. Como nessa cena:

FRANCIS: - Ele me mordeu! A senhora viu isso?

AGATHA: - Eu não falo com meninos que falam palavrão.

TOM: - Dente branco na carne roxa!

AGATHA: - Eu descongelei um pouco de canjiquinha pra você.

TOM: Eles comem canjiquinha aqui.

AGATHA: Com bacon.

TOM: - Com bacon!

AGATHA: - Francis, ajuda ele a comer.

FRANCIS: - Nunca.

AGATHA: - Mas ele não pode segurar a colher com os pulsos nesse estado. Tom, me fale mais dela?

TOM: - Uma mulher num corselet preto. Uma mulher balançando em uma gaiola de passarinho. Uma mulher descabelada numa jangada. Uma mulher peituda posando com pilotos de corrida. Tudo que eu posso ver são imagens de anúncios publicitários.

[...]

FRANCIS: - Tom, eu ouvi dizer que ela era doida por macarrão.

TOM: - Ravióli. Tortellini. Spaghetti. Lasanha. Quer mais o que? Sufocada em molho, seu babaca!

AGATHA (para Tom): - E você?

TOM: - Eu adoro macarrão. Eu estou desnortado agora.

AGATHA: - Você nunca falou nada sobre você. Deve ter alguém especial na sua vida.

[...]

TOM (para Francis): - Tira a cueca! Tira a cueca, vai, devagar. Mais devagar! Você gostava disso, não é? Vai, agora tira a sua camisa. Anda! Levanta os braços! Me mostra o seu sovaco.

AGATHA: - O que ele está falando?

FRANCIS: - Eu não sei.

TOM: - Coloca sua mão na sua barriga. Acaricia a sua barriga.

AGATHA: - Eu não tinha nem o endereço do meu filho e ele falava com ele intimidades como essa?

TOM: - Deita na cama!

AGATHA (desconfortável): - Tem muitos detalhes agora.

TOM: - Chupa o meu pau. (*O tempo para.*)

FRANCIS (Tentando disfarçar): Ela era uma safada, heim, Tom? Uma safada! (*Os três riem*).<sup>3</sup>

Logo vi nessa construção do texto um mote interessantíssimo para brincar com modulações de tensão: se Tom fala em meio ao diálogo sem ser ouvido, eu posso experimentar a possibilidade de tornar alguns dos seus gestos invisíveis aos olhos dos demais personagens, como um prolongamento do jogo que o texto propõe com a fala. Durante o diálogo na cozinha, Tom abaixa as calças e continua conversando normalmente com a ex-sogra. As personagens não veem Tom nu, mas o público o vê. Essa imagem gera uma tensão absurda. Primeiro pelo estranhamento inicial, depois pela

---

<sup>3</sup> BOUCHARD, Michel-Marc. *Tom na Fazenda*. Tradução de Armando Babaioff. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2018.

manutenção da naturalidade numa circunstância que na vida não seria natural; e ainda pela força da imagem e seu caráter evocativo: um homem bonito e jovem com as calças abaixadas na altura dos calcanhares, com o sexo e a bunda à mostra, diante de uma mulher mais velha, dando-lhe na boca colheradas de uma ‘papinha’ porque ele não consegue segurar a colher. A imagem resulta erótica, mas também parece pura, é agressiva e violenta, porém doce e maternal. A imagem pode remeter a um bebê com a bundinha de fora totalmente dependente da mãe, apesar de Tom não agir dessa forma: ele está sendo hostil com Francis cobrando-lhe um pedido de desculpas por tê-lo arrastado por 5 quilômetros preso por uma corda nos pulsos.



*Tom na Fazenda. Na foto: Gustavo Vaz, Kelzy Ecard e Armando Babaioff  
Fotógrafo: Ricardo Brajterman*

Esse dispositivo abre um campo fértil de expectativas em torno do que é visto pelos outros: posso brincar com esse mistério, porque apesar do momento em que Tom abaixa as calças ser o máximo de tensão da cena, é também o momento em que temos certeza de que o gesto não é visto por Ágatha e Francis. Todo o percurso até esse gesto radical é muito poderoso, porque alimenta a dúvida sobre se as personagens estão vendo o que Tom faz; assim como não sabemos se eles escutam seus pensamentos. Isso abre

uma potente tensão na esfera dramática e poética da peça, completamente justificada pela narrativa marcada por tantas situações em torno da manutenção da mentira. Há algo velado naquele contexto, uma cegueira que envolve a mãe em relação ao que acontece à sua volta. Um elemento fabular que é potencializado pela encenação em diversos desdobramentos não previstos pelo texto do autor.

Outras formas de potencializar as tensões propostas pela fábula foram criadas com base no mesmo dispositivo: sem que houvesse qualquer indicação do autor, eu propus que Tom usasse um celular em nossa montagem. Com este objeto, ele tira fotos do morto no velório, ilumina-se numa cena em que está preso no porta-malas do carro e transforma boa parte das falas endereçadas ao marido em mensagens de áudio pro whatsapp do falecido. Com isso, o celular de Tom, assim como suas roupas e comportamento, ampliam o **contraste** entre sua origem urbana e o contexto rural isolado daquele lugar: Tom em (a) Fazenda. Com o passar do tempo, Tom vai abandonando o celular. É claro que isso não foi proposto pelo autor, que escreveu a peça antes mesmo dos celulares serem inventados, mas ele já propunha na história que Tom fosse se desconectando, tanto da vida que ele tinha na cidade, quanto da memória do marido. O celular apenas cria mais uma camada de tensão nesse jogo, uma camada que se revela concreta, no objeto.

O fato de a fábula envolver uma grande mentira gera outras possibilidades interessantes de tensão também no campo da imagem e do jogo entre os atores. Foi nesse sentido que propus o barro como principal elemento da cenografia. Dois elementos naturais: terra e água, que misturados possuem textura e cor necessárias para sugerir o chão da fazenda numa primeira camada, mas também para representar, na esfera poética, a sujeira escondida naquela casa. A lama, lançada pelas personagens sobre todo o palco, propõe uma instabilidade enorme para os atores. O desconforto, já existente por conta da ausência total de mobília, é potencializado pela lama escorregadia. Ela altera completamente o jogo entre os atores porque eles são incapazes de garantir que seus deslocamentos serão iguais em todas as sessões, e mais: há uma tensão que se estabelece também para o público que testemunha o tempo todo o risco real que há em lidar com aquele material.

O cenário conta ainda com uma lona preta de plástico, usada para obras, colocada sobre o piso, amparando a lama e produzindo ruídos a cada deslocamento dos

atores. Não há como se mover sem fazer barulho, é como pisar em um campo vigiado onde tudo que se faz é monitorado por alguém. Sacos de areia e alguns baldes pretos, também usados para obras, compõem a cenografia como se fossem gavetas que **escondem** os objetos que entram e saem de cena. Uma única lâmpada pendente no centro do palco emoldura a casa vazia como metáfora da solidão das personagens.

Na relação da peça com nosso contexto local e atual, surgiram ainda questões delicadas capazes de gerar tensões no próprio discurso, a partir da forma como decidimos tratar a personagem que seria o algoz de Tom: Francis, a personagem-motor da peça.

Veja: o Brasil é líder mundial em assassinatos de LGBTQIA+. Sabemos que o número absurdo de casos se deve ao fato de não termos uma política de criminalização da Lgbtfobia, mas principalmente por conta de uma naturalização e um sentimento de que estes corpos são descartáveis; sem contar com o avanço do pensamento conservador e religioso, e todo discurso de ódio às diferenças impregnado nele. Na peça, a história estabelece uma relação direta com o cerne (ou poderíamos dizer ‘o ninho’) do problema: a cultura da homofobia dentro de casa, no âmbito familiar.

A heteronormatividade gera na figura masculina uma necessidade de ser forte a todo tempo, de prover e proteger a família, reprimindo fragilidades e fracassos. A incapacidade de gerenciar emocionalmente essas expectativas gera nos homens uma espécie de frustração, que retorna ao social como uma onda refratária, gigante e tão violenta como a que a gerou. Mas, a essa onda devastadora não se impõem obstáculos, porque ela é naturalizada e normatizada pelo machismo. Francis é esse homem. Ele quer ‘proteger’ a família do vexame e da desonra de ter um ente gay. Mas quanto mais ele se movimenta nesse sentido, mais danos ele causa. O encontro dele com Tom, revela coisas com as quais ele não sabe lidar: a liberdade, a intimidade e o fracasso. Essa fissura leva a níveis de extrema violência física e psicológica sua relação com o cunhado.

O que mais me interessou no texto de Bouchard não foi a temática propriamente dita, nem a *historinha* em si, mas a forma complexa com que ele a estrutura, tridimensionalizando as personagens com imensa profundidade, tornando mais difícil emitir julgamentos. Penso que seria simplista demais opor Tom e Francis como o bom e o mau, o bruto e o sensível, algoz e vítima, o gay e o homofóbico; mas o texto não faz

isso. Há algo na trama que, em camadas mais subterrâneas, aponta para uma espécie de empatia entre eles. Isso me pareceu sensacional. Francis se coloca no lugar do Tom em vários momentos e digo o mesmo sobre Tom; por vezes os dois parecem se fundir numa só figura. Foi quando propus que eles fossem gradativamente deixando seus corpos serem tomados pela lama, provocando um esmaecimento das características individuais de cada um, confundindo um com o outro, aproximando as aparências de Tom e Francis. Aos poucos, Tom vai se apropriando daquele lugar, participando das tarefas cotidianas, ordenhando vacas, auxiliando no parto de um bezerro e termina por assumir o lugar de Francis naquela família. Já Francis, por sua vez, começa a se interessar pelo comportamento de Tom: em dado momento ele olha sua própria bunda no espelho e passa perfume escondido no quarto. E eu vi nisso uma potência para contrariar o discurso simplista que ataca o homofóbico como se ele fosse apenas um sujeito truculento. Resumi-lo a isso é afastá-lo de nós, do público; reduzindo-o a um estereótipo encerrado nesse comportamento. Dessa forma, nós o reconheceríamos como uma espécie de vilão, como se ele pertencesse só ao universo ficcional. Quando um dos atores me perguntou, às vésperas da estreia, se nós não estávamos incitando uma espécie de carisma ou empatia da plateia com a personagem homofóbico, eu disse: Sim, estamos! E isso é o nosso maior trunfo! Eu quero que a plateia goste dele, se identifique com ele e com a sua complexidade, tenha empatia por ele. Para que no momento em que eles se deem conta do que Francis foi capaz de fazer, eles possam cair em si e perceber que se identificaram e se reconheceram no homofóbico, no intolerante, no assassino, no violador. Não quis poupar a plateia disso. Para que isso fosse possível, no campo da encenação, foi necessário investir nos silêncios, nos não-ditos; não deixar escancarar o pensamento ou revelar por inteiro.

Quando li *Tom na Fazenda* pela primeira vez, enxerguei na história um enorme potencial gerador de tensões. Sabia desde o início, que se eu aproveitasse esse potencial, poderia criar uma obra capaz de capturar o espectador e mantê-lo capturado por todo o tempo da experiência, independente do discurso. Por isso, volto a dizer, a força do teatro não está apenas no tema, nem na história e sua sequência de fatos, mas no potencial estético que ela pressupõe.

## 6. um aparte

De todas as minhas remotas memórias em relação ao teatro e ao início dele na minha vida, a mais presente não é de uma peça que assisti quando criança e me provocou o desejo de ser artista, mas de um cogumelo que interpretei aos 6 anos de idade em clube na minúscula e calorenta cidade em que eu nasci. Foi numa peça infantil que minha mãe, professora da escola onde eu estudava, me obrigou a fazer. A personagem da minha mãe era a protagonista: tinha muitas falas na peça e o minha personagem nenhuma, nem saía do lugar: era um cogumelo decorativo. Todos os outros filhos e filhas das professoras interpretavam flores decorativas, arbustos e acho que outros cogumelos também. O figurino era feito de papel crepom e me fazia coçar o corpo todo, mas a minha mãe falou que era para eu não me mexer. É que nos ensaios, eu não parava de me coçar, chorar e reclamar. Para me manter quieto, minha mãe me levou ao jardim da casa da minha avó e me mostrou um cogumelo de verdade. Ficamos ali por algum tempo até que ela se abaixou e sentenciou: “Viu? Cogumelos não se mexem!”

Até hoje não sei nada sobre o assunto da peça. Não lembro nem o nome. Mas a sentença da minha mãe nunca me saiu da cabeça. Fiquei imóvel em todas as apresentações. Claro que eu chorava baixinho porque coçava muito. Nas fotos, eu sempre aparecia chorando, todo torto tentando evitar que o papel crepom colasse nas minhas costas suadinha. Mas a minha mãe me contou que eu terminava sempre orgulhoso. Talvez por nunca ter rompido com a ilusão de que eu podia ser, naquelas quase duas horas de tortura, um cogumelo de verdade.

*[Novamente, blackout]*

## 7. verdade

Buscar a ‘verdade’ numa experiência teatral às vezes me parece um contrassenso. Ouço atores e atrizes, diretoras ou professores falando e pedindo *verdade* nos ensaios, nas aulas; eu mesmo às vezes falo, e quando não falo, penso; e isso me intriga muito. De que ‘verdade’ estamos falando? Esse é um debate tão antigo quanto vasto. Ao longo da história recente, a busca pela ‘verdade’ no teatro encontra muitas teorias e contradições. Na filosofia o conceito de ‘verdade’ caminhou em direções tão plurais que é difícil dar uma definição a essa palavra. Uma ideia que tem me interessado muito é a da ‘verdade’ como algo em constante construção, ao contrário do seu sentido mais comum que a define como princípio rígido, determinante, único e objetivo. Pensar ‘a verdade’ como subjetividade me ajuda a entendê-la e operá-la nos processos criativos de forma mais fluida, coerente e libertadora; de certa forma com o sentido de integridade.

Partindo do senso comum, o que nós artistas de teatro julgamos ser ‘verdadeiro’ numa peça ou no trabalho dos atores? Penso na minha prática, como diretor, e tento me lembrar dos momentos em que a ‘sirene da verdade’ toca dentro de mim. Isso geralmente acontece quando ouço/vejo/sinto uma atriz ou um ator falando um texto ou fazendo um gesto que me soa falso ou que ‘não me convence’; então logo procuro um caminho para ajudá-lo a tornar-se mais convincente. Mas, convincente para quem? Ser convencido ou não de alguma coisa pressupõe, é claro, capacidade de convencer, mas também capacidade de **ser convencido**. Isso me parece algo muito pessoal, um tipo de crivo particular que está relacionado às crenças e memórias não só do performer, mas também do receptor. Já cansei de assistir peças e filmes em que determinadas atuações me pareceram suficientemente convincentes enquanto que para alguns amigos nem tanto. Mas espera: quando um ator ou uma atriz entra em cena está querendo me convencer de algo? E se estiver, de que?

Primeiro preciso considerar que o evento teatral é, antes de tudo, uma elaboração, uma representação de alguma coisa, criada por um grupo de artistas com o objetivo de compartilhar com o público uma parte já mais estruturada desse processo. Mesmo quando se trata de uma experiência mais documental, performativa ou improvisada, no ato do compartilhamento a ‘coisa’ aparece na sua forma representada, ela é uma narrativa, uma elaboração precedida de planejamento ou treino, isso significa que por mais fiel que seja a uma realidade, naquele momento ela é uma representação de uma realidade; não é totalmente espontânea apesar de poder ser em parte.

Partindo disso, podemos dizer que o que se pretende convencer, em uma primeira instância, é de que aquela elaboração artística poderia ser ‘**de verdade**’. Então, para julgar que algo é verdadeiro ou não, o expectador precisa ser dotado de um **senso de verdade**: uma capacidade de julgar o grau de verdade que há numa peça. Mas como o público pode possuir esse senso de verdade sem que lhe seja ensinado, sem que lhe haja algum preparo para isso? A resposta parece estar no fato de que o público ao entrar numa experiência teatral **sabe** que por mais sinceros que sejam os sentimentos, por mais verossímil que seja a história, por mais real que seja a experiência, uma peça de teatro é uma **elaboração**. Para que então seja possível, artistas e expectadores precisam fazer uma espécie de pacto, na grande maioria das vezes tácito. No meu entendimento, há duas formas de estabelecer esse pacto, que apesar de contrárias, podem perfeitamente coexistir.

A primeira delas pressupõe uma suspensão consciente e por um tempo determinado desse **saber**. Nela reside o paradigma da **ilusão teatral**. O expectador ‘acredita’ que aqueles atuantes são aquelas personagens, se reconhecem em suas ações e sentimentos e se envolvem com a fábula ‘esquecendo’ (ou fingindo esquecer) que aquilo não é real. O senso de verdade aqui está na capacidade de reconhecimento análogo entre a obra e o mundo real. Se a experiência em sua dinâmica não for coerente com a realidade e em algum momento suspender o pacto, tirando-o da ilusão, costumamos dizer que não houve verdade ali. No trabalho dos atores todo o esforço na busca pela manutenção da verdade está em manter-se comprometido em agir, reagir, falar e sentir como se o intérprete estivesse vivendo no lugar da personagem, coerente com a realidade, mais ou menos como o que Stanislavski desenvolveu em seu método através dos princípios da imaginação, memória das emoções e fé cênica. Essa forma de lidar com *a verdade* está muito associada a uma interpretação mais realista, que

sabemos, cabe em variadas proposições de linguagem, mesmo que a obra não seja tão realista assim.

Uma segunda forma possível de estabelecer esse pacto está em lidar com a experiência na esfera do jogo. Ela tem menos a ver com ilusão e mais com autenticidade. Todos sabem que uma peça é uma elaboração, então ao invés de fingir que não é, lidamos todos com isso durante a experiência. E mais: nós poderíamos convidar o público a participar da elaboração. Seria como adotar uma postura assumida pela encenação e elenco que ‘sub-diz’ ao público: “Ok, sabemos que isso é não é vida real, nem um recorte dela. O que vamos viver é uma experiência de jogo. Eu não sou essa personagem, mas também não sou eu mesmo vivendo a minha vida. Vocês nos veem, e nós os vemos também. Sabemos que vocês vieram assistir a uma peça, mas aqui vocês serão mais do que isso, serão jogadores ou até mesmo co-criadores, em algum nível. Nós precisamos de vocês para nos ajudar a construir essa experiência. Ela não acontece sem a sua participação ativa”. Isso me parece honesto e verdadeiro. Mas não quero afirmar aqui que ‘fingir’ realismo não seja também honesto, uma vez que todos compactuam com o ‘fingimento’. É que, assumir a elaboração de forma autêntica diante do público, pode ser um outro caminho possível para ‘a verdade’. Isso pode se dar de diversas formas. Desde uma experiência performativa mais radical, sem a existência de personagens ou fábula, onde o expectador atua de fato, faz escolhas, fala e age como um performer; até experiências mais sutis em que seja possível fazer uso do caráter precário do teatro para evocar o imaginário do expectador e sua capacidade de elaborar a obra junto com os performers.

Quando vamos ao cinema, principalmente se formos assistir a um filme de ficção, geralmente o pacto de suspensão se estabelece pela ilusão. Tudo é feito para que nós nos esqueçamos de que estamos diante de uma elaboração; uma simulação editada da vida real. As interpretações verossímeis, a tela grande e o som ao redor faz a gente se sentir como se estivéssemos dentro do filme, *voyeurs* das situações e cúmplices das personagens. Somos estimulados a nos desprender da cadeira e ‘viajar’ para dentro da fábula. Se há uma cena na cozinha, lá está ela; se algo terrível acontece no alto de uma montanha, estaremos lá também, vendo a neblina, o vento, a lágrima, o pássaro, o sangue, o sol e toda a paisagem sob diversas perspectivas. Nos sentimos como se estivéssemos lá.

No teatro isso é impossível; para que nos sintamos com se estivéssemos no alto de uma montanha será preciso um esforço dos artistas e principalmente do espectador. Para que essa montanha se realize no palco, será preciso que a peça a sugira, seja pela cenografia, pelo comportamento gestual dos atores, ou pela palavra. Mas também será preciso criar um pacto com os espectadores para que eles se engajem nessa elaboração.

Na peça *Molière* de Sabina Berman, a personagem Racine diz ao Arcebispo: “Eu sou maior que Luiz XIV, senhor. Maior mesmo que Deus. Porque eu escrevo *árvore* e se ergue uma floresta. Eu digo *água* e um oceano se arrebenta.” A autora propõe que a palavra *árvore* (no singular) possa sugerir uma floresta inteira na cabeça dos espectadores, a palavra *água* explodiria na imaginação como um oceano, com toda sua diversidade e imensidão. É que quando a montanha aparece no filme, ela é apenas aquela montanha escolhida pelo diretor e sua equipe. O cinema singulariza o imaginário dos seus criadores em uma imagem definitiva e única. Mas no teatro uma montanha sugerida pela fala e/ou corpo do ator pode se desdobrar em diversas montanhas possíveis, porque quem vai realizá-la efetivamente é o imaginário de cada espectador através de seus arquivos anamnésicos pessoais. Se houver duzentas pessoas na plateia, teremos duzentas montanhas distintas: luminosidades, altitudes, cores, texturas, temperaturas e toda gama infinita de sensações causadas por estar no alto de uma montanha.

O teatro é precário em comparação ao cinema, mas aquilo que o faz precário é também a sua maior riqueza. A impossibilidade de concretizar o imaginário em sua elaboração potencializa seu caráter evocativo, sendo mais necessário o encontro com a imaginação do espectador, tornando-o uma espécie de coautor da obra. Denis Guénoun em *O Teatro é Necessário?*<sup>4</sup> nos diz que a única coisa concreta no teatro “é o corpo real dos atores e suas palavras efetivamente pronunciadas”. Ele afirma que até mesmo a personagem, só “existe como imaginário na atividade mental do espectador, e do ator.” Autores, atores e encenadores as elaboram e as traduzem em atos, palavras, gestos, provocando no espectador “uma prefiguração imaginária, análoga ou, ao menos compatível, com a que habitava o ator”. Para Guénoun “a relação teatral se constrói como conjunção mental desses dois imaginários. **O teatro está na cabeça.** Sua existência é imaterial. Materialmente só há atores no palco. (Guénoun, 1977, p. 101)”

---

<sup>4</sup> Guénoun, Denis. *O Teatro é Necessário?* Tradução de Fátima Saadi - Editora Perspectiva, 2014.

Há alguns anos dirigi uma peça em parceria com outro diretor, a partir de um texto que eu escrevi baseado no romance *Amor nos Tempos do Cólera*, do colombiano Gabriel García Márquez. A peça chamava-se *Antes da Chuva* e tinha no elenco apenas dois atuentes. A fábula contava a história de um encontro entre um imigrante e uma jovem nativa bem mais velha que ele. A ação se passa num povoado ribeirinho amazônico destruído pela falência da exploração de borracha. Um lugar completamente abandonado onde cada vez mais pessoas partem e nunca ninguém retorna. Nesse contexto, Aramis, na ocasião com 11 anos, encontra Ana numa casa abandonada onde ela mora com a avó. Inspirada pelas histórias de espionagem que ele lia para ela em voz alta, Ana planeja uma "fuga" no navio do Papa que passará em breve pelo povoado. A narrativa se desdobra em mais de 20 anos dessa relação, durante sessenta minutos de peça. A história é toda contada pelas personagens, mas a narração é feita no futuro do pretérito: o tempo verbal das possibilidades não realizadas, bastante diferente do habitual. Aramis e Ana narram uma história possível e não uma história vivida. No início da peça, instaurados num certo hibridismo entre ator e personagem, eles começavam dizendo:

ELE: - Eu a teria visto pela primeira vez quando eu voltava da escola. A chuva castigava o povoado e se não tivesse chovido, eu passaria direto pela marquise do sobradinho onde **você**, provavelmente, morava. Uma construção antiga do tempo em que os barcos chegavam cheios.

ELA: - Já devia mesmo ser inverno e fazia muito calor. **Você** realmente voltava da escola. Mas ainda não choveria. **Você** ficaria enjoado e pararia pra vomitar.

ELE: - Eu, que naquela época deveria ter pouco mais de onze anos e **você** no máximo treze.

ELA: - Quinze.

ELE: - Quinze com aparência de treze. Franja reta sobre as sobrancelhas, pernas finas, olhos de sapo. Pareceria um moleque. *(tempo)* **Você** então limparia o chão e eu iria embora.

ELA: - Mas, talvez por um misterioso desejo de ficar ali, **você** começaria a vomitar sobre seus

próprios braços espalhando aquela gosma fedorenta pelo corpo e se lambuzando ainda mais.

Limparia a boca na blusa, fingiria certa tontura.

ELE: - O que não seria muito difícil porque eu não estaria mesmo nada bem.

ELA: - Tudo isso para que eu te acolhesse e te chamasse pra entrar. Eu te daria um banho e **você**/

No diálogo, o tempo verbal sugere que as personagens, em alguma esfera do jogo que não se define, estejam experimentando situações possíveis para um primeiro encontro. Com uma narrativa totalmente instável, os dois seguem criando possibilidades de um futuro possível, embrenhando-se num jogo perigoso movido pela complexidade das relações de amor num contexto social e geográfico delicadíssimo. Ana se elabora no desejo de ir embora dali. Mas Aramís teria muito medo de partir. Ana desejaria construir uma história fora, mas Aramís quer ficar.

Contudo, o grande ponto de tensão da peça não está nos acontecimentos narrados, mas no duelo que vai se estabelecendo pelo controle da história. Na medida em que o jogo avança, outros obstáculos mais internos vão surgindo: orgulho, vingança e subserviência, por exemplo. A jornada é cheia de viradas e as personagens passam pelas mais variadas situações de humor e emoção. Ana se casaria com outro, Aramís lhe escreveria cartas nunca lidas, mas no fim descobriria que ela não lia as cartas porque não saberia ler.

Durante o percurso, muitos espaços são evocados: as ruas da cidade abandonada, uma ponte, uma igreja de palafitas, a plantação de pitomba, a Margem Funda, uma rinha de galos, o navio do papa e a multidão de pessoas entregando presentes. Uma vez que a história se estabelece num jogo de possibilidades onde intui-se que nada de fato teria acontecido (ainda), optamos por trabalhar com o palco completamente vazio durante toda a peça. Queríamos radicalizar a ideia de que *a peça está na cabeça*, de que o teatro não acontece de fato no palco nem na plateia, mas *entre* um e outro, no encontro dos imaginários. A palavra, a voz, o gesto e o corpo dos atores seriam apenas evocadores do imaginário do expectador, que por sua vez seria capaz de realizar a cidadezinha, a história e até mesmo as personagens.

Em *Antes da Chuva*, os atuentes se revelam descolados dos suas personagens, libertos deles. Não falam o tempo todo como eles falariam por que assim como suas histórias de vida, as personagens também não estão ali; quase nunca mimetizam seus gestos, tampouco permanecem sentados numa cadeira apenas a contar. Muitas vezes ouvimos expectadores compararem a experiência de ver esta peça com o ato de ler um livro, imaginando e co-criando tudo que era sugerido num plano mental. Quantas igrejas possíveis! Quantos navios e casas, quantas Anas e Aramís foram imaginados com uma variedade de aparências e vozes infinitas. Esse tipo de experiência, mesmo com muita

elaboração, me parece bastante autêntica; porque ela opera numa esfera de jogo, assumindo o teatro como representação. O que não impede de flertarmos com a ilusão às vezes. É que um tipo de pacto não invalida o outro. Assumir a elaboração teatral diante do espectador não impede de pactuar com a ilusão também. Pelo contrário, para mim uma é o alargamento da outra. E há uma enormidade de nuances e combinações.



*Antes da Chuva. Na foto: Bruna Portella e Luan Vieira  
Fotógrafa: Alexandra Martins*

O pacto (pela verdade) de cada obra é criado por nós, não pelo público. Somos nós que criamos os códigos de leitura que uma peça vai ter, sua gramática, ou seja, a forma como o público vai ler a peça. *Antes da Chuva* tinha uma gramática bem específica, mas não tão diferente de outras peças que dirigi. Gosto dessa oposição entre ilusão e desvelamento, entre jogo e representação; isso gera uma tensão gramatical que quando assimilada se complementa de forma que uma potencializa a outra. A prova disso é que nunca fiz uma peça realista, mas geralmente proponho atuações mais coerentes com o mundo ordinário. Da mesma forma, dificilmente me experimento na radicalidade do pós-drama, mas nunca me encerro nas proposições do texto como numa montagem convencional.

O caso é que, independente da linguagem ou estilo, a verdade cênica para mim está ligada a uma espécie de **integridade**. Trata-se da capacidade de ser coerente com o pacto que se estabeleceu. Um desvio accidental, ou uma ruptura gramatical sem propósito ou consciência, pode representar uma suspensão do sentimento de verdade por parte do espectador. Uma vez dada as regras, me parece necessário segui-las porque do contrário nós trapaceamos no jogo. A trapaça pode ser também uma proposta e se for, que seja deliberada. Nós é que somos responsáveis por manter a cumplicidade com o público e não o contrário. Nós os ensinamos a ler a obra, então temos responsabilidade em mantermo-nos fieis aos códigos que criamos. Partindo desse pressuposto, buscar *a verdade* é manter certa coerência, não à realidade, mas às regras do jogo; regras que os próprios encenadores e atuantes criaram no processo de elaboração.

Em *Antes da Chuva*, a grande dificuldade não estava em detectar o que era verdadeiro ou não, mas em definir com exatidão a gramática. Não queríamos ver as personagens no palco, tampouco nos interessava ver os atores expostos com suas identidades reveladas, também não os queríamos totalmente despidos de si mesmos. Esse nó, nos fez descobrir uma espécie de jogador intermediário e híbrido, que se assume como um performer opinioso, que se move com as motivações da personagem, mas sem sê-lo. Foram quase seis meses de trabalho duro para que nós descobríssemos o tom exato da atuação. Desse modo, a sirene da *verdade* tocava quando o ator ou a atriz parecia estar escondendo algo, uma vez que a regra principal era ‘cartas na mesa’. Quando eles tentavam se mostrar espontâneos, fingir que não simulavam, a sirene tocava também; ou quando eles pareciam acreditar demais em algo, quando ‘viviam’ uma situação tão profundamente que perdiam a conexão com o jogo. Guénoun nos diz que:

o primeiro requisito do jogo provém da apresentação do corpo. Não da representação, pelo corpo, de alguma coisa da qual esse corpo seria a figuração, mas da exibição do próprio corpo. Ora, esta mostraçõ pretende alcançar uma **verdade** que não é a da adequaçõ a uma imagem, mas a da integridade de uma presença. Este estar-aí sobre o palco não tem nada de ordinário: aqui a espontaneidade se revela **falsa**. (GUÉNOUN, p. 133)

Em outra lógica, tenho tentado refletir em meio a esse caos social e político em que estamos viemos no Brasil, sobre ‘o papel da verdade’ no processo de revisão histórica desse país, que ao longo de tantos anos propagou noções, notícias e ensinamentos falsos e mentirosos a respeito dos atos e intenções de uma elite acumuladora e genocida.

Quando perguntado numa entrevista sobre “que estética, no teatro, será capaz de representar este momento”, não posso deixar de pensar que; diante da crença massiva em um grupo que se estabeleceu por séculos pela dissimulação e pela mentira; diante das farsas registradas nos livros de história; da falsidade, da trapaça e da desonestidade reinante; penso que só uma **estética da verdade** poderia caber nesse contexto, em oposição a esse contexto. E para operá-la me parece fundamental começar estabelecendo outros pactos com o público, baseados na transparência, na empatia e na lucidez.

## 8. presença

Toda atriz e todo ator sabe que estar verdadeiramente presente em cena é algo muito mais complicado do que se pode imaginar. Talvez, o meu desconforto pela tal ‘busca da verdade’ na atuação seja apenas uma questão semântica. É possível que a tão desejada capacidade de convencimento de um atuante seja um eufemismo para descrever a complexa capacidade de estar presente ou inteiro naquilo que se está fazendo. O problema é que isso talvez estimule atores e atrizes a atuar com base na lógica do truque, ou seja, do ocultamento do seu verdadeiro estado de presença para simular uma espécie de verdade reconhecível pelo senso comum, a fim de parecer real ou verossímil, sem ser. Penso que talvez um atuante devesse se empenhar mais em estar de fato presente do que em ser convincente; afinal, ninguém precisa convencer o público de que aquilo não é falso.

Certa vez, vi por acaso um relato de um lutador de MMA dizendo na televisão que no momento da luta, o mundo exterior parece desaparecer: “eu não penso em mais em nada. É como se naquele instante só existisse eu e o adversário”. Ele dizia que o cérebro parecia se fundir com os músculos, mãos, pés e coração. “Tudo vira uma coisa só.” Achei tão bonito. Nunca me esqueci dessa frase. “Tudo vira uma coisa só”. Naquele momento, ele me deu a dimensão do que poderia ser o estado de presença absoluto: um grau de atenção, foco, alerta máximo em que todo corpo (e alma) está concentrado no objetivo; um senso de integração mente-matéria-espírito tão extraordinário quanto raro. Passei um tempo pesquisando e acreditando nessa forma de presença como base da performance dos atores em cena. Mas para o meu desapontamento, as experiências resultavam em atuações rígidas e ensimesmadas; performers focados na própria performance, ocupados em defender-se e atacar o interlocutor como se fosse um adversário. Um erro.

Mais tarde, um breve contato com treinamento de palhaços me ajudou a descobrir um outro tipo de presença na cena: o que passei a chamar de presença

iluminada. Entendi que o performer deveria antes de qualquer coisa manter-se lúcido, ou seja: em luz. Tudo ao seu redor deveria estar iluminado, ao contrário do lutador que obscurece o seu entorno. O performer presente vê e ouve tudo. Ele reage a tudo que acontece mesmo que num campo invisível. Nada lhe escapa. Tudo que ele faz em cena, toda a elaboração performática, incluindo a trajetória da personagem (quando houver), sua partitura de ações e gestos, sua fala, ou seja, tudo deve estar iluminado por uma consciência do todo. Ele possui um radar capaz de ler com sutileza o que acontece a sua volta e toma decisões com base nessa capacidade: de estar verdadeiramente ali lidando com tudo e só com o que está ali. Para isso, é preciso aprender a acolher.

Acolhimento! Tenho usado muito essa palavra com os atores. Às vezes, os vejo tão inquietos em busca de algo fora deles, a espera de uma resposta, uma explicação mais crível ou uma forma de fazer: uma entonação, um gesto. Proponho sempre que, ao invés de brigar, que tentem acolher o problema, com isso podemos entender sua origem e relaxar na questão. Esse relaxamento vai iluminar tudo a sua volta. Então será possível abrir sua consciência para o jogo, enxergar os outros jogadores não como oponentes, e sim como parceiros e cúmplices, incluindo o público.

Muitas vezes vi atores lutando com o público. Tentando fazer o público acreditar no que ele queria, preocupado em mostrar mais do que em jogar, cada vez mais obscurecido, mais ensimesmado, sem nenhuma clareza de si mesmo, sem conseguir discernir sobre o que é seu e o que é do outro, sem a menor capacidade de lidar com o imponderável; paralisado diante daquilo que o tirou da trajetória previamente elaborada. Eu trabalhei com grandes atores e atrizes que não sabem lidar com o imponderável, característica elementar do jogo.

O performer presente é aquele que tem consciência das regras, mas que sabe lidar com os imprevistos porque ele está relaxado. Ele está em alerta, mas relaxado. Ele vê tudo com olhos límpidos, ouvidos bem abertos, respirando junto com o entorno. Conseguir isso não é fácil. É como meditar: demanda exercício diário e cotidiano, autoconhecimento.

Em função disso acredito, como diretor, que todo mundo que se dedica a performar deveria praticar a meditação e o palhaço. Chego a pensar que não só artistas, mas todo ser humano deveria estudar a arte da palhaçaria. Deveria ser uma disciplina obrigatória nas escolas de ensino primário e médio, assim como a meditação. Tão

importante quanto aprender os diversos conteúdos é aprender sobre si mesmo, mas não só no plano mental e psicológico, mas através do corpo e do jogo.

O trabalho dos atores é, no meu entendimento, mais complexo do que o de qualquer outro artista, porque o trabalho está nele. Se entendermos o ator como poeta da cena, podemos dizer que ele é ao mesmo tempo o poeta e a poesia. E como somos diferentes a cada dia, a obra será sempre única. Por isso, é fundamental estar todas as vezes inteiro e presente. Nesse caso, a obra não existe sem a verdadeira presença. E o aprendizado de um performer em relação ao estado de presença se dá através de uma jornada longa de onde não se pode esperar que ele esteja pronto para exercer, porque ele nunca estará pronto se não exercitar sempre, na própria vida cotidiana, dentro e fora do palco.

Mas há outro lugar de presença que me importa mais aqui: a presença do expectador. Em processo, falamos muito do estado de presença do ator, mas nos esquecemos de que o jogo só acontece se o expectador também estiver verdadeiramente presente, iluminado e ativo. Provocar esse estado de presença no público é responsabilidade nossa, como artistas. Um expectador ausente é capaz de minar o jogo e provocar uma nuvem de desinteresse geral. Ele pode não gostar da peça, mas se ele se desinteressar, para mim, isso corresponde ao fracasso.

Certa vez, ao final de uma apresentação de *Alice Mandou Um Beijo*, peça que dirigi em 2015 com a minha companhia, ouvi um dos atores dizer: “Nossa! A plateia hoje estava morta. Pareciam uns zumbis!” Ao ouvir aquilo interpretei como: “a plateia hoje estava ausente”. E agora? No dia seguinte chamei o elenco para uma conversa e perguntei várias coisas. Eu estava verdadeiramente interessado em entender melhor esse processo.

Um grupo de pessoas compartilhando a mesma experiência ao mesmo tempo no mesmo espaço é um organismo único, ou seja: uma plateia também nunca é igual a outra. Mas, se um expectador desanda a falar alto ou rir desesperadamente, se um aparelho toca ou alguém mexe no celular, se um expectador responde a uma provocação da cena em voz alta, se tosse muito, se grita palavras de ordem ou mexe o tempo todo na cadeira, ou seja, qualquer dessa situações pode alterar a qualidade da recepção no geral e reverberar por toda a sala como um vírus que se espalha. Mas, isso não quer dizer que

o público esteja desinteressado, ele pode estar apenas incomodado com a obra, e isso pode não ser algo ruim.

Agora, se os performers estão realmente presentes, o público também é afetado por isso. Numa determinada apresentação de *Tom na Fazenda*, expectadores pontuais riam muito em momentos em que uma personagem ironizava ou agredia a outra com atitudes homofóbicas. Isso provocou no elenco uma raiva gradativa que foi alterando algumas pulsações da peça, ela parecia ficar ligeiramente mais violenta que o habitual. A peça acontecia em espaço próximo a uma comunidade que sofria diariamente com a violência do crime organizado e milícias. A ‘ira’ dos atores tornava a experiência ainda mais difícil para uma parte da plateia que ficava notoriamente mais incomodada. Um grupo bem pequeno de pessoas se levantou aos poucos e abandonou a sala. A audiência como um todo ficou um pouco mais ruidosa, o que fez com que o elenco agisse ainda com mais violência uns com os outros, num efeito ‘bola de neve’. O resultado disso foi um final catártico para elenco e público. Tal evolução foi claramente observada por nós, na plateia, mesmo que tudo tenha acontecido de modo bem sutil.

Muitas sutilezas acontecem numa sala de espetáculo durante uma apresentação e toda experiência é válida, menos aquela em que o expectador se desinteressa da obra. Claro que há plateias mais silenciosas, outras que se manifestam mais, umas mais inquietas, outras menos reativas. O grau de manifestação é algo relativamente mensurável, mas seu real interesse, a sua real presença (ou ausência) é mais difícil de mensurar. Quando há cenas de humor, por exemplo, podemos ter um termômetro mais claro. Mas e quando não há?

Investigando o que acontecia em *Alice Mandou Um Beijo* fui percebendo o seguinte: a peça começava com uma cena cheia de mistério, sem falas, em que as personagens pareciam chegar do cemitério, onde tinham acabado de enterrar uma mulher jovem, que se chamava Alice. Nesse início, o público estava sempre atento, montando o quebra-cabeça inicial: quem são essas pessoas, que tipo de família é essa? Moram todos juntos? Que relações eles tinham com a falecida? E a principal delas: por que essa jovem havia morrido? Depois de quinze minutos, mais ou menos, surge finalmente o drama da peça: Jandira, a mais velha, se envolve com o viúvo da irmã e planejam vender a casa. Ela tem um filho autista e um pai doente e senil. Tudo certo com as tensões da fábula, porém havia uma fragilidade na encenação.

A peça iniciava com uma longa cena de silêncio, cheia de tensões e mistérios; mas quando começavam os diálogos, a partir de certo momento, a encenação repousava sobre o texto, ou melhor, ela virava suporte para o texto, reforçando o que já continham os diálogos e fazendo uso mais previsível do espaço, com movimentação e gestual redundante e ordinário. Esse conjunto contribuía para ir esvaziando aos poucos a tensão entre texto e cena, mantendo-a (a tensão) apenas na esfera fabular, no drama do texto e nas interpretações sensíveis e delicadas do elenco. Mas isso, por si só, era extremamente frágil porque a minha encenação estava preocupada apenas em servir ao texto e à fabula. Esse é um dos grandes desafios em dirigir o próprio texto. Denis Guénoun nos disse em 1977 que “hoje as pessoas vão ao teatro para ver teatro e não mais para acompanhar uma história”. Segundo ele,

ir ver um espetáculo é bem diferente do que ir ver uma peça: ver uma peça era seguir uma história, situações e personagens em conflito. Ver um espetáculo é ver a teatralidade em sua operação própria. (...) é exatamente ir ao encontro de uma encenação, de uma colocação no palco, de uma operação de exibição enquanto exibição autônoma e singular. (p.140)



*Alice Mandou Um Beijo. Na foto: Luan Vieira. Fotógrafo: Renato Mangolin.*

Mas, em *Alice Mandou Um Beijo*, a força se mantinha apenas no drama do texto, a encenação caminhava subjugada a ele, submissa e casual. Acontece que isso deixava o interesse do público pela experiência teatral como ‘por um triz’. Imagine uma encenação que não se põe; não se propõe a uma dinâmica de tensões no espaço e no tempo, entre os elementos materiais e imateriais, que não confronta o próprio texto, que não o extrapola, nem o espreme.

As interpretações, apesar de potentes, foram orientadas a seguir nesse mesmo fluxo, tentando reproduzir o ‘real’ da forma mais espontânea possível, no sentido de fazer o público esquecer que eram atores em cena. Tantas vezes ouvimos relatos do público perplexo diante da atuação do Luan Vieira, interpretando o filho autista com uma perfeição que fazia muita gente achar que o próprio Luan era autista. Isso é incrível para um ator, mas quando a encenação se esconde atrás do texto, na tentativa de reproduzir o real, o teatro perde em parte a sua função.

Esse ‘naturalismo’ coloca tudo no mesmo lugar, no mesmo tom. Perde-se a potência do contraste, o desafio de lidar com estranhamentos. Perde-se a diferença, deixa-se tudo homogeneizado, sem relevo: sem montanhas nem abismos; sem aventuras, nem riscos. Ou seja, tudo na mesma frequência, na mesma vibração, como num mantra.

A verdade da vida no palco é tediosa. Não que a peça fosse tediosa, mas ela se mantinha interessante apenas pelo drama das personagens e pela performance dos atores, não pela cena em si. Isso deixava o público um tanto quanto passivo, como o público do cinema, sem ser nunca convocado ao jogo e à elaboração, blindado por uma quarta-parede ilusória, abandonado e reduzido ao posto de uma mera testemunha, mero espectador com ‘s’.

Acredito que o público de teatro, diferente do cinema, também está em busca da ‘tal presença’, ele deseja para si uma presença iluminada, pulsando e jogando como partícipe. Se eu, como encenador, o abandono na redundância e na previsibilidade da encenação, se deixo tudo revelado, não o provoco, não lhe driblo, nem jogo com sua capacidade de imaginar ou apreender novas gramáticas, ele não se interessa, então ele se ausenta; torna-se uma presença ausente.

Em *Alice mandou um Beijo* os expectadores estavam conectados à obra pela fábula, ou seja, por um fio do aborrecimento. Afinal, eles estavam em um teatro. Se quisessem uma experiência meramente ficcional teriam ido assistir a um filme comercial ou ficado em casa vendo novela.

O fato é que o fio fabular estreito e frágil que conectava os expectadores à peça, poderia ser facilmente rompido caso o elenco não estivesse num bom dia, por exemplo, ou, sem perceber, comessem a operar no modo automático (ou seja ausente), isso fatalmente romperia a conexão. Inclusive, é muito comum os atores perceberem essa desconexão em cena e começarem a fazer algo para resgatar o público, para reconectar-se com ele. Esse movimento ocupa os atuantes com uma tarefa menos comprometida com a obra/jogo. É muito comum atores começarem a exagerar, a gritar demais, ou perder a medida da sua atuação no intuito de fazer a peça ‘arrancar’ a todo custo. Nesse momento, o elenco já não tem mais o relaxamento necessário para iluminar o entorno. A mente preocupada é solo infértil para o jogo. Ao invés de respirar e acolher o que está acontecendo, eles partem para uma batalha como aquele lutador de MMA, presente apenas em si mesmo, num mundo escuro, num grau de cegueira e contração que impossibilita agir para além do instinto e do adestramento; uma massa corpórea bruta, órgãos todos deslocados sem qualquer consciência da distinção entre cérebro, bíceps e coração, tudo fora do lugar.

Eu imagino que haja atrizes e atores que gostam de se sentir desse modo. Reúnem todas as forças, não pensam em nada durante a peça e agem com o máximo de devoção, como se estivessem encarnados na personagem. Tem atores que gostam da sensação de serem tomados intensamente por uma ‘coisa’ e seguir como um bicho selvagem, indomável pelo ambiente da cena. Isso deve dar muito prazer aos intérpretes ‘mais viscerais’. Isso talvez explique porque quase sempre que eu saio desagradado de uma sessão, ao chegar no camarim encontrarei o elenco radiante de felicidade; eles e elas se sentiram inteiros, pulsando, encarnados ou tomados pelas motivações e emoções da personagem. Tenho muito medo quando isso acontece. Normalmente a experiência para quem assiste é frustrante, porque aquele atuante provavelmente jogava apenas com ele mesmo, no escuro das suas emoções, no âmago do seu egoísmo ou na sombra do seu próprio prazer, ou seja: ausente.

## 9. Gaivota

O espetáculo *Gaivota - Tema para um Conto Curto*, dirigido por Enrique Diaz em 2006 começa ‘dizendo’ ao expectador que ele está diante de uma obra em processo, em construção, em análise, ou como perceberemos mais pra frente: uma peça em autoanálise.

A montagem parte do texto de Tchecov para repensar o próprio teatro. O elenco começa todo sentado em cadeiras de madeira alinhadas ao fundo de um cenário inteiramente branco e vazio. Eles parecem não saber o que fazer, como começar. Um ator folheia um livro, outros encaram a plateia, outros ainda parecem buscar na memória algum dispositivo para o ‘start’.



*Gaivota – Tema para um conto curto. Foto: divulgação*

A atriz Mariana Lima levanta-se num ímpeto, como se tivesse um desejo súbito de sair da inércia e iniciar a peça. Ela se desloca numa ação decidida e violenta. Ela pega sua própria cadeira, dirige-se à boca de cena, senta-se, pensa e diz: "Eu me pergunto como começar uma peça que fala justamente do fracasso de uma peça." Os outros atores, movidos pela questão proposta por ela, saem de suas cadeiras trazendo ao palco outros elementos: vasos de plantas, aparelhos sonoros que reproduzem cantos de pássaros. Eles fazem isso como se estivessem naquele momento decidindo onde colocar os objetos e pensando no que mais poderiam trazer para compor aquele primeiro espaço ou atmosfera.

Enquanto isso, Mariana Lima inicia uma narrativa situando o espectador no lugar onde a primeira cena se passará. Ela derrama café sobre o piso (também branco) e descreve o lago de águas turvas em cuja margem é montado o palco da peça que Treplev compartilhará com os amigos de sua mãe, Arkadina, evocando o que seria o primeiro ato da peça de Tchecov. Emilio de Melo entra no jogo proposto pela atriz "andando" com os dedos das mãos na beira do "lago" enquanto Mariana deita no chão narrando ações e sensações daquela que parece ser a sua personagem naquela primeira cena. Trata-se de Nina, a jovem e sonhadora atriz que atuará naquela noite na peça amadora de seu namorado Treplev.

Já aqui, sabemos que Diaz nos propõe um desafio: ele parece querer de nós, espectadores, certa cumplicidade para imaginar aquilo que nos é sugerido, e mais: quer que estejamos ativos num processo de reflexão e ressignificação dos códigos apontados. Entendemos, já nesse pequeno prólogo, que não estamos diante das personagens do clássico de Tchekov, mas de um coletivo de atores e atrizes que estão falando deles mesmos, do seu ofício e suas idiossincrasias. Há em todo esse movimento inicial certa artificialidade na origem dos significantes: o som do canto dos pássaros surge dos aparelhos sonoros dispostos no cenário. Este ato está nos dizendo que os pássaros não são reais, ou melhor, eles podem ser reais, mas não estão presentes. Esse som que escutamos é uma reprodução mecânica do som que identificamos como o canto de pássaros. De qualquer modo, ao invés do som vir das caixas escondidas no cenário, ele vem de um aparelho exposto no ambiente da cena, posto e acionado por um performador. Não há ilusão, há revelação.

Diaz parece querer testar os limites da comunicação teatral e sua eficiência através de um outro tipo de pacto que poderá ser travado entre expectador e atores: uma aposta na autenticidade do encontro e do jogo de significar e ressignificam, como uma resposta ao clamor de Treplev, no original de Tchecov, por uma espécie de revolução na cena teatral.

O elenco parece atuar no limite entre a ficção e o real. Eles trazem a experiência do jogo em processo de criação para a própria cena, dando uma sensação de que estão pensando e agindo naquele exato momento, com o frescor de quem cria (ou joga) no aqui-agora. Diaz parece guiar os atores na contramão da atuação psicológica e apostar num alto grau de descolamento ator-personagem. Os atores parecem não só distanciados das personagens na maior parte do tempo, como parecem questioná-las, duvidar delas, criticá-las e não apenas defendê-las como propõe Stanislavski. Há no tom de suas atuações uma espécie de inquietação, como se nunca estivessem satisfeitos com as respostas que surgem de suas intermináveis perguntas.

Sim, porque me parece que interessa mais a esses artistas problematizar o texto, a comunicação e os próprios procedimentos de significação da cena teatral do que proferir discursos e afirmações apoiados nas fracassadas personagens tchecovianas. Numa das cenas mais emblemáticas da peça, uma atriz levanta uma planta e pergunta: "O que é isso aqui?" Os outros tentam responder: "uma planta", "uma gaivota", "uma natureza morta", "uma representação da natureza". Depois de negar todas as tentativas, a própria atriz responde colocando em evidencia a planta com suas raízes expostas: "é a cabeça do Treplev, eu tô vendo, ele ficou chateado. Ele ficou com as sinapses cortadas, os neurônios interrompidos". Aqui há o máximo da relativização do significado diante de um significante quase aleatório. O objeto real é uma planta: todos nós vemos uma planta, mas os performers, no instigante jogo da ressignificação, levantam possibilidades para renomear o objeto real atribuindo a ele qualquer outro significado, aquela planta (assim como tantos outros objetos evocados e materializados nessa peça) tanto pode ser uma gaivota quanto um helicóptero ou uma peruca, a representação do medo ou a cabeça de uma personagem em curto diante da incompreensão. Desse modo eles brincam com a própria teatralidade.

Diaz parece querer revelar os truques do teatro tradicional para descobrir uma outra forma de jogo entre elenco e expectadores, abrir buracos para fora da ficção,

desconstruí-la e reconstruí-la na esfera do jogo, arrancar os panos pretos da caixa cênica agora branca, revelar a mágica, negar a ilusão, despir as personagens, arrancar seus disfarces e destituí-las do lugar de condução da ação da peça. Como diz Guénoun, Diaz parece

admitir a obsolescência (do teatro), interrogar de um outro modo o surgimento da necessidade que nos leva para os palcos ou para diante deles. E admitir que o esquema da identificação (e da ilusão) não permite mais explicar o que aconteceu e que devemos nos desprender dele. E desprender-nos, em consequência, das condutas que este modo de pensamento organiza: para agir ou reformar o teatro, deixando de nos referir ao que ele não é mais. (GUÉNOUN, p.100)

Dessa forma, as tensões necessárias à manutenção do interesse do expectador pela obra não estão mais na esfera ficcional, mas na esfera do jogo da desconstrução e da reconstrução de sentidos, no embate entre atores-jogadores-personagens acerca dos modos de elaboração e também na **fricção** entre o que se vê e o que se atribui ao que se vê. Numa cena, a atriz Mariana Lima revela que o sangue na cabeça do filho não é sangue, é batom. O filho insiste que é sangue enquanto a mãe jura que é batom. Ela acaba cedendo para não contrariar o filho exatamente como a personagem Arkadina age na peça de Tchekov, o que nos mostra uma espécie de reverberação da ação ficcional na esfera do jogo entre os atores, uma alimentando a outra.

Para Guénoun, o jogo do ator deveria ocupar hoje em dia todo o espaço do palco. "Sua necessidade intrínseca não pode mais ser deduzida da necessidade de dar vida a personagens." (p.131) Ele afirma que o jogo do ator não deve mais obedecer ao imaginário das personagens, apesar de 'roçar' neles de alguma forma. O que ele propõe então é uma inversão na relação de poder ator-personagem, uma outra forma de operação, menos vinculada, mais articulada. "É o jogo que sustenta o papel, e não mais o contrário" (GUÉNOUN, p. 131).

Mas é importante notar que não há na encenação de Diaz uma negação completa da ficção, o que acontece é que a ficção serve como impulso para o jogo e para uma discussão importante sobre a relação do teatro com o expectador nos dias de hoje. Aqui o teatro é atravessado não por uma "meta-narrativa", mas por uma meta-reflexão. Diaz

se apoia no texto de Tchecov para levantar questões sobre o fazer teatro nesse início de século, problematizar o encontro e a comunicação entre o artista de teatro e seu escasso público, o comportamento do artista diante do impulso e da paixão, mas também diante do fracasso e da impossibilidade.

Tchekov aborda o assunto através de uma escrita sem grandes conflitos e ações, mas também através de suas personagens que monologam delicadas reflexões sobre ser artista: a imaturidade do jovem dramaturgo Treplev que parece falar por símbolos, a nostalgia vivida pela famosa atriz Arkadina que rememora seus dias de glória distante da grande cidade e Nina completamente decepcionada com o comportamento de Arkadina e Trigorin, famosos artistas que a seus olhos só "choram e pescam", como pessoas normais. Na peça de Diaz, tal problematização ganha novas camadas.

Mais uma vez, Mariana Lima, após uma cena em que aquece sua voz, começa a rememorar trechos de *A dama das Camélias* de Alexandre Dumas. Ao fim de um dos trechos mais emblemáticos da personagem de Dumas, a atriz propõe um silêncio emocionado, uma espécie de suspensão que ela quebra dizendo que naquele momento da sua performance como Marguerite, a plateia inteira, parecia estar em suas mãos. A narrativa rompe o fluxo da personagem de Dumas que naquele instante só existia na boca de Arkadina, personagem de Tchecov. Porém, no momento em que atriz revela a atenção da plateia em seu pleno domínio, ela nos olha, a nós expectadores. Estamos, claro, em grande estado de expectativa e com isso somos inseridos na estrutura fabular. Passamos a ser o público que assiste Mariana–Arkadina interpretando Marguerite em *A dama das Camélias*. Percebemos que, neste momento, a cena se abre numa nova camada. Camada essa que nos lembra que Arkadina também não está presente. Só o que temos realmente materializada diante dos nossos olhos é a atriz Mariana Lima, seu corpo, sua voz e seus recursos para nos fazer atravessar as diversas camadas construídas por um simples olhar para os expectadores, descortinando o jogo inteiro num movimento com forte efeito de distanciamento, um movimento deliberado e político, ainda mais potente em se tratando de uma obra que problematiza o próprio teatro e suas convenções.

Na cena final, Tchecov, como em quase toda a peça, opta por não mostrar o ato de suicídio de Treplev. No original, ele nos deixa na sala ao lado, com a família toda presente. Ouve-se o som do tiro e as personagens se dão conta do que pode ter

acontecido. A montagem de Diaz, também como em toda a peça, prefere não colocar Treplev vivendo o suicídio, mas a representação simbólica da sua morte. Num palco entupido de objetos, em sua maioria vegetais naturais e terra, ele opta por simbolizar a cabeça de Treplev com um tomate sendo explodido por uma pisada de um dos atores da sala ao lado, numa interessante alusão à planta com suas raízes expostas representando a cabeça confusa de Treplev em dado momento da peça com suas "sinapses cortadas e neurônios interrompidos".

Em *Ensaio.Hamlet*, experiência anterior em que Diaz parece começar a mergulhar nesse caminho, "os interpretes atuam como se eles realmente ensaiassem Hamlet com a **convivência** do público".<sup>5</sup> Em *Gaivota – tema para um conto curto* é muito semelhante. A palavra 'convivência' aqui é potente para falar da relação do expectador com o jogo proposto pelos atores. Digo isso porque, há em algum nível, uma certa artificialidade na representação do presente, e nesse caso a convivência do expectador é fundamental para transpô-la, uma vez que o jogo da elaboração não é vivido 'de verdade' pelos atores como ele parece ser. Ele é reproduzido ou representado em cada apresentação. Não há um **jogo verdadeiro** entre eles no sentido da casualidade, da tentativa de encontrar as palavras ou as respostas certas naquele instante-presente em que assistimos a peça; ou ações que são, de fato, executadas pela primeira vez, inerentes àquele dia e que nunca mais serão as mesmas. Quero dizer: o próprio efeito de elaboração no presente é, na verdade, uma elaboração prévia, ou uma representação do processo de estudo e ensaio. É claro que isso também acontece com qualquer peça previamente marcada e ensaiada e isso faz parte das convenções do teatro mais tradicional, onde as personagens conduzem a ação por uma narrativa que se encerra nela própria; nesse caso, o pacto tácito está feito antes mesmo de começar a peça e não demanda um novo acordo.

Mas em *Gaivota*, são os atores que agem, não a personagem. Imagino, então, ser necessária a elaboração de um sujeito intermediário, que não é a personagem, mas que também não é o performer. Há na peça, um jogo próprio do ato de representar, no

---

<sup>5</sup> Sentença extraída da crítica *Uma Interpretação brasileira de Shakespeare – A imaginação, o sonho e a poesia de Ensaio.Hamlet*, escrita por Michel Cournot, por ocasião de apresentações do grupo na França. A crítica na íntegra pode ser encontrada no livro *Na Companhia dos Atores*, Editora Aeroplano, 2006.

sentido de tornar viva a contracena, mas quase sempre fechado em uma estrutura cênica e dramaturgica previamente ensaiada, mesmo que ela tenha surgido de jogos ou improvisações em sala de ensaio.

O jogo, porém, mais evidente, é o jogo com o espectador, onde o que importa não é exatamente a fabula, ou o que as personagens de *Hamlet* ou a *Gaivota* fazem ou dizem, mas **como** toda sua estrutura ficcional se traduz em pré-texto para um manancial de possibilidades e sugestões que se materializam no encontro com o espectador, num processo de reelaboração dos sentidos que só ocorre na cumplicidade (ou conivência) entre as partes. O espectador aqui é também convidado a desenvolver uma postura distanciada, aberta, crítica e política.



*Gaivota – Tema para um conto curto. Foto: divulgação*

## 10. beleza

O senso comum diz que “a beleza está nos olhos de quem vê”. Essa afirmação atribui ao belo um caráter relativo, subjetivo, pessoal e cultural, cuja capacidade de enxergá-lo como tal, depende também do observador. A primeira pergunta que faço é: como elaborar beleza numa obra teatral tendo consciência de que ela produzirá efeito de beleza no receptor?

Quando pergunto aos participantes dos cursos e oficinas que conduzo, o que os mantém capturados durante um espetáculo teatral, porque a beleza da cena sempre é citada? Não consigo acreditar que estejam se referindo apenas a plasticidade visual e sonora. É que uma imagem bela pode nos capturar imediatamente de forma arrebatadora, nos invadir espiritualmente, nos fazer transcender, mas não creio que seja só pela harmonia das formas, cores e texturas. Tenho dúvidas de que uma cena bonita plasticamente seja capaz de manter alguém capturado por todo o tempo da experiência. Tendo a crer que outros elementos estão em jogo.

O poder de atração de uma imagem estática pode se dar por fatores pessoais e coletivos, ligados à memória por exemplo, por emoções evocadas de forma consciente ou não; mas também pelo mistério que ela produz; ou pela sua complexidade, pelo estranhamento, pela novidade ou pela perplexidade diante daquilo que não se pode mensurar, controlar ou explicar.

Quantas vezes nos rendemos diante da beleza de algo e ficamos ali parados a contemplá-la? Mas qual a duração dessa contemplação? Sim, porque se estamos falando de uma obra teatral, precisamos nos pautar pelo tempo. Diferente de uma pintura, a peça está em movimento. Quando vamos a uma galeria, dedicamos um tempo diferente a cada obra. Algumas nos capturam por mais tempo que outras. Esse tempo é relativo e

variável para cada pessoa, até porque determinadas obras tendem a manter-nos mais capturados que outras.

Vejo uma questão interessante aí: enquanto a pintura em si está fixa, estática e imutável por todo o tempo, podemos afirmar que o expectador está o tempo todo em movimento e em transformação diante da obra. Isso nos permite afirmar então que a obra também está em movimento, assumindo novas expressões e sentidos à medida que cada expectador se move e se transforma diante dela, percebendo num determinado momento algo que não havia sido capturado no instante anterior. O tempo de duração da atração dependerá da capacidade do expectador em se mover diante dela, ou ainda, da capacidade da obra em fazer o expectador se mover. Se a imagem estabelece mais tensão entre cores, formas, luzes e sombras; se há algum mistério ou ironia; se ela oferece pistas ou um caminho sobre o qual se possa percorrer; se ela se descama em novas formas não apreendidas de imediato: novas matizes, texturas e densidades, novos significantes; se ela propõe que entre formas, objetos ou personagens exista algum componente dramático, de oposição, contradição ou ambiguidade; ou faz uso de elementos capazes de evocar memórias pessoais ou universais; ou ainda se é capaz de causar-lhe repulsa e atração ao mesmo tempo; nestes casos (só para citar alguns) eu tendo a crer que o receptor permanecerá mais tempo capturado pela obra, não apenas paralisado, rendido em estado de contemplação e perplexidade, mas em movimento transformador e ativo.

Tendo a achar que a beleza não está apenas no impacto inicial que ela pode causar, mas também, em algum nível, no poder de **provocar um mergulho interno** que conecte profundamente receptor e obra, transcendendo sua atividade mental, para atingir o que há de mais sublime: sua intimidade, seu ser/estar humano e sua magnífica complexidade. Quanto maior a beleza de uma obra, mais inquietude ela causa, mais movimento.

O contrário disso seria aceitarmos sua definição na filosofia clássica como aquilo que é harmônico e proporcional; algo meramente formal, puro objeto de contemplação. O sujeito que contempla algo é um sujeito passivo, é um espectador com 's'. Não tenho qualquer interesse numa plateia contemplativa. Até porque, tenho a impressão de que o estado de pura contemplação é demasiado fugaz: dura pouco. É muito comum que uma cena linda, com uma música e uma luz inebriante se esgote

rapidamente fazendo o espectador se distanciar da obra e se perder em outros pensamentos.

Uma vez, uma aluna me disse que seria capaz de passar muitas horas simplesmente contemplando o mar, sem que precisasse acontecer qualquer coisa para além da simples e grandiosa beleza da paisagem marinha. Eu confesso que acho isso praticamente impossível, a não ser pelo exercício da meditação. Ao me colocar sentado diante do mar a contemplá-lo em sua beleza e magnitude, posso certamente observar por algum tempo seus ‘vai e vem’ de ondas e qualquer outro evento ordinário que ocorra naquele extraordinário que é o mar e suas marés. Mas, certamente, o que poderá fazer com que eu permaneça horas diante daquele quadro não é o estado de contemplação da paisagem, por mais deslumbrante que ela seja, e sim o seu irresistível caráter hipnótico. A repetição das ondas elimina da minha visão as distrações, o que propicia mais facilmente um mergulho para dentro de mim mesmo. Penso no meu miserável tamanho diante de um mundo gigante e misterioso; penso na minha vida: rasas ou profundas questões; lembro-me de fatos, analiso-os, emito opiniões, julgo, argumento comigo mesmo; lembro-me dos sonhos antigos, desejos íntimos e conflitos indissolúveis. E assim sigo no **movimento interno** do pensamento embalado pela paisagem, num fluxo dramático para dentro de mim, mesmo que provocado pelo isolamento à beira-mar.

De repente, sou assaltado por um evento externo: ali na paisagem, um pássaro tenta pegar um peixe maior do que ele e por alguns instantes eles lutam pela comida/sobrevivência até que o pássaro vence e voa com aquele peixe enorme no bico. Mas o peixe por ser muito grande (e o **imagino** pesado) cai de novo no mar. Rio disso, depois sinto dó do pássaro, torço por um ou pelo outro. Ou seja: me interesso por esse novo evento porque há vários níveis de tensão nele.

O primeiro nível tem a ver com a luta entre esses dois seres com objetivos opostos onde o desejo de um é o obstáculo do outro; eu me identifico com o peixe porque tenho medo da morte, mas também sou o pássaro que come peixes para não morrer. Num outro nível, posso dizer que há tensão no contraponto entre uma cena de luta pela sobrevivência e a paisagem monótona do mar. Tudo isso é de uma beleza absurda para mim.

Há ainda outra tensão que está na surpresa do evento, na imprevisibilidade do acontecimento e do desfecho. Podemos dizer que há ainda outra tensão entre o que

acontecia há minutos dentro de mim e o que acontece ali, fora de mim, diante dos meus olhos. Dentro e fora também estão aqui em oposição.

Finalmente o pássaro desiste. Me pergunto se aquele peixe morreu ou se ainda está vivo, observo que também há tensão nisso porque o não-saber gera expectativa, desejo por conhecer algo que é não-sabido, afinal há um oceano como obstáculo e isso também é de uma beleza descomunal.

Todas essas tensões, inclusive, resignificam e redimensionam a beleza que há naquilo tudo. O fato é que pouco tempo depois retomo as tensões que existem dentro do meu pensamento. Quando percebo, as horas se passaram e a maior parte delas não foi simplesmente contemplando o mar, pelo contrário. Acredito piamente que o tempo da contemplação pura e simples é curto. Nosso interesse está onde há tensão ou naquilo capaz de gerar tensão em nós. O caso é que mesmo que não tenhamos consciência disso, a procuramos naturalmente. Entender isso, é compreender a célula da experiência teatral para mim: pensar em tensão não como dispositivo, mas como algo elementar e primordial. Ou seja, a busca pelo belo numa obra de arte em seu sentido meramente formal, plástico e aprazível me parece terrivelmente equivocada.

Pensando dessa forma, a beleza na cena teatral pode estar sim ligada a ideia de harmonia, pureza, inteireza e verdade, mas para que ela apareça, para que ela nos capture e nos mantenha capturados é preciso que haja tensão, oposição, ambiguidade, contraste, atrito, risco, mistério, dúvida e estranhamento. Penso que é por isso, que tantos artistas relacionam **beleza e oposição** em suas obras. Nas artes visuais, isso é muito comum. Eugênio Barba, em seu livro *A Arte Secreta do Ator*, descreve o que Hogarth chamou de ‘linha de beleza’ na representação dos corpos dinâmicos criados pelos escultores florentinos: “uma combinação de movimento e repouso, equilíbrio e assimetria: uma dança de oposições.” (Barba, p.180)

Muitas situações podem gerar encantamento no público: a beleza de uma coreografia em uníssono, uma melodia envolvente, um gesto preciso, ou um número circense de grande magia. A beleza pode estar aí também, claro, mas será preciso mais do que isso para que a sensação de beleza mova o indivíduo na plateia. O encantamento puramente pela forma terá que ser renovado a cada instante: um gesto bonito, seguido de outro, seguido de outro mais bonito ainda e mais e mais. A linda melodia terá que

evoluir para nos surpreender, assim como o número circense tomado pelo risco gerando uma tensão nova e maior a cada instante.

É impressionante ver como os bons artistas de rua são capazes de manter uma enorme aglomeração em torno deles por um tempo considerável sem que ‘nada’ esteja acontecendo de fato, apenas a expectativa de um acontecimento. O artista sabe construir essa tensão em torno do desejo do expectador em ver algo extraordinário. Ele também sabe que, na hora em que o tão esperado número acontecer, ele perderá o público, a menos que haja um novo número ainda mais instigante capaz de encantar ou desafiar o expectador.

Finalizo, perguntando, dialeticamente, sobre o que seria *o feio* numa obra de arte? O que definiria uma obra feia? Bom, como eu não reconheço *o feio* como algo desagradável, desarmônico ou repulsivo, eu o imagino como algo que simplesmente não me atrai: desinteressante, indiferente e desprezível. O feio é o que não me captura, nem me seduz. O feio, em oposição ao belo, numa obra de arte, parece ser aquilo que não gera movimento, ímpeto ou qualquer outro impulso transformador. Nesse sentido, o feio deve ser o tédio, a inércia e o automatismo. Ou seja: tudo aquilo que não gera tensão.

## 11. tensão

Um encontro entre dois corpos pode ser o ponto de partida essencial para o teatro: um performer e, dialeticamente, um espectador. E então? O que acontece logo após suas chegadas? O que mais além da presença desses dois corpos no mesmo tempo e lugar é necessário para que o teatro aconteça?

Inicialmente o encontro começa harmonizado pela complementariedade dos desejos: um deles está ali para oferecer algo (ou provocar) e o outro para receber (ou participar). Num primeiro momento, há um perfeito equilíbrio nessa relação, isso é inegável. Mas acredito que: para que o fenômeno teatral aconteça, em sua máxima potência, será fundamental que o equilíbrio na relação desses indivíduos sofra algum tipo de alteração. Entendo que é preciso que eles saiam transformados em algum nível, que sejam modificados pela experiência, e para isso é necessário que a harmonia inicial seja afetada por qualquer movimento ou ação que cause um desequilíbrio.

De acordo com a física, um corpo está em equilíbrio quando a soma (resultante) de todas as forças que atuam sobre ele for igual a zero. Ou seja, mesmo numa relação de equilíbrio, existem forças agindo o tempo inteiro. De acordo com a Primeira Lei de Newton, quando a resultante das forças que atuam sobre um corpo é nula, o corpo permanece em seu estado de repouso ou em movimento retilíneo com velocidade uniforme. Ou seja, ele não se altera em nada sem que haja um desequilíbrio entre as forças. Portanto me parece fundamental e necessário que o sujeito inicialmente ativo (o que oferece a experiência) provoque um abalo qualquer naquela relação harmônica.

Uma vez perguntei ao meu médico porque eu tenho a coluna tão torta e porque a cada exame ela parecia mais entortada. Eu queria saber se era genético, e se ela iria estabilizar em algum momento. Ele me explicou que não havia uma força genética provocando aquele movimento, apenas uma força mecânica. Ele me disse que minha

coluna nasceu no prumo como todas as outras, totalmente equilibrada, mas que, em alguma etapa do crescimento, deve ter ocorrido um trauma, um pequeno acidente que, por menor que fosse, acabou gerando um pequeno desvio. Esse desvio mínimo causou um desequilíbrio inicial capaz de fazê-la continuar entortando pela própria ação mecânica das atividades cotidianas. Então, a resultante diferente de zero, provocada por um pequeno acidente gerou desequilíbrio e conseqüentemente uma transformação. A força mecânica só poderia ser anulada por uma força de **resistência** muscular na mesma medida, o que neutralizaria o agravamento do desvio pelo equilíbrio das forças.

Com base na física, penso que: para que haja qualquer experiência transformadora é imprescindível desneutralizar a força resultante desse encontro. É preciso provocar um desequilíbrio, um acidente qualquer. É preciso que o performer execute uma ação, que provoque um choque, uma ruptura. É fundamental que ele saia da inércia e aja. Que exerça alguma força capaz de desestabilizar a relação entre eles, ou entre o espaço e a sua presença, nem que seja uma quebra de expectativa, como por exemplo: se manter inerte a espera de que o espectador tenha uma reação qualquer e altere a resultante, gerando desequilíbrio.

Eu intuo que para que o teatro aconteça não bastará apenas o encontro desses dois sujeitos, será preciso que haja algum tipo de trauma ou acidente: um abalo, um golpe, uma contrariedade ou atrito. Será imprescindível que haja alguma instabilidade capaz de gerar tensão: um desequilíbrio invisível de forças responsável por produzir movimento e transformação. Para mim, é isso que faz desse encontro uma potência. Uma plateia não está interessada na harmonia e na estabilidade. Só um campo instável pode gerar expectativa. Somente a ‘violência’ do trauma pode reverberar um campo de tensões mobilizadoras.

A palavra ‘tensão’ nem sempre serve a um entendimento coerente com o qual tenho me valido para refletir sobre as bases do fenômeno teatral. Seu significado é amplo e se alonga desde a ideia de conflito, pressão e estiramento até palavras como rígido, duro, preocupado. Essas últimas são relativas a uma condição de um sujeito ‘sob tensão’ e não me serve de nada aqui. Prefiro me valer de seu significado na física mecânica, que a define como um sistema de forças que age sobre um corpo, e é capaz de provocar compressão, cisalhamento ou tração. Ou mesmo na elétrica como diferença de potencial entre dois corpos. Ou ainda: “estado do que ameaça romper-se”.

Etimologicamente, a palavra tensão vem do latim: *tensio,ōnis* que também significa **tesão**, o que reforçaria uma conexão entre tensão e desejo, algo primordial e primitivo.

Acontece que o uso mais coloquial da palavra pode gerar a ideia de que o expectador precisa estar tenso e rígido para que seu interesse se mantenha ao longo da experiência. Não se trata disso: não tenho o menor interesse nesse tipo de expectador. Pelo contrário: anseio por um expectador livre e imaginativo, com seus sentidos abertos para a experiência.

A **tensão** à qual me refiro não está ligada à atmosfera ou ao ‘ambiente de tensão’, tampouco ao estado das pessoas, seja dos performers ou do público. Também não se trata de perseguir o estabelecimento de tensão durante o processo de criação da cena. Não acredito que nós diretores e diretoras devemos entrar numa sala de ensaio interessados em criar tensões, ou orientar uma atriz ou um ator pedindo mais ou menos tensão em uma determinada fala ou ação. Imagino que isso seria um erro crucial. Esse tipo de orientação é o mesmo que nada para um atuante. Sou eu, como diretor, quem precisa ter um entendimento de toda complexa dinâmica de tensões e saber exatamente o que eu preciso provocar no elenco para que o elástico tensione ou relaxe em determinado momento, ou para que um gesto entre ‘em tensão’ com a palavra; ou para que algum mistério se estabeleça; ou para que alguma instabilidade seja gerada em determinada cena. Se estou tratando de uma obra em que os atores ‘defendem’ uma personagem, eu prefiro ir por dentro da fábula, atuar para uma compreensão sensível da fala ou da ação, ativar pela memória ou pela imaginação.

Porém, quando se trata de uma experiência menos fabular e que se dá na esfera do jogo, geralmente crio um problema capaz de colocar o atuante em movimento na tentativa de solucioná-lo. Esse movimento, em busca da transposição do problema, o confrontará com obstáculos externos e internos, e gerará tensões, que por sua vez poderão gerar a energia necessária para continuar em jogo, fazendo girar o motor. Eugenio Barba, diz que

se de fato desejamos compreender a natureza dialética no nível material do teatro, é necessário estudarmos os atores orientais. O princípio da oposição é a base sobre a qual eles constroem e desenvolvem todas as suas ações. O ator chinês sempre começa uma ação pelo seu lado oposto. Por exemplo, para olhar uma pessoa

sentada à sua direita, um ator ocidental usaria um movimento direto linear do pescoço. Mas o ator chinês, assim como a maioria dos atores orientais, começaria como se quisesse olhar para o lado oposto. (BARBA, 1983, p.176)

O princípio da oposição no trabalho do performer oriental pode ser análogo a toda engrenagem teatral: serve para o encenador, para o cenógrafo, figurinista, músico, iluminador. Se precisar que o espectador sinta que a sala está absurdamente escura, ofusque seus olhos com muita luz no momento anterior. Se quer que a plateia veja um armário vazio, pendure apenas um cabide dentro dele. Se deixá-lo totalmente vazio, não será um armário vazio, será apenas um armário.

Penso no conceito de tensão como algo elementar, como **reverberação** da complexidade gerada pelo desequilíbrio de forças, seja no campo da ação, do gesto, da imagem, do espaço, do tempo ou da palavra. Por isso uso muito a imagem de um elástico esticado nas minhas aulas de direção. Esticar um elástico provoca o aumento na diferença de potencial entre esses dois pontos extremos, a tensão é o **resultado** de duas forças opostas em atuação: a que afasta as duas pontas do elástico e a que o deseja relaxado. Se não há tensão é porque as forças atuantes estão agindo na mesma direção e sentido, ou seja, elas se anulam e não causam nenhum efeito, estão em repouso ou em movimento uniforme. É como duas pessoas que conversam e concordam o tempo todo num espaço ordinário, reconhecível e totalmente coerente, sem qualquer instabilidade ou desequilíbrio, sem camadas antagônicas, sem qualquer atrito, resistência ou problema. Uma situação como essa é chata, causa tédio, sono e desinteresse.

Eu tenho um filho de 12 anos e pude constatar isso de forma totalmente genuína observando-o desde que nasceu. Quando bebê seu maior interesse era por jogos de esconder e achar: “onde está o papai?” O ponto de interrogação já é por si um delicioso estímulo, não-saber gera impulso, desejo de conhecer, descobrir, desvendar. Costumo desenhar um grande ponto de interrogação na lousa no primeiro dia de um curso de direção e também de interpretação. Brinco reverenciando-o porque o ponto de interrogação é um símbolo realmente maravilhoso, porque sua potência mobilizadora é enorme. Há poucas coisas mais instigantes que a curiosidade: a expectativa por aquilo que não se sabe ou conhece. A dúvida tem o poder de ativar nosso ímpeto investigativo, produzindo impulsos que nos lançam a uma jornada em direção ao conhecimento, ao

desvelamento; e se dermos sorte, pode ser uma jornada transformadora, cheia de aprendizado.

É mais ou menos o que acontece com o bebê. Ele tem prazer em puxar o pano para revelar o rosto do pai, ele se diverte com o desvelamento, mas logo se frustra porque não tem mais nada a descobrir, então nos escondemos de novo. É quando o prazer instigante de uma nova tensão gera outro impulso para uma nova jornada. Ao ler sobre esses jogos, descobri que há uma série de aprendizados muito importantes nessa brincadeira, e que meu filho, assim como qualquer outro bebê saudável, sai minimamente transformado por ela. Temos aí um ótimo exemplo de uma relação tão intrínseca entre prazer e transformação.

Porém, depois de um tempo nessa repetição de esconder e revelar, era fundamental que eu procurasse outras formas de fazer a mesma brincadeira, porque a repetição do jogo de esconder atrás do pano logo caía na monotonia e ele ficava entediado.

Assim acontece também com o espectador: a suspensão ou a ocultação de algo é um dispositivo poderoso de expectativa, mas tem um prazo de validade. Em *As Crianças*, peça de Lucy Kirkwood que eu dirigi em 2019, havia uma cena onde uma personagem fazia uma pergunta difícil sobre a morte das vacas por efeito da radiação após um desastre nuclear. A resposta iria revelar um segredo extremamente delicado na peça. Essa tensão (de caráter fabular) foi intensificada pela suspensão da resposta por alguns segundos. O silêncio que precedia a tão esperada resposta gerava uma tensão capaz de ‘parar o ar’ da sala, tamanho estiramento do ‘elástico’. Um dia o ator Mário Borges deixou passar um tempo um pouco maior e a plateia começou a se mover nas cadeiras, impaciente pelo tédio provocado pelo demora. O elástico esticou tanto que arrebentou. **A plateia é como uma criança em busca de prazer e transformação;** movida pela dinâmica de tensões do jogo teatral. Não basta gerar tensões entre potenciais diferentes, é preciso saber modulá-las. O que mantém o interesse do espectador por todo o tempo da obra é um dinâmica de tensões. Uma peça que se mantém no mesmo grau de tensão do início ao fim torna-se insuportável para o espectador. É preciso criar uma modulação contínua de tensões afrouxando e tensionando elásticos. E quanto aos atores, eles também aprendem com o público: é

uma via de mão dupla. Acredito que pela experiência e sagacidade de Mário Borges, ele nunca mais tenha deixado escapar esse tempo.

Ao longo dos anos, minha experiência de observação do meu filho foi reforçando, cada vez mais, essa intrínseca conexão entre tensão–prazer–transformação. Quando começamos a levá-lo aos museus, por exemplo, era impressionante o interesse dele pelo que era grande e misterioso, ou pelo que tinha muito contraste, ou por detalhes que ele reconhecia na vida. Uma vez, diante de uma colagem enorme numa parede de alguma galeria, enquanto eu observava a magnitude e a diversidade daqueles materiais buscando um sentido naquela imagem, ele apontava com uma das mãos bem de perto para um mínimo botão amarelo enquanto com a outra mão segurava o botão da própria camisa, como que reconhecendo-o da vida ordinária, na minúcia.

Quando cresceu um pouco mais, comecei a leva-lo à exposições mais interativas; ele como qualquer criança vibrava com isso. A possibilidade de participar e interferir na obra aproximava-o da experiência do jogo. E quando eu lia histórias para ele (ou as inventava), assim como o atuante que aprende com seu público, eu fui aprendendo a conduzir a história para que ele ficasse muito instigado ou para que adormecesse. E não tem outra: quanto mais eu manipulava a dinâmica de tensões através da instabilidade e da desarmonia, mais ele se instigava. Da mesma forma, bastava eu conduzir a história por um caminho harmônico e uniforme, sem qualquer problema ou tensão, para que ele dormisse profundamente, completamente desinteressado. Isso se dá por que o que é harmônico não tem capacidade de transformação. A harmonia é da natureza do divino e não do humano. Quem procura arte, procura a si mesmo em sua relação com o que é humano. Quem procura Deus, não vai ao teatro, nem aos museus, mas às igrejas.

O conceito de tensão, aqui abordado, também não está enquadrado exclusivamente ao que é catalogado como drama, subgênero em oposição à comédia. Há tensão potencial também no humor, no espetáculo de improviso, na performance, na dança ou no circo. Eu, realmente, acredito que se não há tensão, não há jogo, nem expectativa, nem interesse, portanto não será transformador.

A **tensão** como campo energético, como um sistema de forças gerador de expectativa, está presente em qualquer acontecimento cênico, de qualquer natureza, ou pelo menos deveria estar. Operar consciente do seu poder tem me ajudado a avigorar

meu trabalho como diretor. Primeiro, por aprender a lidar com uma presença futura (o expectador), muitas vezes esquecida no processo de criação. Segundo, no sentido de apurar minhas escolhas para além da intuição. Isso me torna mais capaz de articular motivações (desejos) e memórias (experiências) de toda a equipe de artistas envolvida no projeto e tudo que há disponível (palavras, sons, corpos materiais e imateriais) com a finalidade de tornar a experiência mais interessante, autêntica e profunda para todos: artistas e expectadores, independente da linguagem.

Há alguns anos eu assisti a montagem do Grupo Galpão da peça *Romeu e Julieta*. O tratamento barroco que a direção de Gabriel Villela propõe para a tragédia de Shakespeare fez dela um dos maiores sucessos do teatro brasileiro dos últimos tempos. A irônica estória do casal apaixonado em meio a uma guerra de família está presente no imaginário de quase todo mundo. Poucas pessoas vão ver esta peça para saber como ela termina, se o casal irá se apaixonar, se alguém vai descobrir, ou se veneno fará efeito. “Será que a Julieta vai se matar?”

No caso do Galpão, como se trata de uma montagem apresentada na rua, intuo que uma parte do público não saiu de casa exclusivamente para ir ao teatro. Então, quando as pessoas param para ver a obra, elas estão mais interessadas no acontecimento teatral do que na fábula em si. Em primeira instância, o interesse surge do extraordinário que é o fato de uma obra de arte sonora, visual, dinâmica, instantânea e efêmera estar acontecendo em meio à vida ordinária. Aqueles que saíram de casa para ver *Romeu e Julieta*, provavelmente não estão ali por causa da história do casal, pelo contrário, me parece que as pessoas estão mais interessadas em **como** o coletivo de artistas transpôs a tragédia inglesa do sec. XVI para o interior do Brasil contemporâneo. Elas parecem instigadas pelo divertido jogo da ressignificação e não da identificação pelo modelo psicológico. Ou seja: o que interessa são as diversas tensões criadas pelo **jogo** teatral, da forma mais autêntica. É que a direção de Villela dá à tragédia shakespeariana um tratamento burlesco deliciosamente extravagante, em contraponto, por exemplo, a uma trilha sonora delicada e poética executada ao vivo pelo elenco e baseada no cancionário mineiro.

A trama, incluindo todas as suas peripécias e tensões fabulares sobre o que irá acontecer depois, é potencialmente dissolvida pelo humor patusco da peça. É que não interessa nessa obra esse tipo de expectativa: sobre ‘o que vai acontecer agora’. A tensão

aqui está no que é posto em cena, em **como** eles vão tratar os acontecimentos fabulares naquele tabuleiro instigante que começa pela cenografia. O palco é um carro, uma perua Veraneio que o grupo usava para se locomover de uma cidade à outra. Os atores sobem no capô e no teto do carro, usam-no por dentro, por fora e por cima desafiando a nossa imaginação. A maioria do elenco atua o tempo todo sobre penas de pau, tocam diversos instrumentos, cantam, dançam e se ‘arriscam’ em manobras circenses. Abusam das tensões geradas pela ironia das escolhas, pela instabilidade dos signos, pela imprevisibilidade e pelo anacronismo.



*Romeu e Julieta - Grupo Galpão. Foto: Guto Muniz*

Isso é pura teatralidade, porque nada está dado, tudo é elaborado pela verdadeira presença coletiva, pelo encontro dos imaginários, pela beleza evocada e pela imensa autenticidade. Há um jogo proposto operando com regras claras, onde interessa mais o processo de repatriação da fábula (da Inglaterra elisabetana para as Minas Gerais) do que a própria fábula. Há uma tensão enorme nisso. E também no contraponto entre o trágico e o burlesco, o poético e o patusco, e até mesmo no descolamento da relação

ator-personagem, uma vez que o elenco não se veste deles, mas claramente joga com eles, “roça neles, chama-os ou os ignora: mas não lhes obedece”(GUÉNOUN, p.131). Há nitidamente um atrito ou uma resistência a encarná-los, a seguir seus passos simplesmente pelo fluxo do enredo.

Em minha opinião, é toda essa rede de tensões que torna a experiência desse espetáculo, uma experiência tão potente, para além de toda sua beleza visual e imaterial, capaz de acender e manter aceso um desejo de expectativa realmente ativo, de quem está em jogo, diante de poderosas perspectivas.

A expectativa, tanto nesse espetáculo como em qualquer outro, tem a ver com a necessidade de conhecer, completar, construir sentido, descamar, decodificar, encontrar correlações, pares, analogias naquilo que pode ser um ressaltado, um relevo, um mistério ou um milagre.

Gertrude Stein tinha um sentimento contrário à expectativa. Segundo Lehmann, quando ela ia ao teatro se sentia incomodada, “se punha sempre muito nervosa, porque tinha que lembrar ou ansiar por algo, e ela não queria isso. Queria simplesmente estar lá, confortável na situação” (LEHMANN, 2003). Mas quando leio seus textos, suas ‘peças paisagens’, me sinto desafiado por sua complexa gramática, como leitor e como possível encenador, me sinto em expectativa ativa diante daquilo que parece incompreensível num primeiro momento, mas que pela força poética e talvez pela ausência da fábula, ou de códigos reconhecíveis, me exige uma resposta, ou pelo menos me convida a buscá-la. As ‘peças paisagens’ de Gertrude Stein me parecem mais carregadas de tensão do que tantas outras mais convencionais com seus conflitos de personagem, gramáticas padrão e proposição de identificação imediata.

Acredito ainda que esse tipo de tensão, que está na fábula e nas relações entre as personagens, me interessam bem menos do que aquelas tensões que eu, como artista criador, posso articular nas diversas esferas da elaboração teatral, mesmo que o projeto se erga em torno do texto. Até porque, o que é da ordem do texto e da sua escrita é passado, antecede à criação do espetáculo, a menos que o texto seja escrito em processo, para a obra. Do contrário, eu posso atuar intensificando, sublinhando ou esmaecendo uma força ou elemento proposto pelo texto, isso faz parte do meu trabalho.

Mas no momento em que eu entendo a vastidão do campo de tensões que pode ser gerado fora do texto; quando eu entendo que sua estrutura fabular (personagem, ação, conflito) é **apenas mais um** elemento de tensão; e que a encenação pode inclusive confrontar a fábula, como é o caso do *Romeu e Julieta*, eu sinto que minhas escolhas, como diretor, podem ir muito mais fundo e mais radicalmente ao encontro da teatralidade.

Se eu estivesse apenas a serviço das tensões do texto de Michel Marc Bouchard em *Tom na Fazenda*, provavelmente eu teria proposto um cenário que representasse mais fielmente a materialidade da fazenda, por exemplo; ou eu teria conduzido o gestual do elenco na esfera da identificação verossímil e da espontaneidade, ou não teria proposto a ressignificação a lama como água, leite, sangue; provavelmente eu teria feito transições de cena mais coerentes com a passagem do tempo naquele lugar e não colocaria os atores em um ambiente tão instável e desafiador.

Fazer um bom uso das tensões de uma narrativa, não significa estar a serviço dela, subserviente a ela. Quando uso o texto como elemento disparador de um sistema de tensões na ‘macrosfera’ da cena, eu sinto que meu potencial criativo alcança outra grandeza e que a experiência tende a despertar outros níveis de expectativa e interesse, para muito além do texto.

## 12. todo mundo

Uma noção muito difundida no Brasil, talvez pela crítica especializada, é a ideia de que grandes diretores são os que sabem dirigir atores. Penso que na maioria das vezes essa percepção esteve ligada a concepções onde o texto opera em primeiro plano e a encenação ‘não aparece’, pois está subjugada a destrinchar e dar relevo ao texto (no sentido de obra literária) e ao elenco, que por sua vez estaria a serviço das palavras e ações propostas pelo dramaturgo.

Em contraponto, na segunda metade do século XX, no Brasil, muito influenciada pelas vanguardas, a figura do diretor vem ao centro: foi a era do ‘teatro de encenador’; no Brasil representado por Gerald Thomas, Antunes Filho entre outros e outras. Esse foi um movimento que valorizou a inventividade da encenação, relegando o texto teatral a segundo plano, considerando a cena como arte em si mesma. As marcas desse movimento eram: a fragmentação temporal, o descolamento da relação ator-personagem e o intenso investimento na plasticidade; o teatro se abre para a poesia em detrimento da narrativa e do drama. Os defensores do pós-drama querem se libertar do discurso narrativo e dramático para potencializar o discurso estético, ou seja, o discurso da forma.

Depois de experimentar tanto uma coisa quanto outra, percebo que não preciso, como encenador, me posicionar de um lado ou de outro dessa história: não preciso estar subjugado ao texto, nem romper com ele. Essa polarização não se faz mais necessária, perdeu o sentido. Talvez por influência da performatividade na cena teatral, que aparece problematizando as hierarquias ao invés de negá-las completamente, encontrando matizes variados na relação entre o texto e a cena; se abrindo para novos atravessamentos e transversalidades, tensionando essas conexões em novas perspectivas.

Tento me encontrar em meio a esse alvoroço, no sentido de potencializar os encontros entre mim e o elenco, entre o elenco e o público, mas também entre mim (e toda uma equipe de criação) e o público; me abrindo para uma perspectiva de jogo, mas sem romper com o texto. Eu aprecio muito as tensões entre drama, narrativa e poesia na cena. Não quero abrir mão de um, em detrimento do outro, pelo contrário, gosto dessa tensão. Numa produção mais recente, a convite do Teatro Guaíra de Curitiba, pude experimentar um maior esgarçamento das tensões entre narrativa, drama e poesia. O texto *Everybody* do americano Branden Jacobs-Jenkins foi, para mim, um convite para uma experiência de criação mais aberta, já que o próprio texto problematiza a si mesmo, abrindo espaços para o imprevisível e para o jogo com o público.

O texto remonta ao Teatro de Moralidade medieval para falar de forma bem humorada sobre finitude, solidão e o sentido da vida. A narrativa conta que Deus, insatisfeito com a humanidade, exige que a Morte busque TodoMundo para uma prestação de contas: um balanço de como ele usou seu tempo de vida na terra. Ao negociar com a Morte, TodoMundo ganha um tempo para encontrar alguém que aceite ir com ele nessa jornada sinistra, o que certamente, não será fácil. Durante o percurso, entre sonhos e memórias, a personagem TodoMundo discute suas escolhas, crenças, relações e questiona o sentido da própria existência.

A peça parece se desenvolver na irônica tensão entre as personagens alegóricas da moralidade medieval e as complexidades do mundo contemporâneo: heterogêneo e ambíguo; transitando entre o humor debochado e uma espécie de densidade poética que brota das questões existenciais levantadas.

Para representar a aleatoriedade da morte, o ator ou a atriz que interpretará a personagem TodoMundo é sorteado(a) ao vivo a cada cena, abrindo centenas de combinações possíveis; de modo que a probabilidade de se assistir a mesma combinação em sessões diferentes será ínfima. Além disso, as possibilidades de leitura da obra, se fazem muito distintas a cada combinação. O fato de TodoMundo, em uma determinada cena, ser representado por uma mulher, ou por um ator negro, um sexagenário, ou por alguém com identidade de gênero fluido, altera completamente a leitura de cada cena. Esse dispositivo expande a relação ator-personagem, instabilizando o próprio discurso. Qualquer um pode ser TodoMundo.

Além disso, o sorteio cria uma expectativa compartilhada entre elenco e expectadores, uma vez que nenhum dos dois sabe quem será *TodoMundo*. Isso os coloca no mesmo nível porque faz com que todo o teatro (palco e plateia) opere no imprevisível, no imponderável.

A imponderabilidade é um fator altamente potencializador de tensões. Isso ocorre, a meu ver, pela instabilidade gerada no ambiente do jogo. Deixar espaços para o imponderável numa obra provoca uma expectativa compartilhada entre performers e expectadores. E não me refiro somente às situações de improviso. Penso em dispositivos capazes de provocar essas instabilidades, permitindo a influência do acaso.

Em *Tom na Fazenda*, a forma como o elenco vai lançando baldes de lama pelo piso é um bom exemplo disso, já que nunca temos controle total de como a lama, esse elemento imprevisível, vai se comportar a cada noite e em cada palco. O elenco é obrigado a lidar com uma nova configuração espacial a cada apresentação, afinal, suas trajetórias são frequentemente afetadas pelas poças de lama, então novos deslocamentos terão que ser traçados no calor do jogo. Além de que os campos de tensão, gerados pela diagramação ‘original’ do elenco a cada cena, mudarão de uma sessão para outra.

O mesmo acontece com uma tigela que escorrega das mãos da Mãe, quando Tom pronuncia o nome do filho morto. A tigela de barro é frágil, mas não quebra sempre. É lindo quando ela se espatifa porque isso dá a dimensão do que está acontecendo àquela família, além de suscitar um sentimento de irreversibilidade no público. Aqueles cacos nunca mais voltarão a ser uma tigela, e a plateia reage sempre como se perguntasse: “eles quebram uma por dia?”. Esse acontecimento é muito bem-vindo nesse momento da peça, mas nós nunca temos garantias de que a tigela vai se quebrar ao cair. Deixamos o acaso agir e isso é poderoso, a meu ver. É disso que se trata o jogo.

Em *TodoMundo*, sortear é deixar o acaso agir. Há atuentes que tem mais domínio de uma cena do que outros, ou dão a uma determinada situação um significado mais interessante, mas nesse caso, a qualidade do resultado expressivo perde importância para a qualidade do estado de jogo. É uma aposta na efemeridade do fenômeno teatral.

Mas pensando que o teatro é visto como a arte do ‘fingimento descarado’, pode-se pensar que o sorteio na peça *TodoMundo* é um truque. Ninguém na plateia pode garantir que seja ‘de verdade’. Nós poderíamos fingir um sorteio, enquanto toda a escalção já estaria pensada e ensaiada. A ilusão de que estamos sorteando poderia ser suficiente para obter o efeito desejado. O público poderia desconfiar da farsa, mas nunca afirmar. Mas não é assim que ocorre. O sorteio é real, mas sua veracidade é incógnita, o que torna tudo ainda mais delicioso. A personagem, que Jenkins chama de ‘Usher’, lança uma luz sobre isso:

Usher: (...) A equipe desse espetáculo discutiu muito sobre se o público “acreditaria” na veracidade desse sorteio, mas a gente acabou chegando à conclusão de que, ou vocês acreditam ou não acreditam, foda-se! Fica por conta de vocês!<sup>6</sup>

O texto reflete não só sobre a veracidade do sorteio, mas sobre a crença que o espectador escolhe ou não depositar no jogo, e aí se instaura uma relação de **confiança** que diz: “eu posso blefar se eu quiser e vocês nunca saberão, então o que está valendo agora, nesse jogo, é a confiança que temos um no outro”.

Além da personagem que recepciona a plateia inserindo-a na experiência, Jenkins sugere em outro momento uma situação onde *TodoMundo* confunde um sonho, que ele acabava de narrar, com a própria peça.

TODO MUNDO: - E foi quando eu acordei.

RECEPCIONISTA: - Hã? Quando a luz se apagou na Morte?

TODO MUNDO: - Isso.

RECEPCIONISTA: - Peraí! A gente tá falando de um sonho ou de uma peça?

TODO MUNDO: - O meu sonho. Que também era uma peça.

RECEPCIONISTA: - Que você tava assistindo?

TODO MUNDO: - Não. Eu meio que tava “dentro” da peça. Mas, eu acho, que sim, eu também tava assistindo. Eu acho.

RECEPCIONISTA: - Outras pessoas também estavam assistindo?

TODO MUNDO: - Tipo, uma plateia? Sim, eu acho que sim.

RECEPCIONISTA: - Aquela parte que eu apareço de novo foi muito confusa. Por que eu voltei?

TODO MUNDO: - Não ficou muito claro, mesmo.

---

<sup>6</sup> Tradução de Diego Tezza para a peça *Everybody* de Branden Jakob-Jenkins.

Esse tipo de construção, que sobrepõe camadas fabulares, me provoca, como encenador, a escancarar os bastidores: coxias, camarins, foyer, saídas de emergência, urdimento e varandas; mas não só revelando o edifício teatral, como usando todo o arsenal de ‘recursos mágicos’ da caixa preta (maquinário e alçapões) a favor do tensionamento da sua função primordial (criar ilusão) com o seu desvelamento total.

Os figurinos também operam nessa tensão (real x ilusório): a maior parte da indumentária é composta por roupas das próprias atrizes e atores. Elas e eles possuem um numero limitado de combinações possíveis a partir dos seus próprios guarda-roupas. A proposta é que o elenco chegue com o público, sente-se na plateia, vestidos de si mesmos e entrem na experiência operando quase o tempo todo nesse limite entre o real e o ficcional, auferindo à obra um caráter performativo e poético: quanto mais se descola da elaboração teatral, mais poético, porque redimensiona seus significados e os eleva ao impalpável e ao caráter subjetivo do jogo, reforçando pelo contraste seu apelo dramático.



*TodoMundo! – Teatro de Comédia do Paraná (Centro Cultural Guaira). Foto: Maringas Maciel*

### 13. soluções

Toda vez que tento sistematizar meus procedimentos de trabalho para reproduzi-los em um novo processo, me percebo cometendo uma enorme estupidez. Tal como um ator que passa uma apresentação inteira perseguindo a magia da noite anterior. O ato de olhar para trás, tentando alcançar o que já se desfez, me parece ingênuo e muitas vezes frustrante. Nunca consigo seguir uma cartilha sobre etapas de um processo de criação, mesmo que seja a partir das minhas experiências anteriores.

O que tem me parecido mais razoável ao começar um novo projeto é olhar para ele, antes de qualquer coisa, com o olhar de uma criança: curiosa, incipiente, despreziosa; sem certezas e convicções. É claro que experiências anteriores deixaram marcas que certamente irão se manifestar, seja para me proteger ou me sabotar. As memórias de experiências passadas farão parte do processo, querendo ou não; mas entendo que meu primeiro movimento deve ser o mais genuíno, cauteloso e desafetado possível. Para mim, o ‘pulo do gato’ tem sido não acreditar que o que deu certo ou errado ontem terá o mesmo efeito hoje.

Por isso é importante considerar todas as variáveis, ouvir de verdade o que as pessoas têm a dizer, ou seja, abrir os canais para uma escuta apurada do que está se dando ao redor. Todas as respostas estarão no presente. Mesmo as memórias de experiências passadas só servirão quando articuladas com atenção ao presente e com uma boa intuição de onde se quer chegar. Desse jeito, uma nova gramática pode ser criada para cada projeto, novos caminhos e procedimentos podem ser encontrados, outras regras e parâmetros surgirão por dentro do processo. Afinal, não se pode enfrentar novos desafios baseado apenas em velhas estratégias. Não consigo chegar num primeiro ensaio dizendo coisas do tipo: “Eu trabalho assim”. “Não gosto quando tal coisa acontece”. “Prefiro sempre isso ao invés daquilo” ou “Nunca façam dessa maneira”. Quando, nos primeiros dias, alguém me pergunta algo sobre como será o

processo, eu geralmente respondo que só o próprio processo será capaz de responder. “Vamos seguir em frente e arregaçar os ouvidos.”

É claro que faço uso de certas bases para nortear minhas escolhas ao longo de cada jornada. Contraponto, suspensão, oposição, síntese, omissão, surpresa e mistério são algumas delas; todas geradoras de **tensão**. Elas são como premissas do meu trabalho como encenador, orientam todo o meu processo de condução do ponto de vista técnico, discursivo e estético; e tem origem numa percepção dialética desse nosso estar no mundo. É certo que essas bases são mais ou menos as mesmas em todos os processos, porque elas tem origem na minha formação como artista e sujeito. Elas orientam minhas escolhas e decisões, mas não são elas que sustentam a raiz do meu impulso de criação mais primordial. Normalmente, esse impulso surge do meu desejo de encontro ou de uma necessidade de uma nova aventura.

Meu trabalho como encenador nunca é o mesmo, porque eu nunca sou o mesmo ao começar um novo trabalho. Além disso, cada projeto possui suas especificidades, sua equipe, condições e objetivos. Geralmente, muitas demandas já existem antes mesmo de começar: elenco, tema, texto, espaço, período, lugar, orçamento. As velhas perguntas: O que? Onde? Para quem? Por quê? Para quantos? Muitas das peças que dirigi nos últimos anos já tinham várias dessas características (ou demandas) predefinidas antes mesmo da minha chegada.

Há pouco tempo, fui convidado para dirigir uma peça que estreou e se manteve em temporada no Teatro SESC Ginástico. A obra baseada no *Tartufo* de Molière, chama-se *Os Impostores*. O Sesc Ginástico possui uma plateia de 750 lugares no centro da cidade. Isso já determina muita coisa no processo de criação: atributos que vão desde a linguagem da peça até a escalação do elenco. Que atores escalar para uma obra que fará 20 apresentações num teatro de 750 lugares? Convidaremos uma celebridade? Será que precisamos desenvolver uma *pegada* mais popular?

Nos últimos 5 anos não tenho dirigido nada que seja fruto original do meu desejo; todos os trabalhos como diretor tem sido em projetos alheios. Quase todos já tinham inclusive texto e elenco definido. Além disso, não eram temas primordiais para mim e a maior parte dos elencos eu nem conhecia antes do trabalho. Isso determina muito o tipo de processo. É bem diferente trabalhar com amigos e com desconhecidos. Principalmente porque com projetos alheios é preciso gastar ainda um tempo em

compreender e localizar os motivadores de cada um, e isso acontece enquanto o processo avança, paralelamente. É delicado e mágico ao mesmo tempo; porque para mim, uma tarefa importante, como diretor, é saber articular desejos e memórias: as minhas próprias com as do elenco, do dramaturgo, da equipe de criação, produção e por fim com uma projeção das expectativas do público.

As regras são criadas sempre coletivamente, com a minha mediação, com base em demandas, expectativas, premissas e perspectivas. O elenco e a equipe de criação devem se sentir como crianças brincando num parque: elas estão livres em um ambiente de jogo, cheio de desafios e possibilidades infinitas. E eu sou um dinamizador: eu as provoco, problematizo as experiências, proponho obstáculos, propicio certa desordem, depois acolho com atenção e afeto suas expressões; faço escolhas que julgo necessárias com base na minha intuição e técnica; e por fim: as ajudo a recuperar, dia-a-dia, a espontaneidade da primeira vez.

Vejo-me como um agricultor num campo bem específico. Inicialmente ajudo a delimitá-lo e a transformá-lo num território mais ou menos potencial para uma criação artística: é preciso que haja entusiasmo e motivações bem claras para isso. Depois preparamos o solo, arando para que possa respirar fluidamente, afinal quanto mais poroso melhor: é preciso espaço para exercer a liberdade. Na sequência semeamos e cobrimos. A partir daí deixo que a natureza possa agir um pouco sozinha também. Não se pode controlar tudo. Essa etapa é bem preciosa porque apesar de eu estar ali por perto, em ação, cuidando e irrigando com frequência, sei que o fenômeno mesmo, aquele misterioso fenômeno que faz surgir a vida, não sou eu quem faz, isso é trabalho da natureza, talvez da natureza dialética do encontro.

Porém, assim como as ideias que surgem num processo de criação não brotam da espera passiva, é preciso se colocar em jogo, em questão: atritar, esfregar para esquentar, para sintonizar outras frequências, atrair acidentes: *serendipity* (do inglês, significa: 'ato de descobrir coisas boas por acaso'). Entretanto, sabemos que, no jogo, o acaso só favorece o que está em campo.

Essa etapa é como irrigar o solo: alimentá-lo com problemas, referências e memórias. Eu articulo e fricciono textos, sons, experiências, imagens, histórias. Promovo um estado de fertilidade, um ambiente vivo e festivo para que isso aconteça: um terreno instigante, efervescente, cheio de vigor criativo, ânime e entusiasmo. Tudo

isso com alto grau de porosidade. É como arar a terra, deixar espaços para serem tomados. Atores e atrizes minimamente sensíveis e disponíveis não ficarão alheios às provocações.

A questão é que ao mesmo tempo em que sigo plantando novas possibilidades, começo a colher tudo que brota. Isso significa que em algum momento vou precisar fazer escolhas, selecionar o que permanece, o que pode vir a ‘ser obra’ e o que será descartado; separar o que interessa e o que pode ser interessante. Para isso, preciso voltar a me colocar no lugar de escuta, ouvir com atenção o que me diz a equipe, mas principalmente o que diz a minha intuição. Revejo sempre todo caminho até ali, me fidelizando em algum grau com as premissas do projeto e prevendo potencialidades nas articulações futuras, colocando em contato ideias que surgiram em momentos distintos do processo, conectando possibilidades, combinando elementos que irão definir sua potência estética.

Em termos de processo, se eu pudesse separar a fase de plantio da fase da triagem, eu poderia dizer que essa última é normalmente a parte mais fluida e curta do processo. A maior parte do tempo eu invisto no plantio, com a evocação de memórias, elaboração de problemas e estímulos. Eu preciso me demorar muito nessa etapa porque quanto mais problematizarmos, mais desdobramentos e ramificações surgirão, ou seja, mais possibilidades de escolha eu terei. E a verdade é que a gente nunca pode imaginar a multiplicidade de caminhos que uma peça pode tomar.

Em *Tom Na Fazenda*, passamos mais da metade do período de ensaio nessa etapa: evocando memórias, promovendo leituras do texto e conversas infundáveis sobre nossas histórias, fatos vividos por nós que de alguma forma estavam conectados a algum aspecto do texto, mesmo que aparentemente distante do enredo. Foram horas de café com biscoitos, conversando, com alguma mediação, claro, mas sem pressa. Falamos de nós, dos outros, de experiências passadas. Questões de cunho pessoal, cultural, político e estético vinham sempre à tona estimulados por um processo de problematização sutil, mas intenso.

Quando fomos pra cena, algo já estava tão bem plantado em nossas almas que em pouquíssimo tempo a peça estava levantada. Até porque, me parece tão mais rápido tomar decisões quando se tem a intuição lapidada: uma espécie de eixo de linguagem e

discurso bem definido, que torna mais fácil abandonar o que não serve, o que não orbita ao seu redor, que não converge para ele.

É nesse momento das grandes escolhas que me concentro em tudo que colhemos a fim de compor a obra. É aí que começo a trazer de volta histórias, palavras, objetos, imagens, músicas, sensações e personagens reais e memórias evocadas como ferramenta de indução e condução. É nessa hora que digo: “lembre-se do tio Bituca e da leveza com que ele decidia sacrificar bezerros que nasciam deficientes” ou “como era mesmo que você chamava sua mãe quando sentia medo de noite?” Na relação com os atores, me parece sempre mais fácil acessá-los dessa forma: pelas memórias. Sabemos que não somos capazes de inventar nada que não seja a partir das nossas referências práticas ou teóricas. O trabalho criativo me parece mais uma operação de articulação de referências pessoais do que a invenção de algo puramente novo.

Por isso trabalho, na maioria das vezes, bem perto do elenco, ativando suas memórias: sejam fatos, pessoas, sensações, sentimentos, desejos ou imagens. Às vezes falo no ouvido deles; quase sempre trabalho muito perto deles. Tenho uma dificuldade enorme em sentar-me no lugar do público, numa cadeira distante, e essa dificuldade perdura durante o processo; ou na maior parte dele. Vou me afastando do ‘palco’ aos poucos, à medida que se aproxima a data de estreia. Mas eu começo lá, dentro do furacão, junto ao elenco, transitando entre eles, produzindo estímulos e criando problemas, falando em seus ouvidos. Outras vezes, nem preciso falar: o ator sensível é capaz de captar apenas pelo ‘campo’: uma espécie de transmissão sem palavras. Ou então, é preciso apenas um gesto ou um toque. Respiro junto com eles, como se estivesse em cena. Tento ouvir os diálogos com um ouvido muito atento, dedicando minha melhor escuta a eles também.

Por dentro da cena vou tomando pequenas decisões, não só sobre o elenco, mas também sobre elementos materiais, cores, texturas, formas e sons: por dentro da cena. Como não existe receita, penso que é aí que mora o mais precioso bem de um encenador: sua **capacidade intuitiva**: uma espécie de tino, que vai se esmerando com o tempo e com o trabalho, uma percepção poderosa expandida pelo entusiasmo e pela inteireza diante da obra e de si mesmo. Uma capacidade de articular os mais variados elementos: o visível e o invisível, o que está acessível na memória e o que foi ocultado.

Vejo a encenação como uma complexa articulação de referências de tudo que eu e minha equipe vimos, lemos, ouvimos e experimentamos, não só em trabalho, mas na vida; o que sabemos pelo compartilhamento em processo ou o que apenas intuimos sobre o outro. Simultaneamente, articulamos tudo isso às demandas específicas de um projeto, desde os assuntos que ele pretende abordar, às especificidades da produção e às estimuladoras limitações de tempo, orçamento, espaço etc.

Costumo ver com bons olhos as limitações. Porque diante delas, nós artistas passamos a ter problemas a serem resolvidos, isso é potencialmente criativo. Num campo livre de problemas, onde tudo é possível, nada será possível. **Os limitantes geram tensões potenciais.** Somos motivados a driblá-los ou transpô-los. Isso nos põe em movimento potencialmente criativo.

Quando começamos os ensaios de *Tom na Fazenda*, nós usávamos a cozinha da casa onde ensaiávamos como cenário para algumas cenas, assim também fizemos com a área externa da casa. Quando o elenco já tinha muito domínio daquele espaço e conseguia se articular nele como se faz no ordinário da vida, eu acordei com eles que a partir daquele momento nós ensaiaríamos num espaço totalmente vazio, sem qualquer mobília, nem assentos. Foi um período difícil do trabalho. Problematizar o espaço e a relação do elenco com ele foi delicado porque eles não sabiam o que fazer, de imediato, numa sala totalmente vazia. Eu dizia: “Não façam nada, apenas escutem e respondam”. Isso foi sensacional. Eu vi nitidamente os corpos ganhando vida naquele vazio e se sustentando em gestos precisos. Na cena em que Tom conta como teria acontecido a morte do marido, a mãe está no centro da sala segurando uma tigela imóvel durante quase 15 minutos. Tom e Francis também não se deslocam. Em minha opinião, uma das melhores performances da peça. É claro que essa imobilidade estava em contraponto com a cena anterior em que Francis dá uma surra violenta no visitante e também com a cena posterior em que eles caminham no milharal até a vala das vacas. De qualquer forma, não ter uma mesa, cadeira ou banco, fez com que elenco e público não relaxassem. Algo que foi possível a partir da criação de um problema bem específico para potencializar a instabilidade das relações que enxerguei no texto.

O público jamais verá o problema, mas sem ele dificilmente alcançaremos uma boa solução, isso porque acredito que quanto mais problematizarmos o texto, a fábula, as atuações, o tempo e o espaço físico, mais caminhos possíveis surgirão. Ou seja,

lidamos o tempo todo com problemas: os que criamos por dentro do processo e os que vêm de fora: orçamento, cronograma, regras do espaço, contexto cultural, acordos prévios etc. Talvez seja por isso que a expressão ‘soluções da direção’, tornou-se tão comum, principalmente nas críticas teatrais de certo período ao se referir às formas encontradas pelo encenador para ‘resolver’, no tempo e no espaço físico e material, aquilo que antes só existia no campo da palavra ou da ideia.

Porém, o processo de problematização é anterior às soluções. É a etapa mais longa e mais exigente. Entendo que é fundamental passar por ela com paciência e espírito de jogo. Quando começo um processo tentando resolver logo as coisas, geralmente falho. É preciso estar aberto para os problemas; e ainda gerar outros. **O problema**, não a solução, é a chave da tensão. Sem ele não há o que fazer. O problema é transformador e mobilizador. Ao invés de dizer ao atuante o que fazer, eu o provoço, eu crio um problema para ele, que pode ser um elemento limitante, ou simplesmente uma pergunta, qualquer coisa que gere uma necessidade de resposta, de reação.

Uma vez, uma atriz, num curso, me disse: “isso não me ajuda, isso não me deixa confortável para criar”. Eu pedi a ela que mantivesse a calma e acolhesse o problema ao invés de querer se livrar logo dele. Algum conforto pode ser bom, mas se não houver atrito, a roda não vai sair do lugar. Os desafios, se acolhidos como estímulo, sem pressa e com paciência, podem gerar muita beleza, ou uma pluralidade enorme de caminhos e combinações. É bom que a safra seja abundante para aumentar o poder de escolha.

Processos lindos são sempre aqueles em que o volume de descarte é significativamente maior do que o aproveitado. Por isso, dirigir me ensinou a desapegar. Porque saber descartar é uma virtude que nos leva à síntese.

Na peça *As Crianças*, nós gastamos muito tempo com jogos e brincadeiras variadas, porque de alguma forma eu queria reaproximar o elenco sexagenário da ludicidade do comportamento infantil, como quem junta as duas pontas da vida. Para mim, essa é uma das justificativas do título da peça. Então, um dos problemas iniciais foi estimular o elenco a se divertir com diversos brinquedos e jogos enquanto falavam o texto da peça uns com os outros: jogos de carta, amarelinha, carrinho, peão; ou seja, uma quantidade enorme de ‘coisas de criança’ foram evocadas e problematizadas, ou melhor: atritadas com o texto. Tudo isso para chegar num pirulito de bolinha vermelho que uma das personagens compartilha com os demais em determinado momento do

espetáculo. Eles desenrolam uma das conversas mais duras da peça, chupando pirulitos. Todos os jogos e brinquedos, sem exceção, foram descartados no momento da ‘colheita’. Só o pirulito ficou. Mas o interessante é que, de alguma forma, me parece que todos os outros brinquedos descartados estavam presentes ali, concentrados naquele pirulito. Nós possivelmente não chegaríamos a ele e a tudo que ele representa se não tivéssemos passado por todas aquelas brincadeiras. Todos os brinquedos e jogos infantis evocados durante o processo estão presentes na peça. Ocultos, mas presentes. Porém, a força deles ocultos é infinitamente maior do que sua presença física, eu acredito. É o **princípio da omissão**, tratado por Eugênio Barba na *Arte Secreta do Ator*. Ele diz: “a vida do corpo de um ator em cena é resultado da eliminação: do trabalho de isolar e acentuar certas ações ou fragmentos de ações.” (BARBA, 1983, p. 171).



*As Crianças. Na foto: Mário Borges e Stela Freitas. Fotógrafo: Vitor Hugo Cecatto*

Se trouxermos o princípio da omissão, no que se refere ao corpo do atuante, para a composição teatral como um todo, entenderemos que, ao subtrairmos ou suprimirmos algo numa cena, estaremos potencializando o que permanece. Sem contar que o que está oculto pode ser ainda mais potente oculto do que revelado, como no caso dos brinquedos. No mesmo capítulo, Barba cita o ator e diretor japonês Zeami Motokiyo quando ele diz que “aquilo que o ator não faz, é interessante” (BARBA, p. 171).

Costumo tratar com os alunos sobre dois tipos de atuação: a horizontal e a vertical. A atuação horizontal é aquela em que o atuante faz uma série de pequenas

ações, uma seguida da outra, com intuito de expressar determinado estado ou motivação. O resultado é redundante e demonstrativo. Geralmente, dou como exemplo a seguinte circunstância: uma personagem (A) se incomoda com a presença de (B) no mesmo ambiente, a ponto de exigir que (B) saia da sala. O ator horizontal ao interpretar a personagem (A) interrompe o que estava fazendo, respira fundo, bufa, muda de posição, finge pensar sobre o que fazer, bota a mão na cabeça, solta um grito abafado, olha para B, engole seco, vai até a porta batendo os pés com força no chão, abre a porta e diz: “Sai! Anda! Agora! Eu tô mandando!” Em seguida, ele passa de novo a mão na cabeça, olha mais uma vez para B, desvia o olhar, bufa, bate o pezinho, olha de novo etc. Se B estiver comprometido com a circunstância, ele não vai sair, pelo contrário, ele pode até rir, tamanho grau de distração provocado por A.

Já o ator vertical não está preocupado em mostrar o que está sentindo ou pensando, ele está **ocupado** em fazer com que (B) saia e mais nada. Ele provavelmente olha sem pressa nos olhos de (B), caminha até a porta, de costas para os expectadores, sem ‘pré-revelar’ sua intenção, e abre, mantendo a porta aberta, mão na maçaneta e seus olhos firmes em B. Nesse caso é bem mais provável que (B) se sinta verdadeiramente coagido a sair.

Acontece que o ator vertical seleciona os gestos mais relevantes e os executa com precisão e profundidade, com foco no que ele precisa ser feito, gerando tensão e expectativa no ambiente. O outro, ao contrário, só nos faz dispersar pela quantidade de gestos, sem qualquer comprometimento e hierarquia.

Isso me lembra a polêmica em torno da frase “Menos é mais”. Uma vez, vi uma entrevista de um grande ator dizendo que se opunha a essa máxima, porque na opinião dele, menos é menos e mais é mais. Isso seria o óbvio, se não fosse o fato de que essa afirmação se fundamenta pela oposição entre qualitativo e quantitativo: menos (quantidade) é mais (qualidade). Descartar, suspender, omitir são princípios fundamentais para atribuir potencia ao que não foi suprimido. Não é atoa que Barba afirma que o princípio da omissão no teatro “reforça o *bios* cênico, a presença do ator”(BARBA, p. 175).

A arte é sintética também por oposição à vida. Ao contrário da vida que é esparramada, ruidosa, dispersa e espontânea; a arte é intencional, é artifício, é **extrato**.

Uma obra de arte pode ser ruidosa e ‘desierarquizada’ como a vida, mas ainda no campo da elaboração, como um ato deliberado de fazê-la desse modo.

Além disso, a arte depende de um observador e este não existe sem afetar o comportamento daquilo que é observado. Se há um observador, a espontaneidade do observado não será mais genuinamente espontânea. Um observador demanda uma representação.

Numa ocasião, eu ouvi a atriz Helen Mirren falar sobre sua atuação como a Rainha Elizabeth na minissérie *Elizabeth I* de Tom Hooper. Ela comentava sobre a dificuldade de interpretar uma personagem real em um momento histórico. Ela conta que preferia observar as pinturas artísticas que retratavam a monarca pela perspectiva pessoal dos pintores, do que concentrar-se apenas nos retratos fidedignos. Isso a fez perceber que conduzir sua interpretação da rainha como uma aproximação artística seria bem mais instigante do que lidar com uma representação documental. Uma abordagem pessoal e particular da monarca a aproximaria do trabalho daqueles pintores, livrando-a da limitada mimetização da personagem real. Ela completa dizendo que ninguém seria capaz de representar a Rainha Elisabeth melhor que a própria rainha, por mais incrível que fosse a atriz. Eu discordei nesse ponto: acho que, ninguém poderia representar a Rainha Elizabeth I numa obra de arte, pior do que a própria rainha. Acredito piamente que qualquer atriz com o talento semelhante ao de Helen Mirren seria capaz de interpretar a Rainha melhor do que ela mesma. Isso reforça a ideia de que uma obra de arte é apenas uma perspectiva. E como perspectiva, ela é um recorte, um extrato pessoal, particular e sintético de uma realidade.

O trabalho do encenador é delicado e complexo porque nada disso aparece expressivo aos olhos do expectador, o que o público vê é apenas a ponta de um gigantesco iceberg. Mas, esse corpo escondido não é sólido como as pedras de gelo. Ele é formado por matérias instáveis: problemas, perguntas e questões que orbitam a obra e seu processo de criação desde o princípio, desde antes da ideia, do impulso original. As partes menores e visíveis são as ‘soluções’. Então, quando alguém diz: “adorei as soluções que você deu a este espetáculo” eu também leio: “adorei os problemas que você criou ou acolheu para este espetáculo.”

## 14. ao elenco



*As Crianças. Na foto: Stela Freitas, Mário Borges e Analu Prestes  
Fotógrafo: Vitor Hugo Cecatto*

“Ai, meus amores. Tava pensando aqui que a gente fica falando de tanta coisa, tanto detalhezinho, tantas minúcias, que, claro, são muito importantes, mas o mais importante mesmo, aquilo que vai fazer a grande diferença, é que vcs se comprometam em (re) descobrir a BELEZA que ha em CADA palavra que vcs falam nessa peça, em cada gesto, cada olhar. Meu deus! Ha tanta beleza! Tanta! Chorei muito agora ha pouco pensando nas coisas que Rose diz pra Deise no fim. É tão bonito que duas pessoas se reconheçam em suas diferenças. O que eu espero de vcs hoje é que contracenem, minhas crianças! Não deixem a praga da “insimesmiçe” minar a capacidade de vcs de tocar o outro, provocar o outro, derrubar e levantar o outro. É para o outro que cada personagem fala ou faz qualquer coisa numa peça. É para o outro que todo ator entra em cena a cada noite. Vcs sabem melhor do que ninguém do que eu to falando. Amo vcs! Obrigado por dizer todos os dias tudo aquilo que eu gostaria de dizer pros meus pais, pro meu filho, pra alguns raros amigos e pra algumas pessoas que odeio e

que nunca consegui perdoar. Tenho certeza de que falar sobre responsabilidade com gerações futuras é sim o mote político dessa peça, mas às vezes acho que o eixo temático mesmo, aquele que se refere ao ser humano, capaz de nos identificar com essas personagens e reconhecê-las em nossas vidas, está para muito além dos recursos planetários, eu intuo, que tem mais a ver com REPARAÇÃO. Reparação! Pensem nisso. E qdo entrarem em campo eu quero que vcs se comprometam com isso. Esqueçam toda a lógica da encenação, fodam-se bolas, cadeiras e pirulitos. Entrem para modificar os outras personagens com suas palavras/ações. Não deixem passar nada. Nem uma vírgula. Entrem em cena a cada dia pensando que é preciso passar TUDO, TUDO a limpo para seguir rumo a um futuro, qualquer que seja ele. É sobre REPARAÇÃO, meus amores. Eu intuo! Por isso sejam autênticos. Digam e ajam de verdade rumo ao objetivo da Reparação. Não finjam! Olhem uns para os outros como se houvesse um coração no lugar dos olhos! Transparentes. Sem filtros! Sem truques! Vcs são gigantes. E nós expectadores é que seremos as crianças em estado ávido de expectativa e curiosidade. Temos tempo para vcs. Então, abaixem-se para falar conosco. Nós os seguiremos pra onde vcs quiserem nos levar. Com todo meu amor e admiração. Rodrigo.”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Mensagem enviada por Whatsapp na véspera da estreia ao elenco de *As Crianças*, formado por Analu Prestes, Mário Borges e Stela Freitas.

## 15. rascunho para um projeto de uma peça futura



*Plateia do Berliner Ensemble. Divulgação.*

“Quando vejo as cadeiras do Berliner Ensemble arrancadas, me dá uma esperança enorme de que após a pandemia possamos arrancar as que ainda estão ali. Tenho esperança de que se rompa a fronteira entre palco e plateia para que mais gente se aglomere em torno da experiência. Intuo que depois dessa overdose digital as pessoas vão estar ainda mais sedentas pelo encontro real e pela proximidade física sem fronteiras. Precisamos voltar a tomar as ruas com a nossa arte, abrir nossas casas, ocupar novos espaços a fim de invadir a vida ordinária. E talvez essa seja a oportunidade que tanto esperamos para fazer com que o teatro chegue a muito mais pessoas. Talvez isso dificulte que, no futuro, novas 'bolsonaves' atraquem por aqui de novo.” R. Portella<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Texto escrito para uma postagem no facebook, no dia 29 de maio de 2020, sobre a retirada parcial das cadeiras do Berliner Ensemble.

## a. o conceito\_

Não há em nosso tempo, em nosso mundo, espectadores de teatro que não sejam jogadores em potencial. (GUÉNOUN, 1977)

Quando falamos em uma atual crise do teatro, creio que estamos falando da crise do espectador como nós o conhecíamos no passado. Denis Guénoun em 1977, (ano em que eu nasci), escreve a partir de uma perspectiva europeia, o livro *Le théâtre est-il nécessaire?*

A questão colocada por Guénoun, ao apresentar a obra, não resume a tal crise ao recuo ou abandono gradativo do público habitual. A crise, para ele, está na tensão entre duas dinâmicas contrárias: quanto mais vazias as salas de espetáculo, maior o número de

companhias que se multiplicam de forma explosiva. (...) Participam desses grupos legiões de aspirantes à vida teatral. Nada indica, apesar dos sonhos das autoridades, que essa proliferação vá estancar. Pelo contrário: a cada ano acrescentam-se a estas companhias multidões de jovens que se inscrevem em cursos de arte dramática, aulas de teatro oferecidas em toda parte. (GUÉNOUN, p.12)

Para ele, “qualquer análise da crise do teatro que só leve em conta um destes dois elementos perde de vista seu objeto.”(p.13). Fátima Saadi, tradutora do livro, afirma em uma nota de rodapé que, **em 1966**, aconteceu em Saint-Etienne e no Loire, um primeiro Fórum do Teatro Europeu para tratar de uma situação de crise institucional e estética em que quase todos os representantes relataram os fenômenos mencionados no livro. Ou seja, estamos falando de um fenômeno que começa a ser notado há mais de meio século, mas que agora, com o cosmopolitismo, a globalização e consequente democratização dos meios digitais, se impõe de forma escancarada: a necessidade de rever o papel do teatro na sociedade e, principalmente, o papel do espectador no evento teatral.

A autonomia que conquistamos diante dos meios digitais, do controle remoto às redes sociais, nos dão a sensação de que estamos no controle, nós nos acostumamos com isso; gostamos disso. Hoje, qualquer pessoa pode fazer um discurso ao vivo para um público diverso, através das ‘lives’ do instagram, sem sair de casa. Os espectadores

também em suas casas, ou em qualquer lugar do mundo, podem escolher o que ver e ouvir; e sair mudando de interlocução em um click. Os espectadores das 'lives' têm autonomia para participar, sugerir, opinar, reclamar, perguntar no exato momento em que o evento acontece.

Se para Guénoun, o cinema 'roubou' o imaginário do teatro, podemos dizer que as 'lives' roubaram a experiência **ao vivo** da arte teatral? E a televisão ou a internet em geral, teriam roubado o nosso público? Se o teatro não está mais no centro das sociedades, "se os poderes dominantes não usam mais seu brilho para exhibir-se, se ele ficou órfão das revoluções"(GUÉNOUN, p. 11) e alijado das experiências narrativas pela televisão e pelo cinema, eu pergunto aqui: qual a função possível para o teatro nas sociedades do nosso tempo?

Guénoun reafirma que o público não quer ir "mais ao teatro para experimentar esta espécie de abandono, de esquecimento ou de projeção de si mesmo na personagem" (p.98). Ele acredita que o espectador não quer mais sair de casa para experimentar a passividade espectadora da obra alheia. O público parece fazer parte da obra, inaugurando um novo status: o de jogador. Isso se reflete na quantidade de gente que quer fazer teatro, televisão e cinema, hoje em dia, que quer estar no centro do acontecimento cênico, com poderes de atuação, discurso e questionamento. Ou seja, com alguma autonomia.

Por isso, para Guénoun, é preciso "olhar sem preconceito a realidade prática que nos solicita, como realidade da era do jogo". Para ele, "o degelo do teatro só é possível se ele se deixar penetrar pela vida que o cerca e que ele só conhece através de uma (quarta) parede". (p.161).

O drama convencional, como estrutura, nos oferece uma ideia de totalidade que, no mundo atual, é extremamente obsoleta, já que o conceito de identidade para nós hoje não se fecha mais no sujeito singular. Pelo contrário, as identidades se expandem, cada vez mais para além dos padrões; elas se pluralizam, se fundem por afinidade ou oposição e se reinventam diante da velocidade da vida atual.

Acredito que a necessidade e o desejo de flexibilizar nossas identidades (buscando e assumindo novas) é quase uma condição da espécie humana, se não for uma condição animal, quando pensamos na camuflagem ou na formação de bandos, por exemplo, como identidades sociais. E a necessidade da representação através da arte pelos povos talvez dê conta dessa pulsão natural de querer ser o outro, ou pelo menos, de não querer ser sempre o mesmo.

Baseado nisso, penso nesse novo projeto como um reposicionamento do público no teatro, num tipo de experiência que rompe de forma mais radical com a relação palco-plateia tradicional, propondo um jogo onde o público pode participar, assumir personagens e ser dirigido ao vivo por mim, com autonomia para interferir no que acontece em cena, perguntar, discutir e criticar a obra no exato momento em que ela acontece.

## **b. provisões\_**

- um diretor (eu) em cena;
- Minha história também em cena. (auto ficção? teatro documental?);
- dirigindo ao vivo: atores profissionais / não-atores / público em geral / artistas amadores / celebridades / integrantes de companhias do interior ou que atuam em regiões menos centrais;
- a cada sessão um elenco diferente;
- espaços variados: teatro, rua, casas, jardins, galpões, salas fechadas ou prédios públicos;
- proposição de jogos envolvendo o público que podem se transformar em pequenas peças de arte;
- interlocução com expectadores/jogadores de outras cidades/países através de dispositivos de streaming;
- uso de uma trilha sonora aberta e mutável comandada presencialmente por um disco jôquei e por músicos/atores ao vivo;
- abuso de luz cênica em potencial;
- uso de recursos de vídeo operado por espectadores que tenham interesse em capturar recortes particulares do espaço e dos corpos;
- participação ao vivo dos interlocutores visuais alterando o cenário durante a sessão e ‘vestindo’ o elenco de cada dia;
- integração total com recursos de acessibilidade durante a obra;
- articulação com outros dramaturgos com diferentes discursos?;
- espaço livre: sem fronteiras entre palco e plateia.

### c. a jornada\_

Eu penso em começar vestido de cogumelo. Papel crepom e cartolina. Cara pintada de verdade. Falo da minha mãe fazendo o papel da formiga ranzinza. Peço ao público e ao elenco convidado para me ajudar a reconstituir essa cena, que deve ser engraçada. É bom pra começar. Quebrar o gelo. ‘Ganhar’ o público. Aviso que as pessoas podem entrar e sair quando quiserem. Podem fotografar, postar nas redes, comer e falar ao telefone sob o brilho de uma lâmpada PAR 56 com filtro âmbar para que o ordinário ganhe alguma poesia. É uma combinação interessante essa de humor e poesia. Volto então para minha mãe ‘encarnando’ a formiga ranzinza. Falo do meu pai sempre alheio, matando gatos no micro-ondas, escovando os dentes que sobraram com sabão de coco. Daí eu organizo a família, exponho alguns parentes, separo os ricos dos pobres. Eu sou da ala pobre, é claro. Do contrário eu não abordaria esse tema. Proponho um jogo com a plateia (quem quiser, é claro) sobre constituição intuitiva de grupos afins. É um jogo que eu inventei e uso muito em oficinas: delicioso e terrível.

Abro um espaço para reflexão. Coloco uma música. Proponho uma imagem. Uma luz. Ou uma cena sem atores. Isso é possível? Proponho um espaço de contemplação. Pergunto no que as pessoas estavam pensando? Abro uma fala sobre o teatro de escola, o teatro amador. Dou um jeito de lembrar das pessoas que ainda fazem teatro não profissional nas cidades pequenas, pelo interior do Brasil, no anonimato. E penso alto: de onde vem essa necessidade de representar? Abordo o êxodo dos artistas pras grandes cidades: o sonho de sucesso e fama. Me coloco em questão. Abro pras pessoas contarem como se interessaram pelo teatro, como fazem para seguir e porque não desistiram. O teatro realmente é **necessário** hoje em dia? Para quem? As plateias do teatro “profissional” cada vez mais vazias, enquanto escolas e cursos de teatro cada vez mais cheios. As peças de escola também estão cheias. Pais vão ver os filhos, amigos, vizinhos, colegas do trabalho ‘oficial’ vão ver os seus conhecidos ‘encarnando’ outra coisa. Que fenômeno é esse? Todo mundo pensa em ser outro? Virar outra coisa em algum momento da vida? No teatro você pode isso.

Convido então a plateia a ser o que ela quiser. Se eu sou agora um cogumelo de verdade, o público pode se transformar num cachorro que foi herdado de um tio ambientalista morto, numa planta que foi arrancada para dar espaço a uma plantação de

soja, ou numa régua de medir caráter, ou até mesmo numa pedra atirada sobre a vidraça de alguém que defende algo diferente de você. Pedra é bom que não tem responsabilidade alguma, no máximo vai virar prova do crime, ser inserida naqueles saquinhos e viver numa gaveta ao invés da sarjeta. Isso me dá uma ideia para um futuro, mas não vou falar aqui, porque alguém pode me roubar essa ideia, e esse nosso *métier*, sabe como é.

Sigo a jornada, evocando então um primo abastado. Convido mais um jogador. O guio ao mesmo tempo em que contracenou com ele.

- O que você vai ser quando crescer?

Eu falo logo: - Ator de teatro.

E ele: - Eu vou ser rico!

**[uma pausa]**

Na sequência, eu falo dos meus relacionamentos com gente de teatro: casamento, sexo, filho, aborto, traição. Enceno com os convidados uma ou outra dor. Com um pouco de humor, claro. Conto coisas que eu nunca pensei contar em público, me exponho mesmo. Mas não tiro a minha roupa: é que eu já tô achando meio gasto esse negócio de ficar pelado no teatro.

Aí eu alerto o público de que eu posso estar inventando alguns detalhes para tornar a experiência mais instigante. Armo um jeito de manter o público interessado no meu silêncio quando ele acontecer. Já sabemos: **tensão** é o segredo. Enceno então um sonho recorrente em que converso com a Morte: ela me lembrando do dia em que eu morri. Penso nas coisas que não vai dar mais tempo de fazer. Proponho novos jogos que eu ainda não sei quais e termino convidando o público a encenar comigo o dia do aniversário de 90 anos da minha avó. O dia em que eu e meu primo acertamos as contas: um episódio cinematográfico (no estilo Relatos Selvagens) que mudou para sempre a história da nossa família. Muita gente na plateia deve se identificar. Eu dirijo a cena toda **ao vivo**, lidando com os imprevistos. Mas para eu não me ferrar muito, eu convido um ator pra me interpretar.

Bom, daí eu abandono a cena na hora em que meu tio me escorraça da casa dele, minha tia tenta estancar o sangue da cabeça do meu primo, minha avó chora desesperada na janela, minha prima, já meio bêbada, tenta acalmá-la botando um disco do Nelson Gonçalves que ela adora pra tocar.

**[eu posso pedir para colocar o disco nessa hora]**

Bom, minha mãe, então, urra comigo como se ela ainda fosse a formiga ranzinza e eu o cogumelo de verdade. Meu pai, bom: ele assiste a cena como um espectador de teatro, um espectador com ‘s’, passivo e quase ausente, como se estivesse na cadeira aparafusada de uma plateia escura e distante.

A peça deve acabar aí, mas se eu resolver continuar, eu vou terminar falando das escolhas que eu fiz na vida, entre elas a de fazer teatro e do quanto isso me salvou de ser alguma outra coisa qualquer, o quanto me proporcionou conhecer o mundo e todos os meus amores, orgulhar minha mãe e o meu pai, mesmo que ele nunca tenha falado qualquer coisa sobre isso para mim.

#### **d. títulos possíveis\_**

**LIVE** (adjetivo/advérbio): Vivo / Ao vivo / Eletrizado / Ativado

**PLAY** (se eu quiser manter essa linha do título em inglês e representar essa ideia de algo que se abre para o JOGO. Pode significar: \_ peça de teatro/ brinquedo / jogo / recreação / tocar / executar / reproduzir / desempenhar

**JOGOS PARA PRATICAR PEQUENOS FRACASSOS** (esse não chama público)

**COGUMELOS DE VERDADE NÃO SE MOVEM**

**TRES RIOS NÃO É MINAS** (esse é ótimo, mas ninguém vai entender nada)

#### **e. objetivos\_**

- Propor um processo mais transversal de criação e produção. Ao invés de convidar um artista para cada função, muitas vezes trabalhando isoladamente, pretendo criar um corpo coletivo de interlocuções artísticas, a fim de desconfigurar a estrutura tradicional que departamenta as produções mais convencionais. Esse corpo será composto por profissionais das artes que possuam habilidades plurais para que cada um possa interferir de maneira mais abrangente possível no processo. É importante que esse corpo seja formado por muitas mulheres de gerações diversas, e também por artistas negras, trans, a fim de alargar os discursos.

- Propor uma experiência mais radical de aproximação e interatividade para estudar com colegas de ofício do Rio e do interior, estudantes, amantes de teatro e o com o público em geral, quais os caminhos possíveis para expandir o alcance da arte teatral num contexto de crise.

- Contribuir para a descentralização e democratização da produção teatral, convidando artistas que atuam em regiões periféricas e no interior do estado. As participações por 'streaming' devem priorizar artistas de fora do Rio ou até mesmo do Brasil, criando uma possibilidade de alargamento das fronteiras.

#### **f. uma justificativa?\_**

Bom, eu desejo fazer essa peça porque eu preciso **perder o controle**.

**[desce o pano]**

**Referência de Espetáculos (por ordem em que aparecem no texto):**

PORTELLA, Rodrigo. *Tom na Fazenda*. Texto de Michel Marc Bouchard. Tradução: Armando Babaioff. Elenco: Armando Babaioff, Camila Nhari, Gustavo Vaz e Kelzy Ecard. Direção de Produção: Sérgio Saboya. Produção Executiva: Milena Monteiro. Estreou no Teatro Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro-RJ, 2017.

\_\_\_\_\_. *Insetos*. Texto de Jô Bilac. Elenco: César Augusto, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Vale e Susana Ribeiro. Realização: Cia dos Atores. Estreou no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro-RJ, 2018.

QUELHO, Tarina. *Isto é Um Negro?* Textos de Mirela Façanha e Tarina Quelho. Co-direção: Lucas Brandão. Elenco: Ivy Souza, Lucas Wickhaus, Mirella Façanha e Raoni Garcia. Produção: Dani Façanha. Estreou no Sesc Belenzinho, São Paulo-SP, 2018.

PORTELLA, Rodrigo. *Antes da Chuva*. Texto de Rodrigo Portella. Co-direção: Leo Marvet. Elenco: Bruna Portella e Luan Vieira. Realização: Cia Cortejo. Estreou no Festival de Curitiba – Teatro Mini Guaira, Curitiba-PR, 2014.

\_\_\_\_\_. *Alice Mandou Um Beijo*. Texto de Rodrigo Portella. Elenco: Bruna Portella, José Eduardo Arcuri, Luan Vieira, Tairone Vale e Vivian Sobrino. Elenco substituto para segunda versão: Marcos Acher, Ricardo Gonçalves, Susana Nascimento e Verônica Rocha. Realização: Cia Cortejo. Estreou no SESC Copacabana, Rio de Janeiro-RJ, 2016.

DIAZ, Enrique. *Gaiivota – tema para um conto curto*. A partir da obra de Anton Tchecov. Elenco: Bel Garcia, Cristina Moura, Daniela Fortes, Emílio de Melo, Enrique Diaz, Felipe Rocha, Gilberto Gawronski, Malu Galli e Mariana Lima. Direção de Produção: Henrique Mariano. Estreou no Teatro Poeira, Rio de Janeiro-RJ, 2006.

VILELA, Gabriel. *Romeu e Julieta*. Texto de William Shakespeare. Elenco: Antônio Edson, Beto Franco, Eduardo Moreira, Fernanda Vianna, Wanda Fernandes, Inês Peixoto, Júlio Maciel, Lydia Del Picchia, Paulo André, Chico Pelúcio, Rodolfo Vaz e Teuda Bara. Realização: Grupo Galpão, 1992.

PORTELLA, Rodrigo. *TodoMundo!* Texto de Branden Jakob-Jenkins. Tradução de Diego Tezza. Elenco: Ane Adade, Carolina Meinerz, Gabriel Gorosito, Helena de Jorge Portela, Lucas dos Santos, Luiz Felipe Leprevost, Marcella Prata, Ranieri Gonzales, Renet Lyon, Sidy Correa e Zeca Cenovicz. Realização: Teatro de Comédia do Paraná. Estreou no Teatro Guaíra, Curitiba-PR, 2020.

\_\_\_\_\_. *As Crianças*. Texto de Lucy Kirkwood. Tradução de Diego Tezza. Elenco: Analu Prestes, Mário Borges e Stela Freitas. Assistente de direção: Mariah Miguel. Direção de Produção: Celso Lemos. Estreou no Teatro Poeira, Rio de Janeiro-RJ, 2019.

\_\_\_\_\_. *Os Impostores*. Texto de Gustavo Pinheiro e Rodrigo Portella. Elenco: Carolina Pismel, Guilherme Piva, Murilo Sampaio, Pri Helena, Tairone Vale e Susana Nascimento. Assistente de direção: Mariah Miguel. Direção de Produção: Cláudia Marques. Estreou do Teatro SESC Ginástico, 2019.

### Referência Bibliográfica:

- BARBA, Eugênio. *A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995;
- BERMAN, Sabina. *Molière*. Cidade do México, 1998. Não publicado;
- BIDENT, Christophe. *O teatro atravessado*. Art Research Journal – ARJ, v. 3, n.1 (2016) – Teatro em campo expandido. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8504/6807>;
- BOGART, Anne. *A Preparação do Diretor- Sete Ensaio Sobre Arte e Teatro*. São Paulo: Martins Pontes, 2001;
- BOUCHARD, Michel-Marc. *Tom na Fazenda*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2018;
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão-15anos de Risco e Rito*. Belo Horizonte: Grupo Galpão, 1999;
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998;
- COURNOT, Michel. *Uma Interpretação brasileira de Shakespeare – A imaginação, o sonho e a poesia de Ensaio.Hamlet*, in: DIAZ, Enrique; CORDEIRO, Fábio; OLINTO, Marcelo. *Na Companhia dos Atores*, Editora Aeroplano, 2006;
- DA COSTA, José. *Dentro e fora do teatro e da representação: modos de lidar com o comum e com o outro*. Revista Sala Preta, v. 14, n. 2 (2014);
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987;
- GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2014;

- \_\_\_\_\_. *A exibição das palavras: uma idéia (política) do teatro*. Tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003;
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 1992;
- JACKOB-JENKINS, Branden. *TodoMundo* Tradução de Diego Tezza. Nova Iorque, 2017. Não publicado;
- KANTOR, Tadeuz. *Teatro da Morte*. Tradução: J. Guinsburg. Editora Perspectiva, 2008.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac e Naif, 2007;
- \_\_\_\_\_. *Teatro pós-dramático e teatro político*, in FERNANDES, Silvia e J. GUINSBURG (orgs.), *O pós-dramático: Um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2013;
- MAGALDI, Sábado. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva / Edusp, 1989;
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *O amor no tempo do cólera*.; tradução Antônio Callado. 35ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2009;
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea. Origens, tendências, perspectivas*. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010;
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982;
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Trad. F. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964;
- STEIN, Gertrude. *Last operas and plays*. Edited by Carl Van Vechten. New York: Rinehart, 1949;
- TCHEKHOV, Anton. *A Gaivota*. São Paulo: Edusp, 2013.