

Luiz Gustavo Bieberbach Engroff

ESTREMEÇO:
**O MUNDO FRAGMENTADO DE JÖEL POMMERAT A
PARTIR DA VISÃO DA CIA. STRAVAGANZA**

Dissertação submetida ao
Programa de Pós-graduação em
Literatura da Universidade Federal
de Santa Catarina, para obtenção
de grau de Mestre em Literatura.
Orientador: Prof. Dr. Cláudio
Celso Alano da Cruz
Coorientadora: Prof.^a Dr. Maria da
Fátima de Souza Moretti

Florianópolis – Nossa Senhora do Desterro
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Engroff, Luiz Gustavo Bieberbach

Estremeço: : O mundo fragmentado de Jöel Pommerat a partir da visão da Cia. Stravaganza / Luiz Gustavo Bieberbach Engroff ; orientador, Cláudio Celso Alano da Cruz ; coorientadora, Maria de Fátima de Souza Moretti. - Florianópolis, SC, 2015.

338 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Cia. Stravaganza. 3. Jöel Pommerat. 4. Processo criativo. 5. Walter Benjamin. I. Cruz, Cláudio Celso Alano da. II. Moretti, Maria de Fátima de Souza. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. IV. Título.

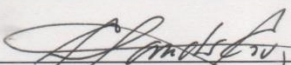
“Estremeço: O mundo fragmentado de Jöel Pommerat
a partir da visão da Cia. Stravaganza”

Luiz Gustavo Bieberbach Engroff

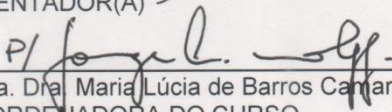
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua
forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.

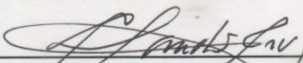


Prof. Dr. Claudio Celso Alano da Cruz
ORIENTADOR(A)



Profa. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

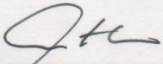
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Claudio Celso Alano da Cruz
PRÉSIDENTE E ORIENTADOR(A)



Profª. Drª. Fátima Costa de Lima (UDESC)



Profª. Drª. Maria de Fátima de Souza Moretti (UFSC)



Prof. Dr. Pedro de Souza (UFSC)

À minha *omama*, Amanda Bieberbach, por me dar a oportunidade de acompanhá-la em seu cotidiano como bibliotecária no SESI de Porto União/SC, possibilitando-me um maior contato com os livros e um gosto pela leitura, enquanto esperava pelo início de minhas aulas de teatro. (*in memoriam*)

...E ao meu grande parceiro Rick, que dispensa comentários...

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de mencionar que foi Cacá Corrêa (1964-2010) quem me aproximou ao universo do teatro, e mais especificamente da *Cia. Stravaganza* e de Adriane Mottola. Sem a convivência e o aprendizado, ao lado deste grande amigo e profissional, não poderia iniciar este trabalho. Estendo este agradecimento a todo o elenco do espetáculo *Estremeço*, em especial à Adriane, esta figura ímpar de nosso cenário teatral brasileiro.

Agradeço também aos meus amigos e, à minha família que reside em União da Vitória/PR, por entender o meu afastamento e a minha ausência em momentos importantes, principalmente à minha mãe Karen Lya e minha tia Ingrid.

À Luciana Fenilli (Lucy) e Carlos Pereira (Beto) por me acolherem em seu lar.

Ao CNPQ, por conceder a bolsa que financiou parte desta pesquisa, aos servidores e professores com os quais tive contato no PPGL, especialmente à Prof.^a Simone Schmidt e à Prof.^a Tânia Ramos, pela oportunidade de participar de suas disciplinas. A Coordenação do PPGL, na pessoa da Prof.^a Maria Lúcia de Barros Camargo, por conceder a ajuda de custo para a pesquisa de campo, na qual coletei as entrevistas que serviram como base deste trabalho.

À Prof.^a Fátima de Costa Lima, pela oportunidade em participar de sua disciplina, por sua generosidade e compartilhamento de conhecimentos.

Ao Prof. Pedro de Souza, pelas considerações em minha banca de qualificação.

À minha coorientadora Prof.^a Sassá Moretti, parceira de inúmeros projetos, pela força, estímulos e por suas importantes considerações.

Ao meu orientador, Prof. Cláudio por elucidar meus caminhos e escolhas e, principalmente por acreditar no potencial deste trabalho.

E a todos que contribuíram direta ou indiretamente para que este trabalho chegasse a seu estágio atual.

RESUMO

Proponho neste trabalho o estudo do espetáculo *Estremeço*, desenvolvido pela *Cia. Stravaganza* de Porto Alegre/RS, a partir do texto homônimo do dramaturgo francês Jöel Pommerat, tendo como eixos principais o texto dramático, a encenação e o processo criativo que culminou na montagem em questão. Para a referida análise utilizo como base as entrevistas realizadas com os principais envolvidos pela montagem do espetáculo, entre eles os atores e a equipe de direção, o pensamento do sociólogo David Riesman e a Teoria Crítica acerca da modernidade, principalmente calcada nos estudos de Walter Benjamin, Guy Debord e pesquisadores contemporâneos que desenvolvem as ideias destes pensadores nos dias de hoje.

Palavras-chave: *Cia. Stravaganza*; dramaturgia; encenação; Jöel Pommerat; processo criativo; Walter Benjamin.

ABSTRACT

In this work I propose the study of the show *Estremeço*, developed by *Cia. Stravaganza* of Porto Alegre / RS, based on the homonymous play of the French playwright Jöel Pommerat, being the main lines the play itself, the staging and the creative process that culminated in the show. To accomplish such analysis, I use as base the interviews with the show's key participants, including actors and direction staff, the sociological work of David Riesman and the Critical Theory about modernity, mainly the studies of Walter Benjamin, Guy Debord and contemporary researchers that develop their ideas today.

Keywords: Cia. Stravaganza; dramaturgy; staging; Jöel Pommerat; creative process; Walter Benjamin.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Detalhe da cenografia e da cortina ao fundo. Foto: Adriana Marchiori.....	95
Figura 2 - Uma das figuras estranhas presentes na encenação. Foto: Adriana Marchiori.....	96
Figura 3 - Percebe-se a diferença de figurino dos quatro atores que representarão <i>o apresentador</i> em suas quatro fases distintas. Foto: Vilmar Carvalho.....	97
Figura 4 - A <i>mulher</i> à frente e a boneca ao fundo. Foto: Adriana Machiori.....	99
Figura 5 - A figura debilitada da <i>mulher que está muito mal</i> . Foto: Adriana Machiori.....	101
Figura 6 - Quebra no desenvolvimento do espetáculo, a partir de um número musical. Foto: Adriana Marchiori.....	104
Figura 7 - A falta de interação entre a mãe e seu filho. O personagem masculino representa <i>o apresentador</i> quando criança. Foto: Adriana Marchiori.....	107
Figura 8 - A posição da família ante a filha: uma estranha. Foto: Adriana Marchiori.....	111
Figura 9 - Um dos poucos pontos do espetáculo em que há a paixão entre os personagens explicitada no palco. Foto: Adriana Marchiori.	114
Figura 10 - As figuras das <i>mulheres muito grávidas</i> podem ser entendidas como uma proposição cômica ante o tema de difícil discussão, o infanticídio. Foto: Adriana Machiori.....	116

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
PARTE I: CIA. STRAVAGANZA	21
1. TRAJETÓRIA DA CIA	21
1.1 VINTE E SEIS ANOS DE CAMINHADA	34
1.1.1 Primeira Jornada: O que eu penso logo existe (1988 – 1993) 34	
1.1.2 Segunda Jornada: Sotaque italiano nos pampas (1993 – 1998)	
.....	39
1.1.3 Terceira Jornada: De casa nova (1998 – 2002)	44
1.1.4 Quarta Jornada: O espaço expandido (2003 – 2008)	50
1.1.5 O prolongamento da quarta jornada (2008 – 2014)	53
PARTE II: ESTREMEÇO	59
2. ESTREMEÇO POR STRAVAGANZA	59
2.1 EM BUSCA DAS REMINISCÊNCIAS	63
2.2 <i>JE TREMBLE</i> : O TEXTO DRAMÁTICO (2007)	68
2.2.1. O mundo fragmentado de Pommerat.....	68
2.2.2. O reflexo da sociedade estampado no palco.....	78
2.3 O TEXTO ESPETACULAR (OU) A ENCENAÇÃO (2012)	90
2.3.1. Sobreposição de camadas de significação.....	91
2.3.2. Jogo de cena dos atores	105
2.3.3. E que venham as críticas.....	118
PARTE III: O PROCESSO	125
3. O PROCESSO CRIATIVO CRIATIVO DO ESPETÁCULO	
<i>ESTREMEÇO</i> (2012).....	125
3.1. MATÉRIA-PRIMA PARA O TEATRO.....	125
3.1.1. Afinal, o que é um processo criativo?.....	128
3.2. OS ATORES FRENTE AO PROCESSO CRIATIVO	131
3.2.1. Resquícius da vida cotidiana na construção dos personagens	
.....	144
3.3. O OLHAR DA DIREÇÃO.....	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	177
APÊNDICE A	185
ANEXOS	257

INTRODUÇÃO

O objetivo do presente trabalho é analisar texto, encenação e processo criativo do espetáculo *Estremeço*¹(2012), a partir da escritura textual *Je tremble*, escrita pelo dramaturgo francês Jöel Pommerat (nascido em 1963), realizado pela *Cia. Stravaganza*, sediada em Porto Alegre/RS, a fim de refletir sobre as práticas do trabalho do ator e de como sua vivência como ser social contemporâneo pode influenciar em suas escolhas artísticas.

E aí é que surgem algumas questões: quais foram as principais motivações para levar esta dramaturgia à cena e como foi desenvolvido este processo criativo? Como se deu a escolha do texto e dos atores, e, finalmente, estando o homem contemporâneo suscetível a inúmeros estímulos do meio, sendo bombardeado por uma infinidade de imagens, sons, texturas, odores e sabores, há ainda condições de se tornar um indivíduo constituído de uma experiência que possa ser utilizada em cena?

Para tentar investigar estas questões, me propus a realizar entrevistas com todos os atores do elenco do espetáculo em questão e alguns dos profissionais que trabalharam na direção deste projeto, contribuindo para que o objeto fosse colocado em cena. As divagações levantadas pelos questionamentos procuravam resquícios de recordações do período, no qual todos os envolvidos estavam imersos no universo de Pommerat, ou seja, lembranças das leituras de texto, treinamento do corpo, exercícios de improvisação que esta dramaturgia havia suscitado.

Para tanto julguei pertinente uma aproximação com as reflexões de um dos grandes críticos da modernidade, o filósofo alemão Walter Benjamin, que dedicou sua vida intelectual a pensar sobre o contexto histórico que o rodeava. A obra de Benjamin é permeada de inúmeros temas, podendo-se destacar escritos sobre a história, memória, linguagem, arte (cinema, literatura, fotografia e teatro), política, entre outros, constituindo-se numa filosofia calcada numa intensa crítica à sociedade moderna progressista a qual estava inserido. “A obra de Benjamin é a reconstrução de um mundo [...]” (MURICY, 2009, p. 11) ou a maneira como este o apreendia, colhendo inúmeros fragmentos,

¹ Primeira montagem do texto no Brasil.

buscando cacos de um passado em ruínas e montando, na medida do possível, imagens que pudessem elucidar o presente. As principais bases do seu pensamento, ou do que se tornaria a sua filosofia, já se encontravam presentes em seus estudos juvenis datados, entre 1911 e 1918, e que retornariam mais maduros e consistentes em obras posteriores.

Porém, é importante assinalar que o modo de pensar benjaminiano caracteriza-se por um “autoquestionamento” constante, onde há um desprendimento do autor em relação a algumas convicções que eram sustentadas em seu presente ou um retorno a velhas ideias utilizadas em períodos anteriores. O pesquisador Leandro Konder considera que o pensamento de Benjamin apresenta dificuldades numa continuidade por vezes “subterrânea”, pois amplia seu campo de visão e “[...] forja pra si novas convicções, ele não se limita, obviamente, a acrescentar as noções recém-adquiridas, às noções de que já dispunha: promove, com certeza, um arranjo em suas ideias” (KONDER, 1999, p.33). Sua perspectiva desenvolve-se de acordo com as mudanças que sua vida lhe traz. E, talvez por essa razão, exista uma dificuldade, para a crítica em geral, de traçar sistemas e esquematizações acerca do seu modo de pensar.

O reforço constante desta prática do modo de pensar benjaminiano nos faz perceber que a descontinuidade é a dinâmica propulsora de seu pensamento e é constantemente estimulada pela realidade que o cerca. Uma filosofia que não se mantém engessada, mas está sempre em movimento. Este foi um dos motivos que me levou a analisar a trajetória da *Cia. Stravaganza* partindo de suas reflexões; por tratar-se de um coletivo com base na pesquisa de uma linguagem teatral sempre pronta a se reinventar e que nunca está estagnada. Os anseios do grupo é que norteiam a sua busca por novas linguagens e campos de experimentação, nem sempre seguindo a tendência teatral vigente. A perspectiva benjaminiana não leva em conta apenas o objeto, mas todo o seu contexto histórico. “É necessário enfatizar, desde o início, que as concepções de memória e experiência assumem em Benjamin a feição de uma atividade histórica.” (GATTI, 2002, p. 12)

Para uma tentativa de análise concreta do processo criativo do espetáculo *Estremeço*, tomo fatos históricos pertinentes ao grupo como coletivo e perspectivas individuais dos envolvidos, e como as escolhas, em busca de uma estética própria, revelam o que o coletivo deseja

expressar. Segundo a ótica de Benjamin, somente a junção dos traços do passado individual e da memória coletiva é que podem instituir uma experiência plena. A decisão de montar o espetáculo surgiu porque houve uma identificação imediata entre mundo descrito por Pommerat e o mundo contemporâneo que cercava os integrantes da Companhia. Acrescento ainda nesta análise, as ideias de pensadores que exercem a crítica da sociedade em que estão inseridos, como o filósofo francês Guy Debord, o sociólogo norte-americano David Riesman e outros teóricos que tomam a teoria de Walter Benjamin como foco de sua pesquisa.

Meu contato com os espetáculos da *Cia. Stravaganza* se deu a partir dos relatos do ator Cacá Corrêa², com quem desenvolvi um trabalho nas primeiras montagens da *Cia. Embróglío* (Ex-Apatotadoteatro³). Corrêa iniciou seu trabalho em 1988, junto a Adriane Mottola⁴ e Luiz Henrique Palese⁵, num agrupamento de artistas que no futuro tornar-se-ia a *Cia. Stravaganza*, grupo que completou vinte e seis anos de existência em 2014. A trajetória da Companhia é marcada pela valorização de um teatro de grupo, que se mantém na ativa, criando e produzindo espetáculos e eventos que têm obtido repercussão nacional e internacional.

O trabalho que apresento contém três capítulos. No primeiro, proponho uma viagem junto com os integrantes da *Cia. Stravaganza* pelas quatro jornadas distintas de sua trajetória, recheadas de histórias em quadrinhos e de ficção científicas, personagens com sotaque italiano, trabalhos exaustivos em busca de uma identidade corporal e de “um lugar para chamar de seu”. No segundo, afunilo o eixo em torno do

² Ricardo de Faria Corrêa (1964 – 2010) foi artista plástico, ator, cenógrafo, diretor e dramaturgo.

³ O grupo *Apatotadoteatro* foi criado em 1 de setembro de 2004, e em sua lista de associados, além de mim, assinavam a Ata de Fundação os seguintes integrantes: Ênio Gracez do Espírito Santo, Maria Terezinha de Souza (Têre) e Ricardo de Faria Corrêa (Cacá). Em outubro de 2009, através da Lei 7992, a Associação foi declarada de Utilidade Pública Municipal da cidade de Florianópolis/SC. Em março de 2013, efetua alteração de seu nome para *Cia. Embróglío*.

⁴ Atriz e diretora. Fundadora do grupo e atual diretora artística da *Cia. Stravaganza*.

⁵ Ator, cenógrafo, diretor, figurinista, iluminador e programador visual. Também foi um dos fundadores do grupo. Falecido em fevereiro de 2003.

principal foco do trabalho, para deter-me no universo da dramaturgia de Pommerat e seu entrelaçamento com os componentes do grupo, culminando na estreia da encenação, no final de 2012. E finalmente, no terceiro capítulo, concentro-me nas informações que compreendem o desenvolvimento do processo criativo, primeiro atendo-me à visão dos atores em relação ao processo e, posteriormente, aos apontamentos da direção. Entre a exposição destas duas visões distintas, detenho-me nos momentos em que os atores mais demonstram a utilização de suas vivências anteriores na composição que fazem parte do texto dramaturgício.

Finalizando esta estrutura, com os conteúdos explanados acima, pretendo ter alcançado meu objetivo de reconstruir o processo criativo, explicitar a motivação das escolhas estruturais e estéticas e contar um pouco do que é e o que move, nos dias de hoje, a *Cia. Stravaganza*.

PARTE I: CIA. STRAVAGANZA

1. TRAJETÓRIA DA CIA.⁶

Ao acessar o site da *Cia. Stravaganza*, sediada em Porto Alegre/RS, podemos perceber a sua trajetória peculiar, quando nos deparamos com as seguintes palavras que mencionam algumas características de sua existência: “E de repente, lá se foram 26 anos de *Stravaganza*: 21 espetáculos, 106 prêmios, inúmeros projetos, viagens mil, muitas conquistas e tantas perdas. Eis a vida!”⁷

Impressiona a quantidade de espetáculos produzidos nos referidos anos e que, em sua maioria, tenham sido bem aceitos pelo público e pela crítica. Impressionam, também, os prêmios recebidos. Destes, alguns com abrangência internacional, como o Prêmio *Florêncio 95* de Melhor Espetáculo Estrangeiro, dado pela *Associação de Críticos Teatrais do Uruguai*, ao espetáculo *Decameron* (1993). Aliás, foi por meio deste espetáculo, que a *Cia. Teatro di Stravaganza*⁸ ficou conhecida viajando pelo Brasil, do sul ao nordeste, e a outros países, como o já citado Uruguai, Argentina e Portugal. “*O Decameron*, que foi em 1993[,] foi fundamental, não só pelo resultado, mas porque foi quando tivemos noção do valor que a gente tinha” (MOTTOLA e PALESE, 2000, p. 21).⁹ Pelas palavras de Adriane Mottola, podemos perceber a importância que este espetáculo teve para o pequeno grupo de artistas, que iniciava seu trabalho na cena gaúcha nos idos de 1988. Foi a partir de uma relação profissional que Adriane Mottola e Luiz

⁶ Para contar a trajetória do grupo, baseio-me principalmente na Dissertação de Adriane Mottola, *Cia. Stravaganza: um olhar sobre os processos criativos no teatro de grupo*, defendida em 2009, e em duas entrevistas, uma delas datada em 2000 e presente no livro *Alguns diretores & muita conversa* e a outra a partir de depoimentos que coletei no primeiro semestre de 2014; além de informações contidas em seu website, programas de espetáculos e materiais comemorativos produzidos pelo grupo.

⁷ Website: www.ciastravaganza.com.br

⁸ Também conhecida apenas por *Cia. Stravaganza*, nome que utilizarei no desenvolvimento deste trabalho.

⁹ Entrevista componente do livro *Alguns diretores & muita conversa*, concedida, juntamente com Luiz Henrique Palese, ao diretor e gestor cultural Luciano Alabarse, atualmente coordenador do *Festival Porto Alegre em Cena*.

Henrique Palese se conheceram e começaram um relacionamento amoroso, e foi também de onde surgiu a semente do que se tornaria a futura *Cia. Stravaganza*.

Luiz Henrique Palese teve seu primeiro contato com o meio teatral, em meados de 1979, quando foi convidado para cuidar da estética visual das produções de um grupo de teatro chamado *Faltou o João*, que tinha uma proposta de direção coletiva, onde todos os integrantes podiam opinar nas mais diversas instâncias da criação artística. Este grupo provinha de uma das mais tradicionais instituições luteranas do estado gaúcho, o Colégio Sinodal, sediado em São Leopoldo, cidade próxima a Porto Alegre. Faziam parte deste coletivo nomes como: Mônica Schmiedt¹⁰, Normélio Krampe¹¹, Rudi Lageman¹² e Werner Shünemann¹³. Sobre estas primeiras experiências, as palavras do próprio Palese:

Como fazia o Curso de Artes Plásticas e eles precisavam de alguém para dar uma ajeitada visual nas coisas que estavam fazendo, porque não tinham ninguém com esta habilidade especial, fui e comecei a fazer essas coisas, montar cenário, dar palpite no figurino. Como era o único trouxa que não tinha medo de levar choque, também comecei a fazer iluminação, uma outra maneira de trabalhar o visual do espetáculo (Ibidem, 2000, p. 15).¹⁴

¹⁰ Em seus primeiros anos dedica-se ao teatro, para mais tarde tornar-se produtora cinematográfica de filmes como: *Anahy de las misiones*, de Sérgio Silva (1995), *Ilha das flores*, de Jorge Furtado (1998) e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de André Klotzel (2001). Atualmente está à frente de sua produtora *M. Schmiedt Produções*, voltada à produção de vídeos-documentários.

¹¹ Ator falecido num acidente de moto.

¹² Ator e diretor de cinema e televisão. Seus principais trabalhos são: *Anjos do Sol* (2006), no qual atua como produtor, e na direção da novela *Rebelde* (2011).

¹³ Ator e diretor de cinema de projeção nacional. Foi presidente da FUNDACINE – Fundação Cinema RS e atuou em diversas produções cinematográficas e televisivas, como *Neto perde a sua alma*, de Beto Souza (2001) e *A casa das sete mulheres*, de Jayme Monjardim e Marcos Schechtmann (2003).

¹⁴ Entrevista mencionada na nota 9.

Percebe-se, em sua declaração, que o grande estímulo motivador de sua vida artística foi a experimentação.

A partir de estímulos oriundos das disciplinas de Artes Plásticas na UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Palese amplia seu leque de abrangência artística, deparando-se com um coletivo necessitado de uma pessoa que pudesse interessar-se pela estética da cena. Diferente dos artistas visuais que trabalhavam solitariamente em seus ateliês, Palese parece buscar no teatro uma maneira para a troca de experiências e um novo contato com as diversas técnicas que fazem parte do fazer teatral.

De sua permanência no grupo *Faltou o João*, a busca pela informação era constante e o aprendizado vinha totalmente da prática de querer algo e correr atrás para tentar solucionar o problema de não saber como fazer. “[...] isso a gente não sabe. Vamos ter que inventar!” (Ibidem, 2000, p. 18).

Este relato vai ao encontro da figura do diletante, que é descrita por Walter Benjamin num de seus célebres textos juvenis, escritos entre 1911 e 1918. Muitas ideias de sua fase mais madura, em meados de 1930, já estão virtualmente inseridas em seu pensamento juvenil, voltado para uma reforma das instituições de ensino, contrárias às tendências calcadas nos interesses da burguesia vigentes na época. A figura do estudante diletante é apresentada no texto “Saraus estudantis de literatura”¹⁵, escrito pelo jovem Benjamin, em 1914.

No referido texto, há uma intensa crítica à apatia e à falta de espiritualidade presentes no pensamento da comunidade acadêmica, no que concerne às artes em geral. Os estudantes da época em questão promoviam saraus que há muito tempo haviam deixado de evidenciar o seu principal objetivo, ou seja, a leitura de textos literários, em detrimento daqueles que buscavam apenas o entretenimento. “O sarau depende do espírito de seus autores: se são diletantes e desejam

¹⁵ *Veladas estudantis de literatura*. (Tradução nossa) In: BENJAMIN, Walter. *La metafísica de la juventud*. Barcelona: Paidós, 1993.

interessar ou somente entreter, não importa, tudo vale. A arte importa, mas bem pouco” (BENJAMIN, 1993, p. 107).¹⁶

Essas reflexões já continham a crítica contumaz acerca da massificação do indivíduo, ante os estímulos utilizados pelos regimes no controle das opiniões dos indivíduos da sociedade vigente. A maioria do público que frequentava estes encontros era de curiosos, passantes e convidados, que estavam à procura de diversão, esquecendo ou nem prestando atenção no que era dito e como era dito. O que os unia neste contexto era o dinheiro, que, apesar disso, funcionava também como um elemento segregador. O filósofo chega a fazer uma metáfora do dinheiro como desinfetante. Um desinfetante que poderia higienizar o ambiente, separando os indivíduos com maior poder aquisitivo daqueles que não possuíam condições de comprar a entrada para participar destes encontros.

Benjamin acreditava que estes saraus poderiam ser o cerne de um novo movimento que impulsionasse a cultura e não o contrário, como estava acontecendo. Manter o aspecto cultural, antes norteador, deste tipo de evento, poderia evidenciar como as conferências tinham se tornado apenas um local para enaltecer a figura dos conferencistas e consequentemente deixar de lado o ponto mais importante: o público.

O sarau se constitui [um unificador] entre a arte e o público. Esta ‘vontade artística’ (Wille zur Kunst) determina o sarau e desaparece com a mesma [,] na maravilhosa imprecisão das apreciações artísticas. O público já não aguarda por um poeta iluminado (o que é que tem este a ver com estudantes e autores?) nem se comporta ávido por espetáculos ou literatura, mas está à espera de si mesmo, de um dileitante que seja percebido como entregue ao fazer artístico. (Ibidem, 1993, p.109).¹⁷

¹⁶ *La velada depende del espíritu de los autores: si son diletantes y desean interesar o solamente entreteter, no importa: todo vale. El arte importa más bien poco.* (Tradução nossa)

¹⁷ *La velada se constituye entre el arte y el público. Esta ‘voluntad de arte’ (Wille zur Kunst) determina la velada y desaparece en ella la maravillosa vaguedad de las apreciaciones artísticas. El público ya no aguarda al poeta*

Benjamin afirma que este indivíduo, o diletante, não possui a técnica do ofício em questão, mas sua dedicação ao desenvolvê-lo evidencia um prazer em realizar determinada atividade artística. Isto pode defini-lo como um amador. Não pelo viés pejorativo da palavra, mas como um indivíduo que possui um frescor no desenvolvimento do fazer artístico, desestruturando os vícios comumente atrelados aos artistas advindos dos anos de ofício. Uma tentativa de descoberta de novos caminhos, buscando em sua própria essência uma direção renovada constituída de novas formas, deixando de lado repressões fatalmente impostas pela sociedade.

Este estudante diletante deveria, durante sua caminhada, angariar novos aliados cujas personalidades morais deixem-se contagiar em defesa de um fazer artístico legítimo. Concluindo que “[...] o autêntico diletante pressupõe o homem ético, também a cultura exige dele, como uma obrigação especificamente sua, pôr-se a serviço da luta artística de seu tempo, ou seja, converter-se de vez em diletante” (Ibidem, 1993, p. 112).¹⁸

A figura do estudante diletante, descrita por Walter Benjamin, pode ser comparada à trajetória inicial do jovem Palese que procurava, a partir dos meios a que tinha acesso, uma formação artística, que pudesse lhe proporcionar uma bagagem para trilhar os diversos caminhos da vida, além de inseri-lo no ambiente teatral gaúcho.

Foi nesta atmosfera de busca e profissionalização através da prática, que Palese conheceu Adriane Mottola, sua futura companheira e parceira na construção de seu sonho de trabalhar coletivamente. O encontro aconteceu em 1987, quando Palese trabalhava como operador de som e luz ou como técnico de espetáculos para ganhar seu sustento. Ao ser convidado para participar de um novo espetáculo chamado *Zona*

iluminado (¿qué tiene éste que ver con estudiantes y autores?) ni se comporta como ávido de espectáculo o de literatura, sino que está a la espera de sí mismo, del diletante a quien percibe entregado al arte. (Tradução nossa).

¹⁸ [...] *El autêntico diletante presupone al hombre ético, también la cultura exige de éste, como una obligación especificamente suya, ponerse al servicio de la lucha artística de su tiempo, es decir, convertirse a su vez en diletante. (Tradução nossa)*

proibida (1987), com dramaturgia e direção de Júlio Conte¹⁹, Palese abre caminho para sua nova substituta, oriunda do curso de Interpretação Teatral da UFRGS, Adriane Mottola.

Inicialmente, Mottola frequentava o curso de Tradutor e Intérprete pela UFRGS e tinha contato com inúmeros estudantes de teatro que frequentavam o Curso Básico²⁰. Estas mesmas pessoas conseguiram influenciar a mudança de curso de Mottola, que acabou solicitando a transferência para o Curso de Artes Cênicas da mesma instituição. Assim que saiu da universidade, participou de um grupo chamado *Cia. Tragicômica Balaio de gatos*²¹ que trabalhava numa linha mais irreverente e possuía em seu núcleo Ângela Dip²², Lila Vieira²³, Luciane Adami²⁴, Neka Mena Barreto²⁵, Patsy Cecato²⁶, Renato Del Campão²⁷, entre outros²⁸. Pelas palavras da própria Adriane Mottola, podemos perceber que o teatro, de certa maneira, entra em sua vida por acaso:

¹⁹ Diretor, ator e dramaturgo. Possui em seu currículo a direção de um dos espetáculos gaúchos mais instigantes da década de 1980, *Bailei na Curva*. (1983)

²⁰ O Governo Militar, com a Reforma do Ensino de 1971, estabelecia que todos os alunos que entrassem na Universidade deveriam cumprir um ano de disciplinas comuns a todos os cursos.

²¹ Coletivo teatral surgido no início da década de 80.

²² Atriz de teatro e televisão, dedica-se à linguagem da comédia. Entre seus trabalhos figuram o programa infantil *Castelo Rá-tim-bum* (1994-1997) e participações no espetáculo *Terça Insana*.

²³ Atriz, diretora e radialista.

²⁴ Atriz de teatro e televisão, ficou conhecida nacionalmente após sua participação na novela *Pantanal* (1990), da extinta *TV Manchete*.

²⁵ Atriz e apresentadora de televisão. Atualmente possui o programa de culinária *Fome de Quê?* no Canal de TV à cabo *Discovery home&health*.

²⁶ Atriz, diretora e dramaturga. Entre seus principais trabalhos estão o espetáculo teatral *Se meu ponto G falasse* (1997) e *Manual prático da mulher moderna* (2002).

²⁷ Ator e dramaturgo. Atualmente integra a *Cia. Teatrodíio*. Destacam-se seu trabalho como roteirista na minissérie televisiva *Memorial de Maria Moura* (1994), a partir do romance homônimo de Rachel de Queiroz e o espetáculo teatral *Apareceu a Margarida* (2008), dirigido por Eduardo Krammer.

²⁸ Outros integrantes do grupo: Jaime Ratinecas e João de Deus.

Eu não tinha o menor plano de ser atriz. Eu era uma pessoa muito tímida. [...] Sofria... Eu tinha aula com a Maria Helena Lopes²⁹ e ela me mandava sair de cena toda hora. Eu sofria horrores. Eu fazia tudo errado. Errado no sentido de que eu ia com um macacão vermelho de nylon para as aulas. Eu era completamente sem noção. Era mesmo...³⁰

Mesmo com todas as dificuldades que encontrava no cotidiano diário com as aulas de artes cênicas e, naquele momento, acreditando que cursava o referido curso apenas para atenuar sua personalidade exacerbadamente tímida, Mottola acaba formando-se em Interpretação Teatral.

A partir das reflexões presentes em sua dissertação de Mestrado defendida em 2009, Adriane Mottola nos dá um panorama do contexto teatral de Porto Alegre, do final da década de 70 até o momento em que ela e Palese se encontram. Era um momento de efervescência cultural, com a perspectiva de uma abertura política. Uma época de transição do regime militar, que impunha uma censura aos artistas, intelectuais e meios de comunicação, para um regime democrático. “Com a redemocratização, o que era ilegal e proibido durante o regime volta à cena: há uma retomada da vida coletiva nos espaços públicos da cidade, como ruas, parques, associações, sindicatos, bares” (MOTTOLA, 2009, p. 26).

Um dos locais fundamentais que propunha esta troca de experiências e diálogos dos artistas da época era o Bar Ocidente³¹. Este

²⁹ Inicia sua trajetória como bailarina. Torna-se diretora de teatro e funda o grupo TEAR, importante referência para o teatro grupo. De seus principais trabalhos podemos elencar *Hamlet-Machine* (1987), direção de Márcio Aurélio e *Impressões transitórias* (1995), direção própria.

³⁰ Entrevista concedida a mim pela atriz de teatro Adriane Mottola, na Casa de Teatro de Porto Alegre, em janeiro de 2014.

³¹ “Passados mais de 30 anos, o Ocidente virou uma entidade, um templo pagão onde cultura, arte, música, teatro, noites literárias e outras ideias mirabolantes convivem com diversidade (sexual, cultural, comportamental), diversão, festa, bebida e noites fellinianas. Desafiando bem mais que os entraves do tempo, incluindo a repressão dos resquícios da ditadura, o Ocidente povoa a memória

estabelecimento, que mantém suas portas abertas até hoje no mesmo endereço³², foi eleito pelos artistas e intelectuais da década de 80 como um refúgio para longas discussões sobre política e estética. E tornou-se um local de encontro das diversas vertentes artísticas. Adriane Mottola relembra um pouco de sua trajetória e destaca sua importância.

Era a época do Ocidente, que é um bar e eu morava perto do Ocidente. E todos os atores iam ao Ocidente. E era ali no Ocidente que as coisas aconteciam: que te convidavam pra filme, pra fazer teatro [...] e era toda uma turma que começou a trabalhar junto.³³

Neste ambiente, sedento por liberdade de expressão, o Curso de Artes Cênicas³⁴ tem papel importante como catalisador deste fazer teatral juntamente com os grupos de teatro, que eram tidos como “centros de experimentação”, onde os integrantes poderiam aprender as técnicas de produção teatral na prática. Destes dois eixos, da instituição e dos grupos, nasceram coletivos de artistas que trabalhavam basicamente de duas maneiras diferentes: um deles, mais tradicional, que tinha como mentor, normalmente, um dos professores ligados ao departamento de artes, e outro, os grupos de teatro pautados na criação coletiva. Este último, muito influenciado pelo grupo carioca *Asdrubal Trouxe o Trombone*³⁵, que estivera algumas vezes em Porto Alegre.

de seus frequentadores, desde os mais antigos até os mais recentes”. Texto retirado do site do estabelecimento.

³² Situado na esquina da Rua João Telles com a Avenida Osvaldo Aranha, no bairro Bom Fim, em Porto Alegre/RS.

³³ Cf. a nota 30.

³⁴ Criado em 1957, inicialmente, o CAD - Curso de Artes Dramáticas da UFRGS estava vinculado à Faculdade de Filosofia da mesma instituição. Posteriormente, transformou-se no DAD/UFRGS – Departamento de Artes Dramáticas do Instituto de Artes da UFRGS.

³⁵ Participaram do grupo nomes como Evandro Mesquita, Hamilton Vaz Pereira, Jorge Alberto Soares, Luiz Fernando Guimarães, Regina Casé, Patrícia Travassos, entre outros. Um dos grandes destaques do grupo foi o espetáculo *Trate-me Leão* (1977), criado a partir de experiências do próprio elenco, que problematizava o comportamento da juventude da zona sul carioca.

Numa dessas ocasiões, os integrantes do grupo ministraram uma oficina sobre técnicas de improvisação como ferramenta para a construção dramatúrgica e cênica de seus espetáculos. E destes estímulos é que surgiram alguns dos principais grupos de criação coletiva da década de 80, no Rio Grande do Sul, entre eles, o *Balaio de Gatos*.

Adriane Mottola discorre sobre suas impressões acerca do *Balaio de Gatos*, antes mesmo de começar a trabalhar no referido coletivo:

Desde o início tinha um grupo que eu gostava muito, que era o *Balaio de Gatos*. [...] Eles fizeram um curso com aquele grupo do Evandro Mesquita, o *Asdrubal Trouxe o Trombone*, que era uma coisa mais hippie e transformaram aquilo num trabalho bem de vanguarda. Sempre gostei desta coisa um pouco... louca! Era louco o que eles faziam e eu não conseguia entender o que eles faziam. E eles faziam uma coisa louca, no tempo em que as coisas eram muito certinhas. Então isto desde aquele momento me tocava.³⁶

A parceria com o *Balaio de Gatos* aconteceu participando como atriz do espetáculo *No vale dos pimentões* (1983), ao mesmo tempo em que era convidada por vários diretores de Porto Alegre para participar de outras produções artísticas. Mottola acredita que estes convites vieram pelo fato de que, mesmo sendo tímida, sempre foi uma pessoa social e bem relacionada com os colegas de profissão. “Então, aconteceu que de repente, eu trabalhava com todo mundo (risos).³⁷”

Foi a partir destes dois *mundos* teatrais distintos que teve início uma série de encontros cujo intuito principal era a montagem de um novo espetáculo teatral infantil, que seria diferente do que se fazia *normalmente*. Surgiu então *Shandar e o Feitiço de Mungo* (1988), o primeiro espetáculo de um grupo de pessoas que se reuniam para fazer teatro, mas que não queriam ser conhecidas por nome nenhum e nem constituírem-se como um grupo. Foi neste período que surgiu outra

³⁶ Cf. a nota 30.

³⁷ *Ibidem*.

pessoa muito importante nesta primeira etapa do que se tornaria a *Cia. Stravaganza*, Cacá Corrêa.³⁸

Corrêa cursava as oficinas do *Atelier Livre de Artes Plásticas* da Prefeitura Municipal de Porto Alegre; posteriormente frequentou disciplinas no Curso de Artes Plásticas da UFRGS, enquanto trabalhava numa locadora de vídeo chamada *Espaço Vídeo*, ao lado de Adriane Mottola. Da convivência entre os dois surgiu o convite:

A gente começou a ensaiar o *Shandar*, e o Castanha³⁹ iria fazer um dos personagens. Mas o Castanha não ia aos ensaios. Ele dizia: da próxima vez eu vou, e não ia. Aí, nós convidamos o Cacá. Eu disse: olha só, a gente tem um ator que diz que vai, mas nunca vai. Quem sabe tu não queres fazer? E ele nunca tinha feito teatro, mas todos os dias a gente se via e conversava, conversava no *Espaço Vídeo*. Aí, ele foi ensaiar com a gente.⁴⁰

As afinidades e as distintas experiências unem esses três artistas na construção do objetivo de fazer teatro. Unem-se como grupo e, fugindo das classificações que normalmente rotulam as atividades artísticas, acabam construindo uma linguagem própria e iniciando uma primeira jornada. “Então, o *Stravaganza* surgiu daí: em 1988, a gente começa a se reunir e cria o *Shandar*. [...] A gente considera que estas três pessoas é que criaram a companhia.”⁴¹

Embasado nas reflexões de Mottola (2009), acerca do papel do teatro de grupo, podemos afirmar que ao tornar a obra de arte construída pública, ou seja, levá-la ao contato do público, deve-se ter consciência de que existe uma série de princípios éticos e estéticos contidos na mesma. E ao decidir criar um espetáculo *diferente do que se fazia* até então, como descrito acima, há uma preocupação na busca de novos referentes a partir de outro modo de associação de trabalho.

³⁸ Apelido de infância de Ricardo de Faria Corrêa, que mais tarde foi adotado como nome artístico.

³⁹ Ator e *performer* João Carlos Castanha. Sua trajetória foi tema do longa-metragem *Castanha*, de David Pretto. (2014)

⁴⁰ Cf. a nota 30.

⁴¹ Cf. a nota 30.

Tendo em vista estas informações, é possível articular algumas reflexões acerca do papel do coletivo artístico a partir de uma conferência proferida por Walter Benjamin, em 1934, intitulada “O autor como produtor”. Nesta conferência, o filósofo refere-se à questão da literatura, mas é possível estabelecer uma relação entre suas ideias e o contexto em que estamos trabalhando. Rememorando as ideias de Platão sobre o tratamento reservado aos poetas em sua *República*, Benjamin (1994) afirma que o filósofo grego considerava a poesia prejudicial numa *comunidade perfeita*, além de possuir um alto grau de persuasão, que poderia ser utilizado em prol das mais diversas ações, como incitar a comunidade contra o Estado.

No caso da conferência de Benjamin, a reflexão tornava-se atual, calcada na questão da autonomia do autor e de sua liberdade de escrever o que quisesse. O filósofo afirmava que “[...] a situação social contemporânea o força a decidir a favor de que causa colocará sua atividade” (BENJAMIN, 1994, p.120). A autonomia do autor ou do artista estava, naquele momento histórico, e acredito que ainda esteja, vinculada em função do que será útil à classe a qual o indivíduo pertence e a quem ele pensa em atingir. Para tanto, o autor propõe a confrontação de dois fatores: tendência e qualidade.

Normalmente, a tendência vem implícita no próprio trabalho, caracterizado ou não por carregar elementos que possam mensurar as suas qualidades. Pelas reflexões do autor, o produto artístico só poderá aderir a uma tendência desde que esteja de acordo com a qualidade do ponto de vista artístico da qual a obra se insere, o que nos remete imediatamente à relação entre forma e conteúdo. Para tanto, há a necessidade da reflexão através da análise do objeto artístico em si não despregado da realidade que o cerca, mas em relação ao seu contexto social.

No decorrer do texto, o filósofo formula algumas perguntas que gostaria de apresentá-las aqui. Como este objeto artístico se relaciona com outras produções da época? E quais são as funções exercidas pelo objeto artístico dentro do contexto artístico vigente? Além destas duas questões, há a exposição de um conceito cunhado por Bertolt Brecht⁴², a *refuncionalização*. Este conceito foi criado “[...] para caracterizar a

⁴² Dramaturgo e diretor alemão (1898-1956), que influenciou o teatro principalmente a partir da dimensão social e política da arte.

transformação de formas e instrumentos de produção, por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção [...]” (Ibidem, 1994, p. 127). Desta forma, as produções artísticas deveriam se desprender das experiências individuais, ampliando seu foco no intuito de reestruturar instituições, visando o bem coletivo.

Voltando ao espetáculo *Shandar e o Feitiço de Mungo*, é possível pensá-lo em relação às outras obras do contexto teatral gaúcho do final da década de 1980. Há nele uma tentativa de cativar o público através da forma, sem deixar de lado o conteúdo. Contado a partir da perspectiva de um jovem chamado Shandar, que se vê obrigado a lutar por seu povo em meio a uma sociedade estática, a ação acontece em *Krios*, um planeta gelado onde os habitantes são obrigados a viver em cavernas. Duas raças vivem neste mundo, os humanos e os *glips*. Os *glips* eram personagens criados por Palese e seu figurino era dotado de máscaras de látex com olhos luminosos, o que de certa forma modificou o teatro gaúcho naquele momento do final dos anos 80.

Uma das críticas da época, escrita por Antônio Hohlfeldt para o jornal *Diário do Sul*, evidencia a forte influência dos quadrinhos e do cinema da época, aliando ao contexto da história, uma sugestão de que o público tinha que *pensar* ao assistir ao espetáculo:

Assim, o público envolve-se literalmente com a narrativa e seus personagens, torcendo por eles, mas também racionalizando suas ações apresentadas que, mesmo servindo para ilustrar uma tese, não tornam o espetáculo pedagógico e discursivo (HOHLFELDT apud. MOTTOLA, 2009, p. 42).

Ao dar o pontapé inicial para a sua trajetória, o futuro coletivo parecia já ter em mente um trabalho consistente focado na constante pesquisa e contrapondo-se à maioria do teatro que se fazia na época. Não reproduziria os valores disseminados pela mídia, mas apostaria, sim, numa estética própria.

Após o primeiro e bem sucedido trabalho e reconhecimento de crítica e público, havia uma cobrança em relação ao nome deste coletivo

que percorria um caminho calçado na experimentação e na pesquisa. Adriane Mottola lembra este momento de escolha do nome do grupo:

Dois anos depois, em 1990 a gente deu um nome para a Companhia. Porque nós não tínhamos a ideia de ser um grupo. Mas depois de dois anos, as pessoas ficavam reclamando: A gente gosta do trabalho, qual é o nome? Então, a gente inventou este nome *Stravaganza*. Era *Extravaganza*, com EX. Depois, quando surgiu o *Decameron*, ficou *Stravaganza*, porque assumimos esta coisa do italiano.⁴³

Nestas primeiras incursões deste pequeno coletivo, as afinidades entre os três principais integrantes eram facilmente notadas. Entre as paixões comuns, estavam os filmes do grupo inglês *Monty Python*. Agregavam-se às inspirações do grupo os filmes de Fellini, Hitchcock, Kubrick, Polanski e Wim Wenders, além das inspirações oriundas da literatura, pintura e histórias em quadrinhos. Sobre este núcleo inicial, Mottola afirma:

O Palese era uma pessoa multimídia, ele fazia o cenário, figurino, luz, atuava e dirigia. Era fácil, a gente conseguia conceber as coisas sem gastar tanto. Enfim, trabalhávamos muito colaborativamente, nós três. E era muito bom fazer.⁴⁴

Em entrevista concedida a mim por Adriane Mottola, para a realização desta pesquisa, percebo a importância da parceria estabelecida entre os três membros estruturantes do grupo no início de sua caminhada. Parceria esta que desenvolveu a *Cia. Stravaganza* e continua reverberando nos vinte e seis anos de sua história. Mottola (2009), em sua dissertação de mestrado, subdivide a trajetória do grupo em diversas fases de acordo com os espetáculos produzidos em cada período. Tais fases são definidas como jornadas, como explica a própria

⁴³ Cf. a nota 30.

⁴⁴ *Ibidem*.

autora e fundadora do grupo: “Às nossas etapas, preferi chamar de jornadas. Por muitos motivos, que pareceu uma boa palavra: [...] traz em si a ideia de viagem, de caminho para a descoberta, [...] e, principalmente remete ao *Decameron*, narrado em dez jornadas” (MOTTOLA, 2009, p.44). E é sobre estas jornadas, protagonizadas pela *Cia. Stravaganza*, que me dedicarei a refletir nas próximas páginas deste capítulo.

1.1 VINTE E SEIS ANOS DE CAMINHADA

1.1.1 Primeira jornada: O que eu penso logo existe⁴⁵ (1988 – 1992)

Os primeiros anos da *Cia. Stravaganza* caracterizam-se pela construção de uma dramaturgia própria e uma estética voltada praticamente ao teatro infantil, com exceção de apenas um espetáculo. Fazem parte desta primeira jornada os seguintes espetáculos: *Shandar e o feitiço de Mungo* (1988)⁴⁶, *O marido era o culpado* (1989),⁴⁷ *Por um punhado de jujubas* (1990),⁴⁸ *A Lenda do Rei Artur* (1991)⁴⁹ e *O ovo de Colombo* (1992).⁵⁰ Mottola reflete sobre esta fase, a partir da estética infantil que predominava nos primeiros trabalhos da *Cia. Stravaganza*:

Quem começa no teatro acaba começando pelo teatro infantil. Com certeza há trabalhos infantis muito primários, porque as pessoas estão recém

⁴⁵ Frase atribuída a Luiz Henrique Palese, que norteava a atividade intelectual e criativa do artista.

⁴⁶ Direção: Luiz Henrique Palese. Elenco de estreia: Adriane Mottola, Betha Medeiros, Cacá Corrêa, Cleo Magueta, Luiz Henrique Palese e Walquíria Grehs.

⁴⁷ Direção: Adriane Mottola. Elenco de estreia: Bira Valdez, Cacá Corrêa, Luiz Henrique Palese, Pilly Calvin e Walquíria Grehs.

⁴⁸ Direção: Luiz Henrique Palese. Elenco de estreia: Adriane Mottola, Betha Medeiros, Cacá Corrêa, Luiz Henrique Palese e Raquel Pilguer.

⁴⁹ Direção: Luiz Henrique Palese. Elenco de estreia: Adriane Mottola, Alexandre Silva, Angel Palomero, Betha Medeiros, Cacá Corrêa, João França, Luiz Henrique Palese, Marcelo Fagundes e Raquel Pilguer.

⁵⁰ Direção: Luiz Henrique Palese. Elenco de estreia: Adriane Mottola, Cacá Corrêa, Camilo de Lélis e Vera Mesquita.

começando, é a primeira investida deles e se sentem mais à vontade se fizerem teatro infantil; pensam que é mais fácil e tal (MOTTOLA e PALESE, 2000, p. 29).

A linguagem do teatro infantil muitas vezes tida como *menor*, até hoje é vítima de grandes preconceitos. Muitas produções que apareceram pelo Brasil eram impregnadas com uma narrativa frágil, subestimando a inteligência do público e calcadas nos estereótipos produzidos pela grande mídia, postos no mercado para a venda fácil. O núcleo criativo da *Cia. Stravaganza* tinha claro que não iria partilhar destes recursos para construir a estética de suas produções e, através de uma criteriosa análise crítica, procurava produzir espetáculos que atraíssem as crianças, mas que, ao mesmo tempo, interessassem também os adultos.

Com este objetivo em mente, o grupo acreditava numa formação de plateia composta tanto por crianças como por adultos e pais, expandindo o campo aos professores. “[...] Existe uma mentalidade de professoras primárias, que procuram uma peça com uma mensagem clara. [...] Tem muitas professoras querendo este tipo de peça e acham que isso é didático, isso é que ensina” (Ibidem).

Muitas das características que permaneceriam por um longo período atreladas à estética do grupo, já davam sinais de evidência em seu primeiro trabalho, o já citado *Shandar e o Feitiço de Mungo*. É possível exemplificar com as máscaras, que são um dos elementos constantes na vida cotidiana do grupo, tanto para a cena quanto para objeto de treinamento. Aliados a este recurso, destacam-se a improvisação como artifício para os processos de criação, um processo colaborativo às vistas de um diretor, que decupa e seleciona o que poderá ser utilizado para a cena final e o que servirá ao ator para seus trabalhos posteriores. Mesmo que o diretor tivesse um papel fundamental na decupagem do que ficaria ou não na cena, os atores e demais colaboradores possuíam um papel preponderante nas escolhas artísticas do grupo. Sendo assim, o ator é levado a colaborar de maneira intensa na elaboração do seu papel, ou seja, na sua representação, e a interferir em todos os estágios do desenvolvimento cênico, passando a ser um dos eixos da criação artística. Este ator, pertencente aos primeiros passos da vida da *Cia. Stravaganza*, devido ao acúmulo de

suas funções no âmbito da representação, pode ser conceituado como *performer*⁵¹, descrito por Silvia Fernandes em seu estudo *Formação interdisciplinar do intérprete*, que é “[...] entendido como o criador que unifica as atividades fracionadas do espetáculo, tornando-se o centro intelectual do trabalho teatral: adapta o texto, dirige e interpreta, além de conceber cenários e figurinos” (FERNANDES, 2010, p. 202). Um exemplo deste ator *performer*, pode ser notado a partir das palavras de Cacá Corrêa, durante os ensaios do espetáculo *Shandar*:

Ainda no *Shandar* fizemos os adereços, motivo de *discórdia eterna* nas montagens do grupo, nós tínhamos sempre que convencer a Adriane aos poucos das *boas ideias*. O fato é que sempre existiu uma forte seleção do que iria ou não para a cena. O que não funcionava a gente conversava e muitas vezes ficava resolvido que seria tirado de cena. Assim como a ação ou as cenas desnecessárias. Se não batia, com certeza ou era mudado ou era limado. Isto caracteriza muito o trabalho do Stravaganza desde aquela época. Só e somente só o necessário em cena (CORRÊA apud MOTTOLA, 2009, p. 42).

Com exceção de *O marido era o culpado*, todos os espetáculos restantes foram dirigidos por Palese e concebidos a partir da dramaturgia coletiva do grupo. Esta peça foi roteirizada por Palese e Mottola, a partir do filme *Armadilha mortal*, de Sydney Lumet, e caracterizou-se como a primeira incursão de Mottola na direção.

⁵¹ Este conceito poderia expandir o entendimento que se tem do ator, como aquele que *apenas* representa, mas também pode ser confundido com o conceito do artista visual *performer*, que trabalha mais numa linha das artes visuais. Deve-se atentar que o termo *performer* é utilizado também para designar artistas da *Performance Art*, vinculada às Artes Visuais, por vezes transitando também pelas Artes Cênicas. Fernandes (2010), neste caso, refere-se ao contexto especificamente teatral, relacionando o termo a uma forma mais ampla do trabalho do ator. Para uma noção de *performer* vinculada à *Performance Art*, consultar *Performance: uma introdução crítica*, de Marvin Carlson, e *A Arte da performance: do futurismo ao presente*, de Roselee Golberg.

Após um breve intervalo dedicando-se ao espetáculo adulto citado acima, o núcleo criativo do grupo decide “[...] combater aqueles espetáculos convencionais que se repetiam na matinê dos teatros da capital, painel desolador da falta de inventividade” (MOTTOLA, 2009, p. 47). Foi neste momento que nasce o espetáculo chamado *Por um punhado de jujubas*, que investe num teatro musical que lida com os clichês das histórias infantis, utilizando personagens característicos do gênero, como princesas, detetives e ogros, para fazer uma crítica tentando atingir o público de uma forma mais contemporânea. Ou seja, fazendo-o pensar. “A criança é a melhor plateia que existe. Ela embarca se gosta, se não gosta te abandona.” (CORRÊA apud MOTTOLA, 2009, p. 50)

Com o roteiro dramaturgico, escrito a seis mãos (Corrêa, Mottola e Palese) era o momento de iniciar o processo de construção da cena a partir dos ensaios e encontros do grupo. Nos ensaios a criação dos personagens era realizada e soluções dramaturgicas que não funcionavam concretamente em cena eram modificadas. Este foi um dos espetáculos mais apresentados pela Companhia e ganhou uma remontagem com novo elenco em 2000, e em 2014, cogitou-se a volta do mesmo fazendo testes com novos atores para a construção da cena. Nas palavras de Palese, podemos perceber o que o espetáculo em questão significou para os profissionais envolvidos e o público que lotava as sessões:

O *Jujubas* foi uma espécie de marco para nós. O *Shandar* realmente foi importante por ter sido o primeiro, por ser completamente diferente do teatro infantil até então. O *Jujubas*, pela simplicidade, pela própria linguagem [...] virou um espetáculo *cult* entre adultos e as crianças assistiram milhares de vezes, foi importante. Deu a base do que foi depois o *Stravaganza*, num determinado momento. *A lenda do Rei Arthur*, pela produção. Nunca houve uma produção daquele tamanho para teatro infantil em Porto Alegre. (MOTTOLA e PALESE, 2000, p. 34)

Iniciou-se o mais longo processo do pequeno coletivo até então, configurando-se também como o mais ambicioso. Foram três anos para

a construção da dramaturgia calcada em dezenas de livros, quadrinhos e filmes. Se o espetáculo anterior, *Por um punhado de jujubas*, não possuía cenário, *A lenda do Rei Arthur*, que tinha inspirações em diversos dramaturgos que contavam a história dos *Cavaleiros da Távola Redonda*⁵², extrapolou as dimensões da cenografia e recriou as pedras de *Stonehenge*. “Palese comandou os trabalhos. Esculpimos os menires [em isopor], lixamos, depois uma malha de algodão foi enrolada ao redor deles e posteriormente foi passada uma massa feita de areia com cola branca” (CORRÊA *apud.* MOTTOLA, 2009, p. 58). Mottola reflete sobre as condições que estavam implicadas no contexto teatral de Porto Alegre no final dos anos 90, no qual uma produção deste porte poderia levar seus envolvidos à falência financeira:

A lenda do Rei Arthur é um projeto visionário, inconcebível até, segundo as condições de produção da época. Num momento em que não existem patrocínios nem fundos públicos de fomento ao teatro gaúcho e as produções sobrevivem de permutas e pequenos apoios [...] (MOTTOLA, 2009, p. 56).

Além da cenografia, dezenas de figurinos e adereços foram criados. Os atores faziam aulas de acrobacia, bufonaria⁵³, esgrima e técnica vocal. Todos estes elementos reunidos formam este espetáculo, que por sua magnitude, principalmente o tamanho do cenário e quantidade de atores em cena, impede que o espetáculo tenha longa vida nos palcos. Começam a surgir, neste momento, inúmeros conflitos dentro do grupo, no qual indivíduos deparam-se com um espetáculo pronto, mas impossibilitado de coloca-lo constantemente em cena, devido às dificuldades presentes em suas especificidades técnicas.

⁵² Para estímulos foram utilizados os seguintes textos: *A Morte de Artur*, de Sir. Thomas Mallory, *Merlin ou a Terra Deserta*, de Tankred Dorst, e *As Brumas de Avalon*, de Marion Zimmer Bradley.

⁵³ Técnica atrelada à imagem do bufão. Normalmente, representado em dramaturgia cômica. Associado normalmente à estética burlesca e grotesca. Um dos exemplos clássicos de bufão, era a figura do bobo da corte.

Em meio a estes conflitos, surge a ideia do próximo espetáculo, calcado na biografia do genovês Cristóforo Colombo⁵⁴, chamado *O ovo de Colombo*. Novamente com foco no teatro infantil e escrito pelo núcleo criativo do grupo com base nos livros de História da Civilização. Porém, nas palavras do próprio Palese, noto que há na construção do espetáculo e dramaturgia a forte crítica que norteia as produções do grupo:

Não, nada que seja parecido com um livro de história do colégio em que a história do descobridor é tão interessante como o ciclo evolutivo da *Taennia Solium*. O humor é a tônica deste espetáculo, que pretende falar um pouco de história, sem chatear ninguém, criança ou adulto. (PALESE apud MOTTOLA, 2009, p. 63)

Este foi o primeiro espetáculo em que Palese não estava em cena. Dividia-se entre as outras tantas tarefas: direção, figurinos, iluminação e programação visual. A cenografia ficou a cargo de Corrêa e a dramaturgia teve o auxílio das ideias de Mário Cavalheiro e Vera Mesquita. Com este espetáculo, novos rumos marcam a trajetória da *Cia. Stravaganza*. O grupo consegue seu primeiro patrocínio e *Colombo* chega ao *Teatro Solís*, em Montevidéu, no Uruguai, configurando-se como a primeira incursão internacional do grupo. A partir deste momento também o núcleo criativo se desfaz e Corrêa⁵⁵ deixa a companhia para trilhar seu próprio caminho.

1.1.2 Segunda jornada: Sotaque italiano nos pampas (1993 – 1998)

Talvez a saída de Corrêa tenha sido a primeira das *tantas perdas*, sofridas por este coletivo, e que, está estampada no texto mantido no website da Companhia, com o qual iniciei a trajetória aqui descrita. Um dos três grandes pilares do núcleo artístico partira. A

⁵⁴ Cristóvão Colombo em italiano.

⁵⁵ Depois de trabalhar com os principais diretores gaúchos e uma breve incursão como cenógrafo de televisão, Cacá funda *Apatotadoteatro* (2004) em Florianópolis, em busca de uma linguagem própria. Falece prematuramente em 24 de dezembro de 2010.

solução de Palese e Mottola parece ter sido apostar num mergulho radical, com uma perspectiva um pouco diferente das primeiras incursões do grupo, mas mantendo o mesmo caráter de pesquisa e experimentação dos primeiros projetos. E sem deixar de lado os elementos da experiência que tinham marcado suas trajetórias pessoais, suscitadas pelo último trabalho.

A caminhada da Companhia continua. De sua primeira ida a Montevideú, com a apresentação do espetáculo *O ovo de Colombo*, surgem inúmeras inquietações. A primeira delas era a dimensão do alcance do trabalho. Era confortável trabalhar em Porto Alegre e nos arredores e fazer uma ou outra viagem ou havia a necessidade de se encontrar com outras culturas diferentes, escutar opiniões e ter contato com diversas técnicas de trabalho distintas? Outra era pertinente à dramaturgia. O grupo só encenaria textos que fossem criados por seus integrantes?

A partir desses novos estímulos e questionamentos, surge *Decameron*, da obra de Giovanni Boccaccio, escrita no século XIV, que se configura como uma das obras mais significativas da literatura italiana com abrangência universal. E foi desta característica de texto universal e da vontade de viajar é que o espetáculo foi idealizado.

Surgiu a ideia de fazer os contos medievais e acabou dando no *Decameron*. Era consciente: vamos fazer um espetáculo para a gente apresentar em outros lugares, que possa levar essa Companhia para mais longe (MOTTOLA e PALESE, 2000, p. 23).

Aliada a este pensamento, sempre está a questão relativa ao aperfeiçoamento artístico. “Tá, qual é a dificuldade deste trabalho agora? [ou] A gente sempre inventa uma coisinha que é o estímulo para que dê certo” (Ibidem, 2000, p. 21). A próxima invenção seria um espetáculo falado num tipo de *grammelot*.

Segundo Dario Fo, em seu livro o *Manual Mínimo do Ator* “[...] para se contar uma história em *grammelot*, é necessário possuir uma bagagem dos estereótipos sonoros mais evidentes de um idioma, além de uma clara consciência de seus ritmos e cadências” (FO, 1999, p. 99). O aprendizado de uma nova língua, no caso a italiana, seria para estes

artistas, em meados do ano de 1993, um desafio. Porém, tal desafio se mostrou como motor propulsor na construção da cena de Boccaccio, chegando às imagens suscitadas pelo autor medieval.

O espetáculo foi um sucesso, tanto no contexto interno para o aperfeiçoamento do grupo, quanto em relação à crítica, obtendo inclusive uma avaliação positiva da implacável Bárbara Heliodora. Das viagens com o espetáculo, podemos citar as temporadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, as quais propiciaram aos componentes da companhia o acesso a outra técnica, estreitamente vinculada ao contexto medieval, repleto de bufões, a *Commedia dell'arte*.

Dario Fo nos dá pistas sobre o nascimento desta expressão. Para tanto, retoma um pouco da história da Idade Média, onde este termo pode ter sido cunhado. Neste período existiam inúmeras associações livres com membros que desempenhavam os mais diversos ofícios, como por exemplo, os tecelões, os pedreiros e os alfaiates. Estas associações funcionavam como pequenos sindicatos que defendiam esses comerciantes, de instâncias maiores que pudessem impor quaisquer atitudes mais violentas em detrimento a não aceitação de suas ordens. Além de tudo, mantinham o clima de paz entre os diversos indivíduos que produzissem mercadorias semelhantes, visando o livre mercado da concorrência.

Seguindo as reflexões de Fo, se deslocarmos a palavra arte da referida expressão, devemos toma-la como sinônimo para ofício, deixando de lado “[...] imagens e expressões estereotipadas e viscosas, repletas de lugares-comuns: arte como sublime criação da fantasia, arte como expressão poética do gênio, etc” (Ibidem, p. 20). Em contraponto a esta visão relacionada ao termo, temos a versão do erudito inglês Allardyce Nicoll que afirma que não existe nenhuma ligação entre o termo ofício e a expressão *Commedia dell'arte*, significando algo como *da maestria*, mensurando assim a qualidade da arte produzida por estes artistas. Discussões à parte, a *Commedia dell'arte* refere-se a uma comédia encenada em lugares públicos por um grupo de artistas saltimbancos.

O pesquisador Patrice Pavis (2005) nos dá outras características marcantes específicas do ofício da *Commedia dell'arte*: uso de máscaras, criação coletiva e um espetáculo recheado de improvisações

(gestuais e verbais) a partir de um canevas⁵⁶, mas principalmente calcado em cenas cômicas do cotidiano, representando tipos fixos. Dentre os mais conhecidos estão o *Arlecchino*, *Capitano* e o casal de Enamorados.

Este é o mundo no qual os integrantes da *Cia. Stravaganza* ficarão inseridos e serão influenciados nesta etapa de seu trabalho. Esta imersão, no contexto teatral desta técnica, rende até alguns comentários engraçados como relata Mottola: “O fato de o *Decameron* ser falado em italiano e conter elementos populares circenses faz com que nos vejamos como os filhos da *Commedia dell’arte*” (MOTTOLA, 2009, p. 71).

Os espetáculos que compõem esta segunda jornada, impregnada por este sotaque italiano, são: *Decameron* (1993)⁵⁷, *O rei nunca riu* (1993)⁵⁸, *O pastelão* (1995)⁵⁹, *Bellissima commedia para um arlequim e dois enamorados* (1996)⁶⁰, *Fellini per Stravaganza* (1996)⁶¹, *A comédia do amor* (1997)⁶², *Uma professora muito maluquinha* (1997)⁶³ e *Arlecchino, servidor de dois patrões* (1997)⁶⁴.

⁵⁶ Indicações de entradas e saídas e principais ideias sobre a fábula a ser contada.

⁵⁷ Direção: Luiz Henrique Palese. Elenco de estreia: Adriane Mottola, Angélica Borges, Marcelo Fagundes e Roberto Oliveira.

⁵⁸ Direção: Luiz Henrique Palese. Elenco de estreia: Angélica Borges, Fernando Waschburger, Luiz Henrique Palese, Roberto Oliveira e Sérgio Etchichury.

⁵⁹ Direção: Roberto Oliveira. Elenco de estreia: Adriane Mottola, Alexandre Tosetto, Liane Venturella, Luiz Henrique Palese, Pinduca Gomes e Roberto Oliveira.

⁶⁰ Direção: Luiz Henrique Palese. Elenco de estreia: Adriane Mottola, Evandro Soldatelli e Luiz Henrique Palese.

⁶¹ Direção: Luiz Henrique Palese. Elenco de estreia: Adriane Mottola, Adriano Basegio, Alexandre Tosetto, Christiane Lopes, Evandro Soldatelli, Fernando Pecoits, Liane Venturella, Sérgio Etchichury e Luiz Henrique Palese.

⁶² Direção: Luiz Henrique Palese. Elenco de estreia: Adriane Mottola e Luiz Henrique Palese.

⁶³ Direção: Adriane Mottola. Elenco de estreia: Giselle Cecchini, Kike Barbosa, Letícia Liesenfeld, Liane Venturella, Sérgio Etchichury e Tiago Real.

⁶⁴ Direção: Luiz Henrique Palese. Elenco de estreia: Adriane Mottola, Evandro Soldatelli, Fernando Pecoits, Liane Venturella, Luiz Henrique Palese, Nilsson Asp, Sérgio Etchichury e Tiago Real.

Dessas experimentações com a nova linguagem surgiram os três espetáculos posteriores. “A gente entrou com um trabalho pequeno, para aprender, não procuramos fazer um grande espetáculo de novo, logo em seguida” (MOTTOLA e PALESE, 2000, p. 25). Este fator de experimentação os levou à criação de alguns espetáculos pensando na estética teatral para a rua. Os dois espetáculos produzidos na sequência, não emplacaram. Os ensaios foram realizados dentro de uma sala de ensaio e não ao ar livre. Quando a trupe resolveu estreiar o espetáculo, num contato muito mais próximo com o público, ou seja, os transeuntes, em comparação com a plateia de salas e teatros fechados, sentados em seus locais determinados, algo não soou bem. Os atores não estavam preparados para este “enfrentamento” com o público passante. Um desses espetáculos, *O Pastelão*, criado a partir da pesquisa sobre teatro popular empreendida pelo grupo, realizou poucas apresentações. Outro, *Bellissima commedia*, sofreu muitos ajustes e aperfeiçoamentos e permaneceu no repertório da companhia durante alguns anos.

Em meio a estas novas experiências, Palese e Mottola vão à Itália para estudar *Commedia dell'arte*. Além de frequentar um curso de confecção de máscaras em couro, com o mestre mascareiro Donato Sartori⁶⁵ possibilitou-se experimentá-las em cena. A oficina foi ministrada pelo ator italiano Enrico Bonavera, que dominava as técnicas de atuação da figura do *Arlecchino*. “Ele dava aula de máscara, como usar uma máscara, as várias máscaras da *Commedia dell'arte*, alguma noção de máscara neutra⁶⁶.” (Ibidem, 2000, p. 26)

Deste estudo aprofundado da máscara⁶⁷, foram produzidos no curto período de um ano três espetáculos. O primeiro deles foi *Fellini per Stravaganza*, que permeava o universo do cineasta italiano Federico Fellini, no qual os atores utilizavam máscaras e dividiam a cena com um acordeonista. Para o espetáculo foram produzidas trinta e cinco máscaras, todas esculpidas por Palese. O segundo configurou-se como

⁶⁵ Donato Sartori mantém viva a arte de seu pai, o poeta e escultor Amleto Sartori, promovendo oficinas de confecção de máscaras em Padova, Itália.

⁶⁶ Também chamada de máscara nobre. Utilizado por Jacques Copeau para o treinamento de atores.

⁶⁷ Este trabalho procura elaborar um panorama das ações do grupo durante a sua trajetória. Por este motivo, não me deterei em especificidades do treinamento teatral do ator a partir da utilização da máscara.

um retorno ao início de sua pesquisa relativa ao teatro infantil, com a encenação de *Uma professora muito maluquinha*, adaptado da obra de Ziraldo, e o terceiro, o projeto mais ambicioso do grupo neste período, *Arlecchino, servidor de dois patrões*, a partir da obra de Carlo Goldoni.

O processo de montagem do espetáculo *Arlecchino* difere-se de toda a atividade do grupo até então. Palese já tem em mente toda a marcação da peça, experimentada anteriormente com pequenos bonecos, fazendo a movimentação dentro de uma maquete.

O *Arlecchino* era todo marcado assim, um joguinho de xadrez, porque o ator tinha que dar uma fala pra plateia, falar para outra, havia duas plateias. Era todo o tempo assim, e não podia tapar a visão de um e de outro (Ibidem, 2000, p. 32).

Um dos intuitos ao montar o *Arlecchino* era dar continuidade ao itinerário de viagens anteriormente alcançado por *Decameron*. “E a gente tem até tentando fazer outro espetáculo assim, tentou fazer com o *Arlecchino*, mas montamos uma estrutura muito grande e não deu” (Ibidem, 2000, p. 23).

Ao mesmo tempo em que um grupo encontrava as marcações rígidas do trabalho de Palese, para este espetáculo específico, outro se deliciava com o método da criação coletiva, dirigido por Mottola, para o espetáculo infantil *Professora Maluquinha*. Ambos os lados de uma mesma moeda. Ao comparar os dois trabalhos, que foram montados concomitantemente, Mottola afirma: “O jogo popular de máscaras da *Commedia dell’arte*, amplo, potente e energético, desenvolvido no *Arlecchino* é o extremo oposto da atuação poética e nostálgica, do tipo tiro no coração da *Professora Maluquinha*” (MOTTOLA, 2009, p. 76). A companhia, trilhando seus caminhos de experimentações, adequa-se às técnicas pertinentes aos universos que gostariam de penetrar. Além de ser voltado para o público infantil, este é o único espetáculo desta jornada que não está inserido no universo das máscaras e no universo do teatro popular.

1.1.3 Terceira jornada: De casa nova (1998 – 2002)

Um novo rumo delinea esta nova fase da *Cia. Stravaganza*. Após anos ensaiando em salas emprestadas por amigos ou centros culturais, o sonho da sede própria finalmente se realiza. Inaugura-se o *Studio Stravaganza*, uma garagem de 450 m² que se transforma em local para treinamentos, novas imersões, arquivo de memórias do grupo, depósito para antigos adereços, cenários e figurinos. Ao mesmo tempo em que um novo universo de investigação se abre para o grupo, a linguagem do *clown*, há a expansão das atividades do grupo: “[...] horário integral para os ensaios, possibilidades de criar ambientações, reciclar figurinos, organizar materiais de pesquisa diversos” (MOTTOLA, 2009, p. 85).

A linguagem *clownesca* também é derivada da máscara. O nariz vermelho, que se configura como a principal identificação do *clown*, é conhecido como a menor máscara do mundo. Este novo espetáculo permeia novamente o universo infantil, mas com o acréscimo da nova linguagem. Utilizando as técnicas apreendidas durante a vinda do professor de teatro Philippe Gaulier⁶⁸, o novo espetáculo retrata a primeira infância do menino Bum, enciumado ao descobrir que sua mãe terá um novo bebê.

Neste espetáculo ressurge a mesma velha premissa do grupo: arranjar uma dificuldade para que esta seja ultrapassada. “Sempre tem a dificuldade. O *Decameron* era falar italiano, o *Bebê Bum* era fazer um espetáculo de *clown* que a gente nunca tinha feito, o *Arlecchino* era trabalhar com a máscara da *Commedia dell’arte*” (MOTTOLA e PALESE, 2000, p. 20). Isso faz com que os integrantes do grupo tenham um tipo de experiência norteadora por estímulos que reverberem de algum modo e que os façam pensar sobre sua prática.

Além do fator da dificuldade apontado acima, havia ainda o interesse em trabalhar com pessoas novas. Este interesse estava baseado na busca por uma forma mais espontânea, através dos exercícios de improvisação, extraída destes atores *novos* no ramo e que, por

⁶⁸ É tido como uma das principais referências nos estudos do universo da linguagem do *clown* e do bufão e fundador da *École Philippe Gaulier*, sediada em Paris. Em 1997, através do FUMPROARTE - Fundo de Apoio à Produção Artística da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, a *Cia. Stravaganza* viabilizou a vinda do mestre até a cidade de Porto Alegre, com o intuito de ministrar oficinas de *clown* e bufão.

consequência, não dominam totalmente a técnica teatral. Essa espontaneidade visava substituir o desempenho estagnado da maioria dos atores dotados com determinada experiência, com uma recusa de adaptar-se ao novo. Podemos novamente pensar na figura do dileitante descrita por Walter Benjamin, apontada anteriormente ou ainda refletir a partir de seu texto “Experiência” (1913).

Com este artigo, o jovem Benjamin inicia seus escritos acerca do tema, dando-nos uma noção de uma experiência apenas relacionada ao momento presente e atrelada a um passado imóvel, comparando-a com uma máscara “[...] inexpressiva, impenetrável e sempre igual” (BENJAMIN, 1989, p. 23). Essa experiência com conotação negativa, deriva de uma cultura da sociedade do adulto, que o autor nomeia como filisteu. O termo filisteu pode estar atrelado a uma série de características, entre elas a de um indivíduo marcado pela ausência de sensibilidade para a poesia e as artes em geral e com um raciocínio matemático e puramente utilitário, desprovido da capacidade de ousar. Por já ter experimentado a situação e não ter tido sucesso, impede que outros tentem ou tenham a mesma vontade e esperança de que os resultados sejam outros. “Somente para o indivíduo insensível a experiência é carente de sentido e de imaginação.” (Ibidem, p. 24). Podemos pensar que os meios de comunicação de massa, em particular, têm o intuito de que novos filisteus sejam produzidos, para que assim sejam mais facilmente moldados.

O jovem Benjamin acredita que a juventude, ou o espírito jovem, pode ajudar a devolver à experiência seu sentido autêntico, ao buscar o novo e superar os limites, deixando para trás aquela sociedade, vista por ele como fundamentalmente filisteia:

[...] nós conhecemos uma outra experiência; esta pode ser hostil ao espírito e aniquilar muitos sonhos que florescem. Todavia é o que existe de mais belo, intocável e inefável, pois ela jamais será privada do espírito se nós permaneceremos jovens. Cada um só vivencia a si mesmo, diz Zaratustra ao término de sua peregrinação (Ibidem, p. 25).

E é por este espírito jovem que o grupo procurava. Espírito este que Palese e Mottola não deixaram para trás, nos seus anos de experiência. A *profissionalização* do grupo aconteceu devagar. Um passo atrás do outro, um anseio ou uma inquietação colocada em cena, levando em conta a bagagem adquirida no projeto anterior. Mas a renovação de ideias deveria ser constante, acompanhando os recursos de produção e tecnologia no presente, mas sempre com o apoio do trabalho executado outrora em conjunto. Palese discorre sobre esta renovação necessária e os atritos que ocorrem em consequência desta:

A gente procura trabalhar com um pessoal novo legal, que tem uma cabeça boa. Mas a diferença de formação, de visão de mundo, é completamente avassaladora nesse sentido. A própria coisa da experiência, de não ter gente que evoluiu do teu lado, atrapalha um bocado. Tens sempre que estar ensinando o que aprendeste para poder evoluir em teu próximo trabalho (MOTTOLA e PALESE, 2000, p. 46).

A estrutura do grupo, solidificada com a instalação da sede, abre novos horizontes para o núcleo criativo, aguçando a crítica em relação ao papel de cada um de seus componentes. Dois anos depois de alcançado o grande sonho da sede existe um pensamento de descontentamento em relação às pessoas que circulam no grupo, como um reflexo das relações da contemporaneidade. Mottola faz um paralelo do momento em que começou no teatro em relação ao momento atual:

Não acredito mais em trabalho de grupo hoje. O mundo mudou, é mais individualista, quase impossível. Têm líderes, uma, duas, no máximo três pessoas que seguram, núcleos e que convidam atores para trabalhar e alternam. Funciona legal, o trabalho é bom de qualquer forma (Ibidem, p. 17 e 18).

Esta declaração era o reflexo do que acontecia com o grupo naquele momento. Um momento de pensar sobre o lugar do grupo de teatro neste mundo contemporâneo. Palese, de certa forma, parece

concordar com Mottola sobre o assunto: “Talvez seja mais interessante fazer um trabalho sozinho, ou com mais uma ou duas pessoas que já tenham uma história, para poder fazer um trabalho realmente bom” (Ibidem, p. 46). Este momento, pelo qual passa a sociedade contemporânea, começa a aparecer explicitamente nos trabalhos do grupo. O primeiro deles é nomeado *Encontros depois da chuva* (2001), inspirado nas *Seis propostas para o novo milênio*, do escritor italiano Ítalo Calvino (1923 – 1985).

Mesmo com a temática contemporânea, o treinamento remonta a uma técnica antiga. A utilização da máscara com o intuito de limpar a cena e diminuir a gesticulação desnecessária do ator. A utilização do recurso da máscara como método de preparação da cena, atinge seu ápice em 2001, no processo criativo do espetáculo em questão. A cena é elaborada a partir de uma dramaturgia sem palavras, com foco no trabalho de corpo do ator.

O grupo parece absorver a melancolia dos tempos que se instauram, deixando o humor, característico de seus trabalhos anteriores, um pouco de lado. O pesquisador e professor de teatro Paulo Gaiger tem uma visão contrária ao exposto acima, reforçando a característica reflexiva do espetáculo, contendo a marca do grupo: “Adriane [Mottola] mantém o humor sempre presente em seus espetáculos, revestidos da ironia e do deboche sobre o nosso *modus vivendi*, com boas influências de Beckett, Chaplin, Jacques Tati” (GAIGER apud MOTTOLA, 2009, p. 90).

Mesmo considerando as palavras de Gaiger, podemos afirmar que o espetáculo difere-se um pouco das outras produções do grupo. Além de *Encontros depois da chuva* (2001)⁶⁹, os outros espetáculos que compõem esta jornada - *Bebê Bum* (1999)⁷⁰, *Por um punhado de jujubas* (Remontagem de 2000)⁷¹, *Como vivem os mortos?* (2001)⁷², *Teseu e o*

⁶⁹ Direção: Adriane Mottola. Elenco de estreia: Carlos Alexandre, Fernando Pecoits, Gustavo Curti e Simone Buttelli.

⁷⁰ Direção: Luiz Henrique Palese. Elenco de estreia: Giancarlo Carlomagno, Geórgia Reck, Letícia Liesenfeld e Luiz Henrique Palese.

⁷¹ Direção: Luiz Henrique Palese. Elenco de estreia: Adriane Mottola, Ana Paula Serpa, Geórgia Reck, Luiz Henrique Palese e Tuta Camargo.

⁷² Atuação e Direção: Luiz Henrique Palese.

minotauro (2001)⁷³ e *Sacra folia* (2002)⁷⁴ tem a característica do humor mais aparente.

Outra característica que se observa, neste período, é uma descentralização da figura de Palese, como único diretor artístico do grupo. Caminho que se delinea, a partir do final da jornada anterior, mas que se acentua nesta nova. Surgem trabalhos paralelos ancorados na figura de Palese e outros na figura de Mottola, mas sem deixar de lado a operação colaborativa do grupo como um todo. Podemos perceber a partir do depoimento abaixo, como este processo operava e de quem partia a decisão sobre um novo projeto.

A gente já tentou várias vezes abrir para as pessoas que estão trabalhando conosco: gente! Vamos dar opiniões, tragam sugestões... Mas não adianta. São poucas as pessoas que têm liderança. Tentamos buscar ideias de outras pessoas, projetos, mas é muito difícil, nunca dá certo (MOTTOLA e PALESE, 2000, p. 28).

Ou seja, o núcleo criativo continuava ancorado em duas ou três pessoas, desde a criação da companhia. “Os projetos de ideias da *Stravaganza* partem sempre de nós” (Ibidem, p. 28), comenta Mottola, referindo-se a ela e Palese. E isto continuaria a acontecer, se o destino de ambos não tivesse sido marcado por um *acidente de percurso*, o falecimento de Palese em fevereiro de 2003.

Novamente me reporto ao texto encontrado no website do grupo sobre as perdas. A finitude de uma existência pode causar danos profundos na estrutura física e mental de um organismo vivo. Penso este organismo me referindo à *Cia. Stravaganza*, que iniciou com um núcleo de três pessoas com afinidades artísticas e intelectuais, e que agora perdia mais uma das veias que irrigava o sangue para manter este organismo vivo. Poderia ter sido o fim de uma existência, o fim de uma estética construída a muitas mãos.

⁷³ Direção: Luiz Henrique Palese. Elenco de estreia: Luiz Henrique Palese e Zé Ramalho.

⁷⁴ Direção: Adriane Mottola. Elenco de estreia: Carlos Alexandre, Geórgia Reck, Gustavo Curti, Evandro Soldatelli, Ricardo Vivian, Simone Buttelli, Sofia Salvatori, Tuta Camargo e Vinícius Patry.

1.1.4 Quarta jornada: O espaço expandido (2003 – 2008)

Acredito que, de certa forma, neste ponto da trajetória da *Cia. Stravaganza* há um retorno ao início. O início era a solidão. A solidão de concretizar o sonho de gerir uma companhia. A mesma sensação solitária retorna, a fim de suscitar uma reflexão acerca da continuidade do sonho construído. As peças em repertório continuaram a ser apresentadas, mas sem a perspectiva de um novo espetáculo. Algumas, devido à ausência definitiva de Palese foram engavetadas. Outras ressurgiram com um elenco diferenciado. Afinal, havia uma base sólida construída durante todos esses quase quinze anos de vivência teatral. Havia a necessidade urgente da reinvenção.

Em abril de 2004, finalmente o *Studio Stravaganza* abre suas portas para receber o público. A compra do imóvel, pedra fundamental do empreendimento, tinha sido o primeiro passo. Mas havia a necessidade da criação de um novo espaço cultural para a cidade. A inauguração coincidiu com o projeto intitulado *Stravaganza 15 anos*. Esta iniciativa dava início a uma série de atividades da Companhia, que finalmente possuía um espaço apto a receber a comunidade. Faziam parte da programação do evento: apresentações de espetáculos de repertório, leituras dramáticas de textos contemporâneos, exposições das produções do grupo e oficina com diretores e artistas de renome nacional e internacional. Ao final da empreitada, seis mil pessoas foram recebidas neste novo espaço. Os espetáculos que se mantinham em repertório neste momento, eram *Encontros depois da chuva e Sacra folia*, ambos dirigidos por Mottola, mas que ainda haviam contado com o auxílio colaborativo de Palese.

A partir da semente lançada pelas comemorações dos quinze anos da companhia, o projeto *Leituras encenadas de textos contemporâneos* mantém-se ativo por dois anos consecutivos. O primeiro ano é dedicado a textos universais e o segundo à dramaturgia latino-americana. Neste segundo momento é que surge o interesse pelo texto *Teus desejos em fragmentos*, do dramaturgo chileno Ramón Griffero. Já há algum tempo discutia-se no grupo a possibilidade de uma imersão num texto previamente já escrito. A companhia que se enveredava, em cada oportunidade, por caminhos que possibilitavam uma maior abrangência de determinada técnica, neste momento, iria dedicar-se ao texto.

Além de trabalhar com este novo universo, a dramaturgia contemporânea chilena, seria a primeira direção de Mottola sem o apoio criativo de Palese e o primeiro espetáculo montado para as especificidades espaciais do *Studio Stravaganza*. Na ocasião houve a possibilidade de levar o dramaturgo Ramón Griffero para ministrar uma oficina intitulada *Poéticas de texto para poéticas de espaço*. As ideias de Griffero influenciaram diretamente o processo de montagem do espetáculo. Com novas ideias surgindo, a partir da prática desencadeada pelas atividades propostas pelo dramaturgo, o processo de montagem do espetáculo se estendeu mais do que o previsto. Alguns integrantes do grupo o consideraram longo e cansativo em demasia.

A premissa do trabalho era a criação de imagens cênicas. Estas imagens cênicas eram construídas de inúmeras formas até que pudesse chegar numa imagem-síntese. “Na poética do espaço intervém o corpo, o gesto, os sons, a música, a luz, os objetos, os elementos cenográficos, a construção de lugares, tempos, e o uso de planos e de composições. O espaço se lê, gera ideias e emoções” (MOTTOLA, 2009, p. 98).

Esta escolha por um processo longo, como um novo campo de experimentações, causou descontentamento em grande parte dos integrantes do grupo, que acabaram saindo. Para alguns dos atores, a nova empreitada de Mottola na direção parecia conter mais incertezas do que convicções. No meio do processo, mudam-se os atores, trocam-se as cadeiras e alguns antigos colaboradores retornam. A estreia do espetáculo *Teus desejos em fragmentos*⁷⁵ ocorre em 2007, no próprio *Studio Stravaganza*, que acabou tornando-se um dos grandes estímulos do espetáculo juntamente com o texto.

Ainda à procura da imersão no universo textual, os componentes da companhia preparam-se para um novo desafio, o encontro com o trabalho de um dos maiores dramaturgos de todos os tempos: William Shakespeare. Com base nesta premissa e na continuidade de uma busca por um espaço cênico dentro do próprio *Studio Stravaganza* é que se iniciam os ensaios da peça *A comédia dos erros*. Mottola comenta sobre a escolha da dramaturgia de Shakespeare e, mais especificamente, da peça em questão:

⁷⁵ Direção: Adriane Mottola. Elenco de estreia: Fernando Kike Barbosa, Gustavo Curti, Janaína Pelizzon, Lauro Ramalho e Sofia Salvatori,

[...] a nossa ideia de fazer a *Comédia* era porque eu achava Shakespeare muito difícil e daí eu me dei conta de que não é tão difícil assim. E que isto é uma besteira! Porque foi tão interessante, festivo e feliz fazer a *Comédia*... Mas é que nós pegamos a *Comédia*, porque era mais fácil para nós, por causa da *Commedia dell'arte*.⁷⁶

Comparando com uma declaração mais antiga de Mottola, podemos perceber que a escolha dos textos e da caminhada da Companhia, surge em grande parte, considerando o material humano que se tem disponível para a nova empreitada e qual será a melhor maneira de aproveitá-lo em cena.

Trabalho muito com a pessoa, de perceber o jeitinho, tudo em função do ator: ah, ele consegue fazer isso, então vou mais longe aqui. E ela? Não vai fazer, então isso cai fora. Fico trocando cenas conforme a habilidade ou não das pessoas. O que é ruim a gente esconde, o que é bom a gente mostra (risos)... (MOTTOLA e PALESE, 2000, p. 33).

A primeira incursão shakespeariana da companhia, *A comédia dos erros*⁷⁷, estreia em 2008. O público é convidado a chegar meia hora antes do espetáculo e, ao entrar no *Studio*, depara-se com uma feira turca. No decorrer deste primeiro momento os atores, que representam os feirantes, trocam palavras com o público e convidam todos a visitarem e, quiçá, comprarem algo em suas bancas. O clima de hospitalidade com que é recebido o público se estenderá por toda a encenação, reforçando assim o contato desse público com aqueles personagens shakespearianos. A proximidade do público com os atores reforça o caráter da teatralidade da encenação evidenciando, a todo o

⁷⁶ Cf. a nota 30.

⁷⁷ Direção: Adriane Mottola. Elenco da estreia: Adelino Costa, Anita Coronel, Carlos Alexandre, Gustavo Curti, Fernando Kike Barbosa, Janaína Pelizzon, Lauro Ramalho, Rodrigo Mello e Sofia Salvatori.

momento, que estamos num galpão ambientado cenicamente para contar a fábula shakespeariana, com a maior intensidade possível.

O espetáculo foi um dos maiores acertos da companhia gaúcha em relação à manutenção das relações internas do grupo. Foi a partir deste espetáculo que se sedimentou uma maior cumplicidade e uma maior propensão de exercitar, além do corpo, a crítica sobre a estética e os rumos que serão tomados daqui para frente. A vontade de montar Shakespeare pairava sobre a mente da maioria dos integrantes do grupo. E aqueles que não tinham esta pretensão, com o tempo começaram a embarcar nesta viagem. O projeto de encenação vingou e mesmo após seis anos da estreia e com algumas substituições no elenco, *A comédia dos erros* é um dos espetáculos que se mantem no repertório do grupo.

O período em que Mottola calca suas reflexões sobre a trajetória da Companhia, em sua dissertação, termina aqui, com uma afirmação de que “[...] existe um grupo estável. Mas, às vezes, alguém que está no grupo há muitos e muitos anos está menos estável do que alguém que chegou ontem. Por motivos diversos, às vezes alguns de nós estão mais afastados. Outros mais próximos” (MOTTOLA, 2009, p. 105). Os integrantes da Companhia possuem seus projetos individuais e uma vida fora deste contexto teatral. Suas ânsias por trabalhar com outros profissionais ou até mesmo outras linguagens que não sejam privilegiadas pelo núcleo artístico da companhia podem afastá-los provisoriamente ou definitivamente. Afinal, a vida é feita de escolhas e está em constante movimento. E, se o teatro pode ser considerado, de determinada forma, um de seus reflexos, ele não pode se tornar algo estanque e imutável.

1.1.5 O prolongamento da quarta jornada (2009 – 2014)

Das reflexões sobre este período nos anos que se seguiram, a companhia continua com os horizontes alargados, na escolha de seus espetáculos e de sua constante busca por uma estética própria, mas que não define fronteiras demarcadas. Transita pela diversidade das linguagens cênicas, mas sem se remeter a receituários próprios.

A partir desta quarta jornada, as inquietações geradas pela vida contemporânea parecem ficar cada vez mais evidentes nos trabalhos da Companhia, que, ao mesmo tempo, não deixa de olhar para o passado, fonte inesgotável de sensações, frustrações, acertos, erros. Parte de uma

história teatral engajada e carregada de motivações pelo fazer artístico. Tal atitude do grupo, o reflexo dos dias atuais bifurcando-se aos exemplos do passado, faz-me reportar a uma das *teses* mais famosas de Walter Benjamin, presente no texto *Sobre o conceito de história*, no qual encontro uma das imagens mais significativas de sua teoria.

A partir de um quadro do pintor suíço Paul Klee, Benjamin constrói sua reflexão acerca do progresso, que não mede esforços para a sua profusão, sem levar em conta a destruição que causa neste avanço. A tela chama-se *Angelus Novus* (1920) e representa um anjo, que é impelido para o futuro, contra a sua vontade, com os seus olhos arregalados, sua boca e asas abertas, sem condições de ser fechadas. Benjamin (1994) o considerava como a representação do *anjo da história*, que ao mesmo tempo em que é arrastado para o futuro, mantém seus olhos dirigidos para o passado. “Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” (BENJAMIN, 1994, p. 226). De acordo com o filósofo, a intenção deste anjo é tentar juntar, sem conseguir, os destroços do passado e fragmentos espalhados.

A preocupação da Companhia em legitimizar uma trajetória sólida e a constante reflexão de sua prática encontra reverberação nas palavras de Benjamin. Juntar os cacos da história do grupo, os momentos em que os objetivos foram alcançados e ressignificar as fases mais problemáticas, parece ser um trabalho constante do grupo, que não se cansa de repensar as suas escolhas.

E o restante de sua história? Cabe, talvez, pensar numa quinta jornada. Mas acredito que em vez de abrir uma nova gaveta, seja possível distribuir os espetáculos mais recentes no período iniciado em 2003. Entendo a ação da *Cia. Stravaganza* de 2008 a 2014 como um prolongamento da última fase. Onde o texto continua a ter um papel preponderante na construção dos espetáculos e a miscigenação das diversas linguagens continua a transitar livremente, uma sobre as outras.

As incursões deste prolongamento perpassam por caminhos já trilhados e esboçados anteriormente. Este período parece querer rememorar antigas estéticas e coloca-las à prova novamente, mas agora com uma mediação da contemporaneidade.

Mritak, a comédia da vida (2011)⁷⁸ busca inspirações em um dos últimos textos montados por Palese e cria um novo contexto para a mesma situação. A história de Lal Bihari, indiano que se descobre morto de acordo com os registros oficiais e tenta provar que ainda está vivo, ganha uma estética voltada ao teatro de rua. Nesta nova empreitada, a narrativa conta com o auxílio de três atores.

Depois desta rápida incursão pelo teatro de rua, o grupo debruça-se novamente sobre o universo infantil. Sua última incursão pelo gênero havia sido *Teseu e o Minotauro*, espetáculo de vida curta e de pouca repercussão. Para tanto, há o retorno a uma antiga parceria da companhia. O dramaturgo e músico Ricardo Severo, que já havia escrito as músicas para a maioria dos espetáculos infantis que compreendem a primeira jornada, propõe à Mottola um novo trabalho. O universo escolhido por Severo são os filmes de terror e a estética da encenação é o melodrama, além de uma aproximação com a estética contemporânea e o uso de tecnologias no palco. Surge então *Ópera Monstra* (2011)⁷⁹, um melodrama musical, onde os monstros são os personagens principais.

Esta pequena aproximação com as tecnologias em cena, ampliam-se na próxima empreitada do grupo. A sensação de angústia que a contemporaneidade traz consigo fica em foco na montagem de *Estremeço* (2012)⁸⁰, espetáculo com o qual desenvolvo os capítulos posteriores do presente estudo. Este sentimento já era explicitado por Mottola em 2000, da qual destaco a seguinte afirmação: “Vivemos numa época um pouco fria, um pouco nervosa, um pouco agitada, um pouco sem tempo de todo mundo, de profunda solidão” (MOTTOLA, 2000, p.59).

Finalizam este momento da companhia duas montagens de universos completamente diferentes e provenientes de dois núcleos que se formam dentro da mesma estrutura de grupo. *Príncipes e princesas*,

⁷⁸ Direção: Adriane Mottola. Elenco de estreia: Duda Cardoso, Janaína Pelizzon e Rodrigo Mello.

⁷⁹ Direção: Adriane Mottola. Elenco de estreia: Duda Cardoso, Janaína Pelizzon, Lauro Ramalho, Sofia Salvatori e Rodrigo Mello.

⁸⁰ Direção: Camila Bauer. Elenco de estreia: Adriane Mottola, Cassiano Ranzolin, Duda Cardoso, Fernanda Petit, Janaína Pelizzon, Lauro Ramalho, Sofia Salvatori e Rodrigo Mello.

*sapos e lagartos*⁸¹ e *Pequenas violências, silenciosas e cotidianas*⁸², ambos de 2013 e que comemoraram os vinte e cinco anos de existência da companhia.

Finalmente em 2013 a prática incentivada por Palese e Mottola encontra ouvidos desejosos para ouvi-la. Neste momento específico do grupo, não só atividades propostas por Mottola são desenvolvidas. Outro integrante do grupo, Fernando Kike Barbosa, reúne parte da Companhia para dar forma a um projeto mais pessoal, o já citado *Pequenas violências, silenciosas e cotidianas*, gerando assim uma descentralização do eixo de produção artística, dentro de uma mesma concepção de grupo, composto de artistas idealizadores. Mas com a marca implícita da *Cia. Stravaganza* construída no decorrer desta longa trajetória. Estes artistas que acreditaram estar participando de um momento fundamental para a sua constituição formadora individual como criadores e coletiva como grupo de referência. Cada qual a partir de sua participação mais significativa ou mais passageira, mas que, de uma determinada maneira, auxiliaram na construção de um sonho, o teatro.

Voltando à frase de boas vindas encontrada no website da companhia gaúcha podemos relatar recentes acontecimentos. Em 2014, além de ter sido agraciada com uma Mostra de Repertório durante o *Palco Giratório/RS*⁸³, a Companhia foi também homenageada pela cidade de Antônio Prado/RS, através do projeto *Resgatando as Artes Cênicas*, aprovado pelo Fundo de Apoio à Cultura do Rio Grande do Sul (FAC-RS). Através desta homenagem, o coletivo foi convidado a levar à referida cidade três espetáculos que se mantêm em repertório - *Bebê Bum* (1999), *A comédia dos erros* (2008) e *Príncipes e princesas, sapos*

⁸¹ Direção: Adriane Mottola. Elenco de estreia: Áquila Mattos, Duda Cardoso e Fernanda Petit.

⁸² Direção: Fernando Kike Barbosa. Elenco de estreia: Cassiano Ranzolin, Janaína Pelizzon, Liane Venturella, Rafael Guerra e Rodrigo Mello.

⁸³ Festival itinerante realizado anualmente pelo SESC nacional, que chega a diversos estados do Brasil, inclusive no Rio Grande do Sul. Em 2014, as atividades desenvolvidas pelo evento, no estado do RS, foram realizadas de 2 a 25 de maio. Dentro do cronograma de atividades, houve a realização de uma mostra de repertório da *Cia. Stravaganza*, que incluía cinco espetáculos: *Estremeço*, *Ópera Monstra*, *Pequenas violências, silenciosas e cotidianas*, *Príncipes e princesas, sapos e lagartos* e *Sacra folia*.

e *lagartos* (2013), juntamente com três atividades formativas, sendo uma exposição de figurinos, uma oficina para confecção de figurinos e uma oficina de intervenção urbana. Ou seja, o trabalho nunca cessa. Méritos à parte, termino com as reflexões de Mottola acerca de seu ofício à frente do grupo:

A imaginação está muito distante da terra firme, descaminhos e impasses são bem-vindos ao processo de criação, as crises são fundamentais, fomentam o debate, provocam o pensamento e o surgimento de novas forças. Apostar no grupo é tarefa árdua, a fricção é constante e a cumplicidade foge a toda hora. Ainda assim, engajar-se num projeto de continuidade, que não se limita no espetáculo como resultado, reunir aspirações e vontades diferentes num coletivo afiado na busca de outras possibilidades de se fazer teatro, é vivenciar o acontecimento teatral de forma plena e madura. (MOTTOLA, 2009, p. 115)

Pelas palavras de Mottola percebo que a trajetória de uma companhia de teatro é marcada por inúmeros empecilhos, inúmeros caminhos que indicam várias direções e muito trabalho. Trabalho que pode ser ancorado numa só pessoa, ou ter seu peso aliviado pelos outros integrantes da empreitada. As ideias podem constantemente surgir de apenas um indivíduo do grupo, mas estas tem que ser compradas pela maioria para que cheguem a um resultado consistente. Mottola reinventa-se a cada passo, juntamente com as pessoas que a seguem, mas para isso há necessidade de um combustível que paira ao nosso redor, mas refere-se a algo palpável: a imaginação, citada pela diretora no início do fragmento. Algo impreciso, que algum dia foi idealizado e tornou-se grupo. Grupo do qual juntamente com Palese e Corrêa, na longínqua década de 80 e hoje, sem a companhia física de ambos, mas inebriada com todas as trocas experienciadas, Mottola ousou pensar que fosse possível idealizar.

PARTE II: *ESTREMEÇO*

2. *ESTREMEÇO POR STRAVAGANZA*

O espetáculo *Estremeço* estreia no final de novembro do ano de 2012, especificamente no dia vinte e dois de novembro, no *Teatro Renascença*, localizado nas dependências do *Centro Municipal de Cultura, Arte e Lazer Lupicínio Rodrigues*, em Porto Alegre/RS. Após, nos últimos anos, ter-se dedicado à construção de espetáculos que tivessem como estímulos a arquitetura interna e as especificidades espaciais⁸⁴ de sua sede, o *Studio Stravaganza*, a Companhia decide ocupar um tradicional espaço da capital gaúcha, onde realiza apresentações de quinta à domingo até dois de dezembro do corrente ano.

A iniciativa de encená-lo partiu da diretora artística da companhia Adriane Mottola e de seu núcleo de produção, do qual fazem parte os atores Duda Cardoso e Janaína Pelizzon, juntamente à professora de dramaturgia do DAD/UFRGS Camila Bauer⁸⁵. Além de manter o foco de pesquisa em dramaturgia, Camila é diretora de teatro.

As inquietações deste núcleo, no início das confabulações sobre uma nova montagem em meados de 2011, conduziram à busca de uma dramaturgia que conseguisse expor o que os integrantes da Companhia sentiam naquele determinado momento. Cogitou-se criar uma dramaturgia própria em cima de experiências dos envolvidos, mas esta hipótese logo foi descartada.

ADRIANE: A gente criou a companhia escrevendo a dramaturgia própria e eu sinto que quando a gente trabalha sobre a experiência dos atores, a gente não chega lá! Entende? Eu tenho a experiência de *Encontros depois da chuva*⁸⁶, que

⁸⁴ Tema explanado na quarta jornada e seu prolongamento, no capítulo anterior desta dissertação.

⁸⁵ A perspectiva da união de conhecimentos de Adriane Mottola e Camila Bauer para que trabalhassem juntas, surgiu quando ambas eram colegas do corpo docente do DAD/UFRGS.

⁸⁶ Espetáculo já mencionado no primeiro capítulo desta dissertação. Os temas principais abordados aí são: a incomunicabilidade do ser humano e a

foi o último trabalho de dramaturgia própria que a gente fez. Eu olho e penso: É tão adolescente isso, precisava ser mais... Então, eu acho que tem dramaturgos que falam melhor do que nós...⁸⁷

O espetáculo *Estremeço* se destaca na trajetória da *Cia. Stravaganza*, juntamente com outros dois trabalhos que seguem a mesma linha, o já citado acima na declaração de Mottola, *Encontros depois da chuva* (2001), e *Teus desejos em fragmentos* (2006). Mas existia outra razão por trás da escolha do texto. Segundo Mottola, além de uma vontade de experimentar novos caminhos no fazer teatral, havia uma sensação de que os atores estavam numa zona extremamente confortável, atuando em trabalhos cômicos e acostumados com a linha de direção que ela seguia e executava. Foram dez anos em que esteve à frente da direção dos espetáculos, sem que houvesse outro profissional que coordenasse esta função.

Do projeto de montagem de *Estremeço*, a quatro mãos (Bauer e Mottola), até a confirmação da conquista de dois editais de fomento para o respectivo objeto, não passaram mais do que alguns meses. Um deles, o *Prêmio FUNARTE de Teatro Myriam Muniz 2011*, de âmbito nacional, para a montagem do espetáculo e o segundo, intitulado projeto *Stravaganza 24 anos: Diálogos Contemporâneos II*, contemplado pelo Programa Municipal de Fomento ao Trabalho continuado em Artes Cênicas para a cidade de Porto Alegre/2011.

Um complementaria o outro. Ao mesmo tempo em que haveria o processo de montagem do espetáculo, a equipe técnica envolvida contrataria profissionais de renome das artes cênicas, para que o grupo em questão pudesse dialogar com as novas experiências trazidas por estes profissionais. Podemos destacar entre eles: o diretor inglês John Mowat⁸⁸, o ator francês Jeremy James⁸⁹, a coreógrafa Carlota

padronização do comportamento diante de um mundo caótico. Conforme material gráfico comemorativo de 15 anos da *Cia. Stravaganza*. Acervo próprio.

⁸⁷ Cf. a nota 30.

⁸⁸ John Mowat é o diretor artístico responsável pelos trabalhos da *Companhia do Chapitô*, de Portugal.

⁸⁹ Jeremy James foi integrante da companhia francesa *Théâtre du Soleil*, coordenada por Ariane Mnouchkine e ministra oficinas com o método e a pedagogia criadas pela diretora.

Albuquerque⁹⁰, a Cia. Gente Falante⁹¹ e o musicista Nico Nicolaiewsky⁹². Todos estes profissionais contribuíram, de uma forma ou de outra, por um período mais contínuo ou através de ações pontuais, no processo de montagem do referido espetáculo. Este processo durou aproximadamente nove meses, contando do início dos treinamentos até a estreia do espetáculo, já mencionada acima.

No programa da peça, entregue aos espectadores durante as apresentações, há uma declaração de satisfação explícita de Camila Bauer, ao trabalhar com o grupo e com o texto em questão. Ao mesmo tempo, encontrava-se também uma advertência sobre o que o público se preparava pra ver. Um texto que poderia trazer reflexões filosóficas e que poderiam não ficar tão evidentes assim para a plateia.

Encenar *ESTREMEÇO* [...] Significa resistir à tentação de querer explicar. Aceitar que a vida, muitas vezes, não tem causa nem consequência. Significa não inventar falsas motivações, não mentir, não teatralizar demais. Abrir mão de um teatro de clímax e efeitos, abandonar o espetacular e aceitar o desafio da simplicidade. Uma simplicidade que é técnica e complexa ao mesmo tempo. Ter a sorte de contar com uma equipe especialmente sensível e competente que aceitou o desafio.⁹³

As palavras de Bauer contêm um pouco do que se poderia esperar do espetáculo. As contradições existentes na dramaturgia de Pommerat, também estão presentes em sua declaração. Além de reforçar o desafio

⁹⁰ Carlota Albuquerque é coreógrafa e fundadora da *Terpsí Teatro de Dança*. Em 2010, recebeu a *Ordem de Mérito Cultural (OMC)*, ordem honorífica dada a personalidades brasileiras e estrangeiras como forma de reconhecer suas contribuições à cultura brasileira.

⁹¹ Companhia sediada em Porto Alegre/RS, que pesquisa a linguagem do teatro de animação desde 1991, coordenada pelo ator-bonequeiro Paulo Fontes.

⁹² Falecido em 2014, foi co-criador do espetáculo *Tangos e Tragédias*, ao lado de Hique Gomes.

⁹³ Texto contido na contracapa do programa do espetáculo *Estremeço*. Acervo próprio.

na idealização e montagem do espetáculo, Bauer convida o público para adentrar neste mundo de significações propostas pelo autor e acentuadas pelas características de sua encenação. As camadas de significação propostas no texto podem reverberar de maneiras distintas, tanto na equipe de criação quanto no público. O texto, a ser dito pelos atores, pode desencadear ecos em determinados espectadores, mas podem passar por toda a duração do espetáculo, sem atingi-los.

Bauer desafia o público presente a refletir sobre as representações que fazemos do universo que nos rodeia e como nos vemos inseridos nele. E, implicitamente, deixa claro que os integrantes da companhia também tiveram que passar por estas reflexões para colocar o referido projeto em cena. “Desejamos que vocês, assim como nós, sintam vontade de refletir, de pensar em nossa cegueira e embelezamento generalizados, pensar em nossas vidas, nossas ilusões a respeito do mundo e a nós mesmos.”⁹⁴ Palavras como frieza e ingenuidade são utilizadas como adjetivos para qualificar esta obra permeada por dúvidas, ilusões, desejos, amores e perdas; desta fábula contemporânea, que entrecortada por falsos diálogos e palavras lançadas ao vazio, pode nos perturbar, remover ou transformar. Basta, para tanto, o espectador querer: “[...] porque aqui o mestre é você.”⁹⁵

Ao lado das palavras de Bauer, encontro os versos de Mottola, que de maneira similar à escritura de Pommerat também reforça as dificuldades da empreitada, com o humor característico que marcou toda a trajetória da Companhia. Um humor que suscita reflexões acerca do papel do teatro de grupo na cena contemporânea brasileira, em suas relações interiores e exteriores e dos meios de produção exercidos neste momento histórico.

Estremecer / Hoje / Pra mim / É olhar ao redor / E perceber que sim é possível / Às vezes até / Desenvolver ideias e projetos / Manter um grupo / Um espaço / Criar Produzir Divulgar / Em Porto Alegre / Estremeço / Quando vejo esses rostos corpos criadores da foto aí embaixo / Lutando pra continuarmos juntos / Sim porque sim / Sim porque é assim.⁹⁶

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Palavras retiradas do texto de Pommerat.

⁹⁶ Texto contido no programa do espetáculo *Estremeço*. Acervo próprio.

O texto citado encontra-se acompanhando uma foto do elenco do espetáculo, mas acredito que Mottola não queira referir-se apenas aos atores e sim a toda equipe de produção. Constam na ficha técnica aproximadamente trinta pessoas que estiveram envolvidas durante o processo. Para tentar entender um pouco do que pude ler no texto de Pommerat e assistir no palco a partir da encenação construída pelo grupo, utilizarei os artifícios descritos abaixo.

Parto do entendimento do referido texto, com base em bibliografias a respeito da dramaturgia contemporânea, passando em seguida para a encenação. Para a análise da encenação, além de bibliografia específica relacionada ao contexto teatral, utilizarei, além do vídeo disponibilizado por integrantes do grupo, as minhas impressões ao assistir o espetáculo ao vivo. Além de todos estes apoios, utilizarei as teorias de Benjamin acerca da memória, experiência e história para fazer um paralelo com a encenação e sua relação com o mundo contemporâneo que os cerca, além de estudos de Guy Debord sobre a *sociedade do espetáculo*.

2.1 EM BUSCA DAS REMINICÊNCIAS

Pensando num contexto individual para chegar ao coletivo, tomarei como base as entrevistas concedidas por boa parte dos envolvidos, dando voz assim à opinião pessoal de cada ator e os princípios utilizados pela equipe de direção do espetáculo. Estas entrevistas me darão base para uma visualização mais clara das diversas etapas de produção do espetáculo (escolha do texto, treinamento da equipe e processo criativo, entre outros).

A entrevista como recurso de pesquisa é parte constituinte de uma metodologia de história oral, que “[...] permite o registro de testemunhos e o acesso a histórias dentro da História e, dessa forma, amplia as possibilidades de interpretação do passado” (ALBERTI, 2005, p.155). Segundo a pesquisadora Verena Alberti, esta metodologia começou a ser utilizada em meados do século XX, após a invenção do gravador de fitas e, desde então, tem ampliado constantemente sua abrangência com o aparecimento e desenvolvimento da indústria tecnológica. Mas seu princípio continua o mesmo. O procedimento “[...] consiste na realização de entrevistas gravadas com indivíduos que participaram de, ou testemunharam acontecimentos e conjunturas do passado e do

presente” (ALBERTI, 2005, p.155). Este princípio, ou seja, a estratégia de ouvir atores ou testemunhas de determinados acontecimentos, já eram utilizados por historiadores da Antiguidade, como Heródoto, Tucídides e Políbio. Os relatos eram ouvidos e transcritos pelos eruditos.

Yvone Dias Avelino afirma que este tipo de registro oral é construído pelo compartilhamento de ideias entre o entrevistador e entrevistado, sendo do segundo um papel fundamental devido à maneira com que conduz a conversa. Ouvir aqueles que viveram a história é entender a representação do passado do objeto em questão. “A palavra daquele que viveu a história assume um papel muito significativo” (AVELINO, 2001, p.255).

Para esta pesquisa foram entrevistados oito atores (Adriane Mottola, Cassiano Ranzolin, Duda Cardoso, Fernanda Petit, Janaína Pelizzon, Lauro Ramalho, Rodrigo Mello e Sofia Salvatori)⁹⁷ e parte da equipe de direção do espetáculo (Camila Bauer e Carlota Albuquerque). Nas entrevistas pretendeu-se investigar os principais momentos que permearam este processo, a fim de problematiza-los com a obra de arte em si, neste caso, o espetáculo *Estremeço*.

No decorrer das sessões tentou-se construir um diálogo, evitando direcionar as respostas. Optou-se, na maioria das vezes, por lançar elementos mais abrangentes ou apenas criar estímulos para que o entrevistado versasse a partir de suas lembranças mais significativas. Tentou-se utilizar a técnica de entrevista não-diretiva⁹⁸, que é comumente utilizada com entrevistados que possuem bagagem intelectual suficiente para o desenvolvimento do objeto das perguntas e clareza suficiente na exposição de suas ideias. Na maioria das sessões a prática se mostrou eficaz e em outras nem tanto, tendo que se modificar a técnica utilizada.

De acordo com Yvone Dias Avelino, esta dinâmica “[...] não significa um silêncio do entrevistador ante o entrevistado, mas uma posição interativa do primeiro ante o segundo, pois é através dele que se realiza a direção da entrevista” (AVELINO, 2001, p.226). Os questionamentos levantados pelo entrevistador, acrescidos dos interesses

⁹⁷ Serão utilizados neste trabalho os nomes artísticos dos entrevistados.

⁹⁸ O termo entrevista não-diretiva foi cunhado pelo psicólogo norte-americano Carl Rogers, que tem como base a obtenção de informações no discurso livre do entrevistado. (CHIZZOTTI, 2005).

do entrevistado, a partir de sua perspectiva ao descrever o assunto, dá ao mesmo tema, inúmeros pontos de vista do objeto em questão. Essa multiplicidade de “histórias dentro da história” (ALBERTI, 2005, p.166) possibilita a alteração das significações que construíram determinada história no alcance do objeto desejado, neste caso, da montagem do espetáculo *Estremeço*.

A proximidade de amizade, com a maioria dos integrantes da companhia, amenizava o clima formal das entrevistas, facilitando a descontração e tornando-as mais cotidianas. Os locais escolhidos eram sugeridos levando em conta a opinião dos entrevistados e variam de indivíduo para indivíduo. Normalmente escolhiam-se locais silenciosos ou que estivessem dentro do contexto artístico teatral. Duas delas foram realizadas na sede da Companhia, o *Studio Stravaganza*, uma delas no espaço *Guion Cinemas*, outras três na *Casa de Teatro de Porto Alegre* e as últimas no *foyer do Teatro Renascença*. Apenas uma delas foi enviada online e gravada na casa de um dos entrevistados, que recebeu as questões por e-mail e as respondeu solitariamente conversando com a *webcam*.

Outra estratégia utilizada, já que não se pôde acompanhar o processo de criação do espetáculo que aconteceu em 2012, foi a escolha do período da realização das entrevistas, próximas às apresentações do espetáculo, deixando recente a vivência trazida pela atuação do elenco no referido espetáculo, possivelmente facilitando as conexões em busca pelas reminiscências do processo. A partir deste procedimento, os envolvidos poderiam fazer comparações com objetivo alcançado pela encenação, a pouco experienciada e, o que se almejava durante o processo.

As sessões de entrevistas foram divididas em duas etapas, sendo em sua totalidade captadas por meio de câmera de vídeo (imagem e voz). A primeira sessão ocorreu em janeiro de 2014, após a Companhia haver realizado duas apresentações do espetáculo no *20º Janeiro Brasileiro de Grandes Espetáculos*⁹⁹, na cidade de Recife/PE, e a segunda, em maio de 2014, logo após a apresentação do espetáculo no

⁹⁹ O referido evento aconteceu de 8 a 26 de janeiro de 2014. A *Cia. Stravaganza* realizou uma pequena mostra de repertório e além das apresentações de *Estremeço*, *Pequenas violências, silenciosas e cotidianas* e *Príncipes e princesas, sapos e lagartos*.

9º Festival Palco Giratório SESC/POA,¹⁰⁰ na cidade de Porto Alegre/RS. Agrega-se a esta última etapa, o depoimento gravado via *webcam*, pois sua captação aconteceu próxima a este período.¹⁰¹

Apenas alguns eixos pré-determinados eram rascunhados antes dos encontros com cada entrevistado. O foco de meu interesse nesta pesquisa é o processo criativo que levou à montagem do espetáculo *Estremeço*, mas para cada indivíduo o processo tinha suas particularidades.

Os eixos pré-determinados foram: trajetória do artista, primeiras impressões do texto, processo criativo e seus principais estímulos, exercícios que tenham auxiliado na construção dos corpos e personagens, pesquisa bibliográfica paralela, além de semelhanças e diferenças relacionadas a outros processos da Companhia. Estes eixos não eram fixos e poderiam ser alterados ou não de acordo com o depoimento do entrevistado. Acerca das reflexões sobre o papel da entrevista no contexto da pesquisa teórica, Yvone Dias Avelino afirma:

Muitos fenômenos históricos são produzidos a partir da oralidade, veículo que nos ajuda a entender a importância do acontecimento. Aliada ao vídeo, a palavra foi transformada em ato, tanto às declarações, aos discursos e às entrevistas um cunho que data os nossos tempos de um presente cheio de *História* (AVELINO, 2001, p.266).

Optei por gravar todas as entrevistas antes de iniciar a transcrição das mesmas, ou seja, realizar todas as entrevistas para, posteriormente, analisa-las. Por utilizar um recurso de gravação de voz e imagem, no decorrer da referida transcrição pude perceber as nuances das falas dos entrevistados, constatando a mudança de sentimentos e sensações, incertezas e posicionamentos, perante as perguntas que eram lançadas.

¹⁰⁰ Evento mencionado na nota 82.

¹⁰¹ Cada um dos depoimentos captados a partir destes três momentos será descrito em nota específica relatando a data e local, apenas uma única vez. Os demais fragmentos elencados que não possuem notas posteriores fazem parte da mesma sessão de entrevistas.

Utilizei a pontuação específica, conforme a fala do entrevistado, tentando não alterar o sentido do que estava sendo dito. Executei algumas correções relativas ao português informal e utilizei colchetes [] para inserir palavras ou termos que pudessem deixar mais clara a intenção do entrevistado.

Além da concretização da palavra proferida, os recursos da pesquisa através da História oral e sua posterior transcrição possibilitam o estudo da forma utilizada pelos integrantes da *Cia. Stravaganza* no decorrer do processo, incluindo situações de alcance de conhecimento individual ou em grupo e as tomadas de decisões que delinearão este caminho.

A partir da análise e cruzamento dos depoimentos captados durante as entrevistas poder-se-á ter a oportunidade de encontrar possíveis contradições, dismantelar generalizações sobre o passado e até a construção de uma nova perspectiva dos fatos ocorridos e da percepção individual em relação ao processo.

De 2012, ano do processo até agora, dois anos se passaram. Os relatos carregados de subjetividade podem auxiliar na melhor assimilação das ações individuais que culminaram no desenvolvimento do processo e nos valores que abarcam a coletividade do grupo em questão, chegando ao resultado que a montagem nos apresenta. “É de acordo com o que se pensa que ocorreu no passado que se tomarão determinadas decisões no presente [...]” (ALBERTI, 2005, p. 167).

O interessante, neste caso, como já mencionado, foi que o grupo tinha acabado de realizar apresentações do referido espetáculo, dias antes das sessões de entrevistas; trazendo uma lembrança acerca do que foi recentemente apresentado e vivenciado no palco por cada um deles e de como se sucedeu à construção deste objeto.

Segundo Venera Alberti (2005), o trabalho da História oral pode evidenciar a memória como um artifício de contínuo movimento, e essencial para a constituição da identidade, pois se caracteriza por um trabalho de organização e decupagem. É por meio deste sentimento de unidade, continuidade e coerência que se constrói um grupo como um todo. É pela característica mutante da memória que é possível a construção da história de um grupo de pessoas através de entrevistas e consequentemente o seu estudo.

Além de criar as reflexões sobre o fazer teatral contemporâneo, as entrevistas podem auxiliar o grupo na opção por novos caminhos antes

nem pensados e dar um novo norte ao trabalho. Por meio da análise dos dados do passado recente, a partir das conversas capturadas durante os depoimentos, há uma possibilidade de reestruturação das relações e construção da nova trajetória que está por vir.

Segundo constatei nas entrevistas, o texto dramático de *Estremeço* pode ser visto como o fator que uniu o grupo na perspectiva desta montagem e configurando-se como um de seus grandes estímulos. É sobre este texto que me deterei nas próximas páginas.

2.2 JE TREMBLE: O TEXTO DRAMÁTICO (2007)

2.2.1 O mundo fragmentado do universo de Pommerat

O texto em que se baseia a encenação, como já referido, foi escrito pelo dramaturgo francês Jöel Pommerat. Fazendo um breve resumo, poderíamos descrever a dramaturgia de Pommerat como uma união de fragmentos narrados por figuras, em tom de depoimentos, expostos em cena, numa espécie de cabaré ou um show, à frente de um microfone. A espacialidade do local onde a peça acontece é descrita na primeira rubrica, deixando-se claro que tudo aquilo pode ser um jogo de aparências, algo entre o que é real e o que é fantasia.

Em algum lugar que poderia ser chamado de cabaré ou teatro, onde o sério e o leve, o grave e o louco por uma noite não se oporiam mais, alguns exemplares da humanidade vêm contar ou procurar uma verdade, sob a condução de um apresentador um pouco desconcertante. (POMMERAT, 2007, p. 1).¹⁰²

O texto completo é composto por duas partes distintas - *Estremeço 1* e *Estremeço 2* - e que podem ter uma ligação mais concreta, ou não, dependendo do ponto de vista do leitor. Alguns personagens que estão presentes no primeiro reaparecem no segundo, enquanto outros simplesmente desaparecem. Porém, percebe-se que a linha narrativa do texto dramático tem como base o mestre de

¹⁰² Todos os fragmentos do texto elencados neste trabalho foram traduzidos pela atriz e diretora Giovana Soar, componente da *Companhia Brasileira de Teatro*, sediada em Curitiba/PR, detentora dos direitos de Jöel Pommerat no Brasil.

cerimônias que, num emaranhado de memórias, vai narrando e mostrando episódios de uma vida que pode ter relação com a sua ou não.

A primeira parte, intitulada *Estremeço 1*, ou somente *Estremeço*, é com a qual trabalho nesta dissertação, por ser a escolhida pela *Cia. Stravaganza* para ser posta em cena. Essa primeira parte é composta de doze fragmentos sem uma linearidade aparente e cada um deles é nomeado apenas por seu respectivo número em ordem cronológica. Podemos montar um esquema para entender do que trata cada um dos fragmentos:

- 1: O *apresentador* abre o espetáculo, convidando a plateia a participar dos momentos de alegria, tensão e tristeza que serão apresentados no palco, a partir daquele momento;
- 2: Uma *mulher* elegantemente vestida declara a sua frustração perante o mundo em que vive. Sem perspectivas de futuro e sem condições de sonhar e idealizar ideias a respeito de um novo caminho a seguir;
- 3: O *apresentador* volta mencionando que muitos espectadores ainda não se deixaram sensibilizar pelas palavras que ali são ditas e promete que o que acontecerá ali naquele palco será o que muitos sonharam. Reforça o convite a todos para não se sentirem sozinhos;
- 4: O *apresentador*, antes de deixar a cena, apresenta uma mulher – *a mulher que está muito mal*, que, cambaleante, tenta proferir um discurso sobre a sua atual situação no mundo. Um mundo em que ela parece não se encaixar;
- 5: Uma jovem, *a mulher de camiseta*, discursa no microfone sobre a trajetória de sua mãe, trabalhadora fabril, e que a abandonou quando criança. Sua mãe, mesmo tendo uma de suas mãos amputadas durante o expediente de trabalho, não desiste de seu emprego;
- 6: O encontro entre *a mãe* e a filha, quando esta já está adulta;

- 7: Reflexões acerca do lugar do homem no mundo contemporâneo. O encontro entre *o homem mais rico do mundo* e *o homem que não existia*;
- 8: Uma *mãe* declara suas aspirações em relação ao filho que irá crescer numa sociedade que prega uma constante inversão de valores no seu modo de operação diário;
- 9: O reencontro da *mulher que está muito mal* com a sua família;
- 10: O *apresentador* volta à cena, dando indícios de que daria início a uma série de depoimentos acerca do seu passado. Para tanto, há o aparecimento da *mulher muito velha*, por quem ele se dizia apaixonado;
- 11: Duas *mulheres muito grávidas* aparecem em busca de um pai para os seus respectivos filhos;
- 12: Finalização do *apresentador* admitindo que aquilo que ele havia prometido no primeiro fragmento não havia se efetivado e aguardando uma nova oportunidade para se redimir.

Podemos perceber, pela decupagem do texto acima, que alguns personagens têm aparições em mais de um fragmento e outros simplesmente passam sem deixar marcas aparentes na escritura textual. Estes personagens não possuem nomes, são apenas intitulados a partir de características que podem distingui-los uns dos outros. Alguns são nomeados devido à sua função, outros pelas roupas que vestem e outros a partir de seu estado físico e emocional.

São vinte e um personagens listados na versão do dramaturgo. São eles: *o apresentador, uma mulher, uma mulher que está muito mal, a mulher da camiseta, sua mãe, o homem mais rico do mundo, o homem que não existia, uma criança, a mãe da criança, o pai da criança, um homem, a família da mulher que está muito mal – o irmão, as duas irmãs, a mãe e o pai – a mulher muito velha, a mulher jovem e duas mulheres muito grávidas*. Todos são personagens comuns, sob a perspectiva de uma análise breve, e que poderiam ser substituídos por qualquer indivíduo que possua tais características. Em frente aos olhos atentos da plateia, que permanece no escuro, esses personagens expõem suas opiniões, memórias e angústias, enquanto fazem questionamentos.

“São relatos solitários, falsos diálogos cujas palavras ecoam no vazio. [...] Uma dramaturgia complexa, perturbadora e atual.”¹⁰³

O personagem que, de certa forma, faz as costuras das cenas é o *apresentador*. Este *apresentador*, por vezes desconcertante, tem o intuito de expor as histórias trazidas pelos outros personagens sem nome. Estas histórias teriam algo a ver com o seu passado? O texto não dá nenhuma indicação a este respeito, apenas reforça a teoria de que todos os indivíduos estão de alguma maneira ligados uns aos outros.

Outra observação sobre a estrutura de seu texto é a presença constante de rubricas. A cada página, o dramaturgo insere uma característica da ambientação cênica ou da sonoplastia para atingir o clima desejado. Inúmeras músicas são indicadas entre um fragmento e outro. Já no primeiro fragmento, o dramaturgo insere na rubrica a seguinte expressão: “introdução de uma música com ritmo: *sex bomb*” (POMMERAT, 2007, p. 3). E assim sucede até o final do texto.

Em sua crítica sobre o espetáculo *Estremeço* para o jornal *Zero Hora*, Luciano Alabarse refere-se à Pommerat como “[...] o mais talentoso *enfant terrible*¹⁰⁴ do teatro contemporâneo [...]”¹⁰⁵ Seguido de diversas expressões, como: “textos densos e desesperançosos” ou “solilóquios devastadores” para apontar as principais características da escrita do dramaturgo francês. Em outra crítica, publicada praticamente na mesma época em Porto Alegre, o professor Antônio Hohlfeldt afirma que

[...] na dramaturgia de Pommerat, inexistente o antigo desdobramento clássico que leva um espetáculo a um clímax e conclusão (daí a palavra grega “drama”). O que temos são pequenas cenas, aparentemente descozidas, com clímaxes

¹⁰³ Texto escrito por Camila Bauer, retirado do programa do espetáculo *Estremeço*, distribuído para os seus espectadores durante as sessões de apresentações em novembro de 2012.

¹⁰⁴ Traduzindo para o português: criança terrível. No contexto onde foi inserido, o termo pode descrever um indivíduo inovador e vanguardista.

¹⁰⁵ O texto faz parte do Segundo Caderno do jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, no setor dedicado à crítica teatral, publicado em 22 de agosto de 2013.

específicos, e que evitam levar a um final, seja ele feliz ou não.¹⁰⁶

Camila Bauer, pesquisadora de dramaturgia e mais especificamente da obra de Jöel Pommerat, conta que assistiu ao espetáculo, montado em Paris, pela própria companhia de Jöel Pommerat, a *Compagnie Louis Brouillard*, antes mesmo de ler o texto:

CAMILA¹⁰⁷: Assisti ao um (primeira parte) e depois teve um intervalo e assisti ao dois (segunda parte). No um, é um pouco isso: são fragmentos e fragmentos e no dois a gente encontra um pouco da historinha que temos mania de cavoucar para poder achar. Eu lembro, que quando eu assisti, me gerava muito estranhamento, pela identificação mesmo com o texto. As pessoas falavam coisas que eu também poderia dizer. Eu achava aquilo também.¹⁰⁸

O texto é composto por histórias narradas por figuras distintas, caracterizadas por homens e mulheres comuns e que contam fatos do cotidiano, num emaranhado de situações sem ordem cronológica definida. Parece um jogo de aparências, desmascarado vez ou outra. Essas declarações, em sua maioria, solitárias, parecem ter sido propositalmente expostas por Jöel Pommerat num grande *show*, oferecendo a essas vozes um momento de desabafo. Este *show* acontece no palco. O palco vazio, neste caso, é local propício para a cena. “[...] A cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta” (ARTAUD, 2006, p.36).

Neste momento, cabe aos atores/*performers* emprestar a sua materialidade física para que estes indivíduos sejam vistos, ouvidos e

¹⁰⁶ Edição *online* do *Jornal da Tarde*, de Porto Alegre, publicada em 13 de setembro de 2013.

¹⁰⁷ A partir deste momento, colocarei o nome do entrevistado na frente de sua declaração para que haja uma maior clareza no desenvolvimento dos diversos pontos de vista.

¹⁰⁸ Entrevista concedida a mim, pela diretora Camila Bauer, no *Teatro Renascença* de Porto Alegre, em 9 de maio de 2014.

decodificados. Adriane Mottola menciona que o texto foi criado dentro de um processo criativo da companhia, coordenada pelo dramaturgo francês: “[...] Eu acho que este trabalho dele é criado em cima de depoimentos pessoais e aí ele vai lá e transforma. Porque ele tem uma companhia. Ele deve ter escrito a peça em cima das improvisações.”¹⁰⁹

O texto que trazia outra perspectiva, a de um dramaturgo francês, para um mesmo mundo globalizado, e a possibilidade de uma leitura diferente de alguém que já tinha tido um primeiro contato visual com uma encenação deste surgem como os pontos comuns da união da professora de dramaturgia do DAD/UFRGS, Camila Bauer, sem nunca ter trabalhado anteriormente com o grupo, e da *Cia. Stravaganza* em si, dirigida por Mottola.

CAMILA: Quando a Adri¹¹⁰ disse, traz um texto louco e vem dirigir, tá? Eu comecei a procurar e trouxe algumas propostas. E a gente só leu o *Estremeço!* Foi a primeira coisa que a gente leu: acho que é isso que vamos fazer. Então eu disse: é?... Vamos!¹¹¹

A dramaturgia de Jöel Pommerat não pode ser classificada como simples. Ela reflete o contemporâneo em que estamos inseridos. É estilhaçada, entrecortada, carregada de pontas que ferem. As relações entre os personagens são frágeis, muitas vezes inexistentes ou passageiras. O texto, como já citado, é construído em cima de monólogos de pessoas que narram passagens de suas vidas e praticamente a inexistência da representação destes fatos. Algo que era considerado extremamente inadmissível se pensarmos a partir do raciocínio dos críticos de arte da estética clássica.

Segundo Peter Szondi “[...] desde Aristóteles, os teóricos da literatura condenam o despontar de traços épicos nos domínios do drama” (2011, p.17). O pensamento clássico tinha como fundamento uma concepção particular da forma que deixava de lado o fator dialético existente entre a dualidade forma/conteúdo. A forma somente poderia se

¹⁰⁹ Cf. a nota 30.

¹¹⁰ Apelido carinhoso de Adriane Mottola.

¹¹¹ Cf. a nota 108.

configurar como drama quando unida à sua respectiva função. Mas qual era este contexto?

O drama moderno surgiu durante o Renascimento e tinha como principal foco o homem e suas relações. “O homem só entrava no drama como ser que existe com outros” (SZONDI, 2011, p. 23). O que importava era unicamente a reprodução das relações entre os homens e este aspecto era tido como essencial. Da decisão à tomada de ação, era assim que as estruturas textuais se realizavam dramaticamente. O que não fizesse parte desse ato deveria ser deixado de lado. Toda a força do texto deveria estar centralizada nos diálogos e a partir destes criava-se a estrutura do drama. “A supremacia absoluta do diálogo, ou seja, aquilo que se pronuncia no drama entre homens, espelha o fato de este se constituir exclusivamente com base na reprodução da relação inter-humana e só conhecendo o que nesta esfera reluz” (SZONDI, 2011, p. 24).

O drama renascentista é primário. “Ele não é uma exposição (secundária) de algo (primário), mas põe a si próprio em cena, é em sua própria encenação” (SZONDI, 2011, p. 26). Outro ponto extremamente delicado aparece na relação do drama com o espectador. O texto proferido pelo ator seria do personagem e não daquele que emite o discurso e, para tanto, esta fala não seria dirigida ao público. O público sentado confortavelmente em seus lugares limita-se a assistir o que se desenvolve no palco, esboçando algumas vezes sentimentos silenciosos e individuais.

A dramaturgia contemporânea de Pommerat põe em cheque estes inúmeros fatores constituintes do drama clássico e moderno e, para os estudos contemporâneos, o drama abrange, portanto, “[...] tudo o que é escrito para o palco” (SZONDI, 2011, p. 21). A falta de uma continuidade lógica e cronológica, a fala dos atores ao microfone, direcionada à plateia muda que os ouve, e a tessitura do texto, constituída muito mais por monólogos e poucas vezes por diálogos, marcam a evolução desta dramaturgia que se distancia de sua origem. As formas épica, trágica e dramática se mesclam criando uma totalidade dialética, que por vezes são acentuadas e outras suprimidas.

CAMILA: Ele [o texto] é todo muito direto pro espectador e tem alguns falsos diálogos, como eu [es]tava comentando... A *filha* fala tudo aquilo e

vem a mãe e fala... Não tem diálogo... Tem poucos... A única cena, que tem um pouco de diálogo é a do *homem mais rico do mundo*. Porque é falso. Ele [es]tá falando com *o homem que não existia*... São falsos diálogos o tempo todo! É a visão do mundo do Jöel Pommerat.¹¹²

Destaco o fragmento do trecho em questão, no qual se evidencia a falta ou a desintegração dos diálogos da qual Camila Bauer faz menção na relação entre a filha e a sua mãe:

[...]

A cortina de luz antes fechada, se abre lentamente, revelando um personagem já visto numa cena anterior: esta mulher, sem idade precisa, vestida com um short rosa, sobre saltos muito altos. Ela não aguenta mais se equilibrar. Um homem e duas mulheres (um irmão e duas irmãs), na frente da cena, de costas, olham ela aparecer.

UMA IRMÃ

Olha só.

Isso é que é surpresa.

(Pausa. Entra uma mulher mais velha, a mãe da mulher que está muito mal)

Olha só quem está aí.

A MÃE

(descobrimo sua filha ao fundo) Você está aí.

Isso é que é surpresa.

A MULHER QUE ESTÁ MUITO MAL

(com muita dificuldade)

Bom dia

Mãe.

A MÃE

Bom dia.

UMA IRMÃ

E aí,

Será que você sabe ao menos em que ano a gente está

¹¹² Cf. a nota 108.

Hoje?

A MÃE

Da outra vez que você passou em casa, você estava com três anos de diferença da gente – você lembra?

UMA IRMÃ

Quer dizer, você ainda estava no século passado.
Foi engraçado.

A MÃE

Será que agora você já entrou no nosso século, minha filha?

A MULHER QUE ESTÁ MUITO MAL

Bom dia, mãe.

UMA IRMÃ

(um homem mais velho entra) Olha só quem está aqui.

O PAI

Ah, olha só.

A MULHER QUE ESTÁ MUITO MAL

Bom dia, mãe.

O PAI

É você. Eu não sei o que te dizer.

Sim. Você era minha filha preferida.

[...] (POMMERAT, 2007, p. 19 e 20)

O fragmento acima parece evidenciar, tanto na forma quanto em conteúdo, a solidão e a individualidade provocada pelo mundo contemporâneo, deteriorando a comunicação entre os indivíduos desta mesma sociedade. Componentes de uma mesma família não se reconhecem e muito menos dialogam. Segundo Bauer, Jöel Pommerat

CAMILA: [...] acha que as pessoas estão sozinhas e elas falam pros outros, mas na verdade elas estão falando pra elas mesmas. Elas não conseguem dialogar. Eu falo e daqui a pouco tu falas alguma coisa. Mas já estou aqui no celular fazendo outra coisa e a vida é muito assim, desta

maneira. O único momento de que, talvez, as pessoas se olhem um pouco mais, é no privado, quando chegam a casa. [...] E o que a gente faz agora?¹¹³

Este momento privado ou familiar é um dos poucos momentos em que existe uma contracenação dos atores no palco. Tanto Bauer quanto Mottola foram instigadas diretamente pelo que o texto trazia em suas palavras. Estas palavras coincidiram com o que aquele grupo de pessoas, ou melhor, os integrantes da companhia, gostariam de dizer sobre o mundo que os cerca:

CAMILA: O meu contato foi diretamente com a palavra. O que mais me interessou foi a palavra. Então, quando a gente começou a montar, tinha um pouco disto, como falar isto? A coisa de trabalhar com eles no formato de depoimentos. E se fosse tu que tivesse que falar isso? Ou se tivesse que contar a tua história ou a história do outro? Essa coisa de discurso em primeira pessoa, mas que depois era o discurso do texto do outro. Esta coisa da narrativa.¹¹⁴

ADRIANE: Gente que coisa louca... O homem começa. É um cabaré, mas não é um cabaré! Às vezes é um cabaré e outras não... Ele filosofa. Ele fica filosofando! Daqui a pouco, tem um discurso filosófico, quanto tempo a gente vive sem existir [...] E isso tudo, me tomava bastante, pelo discurso mesmo. O que me interessou foi o discurso e a possibilidade de trabalhar com alguém diferente [...]¹¹⁵

A maioria dos personagens que se apresentam durante o espetáculo conta, de certa maneira, momentos de seu passado que não puderam vir à tona, muitas vezes por não haver um ombro amigo que estivesse disposto a ouvir o desabafo. E o momento, dentro de um

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Cf. a nota 30.

cabaré, com um microfone solitário no palco, torna-se propício para tal feito. É um retrato da sociedade contemporânea, solitária, fragmentada e espetacular.

Além disso, o modo como estas narrativas são expostas aos espectadores não poderia ser diferente do emaranhado de discursos e ações desconexas que se vê e ouve no palco e o que se vê e se ouve na vida social e cotidiana. Um retrato do homem contemporâneo instaurado efemeramente aos olhos de seus semelhantes.

2.2.2 O reflexo da sociedade estampado no palco

Na primeira rubrica do texto dramático, após contextualizar o local onde a ação irá acontecer, o dramaturgo já dá indícios do espetáculo que está por vir.

Não tendo nenhum outro estímulo a não ser o de fazer espetáculos de tudo e de escapar ao limite entre o bom e o mau gosto, o verdadeiro e o falso, este lugar poderia ser um espelho, este mesmo espelho dos contos no qual vemos nos interrogar ou desvendar. (POMMERAT, 2007, p. 2).

Podemos tomar também como base para reflexão a pesquisa do filósofo francês Guy Debord, *A sociedade do espetáculo* (1998), onde este realiza uma análise da sociedade contemporânea, calcada sobre a impossibilidade do descolamento do real e de sua representação. Nomeia a realidade como “uma imensa acumulação de espetáculos”. Esses indivíduos pertencentes a esta sociedade, recheada de modernas condições de produção, não conseguem mais se relacionar com o meio em que vivem, sem que seja constituído um instrumento de unificação, ou seja, o espetáculo. Uma substituição da vida pelo espetáculo, como um “movimento autônomo do não-vivo. [...] É uma visão de mundo que se objetivou, ou seja, um modelo atual da vida dominante na sociedade” (DEBORD, 1989, p. 13 e 14).

Esta sociedade do espetáculo mergulhada no império do capitalismo substituiu, há muito tempo, o modo do desenvolvimento da vida social de *ser para ter*. Mas, segundo as reflexões do filósofo, a fase atual do homem contemporâneo adquire um novo modo de operação. Mais importante do que *ter é parecer*.

O espetáculo¹¹⁶ afirma a aparência ao mesmo tempo em que afirma que toda a vida social é também simples aparência. Se *parecer* é o importante, então, há necessidade de que alguém esteja vendo. A capacidade humana da visão substitui à do tato, ou seja, o sentir. O homem social, como num transe coletivo, absorve a realidade através do olhar, um sentimento muito mais abstrato e mais suscetível à mistificação. Ou, podemos dizer, à sua representação. E esta representação, segundo o filósofo, se nutre da necessidade do sonho. E este sonho pode representar o espetáculo. “O espetáculo é o sonho mau da sociedade aprisionada, que só expressa afinal o seu desejo de dormir. O espetáculo é o guarda desse sonho” (ibidem, p.19).

Quanto mais o indivíduo contempla, menos ele vive. E aliena-se em favor do objeto contemplado e cada vez mais se encontra solitário. “O isolamento fundamenta a técnica; reciprocamente o processo técnico isola” (ibidem, p. 23). Os bens elencados pelo capitalismo como artefatos indispensáveis para uma vida dentro dos padrões aceitáveis por aqueles que “querem parecer” reforçam a manutenção das massas de “multidões solitárias”.

Segundo Walter Benjamin, em seu texto “Sobre alguns temas em Baudelaire”, o tema relativo às multidões aparecia vertiginosamente nas obras dos principais literatos do século XIX. Desta multidão, poderiam surgir inúmeros leitores e, conseqüentemente, futuros clientes para a literatura que estava por surgir. E por outro lado, esta mesma multidão faria parte da missão do jovem Marx, que desde cedo tinha o intuito de “[...] extrair daquela massa amorfa, na época bajulada por um socialismo solitário, a massa férrea do proletariado.” (BENJAMIN, 1994, p. 114). Nos primeiros escritos de Engels, em *Situação da classe operária da Inglaterra*, encontram-se as primeiras ideias marxistas, insufladas por suas andanças pelas ruas de Londres. Sobre a multidão, Engels escreve:

Essas centenas de milhares de todas as classes e posições, que se empurram umas às outras, não são todos seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões, e com o mesmo interesse

¹¹⁶ Não confundir o espetáculo *Estremeço* com o espetáculo enquanto uma concepção utilizada por Debord para a problematização da sociedade contemporânea.

em serem felizes?... E, no entanto, passam correndo como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros, uns pelos outros; e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos, não se detenham mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais estes indivíduos se comprimem num exíguo espaço (ENGELS apud BENJAMIN, 1994, p. 115).

Já se encontra nesta declaração, em 1850, a sensação que, com o decorrer das décadas, só aumentaria. A grande indiferença que se instaura no momento deste mover-se entre corpos e a constante fuga do olhar que enxerga realmente. Esta defesa individual contra o olhar alheio, que penetra e pode invadir o interior dos pensamentos do indivíduo, será tratada posteriormente neste trabalho no que concerne ao processo criativo do espetáculo. O que interessa neste momento é a impressão que Engels tem ao observar toda esta multidão de pessoas que se aglomeram tentando chegar a algum lugar.

Benjamin salienta que a visão de Engels provavelmente provém de seu tom antiquado, já que seu cotidiano era de uma Alemanha provinciana e sem acesso a este contato com a massa em sua plena agitação. Londres assemelhava-se muito mais a Paris desta época. Para os parisienses, “mover-se em meio a esta massa era algo natural” (BENJAMIN, 1994, p. 115). Portanto, uma análise vinda de um cidadão francês poderia dar uma perspectiva interna dessa sensação, por participar mais ativamente desse processo e não apenas descrevê-la de fora. Podemos tomar como exemplo o francês Charles Baudelaire e seus poemas, nos quais encontramos parâmetros para uma reflexão diferente acerca do mesmo tema, suscitada a partir de seu poema em prosa, “As multidões”.

O poema em questão trata da capacidade criativa do poeta ao defrontar-se com a multidão. Este poeta retratado em seu momento de

criação expõe o instante em que o *seu eu subjetivo e solitário* encontra-se com o eu coletivo da multidão, como massa composta por diversos *eus-solitários* que não se notam. O seu intuito é buscar naqueles sujeitos inspiração para a sua escrita. Para o poeta, “[...] nem todos podem tomar um banho de multidão: ter o prazer da turba é uma arte” (BAUDELAIRE, 1937, p. 20), acrescentando que o artista poderia ter esta capacidade. O passante solitário terá que buscar estímulos neste inebriante contexto através de uma comunhão com os outros passantes. Estes estímulos se transformarão em ideias, vindas de alegrias e misérias, absorvidos desses indivíduos. Para tanto, não deve fechar-se como um egoísta, nem como um molusco em sua concha, utilizando como metáforas o cofre e o preguiçoso. Reforça ainda que “Multidão, solidão: termos iguais e convertíveis pelo poeta imaginoso e fecundo. Quem não sabe povoar a própria solidão não sabe tão pouco isolar-se na massa inquieta” (Ibidem, p. 20).

Mas, quem são estes indivíduos que recheiam esta massa de passantes? Para tentar clarear um pouco mais esta questão, podemos inserir nesta reflexão as ideias suscitadas pelo sociólogo David Riesman em seu estudo intitulado *A multidão solitária*, no qual tenta delinear o perfil deste aglomerado formado por inúmeros indivíduos dotados de subjetividades distintas. Suas primeiras palavras acerca de sua obra afirmam seu interesse em escrever sobre o caráter social de homens pertencentes a determinadas sociedades. Para tanto, Riesman conceitua o seu entendimento sobre a questão, fazendo uma distinção entre personalidade e caráter. A personalidade poderia ser entendida como “um significado do eu total”, “[...] com seus temperamentos e talentos herdados, seus componentes biológicos e psicológicos, seus atributos evanescentes” (RIESMAN, 1995, p. 68).

Em contrapartida, o caráter, a partir de uma perspectiva mais contemporânea, seria “[...] a organização mais ou menos permanente, social e historicamente condicionada aos impulsos e satisfações do indivíduo” (ibidem, p.68). Ou seja, a maneira com que este indivíduo apreende o mundo ao seu redor. Partindo dessa premissa, o caráter social poderia ser parte deste caráter do indivíduo, compartilhado a partir de suas experiências no âmbito coletivo. O autor ainda pontua que grande parte deste construto é formado na infância deste indivíduo e por meio das relações com o seu contexto social.

Pensando na sociedade como um ajuntamento de diversos caracteres sociais distintos, o sociólogo Erich Fromm sugere que para o seu bom funcionamento, há, obviamente, um adestramento de caráter. “Eles têm que desejar o que objetivamente é necessário que façam. A força externa é substituída pela compulsão interna e pelo tipo particular de energia humana que é canalizada para os traços do caráter” (FROMM apud RIESMAN, 1995, p.70). Esta relação entre indivíduo e sociedade ou caráter e caráter social implica numa determinada conformidade. Esta conformidade é representada por estes indivíduos que a compõem, transformando-se num caráter único e social.

Para a análise deste caráter social, Riesman toma como base dados da ciência demográfica, seus índices de natalidade, mortalidade, bem como estatísticas de distribuição de renda, idade e sexo. Por esta análise, o autor chega à divisão de três “tipos ideais” de sociedade: uma com alto potencial de crescimento, outra com médio e a última com pouco crescimento populacional. E nomeia os indivíduos que a compõem como: *tradicional-dirigidos*, *intro-dirigidos* e *alter-dirigidos*, respectivamente.¹¹⁷

O primeiro tipo caracteriza-se por ser uma sociedade dependente de direção tradicional, cujo estágio de desenvolvimento estagnou no setor primário e a sua base de subsistência são a agricultura, a caça, a pesca e a mineração. Alguns exemplos deste tipo de sociedade são citados pelo sociólogo e se caracterizam por mais da metade da população mundial. Fazem parte deste segmento, China, Índia, países do continente africano e parte das Américas do Sul e Central. Os indivíduos que compõem este tipo de sociedade aprendem a lidar com a vida por adaptação e não por inovação.

[...] a conformidade do indivíduo tende a refletir sua qualidade de membro de uma certa categoria de idade, clã ou casta; ele aprende a compreender e apreciar padrões que duraram séculos, e que são

¹¹⁷ Este estudo focava a sociedade norte-americana e tinha como base dados da década de 1950. O que nos interessa, para este trabalho, são os elementos constituintes que definem os três tipos de caracteres desenvolvidos pelo sociólogo.

ligeiramente modificados à medida que as gerações se sucedem (RIESMAN, 1995, p. 75).

Portanto, é uma sociedade calcada principalmente nas tradições.

O segundo grupo, nomeado como intro-dirigido, pode ser composto por indivíduos que têm como base de subsistência o setor secundário (manufatura), onde há um crescimento mediano ou de transição. Esta sociedade emergiu após o Renascimento e caracteriza-se por uma constante mobilidade pessoal e uma grande concentração de bens. Estas características levaram os indivíduos desta sociedade às expansões marítimas e descobrimento de “novos territórios”, culminando na exploração de pessoas, no imperialismo e colonialismo. Riesman reforça que este grupo é composto por uma quantidade ampla de tipos que se agruparam a fim de enfrentar novos desafios, mas possuem algo em comum: “a fonte da direção para o indivíduo é ‘interior’ no sentido de que é implantada pelos mais velhos logo cedo na vida e dirigida para metas generalizadas [...]” (RIESMAN, 1995, p. 79). Este ser intro-dirigido conduz-se por si mesmo, possuindo um sólido caráter e uma proeminente confiabilidade, tornando-se capaz de preservar um equilíbrio entre as demandas do cotidiano e os desafios do meio em que vive.

Chegando, então, ao terceiro tipo, encontramos uma sociedade cuja tendência é “sensibilizar-se com as expectativas e experiências dos outros”. Riesman nomeia estes indivíduos como participantes de uma sociedade dependente de *alterdireção*, calcada no setor terciário, ou seja, comércio, comunicação e serviços. Este tipo social, que ascendeu principalmente no final da década de quarenta, era pertencente a uma classe média alta das maiores cidades norte-americanas da época e teve como fonte de orientação os seus semelhantes, tanto os conhecidos quanto os desconhecidos. As relações desconhecidas são construídas através dos meios de comunicação de massa. “As metas rumo às quais a pessoa *alterdirigida* se empenha mudam com essa orientação: apenas o processo mesmo de empenhar-se e o de prestar muita atenção aos sinais dos outros é que permanecem inalterados através da vida” (ibidem, p. 86). Esta condição implica diretamente em saber quem são estes outros. Conhecidos ou vozes anônimas que chegam através da interação com os recursos de propagação utilizados pelos meios de comunicação em massa. O problema surge quando os indivíduos *alterdirigidos*,

necessitando de uma constante aprovação, estipulam estes estímulos como principal orientação e razão primeira de sua sensibilidade. Desta forma, este sujeito torna-se apto a receber sinais de inúmeras fontes e locais, num processo constante, mutável e veloz.

Essa motivação para o exterior pode ter um objetivo de atrair e monopolizar a atenção, evidenciando a fragilidade de sua estrutura interna, tornando-se um ser vazio e suscetível ao meio. A sua potência está calcada apenas na sedução exterior. E é nesta sedução exterior que se encontram os pares que constroem uma multidão de solitários. Voltando às reflexões de Debord, constato que a multidão alienada, constituída de inúmeros indivíduos solitários *alterdirigidos*, que têm apenas o intuito de chegar ao seu destino final, perde a unidade do mundo e o substitui pelo espetáculo, que seleciona e agrupa as partes, mas não consegue colar as fissuras, evidenciando as suas falhas.

O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados (DEBORD, 1998, p.15).

Esse homem contemporâneo parece ser retratado através do texto de Jöel Pommerat. Solitário, mas sempre em busca de alguém que possa vê-lo ou ouvi-lo. Narra os momentos de sua vida que não poderia contar a ninguém. Momentos em que foi capaz de cometer os atos mais atroz em troca de um pequeno momento de atenção ou poder. Não importam os meios, o importante é estar no foco. Não importa o diálogo, mas a necessidade da expressão por meio deste espetáculo. E este espetáculo apresenta-se como positivo, indiscutível e inacessível. “Não diz nada além de *o que aparece é bom, o que é bom aparece*” (Ibidem, p. 15 e 16).

A alienação atrelada à inversão de valores do mundo espetacular tem presença marcante no texto de Pommerat. Destaco um fragmento do texto no qual uma mãe trabalhadora, mesmo mutilada pela máquina que utiliza em seu trabalho, insiste, a duras penas, em continuar trabalhando no mesmo local. A fim de reforçar aquele sentimento de ter vencido na

vida ou mostrar aos colegas que poderia executar o mesmo serviço com menos movimentos motores? Parecer, aos olhos dos outros, que possuía uma força inexistente dentro de seu âmago?

[...]

Uma outra jovem está de pé diante do microfone. Vestida com jeans e camiseta. Muito pálida. Com olheiras fundas.

A JOVEM DE CAMISETA

[...]

Um dia, ela abandonou os estudos, e foi trabalhar numa fábrica: numa serraria industrial.
 Minha mãe queria levar uma vida de operário com condições de trabalho difíceis, para poder conhecer melhor esta vida.
 Ela dizia que na maioria das vezes a gente não escolhe a sua existência.
 E ela, ela queria escolher.
 No primeiro dia, tudo ia muito mal com ela, mas ela não se desencorajou.
 Seu trabalho se resumia numa série de gestos embaixo de uma guilhotina motorizada que subia e descia, num ritmo pouco regular.
 Os homens a olhavam, alguns riam.
 À noite quando voltava pra casa, minha mãe sonhava que ela voava.
 Ou que ela nadava.
 E durante o dia ela mantinha seu posto.
 Ela resistia às condições, ela resistia aos olhares
 E a calma começava a ganhá-la por dentro, a concentração se fazia dentro dela.
 Ela aprendia a não mais olhar a lâmina da guilhotina nem mesmo suas mãos
 Ela aprendia, sobretudo, a não mais pensar
 Nos gestos que ela devia fazer.
 Acontecia dela executar gestos sem pensar, ela conseguia não pensar mais.
 Toda a força que ela colocava neste trabalho ela tirava do resto da sua vida.
 Eu era criança, ela começava a não me enxergar mais
 Eu também.
 Ela queria tanto vencer.
 Um dia, entre a lâmina e a madeira minha mãe deixou um dos seus dedos da mão direita.
 Impossível entender o que ela não tinha feito direito neste dia

Seu dedo era agora como um objeto, uma parte dela que tinha perdido a vida, ela o jogou fora.
 Ela teve que ficar de licença três meses.
 Depois, ela pediu o mesmo posto
 Na mesma guilhotina
 Diante da mesma lâmina.
 Ela era apaixonada.
 Ela queria que a tristeza e o sofrimento de todos estes operários, um sofrimento do qual nem mesmo eles tinham consciência, toda esta tristeza e este sofrimento pudessem entrar no seu corpo,
 Na sua carne,
 E assim atingir o seu pensamento.
 [...] (POMMERAT, 2007, p. 7 e 8).

Esta história é narrada por sua filha, intitulada *mulher de camiseta*, cheia de ressentimentos, culminando na perda da mão de sua mãe e seu conseqüente abandono, sendo mais tarde adotada por outra família. Nos momentos finais de seu depoimento, ela menciona que um dia gostaria de revê-la. E este momento acontece no palco aos olhos do público. Como num “sonho mau” mencionado por Guy Debord.

No referido reencontro, a mãe conta à filha que agora consegue ver o mundo de outra maneira e tem a plena certeza de que não tem forças para mudá-lo. A filha ouve, titubeia e a deixa falando sozinha sem proferir uma única palavra. Não há diálogo, não há interação física. Apenas a mãe fala, e as duas apenas trocam um olhar. A mulher de camiseta tornou-se o que sua mãe outrora fora. As duas nunca confabulariam sobre as mesmas ideias.

A solidão descortinada pela teoria de Guy Debord vai evidenciando-se em cada um dos personagens presentes no texto. Esses personagens, com esta ânsia latente de transformar suas vidas em espetáculo, são apresentados pelo mestre de cerimônias, que tenta de todas as maneiras criar um vínculo com o espectador. Mesmo que seja para evidenciar fatos pouco agradáveis à reflexão individual de cada um de nós, como indivíduos soterrados nesta sociedade calcada no capital. “O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 1998, p. 25).

[...]

Um microfone na mão, o Apresentador se dirige ao público. Iluminado simplesmente por um círculo de luz.

O APRESENTADOR

Senhoras e senhores, a minha pergunta vai surpreendê-los talvez... Tem
alguém nesta sala esta noite que não existe?

Minha pergunta lhes parece estúpida? Vocês acham por acaso que eu
sou um pouco louco –

Mas vocês sabem, nós podemos totalmente viver sem existir.

Sim, isso acontece. Isso acontece até bem mais frequentemente do que
se imagina, sabiam, não há nada de estranho nisso, de bizarro, de espantoso.

Eu mesmo conheci muito bem um homem, que era um amigo, com
quem isso aconteceu...

Ah, sim, claro, ele existia um pouco. Pelo menos por fora, para os
outros.

[...]

Um dia ele reparou numa coisa um pouco insignificante:

Do mais irrisório ao mais importante dos cargos, o trabalho de cada dia,
na sua empresa, acontecia agora praticamente muito bem sem ele. Ao invés de
ficar contente, meu amigo teve a impressão que seu lugar, seu papel não era
mais tão essencial quanto ele podia ter imaginado até então.

Ele se deu conta que ele não servia mais realmente pra muita coisa –
mesmo dentro de sua própria empresa.

De repente, ele teve mesmo a impressão de não ser mais realmente
indispensável,

Quase inútil,

E que os outros se davam conta.

E foi assim, por uma razão bem pouco espetacular, que meu amigo do
dia pra noite se tornou este nada,

Este nada que os outros,

Acreditava, viam nele.

[...] (POMMERAT, 2007, p. 10-12).

Mesmo sendo solitário, um dos personagens do texto de Pommerat insiste em salientar que todos fazem parte de “uma mesma malha, ligados por fios”. Recorto o trecho abaixo, que além de exemplificar a afirmação acima, reforça a estrutura do texto, ancorado nestes falsos diálogos:

[...]

O HOMEM MAIS RICO DO MUNDO

[...]

Hoje neste mundo nós acreditamos que existimos apenas em relação às coisas que nos cercam, enquanto que na verdade só existimos em função das pessoas que estão à nossa volta.
Você, você sabia disso?

O HOMEM QUE NÃO EXISTIA

Sim, acho que sim.

O HOMEM MAIS RICO DO MUNDO

Me diga francamente.

O HOMEM QUE NÃO EXISTIA

Sim. Francamente.

O HOMEM MAIS RICO DO MUNDO

Nós somos fios
E estamos ligados uns aos outros
Nós formamos uma grande malha,
Você não acha?

O HOMEM QUE NÃO EXISTIA

Sim, talvez.

O HOMEM MAIS RICO DO MUNDO

Não, mas me diga francamente, você não vê isso assim, como eu?

O HOMEM QUE NÃO EXISTIA

Eu estou lhe escutando e eu...
Eu estou escutando.

O HOMEM MAIS RICO DO MUNDO

Se eu lhe dou este presente é para existir ainda mais
Existir
No seu espírito
Você entende?

O HOMEM QUE NÃO EXISTIA

Sim, eu acho.

O HOMEM MAIS RICO DO MUNDO

E não é absolutamente por generosidade
Hoje as pessoas

Não querem de maneira alguma estar ligadas às outras
 Pensam que é por decisão pessoal que se misturaram à sociedade dos
 outros homens.
 [...] (POMMERAT, 2007, p. 14 e 15).

Nesta perspectiva, há falsos diálogos do personagem, que entra numa espécie de “crise existencial” e começa a refletir sobre a sua existência. Jöel Pommerat utiliza deste subterfúgio para salientar a solidão que beira as fronteiras das relações humanas. Por mais que estejamos ligados uns aos outros, somos sozinhos ao utilizarmos a nossa subjetividade para decodificar o mundo que nos cerca. Cada indivíduo possui os seus anseios, quereres, ambições e “tenta” enfrentar a sua trajetória cotidiana de uma maneira pessoal e solitária, mesmo que cercado de inúmeras pessoas que tenham esses mesmos interesses.

Voltando às palavras de Camila Bauer sobre a maneira estética da escrita de Jöel Pommerat:

CAMILA: A identificação veio mesmo com esta questão estética da dramaturgia. A gente começa a questionar coisas e você se dá conta de que estas questões estéticas que ele traz, são questões existenciais. [...] Então, vai tirando isto e vai tirando aquilo... Uma dramaturgia que é seca, o ator vai lá e fala direto. E é contemporâneo isto que ele tá dizendo... São questionamentos que muita gente tem.¹¹⁸

O texto é atual e suscita reflexões. Identificamo-nos. E esta identificação com aqueles personagens que não foram autores de grandes feitos e nem marcaram a história da humanidade, talvez, nos deixe um pouco frustrados. Todos nós gostaríamos de ser lembrados por um papel específico que tenhamos desenvolvido durante a vida.

Podemos voltar também às reflexões de Benjamin¹¹⁹, quando este menciona que temos que nos apropriar totalmente de nosso passado.

¹¹⁸ Cf. a nota 108.

¹¹⁹ “Teses sobre o conceito de história”, já mencionado anteriormente. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

“Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida, o passado é citável, em cada um dos momentos.” (BENJAMIN, 1994, p. 223). Colocando em nosso contexto, talvez a plena tomada de consciência, de nossos momentos menos grandiosos, possa ser uma saída para que consigamos ter este sentimento de frustração esvaziado, ou pelo menos, amenizado.

2.3 O TEXTO ESPETACULAR (OU) A ENCENAÇÃO

Do drama à encenação. Como colocar uma dramaturgia fragmentada como a de Pommerat em cena? Qual a melhor forma a ser utilizada? Esses questionamentos permaneciam constantes para a equipe de criação do espetáculo. Entretanto, antes de nos determos nos detalhes que levaram a determinadas escolhas, devemos retornar a alguns conceitos-chave para esta empreitada: texto espetacular e encenação.

Segundo Patrice Pavis (2005), foi a partir da noção semiológica de texto que surgiu a expressão *texto espetacular*. Por este termo entende-se “[...] a relação de todos os sistemas significantes usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação” (PAVIS, 2005, p.409). Este termo tem um caráter mais abstrato e teórico. Partindo do referido termo, encontramos a produção de sentido do que é posto na cena. Geralmente, estes esquemas ou desenhos são anotados em cadernos de direção e são fundamentais para traçar um gráfico do andamento e do desenvolvimento dos ensaios. Já que não tivemos acesso aos cadernos de encenação da direção, o que será levado em conta será a análise da encenação como um todo, a partir dos depoimentos da direção, dos atores e do próprio vídeo do espetáculo na íntegra, disponibilizado pela companhia, além das impressões que tive ao assistir o espetáculo.

Antes, porém, há a necessidade de definirmos o conceito da palavra encenação. Patrice Pavis (2005) refere-se ao termo como sendo algo historicamente recente, datado da segunda metade do século XIX, com o surgimento do encenador, que, a partir deste momento histórico, torna-se o encarregado de montar uma peça, assumindo as escolhas estéticas e estabelecendo os critérios de sua montagem. Pavis utiliza a

teoria do poeta Alain Veinstein para definir o termo a partir de dois pontos de vista: o do público e o dos especialistas. O primeiro é apontado como um agrupamento dos diversos recursos que podem ser utilizados para o espaço cênico: cenário, iluminação, música e atuação [...] e o segundo, “[...] designa a atividade que consiste num arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática.” (VEINSTEIN apud PAVIS, 2005, p.122).

A encenação pode ser vista ainda como uma transposição do texto dramático para a linguagem cênica. É a materialização do texto através dos atores, do espaço cênico e seus recursos do entorno, numa determinada duração, em frente a uma plateia. Eis, então, a encenação do texto de Pommerat pela ótica da *Cia. Stravaganza*.

2.3.1 Sobreposição de camadas de significação

Além dos fragmentos de depoimentos dos principais envolvidos, utilizarei imagens do espetáculo, captadas por dois diferentes fotógrafos, para reforçar a visualização dos pontos que são levantados. A diretora Camila Bauer, em uma de suas afirmações, deixa clara a sua objetividade em transpor este texto para a linguagem cênica, quando afirma:

CAMILA: Porque o texto, *Estremeço*, você pode ler em casa. E é lindo e é fácil. Porque são fragmentos e nós vamos lendo como fragmentos. Mas, quando você coloca em cena, entre um fragmento e outro, que no papel tem um espaço vazio e só, como é que você faz este espaço vazio na cena? [Como se faz] para manter este caráter de espaço vazio, para a gente não criar relações, onde não precisa ter relações? [E] deixar que as pessoas criem as suas próprias relações?¹²⁰

A sua intenção torna-se visível em cena. Os espaços em branco no texto, entre os fragmentos, são evidentes no desenvolvimento da

¹²⁰ Cf. a nota 108.

encenação. Para Bauer, estes espaços em branco significavam a falta de relações entre os personagens. Esta supressão “de algo” não seria propositalmente preenchida, reforçando a falta de interação entre um fragmento e outro, ou melhor, entre os acontecimentos que permeavam o primeiro fragmento do segundo e assim sucessivamente. Caberia, mais uma vez, ao público dar conta do recado e buscar as significações pertinentes a cada caso.

O que se vê em substituição a estes espaços em branco existentes na escritura textual, ou seja, nas transições de cena, é a utilização de recursos que potencializam o isolamento da figura. São utilizados recursos de luz, como o blecaute (escuridão total) e corredores de luz, indicando caminhos, projeções de vídeos e até alguns truques de ilusionismo. As marcações também são determinantes para a criação destas lacunas. As entradas e saídas de cena foram elaboradas para que o público seguisse determinado personagem até um ponto e para que outra figura, do lado oposto ao palco, faça inesperadamente a sua entrada. Sem que um perceba o outro, ou seja, sem que um crie relação com o outro. A dramaturgia de Pommerat, literalmente, sobe ao palco.

Mesmo com algumas modificações, as rubricas que constam no texto original, de certa forma, foram obedecidas. Onde há indicação de música no texto, há música na encenação.¹²¹ Mas não as mesmas sugeridas pelo dramaturgo. A sonoplastia do espetáculo foi idealizada especialmente para esta montagem pelo músico Nico Nikolaiewsky, com base em sua pesquisa musical, mas com inspirações no texto de Pommerat:

CAMILA: Tudo da composição do espetáculo mesmo, que o Nico fez. O Jöel Pommerat coloca algumas indicações de músicas conhecidas, que ele utilizaria nesta cena, por exemplo: *Sex bomb*. E a gente usa: *Quero não, posso não*¹²². A gente puxa pra uma coisa mais brasileira. Não tão brasileira, mas a coisa do Nico mesmo, do

¹²¹ Há a inserção de um número musical na encenação, entre os fragmentos 04 e 05, que não consta na escritura textual de Pommerat.

¹²² Letras retiradas do próprio texto de Pommerat e musicadas por Nicolaiewsky.

acordeom e do piano, que ele tem nas músicas dele. Então vai permeando.¹²³

Toda a encenação é pontuada por esta trilha que auxilia na construção e desconstrução do clima onírico do espetáculo. Em muitos momentos, o piano e o acordeom marcam a movimentação dos atores no espaço e dão o tom aos acontecimentos representados. Em outros, a música torna-se autônoma e parece conduzir a ação dos personagens. Ruídos, variedades de timbres, diversidade de sons podem significar diferentes elementos dependendo do contexto em que estão inseridos. Este recurso é apontado por Hans-Thies Lehmann, em seu livro *Teatro pós-dramático* (2007), como musicalização e tem se alastrado de forma cada vez mais abrangente nas encenações dos espetáculos teatrais contemporâneos, a ponto de desenvolver uma semiótica auditiva própria.

Segundo Richard Demarcy, em seu artigo “A leitura transversal”, pode-se definir o teatro como um universo de signos. “O teatro é uma arte do código, da convenção, mais do que todas as outras, arte que depende de uma codificação muito forte (mesmo quando procura escapar dessa decodificação em proveito de uma mime-se: caso do naturalismo)” (DEMARCY, 2006, p. 25 e 26). No teatro, diferentemente de outras artes como o cinema, por exemplo, há uma tentativa de modificação nos hábitos do espectador.

Lehmann propõe a adoção de critérios que busquem uma orientação do olhar para o crítico especializado e do próprio espectador para o devido reconhecimento dos signos teatrais. Estes signos devem abranger inúmeras dimensões de significação: “não apenas a dos signos que comportam uma informação compreensível, portanto a de significantes que denotam ou um significado identificável ou o conotam de modo inequívoco, mas virtualmente de todos os elementos do teatro” (2007, p.137).

Estas características, as quais Lehmann menciona, devem ser utilizadas para a análise de espetáculos ditos pós-dramáticos. Pode-se afirmar que, a partir de uma das perspectivas de análise, o espetáculo *Estremeço* pode ser encaixado nesta categoria. O termo pós-dramático “designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em

¹²³ Cf. a nota 108.

um tempo após a configuração do paradigma drama no teatro” (LEHMANN, 2007, p. 33). O drama ainda está ali, como um dos componentes da encenação, mas existem outros recursos cênicos que podem se sobressair em determinados momentos. A aposta neste tipo de espetáculo é arriscada, pois deixa de lado inúmeras convenções comumente utilizadas na arte teatral e, mesmo os textos, não suprem as expectativas do efeito alcançado pela dramaturgia convencional. Os textos, assim, são obscuros em relação à sua significação aparente.

Podemos destacar algumas características ou traços estilísticos que são implícitas destas encenações. A primeira delas, já esboçada nos parágrafos acima, é nomeada como parataxe. Este princípio busca uma des-hierarquização dos recursos teatrais. O texto, a luz, a sonoplastia, as projeções, os corpos dos atores, quaisquer um destes elementos podem agir juntos ou isoladamente. E, caso sejam utilizados juntos, podem compor uma nova significação. Este primeiro princípio vem a ser um efeito contrário à tradição “[...] que para evitar a confusão e produzir a harmonia e a compreensibilidade privilegiava um modo de concatenação por hipotaxe, normatizando a sobreposição e a subordinação dos elementos” (LEHAMNN, 2007, p.143).

Lehmann destaca ainda outros princípios de análise, como a simultaneidade, quando inúmeras ações acontecem em cena ao mesmo tempo e o jogo de densidade de signos, quando há a utilização exacerbada de determinados recursos em detrimento de outros.

Tomemos alguns elementos da encenação analisada neste trabalho. O palco está praticamente vazio. Há apenas uma cortina azul ao fundo¹²⁴, com algumas proeminências que dão volumes em determinadas partes e uma escada à sua frente. Conforme figura abaixo:

¹²⁴ Uma das curiosidades da cenografia é que a cortina é formada por inúmeras tiras de veludo duplas e costuradas formando longos sacos. Dentro destes “sacos”, são inseridas bexigas desordenadamente dando um aspecto volumoso a esta cortina.



Figura 1 - Detalhe da cenografia e da cortina ao fundo. Foto: Adriana Marchiori.

Um ambiente que me remeteu diretamente a um clima onírico retirado de um dos filmes do cineasta norte-americano David Lynch. Adriane Mottola cita uma das influências reais do dramaturgo, já citadas por ele mesmo em entrevistas:

ADRIANE: Esta peça é meio em cima do David Lynch – [...] daquele [filme]... *Cidade dos sonhos* [2001]. É muito em cima daquilo que tem um apresentador [...] que tem figuras estranhas, que tem o anão, daqui a pouco, uma não sei o que, um apresentador de circo... Mas, eu também vejo um pouco como Fellini. [Por] que eu sou de outra época, e, o Fellini tem estas coisas loucas, personagens muito gordos...¹²⁵

¹²⁵ Cf. a nota 30.

Estas figuras estranhas estão presentes na encenação, tanto nas imagens projetadas, quanto fisicamente no palco. Membros de manequins que aparecem nas frestas das cortinas, corpos sem cabeça que dançam entubados em sacos, homens com asas negras ou máscaras de personagens famosos, mulheres grávidas com barrigas enormes e bonecas humanas destroçadas por uma serra circular, entre outros. Uma dessas figuras é caracterizada no palco pela atriz Janaína Pelizzon e pode ser conferida na figura abaixo:



Figura 2 - Uma das figuras estranhas presentes na encenação.
Foto: Adriana Marchiori.

Na abertura do espetáculo, já podemos perceber uma grande mudança proposta pela direção em relação ao texto. Após o discurso inicial, no qual o *apresentador* antecipa seu final, afirmando que morrerá aos olhos de todos, há um disparo. E, neste disparo, quatro

figuras caem no chão. Este recurso delineia uma das propostas da direção que será levada até o final. O personagem do *apresentador* será fragmentado e encenado por quatro atores distintos. Todos vestidos elegantemente, e um deles, mais jovem, utilizando um traje de gala juvenil, com bermudas, representando-o quando menino.



Figura 3 - Percebe-se a diferença de figurino dos quatro atores que representarão o *apresentador* em suas quatro fases distintas. Foto: Vilmar Carvalho.

Sobre esta escolha para o espetáculo, Adriane Mottola pontua:

ADRIANE: Ela [Camila Bauer] tinha um elenco de mais atores do que precisava. Porque a gente iria fazer os dois atos e acabou fazendo um. [...] Ela teve que colocar todos os atores da companhia ali. Claro que era mais interessante se tivesse só

um *apresentador*... Iria ser um espetáculo mais compreensível, mas se é um grupo...¹²⁶

Pela observação de Mottola, podemos perceber que a resolução do grupo em encenar apenas a primeira parte do texto, diferentemente do que haviam acordado, contribuiu para a tomada de uma das decisões que poderiam embaralhar ainda mais o raciocínio do público. A direção teve que se adaptar ao número de atores que tinha e decidiu manter os quatro atores distintos para encenar o mesmo personagem. Este trabalho do grupo em equipe pode também ter norteado a escolha pela substituição da *performance* solitária do apresentador, indicada na dramaturgia no final do primeiro fragmento, pelo evento coletivo que se instaurou em cena. Na visão da Companhia, todo o elenco participa da cena de abertura da noite, entoando uma das canções musicadas por Nicolaievsky, a partir da estrutura textual de Pommerat.

A inserção constante de outros atores em cena vai acompanhar o desenvolvimento do espetáculo até o final. Outra alteração que pontua é a divisão do texto proferido pela *mulher* elegantemente vestida, presente no fragmento 2. No texto de Pommerat, a indicação é que o texto seja dito apenas por uma atriz. Ao contrário do que acontece no palco, a *mulher* do futuro¹²⁷ inicia seu manifesto e depois se cala, para que uma boneca com uma voz metalizada entre em cena e dê parte de seu recado. A boneca representada por uma atriz e que aparece no fundo do palco move-se como se estivesse dentro de uma caixinha de música, girando em torno do próprio eixo.

Sobre esta escolha, Camila Bauer afirma:

CAMILA: Por exemplo, a Jana como uma boneca que fala com a voz de robô e parece que dá um recado para as pessoas. O que vocês estão fazendo? Coçando a cabeça? E é uma boneca que traz algo da infância e da memória, mas, ao mesmo tempo, ela traz esta voz robotizada, uma coisa bem mecânica. Na vida, o que vocês estão

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ O personagem da *mulher* elegantemente vestida ficou conhecido pelos integrantes da Companhia como mulher do futuro, pelo conteúdo do discurso que proferia em cena.

fazendo? E ela vem do além, meio fora do contexto. Para mim tem um pouco este caráter. Não sei como soa pras pessoas. Pra cada um, vai bater diferente.¹²⁸



Figura 4 - A *mulher* à frente e a boneca ao fundo. Foto: Adriana Machiori.

Todos os elementos colocados em cena possuem um significado. Podem ser significados bem abrangentes e surtir inúmeros efeitos em cada um dos espectadores. Através de todas estas características, da *performance* da atriz como um todo, identificando a movimentação, os

¹²⁸ Cf. a nota 108.

gestos e a forma de falar é que conseguimos perceber que a atriz Janaína Pelizzon mimetiza uma boneca rodando numa caixinha de música. Além disso, podemos também perceber que a crítica deste construto idealizado pelo homem pode servir como metáfora para reforçar no que este homem contemporâneo está se tornando: uma máquina de repetições que realiza ações sem pensar.

No terceiro fragmento, há a primeira alteração do ator que representa o apresentador. A partir de uma movimentação em dupla, mesclando algumas movimentações características do tango, o ator que iniciou o papel de apresentador deixa a cena para a entrada do subsequente. A presença dos corpos dos atores torna-se determinante, abrindo um leque de possibilidades de significações, mostrando uma das modalidades do teatro dito pós-dramático. Neste momento, há uma “persistente conjuntura de um *teatro dançado*, baseado no ritmo, na música e na corporeidade erótica, mas marcado pela semântica do teatro falado [...]” (LEHMANN, 2007, p.159). Mesmo com todas estas intervenções espaciais contidas na encenação, não podemos esquecer que *Estremeço* é uma peça de monólogos e que, pela visão da direção, a palavra proferida pelos atores tem um caráter imprescindível para o desenvolvimento da reflexão da plateia. Essa corporeidade é reforçada pela entrada da figura da *mulher que está muito mal*. Que entra em cena cambaleante. A sua fisicalidade é debilitada, tanto por seus trajes e aparência como por sua maneira de se locomover e falar. Esta caracterização e seu estado debilitado podem ser conferidos na Figura 5.

A corporeidade da atriz, por si só, já nos daria a sensação degradante de seu estado, mas as palavras por ela ditas evidenciam ainda mais esta condição, extrapolando a sensatez e atingindo uma superabundância. Esta superabundância, também é indicada por Lehmann. O autor aponta para este recurso como uma quantidade exacerbada de elementos em cena, como objetos e móveis. No entanto, amplo esta concepção para a quantidade de recursos utilizados na figura da *mulher que está muito mal*, “[...] cuja inquietante abundância comunica um sentimento de caos, insuficiência, desorientação, luto e *horror vacui* [horror ao vazio]” (LEHMANN, 2007, p.150). Esta é uma das figuras que permeará a encenação até o seu desfecho. A *mulher que está muito mal* voltará à cena num momento mais íntimo e familiar,

descrito no capítulo anterior. A intensidade com que a cena nos é apresentada segue sendo desenvolvida no fragmento posterior, que traz a mulher de camiseta lembrando a história de sua mãe, trabalhadora fabril, também já citada no capítulo anterior.

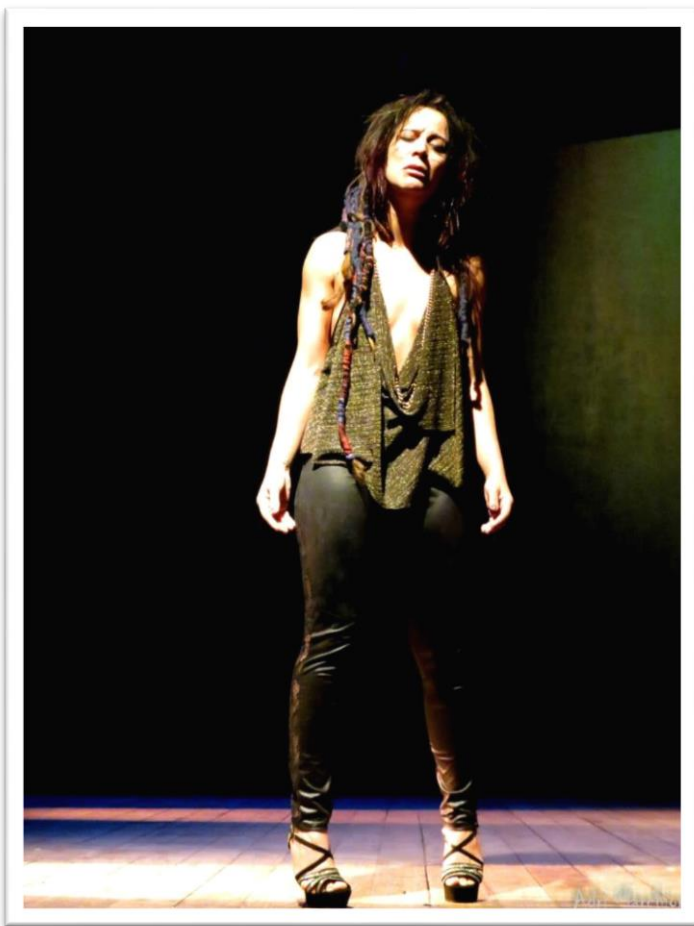


Figura 5 - A figura debilitada da *mulher que está muito mal*. Foto: Adriana Machiori.

A sequência de solilóquios apresentados em cena nos leva a pensar sobre uma forte influência épica, tanto no texto quanto na encenação. Podemos iniciar algumas reflexões acerca do teatro épico, idealizado por Bertolt Brecht, a partir das palavras de Walter Benjamin.¹²⁹

O filósofo inicia seu estudo com um questionamento sobre o teatro atual. Um teatro que separa os atores do público e cria um jogo de ilusões, com o qual os espectadores não sabem lidar. Brecht propõe então uma subversão deste fazer teatral. “O palco ainda ocupa na sala uma posição elevada, mas não é mais uma elevação a partir de profundidades insondáveis: ele transformou-se em tribuna” (BENJAMIN, 1994, p. 78). Esta tribuna deve escancarar as inquietudes dos autores na voz dos personagens a serviço de uma modificação social. Há uma real tentativa de fazer com que o público reflita sobre os discursos proferidos e não apenas os engula como dogmas. O aparelho teatral da sala italiana, idealizado para o deleite da classe burguesa, e o consequente engessamento do espectador devem acentuar as dicotomias entre texto e representação, diretores e atores, peça e público. As relações se modificam. O texto não funciona apenas como um fundamento, mas como um roteiro a ser desenvolvido, e a representação, não apenas uma interpretação ilusionista. A relação dos atores com a direção torna-se mais abrangente, abarcando também as posições individuais em relação aos assuntos tratados em cena. Assim, a peça adere um *status* de sala de exposição para um público politizado, que deixa de ser apenas “um agregado de cobaias hipnotizadas” (ibidem, p. 79).

Benjamin reforça também a característica gestual do teatro épico. “O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é a sua tarefa” (ibidem, p.80). Um gesto que é constantemente interrompido. Interrompido para que os espectadores possam refletir e até invocar questionamentos contraditórios. Brecht queria excluir a quarta parede e aproximar cada vez mais o discurso proferido no palco ao discurso do espectador.

¹²⁹ *Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht.* In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

Diz-se claramente que se organiza uma representação teatral, que são mostrados acontecimentos destinados a fazer pensar.¹³⁰ [...] Ele quer manter em estado de alerta o senso crítico do espectador. Estando a vida a teatralizar-se tragicamente, Brecht desteatraliza o teatro (ASLAN, 2005, p. 161).

Todas estas características conferem ao teatro épico o efeito do distanciamento¹³¹. Este distanciamento não deve ser confundido com um não-envolvimento, mas como um período para analisar o objeto em questão, levando em conta as inúmeras características que podem influenciá-lo. “O efeito do distanciamento transforma a atitude aprovadora do espectador, baseada na identificação, numa atitude crítica” (PAVIS, 2005, p. 106).

Ao retornar às duas cenas que suscitaram esta reflexão, o depoimento da *mulher que está muito mal* e da *mulher de camiseta*, encontro algumas reminiscências deste efeito de distanciamento. Posso destacar algumas delas: a maneira como são narrados os fatos e sua ironia ao criticá-los; a utilização do microfone para potencializar o discurso proferido e a posterior brincadeira de mostrar que a voz das atrizes é tão audível quanto, ou até mesmo superior, ao abster-se do uso do recurso amplificador; e principalmente a utilização da movimentação como *gestus*¹³². “Para além do sentido da frase, o ator desvenda um *gestus* fundamental, preciso, que não pode ‘dispensar completamente o sentido das frases, mas que só o utiliza como meio.’” (ASLAN, 2005, p. 169).

Outro aspecto que aproxima a concepção da encenação da *Cia. Stravaganza* à estética brechtiana são as canções que funcionam como uma intromissão no desenvolvimento da trama, a fim de se constituir numa quebra da ilusão, como no exemplo da foto abaixo:

¹³⁰ Acentua-se o contexto de uma Alemanha pré-nazista, na qual Hitler utilizava o “teatro” para hipnotizar as multidões.

¹³¹ Efeito V (*Verfremdungseffekt*)

¹³² É noção primordial no jogo brechtiano. [...] Exige que o ator selecione gestos capazes de exprimir uma atitude global, uma característica social. O *gestus* é a tomada de posição em relação aos outros. (ASLAN, 2005, p.169).



Figura 6 - Quebra no desenvolvimento do espetáculo, a partir de um número musical. Foto: Adriana Marchiori.

O comediante¹³³ passa da prosa ao verso, do falado ao cantado. Há numerosas canções nas peças de Brecht, sem que jamais ocorra uma efusão lírica” (ASLAN, 2005, p.169). Um destes exemplos é a inserção musical na figura de uma atriz que entoa uma música, enquanto é levada a atravessar o palco em cima da escada.

Além das músicas cantadas, há a inserção de momentos em que é percebido um cantarolar, ao mesmo tempo em que o texto é dado. Isso é

¹³³ O termo comediante era comumente utilizado pelo ator e diretor Louis Jouvet, para aquele indivíduo que ao tentar adaptar-se a um novo personagem, esquecia-se de sua personalidade, fazendo uma distinção com o termo ator que adaptava sua personalidade à do personagem. Nos dias de hoje, este detalhe não é mais utilizado e a palavra comediante é utilizada para caracterizar atores que se dediquem à comédia. (ASLAN, 2005, p. XX - Prefácio).

exemplificado na cena da *mulher da camiseta*. Enquanto narra os acontecimentos relativos à sua mãe, uma das atrizes entoava uma melodia que se sobrepõe ao texto, como se fosse uma súplica. Uma súplica da mãe, durante aqueles momentos de sofrimento e conformidade, ante o mundo em que está inserida. Como um efeito da estética brechtiana, este recurso é evidenciado em cena, pela presença da atriz que suplica aos olhos e ouvidos do público, mesmo estando de costas para a plateia, encontrando aqui mais um momento em que há uma forte utilização do recurso da musicalidade, já descrito neste trabalho. O jogo de aparências, explicitado em cena, pode induzir ao espectador desavisado, à acreditar num efeito de ilusionismo que Brecht combatia, mas acredito que este não tenha sido o propósito da direção em alguns momentos da encenação, nos quais detenho-me no subcapítulo a seguir.

2.3.2 Jogo de cena dos atores

Um dos exemplos que induzem a plateia a mergulhar neste universo onírico é o embate entre *o homem que não existia* e *o homem mais rico do mundo*. A cena é carregada de truques, incluindo um número de ilusão de ótica, que por vezes, no mesmo espelho, reflete a imagem do homem que não existia e depois a do homem mais rico do mundo. O diálogo dos dois personagens é travado sem nenhum contato visual explícito entre ambos. *O homem mais rico do mundo* profere boa parte de seu discurso para a plateia, como se conversasse com a imagem do *homem que não existia* refletida no espelho. E num dos momentos em que se olham, a imagem de um funde-se à do outro, reforçando que ambos são partes de um mesmo indivíduo.

Nesta mesma cena também são inseridos alguns signos que realçam a teatralidade ali presente e reforça a quebra desta mesma ilusão outrora instaurada. Há um tapete de tigre em cena que, posteriormente, começa a mover-se em direção ao *homem que não existia*. O tigre como símbolo pode ser decodificado como um perigo latente à espreita. Enquanto *o homem mais rico do mundo* oferece ao *homem que não existia* um presente, o tapete vai em sua direção. O presente é uma arma de fogo, utilizada para matar o homem que outrora foi o homem mais importante do mundo. Pelas palavras de Camila Bauer, podemos

observar que a escolha do tapete de tigre¹³⁴ pode trazer outras reflexões e não somente aquelas mais aparentes:

CAMILA: O tigre tem uma certa violência, um *status*. Nós estamos ligados, tem uma ameaça, mas não passa de um tapete. É uma brincadeira, a gente vê o ator. A gente não veste ninguém e não tem uma pretensão realista, inclusive tem um rabinho ali aparecendo. E as mãozinhas. Olha só... [...] E tem um pouco disso. Dos perigos que a gente cria. A gente monta tigres, mas isso são só tigres falsos, eles são de brincadeira. As coisas tem o peso que a gente dá pra elas.¹³⁵

Neste fragmento, ainda há a alternância entre o primeiro ator que fazia o papel do apresentador e um terceiro. Em determinado momento, ambos dizem o texto alternadamente, acentuando a proposição do personagem fragmentado.

No fragmento seguinte, o oitavo, há a aparição do quarto ator que representa o apresentador. Como se fosse uma volta ao seu passado, a cena se desenrola em sua infância, quando sua mãe se prepara para entrar no palco. As palavras que ela profere versam sobre valores invertidos neste mundo onde estamos inseridos e que uma de suas principais aspirações seria um futuro digno para o filho, para que este se tornasse um homem ético e verdadeiro. Podemos ver a interação dos dois personagens, mãe e filho, na Figura 7. Analisando a cena numa percepção mais corporal, subentende-se que o discurso da mãe não condiz com o seus atos. A mãe maquia-se enquanto o filho fica ao seu lado, sentado no chão, como se estivesse em busca de um pouco mais de afeto materno.

Neste momento, há uma intensa inserção do recurso midiático, auxiliando no desenvolvimento da narrativa da peça e a inclusão de duas transições que não existem no texto de Pommerat. A primeira inserção refere-se a uma incursão sonora, onde se trava um combate entre uma

¹³⁴ Não há menção do tapete de tigre no texto de Pommerat, nem da criança que oferece uma flor de sua calcinha como presente ao homem mais rico do mundo, que aparece em cena neste momento.

¹³⁵ Cf. a nota 108.

mulher com sotaque alemão que insiste em entoar uma canção e o apresentador do primeiro fragmento, com uma serra circular em mãos, produzindo um barulho incômodo e, a segunda, mostra *a mulher que está muito mal* caminhando debaixo de uma chuva torrencial. Desta caminhada, dá-se o encontro entre ela e o menino ao qual me referia há pouco. O menino parece se compadecer com a sua situação e a auxilia.

Esta segunda inserção parece ser uma antecipação de um acontecimento descrito no texto de *Estremeço 2*, no qual o apresentador recorda uma de suas memórias de infância. Neste recorte mnemônico, ele e outros adolescentes encontram *a mulher que está muito mal* e a convencem a entrar num poço, afirmando que o local fazia parte de outra dimensão e que, ao entrar neste outro universo, esta pessoa encontraria uma força superior para a sua existência. Este recurso parece ter sido utilizado para encontrar a linearidade não aparente no texto de Pommerat, facilitando assim, a compreensão do rumo da história do apresentador e criando uma história paralela que auxiliasse nas escolhas da direção.



Figura 7 - A falta interação entre mãe e seu filho. O personagem masculino representa o apresentador quando criança. Foto: Adriana Marchiori

Enfim, a caminhada da *mulher que está muito mal* chega ao seu destino final: a casa de sua família. Nesta cena, se evidenciam as principais perdas de relações desenvolvidas na sociedade contemporânea, chegando ao ápice da filha ser tratada como uma estranha ou como alguém que desperdiçou todas as chances de viver harmoniosamente em família. Aqui, a concepção da direção encontra a plena representação de uma sociedade anestesiada, ou melhor, inerte aos estímulos que recebe.

A partir de um texto escrito pela pesquisadora Susan Buck-Morss, intitulado “Estética e anestésica: O ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado” (1996), pode-se inserir algumas reflexões a respeito. A autora traça um paralelo entre a história do homem moderno e contemporâneo, o aparecimento da anestesia e o aprimoramento das técnicas cirúrgicas. Mas qual é o fundamento desta relação? Anestésica é sinônimo para anestésica, podendo transpor em outras palavras, uma falta de estética. A estética como disciplina torna-se assunto preponderante para a filosofia, a partir do momento em que se percebe que os sentidos podem ser aculturados. Antes, porém, há a necessidade de refletirmos sobre o sentido etimológico da palavra estética. “*Aistitikos* é a palavra grega antiga para aquilo que é perceptível ‘através do tato’ [...] *Aistisis* é a experiência sensorial da percepção” (BUCK-MORSS, 1996, p. 13). Ou seja, a estética relaciona o indivíduo ao mundo ao seu redor. Pode-se afirmar que é através de todo o aparato sensorial do corpo humano – audição, paladar, olfato, tato e visão – mediado por seus terminais - ouvidos, boca, nariz, algumas áreas mais sensíveis da pele e olhos, localizados na superfície - que absorvemos os estímulos do meio.

A partir das relações do homem moderno com o meio, suscitadas por Benjamin, em seu texto, já citado, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Buck-Morss toma o conceito de choque definido pelo filósofo para fundamentar a sua questão. “O entendimento da experiência moderna por Walter Benjamin é neurológico. Está centrado no choque. Aqui, como raramente faz, Benjamin baseia-se numa ideia freudiana, a de que a consciência é um escudo que protege o organismo contra estímulos” (BUCK-MORSS, 1996, p.21). Para o entendimento desta afirmação, busco as associações feitas por Benjamin ao cunhar o

seu conceito. A partir da obra do escritor Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*¹³⁶, a estrutura da memória do indivíduo pode ser dividida em memória involuntária e voluntária¹³⁷. A diferença entre ambas seria a mediação do consciente durante a operação mnemônica.

A memória involuntária, explicada por Proust, remete a uma situação da infância do narrador, envolvendo o sabor de um pequeno bolo chamado *Madeleine*. A cada novo contato com o sabor desta iguaria, o narrador se reportava imediatamente aos tempos de sua infância na cidade de *Combray*. Portanto, Proust afirmava “[...] que o passado encontrar-se-ia ‘em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto não sabemos’” (PROUST apud. BENJAMIN, 1994, p. 106). Ressaltando que os esforços da inteligência, nesta busca, eram inúteis.

A distinção mais concreta aparece na obra de Freud, *Além do limite do prazer* (1921), na qual há uma distinção entre memória, como memória involuntária, e o consciente, como memória voluntária. Ambas têm objetivos contrários. Enquanto que a memória protege as impressões mnemônicas, o consciente tende a desagrupá-las. Segundo Freud, pode-se afirmar que o consciente, pouco a pouco, vai substituindo o rastro mnemônico e

[...] se caracteriza, portanto, por uma particularidade: o processo estimulador não deixa nele qualquer modificação duradoura de seus elementos, como acontece em todos os outros sistemas psíquicos, porém como se esfumaça no fenômeno da conscientização (FREUD apud. BENJAMIN, 1994, p.108).

Este processo mediado pelo consciente evita que os estímulos externos tenham um efeito traumático, funcionando como um escudo protetor. A consciência, ao registrar constantemente estes estímulos, pode bloquear a abertura do sistema sinestético, segregando assim a memória mais recente daquela decorrente de uma experiência do passado. “O problema é que, nas condições do choque moderno – os

¹³⁶ Original em francês: *A la recherche du temps perdu*.

¹³⁷ Termos originais em francês: *Mémoire involontaire e volontaire*.

choques cotidianos do mundo moderno – responder estímulos sem pensar tornou-se uma necessidade de sobrevivência” (BUCK-MORSS, 1996, p. 22). O efeito no sistema sinestésico do indivíduo torna-se impetuoso e há uma inversão em seu modo de operação. Ao invés de captar os estímulos externos, há um entorpecimento dos sentidos e um cerceamento de sua capacidade mnemônica. “[...] o sistema cognitivo da sinestésica tornou-se, antes, um sistema de anestésica” (Ibidem, p. 24). Temos como principal exemplo deste acontecimento, as massas de indivíduos que se atropelam uns aos outros, olham-se, mas não se enxergam, num movimento inebriante e contínuo, já retratado pela obra de Baudelaire, “As Multidões”, citada no subcapítulo anterior desta dissertação.

Voltando à encenação, temos o embate entre *a mulher que está muito mal* e sua família. Ela, anestesiada pelas drogas¹³⁸. A família, pelo cotidiano. Ou, transcrito pelas palavras de Buck-Morss, como um “narcótico criado a partir da própria realidade”. Para a elaboração desta crítica, Benjamin toma o conceito de fantasmagoria, utilizado inicialmente por Marx para descrever o mundo das mercadorias, que omitem os traços da técnica e do trabalho utilizados para a sua produção. O termo fantasmagoria está aliado à tecnologia e teve origem na Inglaterra no início do século XIX, durante uma exibição de ilusões ópticas produzidas por lanternas mágicas. A fantasmagoria tem por objetivo

[...] anestesiar o organismo, não por entorpecimento, mas pela inundação dos sentidos. Estes sentidos estimulados alteram a consciência, em certa medida como uma droga, mas o fazem pela distração sensorial ao invés de pela alteração química, e – o que é mais significativo – os seus efeitos são experimentados coletivamente ao invés de individualmente (Ibidem, p. 27 e 28).

¹³⁸ O autor não deixa clara esta afirmação. Entretanto, podemos supor que, pela debilidade do estado da personagem, sugerido pelo texto e reforçado pela interpretação da atriz, esta faça uso de substâncias narcóticas.

O confronto entre a *mulher que está muito mal* e sua família reflete os distintos tipos de entorpecimento. Por um lado, a personagem solitária, que utiliza a ingestão de substâncias químicas e tem sua realidade de percepções alterada, questionada e, do outro, a família intoxicada pela sensação anestésica provocada pela fantasmagoria, que a torna norma social por seu efeito coletivo. A fantasmagoria, além de norma, torna-se um recurso para o controle social.



Figura 8 - A posição da família ante a filha: uma estranha. Foto: Adriana Marchiori.

A sensação que tive ao assistir a cena foi de impotência ante este efeito anestésico. A *mãe da mulher que está muito mal* é a única, dentre todos os membros da família (irmãos, irmãs e pai), que tem pequenos momentos de lucidez ao rever a filha. Contudo, estes momentos não são suficientes para que esta a perdoe ou a acalante. No desfecho da cena, *a mulher que está muito mal* vai ao encontro da mãe

que, primeiramente, foge de seu abraço, para depois permitir que a filha a abrace, num contato gelado e sem forças. A filha a abraça e coloca as mãos de sua mãe sobre os seus ombros, para logo depois receber a recusa: os braços de sua mãe caem pesadamente e inertes, longe da necessidade de apoio da filha. Na cena não há diálogos; apenas perguntas sem respostas. Os atores se olham pouco e praticamente não se tocam. As expressões da família são estáticas e imunes aos pedidos da visitante. Como “[...] um corpo capaz de suportar os choques da modernidade sem sentir dor” (Ibidem, p. 36).

O azul inunda mais uma vez o palco e o apresentador volta à cena, prometendo, agora, narrar finalmente uma das passagens de sua vida. A cena é pontuada por inúmeros recursos tecnológicos já utilizados anteriormente: fragmentação do personagem, a ilusão no espelho e narrações em *off*. Neste momento, o reforço da narração em *off* possui um caráter de distanciamento das relações. O apresentador narra o fato de ter se apaixonado por uma mulher que tinha duas vezes a sua idade e as contradições são explicitadas em cena. O reflexo desta mulher no espelho é de uma mulher jovem e os diálogos são intercalados com vozes gravadas e ao vivo. Os falsos diálogos ganham maior concretude com o recurso do diálogo intercalado com a gravação. Apenas os corpos se encontram. Mas as vozes não. Seriam aquelas memórias representações de um passado que não existiu? Recorto um fragmento do texto em que estas contradições estão presentes:

[...]

VOZ DO APRESENTADOR

Ela me explicou

Ela me contou em detalhes

Tudo o que eu não sabia ver – segundo ela.

Quando eu vinha

Na casa dela e que nós estávamos juntos

Eu não a via

Como ela era – realmente-,

O que ela era de verdade me escapava.

Escuro.

Luz. A mulher muito velha e o apresentador estão frente a frente novamente. Ele está de costas, como um retorno ao momento da separação.

A MULHER MUITO VELHA

Isso te deixa seguro,
 Isso te agrada: pensar que você pode amar
 Minha velhice.
 É o teu amor tão puro e tão particular que você ama
 Mas este amor é completamente
 Voltado para ele mesmo.
 Se nós não nos separamos
 Eu vou morrer ao lado deste amor
 E isso eu não quero
 Eu prefiro morrer sozinha.

O apresentador vai embora em silêncio.

VOZ DO APRESENTADOR

De minha parte eu expliquei
 Que meu espírito tinha acabado de morrer
 E que eu me perguntava
 O que eu poderia fazer com o meu corpo de agora em diante.
 Ela não me contradisse – ela me deixou partir.
 [...] (POMMERAT, 2007, p. 24).

A incomunicabilidade humana, os anseios e ambições e a tentativa de ser aceito num meio social, mesmo que isto acarrete uma constante transformação mimética e camaleônica, descritas por Guy Debord e David Riesman, estão presentes novamente neste fragmento. A duplicação de personagens com distintas formas, que intercalam suas ações, potencializam este efeito. E as personalidades anestesiadas só encontram uma fuga do atual estado catatônico quando são estimuladas realmente, ou melhor, sensorialmente e com intensidade. Na cena, a mulher muito velha só decide tomar uma decisão sobre a sua vida quando recebe um banho de água fria, literalmente. Em contrapartida, o apresentador só consegue decidir que não irá suicidar-se quando imagina o seu romance ideal, num mundo fantástico povoado por bolhas de sabão e personagens como o *Mickey* e a *Minnie*. Encontramos, na figura 9, um dos únicos momentos em que *o apresentador* parece estar sendo sincero, sofrendo pela mulher que ama. No texto, também há este

reforço de uma falsa percepção do mundo, principalmente quando há a descrição de seu olhar doente. Não seria este um dos efeitos da fantasmagoria, apontada anteriormente?



Figura 9 - Um dos poucos pontos do espetáculo em que há a paixão entre os personagens explicitada no palco. Foto: Adriana Marchiori.

A encenação parece construir o espetáculo, como se todos os eventos presentes no palco fizessem parte das memórias do apresentador e com as quais este não sabe lidar. Desagrupadas, elas encontram-se soltas em seu subconsciente, numa tentativa consciente e constante de reagrupá-las. Pensando nesta operação, trago uma citação de Theodor Reik, retirada das reflexões de Walter Benjamin no texto anteriormente citado, “Sobre alguns temas em Baudelaire”: “A memória é essencialmente conservadora; a lembrança é destrutiva” (REIK apud BENJAMIN, 1994, p.108).

Pensando a partir da premissa de que o consciente funciona como um mediador dos estímulos externos e, conseqüentemente, empobrece as experiências do indivíduo, a figura do apresentador poderia ser exemplificada como a perfeita personificação do homem contemporâneo e suas implicações.

A partir da penúltima cena, quando a peça encaminha-se para o seu desfecho, há uma pequena mudança no tom de seu desenvolvimento. A cena em questão traz ao palco *duas mulheres muito grávidas* e deixa uma pergunta no ar: Seria o apresentador o infanticida a quem todos se referem? A opção dramatúrgica de Pommerat em colocar esta cena como o desfecho da primeira parte não seria de agrado para muitos, principalmente porque há uma intenção velada na decisão das *mulheres muito grávidas* em tornar o indivíduo o novo pai de seus filhos. Conseqüentemente, poderíamos pensar que a continuidade dos infanticídios perduraria. Para este episódio, a Companhia parece utilizar-se de um humor mais acentuado que nas demais. Mesmo que seja um humor negro desprovido de moral.

Como se pode notar na figura 10, as barrigas imensas que as atrizes carregam e sua movimentação dançante e pouco usual tentam encontrar a simpatia imediata da plateia. Porém, o discurso proferido pelo apresentador, que tenta dissuadi-las através de seu charme para que fiquem juntos, torna a cena um tanto aterradora. Talvez, por este motivo, haja a inserção de um tom levemente cômico e acrescido de um prolongamento da peça, retirado da parte subsequente, para que houvesse um alívio na gravidade do tema com que estavam tratando.



Figura 10 - As figuras das *mulheres muito grávidas* podem ser entendidas como uma proposição cômica ante o tema de difícil discussão, o infanticídio. Foto: Adriana Machiori.

Mesmo utilizando este recurso, a encenação adota a sequência de fragmentos do texto indicada por Pommerat, estendendo-se um pouco e terminando com algumas palavras que seriam ditas pelo apresentador apenas no texto encontrado em *Estremeço 02*, como se tivesse uma intenção de dar pistas do que estaria por vir, caso houvesse a intenção de montar a segunda parte.¹³⁹ Os trechos retirados da segunda parte da peça são inseridos no texto na ordem apresentada abaixo. O primeiro trecho foi retirado do fragmento 3 e o segundo, do fragmento 1:

[...]

¹³⁹ Questionados sobre uma possível continuidade com a segunda parte do texto de Pommerat, há uma clara divisão do grupo referente ao assunto. Alguns apostam na ideia e outros a descartam.

Senhoras e senhores meu olhar estava doente
 Alguns vivem a vida inteira com este problema
 A diferença é que eu estou morto
 Isto me matou
 Hoje eu gostaria de reparar, voltar atrás, regularizar este assunto
 E retomar o curso da minha vida do início.

Escuro. Luz.

O APRESENTADOR

Sem dúvida alguma vocês devem achar isto uma utopia, extraordinária,
 insensata,
 Senhoras e senhores?
 Mesmo assim eu gostaria tanto de poder realizá-la
 Fazer isto aqui na frente de vocês se fosse possível eu gostaria tanto!
 Para isso eu sei bem seria preciso entender o que pode ter acontecido
 para que o meu olhar adoença assim desta maneira
 Se eu pensar bem
 Se eu me concentrar sobre mim mesmo
 [...] (POMMERAT, 2007, p. 36).

[...]
 Eu tinha prometido que eu lhes reencontraria, vocês se lembram,
 voltar para junto de vocês um dia talvez
 logo que eu tivesse amadurecido suficientemente meus pensamentos
 e logo que eu fosse capaz de solucionar o problema que me impôs
 a mulher que eu amava,
 a mulher que eu amo ainda, pra falar a verdade.

Neste momento
 do alto da minha ausência de vida portanto
 eu acho que eu posso dizer sim
 eu posso dizer
 eu acho que chegou o momento.
 [...] (POMMERAT, 2007, p. 32).

Os recursos utilizados nestas cenas finais, tanto a comicidade quanto a inserção de trechos adicionais, podem ser vistos como um meio para amenizar o estranhamento do público, ao ver as cortinas se fecharem sem um final concreto. O convite feito pelo apresentador, no início do espetáculo, parece não se concretizar:

O APRESENTADOR

[...]

Esta noite, é a festa.

Nós vamos estremecer, de alegria, e chorar, de rir, juntos meus amigos,
 Todos juntos se vocês se permitirem.
 [...] (POMMERAT, 2007, p. 3).

Mas, acredito que isto também seja uma falsa convocação. O convite formulado por Pommerat, dito através de seu personagem, poderia ser uma falsa isca, para que se suscitem outras reflexões. Pois o próprio Pommerat parece saber disso, quando o mesmo apresentador diz:

VOZ DO APRESENTADOR

A propósito eu percebi a que ponto
 o espetáculo que lhes foi oferecido
 não esteve à altura do divertimento que eu tinha anunciado no início
 mas eu anotei tudo...
 [...] (Ibidem, p. 31).

Acredito que conseguiríamos estremecer junto com estes personagens, apenas se não sofrêssemos este entorpecimento advindo do mundo exterior contemporâneo. As reflexões podem culminar numa tentativa de um retorno e maior atenção aos nossos sentidos e ao que estamos fazendo com nosso corpo. A encenação da *Cia. Stravaganza* parece reforçar o texto de Pommerat, principalmente nos momentos em que são utilizados recursos brechtianos para colocar seu pensamento em cena. E, em outros momentos, parece manter o público num estado de abstração total, quando o clima onírico é instaurado no palco. Sobre esta questão, podemos refletir a partir de algumas críticas do espetáculo que serão analisadas a seguir.

2.3.3 E que venham as críticas...

Após nove meses da estreia do espetáculo, um texto escrito pelo crítico teatral Antônio Hohlfeldt é publicado no *Jornal do Comércio*¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Tive acesso à edição *online* de 13 de setembro de 2014.

A referida crítica evidencia a complexidade do texto de Pommerat, reforçando a ideia de que o espetáculo é conduzido por pequenas cenas aparentemente descosturadas e que se negam a levar a um entendimento comum. Por outro lado, deixa claro que é o elenco afinado que mantém o espectador atento em sua poltrona e torna-se o grande trunfo deste desafio em que os integrantes da *Cia. Stravaganza* se embrenharam:

É claro que um texto deste tipo é extremamente difícil de ser trabalhado por um diretor e igualmente desafiador para os intérpretes. Não se permitem bengalas auxiliares para a cena. Ou o diretor acerta a mão ao optar por determinada linha de criação, ou o resultado tornar-se-á desastroso. Não foi o caso de Camila Bauer, que mostrou segurança e discernimento. Para isso, contou com uma equipe técnica qualificada [...] ao lado de um elenco cuidadosamente trabalhado [...]. Trata-se de um coletivo que se desdobra em cena, garantindo os vários e diferentes momentos de uma encenação que se faz de muitas encenações, aparentemente sem lógica nem concatenação, mas que permitem “tremar”, como quer o título original francês, pela banalidade, pela indignação, pelo sem sentido do cotidiano, enfim, pela realidade toda que nos rodeia e que o dramaturgo oferece como um espetáculo, aos olhos do público, a quem nomeia e a quem se dirige constantemente.¹⁴¹

Hohlfeldt tem o cuidado de nomear toda a equipe técnica, reforçando assim a ideia de que o espetáculo é construído por inúmeras mãos, sem evidenciar uma ou outra atuação, frisando o trabalho de Camila Bauer à frente desta orquestração. A “segurança e discernimento”, que Hohlfeldt reconhece em Camila Bauer na direção do espetáculo, também são acertos reconhecidos pelos jurados do 8º *Prêmio Braskem*. O espetáculo dá a Bauer o destaque como melhor direção. Em outra importante premiação da capital gaúcha, o *Prêmio*

¹⁴¹ Ibidem.

Açorianos, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, o espetáculo recebe inúmeras indicações (direção, atriz e ator coadjuvante, figurino e iluminação)¹⁴², mas sem levar nenhum troféu para casa.

Luciano Alabarse também rende elogios à encenação, num texto dedicado às suas impressões sobre o espetáculo intitulado: *Para se surpreender*. No referido texto, evidencia-se o trabalho meticuloso de Bauer e de seu elenco: “A direção sutil de Camila Bauer extrai de cada ator o máximo de suas possibilidades cênicas.”¹⁴³ Alabarse aponta também a singularidade da montagem: “[...] *Estremeço* não se parece em nada do que tem sido produzido pelo teatro gaúcho – e isso é um elogio.” Ou seja, tanto Hohlfeldt quanto Alabarse, além dos jurados do prêmio Braskem, fazem parte da parcela do público que de certa forma foi atingida pelo espetáculo, pelo que se dizia em cena e da maneira como aquilo estava sendo dito, diferente da receptividade do espetáculo em Recife, por exemplo.

Isabelle Barros, repórter do *Diário de Pernambuco*, tem uma opinião completamente diferente do espetáculo. Inicia seu texto com um comentário que poderia ser qualificado como pejorativo: “A peça *Estremeço* [...] é filha do que se convencionou chamar de teatro pós-dramático, em que a imitação da realidade e a busca de adesão de público ficaram em xeque.”¹⁴⁴ Concordo parcialmente com as palavras de Barros. Acredito que a peça possui muitas características dos espetáculos que Hans-Thies Lehmann qualifica como pós-dramáticos, mas me oponho à afirmação sobre o público. O espetáculo, principalmente quando insere o distanciamento em sua encenação, quer sim atingir o espectador. Mas um espectador modificado que reflita sobre o que está sendo posto no palco e consiga fazer com que estes

¹⁴² Os profissionais nominados para os prêmios foram: Camila Bauer para melhor direção; Fernanda Petit e Sofia Salvatori para a categoria de atriz coadjuvante; Lauro Ramalho para ator coadjuvante; Daniel Lion e Duda Cardoso para figurino; e Luiz Acosta para iluminação.

¹⁴³ O texto faz parte do Segundo Caderno do jornal *Zero Hora*, dedicado à crítica teatral, publicado em 22 de agosto de 2013.

¹⁴⁴ Edição online da cobertura do 20º *Janeiro Brasileiro de Grandes Espetáculos*, já mencionado anteriormente.

estímulos entrem em conflito com seu modo de ver o mundo e de sua tomada de decisões.

Porém, em outros momentos, Barros reflete sobre pontos preponderantes acerca da montagem, ao inserir a crítica de Guy Debord e sua obra já mencionadas neste trabalho. Neste momento, a meu ver, a crítica esboça um emaranhado de conexões, reforçando o caráter irônico do texto, personificado no palco por seus personagens, realçando o impacto e a potência do texto francês. Do lado oposto em que acentua a potência do texto, acredita que o espetáculo não toca, devido à sua encenação.

Através de seu ponto de vista, percebemos que a crítica acredita que não houve um real aproveitamento das inúmeras situações colocadas pelo dramaturgo, para em seu lugar, substituir a emoção que poderia ter sido extraída destas, pelas inúmeras transições de cena que acabam mascarando as histórias que deveriam ter ali sido contadas.

Conclui com a afirmação de que o espetáculo não a tocou. Por suas palavras: “O resultado foi um espetáculo frio, no qual o espetáculo é vítima da sua proposta: os personagens são apresentados de maneira tão episódica que é difícil se importar com o que se passa no palco.”¹⁴⁵ A frieza dos personagens reflete nosso tempo, estamos sendo representados através destes personagens no palco. Apesar da frieza mencionada na crítica, a intenção dos atores é pulsante e, por vezes, pode-se perceber a intenção internalizada pronta para explodir numa atuação contida e, nos casos pertinentes, uma maior contenção de movimentos e feições.

Como havia mencionado, a montagem de *Estremeço* depende muito da recepção do espectador e de sua relação com o meio. Não acredito que seja fácil para o espectador constatar a realidade na qual estamos imersos, sem perspectivas de futuro. Um cotidiano que nos mostra isso a todo o momento. Poucas são as pessoas que ainda têm certo otimismo em relação ao que virá. Todavia, Pommerat nos dá algumas reminiscências de que ainda podemos mudar, só precisamos sanar nossa condição anestesiada perante os acontecimentos. Pelo menos um resquício desta esperança aparece em meio ao turbilhão de histórias:

¹⁴⁵ Ibidem.

A MULHER

[...]

Eu quero que me deem o meu futuro

Eu tenho direito.

*A mulher para subitamente de falar, mas continuamos a ouvir a sua voz
que ressoa por todo o teatro.*

VOZ DA MULHER

Quem poderia me convencer que eu não tenho direito ao meu futuro?

Quem poderia dizer na minha cara que eu não tenho mais o direito de
sonhar com o meu futuro, com um belo futuro, com um futuro que possa me
entusiasmar.

Um sonho que possa me levar, que possa me arrebatr, com suas asas,
suas grandes asas de euforia, de otimismo, e de prazer em direção do meu
futuro?

Quem?

[...] (POMMERAT, 2007, p.4).

Estas palavras deveriam ecoar na cabeça de cada um dos espectadores, evidenciando que a trajetória da humanidade está se desenvolvendo a partir das atitudes e pensamentos de cada um, como indivíduos que formam o todo. Ainda há a possibilidade de sonhar algo que não tenha sido pensado e remar contra o fluxo das águas? A modernidade incitou o nascimento de indivíduos solitários, que não fomentam relações. E esta característica está exposta na montagem do grupo. As relações inexistentes, ou mesmo fragmentárias, não conseguem atingir a sua completude.

Segundo o dramaturgo “[...] a fragmentação do real denuncia que não temos a certeza de um futuro concreto porque as relações humanas consistentes não são possíveis em uma sociedade balizada na ética caracteristicamente sob influência do mundo de trabalho capitalista” (POMMERAT apud. REVISTA ARTE SESC, 2013, p. 34).

Ao retratar o homem contemporâneo, a encenação de *Estremeço* privilegia o isolamento da figura, como era o intuito da direção. A evidência deste homem contemporâneo e solitário é a crua visão de nossa existência, sem meias palavras, e, no único momento em que se delinea uma esperança - no discurso da mulher do futuro - há um

pedido de socorro, reforçando que nossa capacidade cognitiva pode ser utilizada para buscarmos uma saída. Mas antes disso, precisamos ter a consciência do que somos ou no que estamos nos tornando, e do mundo em que vivemos. E, neste aspecto, o de expor as vísceras deste comportamento do homem contemporâneo, o espetáculo da *Cia. Stravaganza* prima pela excelência.

PARTE III: O PROCESSO

3. O PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO ESTREMEÇO (2012)

3.1 MATÉRIA-PRIMA PARA O TEATRO

Tomo como ponto de partida deste terceiro capítulo, as reflexões de Eric Bentley, em seu livro *A experiência viva do teatro* (1981, p. 43-45). No referido estudo, o autor afirma que a matéria-prima para o teatro em geral são os acontecimentos que nos rodeiam. Consequentemente, as pessoas que estão à nossa volta são fontes de inspiração para criações e fontes propulsoras de ações a serem postas em cena. Segundo o autor, desde o útero materno, temos percepções do mundo que nos cerca. Primeiro, acreditando que o mundo todo é composto apenas por uma peça (o útero materno, o cordão umbilical e depois o seio). Quando crianças, o dividimos em duas partes: o eu e os outros e, mais tarde, com o amadurecimento de nosso raciocínio, nos identificamos como parte de grupos ligados a determinadas culturas, nações e classes. Mesmo tendo ciência destas subdivisões, somos solitários, estamos sozinhos perante os outros. Conscientes de que absorvemos os estímulos vindos do que nos cerca, estas operações variam de pessoa para pessoa. Ou seja, a percepção é individual, inerente ao ser humano; mas é única, ou seja, do indivíduo.

Mas a problemática não para por aí. Neste emaranhado de estímulos, não conseguimos nos enxergar. Para nós, somos “homens invisíveis”, apenas projeções do que imaginamos ser ou como imaginamos nos comportar no espaço em que atuamos. Podemos apenas nos identificar com aqueles que mais pensamos ser parecidos. Consequentemente, a matéria-prima da qual retiramos nossos estímulos não é isenta de certa percepção por parte do indivíduo que a recebe.

O filósofo Markus Gabriel, ancorado no pensamento de Schelling e Hegel, afirma que o sujeito moderno não pode ter a certeza concreta de sua própria existência. “O próprio sujeito é parte do mundo que ele constrói a partir do nada por que ele é representado no contexto de uma teoria epistemológica que explica a objetividade da experiência” (GABRIEL, 2012, p.43). Ou seja, o sujeito constrói uma representação de si mesmo e a utiliza como verdade.

Se ponderarmos qual seria a principal maneira pela qual percebemos o mundo, chegaríamos à visão que utiliza o olho como aparato para conseguir apreender a existência. No entanto, o portador daquele olho que olha e percebe o mundo nunca conseguirá enxergar realmente “o olho que vê”. A teoria do cinema, a partir dos estudos de Wittgenstein, desempenha uma importante reflexão acerca desta prerrogativa: se pensarmos na câmera como olho humano, ela jamais poderá ser vista em si mesma. Podemos apreendê-la como reflexo num espelho; porém, este seria apenas uma imagem do real e não aquela que de fato executa a captação. “O verdadeiro aparato que cria num filme a imagem do mundo não pode aparecer no mundo do filme” (GABRIEL, 2012, p.44). Voltando a substituir a câmera pelo olho fisiológico, podemos concluir que a visão do mundo que nos cerca é uma representação que idealizamos dele através de nossa percepção visual.

Todavia, o que podemos entender por percepção? Marilena Chauí, em seu estudo introdutório sobre a filosofia, afirma que a percepção, juntamente com a sensação, faz parte do conhecimento sensível do indivíduo, chamado também de conhecimento empírico ou experiência sensível. “A percepção seria, pois, uma síntese de sensações simultâneas [...]” (CHAUÍ, 2000, p. 133) e as sensações, aquilo que nos dá qualidades exteriores e interiores. A partir da observação de determinados objetos, associamos a estes uma qualidade e o efeito da qualidade atribuída, que se manifesta internamente em nosso corpo. As sensações são acionadas através de nossos sentidos, que se configuram em nosso aparato sensorial, com os quais absorvemos qualidades puras e diretas das coisas: cores, sons, odores, texturas, sabores, entre outros. E, a partir destas características apreendidas, surgem as qualidades internas, que reverberam em nosso corpo e mente: prazer, dor, insatisfação etc. Sendo assim, conclui-se que

[...] sentir é algo ambíguo, pois o sensível é, ao mesmo tempo, a qualidade que está no objeto externo e o sentimento interno que nosso corpo possui das qualidades sentidas. [...] a sensação é uma reação corporal imediata a um estímulo externo ou a uma excitação externa, sem que seja possível distinguir, no ato da sensação, o estímulo exterior e o sentimento interior (CHAUÍ, 2000, p.

132).

Deste modo, as sensações acionam diferentes percepções acerca de um mesmo objeto. Por exemplo, quando tomamos água, percebemos, simultaneamente, a sua temperatura, a sua transparência e o seu estado líquido. Por isso, não temos uma sensação isolada e sim, uma sensação conjunta de todas as características que compõem o objeto em questão.

Voltando às reflexões de Bentley, este nos afirma que “[...] a percepção está indissoluvelmente ligada à necessidade. Sendo relativamente poucas as nossas necessidades reais, as nossas percepções são relativamente poucas.” (BENTLEY, 1981, p.43). Estas percepções são um tanto inexatas, indefinidas em sua completude e praticamente incompletas. Nosso aparato sensorial pode ser comparado a um mecanismo com capacidade de captar imagens e reservá-las em seu subconsciente. Porém, estas imagens nem sempre são acessadas e muitas vezes podem ficar escondidas, chegando ao esquecimento involuntário. Ou, ficar à deriva até que sejam acionadas através de um estímulo que traga esta memória involuntária, conforme exemplificado no capítulo anterior, a partir da teoria proustiana.

Frequentemente, em nosso cotidiano, não olhamos e nem enxergamos; apenas passamos os olhos. Os outros componentes de nosso sistema sensorial também passam pelas mesmas situações. Por exemplo: a quantidade de odores exalados por inúmeras fontes distintas nos confunde; palavras ouvidas de outros indivíduos confundem-se com nosso discurso. Focamos um olhar displicente ao obstáculo que está em nossa frente e emaranhamos em nosso consciente aquilo que “passamos os olhos”, construindo uma fantasia do que supomos ter visto. Idealizamos um mundo que nos cerca numa tentativa constante de encontrar um fragmento de vida, no qual possamos nos encaixar. Mas, frequentemente, nos deparamos com rasgos de realidade que não estavam em nossos roteiros e nos perdemos novamente. Como já mencionado anteriormente, a abundância de estímulos vindos do exterior pode provocar o efeito fantasmagórico, conceituado por Marx e utilizado por Benjamin. Com o principal efeito de anestesiamento, a fantasmagoria leva os indivíduos a tornarem-se parte da clássica “multidão solitária”, onde a alterdireção torna-se seu principal mote de

vivência.¹⁴⁶ Este indivíduo em questão não consegue conviver com a sua própria subjetividade e busca no outro uma pretensa completude que nunca consegue alcançar.

Deste modo, voltando à afirmação feita no início do capítulo, podemos concluir que a matéria-prima da constituição do personagem, como um reflexo da vida, não é tão pura assim. Ela já foi transformada e convertida numa espécie de fantasia. “A vida é uma ficção dupla. Não vemos os outros, mas certas substituições que aos nossos olhos representam os outros. Não nos vemos a nós próprios, mas os outros com quem estamos identificados” (BENTLEY, 1981, p.45).

Mas então, como funciona esta seleção de informações para serem utilizadas para a construção da cena? Pretendo conseguir filtrar algumas destas informações, estímulos e vivências que os atores componentes da peça *Estremeço* utilizaram, propositalmente ou não, a partir de entrevistas que realizei sobre o processo criativo da montagem do espetáculo em questão.

3.1.1 Afinal, o que é um processo criativo?

Por processos criativos, normalmente, são entendidos os períodos de prática e procedimentos de construção que antecedem uma obra artística. Esses períodos podem ser norteados por inúmeros fatores, estímulos e não possuem duração nem extensão definidas. No teatro, iniciam-se quando um artista solitário, ou um grupo, define um objetivo artístico comum e são finalizados quando postos em cena. É durante este processo de criação que os artistas podem expor suas dúvidas e refletir sobre quais inquietações os movem. Podem perguntar-se: “para que e para quem estamos realizando esta obra?” Pensadores contemporâneos acreditam que o processo é contínuo e que este não é finalizado na estreia do espetáculo. A cada experiência com um novo público e novas apresentações, ele se modifica, agregando valores, seja a partir da recepção do público, resenhas públicas, críticas ou até inspirações no decorrer das apresentações de membros da mesma equipe.

¹⁴⁶ Utilizo, para a conclusão desta análise, as nomenclaturas cunhadas por David Riesman já abordadas no capítulo anterior desta dissertação.

As ações ou acontecimentos encenados são processos quando se mostra seu caráter dialético, o perpétuo movimento e a dependência de fatos anteriores ou exteriores. Processo opõe-se a estado ou a situação fixada [...] (PAVIS, 2005, p.306).

Os processos criativos são comumente realizados no teatro como parte de treinamentos e ensaios ou pesquisa coletiva, que busquem soluções ou suscitem questões que necessitem serem postas em cena. Existem diversos tipos de processos criativos no âmbito teatral. No entanto, os procedimentos mais utilizados são: o processo do encenador e o processo colaborativo. O primeiro é marcado por uma escritura teatral autônoma, onde apenas um artista detém a concepção, direção e roteiro do espetáculo. No segundo, a operação altera um pouco de sentido. Por ser este último o tipo de processo desenvolvido pela *Cia. Stravaganza*, detenho-me a ele mais extensamente.

Segundo o professor e dramaturgo Luís Alberto de Abreu, o processo colaborativo caracteriza-se por “[...] um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral [...]” (ABREU, 2002, p.1), desestabilizando-se assim as hierarquias entre os diversos profissionais envolvidos e tornando mais difícil a delimitação de fronteiras, e conseqüentemente, a identificação entre quais elementos foram criados por quais artistas. Os afazeres que demandam a produção do espetáculo não mais se limitam a determinados papéis designados de acordo com suas funções. Todos os artistas, independentemente de seu ofício – atores, diretores, cenógrafos, dramaturgos - opinam sobre as diversas instâncias da criação cênica.

Para Abreu, este processo fortaleceu-se no decorrer de sua prática, a partir das necessidades e potencialidades que surgiam com o próprio fazer teatral, a fim de suprir demandas levantadas durante o seu desenvolvimento. Não há um método ou um conjunto de regras preestabelecidas, mas existem norteadores que possibilitam que esta prática conquiste alguns resultados positivos.

O processo colaborativo provém diretamente da criação coletiva, sistema de criação artístico muito difundido e utilizado pelos grupos de teatro na década de setenta, onde também havia a forte marca da participação coletiva e horizontalidade nas decisões de montagens do

espetáculo. Por ser extremamente experimental, percebem-se alguns problemas em seu desenvolvimento, principalmente decorrentes de sua excessiva informalidade: falta de planejamento, controle de prazos, objetivos e organização de todos os materiais que resultavam desta prática. “Era, ainda, uma abordagem da criação totalmente empírica que se resumia, muitas vezes, em experimentação sobre experimentação.” (ibidem. p.1). Comumente, nesta época, encontravam-se processos como estes, que talvez nunca conseguissem sair das salas de ensaio para chegar aos olhos do público ou processos onde o diretor tomava as rédeas da situação e amarrava todos estes elementos, criados na sala de ensaio, selecionando alguns e descartando outros, para que se criasse uma unidade ao futuro espetáculo.

Foi a partir de meados dos anos noventa que, segundo Abreu, iniciou-se um aprofundamento dos ditos processos colaborativos, com os trabalhos desenvolvidos por Antônio Araújo¹⁴⁷ e seu *Teatro da Vertigem*¹⁴⁸ e pela *Escola Livre de Teatro de Santo André*¹⁴⁹. Neste aprofundamento, houve a necessidade de lançar um novo olhar sobre a maneira com que se encarava a arte teatral. No processo colaborativo, não há lugar para subjetividades individuais acentuadas. “Tudo é jogado numa arena comum e examinado, confrontado e debatido até o estabelecimento de um ‘acordo’ entre os criadores.” (ibidem. p. 4). Como frisa o próprio autor, isto não significa que podemos resumir esta resolução a uma discussão que chega a um senso comum e sim, a um tenso debate, onde cada um dos participantes expõe seus pontos de vista

¹⁴⁷ Professor de Direção Teatral na ECA/USP (Universidade de São Paulo) e diretor do *Teatro da Vertigem*.

¹⁴⁸ Grupo de teatro que inicia sua trajetória em São Paulo, no início da década de 1990 e tem em seu percurso algumas características marcantes na elaboração de seus espetáculos, tais como: utilização de espaços teatrais não convencionais, dramaturgia construída sobre o depoimento de seus integrantes e forte eixo investigativo e questionador. Dentre seus trabalhos figuram: *A Trilogia Bíblica (O Paraíso perdido, Livro de Jó e Apocalipse 1,11)* finalizada em 2002 e *BR-3*, de 2006.

¹⁴⁹ Escola criada em 1990 e sediada em Santo André/SP, que tinha como objetivo principal aliar dois conceitos de difícil conjunção: a escola (como prática de ensino) e o teatro (como prática da arte). Mantém suas atividades ainda hoje, mesmo com o declínio do apoio governamental na manutenção de suas instalações.

e o próprio processo é alvo de críticas constantes em seu desenvolvimento.

Não podemos deixar de lembrar que os primeiros espetáculos da *Cia. Stravaganza*, descritos na Primeira Jornada, já exerciam estes processos de cunho colaborativo, onde a discussão e o posicionamento do discurso defendido por cada um de seus integrantes era levado em conta. Esta tensão entre direção e atores, se bem conduzida, pode vir a tornar-se potência criativa e, deste friccionamento, surgem propostas inovadoras que poderão ser utilizadas ou não no espetáculo que chegará aos olhos do público. Detenho-me, a partir de agora, a estes dois universos distintos e ao mesmo tempo indissolúveis: a visão dos atores e a visão da direção, frente ao processo, que ambos puderam experimentar.

3.2 OS ATORES FRENTE AO PROCESSO CRIATIVO

A partir deste subcapítulo, recorto fragmentos das entrevistas que coletei com o elenco do espetáculo *Estremeço*. São oito os atores que finalizaram o processo de montagem e participam do espetáculo: Adriane Mottola, Cassiano Ranzolin, Duda Cardoso, Fernanda Petit, Janaína Pelizzon, Lauro Ramalho, Rodrigo Mello e Sofia Salvatori.¹⁵⁰ No processo desenvolvido por Camila Bauer, para a montagem do referido espetáculo, o ator tornou-se um dos pilares da prática criativa, partilhando impressões, experiências, improvisando sobre os estímulos propostos e até mesmo dirigindo pequenas cenas. Estes atores eram convidados a tornarem-se cocriadores do espetáculo, emprestando seus corpos, histórias e ações.

Segundo as reflexões do ator e pesquisador Matteo Bonfitto, em seu livro *O ator compositor*, foi a partir do trabalho de François Delsarte, Èmile Jacques-Dalcroze e de exemplos retirados do teatro oriental, que se dá início a um novo olhar sobre o trabalho artístico do ator. Um olhar que foca na expressão do indivíduo como forma de conhecimento e arte. Para apreender esta discussão, Bonfitto revisita os principais encenadores que, ao longo da história do teatro, a partir do século XX, utilizam o ator como o principal eixo da criação artística e

¹⁵⁰ Fernando Kike Barbosa iniciou o processo como ator do espetáculo, mas desistiu da montagem para dedicar-se a outro projeto da Companhia, que culminou no espetáculo *Pequenas violências, silenciosas e cotidianas*.

chega ao conceito de ator-compositor. Por este conceito, o pesquisador entende aquele ator que utiliza os materiais¹⁵¹ que possui, como instrumento prático para realizar o seu trabalho.

Este tipo de criação tem como pressuposto a construção de composições a partir da corporeidade individual, transformando este material em ações com intenção. O verbo compor pode ser entendido também como: “formar de várias partes; entrar na constituição de; constituir; arranjar; dispor [...]” (BONFITTO, 2002, p. 138) e é comumente utilizado nas artes plásticas e música. Para tanto, este ator, alçado a criador de seu projeto estético, deve superar a arte de seu ofício tradicional, deixando de ser mero intérprete, valendo-se dos estímulos por ele absorvidos, tomando-os como alavanca para realizar uma *performance* composta de seu conhecimento teórico aliado à técnica de sua prática. Em seu estudo, Bonfitto utiliza como exemplos o trabalho desenvolvido por Peter Brook e Jerzy Grotowski para discorrer sobre as práticas atorais desenvolvidas pelos dois encenadores. Segundo o pesquisador,

A atividade teatral ou performática, no caso destes dois criadores, passa a ser um canal de investigação e de busca de descobertas que serão geradoras de transformações perceptivas, sensoriais, intelectuais... Dessa forma, o trabalho é permeado por uma atitude de “abertura existencial”, de “suspensão de juízo” que tem como objetivo perceber o não percebido, descobrir o que está escondido, tornar visível o invisível. (Ibidem. p.124)

¹⁵¹ Bonfitto defende a ideia de que o corpo, por ser constituído como unidade psicofísica, pode ser entendido como material primário, pois é a partir dele que surgirão os materiais secundários – ações físicas – e os materiais terciários que serão os elementos constituintes da ação física. “Os materiais terciários envolvem tanto aspectos do aparato psicofísico do ator (memória, imaginação, etc...) quanto estímulos que podem ser utilizados nos processos criativos, tal como imagens, textos, objetos, sonoridades, etc... Os modos de exploração e de articulação de tais materiais constituem o *modus operandi* do ator” (BONFITTO, 2009, p.23 e 24). Grifo do autor.

É sobre o material que o ator dispõe que se monta este tipo de processo criativo. E a figura que organiza toda esta sucessão de procedimentos, quais serão utilizados e quais serão descartados, é a direção. Percebe-se também o cuidado na escolha dos procedimentos. Serão utilizados aqueles adequados às necessidades do processo de investigação e experimentação. Ainda, segundo Bonfitto, as técnicas e os procedimentos adotados não seguem um modelo estático e definitivo, pois há uma busca constante, a partir destes novos elementos geradores de práticas.

A direção, agora contextualizando a teoria para o tema desta dissertação, principalmente por tratar com atores de diferentes faixas etárias e escolas distintas, se utilizava de inúmeros subterfúgios para estimular estes corpos a criar. E reforço que o processo atingiu de maneiras singulares cada um daqueles atores, constituindo-se numa experiência individual para cada um deles. Destaco, a seguir, alguns pontos importantes do processo, expostos durante as entrevistas. Conforme já citado, foi o texto que uniu os integrantes da *Cia. Stravaganza* à direção de Camila Bauer. Portanto, nada mais pertinente do que iniciar com as referências a esta dramaturgia, deixando claro que esta foi um dos grandes estímulos e um dos principais complicadores encontrados durante o processo criativo.

DUDA: Eu adorei o texto de cara, achei o texto muito bacana e tinha muito do que a gente gostaria de falar e muito do que eu e a Adriane tínhamos visto e conversado sobre...¹⁵²

JANAÍNA: Lemos em conjunto. Foi de uma inquietude e de uma não compreensão. [...] Sou bastante radical neste sentido e gosto de desafios.¹⁵³

LAURO: Eu gosto, mas como a maioria dos outros atores, achava impraticável levar aquele texto para o palco. [...] O que a gente mais se

¹⁵² Entrevista com o ator Duda Cardoso, no *Studio Stravaganza*, em janeiro de 2014.

¹⁵³ Entrevista com a atriz Janaína Pellizon, na *Casa de Teatro de Porto Alegre*, em janeiro de 2014.

preocupava, era como falar, como dizer aquilo para que tocasse o público.¹⁵⁴

RODRIGO: [...] um texto mais complexo do que eu estava acostumado a trabalhar. [...] Este foi o meu primeiro espetáculo, depois de muito tempo fazendo comédia, mais sério e mais voltado para o drama.¹⁵⁵

SOFIA: [...] na primeira leitura que a gente fez com a Adri, de tradução simultânea, não tinha como perceber, enfim... Não é um texto fácil pra ficar pensando e traduzindo. [Eu] não tinha muito a dimensão do todo. Depois disso, eu traduzi o texto em casa e a gente veio e fez uma segunda leitura aqui. [...] E foi meio assustador no início, a gente ficou se olhando: Será?¹⁵⁶

Estava dado o primeiro movimento para o início do processo criativo: acesso ao texto e a curiosidade do grupo em saber como esta dramaturgia “enigmática” seria posta em cena. Adjetivos como “complexo”, “impraticável”, “inquietante” e “assustador” foram algumas das características nomeadas pelos atores no momento em que foram questionados sobre suas primeiras impressões sobre o texto. O estranhamento em relação a esta escritura tomou conta de todos os integrantes do elenco, menos de Camila Bauer, que além ter como foco de pesquisa a dramaturgia contemporânea, já havia assistido a uma encenação dirigida pelo próprio dramaturgo. Camila parecia ser a pessoa certa para realizar esta orquestração, onde se fundiam elementos textuais, linguagem contemporânea e inúmeros atores que compunham um grupo já consolidado acerca de uma determinada estética.

Uma das bases fundamentais no trabalho do ator-compositor, ainda segundo Bonfitto, é o reconhecimento de suas particularidades e o

¹⁵⁴ Entrevista com o ator Lauro Ramalho, na *Casa de Teatro de Porto Alegre*, em janeiro de 2014.

¹⁵⁵ Entrevista com o ator Rodrigo Mello, no *Studio Stravaganza*, em janeiro de 2014.

¹⁵⁶ Entrevista com a atriz Sofia Salvatori, no *Studio Stravaganza*, em maio de 2014.

trabalho com as ações físicas¹⁵⁷, calcado na improvisação. Como Camila deveria inserir-se neste grupo já formado, uma de suas primeiras táticas foi explorar o processo que o grupo comumente utilizava, para conseguir extrair este material pulsante de cada um dos envolvidos. Podemos perceber esta tática utilizada pela direção, segundo as palavras de Lauro Ramalho:

LAURO: Quando a Camila veio trabalhar, ela não conhecia o método de todas estas pessoas, então, num dado momento, a gente falou pra ela que nós improvisávamos muito. E ela gostou disso. Então, acho que nós passamos cinco meses improvisando. O que foi ótimo e gerou este resultado, que eu acho surpreendente.¹⁵⁸

Mesmo utilizando-se da técnica praticada pelo grupo, o desenvolvimento do processo não tinha a mesma continuidade utilizada por Adriane Mottola, quando esta tomava as rédeas da situação em produções anteriores. Alguns atores sentiam-se um pouco inseguros com o andamento da montagem. Podemos perceber este sentimento nos fragmentos que destaco a seguir.

RODRIGO: A Camila, pelo que pude perceber, deixava a gente bem livre para criar, mas a gente não entendia muito o que passava na cabeça dela. Ela ia vendo as coisas, pescando as coisas, o que ela gostava e o que ela não gostava. Mas a gente não entendia como ela estava formando. E, acho que não tinha muito retorno para os atores. Mas, no final deu tudo certo!¹⁵⁹

SOFIA: Mesmo que no início, a gente tenha feito uma série de improvisações e elementos neste

¹⁵⁷ As ações-físicas podem ser entendidas como algo além do gesto, fala e movimento; existe uma sistematização entre o interno e o externo do ator, alcançado através de um treinamento criativo e periódico, aliado a uma presença cênica total. O método da linha das ações-físicas foi desenvolvido por Stanislavski e surge como ferramenta potencial para o ator.

¹⁵⁸ Cf. a nota 154.

¹⁵⁹ Cf. a nota 152.

espaço todo que a gente usa normalmente,¹⁶⁰ a Camila não queria isto. E a gente sabia! Não foi propaganda enganosa. [...] É um tipo de condução. Foi muito difícil, porque ela foi convidada pra dirigir, mas talvez a gente não tivesse pronto pra ser dirigido, entendeu?¹⁶¹

Sofia Salvatori destaca a primeira das inúmeras tensões entre a direção e os atores. Os últimos, acostumados com determinada técnica processual, onde a maioria vinha sendo dirigida constantemente pela mesma diretora, pareciam criar determinadas resistências ao andamento proposto por Camila. Alguns, como Duda Cardoso, acreditavam que não havia tanto espaço para a improvisação e voz dos atores junto às decisões estéticas pertinentes ao espetáculo.

DUDA: Direção de fora com novas ideias. [...] Ela [Camila] viu a montagem do Pommerat. Veio com ideias pré-concebidas, diferente do trabalho que tínhamos com a Adriane, que cria muito com os atores. Ela tinha mais caminhos e muitas ideias do que queria fazer. Muitas vezes, a gente conversou com ela durante o processo. A Camila queria ver uma peça e nós queríamos ver outra.¹⁶²

CASSIANO: Foi difícil, até porque foram nove meses e porque o grupo é muito grande. [...] Havia momentos em que era muita conversa e aí, o fator concentração acaba atrapalhando. O ambiente em que a gente estava era disperso e não parecia que todos estavam em comum acordo, em seguir uma mesma linha.¹⁶³

¹⁶⁰ Sofia refere-se ao *Studio Stravaganza*, sede do grupo e local para ensaios e experimentações e naquele momento também o ambiente onde estávamos realizando esta entrevista.

¹⁶¹ Cf. a nota 156.

¹⁶² Cf. a nota 153.

¹⁶³ Entrevista concedida a mim, pelo ator Cassiano Ranzolin, via *webcam*, em maio de 2014.

Além do número de artistas que compunham o elenco de criação do espetáculo, outros complicadores, que surgiram durante o processo, são elencados pelos entrevistados. Mottola descreve um pouco do que sentia durante o processo:

ADRIANE: Eu sou uma pessoa muito mental. Se uma pessoa não me conduzir a fazer alguma coisa, me enganando, dando exercícios e me levando de um jeito, eu não entro. Fico todo o tempo criticando. - Ah, entra lá e faz uma pessoa estranha. Hã? Da onde? (risos) Entende? Alguém tem que começar em algum lado. Quando eu sou diretora, eu fico lá pensando. Eu quero que eles façam isso, pra eles fazerem isso. O que eu posso inventar? Uma coisa que eles não se deem conta, que é isso que eu quero! [...] Eu tenho que sair desta coisa racional, esse equilíbrio. Eu não podia chegar ali pensando. Eu precisava fazer uma coisa diferente. É uma inquietação de apresentar alguma coisa diferente do até então. E a Camila também é uma pessoa mental.¹⁶⁴

Os artistas são únicos, têm experiências e práticas estéticas diferentes e, conseqüentemente, possuem uma maneira única de guiar o processo. Mesmo que Mottola afirme ser uma pessoa muito mental, pode-se perceber a paixão e a sensibilidade com que a Companhia é guiada. E é nesta frequente disputa pelo espaço mental e emocional que se percebe em seu discurso, que surge a imagem da artista que se construiu nestes anos de vida teatral. O desafio de ser dirigida, participando de um processo do qual não teria as rédeas da situação, parece ter sido um dos grandes aprendizados em sua trajetória a frente da *Cia. Stravaganza*, ainda somado ao fato de que este espetáculo seria uma das grandes realizações do ano comemorativo do jubileu de prata da instituição.

Voltando às reflexões de Bonfitto, o processo calcado na improvisação pode ser classificado em três casos: improvisação como espaço mental, como método e como instrumento. Podem-se encontrar

¹⁶⁴ Cf. a nota 30.

exemplos dos três casos citados pelo pesquisador durante o desenvolvimento do trabalho de Camila Bauer frente ao processo criativo em questão.

No primeiro caso, a improvisação adquire um *status* de espaço relacionado às experiências espirituais. Nesta variação, as ações poderão ser geradas a partir do contato do ator com diversas matrizes, envolvendo inclusive a interpretação de outros segmentos artísticos como as artes visuais, música e literatura, bem como incorporar experiências pessoais. Nesta modalidade, há a necessidade do ator estar apto a traduzir em ações todas estas referências, constituindo assim um sentido das ações a serem construídas. Há um tensionamento entre os campos do visível e do invisível. Segundo Bonfitto, este processo é pautado por uma “[...] atitude de busca, por parte do diretor e dos atores, de um ‘desconhecido’ gerador de experiências pregnantes e transformadoras.” (BONFITTO, 2002, p. 126). Podemos elencar algumas declarações de alguns atores sobre o processo vivenciado, calcado na improvisação como espaço mental.

JANAÍNA: Bem lá no início do processo, a gente ficava falando muito do David Lynch. E isso ficou para mim. Ah, eu queria chegar a alguma cena, eu queria passar isso... Queria fazer figuras estranhas, tanto que depois que eu fiz a minha personagem... Eu participo de várias cenas: numa eu estou de Mickey, noutra estou de Marilyn, [sempre] buscando estas figuras. Eu não cheguei a esta figura estranha... Acho que a gente não conseguiu chegar, mas [es]tava querendo...¹⁶⁵

LAURO: A gente cuidou bastante, assistiu a alguns filmes que tinham a ver, leu bastante e tinha uma pesquisa de imagens de obras de pintores, como por exemplo, Pollock. Isso pra mim foi muito bom, eu lembro que quando a gente trabalhou isso, as coisas foram ficando um pouco mais claras.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Cf. a nota 155.

¹⁶⁶ Cf. a nota 154.

O segundo caso leva como linha motora a própria improvisação como método. Há a explanação de conteúdos relativos a determinados temas, onde o ator terá a liberdade para criar e elaborar sequências de ações, preenchendo-as de sentido, além de criar transições pertinentes à prática sugerida. Assim como no caso anterior, o ator deverá possuir o que Bonfitto destaca como ‘competência intersemiótica’, ao ter a capacidade de traduzir, corporalmente, conceitos e conteúdos que serão introduzidos na cena. Para exemplificarmos este caso, tomamos o depoimento da atriz Janaína Pellizon:

JANAÍNA: E teve outro exercício com a Fernanda Petit, que é a mãe dessa *jovem com a camiseta*, em que a gente criou esta situação. Porque ela abandona esta filha em prol de um ideal. Então esta filha é adotada e etc... Tudo isso é contado nesta historinha. Então, a gente fez muitos exercícios, reencontrando a mãe, na casa. [...] muito indo em direção do que a Camila queria. Do jeito que a Camila gostaria que eu dissesse. Fiz exercícios totalmente ao contrário do que eu dizia, como correndo, pulando, saltando, porque depois ela se transforma numa revolucionária. [...] que lá no *Estremeço 2*, vai explicar a evolução desta personagem.¹⁶⁷

Todo o monólogo dito pela *mulher de camiseta*, interpretado por Pellizon, foi transformado em ação, de modo que as atrizes conseguissem visualizar concretamente em seus corpos toda a situação que confluiria para o momento em que ambas se reencontrassem. Mesmo que este passado da personagem fosse apenas narrado em cena, as atrizes utilizaram o princípio da improvisação para a construção da bagagem corporal das personagens. Estas cenas improvisadas não chegariam aos olhos do público, mas estariam subentendidas, a partir do modo como o texto seria dito. A improvisação também foi tomada como estímulo para a construção do clima e, por poucas vezes, da interação entre os personagens, posto que a peça é construída sobre monólogos. Um dos exemplos de improvisação como método para a construção da

¹⁶⁷ Ibidem.

interação de personagens pode ser notado na declaração de Mottola, na cena em que se mostra a paixão entre o *apresentador e a mulher muito velha*:

ADRIANE: Então, eu achava que a cena tinha que ter corpo, tinha que ter água, queria que tivesse leite![...] Tem que se agarrar, tem que ter nu! Entende? Que é isso? Que paixão é essa? É uma paixão que só dura uma cena. Ela tem que se mostrar! Aí, ficavam duas pessoas se olhando e dizendo... [...] Eu pra trabalhar, tenho que encontrar alguns momentos. A Liv Ullmann¹⁶⁸ fala uma coisa de cabides emocionais ou alguma coisa assim, que tem um impulso aqui e até ali, tu vives daquele e ali tu encontras outro impulso, que vai te levar pro outro. E eu consegui deste modo, tem coisas que acontecem ali... Tem o balde d'água que me dá o primeiro impulso, depois tem uma música que eu tenho que cantar, enquanto o outro dança desesperadamente. Então, aquelas coisas todas me fazem ficar todo o tempo assim (impulsiona o corpo com leves saltinhos, mas sem levantar). Eu vi muito resultado.¹⁶⁹

Neste caso, a improvisação tomou alguns estímulos externos que não existiam nas rubricas do texto, por exemplo, a utilização de elementos líquidos e a interação entre a voz do apresentador gravada em áudio, por Cassiano Ranzollin, e a voz ao vivo de Mottola – não destacada pela atriz nesta citação e que funcionaram como instrumentos para a construção da cena e posteriormente mantiveram-se na edição final. A iniciativa para a utilização destes objetos foi uma criação conjunta entre os atores que estão em cena neste momento, Mottola e Ranzollin e de Fernanda Petit¹⁷⁰, que topou o desafio de dirigir esta pequena cena durante os ensaios. O resultado ficou de acordo com as

¹⁶⁸ Atriz e diretora de cinema norueguesa.

¹⁶⁹ Cf. a nota 30.

¹⁷⁰ Chamarei a atriz Fernanda Petit, somente por seu sobrenome artístico, pelo qual ela é mais conhecida.

pretensões estéticas que Camila Bauer esperava e foi incorporado ao espetáculo.

No terceiro caso, a improvisação como instrumento é pautada numa finalidade pré-definida. Há uma nítida condução do ator através da improvisação, para que este chegue ao resultado esperado e com um modelo estabelecido, já presente em outros suportes, como os textos literários ou dramáticos. Acredito que a maioria das cenas criadas conjuntamente entre os atores foi oriunda principalmente do texto dramático, escrito por Pommerat. Todavia, acredito que seja importante destacar a criação de uma transição de cena, onde o papel da direção parece ter sido primordial no que se efetivou em cena.

De maneira colaborativa, Petit, juntamente com Bauer, cria uma transição de cena, envolvendo a *mulher que está muito mal*. Antes de chegar na casa de sua família e ser recepcionada friamente, a personagem enfrenta um temporal, andando sozinha e sôfrega pelas calçadas vazias de uma cidade não identificada. A gravação do vídeo e os desdobramentos que vieram com a vivência desta gravação são elencados nas palavras de Petit:

PETIT: E a coisa da chuva, a Camila contratou o Bruno, um profissional incrível, para fazer os vídeos. E foi horrível fazer o vídeo. Como eu te disse, a gente fechou o *Studio Stravaganza* e aí eu coloquei a roupa, um dos meus primeiros contatos com ela, a peruca e a Sofia ligou a mangueira, colocaram uma luz e eu fiquei mais ou menos uma hora assim, sentindo frio. Não era mais frio aqui em Porto Alegre, mas [es]tava frio por que era muito gelada a água e a sensação, essa de sentir frio e o peso da água caindo, foi muito [importante] pro meu trabalho depois. Eu gosto desta coisa de poder vivenciar a situação para depois colocar no palco, acho muito bacana. Ter verdade, ficar marcado no corpo. Pra mim fica muito marcado.¹⁷¹

¹⁷¹ Entrevista com a atriz Fernanda Petit, no *Espaço Cine Guion*, em janeiro de 2014.

Neste caso, havia um direcionamento da direção do espetáculo para que as imagens fossem captadas desta maneira e chegassem ao resultado esperado. Esta gravação tornou-se um exercício de vivência para a atriz, naquele seu momento solitário, embaixo de toda a água que vertia sobre ela, durante todo o período. A situação em que se encontrava, sem poder contar com o apoio de ninguém e nem poder escapar da sensação de frio e cansaço pela qual passava, acabou reverberando de maneira positiva, no modo com que Petit construiu sua personagem.

Todas as contribuições de pessoas vindas de fora do núcleo artístico e que eram convidadas a trabalhar com o elenco fixo do espetáculo contribuíram de alguma maneira para o andamento do processo. Abaixo, destaco algumas opiniões que acredito serem pertinentes para visualização deste período como um todo e de mostrar quão intensas foram estas intervenções:

CASSIANO: A gente foi privilegiado por ter *workshops*, com Jeremy Irons e teve também o – como é que é o nome dele – John Mowat? (risos) Nós tivemos dois *experts* vindo dar aulas pra gente. O Jeremy mais de linhas corporais e como tu podes se desenvolver e o corpo falar, uma postura diferente e muito interessante... E o John Mowat, que veio criando personagens, voz, corpo e intenções. Era muito interessante e eu gostei muito de fazer parte disso. [...] Daí, estes caras aí, o John Mowat e o Jeremy Irons (?)¹⁷² eles facilitaram um pouco a vida. Deram corpo pra *Cia. Stravaganza*, eu acho. Porque a gente [es]tava muito de sentar e conversar. Sentar e ficar conversando sobre o texto, dar uma lida. [...] E eu ficava: - Tá e aí? Quando é que a gente vai (gesticula como se fosse mergulhar) cair no trabalho, cair no serviço? Então, quando eles vieram a gente foi e fez mesmo. Pegou pra quebrar.¹⁷³

¹⁷² Cassiano faz uma confusão entre Jeremy James e o ator britânico Jeremy Irons.

¹⁷³ Cf. a nota 163.

JANAÍNA: [...] o Élcio Rossini trabalhou com materiais, com os quais criamos figuras estranhas, o Diego Macchi veio e criou uma coreografia com referência de dança pop, a gente fez oficina com o Mowat e com o Jeremy, mas o exercício que eu lembro, ou [...] que me ajudaram muito a criar este personagem foi o Nico Nicolaiewsky, que fez a nossa trilha e um dia eu [es]tava passando o texto e ele disse: Jana, você tem que contracenar com o microfone. Tudo que você tem é esse microfone, se tu aproximares, tu entras dentro do coração do público ou se tu afastares... E eu pensei: puxa! A única coisa que eu tenho realmente é este microfone. Cada frase eu dou de um jeitinho, com uma voz, às vezes eu tapo o microfone e falo fora, neste período em que eu tenho a cena com este microfone.¹⁷⁴

PETIT: Várias coisas foram ajudando, mas para mim o que ajudou mais, foram as coisas de fora do processo, entende? Ou o que veio de fora para o processo, das pessoas. Não o processo do grupo em si, mas as pessoas que foram te puxando o tapete ou vieram de fora para preencher o meu trabalho. Eu gosto muito, algo que te tira da rotina. É acho que é isso, se todo mundo se permitir sempre [a] isso.¹⁷⁵

Percebe-se que a participação de todos os envolvidos foi essencial para a materialização daquele espetáculo que estreou no final de 2012. As dinâmicas propostas pelos inúmeros colaboradores e a carga dramática dos atores envolvidos, suas experiências anteriores e as constantes tensões existentes perante um novo olhar processual, deram o rumo aos acontecimentos e escolhas que pude verificar em cena. Mas, até que ponto os atores se desnudavam e deixavam que suas experiências anteriores e memórias permeassem a vida real e chegassem até o palco? Nas páginas a seguir, detenho-me em alguns dos depoimentos que se mostraram mais abertos a esta questão.

¹⁷⁴ Cf. a nota 155.

¹⁷⁵ Cf. a nota 171.

3.2.1 Resquícios da vida cotidiana na construção dos personagens

Alguns depoimentos deixam clara a influência do meio externo, contribuindo no desenvolvimento da construção dos personagens pertencentes à dramaturgia que seria levada aos palcos. Destaco, para tanto, aqueles discursos que mais deixaram explícitos e aparentes, alguns resquícios da vida do indivíduo ator para o ator intérprete. Elenco as declarações de Sofia Salvatori, Janaína Pellizon, Fernanda Petit e Duda Cardoso.

Sofia Salvatori relata a sua dificuldade em tentar se distanciar do papel que vive em sociedade, mãe de três filhos, da personagem que gostaria de interpretar no espetáculo. No início, ela sugeria à diretora que gostaria de interpretar algum papel que a desafiasse:

SOFIA: Pra mim, a coisa chata é que eu disse pra Camila: eu não quero fazer mãe. (risos) É sério... Eu já sou mãe. Eu não quero, me dá outra coisa... Já que é pra nos desafiar, me desafia mesmo! E ela me deu uma mãe... [...] No início, nós fizemos toda uma tentativa de desconstruir aquela mãe, de tentar afastar aquela personagem do que ela estava dizendo, do texto ser diferente. Na primeira versão da cena, que eu fiz durante a primeira temporada [...] eu sentava e tinha um gravador. Por que aquela mulher estava falando aquilo? E pra quem? [...] Mas, eu não estava nem um pouco confortável. Sabe, eu odiava fazer aquela cena. Porque aquele texto [que ela diz] é o que eu penso, o que eu digo e o que eu faço todos os dias. Eu realmente quero...¹⁷⁶

A atriz, juntamente com a direção do espetáculo, tentou inserir inúmeros objetos e artifícios em cena durante o processo de improvisações para conseguir alcançar esta distância entre o que a personagem mãe pensava em relação ao filho e o que a Sofia-mãe sentia. Durante a primeira temporada, foram utilizados em cena um gravador e uma ação constante: fumar. Nem a direção e nem Sofia

¹⁷⁶ Cf. a nota 156.

aceitavam aquele resultado como satisfatório e resolveram alterar o desenvolvimento da cena, retirando todos os objetos e realçando o que importava naquele momento.

SOFIA: E aí o que eu fiz? O que era o texto, eu abracei o texto. Ok. Não vou me desafiar e assim sim. Vou fazer eu, mãe. Minhas experiências. Vou usar a minha vida pra fazer isso. Quando eu falo: é maravilhoso vê-lo crescer e se desenvolver como uma flor ou como uma árvore... É nos meus filhos que eu penso. É no meu filho menor, que brinque... Quando eu digo: eu só quero que meu filho seja verdadeiro! [...] é neles que eu penso. E aí, o texto é meu agora. Realmente é meu. E isso faz com que a dimensão da cena e, para as pessoas, dê uma reviravolta bastante grande. Realmente a cena ganhou em profundidade. Tudo isso, por causa do texto.¹⁷⁷

Neste momento, quando Sofia pensa em seus filhos, ao proferir o discurso de sua personagem, a ficção confunde-se com a realidade. A experiência da maternidade parece ter marcado Sofia profundamente, porque a atriz, neste momento em cena, não conseguia realizar ou acreditar numa *performance* que fosse diferente da qual ela exercia como mãe de seus filhos. A opção da direção foi manter as mudanças propostas por Sofia e alterar a cena, humanizando aquela personagem materna que parecia um tanto quanto distante de seu filho, na primeira versão.

Tenho minhas dúvidas se esta foi a escolha mais acertada. Assisti à primeira versão através do vídeo disponibilizado pela Companhia e a segunda versão ao vivo. Com certeza, Sofia está muito mais verdadeira na segunda versão. Mas seria esta a sugestão da dramaturgia de Pommerat? Em minha opinião, aquela personagem parecia ser fria e vazia e parecia querer mostrar que se preocupava com o filho. Porém, na verdade, ela estava mais preocupada com o que os outros iriam dizer. Parecia mais uma das aparências que Pommerat gostaria de evidenciar

¹⁷⁷ Ibidem.

em seu texto. Independentemente de ser melhor ou pior, esta foi a escolha da atriz, juntamente com a direção.

Outro depoimento que mostra a influência da vida externa na construção do personagem encontra-se no relato da atriz Janaína Pellizon. A maneira de dizer o monólogo da *mulher de camiseta*, ao falar sobre a crescente perda de relação com a sua mãe, teve uma dedicação especial. O texto teria que ser dado pela personagem, como se aquela relação não fizesse mais sentido, como se o sentimento tivesse se anestesiado com o decorrer do tempo, para usar a nomenclatura utilizada por Buck-Morss, no artigo anteriormente citado. Vamos à declaração de Janaína:

JANAÍNA: Teve [um cuidado com o texto] pra não ser emocional. Que foi a coisa mais difícil, porque tinha que ser mais contido. Como se aquilo não importasse mais. O sofrimento foi tanto pra estas duas personagens, este mundo é tão sofrido, que ela tá contando de uma outra maneira. De uma maneira que não toque mais. Pra mim é muito sofrido isso. (Emociona-se). [...] este personagem lembra muito da minha juventude. Eu digo que eu era revolucionária.¹⁷⁸

O distanciamento exigido pela cena, ao pronunciar o discurso da personagem, que de certa maneira também fez parte da vivência e mexia com as memórias da atriz, era exercitado ensaio após ensaio e, posteriormente, durante as apresentações. O jogo entre os atores do elenco, a generosidade e a confiança que se construiu entre o grupo, principalmente nas cenas mais difíceis, mostra-se imprescindível para o desenvolvimento do espetáculo. Mas, isso não impede que a emoção seja levada para as coxias, longe dos olhos e ouvidos do público.

JANAÍNA: [...] e depois chorava lá trás. Sempre, sempre. Eu nunca fui de me envolver tanto, mas como não podia [expressar] esse momento emocional ali, segurava aquela tensão toda e... Ai! Passou a cena e o pânico... Pois, é uma cena forte

¹⁷⁸ Cf. a nota 155.

e ao mesmo tempo você não pode se emocionar. Uma cena [em] que você tem que contar uma história forte e, ao mesmo tempo, ela é fria e é contida. E você diz: puta merda! E a coisa mais impactante pra mim, é que ela olha a mãe e vai se tornar igual. Isso é tão humano... Tu vê ali uma mãe fazendo tudo isso, não dando certo e se arrependendo pra filha e a filha não tem mais como voltar atrás.¹⁷⁹

O discurso potente e a denúncia encontrada na fala da personagem *mulher da camiseta* sobre a vivência da mãe como trabalhadora fabril e, conseqüentemente, a sua transformação num autômato adestrado inserido no modo de produção capitalista, encontra ecos na teoria de Marx, explicitada por Benjamin no já citado “Sobre alguns temas em Baudelaire”. “Não é em vão que Marx insiste que, no artesanato, a conexão entre as etapas do trabalho é contínua. Já nas atividades do operário da fábrica na linha de montagem, esta operação acontece como autônoma e coisificada.” (BENJAMIN, 1994, p.125). E era exatamente nesta “coisa” que a mãe havia se tornado e tudo indicava que a filha seguiria o mesmo caminho, não como trabalhadora fabril, mas como terrorista,¹⁸⁰ que não deixa de se caracterizar por um autômato, em prol de determinados ideais extremistas. Para compor a estética deste espetáculo, onde personagens anestesiados contam o seu cotidiano, a opção pela direção foi a busca de uma atuação mais contida. A contenção de sentimentos e a pretensão de mostrar os personagens mais imersos neste “contágio anesteasante”, almejados pela direção, entra em conflito na atuação da atriz Fernanda Petit.

PETIT: Eu faço *a mulher que está muito mal*, que eu não gostaria de fazer, porque lembrava muito o momento em que eu tinha passado da primeira vivência, a partir da pergunta: O que você já teve de estremeedor na vida? Quando eu contei a

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ Estas informações encontram-se no texto *Estremeço 2*.

minha história¹⁸¹, eu achei muito parecida com a relação [que a personagem tinha] com a família [dela] e sobre o questionamento que ela coloca: será que as pessoas têm ânimo e esperança? Eu não queria mexer com aquilo, pois nem eu me sentia tão esperançosa e animada. E também estava numa sequência de trabalhos onde as pessoas estavam acostumadas a me ver chorar e sofrer... [...] Eu pensava que isso não iria me desafiar em nada, ficaria sempre repetindo o mesmo trabalho. [...] Foi o que eu te falei, meu trabalho é muito visceral e intenso e essa forma que a Camila me deu de ser menos, explorar mais fora e menos dentro...¹⁸²

Mesmo lidando com experiências que traziam à sua memória passagens de sua vida recente que não haviam sido digeridas completamente, Petit conclui o processo buscando equilibrar a explosão interna de seus sentimentos em relação ao acontecido, aliada à estética escolhida pela direção pela contenção de suas emoções. Esse procedimento de buscar sentimentos experienciados em situações anteriores, da própria vida do ator, foi conceituado por Constantin Stanislavski e chamado de memória emotiva¹⁸³.

¹⁸¹ A situação em questão envolvia um antigo relacionamento amoroso, do qual a atriz relata uma tentativa de suicídio, ingerindo uma grande quantidade de comprimidos.

¹⁸² Cf. a nota 171.

¹⁸³ Para as reflexões sobre o termo, utilizo a tradução para o espanhol de Salomón Merener, diretamente da edição russa do Editorial Estatal do *Instituto Estadual de Investigações Científicas de Teatro e Música Máximo Gorki*, de Moscou. Segundo Carneiro, “quando se faz uma leitura atenta da obra em suas versões traduzidas diretamente do russo (neste caso as edições espanhola e italiana) em comparação com a versão traduzida da obra americana, percebe-se que a versão americana impera no Brasil, uma vez que a tradução de Pontes de Paula Lima, feita a partir da tradução americana, é a única disponível no Brasil, em língua portuguesa. (CARNEIRO, 2012) Segundo vários pesquisadores, a edição americana é incompleta, suprimindo termos e capítulos inteiros, por isso a escolha da edição espanhola.

Para explicar o que entendia por memória emotiva, o pesquisador russo Constantin Stanislavki¹⁸⁴ organiza sua pesquisa como um diário fictício, descrevendo o cotidiano do aluno Kóstia, pupilo que inicia seus estudos na arte do teatro sob a assistência e o apoio de seu mestre, Tórtsov. O mestre seria a representação do próprio autor, no intuito de repassar o conhecimento adquirido nas décadas de pesquisa e prática, como ator amador e diretor do Teatro de Arte de Moscou. A escrita mostra-se muito didática e sua obra talvez seja a mais influente para a construção do pensamento teatral ocidental do século XX. A teoria desenvolvida pelo pesquisador Matteo Bonfito, utilizada para análise do processo criativo do objeto desta dissertação, provém dos estudos stanislavskianos, incluindo o notório método das ações físicas, posteriormente utilizado e aperfeiçoado por outros pesquisadores. Nas palavras de Tórtsov, encontramos algumas pistas do conceito:

Precisamente essa memória, que ajuda você a repetir todas as sensações conhecidas e vividas anteriormente, aquelas experimentadas durante as viagens de Moskvín e com a morte de seu amigo, é a memória emotiva. Assim como sua memória visual faz reviver em seu interior, um objeto esquecido há muito tempo, lugar ou pessoa, a memória emotiva pode fazer com emoções já experimentadas. Parecia que elas haviam sido suprimidas inteiramente, mas de repente alguma sugestão, uma ideia ou uma figura conhecida fazem com que as emoções sejam dominadas, às vezes com mais força do que nunca, outras com menos intensidade, em algumas ocasiões são iguais a aquelas sentidas da primeira vez, e em

¹⁸⁴ A obra de Stanislavski traduzida para o espanhol compreende cinco livros. São eles: *Mi vida en el arte*; *El trabajo del actor sobre si mismo – El trabajo sobre si mismo en el processo creador de las vivencias*; *El trabajo del actor sobre si mismo – El trabajo sobre si mismo en el processo creador de la encarnación*; *El trabajo del actor sobre su papel*; *Trabajos teatrales – Correspondencia*.

outras tem um aspecto diferente.
(STANISLAVKI, 1986, p. 224)¹⁸⁵

Através da declaração de Petit, pode-se perceber a utilização deste recurso no desenvolvimento do exercício e posteriormente em cena, quando atuava como *a mulher que está muito mal*. Segundo o pesquisador Matteo Bonfitto, “para Stanislavski, quanto mais vasta a experiência emocional do ator, mais rico é o material que ele tem à disposição para a sua capacidade criativa interior.” (BONFITTO, 2002, p. 29). Além das emoções experimentadas no episódio que relatou, trazendo à tona uma sensação de desistência do mundo, Petit utiliza alguns artifícios de sua passagem pelo balé clássico. Toda a concepção da personagem foi construída na ponta dos pés, como se estivesse em constante desequilíbrio, mesmo ensaiando de pés descalços.

PETIT: E então acho que ela [Camila] pescou de pegar essa história, que poderia ajudar para o personagem, além do meu trabalho corporal. Inconscientemente, como eu te disse, comecei a demonstrar ser aquele personagem mesmo que eu não quisesse. Na verdade, todo o processo que eu vou passando, no meu trabalho e na minha carreira, inconscientemente ou conscientemente, eu vou colocando em outros projetos. Então, a coisa do balé, eu comecei a criar, sem querer, na ponta dos pés e com desequilíbrio e com uma [determinada] postura. Aquilo que era grande, a Camila começou a diminuir. Ela pediu que eu diminuísse todo o meu trabalho e aí eu explorei a

¹⁸⁵ *Precisamente esa memoria, que lo ayuda a repetir todas las sensaciones conocidas, vividas anteriormente, las que experimentó en las giras de Moskvín y con la muerte de su amigo, es la memoria emotiva. Así como su memoria visual hace revivir ante su mirada interior un objeto olvidado hace mucho tiempo, un lugar o una persona, la memoria emotiva puede hacer emociones ya experimentadas. Parecía que se hubiesen borrado del todo, pero de repente alguna sugestión, una idea o una figura conocida hacen que lo dominen las emociones, a veces con más fuerza que nunca, otras algo más debilmente; en algunas ocasiones son iguales a los de la primera vez, y en otras tienen un aspecto diferente.* (Tradução nossa)

personagem mais por fora e tentei ficar um pouco mais contida, mesmo sendo difícil.¹⁸⁶

Dos sentimentos experienciados à ação. Mesmo que tenha sido um trabalho inconsciente, Petit inicia a construção de seu personagem, partindo de exercícios da primeira fase dos estudos de Stanislavki, conhecidos como Linha das Forças Motivadas, chegando posteriormente à Linha de ações-físicas. Esta última fase dos estudos de Stanislavski é utilizada pelo encenador Jerzy Grotowsky como ponto de partida para o início de sua pesquisa sobre o trabalho do ator e desenvolvida posteriormente por Eugênio Barba. Stanislavski cria um sistema de coordenadas que pode ser acessado internamente pelo ator no momento da criação, em sua primeira fase, até chegar à execução de uma ação, “[...] que privilegia o percurso que parte da execução para um desencadeamento de processos ulteriores [...]” (BONFITTO, 2002, p. 39), tornando a *ação psicofísica*. Eugênio Barba busca seus estímulos, partindo das ações físicas para esta mesma construção, mas num campo mais corporal e menos intelectual.

Para tanto, Barba sistematiza seus conhecimentos teatrais e cunha o termo Antropologia Teatral. Este termo é definido como o estudo do “comportamento do fisiológico e cultural do homem em uma situação de representação.” (BARBA e SAVARESE, 2012, p. 14). Nesta situação de representação, encontram-se elementos pré-expressivos, que fazem parte de uma situação extracotidiana, ou seja, não utilizados em nossa rotina diária. O intuito destes estudos é encontrar indicações úteis tanto para o ator quanto para o bailarino, no rastreamento de princípios-que-retornam. Dentre estes princípios, segundo Barba, figuram: equilíbrio precário¹⁸⁷; a dança das oposições; a incoerência incoerente e a virtude da omissão e o princípio da equivalência. Abaixo, detenho-me apenas no elemento “equilíbrio precário” por fazer parte da composição de Petit.

Ao compor a personagem na ponta dos pés, Petit abandona as posições características de um equilíbrio cotidiano em prol de um equilíbrio precário. “A busca de um equilíbrio extracotidiano exige um

¹⁸⁶ Cf. a nota 171.

¹⁸⁷ Barba utilizava outras possibilidades para o mesmo princípio: equilíbrio de luxo ou equilíbrio dinâmico. (BONFITTO, 2002, p. 77).

esforço físico maior: mas é a partir desse esforço que as tensões do corpo se dilatam e o corpo do ator nos parece vivo antes mesmo que ele comece a se expressar.” (Ibidem, 2012, p. 92). Esse desequilíbrio durante as apresentações foi intensificado pelo figurino da atriz, que era composto por sapatos de salto extremamente altos, intensificando ainda mais a instabilidade da personagem. Só um ator que tivesse a prática de alguma modalidade de esporte ou dança que fortalecesse os tornozelos e os pés para impedir maiores lesões, poderia suportar tal experiência. Muitas vezes, ao andar, a atriz utilizava a parte externa do dorso do pé como apoio contra o solo. Concluindo, segundo as reflexões de Barba, “[...] esse ‘equilíbrio de luxo’ desemboca numa estilização, numa sugestividade estética.” (Ibidem. p.92), que pode ser justificado pela consequência do estado da personagem, que está muito mal, já mencionada anteriormente.

Outro ator que tentou reviver algumas sensações, buscando apoio na memória emotiva, foi Duda Cardoso. Um de seus personagens, *o homem que não existia*, talvez seja dos mais complexos da dramaturgia de Pommerat e, portanto, a cena em que o personagem se encontrava foi exaustivamente repetida. A repetição não se devia necessariamente à *performance* do ator, pois, se o personagem não existia, não haveria de tomar tempo do núcleo artístico. Correto? Ele devia apenas manter-se em cena não existindo. Um pouco do que se passou durante esta criação e a debilidade ante este sentimento nas palavras do próprio ator:

DUDA: Durante o processo de ensaio, a gente ensaiou muito esta cena do *homem que não existia* e do *homem mais rico do mundo*. Uma das cenas mais difíceis de achar o tom, de entrar no tom em que estavam os outros atores, do que estava acontecendo no espetáculo. E eu me sentia muito, não existindo em alguns dos momentos e isto foi muito difícil para mim. Ter a sensação de não existir foi bem mais complexo. Porque eu entendia que meu colega de cena tinha um trabalho um tanto mais difícil então ele estava sendo mais trabalhado, mas ao mesmo tempo eu estava sentindo não existindo no processo, pelo meu autoboicote, pela dificuldade de eu estar encontrando no trabalho e pela falta de

comunicação que a gente tinha, eu e a Camila e por não estar... Como eu estava acostumado a trabalhar com a Adriane, que é uma diretora que eu trabalho há mais tempo e tenho uma relação muito próxima, então a gente discute tudo e o tempo inteiro e com a Camila, a gente não tinha esta relação e eu fiquei meio preso, assim em mim. E isso foi pra cena. E eu gosto que isso tenha ido pra cena, eu gosto disso na cena. Eu acho que tudo isso que acontece, toda esta dificuldade, me faz gostar bastante do trabalho.¹⁸⁸

Na declaração acima, o ator afirma que as próprias sensações de recusa à nova direção e ao modo com que o processo se desenvolvia não estavam de acordo com as suas expectativas, criando uma sensação de impotência. E essa sensação, ante a falta de diálogo com a direção e de suas distintas escolhas estéticas, faziam com que Duda se anulasse ante o processo. Mas, não foi apenas esta sensação que o auxiliou na composição de seu personagem desafiante. Paralelamente a estes sentimentos, por uma procura de interiorização, o ator volta a dar atenção a alguns estímulos, outrora importantes.

DUDA: [...] [para] viver essa sensação de não existência, eu trouxe muita coisa minha. Na verdade, este personagem é um frustrado com a vida. E, aí foi a maneira que eu encontrei de estar ali e segurar esta cena que deve ter uns quinze minutos, em que eu fico muito tempo parado, foi tentar achar os maiores momentos de maior vazio que eu tive na vida, momento de ficar realmente oco. [...] Tirar as sensações de não existência da vida e começar a ver coisas... Eu comecei a tentar ver pessoas que existem, mas não existem. Isso foi uma pesquisa minha, por eu trabalhar com *performance* urbana, trabalhar a cidade, que é um ramo que eu tenho pesquisado bastante, eu comecei a voltar a ver as pessoas que com o tempo eu deixei de ver, porque quando eu cheguei

¹⁸⁸ Cf. a nota 153.

em Porto Alegre, eu via muito morador de rua, eu via muita gente na rua, muito mendigo e neste processo eu comecei a me dar conta que eu parei de ver essas pessoas, [...] mesmo que elas estejam no mesmo número ou maior, quando eu cheguei na cidade dez anos atrás. Comecei a rever estas pessoas, moradores de rua, foi uma das coisas mais gritantes, quando eu me dei conta, que eu estava vendo aquelas pessoas todos os dias, mas elas não estão ali. Deixaram de existir na minha vida, porque eu me acostumei, [...] passou a ser normal e cotidiano.¹⁸⁹

Inserido no contexto da multidão, Duda simplesmente deixa de enxergar os habitantes das ruas, como efeito colateral da fantasmagoria, como acontece com a maioria de nós, indivíduos constituintes da população das cidades. Aceitar este caráter fantasmagórico, que influencia a vida cotidiana, tentar ultrapassá-lo e utilizar estas sensações para a criação artística, absorvendo estes impulsos vindos do meio, parece ter sido um dos seus aprendizados durante o processo do espetáculo. E utilizar dejetos ou figuras excluídas como uma das bases da construção do estado de seu personagem, assim considerados pela sociedade atual, encontra ecos na figura de Walter Benjamin. A pesquisadora Jean-Marie Gagnebin afirma que “[...] com efeito, Walter Benjamin não é somente, pela sua bibliografia, um representante destes exilados-refugiados sem papeis nem teto que encontramos hoje por todas as nossas cidades e que talvez sejam a figura de nosso próprio exílio” (GAGNEBIN, 2004, p.83). Para a constatação destas ideias, uma das figuras que Benjamin utiliza para a sua reflexão é a figura do trapeiro¹⁹⁰, descrito em seus estudos sobre Baudelaire, como um catador que recolhe os restos deixados de lado pela maioria da população, que os julga como objetos sem valor. Ao mesmo tempo em que a população relega os restos de sua trajetória pela cidade para estes indivíduos, a sociedade os relega à não existência como seres sociais. Em sua solitária rotina como catador de lixo e sucata, eles não se atêm aos grandes feitos, e sim àqueles sem significação e carentes de sentido, ou seja:

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ *Lumpensammler*, no original em alemão.

[...] aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste, aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém se lembra de seu nome” (GAGNEBIN, 2004, p. 88).

Ou aqueles que simplesmente descobrem-se não existindo mais, como o personagem de Pommerat. Aqueles que, de um momento para outro, simplesmente percebem que tudo pode continuar sem o seu auxílio, sua presença tornando-se insignificante.

Benjamin compara o trapeiro à figura do historiador, que não se deve render aos grandes feitos e às grandes narrativas e sim, apontar o que a história oficial deixou de contar. De certa maneira, ao observar mais de perto o cotidiano destes catadores de lixo, o ator tenta mergulhar nesta situação de não existência, como material poético para alcançar esta frustração de viver ao mesmo tempo com outros semelhantes, mas estar ali como ‘nada’. Fazer com que este nada chegue a cada um dos espectadores não é uma prática de fácil alcance. Durante a peça, o personagem pode passar despercebido, por ter falas pouco significativas ou apenas por parecer ceder à pressão do *homem mais rico do mundo*, que pode ser visto como metáfora do sistema capitalista, que tenta de qualquer forma angariar mais um indivíduo alterdirigido, neste caso, *o homem que não existia*, para a composição da massa que o segue. Mas esta reflexão cabe a cada um. Encerrada minha seleção de depoimentos pertinentes aos atores, parto agora para a visão da direção em relação ao processo.

3.3 O OLHAR DA DIREÇÃO

Tentarei aqui expor os anseios da direção da *Cia. Stravaganza*, juntamente ao processo criativo do espetáculo *Estremeço*. Tomaremos como base para a construção deste subcapítulo, os depoimentos da diretora Camila Bauer, da preparadora corporal Carlota Albuquerque e da diretora artística Adriane Mottola, que mesmo trabalhando como atriz no processo criativo em questão, ainda responde pela coordenação

artística dos trabalhos com a marca da Companhia.

Conforme citado no capítulo anterior, havia uma necessidade dos integrantes da Companhia em falar sobre as mudanças que a contemporaneidade impõe às relações sociais. Para tanto, houve a busca de uma dramaturgia que versasse sobre o assunto. Escolhido o texto, outro aspecto preponderante neste processo foi a adição de novos atores no elenco. Havia uma ânsia, principalmente por parte do núcleo artístico, em desestabilizar o domínio confortável em que se encontravam os integrantes fixos da companhia. Bauer e Mottola pontuam sobre o assunto:

CAMILA: Então veio esta ideia de trazer alguém de fora. Eles queriam este desafio. Eles queriam experimentar outra linguagem, com outra pessoa e [ao mesmo tempo em que] a Adri¹⁹¹ queria voltar a atuar. A *Stravaganza* [es] tava completando vinte e cinco anos: então, vamos propor uma outra coisa diferente, eu atuo. Vamos chamar alguém! Então teve este desafio.¹⁹²

ADRIANE: A gente achava que tinha algo a ver... E, achávamos também – quando eu digo a gente, é mais a Camila e eu, porque eles [o restante do elenco] estavam viajando com a peça que eu já tinha comentado – que seria bom trazer gente nova para mudar um pouco e acabar com alguns vícios, etc. Era isso!¹⁹³

Então, incorporam-se ao processo um profissional que nunca tinha trabalhado com o grupo, Camila Bauer, e outros atores que não participavam do elenco fixo da Companhia, Cassiano Ranzolin e Fernanda Petit. Tem-se aí um grupo de artistas oriundos de diferentes escolas teatrais que se juntam ao elenco no intuito de somar experiências artísticas distintas, a fim de tornar a empreitada mais consistente e desafiadora. A clara intenção do núcleo de direção do espetáculo era desestabilizar o patamar de conformidade em que se encontravam os

¹⁹¹ Cf. a nota 110.

¹⁹² Cf. a nota 108.

¹⁹³ Cf. a nota 30.

atores, tentando, assim, descobrir novas potencialidades escondidas, que poderiam aflorar em momentos de crise.

ADRIANE: [...] Eu acho que a gente trouxe pessoas que têm um trabalho corporal mais forte. Foi esta a ideia. Porque estávamos numa coisa de teatro senhorio. (risos) Não é bem isso! Tudo que eu falo, eu exagero... Sou de escorpião. Eu quero modificar!¹⁹⁴

Partindo-se da premissa de que o espetáculo seria montado paralelamente às oficinas e troca de experiências com artistas das mais diversas áreas e técnicas distintas (teatro de animação, dança, música, entre outros), o trabalho possuía uma característica colaborativa desde a sua idealização. A fluidez e troca de experiências de artistas de diferentes formações, culturas e tempo de atuação nas áreas afins tornou-se um dos pilares da proposta artística e uma ampliação de fronteiras de conhecimento entre o grupo. Reforço o fato de que estas inúmeras atividades seriam coordenadas por uma pessoa desconhecida perante a maioria dos integrantes do grupo.

CAMILA: Um grupo formado e tu tens que dirigir a diretora do grupo. E durante um tempo, de certo modo, tem duas diretoras. A diretora da peça, que sou eu e a da Companhia que é a Adri. Da Companhia que já tem uma trajetória, um tipo de estética, que trabalha muito com a comédia - como eles mesmos falam - e com peças infantis e eu, que venho de fora, com outro olhar. Mas, aí a gente teve um texto que foi o ponto em comum. E eles no início tinham essa coisa: ninguém vai entender nada!¹⁹⁵

Mottola versa sobre a questão, colocando seu ponto de vista, de sua volta à cena como atriz, sob a direção de outro profissional:

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Cf. a nota 108.

ADRIANE: Acho que foi porque a Camila quis. Era melhor mesmo, porque senão eu iria encher muito o saco dela. Já enchi como atriz, imagina se eu tivesse mais tempo e não tivesse que me preocupar comigo. E eu achei que eu podia mesmo dizer aquilo. E era interessante aquele personagem que era uma mulher mais velha... No espetáculo é *a mulher velha*.¹⁹⁶

De acordo com os depoimentos acima, percebe-se que a dificuldade exposta pela forma do texto, fragmentado, não era o maior empecilho para a direção. A pesquisa pessoal de Bauer, em dramaturgia, costumava atravessar alguns pontos espinhosos em relação ao seu entendimento. A sua maior preocupação era vencer o desafio da orquestração dessa numerosa equipe, que como coletivo, já trabalhara anteriormente em inúmeros espetáculos e, conseguir consequentemente ser bem aceita pelo grupo.

Partindo da própria estrutura do texto do dramaturgo, entrecortado em monólogos confessionais em primeira pessoa, foi dado o primeiro estímulo, com o principal intuito de conhecê-los, ao mesmo tempo em que tornava natural aos atores, o universo do dramaturgo francês. O exercício em questão seria estruturado a partir da narração de acontecimentos do passado individual de cada um dos atores que tivessem sido pertinentes para a construção do indivíduo que se apresentava para a montagem. Algo que tivesse mexido profundamente com cada um. Para tanto, montou-se um cenário improvisado com uma cortina ao fundo. Um a um, os atores deveriam sair de trás da cortina e contar o acontecimento mais terrível do qual se lembrassem.

CAMILA: Essa ideia veio porque eu queria conhecê-los, para [que eu pudesse] trabalhar com eles. Porque eles se conheciam, mas eu não os conhecia. E pra mim é muito estranho trabalhar com pessoas que eu não conheço. Teatro pra mim tem uma coisa muito forte, que é um ato de amor. Porque tu vais ficar nove meses com alguém, vários dias da semana, horas em cima de um

¹⁹⁶ Cf. a nota 30.

texto, que é curto, a peça tem uma hora e, o que as pessoas fazem todo este tempo, senão trocar coisas e compartilhar coisas. Então, como é uma peça [em] que as pessoas dão depoimentos, eu quis saber deles.¹⁹⁷

Segundo as palavras da própria diretora, não havia nenhuma “segunda intenção” com este exercício no momento de sua proposição. Mas, no decorrer de seu desenvolvimento, pode-se perceber a gravidade da exposição do fato e a confiança nos colegas, além dos parâmetros técnicos de narração, tom de voz e presença física em cena. Também se pôde começar a perceber qual era a maneira de cada um dos atores de contar uma história. Perceber suas emoções em relação ao fato contado, se aquele instante já tinha sido digerido ou ainda estava muito presente, incomodando em sua memória. Alguns atores contavam aquele acontecimento pela primeira vez. Alguns se emocionavam mais, outros nem tanto. No desdobramento deste exercício, cada ator selecionava um dos depoimentos ouvidos, para, em seguida, contá-lo à sua maneira, mas com a premissa de manter os princípios daquilo que foi narrado, sem alterá-los. Certamente, mesmo mantendo a estrutura do narrado, houve mudanças. A organização da fala e do discurso do indivíduo tende a salientar alguns fragmentos mais interessantes do seu ponto de vista, em detrimento de outros. Pode-se pensar que as respirações, pausas e diferentes entonações são intrínsecas ao indivíduo que profere um discurso.

Como se sente um indivíduo ao relatar algo guardado há tanto tempo e com um grande teor de importância para a sua vida? Talvez tenha sido este o principal desdobramento do exercício. Assim, como aqueles personagens *estremecidos* do texto de Jöel Pommerat, que compartilham algo tão íntimo, os atores tiveram que experimentar na própria carne este ato. Um ato verdadeiro que deveria ser escavado e descoberto lá do fundo de sua memória. Este exercício ficou conhecido na equipe como o *depoimento estremecedor*.

Trazendo mais uma das figuras que Benjamin utiliza para suas reflexões, podemos pensar que a direção tomou uma perspectiva através do papel do homem que escava. Um dos fragmentos de seu livro, *Rua de*

¹⁹⁷ Cf. a nota 108.

mão única, de 1928, intitula-se “Escavando e recordando”, o qual destaco a seguir:

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois *fatos* nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente. (BENJAMIN, 2000, p. 239 e 240).

Escavar como metáfora para recordar. A memória como um meio para exploração do passado. Embaixo das camadas de terra, segundo o autor, mesclam-se passado e presente, esquecimento e recordações. Esta

atividade de escavação revolve o passado e o deixa novamente em contato com a lembrança, deixando de ser esquecimento. Esta atividade tem como objetivo a descoberta. A escavação, como método arqueológico, não se limita à descoberta de algo que possa ser recuperado totalmente. Mas, estes resquícios encontrados podem configurar-se como uma exigência fundamental: a de que haja a reflexão suscitada pela escavação neste momento presente.

Ao escavar as camadas de *solo mnemônico* e entrar em contato com as memórias ali presentes, os atores tomam a sua própria experiência como material para a construção dos discursos proferidos por aqueles personagens que terão voz no palco, durante a encenação do espetáculo em questão, numa tentativa de se apropriar da memória emotiva e utilizá-la em cena.

Segundo o pesquisador Luciano Ferreira Gatti, “o essencial na descoberta do passado é assinalar a sua importância para o presente daquele que descobre.” (GATTI, 2002, p.14). Ou seja, a busca pelas reminiscências do passado é necessária para a reflexão do próprio presente, não se resumindo apenas à descoberta, mas principalmente no significado que ressurge do modo em que está. É impossível que aquela lembrança redescoberta tenha a mesma conotação anterior na qual estava ancorada.

Para Gatti, “a construção de uma imagem de si a partir da conjunção entre passado e presente é o que constitui para Benjamin a elaboração da experiência. É o contato reiterado com o passado que confere ao presente a possibilidade de constituir a experiência do sujeito.” (ibidem. p. 15). A constituição da experiência para Benjamin permeia a memória coletiva e a individual, constituindo-se de um evento histórico.

Sendo o passado coletivo parte de memórias individuais, a modalidade testemunhal, que o exercício citado acima tomou como base para a sua realização, pode ser um dos principais veículos de reconstrução do passado, onde as vozes dos rejeitados tomam a cena. A partir deste, há a capacidade do interlocutor de articular novas formas de expressão e construção de subjetividades e as pôr em cheque. Segundo a pesquisadora Nelly Richards (2002), “o testemunho [...] sugere uma captação situada no real (relativa, parcial) que corrige o olhar totalizante do enfoque macrosocial.” (RICHARDS, 2002, p. 66). A perspectiva individual é ouvida e posta em reflexão. Esta perspectiva acentua a

fragmentação da experiência individual, tirando de foco a essência totalizante e coloca o monologismo da voz do autor, que decodifica os inúmeros fragmentos na possibilidade de uma nova significação. Por isso, a utilização de depoimentos individuais acrescenta e enriquece o desenvolvimento, tanto do processo de montagem em questão quanto desta pesquisa. Ao analisar o espetáculo como obra de arte posta ao público e fazer dele um paralelo com a opinião dos agentes da ação do espetáculo, há a possibilidade de desestabilizar a grandiosidade da *performance* teatral para valorizar os detalhes, indo ao encontro da análise benjaminiana. Segundo a pesquisadora, Benjamin era “amante das porções e frações de experiências que relatam o todo, nunca a partir de um saber confiado em sua plenitude [...]” (Ibidem. p.65). E é com esta perspectiva que pretendo refletir acerca da trajetória da Companhia, a partir deste momento específico, que foi a idealização e montagem de *Estremeço*.

A análise de Adriane Mottola, em relação à direção de um espetáculo, vai ao encontro às ideias de Camila Bauer, no que se refere à necessidade de se conhecer o *material* que se tem em cena, ou seja, conhecer os atores.

ADRIANE: Então, cada pessoa é diferente, isso também enriquece bastante! Agora, você tem que saber usar a potencialidade das pessoas que chegam [ao grupo]. Que não têm algumas qualidades, mas têm outras e complementam o que tu não tens. [...] Por isso, um diretor precisar *atacar* cada ator de um jeito diferente. Eu não sei se eu sei fazer isso, mas eu pelo menos penso como vou fazer. Mas claro, eu tenho uma vantagem de conhecer as pessoas com quem estou trabalhando há mais tempo.¹⁹⁸

Mesmo com opiniões contrárias e divergentes, tanto os integrantes da Companhia quanto Camila Bauer toparam o desafio de compor este texto juntos, que no início soou muito estranho aos ouvidos da maioria. Para que os atores não se sentissem completamente fora de seu contexto, visto que a dramaturgia já era considerada um primeiro

¹⁹⁸ Cf. a nota 30.

entreve, a primeira opção foi apropriar-se da maneira de trabalho que o grupo costumava empregar, ou seja, onde todos possuem “voz” na condução da cena e, de certa maneira, a direção optou por este caminho. Porém, não foi um caminho fácil:

CAMILA: Foi difícil. Claro! Porque eles já têm um método de trabalho. Deles, de vários espetáculos. A gente normalmente trabalha assim: se tu quiseres usar, tu usas, senão, não! E tinha coisas que eram superinteressantes, que são lindas do processo deles e que a gente tem que acolher porque é maravilhoso, é rico e criativo e tem [outras] coisas que não cabem muito dentro daquela proposta de texto e encenação.¹⁹⁹

Encontraram-se então, no decorrer do processo, grandes possibilidades de construção da cena em cima de improvisações propostas pelos próprios atores. E inserido neste contexto, havia um processo de direção de pequenas cenas por parte dos atores. Um dos atores escolhia uma cena que lhe interessasse, selecionava os colegas que acreditava que mais se encaixavam no recorte em questão e propunha uma pequena encenação, que posteriormente seria exposta aos demais integrantes do elenco. A companhia possui um grande acervo de materiais e figurinos que ficava à disposição para ser utilizado.

A função de Camila Bauer, neste momento, era de selecionar o que ficaria ou não em cena, e posteriormente, de conseguir dar um corpo único à encenação. Por conta de o texto ser composto de fragmentos e de cada um dos atores poder dar andamentos específicos às ações nele contidas, o espetáculo poderia tornar-se algo sem uma identidade definida. E não era esta a intenção da direção:

CAMILA: Eles criaram praticamente tudo, e meu trabalho entrava em dar um norte pra tudo isso. E, claro, como são fragmentos, cada um poderia ir pra uma linha totalmente diferente [...] mas ao mesmo tempo era o mesmo espetáculo. Então, como compor um universo do espetáculo e que

¹⁹⁹ Cf. a nota 108.

tudo aquilo pudesse se encaixar? Foi onde eu fui um pouquinho mais... Não sei se dura é a palavra, mas dando este norte. Porque alguém tem que dizer, isto não tem!²⁰⁰

Aos olhos da coreógrafa Carlota Albuquerque, a oportunidade de trabalhar junto à *Cia. Stravaganza* foi uma experiência enriquecedora e auxiliou em sua pesquisa de dança-teatro, iniciada há vinte e seis ou vinte e sete anos atrás, segundo declaração da própria artista. Ela afirma que foi chamada para buscar a mesma unidade mencionada acima por Camila Bauer, mas num contexto mais corporal. O seu trabalho consistia na coordenação da harmonia no movimento dos corpos dos atores, sem que estes perdessem sua individualidade e, mesmo assim, estivessem a serviço da estranheza destas figuras que compõem a narrativa do espetáculo. Criou-se muito, e a seleção do que permaneceria ou não foi um tanto complexa.

CARLOTA: Ao mesmo tempo em que eu acho que é bacana aquilo que a gente consegue no *Estremeço*, este foi um trabalho muito difícil, porque se perderam muitas coisas. Existia um vocabulário de partituras muito rico e a escolha foi muito difícil. Foi o trabalho que eu fiz com a *Stravaganza*, o mais difícil, eu diria, pra poder escolher. Das escolhas.²⁰¹

Carlota Albuquerque menciona ainda que teve liberdade absoluta na condução de seu trabalho junto aos atores, e que a sua principal contribuição foi a condução do trabalho.

CARLOTA: [...] ficou uma estrutura coreográfica, acho que tem minha colaboração nas partituras, talvez nos desenhos, uma colaboração mais de orientação, porque eles são criadores disso. Absolutamente. [...] Eu trabalho muito em cima

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Entrevista com a coreógrafa Carlota Albuquerque, no *Teatro Renascença*, em maio de 2014.

das provocações e [n]isso eu tive liberdade absoluta. Eu acho que é um grupo bastante inteligente, [...] com fisicalidades muito distintas. Pessoas com muita fisicalidade e pessoas não disponíveis para o movimento, pessoas com problemas musculares, de não trabalho muscular.²⁰²

Além da orquestração destes corpos e da criação desta unidade que se buscava no processo, Camila Bauer ainda tinha que dirigir a atriz e diretora artística do grupo que, de certa forma, possuía outros pontos de vista em relação à direção, e tinha uma visão crítica em relação ao todo. As divergências artísticas existem na maioria de grupos formados, que procuram uma intersecção entre as diversas atividades teatrais. Essas divergências estéticas, colocadas de maneira correta, podem engrandecer o resultado do trabalho.

ADRIANE: Eu achava que a peça era muito apolínea, [es]tava se tornando uma coisa apolínea e eu achava que [devia] ser dionisíaca. Eu achava que tinha que ter emoção e tinha que explodir... E tinha que ser: Ah! Eu achava que faltava corpo... Isso tudo uma viagem!²⁰³

Estas diferentes visões de encenação de um mesmo texto enriquecem o resultado perante o público e dão novas oportunidades aos envolvidos, oferecendo-lhes diferentes possibilidades e caminhos, permitindo a reflexão do processo como um todo. Por ser pesquisadora de dramaturgia, Camila Bauer parece ter analisado criteriosamente o texto dramático da peça e deste retirou estímulos que levou como parâmetros para a construção do espetáculo durante o processo. Em função de o texto expor a solidão presente no mundo e na cultura contemporânea, a diretora optou por trabalhar com equipes separadamente, depois de um determinado momento do processo. No início, o trabalho do grupo foi levado como um todo, nos exercícios relativos aos depoimentos e durante as oficinas que foram ministradas

²⁰² Ibidem.

²⁰³ Cf. a nota 30.

pelos artistas convidados. Com o decorrer do processo, formaram-se pequenos grupos ou até mesmo ensaios solitários.

ADRIANE: [...] Eu acredito no processo. Então, pra mim, o processo foi muito legal enquanto era companhia, enquanto a gente trabalhou improvisando, criando cenas e etc... Mas, quando saiu dali e foi pro texto, ao contrário do Lauro, eu acho que a gente não aproveitou o que fez aqui pra chegar ao texto... Calma, aproveitar você sempre aproveita, mas eu não vejo aqueles personagens e aquelas cenas. Eu acho que a gente tinha a ilusão de que todo mundo iria estar em cena, o tempo inteiro. Porque a gente improvisava sempre todo mundo em cena o tempo inteiro. E depois ficou o monólogo do Lauro, o monólogo da Sofia, o monólogo da Jana... E isso nos fragmentou...²⁰⁴

A fragmentação do texto foi levada para o processo e, conseqüentemente, para a cena. Fazendo um paralelo da escritura textual com a escritura cênica, a direção queria que os espaços em branco, presentes entre um fragmento e outro no texto, se tornassem perceptíveis na montagem. Portanto, onde houvesse espaços em branco no texto, haveria espaços vazios na cena. Esta composição significa a falta das relações entre os fragmentos e uma conseqüente perda de relação entre os personagens presentes nestes fragmentos.

A afirmação de Adriane Mottola (acima) evidencia o rumo que Camila Bauer não gostaria que a peça tomasse, onde os personagens estivessem todos juntos o tempo todo. Se os personagens são solitários, então não há relação entre eles.

CAMILA: Como é que a gente mantém este isolamento da figura? Porque era o que o pessoal comentava, era um processo solitário, no fundo. Porque a Jana tem quatro páginas de texto e a cena é dela. E ela vai lá e vai falar estas quatro páginas. Ela ensaia sozinha aquilo, aquele texto. Mas também teve todo o processo de trabalhar

²⁰⁴ Ibidem.

com o coletivo, todo mundo junto criando as suas cenas, mas no final das contas é ela com o texto. A gente foi cortando, cortando e fui cortando quase todas [...], até a pessoa ficar sozinha de novo em cena. Não era o que eu queria no início, eu não sabia se eu gostaria de alguém em cena, mas era o me parecia mais verdadeiro com a proposta do texto e a proposta da encenação, enfim, de tudo.²⁰⁵

O processo foi difícil. Todas as pessoas envolvidas têm este mesmo sentimento. Tanto pela extensão como pela complexidade do texto e pela quantidade de profissionais envolvidos. Foi desafiador e instigante para alguns mais do que para outros. A equipe de direção teve a necessidade de se mesclar e se recriar. Trouxe suas sugestões, experiências e inquietações para transformar as ideias trazidas por Jöel Pommerat num espetáculo palpável e visível aos olhos do público.

Carlota Albuquerque afirma que a relação com a direção é a que mais a fascina, junto à descoberta de como funciona a cabeça deste diretor e de como o seu trabalho vai ao encontro dos outros. O processo torna-se uma busca constante deste entrosamento da equipe de criação, por mais que haja distintos valores estéticos a serem selecionados como sendo aqueles que permanecerão.

Adriane Mottola, por sua vez, acredita que o processo é parte primordial do espetáculo e que quando olha para um texto, do qual ela não tem a mínima noção de como montar, aí sim, tem seu primeiro grande estímulo.

Já Camila Bauer, diretora que topou este desafio de coordenar toda esta equipe, expõe a intensidade com que o trabalho atingiu a todos:

CAMILA: Porque a gente começa e não dá pra ser superficial, quando se fala em algumas coisas. Porque a pessoa chega em casa detonada e a família diz: nós te demos tanto amor... Como isso foi acontecer? E tu pensas, mas acontece com todo mundo. Ou alguém chega e diz, que no

²⁰⁵ Cf. a nota 108.

mundo só há queixas e reclamações, daqui a pouco o mundo não vai ter mais... ou então um dia o mundo vai estourar.²⁰⁶

A rotina dos atores e direção durante este processo foi marcada por ensaios exaustivos, às vezes pela manhã, outras vezes à noite. No meio disso tudo, parece haver uma possível constatação de que as ideias que o texto tanto evidencia estão ao seu redor e há apenas a certeza da impossibilidade de fuga de tudo isso. Tanto como profissionais quanto como indivíduos, parece que não estão suportando mais esta falta de relações e de experiências.

Por toda esta seleção de relatos destacados, percebe-se que o intuito de desestabilização do lugar comum surtiu efeito: houve a experimentação do novo e a troca de cadeiras e funções que há muito os integrantes da *Cia. Stravaganza* procuravam. Mas, os atores deste coletivo estavam prontos para tal empreitada? Tinham a mínima consciência de que tratariam de seus anseios e teriam que problematizá-los e refletir sobre suas atitudes e sua relação como grupo? Refletirei sobre estas questões nas páginas conclusivas desta dissertação.

²⁰⁶ Ibidem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trajeto percorrido até este momento procurou construir uma breve trajetória da *Cia. Stravaganza* para, posteriormente, deter-se mais especificamente entre os anos de 2012 e 2014, onde os integrantes do coletivo debruçaram-se sobre as questões que permeavam o universo do dramaturgo Jöel Pommerat, no espetáculo intitulado *Estremeço*. Neste período temporal, outras atividades do grupo eram executadas concomitantemente, tais como oficinas e apresentações de outros espetáculos em repertório. Resumidamente, o ano de 2012 marcou o período em que as atividades relativas ao processo criativo foram mais intensas, culminando na estreia do referido espetáculo. O ano subsequente, 2013, foi o momento de discussão para levantar os pontos que funcionaram em cena e aqueles que ficaram aquém do objetivo proposto, promovendo os ajustes necessários na encenação. Por fim, 2014 foi o ano de consolidar o espetáculo com atuações mais equilibradas e seguras, contando com uma equipe de trabalho de aproximadamente quinze pessoas, com um nível de sintonia mais apurado, que fazem este espetáculo aparecer aos olhos do público.

Para a composição desta trajetória, foi imprescindível a utilização das entrevistas como ponto de base para a construção deste trabalho, multiplicando, assim, os diversos pontos de vista de uma mesma obra de arte finalizada, mas que ainda mantém-se ativa em constante devir. Foi a partir dos fragmentos de memória de cada um dos indivíduos que mais se envolveram artisticamente no processo, que este grande quebra-cabeça foi montado. E na ocasião da proposta deste trabalho, talvez muitas daquelas pessoas não estivessem dispostas a tocar num assunto tão recente e polêmico dentro da vida do coletivo. Tento responder o porquê desta suposição.

Quando iniciei os primeiros contatos com Mottola, a fim de consolidar a futura execução deste trabalho, houve certo desconforto ao indicar as possibilidades às quais eu poderia me ater. Dos espetáculos em repertório que estariam realizando apresentações durante a minha primeira estada em Porto Alegre, durante o tórrido verão gaúcho, havia algumas opções de espetáculos infantis e três espetáculos adultos. Descartados os espetáculos infantis, por fugirem do centro da questão

por mim almejada, restaram aqueles voltados ao público adulto. Dois deles tratavam diretamente sobre a questão da contemporaneidade.

Os textos das duas encenações foram encaminhados a mim por e-mail. Li o material enviado com tal ansiedade, como se não tivesse mais tempo hábil para tal escolha e concluí que ambas possuíam aprimoramento linguístico e estético e que se encaixavam perfeitamente em meus objetivos. Além disso, ambas poderiam ser vistas ao vivo: uma em Porto Alegre e outra em Recife. Assisti ao espetáculo *Pequenas violências silenciosas e cotidianas* ao vivo e a *Estremeço*, através de vídeo disponibilizado pela equipe da *Cia. Stravaganza*. Mas, algo na dramaturgia de Pommerat me fez preferi-lo em detrimento da dramaturgia de Kike Barbosa. Talvez tenha sido pela maneira com que são proferidos os discursos existentes no texto. O texto de Kike Barbosa é direto e sem meias palavras, narrado num contexto das tragédias diárias cotidianas em paralelo com o de Pommerat, que também trata de injustiças que acontecem em nosso dia a dia, mas, que, em minha opinião, nos desafia de um modo mais cognitivo. Aquelas palavras ditas por aqueles personagens tem um misto de verdades, omissões, significados ambíguos, numa constante tentativa de persuasão. Era como se aquelas figuras quisessem angariar pessoas que as auxiliassem, as ouvissem, ou até intercedessem por elas.

Qual foi a surpresa de Mottola quando eu disse a ela que gostaria de escrever sobre o *Estremeço*. A mim, parecia uma tarefa mais desafiadora e talvez, também, à própria equipe de criação do espetáculo por retomar o contato com aqueles momentos difíceis e desgastantes dos ensaios. Contudo, a partir de um trecho do fragmento de Walter Benjamin, “Escavando e recordando” (1928), podemos pensar que este exercício pode ter contribuído com o processo e o distanciamento que se deve tomar da obra artística. “Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois fatos nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação.” (BENJAMIN, 2000, p. 239). Somente exercendo a crítica sobre os momentos de crise pode haver um desdobramento para prevenir outros momentos como estes e saber como enfrentá-los da melhor maneira possível.

Ao exercitar a memória perante as questões abordadas, bem como acessar estes diversos espaços utilizando a “indispensável [...] enxada

cautelosa e tateante na terra escura” (Ibidem, p. 239), encontramos as preciosidades descritas pelo filósofo para fornecer a imagem daquele que lembra, sem deixar de lado o caminho percorrido para chegar até esta descoberta. Afinal, há todo um contexto específico em torno dos acontecimentos.

A tarefa de tentar recriar os passos e algumas das práticas mais significativas que culminaram na encenação do espetáculo *Estremeço* tem raízes nos anos anteriores do referido processo. Tentei levar em conta as experiências anteriores de todos os envolvidos e uma maneira como o coletivo reconhece o mundo e se vê inserido nele. Grande parte desta bagagem deve-se à Mottola e a ética que ela impõe aos seus colaboradores. De sua prática de tentar experimentar o desconhecido, de não ter medo de trilhar por caminhos difíceis e que desafiem o grupo.

Voltando com as reflexões de Benjamin e seu texto “Experiência” (1913), Adriane poderia ser vista como uma figura emblemática que, durante toda a sua trajetória, luta contra a cultura filisteia, em busca de uma experiência da qual Benjamin almejava partilhar. Uma experiência plena de sentido. “Pois, cada uma de nossas experiências possui efetivamente um conteúdo, conteúdo que ela recebe de nosso próprio espírito. O indivíduo prudente acomoda-se no erro” (BENJAMIN, 1989, p.24). A capacidade de ousar parece estar no cerne desta questão. Ousar sem medo de errar e utilizando a sua bagagem técnica e intelectual para contornar as dificuldades que certamente serão encontradas pelo caminho.

Portanto, é na figura de Mottola que o grupo é calcado. O movimento parece ser recíproco, pois parece ser no grupo e, conseqüentemente, na obra artística que surgirá dele, que a artista leva como o foco de sua vida. Nenhum outro artista esteve tão envolvido na história do grupo como ela e, passadas três décadas de ação contínua, os obstáculos pelos quais a sua história esteve atrelada ao nome do coletivo divergem de acordo com o momento histórico em que estão inscritos.

Desde o final dos anos 1990, com a globalização e o desenvolvimento das tecnologias de informações, principalmente da internet como influenciadora na vida de cada indivíduo, o trabalho de teatro em grupo apresentou um declínio. Afinal, existe uma luta diária pelas prioridades individuais que impedem o sentimento coletivo de se desenvolver. Um grupo de indivíduos, onde todos paguem suas contas, vindas das receitas provenientes do mesmo, não parece ser uma prática

que consiga manter-se nos dias de hoje, a menos que o grupo tenha a intenção de transformar suas ideias em mercadorias. E não parece que este seja o intuito de Mottola, enquanto ela estiver ocupando a função de diretora artística do coletivo em questão. A repetição das mesmas fórmulas, comumente trabalhadas em espetáculos cujo principal intuito é entreter, não atrai a sua atenção. A sua ânsia artística pede mais profundidade, tanto nas escolhas dos temas, quanto na forma de abordá-los.

O viés do entretenimento, na época atual, poderia ser uma saída para que o coletivo se mantivesse em atividade e vivesse apenas de bilheteria, pois a procura do grande público pelo que está na moda, sempre ditada pelos grandes empreendedores, é maior. Mas não é este caminho que Mottola deseja trilhar. Mesmo com as dificuldades, o seu interesse é focado na reflexão de temas que ainda tenham a possibilidade de serem discutidos. E este é o grande norteador da escolha do espetáculo e, por tratar de um tema tão contemporâneo a nós, as reflexões abordadas na peça acabaram repercutindo nas relações do grupo. Se cada um dos atores possui a sua família e luta para que os seus ideais de vida estejam em primeiro lugar, os ideais de grupo ficam relegados ao segundo plano ou para sanar situações de emergência. Tomando as ideias presentes na dramaturgia de Pommerat, Mottola questiona-se:

ADRIANE: Eu fico pensando, o que vai ser de nós? Eu acho que o grande problema é que somos uma grande malha. Eu acho que está cada um por si e eu não vejo como fazer as coisas sem conexão do grupo, sem que as pessoas se apoiem.²⁰⁷

A sua posição em relação a atitudes individualistas dentro do coletivo é levada de forma rígida. E, neste contexto, estariam os atores prontos a tratar de um tema tão impregnado em nossa cultura contemporânea, a ponto de não conseguirem distingui-lo? Alguns exemplos específicos, dentro do contexto do espetáculo *Estremeço*, foram descritos mais detidamente do que outros. Mas isso não significa que o restante do elenco não possua também esta capacidade e que não

²⁰⁷ Cf. a nota 30.

tenham utilizado o subterfúgio da inspiração do meio para a sua criação. Alguns deixaram transparecer mais do que outros.

O papel do artista parece ser imprescindível neste caos contemporâneo em que estamos inseridos. Alguns exemplos foram dados durante o desenvolvimento deste trabalho, acentuando que o papel do artista é o de desmistificar as tendências e tornar-se uma âncora, no sentido da contracorrente da avalanche de estímulos a que somos submetidos.

Podem-se caracterizar esses indivíduos-artistas que tenham uma subjetividade mais aflorada ao tipo de caráter *introduzido*, utilizando as categorias formuladas por David Riesman, mesmo que ele não tenha separado os indivíduos por afinidades subjetivas e sim, por territórios. Mesmo utilizando o meio em que estão inseridos para absorver estímulos, não há uma colonização imediata, encontrando dificuldades para a sua adaptação ou imersão no contexto comportamental da maioria da população.

O artista, a que me refiro, utiliza o meio para influenciar a sua subjetividade, formulando assim uma crítica em forma de manifestação artística. Podemos recordar aqui, também, o papel do artista na poesia de Baudelaire, anteriormente citada, que consegue mergulhar na multidão sem que seja seduzido por ela e, deste mergulho, ainda retira seu material para a criação. Stanislavski contribui para esta reflexão, reforçando a mesma ideia a este respeito: “Além disso, o ser humano, e com maior intensidade o artista, é capaz de recordar e voltar a reproduzir não só o que ouve e vê na vida real, mas também aquilo que de um modo visível e inaudível se cria em sua imaginação” (STANISLAVKI, 1986, p. 226).²⁰⁸

A imaginação ainda é um dos principais estímulos para a criação artística e uma grande potência crítica em relação ao presente. Segundo Chauí, “[...] o artista, pela imaginação, capta o essencial e reúne o que estava disperso na realidade, fazendo-nos compreender o sentido profundo e invisível de alguma coisa ou de alguma situação” (CHAUÍ, 2000, p. 146 e 147). Ao presentificar suas ideias a respeito de algo que pode ser identificado, a realidade pode ganhar sentido. No caso do

²⁰⁸ *Además, el ser humano, y con mayor razón el artista, es capaz de recordar y volver a reproducir no lo que ve y oye en la vida real, sino también lo que de un modo visible e inaudible se crea su imaginación.* (Tradução nossa).

espetáculo, a realidade ganhou sentido a partir de uma ótica conjunta de todos os artistas envolvidos. Mottola discorre sobre o resultado da encenação, dizendo que um dos grandes destaques do espetáculo, são as atuações do elenco.

ADRIANE: Eu acho que o *Estremeço* existe, porque... É claro que pela encenação, mas também porque os atores são potentes. É bonito. E eu fico impressionada. [...] A gente pode ter as diferenças de discutir, mas como atores, eu não tenho o que dizer.²⁰⁹

Mottola mostra ter conhecimento de causa, quando reconhece as dificuldades pelas quais o processo foi permeado. Sua experiência, tanto à frente da direção da *Cia. Stravaganza* quanto da maioria dos espetáculos que estrearam após o falecimento de seu companheiro, dá a ela uma ótica distanciada, mesmo tendo participado ativamente do processo. A sua visão crítica tende a colocar os prós e os contras dos ensaios, conjugando assim uma ideia do que experienciou durante a preparação e o que vê em cena. Este movimento do pensamento de Mottola, tomando distância da obra artística da qual participou e aproximando-se novamente, encontra reflexões nas palavras do ensaísta francês Georges Didi-Huberman, que tem sua produção fortemente influenciada pela obra benjaminiana. Em entrevista concedida em Buenos Aires durante a sua visita à *Universidad Nacional de Tres de Febrero*, o filósofo descreve que não aceita a separação da dimensão emocional e intelectual. E neste emaranhado os pensamentos convivem com a emoção e vice-versa. Não há possibilidade de que o pensamento possa assimilar o seu objeto, sem que a emoção esteja presente. Para exemplificar a sua afirmação, Didi-Hubermann relembra dos momentos em que presenciou seu pai pintando em seu ateliê e como ele tomava distância e aproximava-se de sua obra em construção. Fazendo uma analogia com a atividade do pensamento, o filósofo reforça que ao olharmos de perto, não conseguimos enxergar a extensão do todo e ao contrário, se nos distanciamos há detalhes que escapam de nosso campo de visão. “A emoção é o momento em que se está muito perto: quando o olhar e o

²⁰⁹ Cf. a nota 30.

tato se sobrepõem. Tomar distância é importante para exercer a crítica, mas se só nos afastamos, é inevitável que o fenômeno se perca” (DIDI-HUBERMAN, 2014).²¹⁰

Por estar envolvida duplamente no processo, como atriz e como diretora artística da Companhia, Mottola parece ter transitado, a todo o momento, entre o sensível e o intelectual, a que Didi-Huberman se refere: criando colaborativamente, instituindo funções, agregando parcerias e tentando convencer a direção a trilhar alguns caminhos, os quais acreditava serem os mais acertados. E para os planos do futuro da *Cia. Stravaganza*, alguns projetos já estão sendo idealizados. Mas estes projetos deverão ser discutidos, mais ativamente, por aqueles que estejam dispostos a trilhar o caminho em equipe. Como uma verdadeira Companhia, com o peso artístico dividido por todos os ombros. Mottola reflete sobre o assunto:

ADRIANE: Pretendemos criar vários caminhos e nem todos precisam participar de todos os caminhos. Agora, a gente vai perceber quem quer continuar e quem vai ficar pelo caminho. Eu não acho que a gente agiu como grupo durante este processo. Um pouco por causa da peça.²¹¹

O processo fragmentou o grupo, principalmente pelo tema do espetáculo. Seus integrantes entraram num processo de imersão, solitariamente, contrário ao que acontecia normalmente, deixando a unidade do coletivo em segundo plano, em função do objetivo maior de dar credibilidade ao que seria construído para o palco. Dialeticamente, a equipe torna-se uma “multidão solitária” de atores que compõem um mesmo grupo. Afinal, o movimento da vida é constante e as leis da natureza, da sociedade e do pensamento humano só cessam com a morte. E não há fuga para isso, pois “a sensibilidade cênica geral, sendo resultado de cada elemento que a compõe, é a mais simples e natural

²¹⁰ Entrevista concedida à Cecília Macon para o site: www.lanacion.com.ar. *La emoción es el momento en que uno está muy cerca: cuando se superponen la mirada y el tacto. Tomar distancia es importante para ejercer la crítica pero si uno sólo se aleja, es inevitable que se pierda el fenómeno.* (Tradução nossa).

²¹¹ Cf. a nota 30.

condição humana” (STANISLAVSKI apud. BARBA e SARAVESE, 2012, p.138).

Entretanto, aqueles que sobreviveram ao processo e puderam refletir criticamente sobre o acontecido seguem em frente. Talvez, não todos juntos, mas ligados pela grande malha que une artistas a questionarem a realidade onde estão inseridos e a fazer com que encontrem olhos e ouvidos dispostos a apreender o que o teatro ainda tem a nos ensinar, ou seja, a viver.

Neste momento
Do alto da minha ausência de vida portanto
Eu acho que posso dizer sim
Eu lhes digo até logo
Senhoras e senhores.
(POMMERAT, 2007, p. 31)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luís Alberto. Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação. In: _____. **Revista de relatos, reflexões e teoria teatral da Escola Livre de Teatro de Santo André**. Cadernos da ELT - número 2, junho/2004, Santo André: ELT, 2004. p. 1-10.

ALABARSE, Luciano. Para se surpreender. **Jornal Zero Hora**. Segundo caderno. Teatro opinião. Data: 22 de agosto de 2013, p. 6.

ALBERTI, Verena. Fontes orais: Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Editora Contexto, 2005, p. 155 – 202.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASLAN, Odette. **O Ator do Século XX: Evolução da Técnica, Problema da Ética**. Tradução: Rachel Araújo da Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2005.

AVELINO, Yvone Dias. Experiências e trajetórias de vida: As tramas da memória universitária a partir de depoimentos orais. In: **Projeto História 22: História e oralidade**. Nº 22. Junho/01. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC- Editora da PUC/SP, 2001, p. 223 – 238.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Editora É Realizações, 2012.

BAUER, Camila e MOTTOLA, Adriane. **ESTREMEÇO**. Programa de estreia do espetáculo *Estremeço*. Porto Alegre, 2012. Acervo próprio.

BENJAMIN, Walter. A vida dos estudantes. In: _____. **Documentos de cultura. Documentos de barbárie: escritos escolhidos**. Seleção e

apresentação Willi Bolle. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

_____. Experiencia. In: _____. **La metafísica de la juventud**. Tradução: Ana Lucas. Paidós: Barcelona, 1993. p. 93 - 97.

_____. O autor como produtor. In: _____. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense: 1994. p. 120-136.

_____. **Obras escolhidas II: Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Que é teatro épico? In: _____. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense: 1994. p. 78-90.

_____. Sobre o conceito de história. In: _____. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense: 1994. p. 222-232.

_____. *Veladas estudantiles de literatura*. In: _____. **La metafísica de la juventud**. Tradução: Ana Lucas. Paidós: Barcelona, 1993. p. 107-112

BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

BOUDELAIRES, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução: Paulo M. Oliveira. Rio de Janeiro: Athena Editora, 1937.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. Os seres ficcionais: identidade e alteridade – exploração – dissecação – invenção de materiais de atuação. In: **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas** / Universidade do Estado de Santa

Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. – Vol. 1, n.12 (Mar 2009) - Florianópolis: UDESC/CEART, p. 21 – 28.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: O ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado. In: **A estética do fragmento**. Travessia. Nº 33. ago. – dez. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996, p. 11 – 41.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. Ed. Ática, São Paulo: 2000.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

DEMARCY, Richard. A leitura transversal. In: GUINSBURG, J., COELHO NETTO, J. Teixeira e CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Organização: Franca Rame. Tradução: Carlos David Szlak e Lucas Baldovino. 2ª Edição. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

GATTI, Luciana Ferreira. **Memória e distanciamento na teoria de Experiência de Walter Benjamin**. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas. Campinas: [s.n.], 2002.

GABRIEL, Markus. O ser mitológico da reflexão – Um ensaio sobre Hegel, Schelling e a contingência da necessidade. In: GABRIEL, Markus e ZIZEK, Slavoj. **Mitologia, loucura e riso: a subjetividade no idealismo alemão**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro: 2012.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Memória, história, testemunho**. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.) Memória e ressentimento; indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004, p. 83 – 92.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: O marxismo da melancolia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução: Pedro Süssekind. São Paulo: COSAC NAIF, 2007.

MOTTOLA, Adriane C. P. **Cia Stravaganza: um olhar sobre os processos criativos no teatro de grupos**. Dissertação do PPGAC – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas / UFRGS, 2009.

MOTTOLA, Adriane e PALESE, Luiz Henrique. In: ALABARSE, Luciano. (org.) **Alguns diretores & muita conversa**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2000, p. 10 – 65. Entrevista concedida a Luciano Alabarse.

MOTTOLA, Adriane e SANT’ANNA, Leo. **PROJETO STRAVAGANZA 15 ANOS**. Catálogo em comemoração ao aniversário de quinze anos da *Cia. Stravaganza*. Porto Alegre, 2003. Acervo próprio.

MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

POMMERAT, Jöel. **Estremeço 1**. Tradução: Giovana Soar. Arquivo disponibilizado digitalmente. Do original *Je tremble* (1). Arles: L'Atelier graphique Actes Sud, 2007.

_____. **Estremeço 2**. Tradução: Giovana Soar. Arquivo disponibilizado digitalmente. Do original *Je tremble* (2). Arles: L'Atelier graphique Actes Sud, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea**. Organização: Fátima Saadi. Tradução: Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de

Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

RIESMAN, David. **A multidão solitária: Um estudo da mudança do caráter americano.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre si mismo, em el processo creador de las vivencias.** Buenos Aires: Quetzal, 1986.

STRAVAGANZA 20 ANOS: UM OLHAR SOBRE O EFÊMERO. Catálogo de fotos em comemoração aos vinte anos da *Cia. Stravaganza*. Porto Alegre, 2008. Acervo próprio.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno.** Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

RICHARD, Nelly. Rupturas da memória. In:____. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. p. 53 – 123.

Endereços eletrônicos consultados

Antônio Araújo. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa101596/antonio-araujo>. Acesso em 13/12/2014, às 17h19min.

BARROS, ISABELLE. Narrativa fragmentada de *Estremeço* traz pouco interesse. Disponível em: <http://blogs.diariodepernambuco.com.br/coberturas/2014/01/narrativa-fragmentada-de-estremeco-traz-pouco-interesse/> Acesso em 20 de setembro de 2014, às 20h24min.

Bar Ocidente. Disponível em: <http://barocidente.com.br/historia> Acesso em 20 de setembro de 2014, às 16h44min.

Blog da Neka. Disponível em: <http://caderno-de-receitas-neka.blogspot.com.br/> Acesso em 20 de setembro de 2014, às 20h12min.

CARNEIRO, Leonel Martins. **A atenção em A preparação do ator de Stanislávski**. Sala Preta. Volume 2. Edição nº 12. Seção: SALA ABERTA. Artigo 3. Revista do Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57492/60507>. Acesso em 13 de janeiro de 2015, às 10h13min.

Cia. Stravaganza. Disponível em: <http://www.ciastravaganza.com.br/> Acesso em 20 de junho de 2014, às 18h36min.

Cômica Cultural. Disponível em: http://www.comicacultural.com.br/?page_id=1366 Acesso em 20 de setembro de 2014, às 20h29min.

Companhia Brasileira de Teatro / Quem somos / Equipe. Disponível em: <http://www.companhiabrasileira.art.br/> Acesso em 21 de junho de 2014, às 16h57min.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Yo no sé lo que es el arte*. Lanacion.com, Buenos Aires, out. 2014. ADN Cultura. Entrevista concedida a Cecilia Macón. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/1739946-georges-didi-huberman-yo-no-se-lo-que-es-el-arte>>. Acesso em 10 de janeiro de 2015, às 17h14min.

Enciclopédia Itaú Cultural - Teatro. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=608 Acesso em 20 de setembro de 2014, às 19h43min.

Escola Livre de Santo André. Disponível em: <http://escolalivredeteatro.blogspot.com.br/> Acesso em 13/12/2014, às 17h27min.

CUOMO, Philippe. *Le petit chaperon rouge: Joël Pommerat*. Disponível em: <http://www.comediedebethune.org/wp->

<content/uploads/2014/08/POMMERAT-en-quelques-clics.doc>. Acesso em: 28 de janeiro de 2015, às 17h04min.

HOHLFELDT, Antônio. O tremor de Pommerat. Jornal do Comércio online. Disponível em: http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=134318&fb_action_ids=10151652700102807&fb_action_types=og.recommends&fb_source=aggregation&fb_aggregation_id=288381481237582 / Acesso em 30 de setembro de 2014, às 22h04min.

Lila Vieira. Disponível em: <http://lilavieira.blogspot.com.br/> Acesso em 20 de setembro de 2014, às 20h08min.

M. Schmiedt Produções. Disponível em: <http://mschmiedt.com.br/> Acesso em 14 de setembro de 2014, às 20h08min.

Revista Arte SESC: Cultura por toda parte. Porto Alegre: SESC, v. 14, 2013. Semestral. Disponível em: <http://issuu.com/90406/docs/revista-artesesc-14-2013>. Acesso em: 19 out. 2014, às 22h38min.

SESC – Portal do SESC / Cultura / Artes Cênicas. Disponível em: http://www.sesc.com.br/portal/cultura/artes_cenicas/palco_giratorio/ Acesso em: 19 de fevereiro de 2015, às 17h05min.

Teatro da vertigem / home / grupo / Teatro da vertigem. Disponível em: <http://www.teatrodavertigem.com.br/site/index2.php>. Acesso em 13/12/2014, às 17h10min.

Teatropédia. Disponível em: http://www.teatropedia.com/wiki/Renato_Del_Camp%C3%A3o Acesso em 20 de setembro de 2014, às 20h16min.

Theatre Nacional. Communauté Française. Disponível em: http://www.theatrenational.be/dbfiles/mfile/3600/3669/DOSSIER_CEN_DRILLON_web.pdf

Acesso em: 28 de janeiro de 2015, às 17h36min.

Entrevistas concedidas ao autor desta dissertação:

Adriane Mottola: entrevista realizada dia 23 de janeiro de 2014, nas dependências da *Casa de Teatro* em Porto Alegre/RS.

Camila Bauer: entrevista realizada dia 08 de maio de 2014, nas dependências do *Teatro Renascença* em Porto Alegre/RS.

Carlota Albuquerque: entrevista realizada dia 08 de maio de 2014, nas dependências do *Teatro Renascença* em Porto Alegre/RS.

Cassiano Ranzolin: Entrevista em vídeo, gravada em 04 de junho de 2014, a partir de questões pré-determinadas.

Duda Cardoso: entrevista realizada dia 21 de janeiro de 2014, nas dependências do *Studio Stravaganza*, em Porto Alegre/RS.

Fernanda Petit: entrevista realizada dia 22 de janeiro de 2014, nas dependências do *Espaço Cine Gyon*, em Porto Alegre/RS.

Janáina Pelizzon: entrevista realizada dia 23 de janeiro de 2014, nas dependências da *Casa de Teatro* em Porto Alegre/RS.

Lauro Ramalho: entrevista realizada dia 23 de janeiro de 2014, nas dependências da *Casa de Teatro* em Porto Alegre/RS.

Rodrigo Mello: entrevista realizada dia 20 de janeiro de 2014, nas dependências do *Studio Stravaganza*, em Porto Alegre/RS.

Sofia Salvatori: entrevista realizada dia 09 de maio de 2014, nas dependências do *Studio Stravaganza*, em Porto Alegre/RS.

APÊNDICE A

As entrevistas a seguir, estão dispostas em ordem alfabética a partir do nome artístico dos entrevistados:

Entrevista 01: Adriane Mottola. Data da entrevista: 23 de janeiro de 2014. Duração: 70'28”

GUSTAVO: Breve apresentação sobre o início de sua atuação no teatro.

ADRIANE: Eu não tenho a menor ideia de quando eu comecei, mas foi por volta de 1983 ou 1984. Eu não tinha o menor plano de ser atriz. Eu era uma pessoa muito tímida. Eu fiz o Básico, com algumas pessoas que trabalhavam com atuação... O Básico da UFRGS, por que a UFRGS tinha um Curso Básico, enfim... E eles me diziam: tu tinhas que fazer o Básico, tu és muito tímida... E eu fui fazer o DAD, mas sem a menor... Sofria... Eu tinha aula com a Maria Helena Lopes e ela me mandava sair de casa toda hora. Eu sofria horrores. Eu fazia tudo errado. Errado no sentido de que eu ia com um macacão vermelho de nylon para as aulas. Eu era completamente sem noção. Era mesmo... Eu era tímida, mas sempre escandalosa. (risos) E eu ia pra aula e não era “nada neutra” e a partir daí comecei a aprender esta coisa da neutralidade e, enfim... Era pra me soltar mesmo, aquela coisa bem básica! Mas, então, aconteceu... Eu sempre fui social e me dava bem com as pessoas e, as pessoas começaram a me chamar pra trabalhar. Então, aconteceu que de repente, eu trabalhava com todo mundo (risos). [...] Era a época do Ocidente, que é um bar e eu morava perto do Ocidente. E todos os atores iam ao Ocidente. E era ali no Ocidente que as coisas aconteciam: que te convidavam pra filme, pra fazer teatro [...] e era toda uma turma que começou a trabalhar junto. Desde o início tinha um grupo que eu gostava muito, que era o *Balaio de Gatos*. [...] Eles fizeram um curso com aquele grupo do Evandro Mesquita, o *Asdrubal Trouxe o Trombone*, que era uma coisa mais hippie e transformaram aquilo num trabalho bem de vanguarda. Sempre gostei desta coisa um pouco... louca! Era louco o que eles faziam e eu não conseguia entender o que eles faziam. E eles faziam uma coisa louca, no tempo em que as coisas eram muito certinhas. Então isto desde aquele momento me tocava. Bom, eu [es]tava no DAD, começaram a me chamar, eu vivia pelo *Ocidente* e eu comecei a trabalhar com todo mundo... E, aí é que eu

trabalhei com os diretores, que é isso que você quer saber: Humberto Vieira, Irene Brietzke, Luciano Alabarse, Roberto Camargo. Até que em 88, em comecei a namorar o Palese, eu e o Cacá trabalhávamos na *Espaço Vídeo* e, aí a gente se dava muito bem e começou a ensaiar o *Shandar* e o Castanha iria fazer um dos personagens. Mas, o Castanha não ia aos ensaios. Ele dizia: da próxima vez eu vou, e não ia. Aí, nós convidamos o Cacá. Eu disse: olha só, a gente tem um ator que diz que vai, mas nunca vai. Quem sabe tu não queres fazer? E ele nunca tinha feito teatro, mas todos os dias a gente se via e conversava, conversava no *Espaço Vídeo*. Aí, ele foi ensaiar com a gente. Então, o *Stravaganza* surgiu daí: em 1988, a gente começa a se reunir e cria o *Shandar*. Bom, daí tu sabes a sequencia das coisas. (risos) A gente considera que estas três pessoas é que criaram a companhia. Dois anos depois, em 1990, a gente deu um nome para a Companhia. Porque nós não tínhamos a ideia de ser um grupo. Mas depois de dois anos, as pessoas ficavam reclamando: a gente gosta do trabalho, qual é o nome? Então, a gente inventou este nome *Stravaganza*. Era *Extravaganza*, com EX. Depois, quando surgiu o *Decameron*, ficou *Stravaganza* porque assumimos esta coisa do italiano. É isso! Quando eu comecei a trabalhar com o *Stravaganza*, eu ainda continuei um pouquinho, trabalhando com outras pessoas, mas isto foi terminando. [...] O que eu iria falar?... Da estrutura! O Palese era uma pessoa multimídia, ele fazia o cenário, figurino, luz, atuava e dirigia. Era fácil, a gente conseguia conceber as coisas sem gastar tanto. Enfim, trabalhávamos muito colaborativamente, nós três. E era muito bom fazer. Aí, eu parei de trabalhar com os outros, mas minha função principal era como atriz e mais adiante, produzindo. Mesmo assim, neste início, eu dirigi um espetáculo chamado *O marido era o culpado*, que tinha uma produção horrorosa. E realmente, a peça era interessante, mas nada funcionava. Foi bom dirigir, eu vi que gostava. Ou seja, na maior parte do tempo eu fui atriz e produtora e mais para o final, lá por volta de 2000, é que eu consegui a dirigir mesmo. Em 1999 e fiz assistente de direção e dirigi algumas coisas fora também. E aí, a partir de 2000, eu comecei a dirigir o Palese [es]tava fazendo um espetáculo e eu [es]tava fazendo outro. Fiz os *Meus desejos* e um monte de coisas. Eu me realizo mais como diretora do que como atriz. Eu adoro um processo de criação, eu adoro ver as pessoas montando coisas... Criando. Era isso...

GUSTAVO: Então porque no *Estremeço* você decide atuar como atriz?

ADRIANE: Eu acho que porque tinham algumas coisas naquele texto que eu queria dizer. Eu gostava daquele texto da “mulher do futuro” e eu adoro coisas que eu não entendo direito. Se eu leio uma coisa e eu digo, eu não sei montar isso... Já me dá vontade. Porque quando tu sabes como é que você vai fazer, não tem graça né! Então tu olhas e diz: Que rolo fazer isso! E eu gostei do texto. Eu achava que era difícil, que não era para um público comum e era interessante! Eu gosto mais da primeira parte do que da segunda, sem dúvida. Sempre gostei mais, acho que é mais claro. Acho que depois enlouquece demais e só trabalhando em cima daquilo, q gente vai saber como. Mais acho que a segunda parte explica a primeira... Olha que louca! Bom e que era mesmo?

GUSTAVO: Era porque você decide atuar como atriz...

ADRIANE: Acho que foi porque a Camila quis. Era melhor mesmo, porque senão eu iria encher muito o saco dela. Já enchi como atriz, imagina se eu tivesse mais tempo e não tivesse que me preocupar comigo. E eu achei que eu podia mesmo dizer aquilo. E era interessante aquele personagem que era uma mulher mais velha... No espetáculo é *a mulher velha*.

GUSTAVO: Aquele que o apresentador se apaixona?

ADRIANE: Isso. E eu achei interessante aquilo, pra minha idade mesmo... Achava interessante aquele jogo... e gostava da mulher do futuro, que desde o início já foi meio decidido.

GUSTAVO: Essas são as duas personagens que você faz em cena?

ADRIANE: É, faço uma menininha uma hora lá que não faz nada, só fica em cena e as pessoas dizem: um amor a menininha! Mas ela não faz nada! Deixa ver... Ah, eu faço a mãe da família e gosto muito de fazer... É, são estas cenas...

GUSTAVO: Mais um pouco sobre as primeiras impressões do texto?

ADRIANE: Gente, que coisa louca... O homem começa. É um cabaré, mas não é um cabaré! Às vezes é um cabaré e outras não... Ele filosofa. Ele fica filosofando! Daqui a pouco, tem um discurso filosófico, quanto tempo a gente vive sem existir [...] E isso tudo, me tomava bastante, pelo discurso mesmo. O que me interessou foi o discurso e a possibilidade de trabalhar com alguém diferente [...] A gente criou a companhia escrevendo a dramaturgia própria e eu sinto que quando a gente trabalha sobre a experiência dos atores, a gente não chega lá! Entende? Eu tenho a experiência de *Encontros depois da chuva*, que foi o último trabalho de dramaturgia própria que a gente fez. Eu olho e penso: É tão adolescente isso, precisava ser mais... Então, eu acho que

tem dramaturgos que falam melhor do que nós... Pode ser que se a gente entrar num processo de realmente trabalhar em cima de depoimentos pessoais, a gente consiga construir uma coisa... [...] Então é muito difícil de trabalhar em cima de dramaturgia própria. É tão mais claro quando você encontra um texto e olha só o que o Ramón Griffiero diz: que absurdo! Ou o que esse cara diz... Enfim, isso me emociona muito. Como eu não escrevo... Nem sou dramaturga... Só escrevia junto com outras pessoas, aquela história de *brainstorm*, então... eu comecei a me interessar por dramaturgia e queria mesmo que a Camila trouxesse um texto legal.

GUSTAVO: Processo.

ADRIANE: Que é que tem? (risos) O processo é pra mim como atriz, certo? Olha só, eu não sei a quanto tempo eu não trabalhava, mas digamos que deve ser uns sete, seis ou cinco anos. E a última coisa que eu fiz, eu não gostava muito. Não era do *Stravaganza* e ai, foi uma peça sem processo... E eu acredito no processo. Então pra mim o processo foi muito legal enquanto era companhia, enquanto a gente trabalhou improvisando, criando cenas e nanana... mas, quando saiu dali e foi pro texto, ao contrário do Lauro eu acho que a gente não aproveitou o que fez aqui pra chegar ao texto... Eu acredito no processo. Então, pra mim, o processo foi muito legal enquanto era companhia, enquanto a gente trabalhou improvisando, criando cenas e etc... Mas, quando saiu dali e foi pro texto, ao contrário do Lauro, eu acho que a gente não aproveitou o que fez aqui pra chegar ao texto... Calma, aproveitar você sempre aproveita, mas eu não vejo aqueles personagens e aquelas cenas. Eu acho que a gente tinha a ilusão de que todo mundo iria estar em cena, o tempo inteiro. Porque a gente improvisava sempre todo mundo em cena o tempo inteiro. E depois ficou o monólogo do Lauro, o monólogo da Sofia, o monólogo da Jana... E isso nos fragmentou... Eu fui já cinco dias por semana, fui três vezes durante a semana e não ensaiava. Eu via os outros, claro... Ai, super querido. Mas sabe, eu começo a ficar nervosa! Ai, o que eu faço? Eu sou desesperada, ai eu preciso fazer alguma coisa, senão não vou ensaiar nesta peça. Aí inventei uns horários de manhã, chamei a Camila, é claro. [...] Aquilo que eu comecei e te falar hoje. Eu achava que a peça era muito apolínea, [es]tava se tornando uma coisa apolínea e eu achava que [devia] ser dionisíaca. Eu achava que tinha que ter emoção e tinha que explodir... e tinha que ser: Ah! Eu achava que faltava corpo... Isso tudo uma viagem! Então, eu ia e voltava pra casa sempre com a Petit... [...] Ah, isto de fragmentar por exemplo:

acontecia de tu teres mais relação com as pessoas que você tinha cena. Eu tinha cena com a Jana, então, ensaiávamos eu, a Jana e a Camila, em alguns momentos. Eu nunca ensaiei com a Sofia... Claro que eu ensaiei com a Sofia na cena da família, mas eu nunca ensaiei com a Sofia. Ficou uma coisa fragmentada. Na verdade, a gente fazia alguns aquecimentos e algumas coisas antes, trabalhávamos uns com os outros, nas oficinas, mas na cena mesmo, depois que acabou esta primeira parte do processo, não. É como se virasse da água para o vinho. Esta segunda parte do processo virou texto e ficou aquela coisa dura. Agora tu entras e diz o texto. Mas, eu não tenho verdade... É a minha percepção da coisa, porque eu sou desesperada! E então, a minha saída que queria que fosse dionisiaca, porque eu não consigo nem entender uma paixão que não tenha corpo... Então, eu achava que a cena tinha que ter corpo, tinha que ter água, queria que tivesse leite![...] Tem que se agarrar, tem que ter nu! Entende? Que é isso? Que paixão é essa? É uma paixão que só dura uma cena. Ela tem que se mostrar! Aí, ficavam duas pessoas se olhando e dizendo... [...] Eu pra trabalhar, tenho que encontrar alguns momentos. A Liv Ullmann fala uma coisa de cabides emocionais ou alguma coisa assim, que tem um impulso aqui e até ali, tu vives daquele e ali tu encontras outro impulso, que vai te levar pro outro. E eu consegui deste modo, tem coisas que acontecem ali... Tem o balde d'água que me dá o primeiro impulso, depois tem uma música que eu tenho que cantar, enquanto o outro dança desesperadamente. Então, aquelas coisas todas me fazem ficar todo o tempo assim (impulsiona o corpo com leves saltinhos, mas sem levantar). Eu vi muito resultado. É claro... Eu gosto de tudo que eu faço ali. O outro personagem, que não é um personagem... Nenhum é personagem... É um discurso, é uma mulher que dá um discurso e eu diria que sou eu que dou aquele discurso. Não é um personagem... Eu vou e dou o discurso do meu jeito.

GUSTAVO: É como se fosse a Adriane falando aquele texto?

ADRIANE: É, é isso... Mais adulta e mais elegante. Mais adulta que eu digo, mais composta, enfim.

GUSTAVO: Você diria tudo aquilo na vida “real”?

ADRIANE: Não tudo. Eu diria algumas coisas. Tem uma hora que eu acho um pouco repetitivo, mas eu diria. Eu acho que nós não temos mais futuro. (risos) Que medo! Eu fico pensando, o que vai ser de nós? Eu acho que o grande problema é que somos uma grande malha. Eu acho que está cada um por si e eu não vejo como fazer as coisas sem conexão do grupo, sem que as pessoas se apoiem. Eu não estou falando mal do

grupo, estou falando que é muito difícil resistir ao individualismo... Enfim, tem a luta pela vida... eu sempre comparo a *Cia. Stravaganza*, com a amante e a esposa. A Stravaganza é a esposa... tu podes deixar a esposa lá... (risos) dormindo. Tu ficas com a esposa fim-de-semana, nos dias de semana tu foges. Eu vejo um pouco isso, o que é que eu quero dizer: tu dás uma prioridade, mas é uma prioridade que às vezes não me satisfaz. Bom, eu tava falando de processo...

GUSTAVO: Isto como diretora do grupo?

ADRIANE: Sim, não tem nada a ver com que eu estava falando. Processo... Falando de um exercício que tu perguntaste para todo mundo...

GUSTAVO: Faltou uma personagem, a mãe.

ADRIANE: Ah, a mãe. Eu adoro cena, como eu adoro trabalhar em grupo, eu adoro cenas que a gente contracena. Eu gostava mais da cena da mulher do futuro, quando eu encenava com a Jana... Porque quando eu olho para uma pessoa e ela me responde, eu reajo a isso. Sou diferente... E eu sozinha em cena... Tenho muito mais dificuldade... Então, pra mim é muito mais fácil fazer a cena com o Cassi e a cena da família, porque só eu olhar pra Petit... Já me mobiliza profundamente! A forma como ela está... eu sou mãe dela desde a primeira vez que eu fiz a cena. Isto porque me comove o estado em que ela chega fazendo aquilo e me comove também as outras pessoas... O Lauro, a Jana, a Sofia, o Kiko... Me comove como está construído tudo aquilo. Não é um personagem, é uma reação. Uma reação daquilo tudo que foi construído. Eu, a Petit e o Duda voltávamos juntos para casa. Então, voltando todo dia pra casa, nós acabávamos criando um pensamento comum sobre o processo e sobre tudo. Eu dizia muito pra Petit, tantas coisas que eu queria uma cena mais louca, da cena dos amantes e tal e a gente ficava querendo criar improvisações pros outros. E aí, a Petit, criou uma improvisação que a gente usou: leite, água... Ela deu tipo um roteiro e eu acho que esta improvisação durou quarenta minutos. E aí, eu e o Cassi fizemos tudo ali naquela cena. Foi por aí e depois a Carlota veio e... Não coreografou, mas deu, naquela loucura, uma mexida e transformou numa coisa mais cênica e não tão ah! (abre os braços) [...] Eu acho que esta improvisação é fundamental para eu conseguir fazer aquilo e encontrar [...] Então foi essa improvisação.

GUSTAVO: Isto para aquela moça que era mais velha e pras outras?

ADRIANE: Sou eu. Até a menininha sou eu. Um pedaço de mim... É o que sai na hora, é o que vêm. Posso fazer isso ou posso fazer aquilo.

Claro, enfim... A gente já faz isso a tanto tempo, que tem um pouco de técnica na coisa, mas não é assustador. Mas, agora a cena que... Eu achava que precisava ser diferente. O que tem esta cena de grave? Grave, não é grave. Eu contracenou com uma voz falada, porque o Cassiano não fala. Ele fala em off. E só eu falo. Ele só se mexe e me olha e claro, completamente transtornado e isso ajuda muito. Mas tem a voz gravada. Eu falo e o que eu ouço é gravado, eu falo e o que eu ouço é gravado... Isso torna o espetáculo mais frio, entende? Tem uma coisa ali que não deixa... E mudou durante o processo, porque era o RODRIGO que falava e a gente achou que tava frágil e... A gente estreou com o RODRIGO falando e a gente achou que o público poderia não entender, porque teria um ator com a voz do outro... A idéia era mostrar que todos eram “o apresentador”. Acho que nós fizemos uma ou duas semanas com o Kiko (Rodrigo) falando e depois trocamos.

GUSTAVO: Houve alguma resistência tua como atriz?

ADRIANE: De não fazer certas coisas? [...] Sim, muitas.

GUSTAVO: Pode falar um pouco sobre isso?

ADRIANE: Às vezes... Crie uma figura estranha. O que é uma figura estranha? Que se mexe mal, que está assim... (mima um corcunda) e aquilo dura quarenta minutos? Ai! Cansa. É cansativo. Então, às vezes eu acho que as improvisações passam do tempo. Tu não consegues fazer um bufão e ficar quarenta minutos fazendo... E, às vezes a cena não funciona e você continua fazendo aquilo continua fazendo aquilo... Aí, tu dizias... Desisto. Eu tinha resistência, mas eu nunca interrompia a cena. [...] Mas eu dizia: Gente, isso não está mais funcionando. E tinha que continuar. As improvisações duravam muito tempo. (suspira) Enfim, sabe é muito difícil porque a gente tem um método de trabalho e se não está funcionando eu digo: tá! Deu... [...] Teve um noite que a gente ficou fazendo *o homem que não existe* tanto tempo, tanto tempo... Que uma cena dos dois meninos, só que a gente tava tentando ajudar os dois guris e a Camila a encontrar um caminho. E a gente fazia tantas tentativas, mas tantas tentativas... E sabe que chega uma hora que... Eu tenho cinquenta e nove anos, às vezes me cansa ficar se fazendo de tapete, entende? Então, a gente se jogava no chão e se fazia de tapete, alguém ia lá e sentava em cima... Isso horas. [...] Isso foi uma coisa muito engraçada, porque eu já não agüentava mais fazer aquilo e tava de saco muito cheio e a Coca e o Nico estavam assistindo esta improvisação... Não foi uma, foram várias sobre a mesma cena. [...] Aí eu saí com a Coca, fui indo pra casa e ela me disse: Adri, você não tem

mais idade de estar fazendo este tipo de coisa. Ai, que bom que tu me disseste isso. Porque eu tava todo o tempo dizendo: chega! Não quero mais fazer isso.

GUSTAVO: Isto foi na primeira parte do processo?

ADRIANE: Não, mais para o fim. Efetivamente no ensaio, já. É que assim, ó: posso estar errada! Cuida como vai falar isto, que não é falar mal de direção ou da diretora. Eu procuro, às vezes, é difícil, de trabalhar com o que o ator tem. Não com o que ele não tem. Então se eu não quero que alguém faça o que ele não pode fazer ainda. Tu vais trabalhar com o que tem de sincero dele, que é o que é mais bonito. E o que aconteceu de grave, foi a Camila tentar colocar... Colocar no Kiko aquilo que o Kiko não tem! O Kiko é um menino ágil, que dá cambalhotas no ar, que é leve, que é criança e que é não sei mais o que. Ele não é *o home mais rico do mundo*. A gente cansou de dizer: Camila! Põe o Duda de *homem mais rico* que é grande, que é terra! Ele pisa, ele fala e ele tem voz! É diferente! E o Kiko, que é molinho faz *o homem que não existe*. Ele ta sumindo! Mas, se a pessoa não ouve... Mas é assim, a culpa não é da Camila pelo seguinte: Ela quis dar um papel importante pra todo mundo. E o Kiko não teria, se ele não fizesse isso, ele não teria o que fazer. E ele tem este físico, que é uma bobagem, porque o Matheus Nachtergaele é deste tamanho... (mostra uma pessoa de baixa estatura). Mas, se ele está acostumado a fazer personagens levinhos, dêem um tempo pra ele. Ele ta no (espetáculo) *Pequenas Violências* e está incrível. Às vezes, a gente tem que descobrir como trabalhar com aquela pessoa para chegar perto do que ele faz e não querer por de fora, que você seja assim: (faz poses) Não sei o que não deu certo ali. É, pois é. Ela [Camila Bauer] tinha um elenco de mais atores do que precisava. Porque a gente iria fazer os dois atos e acabou fazendo um. [...] Ela teve que colocar todos os atores da companhia ali. Claro que era mais interessante se tivesse só um *apresentador*... Iria ser um espetáculo mais compreensível, mas se é um grupo... Tu não vais deixar a pessoa sem fazer nada. Então neste momento, nós achamos que teria que... Ah, ainda tinha o Kike que saiu. Ela sofreu, porque ela faria um apresentador. Mas ela teve que se adaptar. Adaptar as idéias dela ao grupo para tentar contentar todo mundo. E a gente é um pouco incontentável! Porque todo mundo dizia: pô! Eu venho aqui há três dias e não ensaio... Ou então, ia lá e dizia o texto três vezes. (caretas e risos)

GUSTAVO: Você se sentia imobilizada, sem ter o que fazer?

ADRIANE: Eu sou uma pessoa muito mental. Se uma pessoa não me conduzir a fazer alguma coisa, me enganando, dando exercícios e me levando de um jeito, eu não entro. Fico todo o tempo criticando: ah, entra lá e faz uma pessoa estranha. Hã? Da onde? (risos) Entende? Alguém tem que começar em algum lado. Quando eu sou diretora, eu fico lá pensando. Eu quero que eles façam isso, pra eles fazerem isso. O que eu posso inventar? Uma coisa que eles não se deem conta, que é isso que eu quero! Eu adorei a parte dos depoimentos, esse início foi bacana. As nossas improvisações... Por exemplo, a Jana dirigia uma improvisação... A gente fazia assim: a Jana queria dirigir tal coisa e escolhia os atores que ela iria trabalhar e fazia a cena. Eu também... Enfim, por isso que a Petit dirigiu uma improvisação... Pois é. Eu tenho que sair desta coisa racional, esse equilíbrio. Eu não podia chegar ali pensando. Eu precisava fazer uma coisa diferente. É uma inquietação de apresentar alguma coisa diferente do até então. E a Camila também é uma pessoa mental.

GUSTAVO: Sobre a história dos depoimentos, você gostou?

ADRIANE: Os depoimentos foram os primeiros ensaios. Sim, eu adorei fazer os depoimentos. Foi bem legal. Tiveram alguns exercícios muito legais, na verdade. E ela fazia uma coisa bem interessante, que era: um grupo improvisava uma história sobre um quadro e o outro grupo improvisava sobre outro quadro e aí, nós juntávamos as duas coisas numa só. Eu achava muito interessante aquilo. Porque não tinha nada ver uma improvisação com a outra, mas as duas se misturavam. Tinha uma coisa das figuras estranhas, que eu acho que no fim, a gente nunca fez. Tem figuras estranhas... A tua boneca. (Olha para a Jana) Só. [...] Tem uma limitação. É muito complexo, trabalhar com este universo. Este universo é muito caro! Quer criara uma mulher de três metros, você tem que ter uma plataforma por onde aquela mulher entre e um vestido enorme que não sei o que. Depois, tu tens que entrar e sair de cena. Parece que a gente não pode fazer este tipo de teatro porque a gente não consegue. A gente não tem recurso. Não só recurso de grana, mas de ensaio. Pra ensaiar isso? A gente tem só três dias no teatro. O cenário só pode ser montado... A gente nunca vai fazer Bob Wilson. E, se o Bob Wilson vem pra cá, ele várias vezes erra também. Está fazendo no lugar errado. Disseram-[me] que a luz dele foi um fracasso. É que a gente não tem isso. A gente até cria muita coisa que não consegue executar. A gente cria um personagem que é incrível, uma figura estranha incrível, mas tem que entrar na próxima cena. Tu não podes fazer aquilo, porque

até subir dez degraus, dura não sei o que e você tem que entrar depois. Então, o processo foi complicado pra todo mundo, certa insatisfação de ficar muito tempo parado. Depois, isso nos últimos três meses. Talvez, não sei se foi aproveitado tanta coisa que poderia ter sido aproveitado. Mas isso porque eu sou uma chata que fico pensando em tudo que poderia ter sido e não foi. Mas eu faço isso comigo também. Os espetáculos que eu faço, eu também faço isso. Mas, aquilo ali... Tem coisas que eu sempre implico, não é porque a direção é de outra pessoa.

GUSTAVO: [...] Neste depoimento você conseguiu colocar alguma coisa da Adriane nestas figuras?

ADRIANE: Sim. Você encontra um jeito de contar, que é um jeito teu. Eu percebo que eu conto de uma forma diferente de outras pessoas, mas isso é meu. Eu acho que eu sou mais coloquial, eu tenho uma interpretação mais coloquial do que outras pessoas. Eu falo de um outro jeito, eu falo um pouco meio assim... (declama parte do texto) Ninguém faz isso na peça! Mas, talvez eu seja, um pouquinho, mais cinematográfica do que a maioria dos atores. Eu sento isso, que eu faço menos. Eu tenho medo do mais, eu gosto de menos. E eu acho que tu começa devagarinho e se tu fores crescendo OK. Mas eu sempre me comparo com outras pessoas e vejo... Mas isso é tudo! É uma voz, a minha voz é rouca. Por exemplo, o Duda tem uma voz potente e entre a minha e a voz do Duda a dele é a mais potente. Também tudo isso tem a força que tem. [...] Eu criei as improvisações para tentar ver se eu conseguia chegar numa coisa maior.

GUSTAVO: Isso é uma coisa comum da Adriane atriz?

ADRIANE: Eu acredito que a coisa vai chegar melhor nas pessoas se eu não teatralizar demais. Neste sentido do depoimento pessoal. Eu acho mais interessante falar com as pessoas assim e não dizer: a vida é cheia de som e fúria! (declama novamente) E pode funcionar! Mas tem pessoas que sabem dizer isto tri-bem, mas eu jamais vou dizer: a vida é cheia de som e fúria! (declama novamente) Eu vou procurar falar, sei lá, falar de um jeito... Essa é uma frase dramática! Tá, você está falando uma coisa e eu respondi outra eu acho...

GUSTAVO: Não, eu entendi o que você quis dizer. Então, foi fácil para você esta coisa do menos.

ADRIANE: Eu não sei se ela queria menos. Acho que ela queria uma coisa meio Brechtiana, um certo distanciamento.

GUSTAVO: O teu depoimento ajudou na criação dessas figuras?

ADRIANE: O acúmulo dessas coisas. O depoimento [...] foi interessante essa história do depoimento, porque a gente deu o nosso e depois houve alguém, falando o que a gente falou. E é tão legal, porque, às vezes, até a outra pessoa conta melhor do que a gente mesmo. E daí, esta coisa do emocional vira uma outra coisa. Tu estas envolvido, a outra pessoa não estava. Mas ela encontra e valoriza outras coisas. Foi muito interessante! Foi muito bom. Mas acho que o acúmulo das coisas que a gente faz, porque o processo não é nada mais do que convencer o ator a ter fé naquilo. Então é isso, a gente fica lá se convencendo: Ah é assim!, procurando e encontrando, então o acúmulo de todas as coisas é que vai dar brilho ao caminho de todos.

GUSTAVO: Pesquisa bibliográfica paralela?

ADRIANE: Pois é. Juntamente com este processo, a gente fazia estes encontros teóricos, que eu já cheguei a falar contigo. Mas havia um certo, desinteresse por parte de algumas pessoas. Sim e eu me lembro, até de um encontro na casa da Camila que eu acho que foi o último que ela começou a falar de um filósofo francês, que eu não me lembro o nome e ela dizia que ele falava isso, isso, isso e isso e ninguém... Não é que ninguém dava bola, entende! Mas é que o cara dizia mais ou menos a mesma coisa que o nosso texto diz que é *o homem que não existe*. E este filósofo, falava que não sei o que e a gente dizia: Igual do texto né. E a coisa não rendia! (risos) Sabe? E havia uma certa dispersão, que isso é legal também, que as pessoas sejam diferentes e nem todas são intelectuais, alguns são bem mais espertos, outros são muito da ação. Então, cada pessoa é diferente, isso também enriquece bastante! Agora, você tem que saber usar a potencialidade das pessoas que chegam [ao grupo]. Que não têm algumas qualidades, mas têm outras e complementam o que tu não tens. [...] Por isso, um diretor precisar *atacar* cada ator de um jeito diferente. Eu não sei se eu sei fazer isso, mas eu pelo menos penso como vou fazer. Mas claro, eu tenho uma vantagem de conhecer as pessoas com quem estou trabalhando há mais tempo. E mesmo assim, claro...

GUSTAVO: Vocês direcionaram o trabalho das pessoas que foram convidadas a trabalhar com o grupo durante o processo?

ADRIANE: Não direcionamos. A gente nunca faz isso. A gente quer mesmo que a pessoa venha com o jeito dela, porque nós é que vamos compreender um outro método de trabalho e poder entender como a pessoa faz para chegar a determinada cena. Neste sentido acho que o John, foi o mais forte para o grupo, porque estava trabalhando dentro de

uma linguagem que a gente já conhece. O Jeremy é uma pessoa bastante fria, assim, muito bom de fazer com exercícios de disciplina, mas nós não somos assim, entende? Com rigor e as pessoas do *Stravaganza*, elas são às vezes desrespeitosas. Então, por exemplo, a pessoa manda fazer alguma coisa e fica todo mundo comentando e rindo. Neste momento a gente tinha umas coisas meio feias no grupo que aconteciam. Eu, às vezes... Como a gente trabalha de uma forma mais colaborativa, vou explicar de uma forma mais legal. Como a gente trabalha de uma forma mais colaborativa, todo mundo tem interferência sobre o processo. Todo mundo dá sua opinião, seja interessante ou não seja, todo mundo sempre está acostumado a criticar, a dizer o que acha! Tem este espírito crítico. Então quando chega um cara com um trabalho muito diferente, muito rígido... A gente não é rígido, tá! Como o Jeremy, tem uma certa infantilidade, às vezes em vez de entrar no trabalho, as pessoas começam a rir. Ele diz uma coisa começa a rir e a fazer gracinhas. Tinha uma certa infantilidade, neste momento, talvez porque a gente tivesse neste momento conturbado e vivendo e fazendo uma peça fragmentada, um monte de coisas. Ai, que horror, entrou coisa no meu olho. Então eu acho que o Jeremy... É. Eu por exemplo, às vezes tinha vergonha, um pouco de vergonha, porque as pessoas não prestavam muita atenção, daqui a pouco voltava a prestar... A oficina do Jeremy eu achei meio complicadinha. Isto não é geral. Nós somos dispersos, tá... Eu acho que a culpa também é minha. Tu vê que eu sou dispersa para falar. Falo uma coisa, pulo pra outra e depois volta a falar... Eu sou bem contemporânea! (risos) E eu acho que isto dá dispersão mesmo. Tá num assunto, não acaba o assunto, pula pra outro e volta pra cá. E eu acho que isso, dá uma... E o John, eu acho que o John sabe trabalhar em grupo. Ele conseguiu juntar as pessoas e todo mundo queria entrar em cena, tu não tens vergonha. O Jeremy, ele um pouco ri de ti, sabe? Ele dá um exercício e tu não consegues, ele olha e ri: He, he, he... Também é meio chato. Então, foi uma forma das pessoas... Era maravilhoso o que ele fazia. É o segundo curso que eu fazia com ele.

GUSTAVO: Então, você já tinha tido uma experiência com ele?

ADRIANE: Já. Afí eu inventei que seria ótimo para o grupo, mas o grupo meio que reagiu a isso. Mas, essa coisa do John, você fez curso com o John, né?

GUSTAVO: Duas vezes.

ADRIANE: Ele faz aquele exercício, do põe a cara, põe o corpo... Isso serviu muito para as nossas figuras estranhas, mesmo que elas não

tenham ficado no espetáculo. Olha, dá pra fazer assim deste jeito. Como ele trabalha muito em grupo, ele uniu um pouco o grupo. Ele conseguia fazer da oficina uma coisa animada.

GUSTAVO: Ele entrava...

ADRIANE: É! Ele entrava... O Jeremy, francesinho... (mostra como se ele ficasse de fora) Ele (John) sabe fazer. Ele tem o dom. Mas é bom termos trabalhos de pessoas diferentes, não interferir e trazer o que eles têm. Pra este ano, não sei se te interessa, mas em cima de todas estas coisas, a gente tá pensando... A gente tem uma equipe de produção - que somos eu, a Jana e o Duda - que tem pensando em trabalhar em cima destas dificuldades, entende? Realmente saber aquilo que a gente quer e saber como trabalhar daqui pra frente. Aí então todo mundo vai poder escolher ou poder dizer: “Ah, eu não quero fazer a oficina do Jeremy James, por que eu não me sinto à vontade. Então aquela pessoa não vai fazer, entende? Pretendemos criar vários caminhos e nem todos precisam participar de todos os caminhos. Agora, a gente vai perceber quem quer continuar e quem vai ficar pelo caminho. Eu não acho que a gente agiu como grupo durante este processo. Um pouco por causa da peça. Um pouco porque a gente [es]tava... A gente fez um projeto que os outros chegaram depois porque estavam viajando. [...] A gente vai trabalhar em cima disso e ver quem tem... Este caminho me interessa muito, o do contemporâneo, da dramaturgia contemporânea e do que se diz hoje, mas eu também gosto de pegar um Tchekhov e transformar, eu também gosto da ideia de Shakespeare, mais adiantada que a *Comédia dos erros*. [...] a nossa ideia de fazer a *Comédia* era porque eu achava Shakespeare muito difícil e daí eu me dei conta de que não é tão difícil assim. E que isto é uma besteira! Porque foi tão interessante, festivo e feliz fazer a *Comédia*... Mas é que nós pegamos a *Comédia*, porque era mais fácil para nós, por causa da *Commedia dell'arte*, era muito em cima da *commedia dell'arte* e: “Ai, a palavra e como dizer Shakespeare, ainda mais em verso...”. Que nada! É super tranquilo. É mais fácil fazer Shakespeare do que trabalhar sobre o Pommerat. Porque não sei, parece que aquilo já existe dentro de ti. O Pommerat tu tens que inventar. Eu acho que este trabalho dele é criado em cima de depoimentos pessoais e aí ele vai lá e transforma. Porque ele tem uma companhia. Ele deve ter escrito a peça em cima das improvisações. Essas pessoas que trabalham com ele, devem ter criado estes monólogos e ele deve ter escrito. Porque ele tem uma companhia. E ele deve ter escrito a peça em cima das improvisações.

GUSTAVO: Vocês chegaram a falar com ele?

ADRIANE: Ele é inencontrável. Ele é um ídolo. Ele é inencontrável. O outro grupo que fez “Esta criança”, a Companhia Brasileira, que tava a Renata Sorrah, conseguiram falar com o Pommerat, depois que tinham montado “Essa criança”, tentaram trazer ele várias vezes e não conseguiram. Eles querem montar outra peça dele e tiveram que ir à Bélgica. Eles estavam em Paris, mas foram atrás dele em Bruxelas, onde eles estavam apresentando. E ele disse que tinha vinte minutos pra falar com eles. Aí, conseguiram conversar com ele. Imagina! Uma das meninas da Cia. Brasileira, a Giovana foi a tradutora do texto. Se ela que é a tradutora dele aqui, conseguiu vinte minutos. A gente não vai nem tentar.

GUSTAVO: Você se arrependeu de ter entrado em cena como atriz depois de tantos anos?

ADRIANE: Não, eu adoro! Eu adoro o que eu faço! Eu sofro um pouco... Mas, eu adoro, adoro, adoro! E gosto como ficou, sabe? E acredito no que eu faço e acredito na peça! Vou te dizer uma coisa: Tem atores muito bons em *Estremeço*. O elenco da Stravaganza é incrível! Talvez a gente tenha os melhores atores de Porto Alegre. Assim como grupo, são os melhores atores de Porto Alegre. Eu não vejo outro grupo que tenha tantos atores com tantas qualidades como na Companhia. Não vou citar. É isso aí... (risos) Tem trabalhos muito criativos, de outros diretores e de outros grupos muito legais, mas que não tem esta qualidade atoral tão forte! E eu gosto muito da... Eu acho que o *Estremeço* existe, por que... É claro que pela encenação, mas também porque os atores são potentes. É bonito. E eu fico impressionada. [...] Eu entro no espetáculo junto com o Cassiano, porque ele começa. E se ele começa muito bem e geralmente ele começa muito bem, eu digo: ai, foi... Entende? Porque quem começa o espetáculo tem uma responsabilidade impressionante, porque ele tem um longo monólogo de início. E logo vêm a música. Mas é muito bom aquele monólogo dele. E eu gosto de ver cada pessoa ali, falando. Eu paro na coxa e fico olhando porque é um prazer de assistir. A gente pode ter as diferenças de discutir, mas como atores, eu não tenho o que dizer. As pessoas estão muito bem em cena. E mesmo que, quando a gente diz que o Kiko não era a pessoa ideal para este espetáculo, eu acho que ele faz milagre. Porque realmente foge do biotipo dele.

GUSTAVO: Em relação ao outro espetáculo *Pequenas violências*, é muito como dar o texto e com que propriedade? Estávamos conversando

que achamos muito bom. Você também iria trabalhar como atriz e depois desistiu.

ADRIANE: Eu vejo uma encenação. Existe uma encenação ali, bem forte! Tu sabes que foi tão difícil fazer a peça, este processo de criação (*Estremeço*), foi tão complicadinho que eu não tinha vontade de começar a ensaiar logo outra coisa... Nem é logo, porque já faz mais de um ano. Eu fico pensando: do jeito que eu quero fazer as coisas é melhor eu não fazer, porque, senão eu vou enlouquecer... (risos) Enfim, a Liane arrasa! (atriz que substituiu Adriane) Como todo mundo lá dentro! Eu adoro o espetáculo, adoro o *Pequenas violências*, tem uma *élan* plural, assim. Adoro!

GUSTAVO: Mais algumas considerações sobre o processo.

ADRIANE: Não. Acho que eu falei tudo. Eu adorei ouvir eles também. A gente não conversa muito, a gente conversa, mas nunca fez uma grande conversa para falar sobre o processo. Até minha conversa, como eu te falei, foi com a Camila. Com a Camila e como Duda lá no México, que foi muito legal. Eu acho que... A Camila diz uma coisa que eu até não acredito, não sei, ela diz que no fim não ficou nem uma peça da Stravaganza e nem uma peça dela, ela vai te repetir isso tá. Até tu podes perguntar pra ela. (risos) Que é uma coisa um pouco no meio, que ficou no meio do caminho. Um pouco nós e um pouco ela, mas que não... Mas eu acho que é isso mesmo que tem que ser, não? Afinal, tá fazendo junto não está trabalhando com pessoas que nunca trabalharam juntas.

GUSTAVO: E chamaram outras pessoas. Por exemplo, a Petit e o Cassiano. Não eram só atores da Stravaganza.

ADRIANE: Não, a Petit e o Cassiano vieram... Mas assim, a Petit... os dois eram duas pessoas que eu tinha trabalhado no *Chevrolet* e a Petit já tinha trabalhado conosco numa época em que a Sofia estava grávida. Acho que era só isso, no momento...

GUSTAVO: Então já tinha uma vivência.

ADRIANE: Já, a gente tinha acabado de trabalhar juntos. A gente achava que tinha algo a ver... E, achávamos também – quando eu digo a gente, é mais a Camila e eu, porque eles [o restante do elenco] estavam viajando com a peça que eu já tinha comentado – que seria bom trazer gente nova para mudar um pouco e acabar com alguns vícios, etc. Era isso!

GUSTAVO: Tirar os atores de uma zona muito confortável.

ADRIANE: Muito confortável. Eu acho que a gente trouxe pessoas que tem um trabalho corporal mais forte. Foi esta a ideia. Porque estávamos

numa coisa de teatro senhorio. (risos) Não é bem isso! Tudo que eu falo, eu exagero... Sou de escorpião. Eu quero modificar! Então, nós achamos que trazendo essas pessoas com o trabalho corporal forte, iria dar uma mexida! Acho que deu... Acho que foi... E a Carlota, né!

GUSTAVO: E se tu conseguiste o recurso para fazer a parte 2?

ADRIANE: (Balança a cabeça negativamente) Não.

GUSTAVO: Por quê?

ADRIANE: A parte 02 do *Estremeço* é muito o apresentador. É a figura dele. A gente já tem um número 01, com um apresentador fragmentado. A gente vai confundir ainda mais a cabeça das pessoas. Eu acho que a única de fazer o 02 seria fazer uma montagem absolutamente diferente. Seria enlouquecer de uma outra forma e acho que se a gente já ficou insatisfeitos como atores, de ser pouco exigido, não pouco exigido porque o processo foi fraco, mas pouco exigido porque tínhamos poucas cenas para trabalhar. Mesmo essa cena da mulher mais velha, que é crucial pra peça, ela tem acho que dez falas. Tu tens que te apresentar em segundos... Então por isso que eu achava que o corpo tinha que aumentar isso! Então, como tu vais fazer a segunda que tem personagens tão passageiros... Tem um clown branco que passa diz: Oi! E vai embora. É sério. Tem... Tu lembra como é o 02. Como é a estrutura? É praticamente só o apresentador o tempo inteiro. Daqui a pouco tem uma cena com um vampiro [...] é a do poço.

GUSTAVO: Mas, a menina continua.

ADRIANE: Isso, a Petit continua. Como atriz não me desafia. Eu não teria muito que fazer na parte 02.

GUSTAVO: Mas a tua personagem continuaria também.

ADRIANE: É, mas é uma bobagem. É uma cena que diz: vêm pra cama, meu amor! É uma bobagem.

GUSTAVO/JANA: Tem aquela cena do julgamento, que é incompreensível!.

ADRIANE: Que é uma cena que a gente não sabe. Que é um atropelamento... A gente teria que trabalhar em cima daquilo, para ver como fazer. E eu acho que teria que ser outra coisa... Eu vejo um pouco a segunda parte como... Esta peça é meio em cima do David Lynch – [...] daquele [filme]...

GUSTAVO: Palácio dos sonhos?

ADRIANE: Aquela que tem o Clube do Silêncio...

GUSTAVO: *Mulholland drive*.

ADRIANE: *Cidade dos sonhos* [2001]. É muito em cima daquilo que tem um apresentador [...] que tem figuras estranhas, que tem o anão, daqui a pouco, uma não sei o que, um apresentador de circo... Mas, eu também vejo um pouco como Fellini. [Por] que eu sou de outra época, e, o Fellini tem estas coisas loucas, personagens muito gordos... [...] E acho que daí, a gente tinha que: “CRRR” Aí, pra fazer meio blasé... Fazer assim, meio mais ou menos não valeria a pena. Ou a gente faria uma coisa destruidora, olha juro por Deus! Eu acho que teria que ser uma coisa meio Teatro Oficina... Eu vejo este espetáculo oficina, gente! Não quero dizer que precisa estar todo mundo nu ou colocar alguma coisa no cu! Não é nada disso. Mas que tenha aquele espírito. Porque a gente não é assim... O brasileiro não é como o europeu. Gente, não é assim comportado. Como é que a gente vai fazer um espetáculo assim... Pra quem que tu estas fazendo? Quer passear pela Europa? Eu não entendo isso. Por exemplo, a gente tem um – cuidado para escrever – nosso figurinista é um homem muito inteligente, é um paulista e tal. É diretor também, mas trabalha mais como figurinista. E ele propôs em determinados momentos, um tipo de figurino... Ele propunha que este cabaré fosse um cabaré de quinta. E eu acho que pessoas de quinta diriam estas frases de forma mais interessante. A gente fez um cabaré refinado, que eu não sei... Nós estamos no Brasil, pra quem, pra quem, pra quem? Pra quem que a gente quer ser fino e elegante? A gente não encontraria a nossa pulsão assim, numa coisa que te fizesse estar vivo em cena? Isso que eu fico pensando... E aí, a gente faz uma coisa assim: (mima como se fosse distanciada) ah, senhoras e senhores... (com tom erudito) Nem é assim, eu estou... É aquilo, ficou um pouco como a gente quis e um pouco como a Camila queria...

GUSTAVO: Eu enxergo como se fosse tudo uma maquiagem, mas por dentro é podre. Foi proposital, não?

ADRIANE: Pois é. Mas nós achávamos que estas pessoas, que algumas dessas pessoas não diriam aquilo, porque são conformadas com a vida! Por que estas pessoas... por que?

GUSTAVO: Hoje em dia todo mundo quer uma voz e um microfone.

ADRIANE: É? Mas poderia ser um cabaré... Teve um momento em que a gente até fazia, entrava umas (mulheres) meio coelhinhas para tirar o microfone. Era uma coisa meio decadente... Mas não foi aceita esta proposição e o Cássio tentou colocar um figurino mais moderninho, uma coisa mais... Em vez de ser uns smokings normais, uma coisa mais

recortada, mas... (balança a cabeça negativamente) Não rolou. Alguns vestidos mais over, não rolou! E aí ficou um pouco deste jeito... (risos)

GUSTAVO: Tem alguma influência de algum encenador, que tenha inspirado a estética para a Camila?

ADRIANE: Não, acho que não. Talvez... Ela assistiu vários espetáculos do Pommerat. Talvez ela quisesse chegar ao espírito das coisas que ela viu no trabalho dele, que é uma emoção mais europeia. O teatro francês é uma coisa completamente diferente... Teatro, não, o cinema francês é uma coisa super-distanciada, mas ao mesmo tempo emocionante. Aquela menina, a Isabelle Hupert é uma atriz maravilhosa... É outra forma. Ela faz menos, mas ela tem um furor por dentro. Isso precisa ser encontrado. Eu acho que talvez a gente não tenha encontrado... A gente é muito bom no que faz, mas talvez, a gente não tenha aquele furor que precisava ter para ser contido.

GUSTAVO: Como descobrir aquilo...

ADRIANE: Falta esse furor, esta raiva. Não sei... Isso é a visão de uma pessoa que fica pensando como fazer. Mas eu gosto da peça e gosto como a gente consegue lidar e tenho o interesse de continuar fazendo, mas ela é difícil... De continuar. Ou a peça tem cenário grande e poucos atores ou tem muitos atores e cenário pequeno. Mas a gente tem todas as dificuldades. A gente tem cenário difícil de carregar, tem muitos atores e são três técnicos. Bá, é difícil! E ainda... Engraçado! Isso é muito legal, o espetáculo se comunica muito com algumas pessoas e nada com outras. Lá no Recife mesmo, a Paula disse engraçado porque o espetáculo de vocês é muito polêmico. Não tem meio termo: Ou as pessoas adoram ou odeiam... E ela disse que tem um cara do Festival de não sei lá onde, não sei o que Limoer que aplaudiu muito de pé e disse: que maravilha! [...] Isso eu adoro. E aí, eu fico pensando... Quando todo mundo aplaude e acha incrível, eu não me interessou mais muito. Eu tenho vontade, hoje, de trabalhar com mais complexidade. Eu acho que muitos de nós. A Jana tem, o Kike tem, acho que o Duda quer também. Acho que o Lauro também... Acho que a gente vai... Envelhecendo? (risos) Não, envelhecendo não é uma boa palavra... Amadurecendo? (risos) E vai pensando que a vida não é assim tão fácil... E de repente, se sente inútil se só estiver trabalhando com entretenimento. Incomoda-[me] um pouco, esta coisa de entretenimento. Mesmo que eu faça uma peça infantil, me dá vontade de... Por trás do que a gente diz, tem uma coisa assim: olha o que a gente pode fazer! Quando faz o *Príncipes e princesas* que eles contam histórias com quase nada, olha o que tu podes

fazer. Olha criança, tu podes fazer isso em casa, com um sapinho que tu ganhaste da tua mãe de presente e tu contas uma história nova. Entendes? E tem ideias ali dentro. Tem várias ideias que não são revolucionárias, mas são sempre pra frente. Até quando a gente fazia *Jujubas* é uma ideia pra frente! Não existia este tipo de discurso irreverente naquela época. Foi uma coisa que o *Shrek* foi fazer vinte anos depois. Dez ou quinze... Sei lá. Que coisa louca!

GUSTAVO: Que vai retornar este ano, não? (risos)

ADRIANE: É, nós estamos querendo fazer este ano... Tá! Agora a gente pode beber uma cerveja... (risos)

Entrevista 02: Camila Bauer. Data da entrevista: 08 de maio de 2014.
Duração: 32'03"

GUSTAVO: Gostaria, primeiramente, de uma breve apresentação.

CAMILA: Eu sou formada em Direção pela UFRGS e depois fui morar fora, onde tive o contato com outros tipos de espetáculos que não chegavam ao Brasil e, este foi o início de meu questionamento como artista: o que te interessa realmente? O que te interessa como dramaturgia, o que te interessa como estética, de assistir ou fazer. Eu gosto de ver algumas coisas que eu não tenho vontade nenhuma de fazer e gosto de fazer outras que não tenho vontade de ver. (risos) Fui buscando referências como diretora e como espectadora também, pra ir incorporando estas referências no meu trabalho de algum modo.

GUSTAVO: Primeiras impressões sobre o texto: texto ou visual?

CAMILA: A primeira relação com este foi que assisti ao espetáculo, em Paris. Quando a Adri disse, traz um texto louco e vem dirigir, tá? Eu comecei a procurar e trouxe algumas propostas. E a gente só leu o *Estremeço!* Foi a primeira coisa que a gente leu: Acho que é isso que vamos fazer. Então eu disse: É?... Vamos! (risos) A identificação veio mesmo com esta questão estética da dramaturgia. A gente começa a questionar coisas e você se dá conta de que estas questões estéticas que ele traz, são questões existenciais. [...] Então, vai tirando isto e vai tirando aquilo... Uma dramaturgia que é seca, o ator vai lá e fala direto. E é contemporâneo isto que ele tá dizendo... São questionamentos que muita gente tem. Então isto foi me aproximando. O meu contato foi diretamente com a palavra. O que mais me interessou foi a palavra. Então, quando a gente começou a montar, tinha um pouco disto, como falar isto? A coisa de trabalhar com eles no formato de depoimentos. E

se fosse tu que tivesse que falar isso? Ou se tivesse que contar a tua história ou a história do outro? Essa coisa de discurso em primeira pessoa, mas que depois era o discurso do texto do outro. Esta coisa da narrativa. Sou professora de dramaturgia, então isto me interessa muito. Nos textos e como no algum modo passar isto para o espectador que não acesso o texto. Porque o texto, *Estremeço*, você pode ler em casa. E é lindo e é fácil. Porque são fragmentos e nós vamos lendo como fragmentos. Mas, quando você coloca em cena, entre um fragmento e outro, que no papel tem um espaço vazio e só, como é que você faz este espaço vazio na cena? [Como se faz] para manter este caráter de espaço vazio, para a gente não criar relações, onde não precisa ter relações? [E] deixar que as pessoas criem as suas próprias relações? E a gente fazia transições entre as cenas, assumindo trocas que geravam relações. Ai, eu não quero! Quero que ela apareça e depois desapareça. Tá, mas aí vêm os blecautes, mas blecautes o tempo inteiro? [...] Como é que a gente mantém este isolamento da figura? Porque era o que o pessoal comentava, era um processo solitário, no fundo. Porque a Jana tem quatro páginas de texto e a cena é dela. E ela vai até lá e vai falar estas quatro páginas. Ela ensaia sozinha aquilo, aquele texto. Mas também teve todo o processo de trabalhar com o coletivo, todo mundo junto criando as suas cenas, mas no final das contas é ela com o texto. A gente foi cortando, cortando e fui cortando quase todas [...], até a pessoa ficar sozinha de novo em cena. Não era o que eu queria no início, eu não sabia se eu gostaria de alguém em cena, mas era o me parecia mais verdadeiro com a proposta do texto e a proposta da encenação, enfim, de tudo.

GUSTAVO: E tu como diretora se enquadraria como uma diretora mais autoritária e com uma ideia pronta?

CAMILA: Não, não. Eu vim com um fascínio pelo texto, tanto é que cada cena todos eles chegaram a dirigir. Por exemplo, a cena do *homem mais rico do mundo*: tu diriges e tu escolhes dois ou três atores, quantos tu quiser para fazer a tua cena, com figurino, com trilha se tu quiseres e a gente ia assistindo: isso é interessante, isto é legal! Isso é over e foi cortando. Até chegar com este modelo final. Então teve muito a participação deles. Eles criaram praticamente tudo, e meu trabalho entrava em dar um norte pra tudo isso. E, claro, como são fragmentos, cada um poderia ir pra uma linha totalmente diferente [...] mas ao mesmo tempo era o mesmo espetáculo. Então, como compor um universo do espetáculo e que tudo aquilo pudesse se encaixar? Foi onde

eu fui um pouquinho mais... Não sei se dura é a palavra, mas dando este norte. Porque alguém tem que dizer, isto não tem! Ninguém passa margarina no pão nesta peça. Isso está fora! Entende? Ah, mas é tão engraçado... E, mas é outra peça, nesta não tem. E te dá dor também, porque você gosta e é bom aquilo, mas as coisas tem que ter um casamento de um modo geral.

GUSTAVO: Algum exercício que tu lembras que ajudou a construir os personagens e sua verdade?

CAMILA: Sim. Por exemplo, este texto da Jana que ela vai lá e fala: “não tenha nada acontecendo...” e depois tem um momento que chega a Petit e faz somente algumas sonoridades, a gente começou a trabalhar com Nina Hagen, cantando *My way*. Pesadão e era todo movimentado, movimentado e ela subia em corda, descia da corda, corria pra um lado, chegava na fábrica e via a fábrica da mãe. A Petit fazendo todos os movimentos de uma fábrica mesmo e a máquina corta. A gente partiu de uma coisa bem mimética mesmo, vamos fazer a ceninha. Como seria esta ceninha? Ela conta esta ceninha. E a primeira vez que a gente fez a cena inteira, toda a trajetória da mãe, que a Petit faz, construindo mesmo quem poderia ser aquela figura e daí tem esta coisa do viver... Olha só o que esta mulher passou, ela perde um dedo, depois perde outro e depois perde a mão... e continua... Nossa! Isso parada... e quando ela retornava o texto ela falava diferente. A gente trabalhava muito com percurso ou trajetória. O que poderia ser a trajetória. Mas não uma pessoinha com começo, meio e fim... Criando uma trajetória para fazer depois um recorte e que este recorte, pudesse ser no fundo qualquer pessoa.

GUSTAVO: Alguma coisa mais corporal?

CAMILA: Eles tiveram bastante com a Carlota que era a preparadora corporal, desde coisas de físico mesmo pra pegar folego, durante os ensaios e até depois, trabalhando já com os personagens. A coisa da dança, a gente outras pessoas pra coreografar e pra brincar com eles, em outros momentos também para dar esta coisa do grupo. Porque são cenas isoladas, muitos fragmentos. Então entrava mais a coisa corporal. Mas quando a gente começou a trabalhar mais o personagem, a coisa do corpo era mais que tipo de corpo poderia ter cada figura. Que tipo de peso ela tem. A Petit que tem um personagem que cai o tempo inteiro ou a Adri que faz uma personagem que faz uma personagem que namora um cara que tem a metade da idade dela. Mas isso é o olhar dele ou ela tem o dobro da idade ou não tem... Então, brincando como seria ela com 30 anos a mais ou 30 a menos, pra ver o que modificava. Também o

Cassi fez este mesmo jogo dela, dessas idades digamos assim que também apareceu. E as escolhas também... A Petit faz a mãe da Jana. Não é verossímil do ponto de um realismo físico e biológico, que seria mãe e filha. Então a gente teria ali uma mimese de alguma coisa. E quando tu invertes o que acontece? Aí, já tem um estranhamento. Eles mesmos tinham. Mas não seria melhor se fosse ao contrário, pela coisa da idade delas? Não... (risos)

GUSTAVO: E um clima bem onírico. Meio David Lynch?

CAMILA: Acho que tem bastante. Quando tu colocas a Adri fazendo a mãe da Petit, é aquilo e acabou, não tem mais nenhuma possibilidade. Mas aí se tu invertes? Daí tem uma pergunta pelo menos, tem um ponto de interrogação.

GUSTAVO: Dificuldades de direção de um grupo formado.

CAMILA: Um grupo formado e tu tens que dirigir a diretora do grupo. E durante um tempo, de certo modo, tem duas diretoras. A diretora da peça, que sou eu e a da Companhia que é a Adri. Da companhia que já tem uma trajetória, um tipo de estética, que trabalha muito com a comédia - como eles mesmos falam - e com peças infantis e eu, que venho de fora, com outro olhar. Mas, aí a gente teve um texto que foi o ponto em comum. E eles no início tinham essa coisa: ninguém vai entender nada! A gente fala, não é menosprezar o espectador que não vai entender, mas a gente mesmo... O que ele quer dizer com isso, quem é essa figura? Duas grávidas quando a peça já acabou? Ah, adeus senhoras e senhores e daí entram duas grávidas? O que é isso? Tinha um pouco desta estranheza em todo mundo e eu que trabalho mais com este tipo de texto, com fragmentos. Não sei se eu seria capaz de dirigir uma comédia, por exemplo. Eles fazem *A comédia dos erros*, com uma estética totalmente diferente. Eu gosto desse outro tipo de coisa. Então, tinha um pouco disso, mas ao mesmo tempo eles queriam esta novidade!

CAMILA: Então veio esta ideia de trazer alguém de fora. Eles queriam este desafio. Eles queriam experimentar outra linguagem, com outra pessoa e [ao mesmo tempo em que] a Adri queria voltar a atuar. A *Stravaganza* [es] tava completando vinte e cinco anos: Então, vamos propor uma outra coisa diferente, eu atuo. Vamos chamar alguém! Então teve este desafio. Foi difícil. Claro! Porque eles já têm um método de trabalho. Deles, de vários espetáculos. A gente normalmente trabalha assim: Se tu quiseres usar, tu usas, senão, não! E tinha coisas que eram superinteressantes, que são lindas do processo deles e que a gente tem que acolher porque é maravilhoso, é rico e criativo e tem [outras] coisas

que não cabem muito dentro daquela proposta de texto e encenação. Então tinha muito daquilo: ai, vamos fazer... Tá é legal. E eu: Não! Ou então outras coisas: Gente, isto é incrível, fica! Aí, a Petit começa a cantar lá no meio, aquela música que ela faz enquanto a Jana está dando o texto... Ou o Cassi por exemplo: a voz dele é gravada e a da Adri, feita ao vivo... Como é que a gente começa a brincar com isso... Ou por exemplo, quando a Adri está falando o texto da mulher do futuro, tem uma hora que a Jana entra e começa a falar o texto com uma voz meio robótica, meio bonequinha. Isto tudo foram coisas que foram criadas em ensaio. A princípio todo o texto era da Adri e daí, surge: ah, vamos dividir, vamos criar tipos, daí a gente começa a brincar... São coisas que vão ficando e são lindas! E fazem parte da proposta deles.

GUSTAVO: E tu, enquanto Camila titubeou em aceitar o desafio?

CAMILA: Ai, eu adoro estes desafios. Entende? Quando a Adri disse, trás um texto louco e vêm dirigir, tá! E comecei a procurar e trouxe algumas propostas e a gente só leu o “Estremeço”. Foi a primeira coisa que a gente leu e acho que é isso vamos fazer. Então eu disse: “É? Vamos...” Então tinha um pouco a questão de que a *Stravaganza* tem um tipo de imagem, vinculada a um determinado tipo de teatro, mas também é uma companhia que está a toda hora inovando dentro desta imagem que tem da comédia, que é meio que o estereótipo da coisa, mas eles também tem outras coisas. Então era um desafio, mas eu nunca tive dúvida de que eu queria fazer ou não.

GUSTAVO: A Jana e a Petit, principalmente comentaram, que pra elas o processo foi dolorido, pois mexia em coisas escondidas a muito tempo. E pra ti, como foi?

CAMILA: Pra mim totalmente a mesma coisa. Acho que pra todos nós. Porque a gente começa e não dá pra ser superficial, quando se fala em algumas coisas. Porque a pessoa chega em casa detonada e a família diz: - Nós te demos tanto amor... Como isso foi acontecer? E tu pensa, mas acontece com todo mundo. Ou alguém chega e diz, que no mundo só há queixas e reclamações, daqui a pouco o mundo não vai ter mais... ou então um dia o mundo vai estourar. Aí, a gente começa a pensar e nós tínhamos ensaios à noite e você chega de um dia, que de repente foi horrível... E a pessoa está lá falando isso e daqui a pouco ela pensa, mas as coisas são assim... Sempre vai virar tristeza, umas pessoas vão sofrer mais do que as outras... E a gente não pode fazer nada! Nós chorávamos muito durante o processo...

GUSTAVO: Tu também?

CAMILA: Nossa... Assistindo e com eles. Às vezes eles passavam a cena e paravam, porque não dava pra falar... A cena da família, às vezes, era a família inteira, chorando e chorando... eu chorando de um lado e o Mateus também... [...]

GUSTAVO: É a que mais toca...

CAMILA: É, porque tem contracenação. Ele [o texto] é todo muito direto pro espectador e tem alguns falsos diálogos, como eu [es]tava comentando... A *filha* fala tudo aquilo e vem a *mãe* e fala... Não tem diálogo... Tem poucos... A única cena, que tem um pouco de diálogo é a do *homem mais rico do mundo*. Porque é falso. Ele [es]tá falando com o *homem que não existia*... São falsos diálogos o tempo todo! É a visão do mundo do Jôel Pommerat. Ele [...] acha que as pessoas estão sozinhas e elas falam pros outros, mas na verdade elas estão falando pra elas mesmas. Elas não conseguem dialogar. Eu falo e daqui a pouco tu falas alguma coisa. Mas já estou aqui no celular fazendo outra coisa e a vida é muito assim, desta maneira. O único momento de que, talvez, as pessoas se olhem um pouco mais, é no privado, quando chegam a casa. [...] E o que a gente faz agora? A mãe está com câncer, sei lá... É quando entra no privado mesmo da família, daí tem um pouco mais de escuta. Ainda assim. Por que ela cai e todo mundo olha: a gente levanta? Então tem um que vai lá e levanta e aí ela cai de novo. E isto é muito forte. Às vezes até, o texto do Lauro: senhoras e senhores, tem alguém aqui nesta noite que não existe? Parece estúpido, mas isto acontece... Ai, então era muito forte. E claro, no início começava muito no tom da comédia. Em tom de brincadeira. Mas não dá para ser leviano com certas coisas. E daí, vai caindo. Daqui a pouco a gente começa ouvir... Escuta o que ele está falando. E aí vai de novo e não tem como trazer uma seriedade. Agente é sério demais com o texto? É claro, porque toca.

GUSTAVO: Em relação à encenação, todos os elementos que são colocados em cena tem um significado?

CAMILA: Pra mim sim. E são significados bem abertos. Por exemplo, a Jana como uma boneca que fala com a voz de robô e parece que dá um recado para as pessoas. O que vocês estão fazendo? Coçando a cabeça? É uma boneca que traz algo da infância e da memória, mas, ao mesmo tempo, ela traz esta voz robotizada, uma coisa bem mecânica. Na vida, o que vocês estão fazendo? E ela vem do além, meio fora do contexto. Para mim tem um pouco este caráter. Não sei como soa pras pessoas. Pra cada um, vai bater diferente. Ou esta coisa do espelho que aparece, as pessoas vão ao espelho e se olham e reflete toda a sociedade. O

espelho como um símbolo para muitas coisas. [...] O tigre tem uma certa violência, um *status*. Nós estamos ligados, tem uma ameaça, mas não passa de um tapete. É uma brincadeira, a gente vê o ator. A gente não veste ninguém e não tem uma pretensão realista, inclusive tem um rabinho ali aparecendo. E as mãozinhas. Olha só... [...] E tem um pouco disso. Dos perigos que a gente cria. A gente monta tigres, mas isso são só tigres falsos, eles são de brincadeira. As coisas tem o peso que a gente dá pra elas. Pode olhar parado e tu te assustas, mas de repente se move e tu percebes que não é pra tanto. Ele vai se aproximando e tu vai percebendo esta brincadeira. É um pouco disso.

GUSTAVO: Sobre a cenografia.

CAMILA: Do Élcio Rossini, brilhante. Ela [a cortina] tem um pouco disso... Essa volumetria, mas a gente também queria muito uma cortina azul mesmo e que ela não fosse estática como tal. Então tem o trabalho dele que ela é simples, enchida com balões. [...] Sério, acabou a magia. Porque ela funciona com a luz. Esse casamento do Acosta com o Élcio também... E também uma cortina que te permita estas entradas. Tem um braço que aparece, um manequim... Esses fragmentos...

GUSTAVO: E as músicas?

CAMILA: Tudo da composição do espetáculo mesmo, que o Nico fez. O Jöel Pommerat coloca algumas indicações de músicas conhecidas, que ele utilizaria nesta cena, por exemplo: *Sex bomb*. E a gente usa: *Quero não, posso não*. A gente puxa pra uma coisa mais brasileira. Não tão brasileira, mas a coisa do Nico mesmo, do acordeom e do piano, que ele tem nas músicas dele. Então vai permeando. Eu queria uma música que desse tal coisa. Uma coisa mais alegre, como a cena das grávidas. O do Lauro naquele texto ou da Jana. O da Jana, por exemplo, ele fez todo em cima da métrica que a gente já trabalhava, da música que a gente brincava nos ensaios. Aqui entra, aqui para e fica mais forte. Daí ele pegou aquele tipo de métrica e fez uma outra coisa completamente diferente.

GUSTAVO: Estímulos do processo fora o texto.

CAMILA: Teve uma coisa muito legal no processo, que foi o que o pessoal estava comentando sobre as oficinas. Então veio o John Mowat e ele trouxe, o de quase não falar ou o de falar pouco, trabalhar os gestos e como se faz isso, que ajudou muito na cena do tigre por exemplo. Então, como aquela figura se moveu e esse clima, eles se olham pouco e tem essa fuga. Eles não conseguem se olhar e falar um no olho do outro. Essa coisa foi legal no processo, o Mowat, o Jeremy James fez uma

oficina com a gente e uma outra coisa que era de convidar algumas pessoas para fazer intervenções no processo, trás um coreógrafo que vai fazer uma proposta para a cena tal. A gente brincava um pouco com essa [...] que eram estímulos de fora. A Carlota foi uma das pessoas convidadas a dar uma aula pra eles e nós ficamos com ela. (risos) O Nico também, foi para brincar um dia e: não quer fazer a trilha, Nico?" (risos)

GUSTAVO: Pesquisa bibliográfica paralela?

CAMILA: Teve um pouco da minha, mas para o lado da dramaturgia, imagens, filmes e fragmentos de espetáculos. Teve muito da minha pesquisa, do próprio Jöel Pommerat, da minha pesquisa e da dele, este tipo de encenação e o que é este universo que ele evoca? Porque ele tem alguns textos como: *Chapeuzinho vermelho*, *Pinóquio* e a coisa da pesquisa dele sobre narrativa mesmo. De alguém que conta toda a história da *Chapeuzinho vermelho* [...] ele tem muitas dessas coisas que são específicas dele e toda esta teoria que a peça trás. Nós somos fios, estamos todos ligados e formamos uma grande malha. E as pessoas acham que elas se incorporaram nesta sociedade dos homens porque elas escolheram isso, mas elas fazem parte de uma grande teia e se um dia esta teia cortar, o que vai acontecer com as pessoas? Tem toda uma filosofia inclusive dos índios do xamanismo mexicano, coisas muito antigas, dessa filosofia de línguas que não existe o possessivo meu. Não existe meu, nada é meu, é tudo nosso. Exemplo: a luz. É nosso, é do coletivo. E como trazer isso, dessas redes. O que é azul na cena, que tá permeando um azul, o tempo todo. Desse espaço e dessas figuras que aparecem e a gente não sabe de onde vem e nem pra onde vão. Às vezes, elas saindo ou elas já estão ali e que desaparecem ali mesmo e fazem parte dessa rede. Uma coisa mais da estética, filosófica que eu penso o tempo todo sobre isso. (risos).

GUSTAVO: Mais algum teórico?

CAMILA: Sim, quando a gente pensa nestas figuras nós líamos algumas coisas do Sarrazac ou do Ryngaert, que são teóricos mais do drama mesmo, para entender que tipo de estética era esta e algumas coisas da Anne Bogart, de direção, algumas coisas de filosofia e de grupos ou de encenadores. Alguns pontos de vista que encenadores trazem, o que Jan Lauwers fala, Jan Fahbre, Bob Wilson falando sobre a meditação, sobre a dilatação do tempo, no espaço, porque ele trabalha com uma coisa muito lenta ou às vezes, uma luz ou um movimento que se estende durante um tempo, essas coisas mais neste aspecto.

GUSTAVO: E sobre o depoimento estremeecedor? Por que?

CAMILA: Essa ideia veio porque eu queria conhecê-los, para [que eu pudesse] trabalhar com eles. Porque eles se conheciam, mas eu não os conhecia. E pra mim é muito estranho trabalhar com pessoas que eu não conheço. Teatro pra mim tem uma coisa muito forte, que é um ato de amor. Porque tu vais ficar nove meses com alguém, vários dias da semana, horas em cima de um texto, que é curto, a peça tem uma hora e, o que as pessoas fazem todo este tempo, senão trocar coisas e compartilhar coisas. Então, como é uma peça [em] que as pessoas dão depoimentos, eu quis saber deles. As coisas mais horríveis que tinham acontecido com eles e que eles tivessem a coragem de falar, desde morte e coisas fortes, enfim... E coisas engraçadas, as mais divertidas que aconteceram com eles. O mote primeiro era conhecê-los, não tinha nenhuma segunda intenção. Mas ouvindo cada um falar a gente começou a verificar como cada um se expressa. Como é que cada um conta, como é que cada um narra. Como é que cada um se emociona com o que está falando ou conta a história como se tivesse contando a história de outra pessoa. Estou te contando uma coisa horrível que aconteceu comigo, mas nem parece que foi comigo. Porque já está digerido. Outras pessoas estão contando pela primeira vez mesmo, que nunca haviam contado para ninguém. Então tem uma desconstrução na hora de falar aquilo. E depois passando isso para o outro, como é que eu conto a do outro... Então aí já tem uma organização da fala e do discurso. Eu não lembro se eu dei depoimento, acho que não. Eu fiquei filmando. Na primeira parte eu filmei e na segunda vez, o que a gente fez foi um filmar o outro. Enquanto você estava falando contando a história dela, alguém ficava escolhendo flashes de alguma coisa.

Entrevista 03: Carlota Albuquerque. Data da entrevista: 08 de maio de 2014. Duração: 12'02”

GUSTAVO: Gostaria, primeiramente, de uma breve apresentação.

CARLOTA: Eu tenho 59 anos, coreógrafa e coordeno o grupo *Terpsi Teatro e dança*, que tem aproximadamente 26 ou 27 anos de fundação. Há muito tempo eu e a Adri compartilhamos algumas coisas, tanto em viagens de trabalho de admiração mútua. Ela sempre me convida para trabalhar como coreógrafa ou preparadora, neste caso. Eu trabalho num pesquisa de dança-teatro, a bastante tempo, que começou de uma forma bem empírica e depois começamos a pesquisa. Tive uma formação

clássica acadêmica, fui bailarina clássica e depois na minha trajetória, entra a dança moderna, na época, e essa linguagem da *Tanztheater*, da dança-teatro, sem nomeação, mas ela sempre fez parte, sempre me inquietou. O que este bailarino na época, poderia expressar de uma forma, como “se colocando” enquanto humano, enquanto pessoa. Não pensando na forma, mas se colocando. [...] isso me aproxima ao teatro e ao olhar o teatro, tentando perceber o que este teatro dialoga com a dança e como estes atores dialogam. Que corpo é este? E hoje eu tenho um grande fascínio pelo corpo do ator, inclusive fiz um projeto de pesquisa para perguntar se existiria um coreógrafo para bailarino e para ator e acredito que o olhar deste coreógrafo é um pouco diferenciado, porque o ator não tem medo de errar. E muito louco, porque parece que o ator ironiza seu próprio trabalho, ele consegue brincar. O bailarino tem uma rigidez, que as vezes eu não encontra e ator. Bom, estou falando da minha paixão por atores que jogam e trazem muito, apesar de que bailarinos também, mas eu comecei a ter mais esta liberdade de conseguir perceber um movimento que não era um movimento já codificado. O ator consegue através do improvisado, descobrir outras formas, até formas mais estranhas de se mover e não está muito preocupado em se rotlar e este corpo fica mais aberto, mais transparente, mais líquido e vai por todos os caminhos, me parece. Eu fico com uma imagem de uma bolha assassina, que vai abrindo, entrando e entrando e tomando forma. Bom, no *Estremeço*, a Adri me perguntou que nome tu queres que eu te dê na ficha técnica? Eu falei preparação corporal, por que eu acho que comecei esse processo como preparação corporal. Tentando o que eu chamo de uma unidade nos corpos, sem perder a individualidade. E uma unidade a serviço de uma estranheza dessas figuras que tem aqui no *Estremeço*. Havia assim figuras muito individuais que aparecem, as vezes sem relação. E isso foi muito inquietante porque eu participei desse processo. O que aconteceu: se o processo foi colaborativo? Sim, eu acho que eu não sei trabalhar se não for colaborativo. Eu sempre fiz isso, antes de se nominar também, porque eu acho que as coisas... Porque quando a gente tem um tempo longo de trabalho, a gente passa por este processo. Antes a gente não nominava, a gente fazia de uma forma maluca e depois as pessoas que vão ao longo, te colocando em facções, é isso ou aquilo. Ao mesmo tempo em que eu acho que é bacana aquilo que a gente consegue no *Estremeço*, este foi um trabalho muito difícil, porque se perderam muitas coisas. Existia um vocabulário de partituras muito rico e a

escolha foi muito difícil. Foi o trabalho que eu fiz com a *Stravaganza*, o mais difícil, eu diria, pra poder escolher. Das escolhas. Às vezes, eu chegava no outro dia pra Camila, acho que não é isso. Tá tudo errado. Não gostei do eu fiz esse refez coisas. Mas, ficou uma estrutura coreográfica, acho que tem minha colaboração nas partituras, talvez nos desenhos, uma colaboração mais de orientação, porque eles são criadores disso. Absolutamente. [...] Mas eu acho que teve um pouco de coloca-los neste palco, apesar de termos um cenário criado, é um palco vazio, desenhado por luz. Mas na hora da criação, nós não tínhamos essa dimensão até que ponto, a Camila não tinha. Foi inquietante, porque era um texto difícil. Era um texto onde estava no limite do over, não podia muito e também no limite de uma coisa fria. Eu trabalho muito em cima das provocações e [n]isso eu tive liberdade absoluta. Eu acho que é um grupo bastante inteligente, com problemas – eu acho que esta palavra é muito ruim – com fisicalidades muito distintas. Pessoas com muita fisicalidade e pessoas não disponíveis para o movimento, pessoas com problemas musculares, de não trabalho muscular. Então se tentou nisso, o trabalho foi crescendo e a gente conseguiu na época dar um corpo. E claro um trabalho que não tem fisicalidade regular, ele volta a um estado que eu chamo de estado do vício, das coisas que tu fazias do teu cotidiano. Mas eu acho que a gente conseguiu e olhando hoje, estão algumas coisas ainda pulsando, apesar de fazer tempo. Este foi um trabalho que me fez pensar coisas sobre o movimento e até que ponto que eu precisaria que eles dançassem porque tem uma música. Se isto também é necessário e não cai numa coisa comum. Eu acho que inquietou a todos e a mim como criadora mesmo e que corpo eu tinha pra poder provocar. Na verdade, o primeiro convite foi para fazer uma provocação mesmo. O projeto é um projeto genial. Eles chamaram algumas pessoas, de diversas áreas. Da coreografia, não somente eu, foi chamado o Diego Macchi também e outros coreógrafos e criadores, pra fazer provocações durante algum tempo. E aí teve uma escolha e eu acabei sendo a escolhida das provocadoras. Talvez porque eu tenho um fascínio absoluto por este trabalho com atores, do que seria esta fisicalidade dentro da obra mesmo e dentro da encenação.

GUSTAVO: Eu gostei de uma coisa que você falou, vamos ver se eu entendi. Você acentuou as características do ator como indivíduo na coreografia?

CARLOTA: Sim, como indivíduos e ao mesmo tempo eu tentei dar uma unidade para esta tribo. Porque os corpos muscularmente são diferentes,

estou falando muscular mesmo, do mover-se. E quando tu percebes que isto é, tu não podes tentar impor uma coreografia para que apareça [...] isto já existia, então tentamos trabalhar com um preparação onde houvesse possibilidade deles se colocarem na cena e isto foi bacana. Isto aparece! Mas foi um processo difícil, acho que todo mundo já deve ter falado isso e pra mim também. Por que a gente conseguia coisas maravilhosas, em nível de resultado e de partituras... Mas isto não serve pra cá. Mas, o que a gente vai pegar. Na verdade, eu enquanto coreógrafa cada vez mais vou me dando conta que esta relação com o diretor é a que mais me fascina. Como é que ele olha? Como descobre e como eu devo pensar esta obra também. E isto está me possibilitando recriar com meu grupo de dança, os corpos do bailarino. Ter um novo olhar e como no caso era um grupo super criativo e se conhecia a muito tempo. Também as propostas diferentes enrijecem. E estou falando muscularmente. E isto apareceu no início e mesmo eu já conhecendo o Stravaganza, era uma nova diretora, uma nova proposta. E tudo isso, o corpo é a boca do mundo e a boca do ator. Por mais que o ator ache que está aqui (mostra a boca) e por mais que a gente brinca agora fale, agora fala e não dança, o corpo é a boca de todo o ator. Ele é isso. Então, fim!

Entrevista* 04: Cassiano Ranzollin. Data da entrevista: 08 de maio de 2014. Duração: 32'29”

*A configuração de diálogo de entrevista foi mantida, pois as perguntas foram previamente enviadas e durante a gravação via *webcam* o entrevistado as lia em voz alta.

CASSIANO: Meu nome é Cassiano Ranzollin de Araújo e comecei minha história no teatro em 2003, porque eu queria muito ser artista e ator e meu pai me inscreveu num curso de atores, na Escola da Atores, na qual fiz três semestres, ou por aí e fui até colega do RODRIGO Mello, no s conhecemos lá, mas depois eu descobri o *TEPA* – Teatro Escola de Porto Alegre e em 2003 eu fui fazer uma oficina com o Zé Adão Barbosa. Fiz uma oficina de seis meses e depois ele falou que era pra eu continuar e fiz a formação de ator, onde me formei como ator. Meu primeiro trabalho foi no *TEPA*, dirigido conjuntamente por Zé Adão, Daniela Carmona, Adriano Baséggio e Luiz Paulo Vasconcelos. Era um time forte! E depois dali em fui pro *Teatro do Novo DC*, onde tive a oportunidade de trabalhar com o Ronald Rade. Fiz algumas peças

infantis com ele: *Branca de Neve, A Bela e a Fera* [...] Óbvio que eu fiz a Bela... (risos) Fiz *Mágico de Oz*, onde fiz o Homem de Lata. Quando saí de lá, fui trabalhar com o Luciano Alabarse. Fizemos *Hamlet*, fizemos *O homem e a mancha*. [...] E depois do Luciano Alabarse, eu fui pra Cia. Stravaganza, fazer *Nossa vida não vale um Chevrolet*, que foi um projeto da Morgana Kretzman. Ela me convidou porque somos muito amigos e que foi minha primeira ligação e primeira oportunidade de trabalhar com a Cia. Stravaganza. Eu conheci todo mundo lá. Conheci a Adri, ela nos conduziu, foi a diretora. Eu adorei o jeito dela dirigir, um jeito que deixa o ator se encontrar e se sentir numa zona de conforto, para poder criar e desenvolver o trabalho sem ficar pensando em o que vai fazer depois. Ele simplesmente vive o personagem e depois tu analisas aquilo que aconteceu e tenta por em, prática várias vezes. Lapidando tudo aquilo e faz.

GUSTAVO: Primeiras impressões sobre o texto: *Estremeço*.

CASSIANO: Uma peça que durou nove meses de ensaios. Quase um parto, vamos dizer assim... Primeira vez que pegamos o texto e estávamos lendo sem saber quem seriam os personagens, a Camila ainda estava maquinando na cabeça dela o que iria acontecer. Algumas já estavam meio na cara: *Mulher grávida* ou *a mulher que está muito mal*... Claro que não podiam ser eu... (risos) Mas, foi se direcionado os papéis que iriam ser de cada um. Estava pintando *o apresentador* pra mim e ele iria ser dividido. Até o Kike iria fazer, então eram vários apresentadores. Como ele seria? Nós não tínhamos nenhuma ideia de como seria este personagem. A gente viu um pouco da peça do Jöel Pommerat, que fizeram e... Um único apresentar. Um cara careca, com um microfone, chegava ali e falava num tom mais grave e do nada ele se divertia e dançava e depois... (fica sério) Interessante! Eu achei estranha a linguagem que era muito... Não parecia que era uma pessoa normal falando... Eu não me sentia bem falando aquilo. Porque era: Senhoras e senhores isto ou Senhoras e senhores aquilo... Porque eu vou lhes dizer... [...] Dá vontade de dizer, porra que chatice isso! Mas depois tu vais percebendo que tem um porque nisso. Eu achei até um pouco difícil, desafiante... o que é bom, me estimula, mas eu confesso pra você que eu fui encontrar meu personagem dois antes de estreiar. Foi quando eu raspei a cabeça. No fim fiquei parecido com o cara. Mas, dá um tom diferente, eu raspar a cabeça. Parecia que eu era mais sério, parecia que eu era mais psicopata... (arregala os olhos) E aprecia que as pessoas prestavam mais atenção no que eu estava dizendo. Mas eu tentei

inúmeras vezes, de inúmeras maneiras fazer este personagem; alegre, mais extrovertido, mais *showman*, dançando e cantando... Mas não era aquilo que a Camila queria, mas o problema é que ela também não sabia o que ela queria. Ela não conseguia me dizer, especificamente o que ela queria. Então, eu não conseguia chegar lá. Mas acho chegamos mais ou menos, num nível satisfatório. (risos)

GUSTAVO: Personagem que representa no espetáculo.

CASSIANO: Bom, eu acabei de dizer isso... É o personagem do apresentador, onde ele vive estas sensações contadas na voz de outras pessoas, na pele de outras pessoas. Mas acho que foi aquilo que ele vivenciou que ele sentiu. E as outras pessoas que vão contando isto também e ele... O Lauro também, o Kiko quando era mais novo e nós todos fazemos parte de uma pessoa só. E todos os outros que fazem as partes parecem fazer parte da vida do narrador. É bem interessante.

GUSTAVO: Descrição do processo criativo.

CASSIANO: Foi como eu já te disse, nove meses de ensaios. Bom, eu adoro ensaiar, eu gosto muito de ensaiar, de fazer as coisas, de criar e de saber dizer depois de onde veio e não do nada! Ter exatamente as informações que precisa. Então, cada vez que eu iria ensaiar, eu ia tentar coisas diferentes. A gente foi privilegiado por ter *workshops*, com Jeremy Irons e teve também o – como é que é o nome dele – John Mowat? (risos) Nós tivemos dois *experts* vindo dar aulas pra gente. O Jeremy mais de linhas corporais e como tu podes se desenvolver e o corpo falar, uma postura diferente e muito interessante... E o John Mowat, que veio criando personagens, voz, corpo e intenções. Era muito interessante e eu gostei muito de fazer parte disso. Confesso pra você, que se eu não tivesse na *Cia. Stravaganza*, eu não teria conseguido fazer estes *workshop*, nem que eu dissesse, nem que eu tivesse entrado numa lista e pagado. [...] Fui abençoado por estar nesta equipe. Foi difícil, até porque foram nove meses e porque o grupo é muito grande. E o que acontece quando o grupo é muito grande? A gente perde os cabelos... (tira o boné.) Havia momentos em que era muita conversa e aí, o fator concentração acaba atrapalhando. O ambiente em que a gente estava era disperso e não parecia que todos estavam em comum acordo, em seguir uma mesma linha. Aquilo ali me atrapalhava. Eu que tenho problemas de me concentrar, aquilo ali me... Vuh! Demora nove meses, muita gente na cena, muitos colegas... E isto atrapalhou um pouco, para ser honesto. A dificuldade do texto que envolve uma dicção boa, você tem que estar falando com o microfone, tu tens que dançar, tem que cantar...

Aquilo foi difícil, ne! Dança, canta, fala num tom e depois volta... É, foi complicado! Mas nove meses tem bastante tempo para criar um personagem legal. [...] Ah, tem uma identificação, o que eu me identifiquei com este personagem. Este personagem, ele é bem... Ele abre o espetáculo e diz o que vai acontecer: Senhoras e senhores, boa noite! No final desta noite eu vou morrer. Não que eu seja tão pessimista assim, a ponto de dizer que eu vou morrer agora, mas com o que eu me identifico é com esta coragem de dizer na frente de todo mundo e poder dizer isso. Eu sinto que eu tenho essa coragem de poder enfrentar, não só a morte, mas um monte de gente na minha frente. Se eu estivesse (?)uro, eu vou ter esta coragem. Se eu não tiver, eu não vou estar nem ali na frente pra fazer isso. Pode ter certeza. Por isso que eu me identifiquei. Ele parecia ser muito... Certo do que ele vai dizer.

GUSTAVO: Exercícios que tenham auxiliado na construção da personagem.

CASSIANO: Já tinha comentado que nós tivemos estas duas oficinas com o Jeremy Irons (?) e o John Mowat... Acho que é! Um australiano e outro inglês. Então, mais uma oportunidade de estar falando inglês com eles, porque eu gosto e esta coisa diferente... Quando tu saís de uma escola de teatro, que você recém começou a aprender aqueles exercícios e tu ainda estas com aquele clima de “Nossa, que legal eu quero aprender...” e tu estás emocionado e quando tu vais trabalhando, trabalhando entra num trabalho e depois entra no outro e no outro, infelizmente a gente vai se acomodando um pouco... Sabe? E vai ficando burocrático, digamos assim. É como o Adriano Baseggio dizia: você chega lá e bate o ponto. Coisa que eu não queria fazer... Mas, às vezes a gente faz. Ai, agora me perdi... [...] Daí, estes caras aí, o John Mowat e o Jeremy Irons (?) eles facilitaram um pouco a vida. Deram corpo pra *Cia. Stravaganza*, eu acho. Porque a gente [es]tava muito de sentar e conversar. Sentar e ficar conversando sobre o texto, dar uma lida. [...] E eu ficava: - Tá e aí? Quando é que a gente vai (gesticula como se fosse mergulhar) cair no trabalho, cair no serviço? Então, quando eles vieram a gente foi e fez mesmo. Pegou pra quebrar. E foi... Daí, eu gostei. Então acho que graças a estas duas oficinas que a gente fez foi um grande processo. Porque além de ter dado este corpo pra gente, uniu um pouco a Stravaganza pois estávamos muito dispersos. E aquilo deu uma unida, a gente baixou a cabeça e começou a trabalhar. Acho que foi importante.

GUSTAVO: Tipo de processo criativo.

CASSIANO: Hum... A *Cia. Stravaganza* é interessante... Se tu não és de lá, tu não sabes dizer quem é o diretor. (risos) Porque todo mundo fala. Todo mundo fica falando. Logo que eu entrei, a primeira vez eu vi: nossa, todo mundo fica falando! Todo mundo dá dicas, todo mundo opina. [...] O que é legal. É bem divertido! Sabendo usar direitinho isso, é obvio! Mas, o que era bom é que tínhamos este processo, depois eu aprendi, na *Stravaganza*, que cada colega opinava na cena do outro e dava dicas e fazia propostas. Ele propunha coisas do tipo: Bota esta luz aqui, faz assim. Eu vou ser o diretor da tua cena agora. Faz assim, faz assado, faz assim, faz assado. Esta é a minha cena. O outro colega faz de outro jeito e de outro jeito, tudo na tua cena. Então era rico isso, mesmo que não fosse aceita pela diretora, tu poderia pegar coisas ali, da atuação, de luz ou de qualquer coisa e tiveram coisas maravilhosas que foram criadas nos ensaios e que não chegaram nem perto do que é no palco. Não foram aceitas, talvez porque não caberia mesmo estar ali, mas criaram-se coisas maravilhosas.

GUSTAVO: Outros estímulos além do texto.

CASSIANO: O trabalho de tu criares uma peça desta magnitude, vamos dizer assim, com um texto difícil, com um grupo de oito ou nove... Imagina pra mim, era a *Cia. Stravaganza*, com aquele monte de gente ali, premiados, os meus colegas são todos premiados. Eu sou o mais novinho deles, todos. E eu estou rindo porque eu só tenho para aprender. Eu só fico aprendendo e eles são muito divertidos e cada um ajuda cada um, no momento que a gente baixa a cabeça e começa a trabalhar mesmo é maravilhoso. Foi uma honra trabalhar com eles e ainda trabalho, a *Cia. Stravaganza* e isso vai ajudando a formar o caráter um ator, eu acho. A gente vai exercitando o nosso ofício cada vez mais e de diferentes maneiras, diferentes plateias, diferentes palcos, diferentes textos, diferentes diretores e o ator é o mesmo né, com múltiplos personagens. Então aquele ator, ele vai acumulando experiência e bom pra nós.

GUSTAVO: Houve pesquisa bibliográfica paralela?

CASSIANO: Sim. A gente deu uma pesquisada no texto original dele, em vídeos da peça *Je Tremble*, do youtube. Acho que é uma filmagem, que a gente se baseava por ali e via como era o clima da peça. A Camila falava muitas vezes que era uma peça fria e isso e ela não tem um começo, meio e fim. Ela não tem um clímax na peça é tudo separado. As partes são separadas. Ela tem início, meio e fim e clímax da própria cena. PUM! Acabou a cena, outra coisa totalmente diferente. Início,

meio e fim, clímax e vai pra outra. Às vezes parece que é assim. (gesticula uma linha reta no espaço) Tudo assim. Muita gente diz que a peça é muito fria com o público. Bom, não gosta de frio?

GUSTAVO: Houve inspirações de outros encenadores explicitados pela direção?

CASSIANO: Não teve.

GUSTAVO: Alguma vivência que tenha influenciado a criação do eu personagem na peça.

CASSIANO: Em relação ao meu personagem? Tinha aquela parte que eu falei do início de ele ter esta coragem de poder dizer que vai morrer, que se apaixonou por uma mulher que tem duas vezes a idade dele. Não que isto tenha acontecido comigo, mas por ele ter esta coragem, esta abertura. Ele fala francamente. Ele abre e fala sobre as coisas que acontecem dentro do coração dele, do peito dele, ele vai lá e fala. Eu acho que eu sou assim. Fora isso, é um texto que repete muitas coisas. Ele vai dizer que vai morrer e vai fazer isso e vai fazer aquilo. Muitas vezes eu entro em cena e acabo dizendo a mesma coisa, só que com outras palavras. Então, em outras palavras eu já disse isso. (risos)

GUSTAVO: Paralelo entre o personagem em *Estremeço* e *Pequenas Violências*.

CASSIANO: Textos diferentes. *Je Tremble* é um texto com frases repetitivas. [...] E no *Pequenas violências*, foi o Kike que escreveu. É uma coisa mais contemporânea com certeza. É uma coisa mais cerebral do Kike. Cada vez que eu falo as frases do Kike, eu imagino ele, porque é ele. É ele sentado naquela janela, olhando aquele mundo. Aqueles velhos olhando nas outras janelas. É ele pensando tudo aquilo. E tu vês isto. E a conexão que tem com o mundo aí fora. Tu sai e vê as pessoas fazendo as mesmas coisas e nem ligadas com as outras. Então tu vês que funciona o texto. Tu vês, tu sai e todo hora tu ligas a televisão, abres a janelas e diriges o teu carro e tu vês uma pequena violência. Sempre tá acontecendo alguma coisa então aquilo, sempre está na tua cabeça. Agora o *Je Tremble* é uma coisa diferente, é uma coisa mais densa. [...] Mais pesado ali, não que o *Pequenas Violências* não seja pesado, mas eu me identifiquei mais. O processo de montagem foi diferente. As pessoas, ou melhor, o número de pessoas na peça é menor e o Kike sabia o que ele queria. Ele tinha um... (gesticula como se fosse uma direção) Foi ele quem escreveu o texto, ele é ator, é diretor. [...] Ele meio que sabe e metade da peça já estava na cabeça dele. A não ser como seria feito, porque ele mesmo disse que ele só escreveu: “Foda-se

o cara que vai fazer ou que vai encenar!” No final das contas, foi ele mesmo. E ele mandou muito bem. Aquela parte das lanternas foi sensacional. Entre o *Estremeço* e o *Pequenas Violências*, este paralelo contando as afinidades... Eu acho que os dois caras que eu interpretei, esses dois personagens, acho que não tem nada a ver um com o outro. O que que eu poderia dizer... Que eles são... Eu até poderia ter feito o *Pequenas Violências* careca, mas... Também iria ser legal! Mas eu não sei o que teria de... Não sei mesmo! Eu já disse que me identifiquei mais com o *Pequenas Violências*, mas o do *Estremeço*... Ele tinha mais corpo, mais luz. Era mais um espetáculo, ne! Eu [es]tava como um apresentador de cabaré. Essa era a história. Com ideias de: Olha! Vamos apresentar um cabaré. E não era assim... E o *Pequenas Violências* era uma coisa mais aqui. (mostra o rosto) Todo o texto e aprendi muita coisa, em ambos os processos. Mas o processo do *Pequenas Violências* foi muito mais texto do que eu tinha no *Estremeço*, muito menos tempo que eu tive no *Estremeço* e eu acho que eu tive mais êxito com o personagem do *Pequenas Violências* do que com o do *Estremeço*. E agora? [...] Eu tentei falar de tudo quanto é forma de falar sobre este processo que foi do *Estremeço*. Tem muita coisa de eu como ator gostaria de dizer, mas eu não sei como dizer. Sabe quando você só sabe fazer? E via tentar racionalizar isso e colocar em que palavras? Palavras não é a mesma coisa. É este o processo. Muitas vezes eu só quero ir lá e fazer que tem que ser feito ou ninguém sabe o que eu tem que fazer e eu vou lá e faço alguma coisa. Como? Dá onde tu tiraste isto? De onde tu buscaste? (Balança a cabeça negativamente). Tá dentro do HD. Tudo aquilo que tu aprendeu, sempre serve para alguma coisa. É king fu, tempo de aprender. Sempre tu vais aprender alguma coisa. Se tu aprendeu hoje a fazer uma chave... Pra que tu vais usar isto, fazer uma chave? Algum dia tu podes fazer um personagem que tu vais usar isso. Pode ser hoje ou pode não ser amanhã, mas tudo que tu aprendeste você poderá botar em prática algum dia. Senão não tem necessidade. Se guardou, tu vais usar algum dia. E é isso que eu tento fazer naquele *mix* todo de informações, que tu tens na tua cabeça, tudo aquilo que tu aprendeste. Tudo que é tipo de língua, as vozes das pessoas, os filmes, as vozes dos filmes, as imagens, as coisas que tu gostarias de fazer e daí, estás tu lá no palco, como se fosse uma folha em branco. E aí? Vai desenhar o que? Vai fazer o que? Vai dobrar vai fazer um aviãozinho e vai tocar longe?

Entrevista 05: Duda Cardoso. Data de realização: 20 de janeiro de 2014. Duração: 23'08'

GUSTAVO: Breve apresentação.

DUDA: Entrei na Companhia em 2008, para fazer uma substituição, fiquei desde então e acabei substituindo todos os espetáculos em repertório. Antes de entrar na Companhia, eu me formei no *Depósito de Teatro* em 2005, com Roberto Oliveira e Sandra Possani, onde fiz *O último carro*, de João das Neves. Em 2006, a gente fez um projeto, parte do grupo, que foi o [espetáculo] *Zona Contaminada*, de Caio Fernando Abreu. A gente ganhou o FUNARTE, por este projeto e chamamos o Kike Barbosa e o Sérgio Etchuchuri para dirigir este espetáculo. Nós os conhecíamos, pois já tínhamos tido algumas experiências com eles, vindos da *Terreira da Tribo*. Trabalhamos um tempo com este espetáculo, em 2006 e 2007. E, aí voltei fazer algumas coisas com o Depósito e trabalhei no *Vida Urgente*, um projeto que previne contra acidentes de trânsito, Logo em seguida, em 2008 vim trabalhar na Companhia e estreei fazendo *A comédia dos erros*, onde eu substituo o [ator] Gustavo [Curti], faço um dos drômios, depois disso: *Ópera Mostra*, substitui no *Bebê bum*, *Por um punhado de jujubas* e no *Sacra Folia*. *Ópera Mostra* foi processo, ou seja, era um espetáculo novo... Depois fiz *Nossa vida não vale um Chevrolet*, que é fora da Companhia, mas é direção da Adriane... Que é do Bortolotto... Então, desde 2008 eu só trabalho com a Adriane dirigindo até este trabalho com a direção da Camila. Eu fiz Produção Cênica, na FATO [Faculdades Monteiro Lobato], onde era aluno da Adriane também, mas eu tranquei, no segundo semestre.

GUSTAVO: Primeiras impressões sobre o texto.

DUDA: A Camila, a Sofia e a Adri fizeram uma tradução básica do texto, uma leitura traduzindo o texto e depois a Adriane, me passou o texto, nós conversamos sobre... Por que eu faço a produção do espetáculo também. Conversamos como fazer e tal. Porque foi um texto que a Camila trouxe. Eu adorei o texto de cara, achei o texto muito bacana e tinha muito do que a gente gostaria de falar e muito do que eu e a Adriane tínhamos visto e conversado sobre... Porque a gente tem viajado bastante fora do Brasil - Festival do Peru e Buenos Aires - e tem visto muito, peças do Rodrigo Garcia e do Emílio Garcia Web. Gostaríamos de fazer uma coisa diferente do que a companhia vinha

fazendo, das comédias... E que era fazer uma coisa mais pesada, mais densa. Que tinha acontecido no [espetáculo] *Teus Desejos*, que é um dos espetáculos que eu mais adoro da Companhia, que eu não fiz, mais vi várias vezes, que foi o espetáculo que me aproximou da Cia. e a gente queria voltar pra esta dramaturgia que falasse de anseios e coisas, diferentes da comédia, que fala de coisas mais leves. Foi isso, o primeiro contato com o texto... Ele tem duas partes e a gente montou só a primeira. Gosto muito do texto, na íntegra! Optamos por montar apenas uma parte e me deu um pouquinho de frustração ao montar apenas uma parte, queria montar ele inteiro... Estava se tornando inviável, em função ao processo que a gente estava tendo, neste tempo.

GUSTAVO: Sobre o processo.

DUDA: O início foi bem complexo, porque mudar esta direção foi uma coisa bem complicada pra todo mundo. Partiu da própria Adriane. Ela queria testar outra pessoa dirigindo e tinha esta vontade de voltar a atuar. Ela já vinha falando sobre isso, ou seja, outras pessoas da Companhia dirigir, enfim. Como surgiu a Camila. As duas se conheciam, trocaram e-mails e conversaram. A Camila teve esta sugestão do texto e então, surgiu esta real vontade de outra pessoa dirigir, algum trabalho da Companhia. Foi um processo bem complexo. No começo para a gente entender o que a Camila queria trazer de novo e a gente se abrir para uma direção de fora com outras ideias. Eu acho que foi o mais complicado. Era nossa maneira de trabalhar, eu há cinco anos e outras pessoas há mais tempo ainda. Mas, acho que eu e a Sofia, somos dois atores que basicamente, tivemos uma trajetória bem pequena, antes de entrar na Companhia. Fomos bem formados aos moldes do trabalho da Adriane. Foi mais complexo de ter uma nova direção e de uma pessoa que tem uma visão bem diferente e que morou muito tempo fora do Brasil e tinha uma ideia de teatro... E, que tinha visto a peça também, ela viu a montagem do Pommerat deste texto. Ela tinha ideias mais concebidas e isso é diferente do trabalho que tínhamos com a Adriane, que cria muito com os atores. A gente chega sem saber o que fazer e a Camila já têm uma direção mais construída, sabendo, mais ou menos, aonde quer chegar e a Adriane é mais intuitiva. As coisas funcionam mais nos trabalhos de improvisação. Então, teve um momento em que a gente conversou e disse pra ela que a gente queria improvisar mais e testar mais coisas. E a Camila abriu essa possibilidade da gente testar e de trabalhar. A gente quis mostrar pra ela. Depois de um mês e pouco de trabalho, a gente conversou e a gente quer tentar

fazer do jeito que a gente faz. Também faz parte do processo, a gente tentar fazer. Ela não chegava com as cenas prontas, mas ela direcionava muito mais a cena. Muitas vezes, a gente conversou com ela durante o processo. A Camila queria ver uma peça e nós queríamos ver outra. A gente teve este conflito inicial estético e eram mudanças bem radicais comparando com o que a gente fazia. A gente demora muito pra pegar o texto propriamente dito. A gente lê, conversa sobre e demora um tempo para decorar o texto e fazer cena. A gente cria cena, cena, cena e uns dirigem os outros. A gente fica dando ideias pras cenas dos colegas e depois a gente começa realmente trabalhar com o texto, assim como ele é. Depois que a gente tem algumas ideias de cena de como estruturar. Assim, que a gente trabalha com a Adriane. E no Chevrolet foi muito assim. Era um grupo de pessoas muito diferentes. Eu, da Companhia, a Petit que [es]tava entrando na Cia., e o resto... O Rafa que já tinha feito um trabalho com a gente e o Cassiano, que acabou entrando depois e que a gente conheceu ali. E ela deixava bem clara esta maneira de trabalhar. A Camila já vinha com esta vontade de trabalhar muito o texto. A gente trabalhou bastante o texto. A gente falava muitas vezes o texto. E tinha ideias de encenação que eram a parte do trabalho dos atores. Ela tinha uma ideia de estética de como iria acontecer e a gente [es]tava ali mais trabalhando o texto, texto, texto e ela vinha com uma ideia de como a gente iria colocar este texto. Às vezes, a gente concordava outras não. É um grupo com bastante personalidade.

GUSTAVO: Teve alguma resistência em relação a esta nova de direção?

DUDA: Eu posso falar por mim. Eu acho que teve. Por mim, sim. Teve. Teve bastante. Eu e a Camila, a gente conversou muito. Neste meio tempo, quinze dias antes de estrear... Porque a gente nós íamos estrear em março e antecipou a estreia e estreou em novembro. Quinze dias antes de estrear, a gente viajou juntos, dez dias, então a gente conversou durante esta viagem, que era férias, quase, a gente conversou muito sobre o espetáculo e sobre esta resistência, sobre este trabalho. Eu tive bastante muita resistência por este trabalho. Foi satisfatório de certa maneira. As frustrações e todo o processo que eu tive de resistência foram satisfatórios para o resultado final. Se eu não tivesse sofrido tanto e passado por tantos conflitos, que acho que foi um espetáculo... Pelos conflitos do próprio espetáculo, a gente acaba criando os próprios conflitos. Se eu não tivesse passado por estes conflitos todos, de cena e do que eu estava fazendo ali [...] Eu cheguei a pensar várias vezes em não fazer o espetáculo. Mas, isso foi interessante pros personagens que

eu faço. Que tem conflitos bem grandes. Eu faço *o homem que não existia*, que é um personagem que não existe. (risos) Que é um personagem bem complexo, que está todo na ação interna, porque ele está ouvindo, praticamente, o monólogo do outro personagem, que é *o homem mais rico do mundo*, que é o Kiko [Rodrigo Mello]. E faço... E a gente resolveu neste processo também... A gente iria montar o espetáculo na íntegra, com as duas partes, acabou que sobrou ator para uma parte só e a gente acabou dividindo o apresentador em quatro pessoas. Então, a gente deu uma cor para cada apresentador e eu fiquei com o apresentador numa visão mais *dark*, eu faço a cena do apresentador final, da primeira parte com as grávidas, que é o que matou as criancinhas. A gente levou um peso maior para este apresentador que eu faço, o possível assassino de criancinhas. E cada um construiu de uma forma o seu apresentador. E daí, tem o Cassiano que faz um elo de ligação entre todos, porque ele só faz o apresentador. É, como se fossem desdobramentos deste apresentador, que é o Cassiano. Tem o Kiko, que não apreço de fato como apresentador e nem dá nenhum dos textos do apresentador, mas ele faz cena que o Pommerat indica no texto, que seria o apresentador quando criança. Eu faço este apresentador que matou as criancinhas e o Lauro meio que divide o apresentador com o Cassiano nesta parte show, de apresentar os números.

GUSTAVO: Dificuldades que marcaram?

DUDA: Durante o processo de ensaio, a gente ensaiou muito esta cena do *homem que não existia* e do *homem mais rico do mundo*. Uma das cenas mais difíceis de achar o tom, de entrar no tom em que estavam os outros atores, do que estava acontecendo no espetáculo. E eu me sentia muito, não existindo em alguns dos momentos e isto foi muito difícil para mim. Ter a sensação de não existir foi bem mais complexo. Porque eu entendia que meu colega de cena tinha um trabalho um tanto mais difícil então ele estava sendo mais trabalhado, mas ao mesmo tempo eu estava sentindo não existindo no processo, pelo meu autoboicote, pela dificuldade de eu estar encontrando no trabalho e pela falta de comunicação que a gente tinha, eu e a Camila e por não estar... Como eu estava acostumado a trabalhar com a Adriane, que é uma diretora que eu trabalho há mais tempo e tenho uma relação muito próxima, então a gente discute tudo e o tempo inteiro e com a Camila, a gente não tinha esta relação e eu fiquei meio preso, assim em mim. E isso foi pra cena. E eu gosto que isso tenha ido pra cena, eu gosto disso na cena. Eu acho que tudo isso que acontece, toda esta dificuldade, me faz gostar bastante

do trabalho. Então eu acho que é isso, no processo de ensaio o que me incomodava era esta falta de diálogo que eu tinha com a direção, mas era uma coisa minha também, por eu não estar à vontade, mas era muito isso. Não tive grandes problemas, de isto eu não quero fazer isto. A gente tinha ideias, coisas que eu fiquei um pouco relutante, como uma cena que eu apareço pelado atrás de um espelho, que foi uma cena que o Kiko criou, improvisando. Na verdade, ia ser o homem mais rico do mundo e iria ter uma projeção diferente, mas acabou que eu acabei assumindo a cena. Mas, não tiveram muitos problemas. Durante o processo... A gente teve um processo difícil, de se encontrar, mas um processo superbacana. Porque as pessoas se conhecem bastante, se respeitam também bastante e se ajudam nesse rolo todo. Todo mundo sabe e a Adriane, como a gente diz que ela assume uma postura de diretora artística, por mais que ela não esteja dirigindo, ela tem um pulso bem firme no processo. Então, tem uma coisa da Companhia que ela sabe lidar com as pessoas e que ajudou a resolver as frustrações e os problemas de imediato.

GUSTAVO: Relação com a Adriane atriz.

DUDA: Ela como atriz foi... Eu sou um dos únicos atores, que não contracenam com ela no espetáculo. Não tenho nenhuma cena com ela, diretamente. Ao mesmo tempo, a cena que eu mais gosto do espetáculo, é a cena que ela faz junto com o Cassiano, que é o encontro do apresentador com a mulher mais velha, pelo qual ele é apaixonado. [...] E a Adriane foi uma atriz superbacana. Eu já tinha trabalhado com ela na substituição que eu fiz para o *Jujubas*, fiz cenas com ela. E eu, com a direção da Camila, tinha feito uma leitura também, da peça *O avental todo sujo de ovo*, que eu não lembro o nome do autor, ela fazia a mãe e eu fazia o filho. Então, a gente já tinha trabalhado.

GUSTAVO: Pesquisa bibliográfica paralela?

DUDA: Tinha alguns filmes que a gente teria que ter visto pro processo, mas eu não participei deste momento, porque [es]tava produzindo o [Festival] Porto Alegre em Cena. Acho que fui o único que não participou desse momento da pesquisa. Mas, a Camila trazia muita referência, de grupos de fora e de imagens. A gente trabalhou bastante com... No começo, a gente trabalhou com obras de arte, com pintores e com quadros. Criando imagens a partir destes quadros. Tinha referências de Magritte, de Dali e tinham várias coisas. A gente pegava livros de arte e ficava vendo quadros. A partir dali, a gente criava improvisações, personagens e figuras estranhas, deformadas, a partir dali. Este processo

não entrou muito no espetáculo. A gente criou muitas figuras estranhas que acabaram não entrando. Mas alguma sensação da deformação do caráter, acho que não ficou no corpo, mas acho que ficou como conduzir o personagem.

GUSTAVO: Você utilizou alguma vivência sua na construção destes personagens?

DUDA: Essa coisa deste *Homem que não existia* e [para] viver essa sensação de não existência, eu trouxe muita coisa minha. Na verdade, este personagem é um frustrado com a vida. E, aí foi a maneira que eu encontrei de estar ali e segurar esta cena que deve ter uns quinze minutos, em que eu fico muito tempo parado, foi tentar achar os maiores momentos de maior vazio que eu tive na vida, momento de ficar realmente oco. Eu [o] vejo meio assim, o personagem, naquele momento em que ele começa a cena, ele está muito 'nada'. A respeito de colocar alguma coisa minha no trabalho foi isso, colocar esses momentos... Tirar as sensações de não existência da vida e começar a ver coisas... Eu comecei a tentar ver pessoas que existem, mas não existem. Isso, foi uma pesquisa minha, por eu trabalhar com *performance* urbana, trabalhar a cidade, que é um ramo que eu tenho pesquisado bastante, eu comecei a voltar a ver as pessoas que com o tempo eu deixei de ver, porque eu quando cheguei em Porto Alegre, eu via muito morador de rua, eu via muita gente na rua, muito mendigo e neste processo eu comecei a me dar conta que eu parei de ver essas pessoas, eu percebi que neste processo e com o passar do tempo eu parei de ver essas pessoas, mesmo que elas estejam no mesmo número ou maior, quando eu cheguei na cidade a dez anos atrás. Comecei a rever estas pessoas, moradores de rua, foi uma das coisas mais gritantes, quando eu me dei conta, que eu estava vendo aquelas pessoas todos os dias, mas elas não estão ali. Deixaram de existir na minha vida, porque eu me acostumei, porque eu entrei numa vida que eu deixei de ver estas pessoas, passou a ser normal e cotidiano. Acho que foi uma das coisas que eu mais pensei sobre, esta não existência. Foi a maior base da construção deste personagem, que foi o mais complexo. E aí, eu divido o apresentador e tenta pegar alguma coisinha do Cassiano, pois ele inicia e faz o personagem na maior tempo do tempo. A gente fez bastante trabalho juntos, nós quatro, porque chegou um ponto, em que a gente precisou criar esta unidade de que eles eram a mesma pessoa. A gente começou a trabalhar com a Carlota, uma coisa mais coreográfica e de trejeitos. A Carlota Albuquerque faz a coreografia. A gente começou a criar na

dança e a gente fez uma ligação entre eles, entre eu e o Cassiano tem um momento de transição de passagem de personagem para não passar batida. A gente fez bastante trabalho para unificar este personagem. Quando o Cássio Brasil, o figurinista... Porque eu faço também a assistência dos figurinos, eu acumulo muitas funções neste espetáculo. Por isso meus conflitos podem ser maiores por que eu fazia a produção, assistência de figurino e atuava (risos) Com o Cássio também a gente pensou numa maneira de compor este personagem, que eles fossem diferentes, mas com uma ligação.

GUSTAVO: Pontos mais visíveis desta ligação que compõe o personagem do apresentador.

DUDA: A gente tenta pegar alguns gestos, repete os gestos quando [es]tá junto. Eu tento pegar algum gestual do Cassiano, assim de mão e de coisas que eu [o] vejo fazendo. Mas foi bem livre assim, a gente não teve uma grande indicação de copiar alguma coisa de alguém, foi tentando encaixar no que o outro fazia. A gente até experimentou em alguns momentos, em alguns momentos, mas foi mais tentando encaixar no que o outro fazia.

GUSTAVO: Tu achas que a direção quis repetir aqui, o espetáculo que ela viu na França?

DUDA: Não. A gente já conversou bastante sobre isso. Ela deu algumas referências do espetáculo de lá e eu não quis ver. Eu não vi, até a estreia. Um tempo depois da estreia, eu vi. Eu achei que ele é parecido, mas tem outra cara. Mas, ela respeita bastante as indicações do texto. Tu leste o texto e deve ter percebido que tem muita indicação e ela respeita bastante. Eu vi uma cena só e acredito que tenham algumas coisas bem semelhantes, por isso assim. A gente respeita bastante, as cenas de transição, as cenas que ele indica. Aparece aqui, desaparece, aparece. A gente fez de outra maneira, pelo que ela falou de como era feito, mas a gente manteve. Esta cena é do *homem que não existia* em que ele aparece e desaparece. A gente criou outra cena, que é um jogo de espelhos, tipo o truque da Monga, a Mulher gorila; que eu apareço atrás de um espelho e que eu apareço e desapareço e num determinado momento, a gente se funde. Mas ela respeitou bastantes estas rubricas e a gente [es]tava respeitando até um momento a trilha, até a entrada do Nico Nicolaeivsky que trouxe ideias novas e a gente acabou mudando, porque o autor trás muita indicação de trilha também.

GUSTAVO: Alguma influência de algum encenador contemporâneo?

DUDA: Eu acho que ela trouxe um compilado do que ela viu fora. É o que as pessoas mais falam, quando veem o espetáculo, os diretores ou as pessoas daqui. Falam que é bastante diferente e que é um espetáculo difícil pra cidade e que as pessoas podem não acompanhar tudo o que ela quis dizer com este espetáculo, o que a gente quer dizer neste espetáculo. Acho que ela trás um pouco do que ela viu na Europa e trás um pouco do Pommerat também.

GUSTAVO: Diários de ensaio, escrito pelos atores?

DUDA: Sim, mas tenho pouca coisa. A gente começou a fazer isso, mas foi uma coisa que não foi adiante. Foi bem no começo. Nós acabamos não trabalhando mais.

GUSTAVO: Mas, ela pediu pra escrever sobre os exercícios ou sentimentos.

DUDA: O que a gente sentia... A gente fez muito trabalho com vídeo, por ser basicamente monólogos e pessoas virem ali e falando de sua vida, seus draminhas e de seus dramas internos, os números serem assim. A gente fez um trabalho maior com vídeos. Nós fizemos um momento de depoimento, que a gente gravou... Ela deve ter isso. A gente fazia esse processo do depoimento para contar para os outros, até pra pegar uma técnica ao falar no microfone. Porque a gente fala praticamente o tempo todo ao microfone. Montamos um setzinho, com uma cortina aqui no meio, colocou o pedestal e aí a gente entrava e contava alguma história ou vivência de nossa vida. Do ator, este primeiro era nosso, dizendo alguma coisa que a gente fez. Era a gente dizendo algo que gostaria de dizer. Foi nas primeiras semanas do processo e nem todo mundo participou disso.

GUSTAVO: Como foi o depoimento? Desafiador?

DUDA: Não, foi tranquilo. Porque nesse começo, a característica do grupo era bem humorado, a gente começou bem humorado e foi pensando, pensando... Aconteceu legal. Parecia que ia ser leve e depois a gente foi em alguns pontos mais fortes. Mas, foi super tranquilo. Era depoimento para isso, pra nós éramos uma troca entre a gente. Então, a gente se filmava também e procurava ângulos diferentes de filmar cada pessoa. Foi um momento de troca legal. Perder o medo de falar no microfone, de ir pra frente e dar um discurso teu na frente dos outros.

GUSTAVO: Estímulos vindos fora do processo.

DUDA: John Mowat e Jeremy James. Este trabalho fez parte, porque o *Estremeço* foi montado através de dois projetos. Ele incorporou um projeto de fomento da Companhia, tinha um prêmio pago pela

Prefeitura, de trabalho continuado e a gente ganhou o *FUNARTE* para montagem. Um saiu na quinta e outra saiu na sexta. (risos) Então, foi legal. A gente incorporou esta vontade de trazer pessoas pra trabalhar com a gente nestas oficinas que [es]tavam no projeto isso ao projeto do *Estremeço* que também já tinha outras oficinas e que a gente pensava em trabalhar com outras coisas, que a gente acabou abandonando no processo, porque a gente acabou entrando neste outro processo. A gente falou em trabalhar o ilusionismo, que acabou nem de fato trabalhando e incorporou este processo do fomento e trouxe o John Mowat, que trabalhou e dirigiu o *Chapitô* e o Jeremy que trabalhou com a Mnouschkine. A gente teve dois trabalhos bem diferentes e bem importantes e também trabalhou com a Cia. *Gente Falante* que trabalha com manipulação de objetos e também usou isto no trabalho do *Estremeço*. Por ser do projeto do fomento, ele tá agregando, pois neste trabalho infantil, a gente trabalhou alguma coisa de manipulação de objetos e algumas ideias do John Mowat de improvisação. A gente trabalhou a oficina desses caras, bem como era a oficina proposta por eles e depois de um determinado momento, a Camila começou a introduzir algumas coisas do texto. A gente trabalhou bastante no método de cada um, e em algum momento a gente trabalhou alguns dos textos do Pommerat. [...] Mas, foi bem respeitosa a maneira do trabalho como oficina mesmo e não, como preparação para o espetáculo e mais como uma oficina para a Companhia. Porque o John é muito *Stravaganza* e o Jeremy é um pouco menos, então pode ter sido um contraponto legal. Mas, o John Mowat é totalmente *Stravaganza*. Eu curti muito fazer a oficina com ele. Mas, a gente conseguiu por algumas coisas do *Estremeço*, dentro do trabalho do John, dentro da oficina.

GUSTAVO: Comparação entre composições de personagens anteriores, com o espetáculo do Bortolotto, por exemplo.

DUDA: Essas duas composições eram bem distintos, no que eu procurei para cada um. No Bortolotto eu fiz um de um menino de 18 anos e no *Estremeço* um homem de 40. Fui de um extremo ao outro. No Bortolotto, eu tive que me preparar mais fisicamente, tive que fazer kung fu e box, fazia um lutador, para me preparar fisicamente, tinham coreografias de luta que eram mais puxadas e no *Estremeço* a movimentação é quase zero, totalmente parada. O personagem do Bortolotto era inquieto, era um adolescente chato e meio revoltado e tinha uma vibração, que vai explodir a qualquer momento e no *Estremeço* não tem isso, foi trabalhar outra coisa. E era completamente

diferente do que eu tinha feito até agora, porque todos os outros trabalhos da companhia [...] são muito leves. A Composição do Estremeço foi bem especial e bem única e por isso um pouco mais trabalhosa. Era o que tinha menos de mim para colocar. Não dava pra dar muito truque... (risos)

Entrevista 06: Fernanda Petit. Data de realização: 22 de janeiro de 2014. Duração: 18”66’

GUSTAVO: Breve apresentação.

PETIT: Formação na escola de teatro da *Terreira da Tribo – Tribo dos Atuadores Oi Nós Aqui Traveiz*, de Porto Alegre. A minha participação na Cia. Stravaganza, eu faço desde que a substituição da Sofia em Ópera Mostra e ganhei prêmio de melhor atriz. Daí, eu fiz a A Comédia dos erros, no lugar da Vanise Carneiro e estou até hoje. Para o Estremeço, eu fui convidada como colaboradora e só fui condecorada do grupo agora no *Príncipes e princesas, sapos e lagartos*.

GUSTAVO: Personagens no espetáculo.

PETIT: Eu faço *a mulher que está muito mal*, que eu não gostaria de fazer, porque lembrava muito o momento em que eu tinha passado da primeira vivência, a partir da pergunta: O que você já teve de estremeecedor na vida? Quando eu contei a minha história, eu achei muito parecida com a relação [que a personagem tinha] com a família [dela] e sobre o questionamento que ela coloca: será que as pessoas têm ânimo e esperança? Eu não queria mexer com aquilo, pois nem eu me sentia tão esperançosa e animada. E também estava numa sequência de trabalhos onde as pessoas estavam acostumadas a me ver chorar e sofrer... Então, a gente já espera que a Petit vá fazer isso... Eu pensava que isso não iria me desafiar em nada, ficaria sempre repetindo o mesmo trabalho. Eu falei pra Camila: eu não quero este personagem! Só que o que ajuda é que eu sou a mais nova e fisicamente, não a mais nova em idade em relação às outras meninas e a Camila foi pela coisa da idade e pelo corpo. E então acho que ela [Camila] pescou de pegar essa história, que poderia ajudar para o personagem, além do meu trabalho corporal. Inconscientemente, como eu te disse, comecei a demonstrar ser aquele personagem mesmo que eu não quisesse. Na verdade, todo o processo que eu vou passando, no meu trabalho e na minha carreira, inconscientemente ou conscientemente, eu vou colocando em outros

projetos. Então, a coisa do balé, eu comecei a criar, sem querer, na ponta dos pés e com desequilíbrio e com uma [determinada] postura. Aquilo que era grande, a Camila começou a diminuir. Ela pediu que eu diminuísse todo o meu trabalho e aí eu explorei a personagem mais por fora e tentei ficar um pouco mais contida, mesmo sendo difícil. Então, por isso que eu fiquei com medo de mexer com coisas minhas. E realmente mexeu. Em contraponto, eu tentei colocar um personagem que me desafiasse mais, que ser a mais velha e não é, mas ter coisas que eu realmente quisesse falar, não que eu não quisesse falar o que *a mulher que está muito mal* falasse, mas [...] eu vim de uma escola que fala com um público próximo, e esse personagem parece que ele sempre está indagando, indagando e ninguém responde... e quando a gente começou a apresentar com texto no próprio grupo, eu comecei a ver que bah, o público não vai me responder... essa solidão! E tanto no processo quanto no palco, era pra sentir solidão com essa peça. Realmente estou sozinha e vamos ver o que rola!

GUSTAVO: E a história da chuva?

PETIT: A chuva tem uma parte da peça, que enquanto a família tá sendo construída aparece esta transição, mostrando de onde vêm esta personagem. E antes desta cena, tem a cena do filho da Sofia. Nós fizemos uma relação, o filho da personagem da Sofia que questiona o que ela quer do filho dela, o que ela quer como mãe, este menino, no final, o Lauro faz uma pergunta pra ele, onde caem raios e aí começa a chuva e neste momento eu transito como se tivesse vindo da chuva e encontro o Rodrigo. E nós ficamos pirando deste o início, de que aquele personagem do Rodrigo, era o apresentador quando era pequeno. Na verdade eu pirei, que este apresentador conhece ela e a leva até este cabaré para ela poder falar. A gente criou isso, por que na verdade não tem este encontro no texto. A gente criou relações. Durante a oficina da *Cia. Gente falante*, a gente criou este encontro e a Camila gostou e deixou e eu pensei que eu começo na peça, basicamente no final, porque primeiro eu sou levada para aquele cabaré, daí ela fala e depois de um tempo ela volta pra aquela coisa da família ou pode ser ao contrário, ela ouviu aquilo tudo da família, a mãe dela não abraçou ela foi pra rua, encontrou o cara e despejou tudo aquilo. E a coisa da chuva, a Camila contratou o Bruno, um profissional incrível, para fazer os vídeos. E foi horrível fazer o vídeo. Como eu te disse, a gente fechou o *Studio Stravaganza* e aí eu coloquei a roupa, um dos meus primeiros contatos com ela, a peruca e a Sofia ligou a mangueira, colocaram uma luz e eu

fiquei mais ou menos uma hora assim, sentindo frio. Não era mais frio aqui em Porto Alegre, mas [es]tava frio por que era muito gelada a água e a sensação, essa de sentir frio e o peso da água caindo, foi muito [importante] pro meu trabalho depois. Eu gosto desta coisa de poder vivenciar a situação para depois colocar no palco, acho muito bacana. Ter verdade, ficar marcado no corpo. Pra mim fica muito marcado. Então a gente fez esta coisa da chuva, depois eu fui toda molhada pra casa deste meu amigo, que eu avisei que iríamos fazer uma gravação no teu apartamento, a gente vai no corredor e vai bater na porta e vai ver como é que é. Aí gravamos neste corredor longo, onde tem esta cena na peça e abriu a porte. E aquela sensação, quando ele me viu, paramos de gravar e ele disse: Nossa é horrível porque está fazendo isso... A sensação deve ser a mesma, quando a família abre a porta e dizem: ela voltou, mãe! Esta cena é muito da vivência que eu tive com meus pais, antes desse processo. Então, às vezes, até o teatro ajuda, como em processos anteriores uma forma de você se perdoar, perdoar a família, coisas e mágoas, não sei. Me ajudou a entender, que algumas das coisas que eles me dissessem, eu era muito jovem pra entender. Então, por isso foi bem bacana. Então, essas duas cenas me ajudaram muito. Eu não sou uma atriz de cinema, de como ajudou esta outra coisa de usar outra forma de arte, me ajudar também a potencializar as minhas cenas. Foi bem bacana!

GUSTAVO: Depoimento estremeceador!

PETIT: No primeiro dia, a gente leu o texto, não dividiu os personagens, mas alguns gostaram mais de uns personagens e outros menos e aí a Camila comentou pra fazermos um processo, a partir de uma cortina do espetáculo *Bebê bum*, o ator teria que abrir e acortina e contar uma história tua que fosse estremeceadora. Aí, depois uma pessoa do grupo escolheria uma das histórias contadas e até pegaria um pouco dos trejeitos. Não pra fazer um personagem e sim misturar. E aí, eu contei duas histórias. A outra eu não me lembro e me lembro dessa, acho que foi a que culminou para eu conseguir este personagem, que eu [es]tava tendo um período de depressão seguido aí ia pra médico e tratava. Eu [es]tava bem, daí depois fiquei mal, pois eu [es]tava com um problema com um ex-namorado, que vai e volta. Aí fiquei muito mal da última vez e fiquei enlouquecida porque o guri tinha me tirado do prédio, os vizinhos viram e ligou pro meu pai e ele foi me buscar, ali na Fernando Machado em frente ao *Zaffari*. Meu pai me enfiou dentro do carro e eu fiquei tão louca achando que eu iria ouvir horrores e eu saí do carro,

pois [es]tava muito louca... era noite já e eu saí correndo sem rumo pela Borges e fui parar na frente da *Cia de Arte*, mas eu mal [es]tava enxergando. Encontrei um cara, que até hoje não sei o nome, me abraçou e disse pra ficar bem, que ele poderia chamar alguém. Eu não conseguia falar quase nada, passei um tempo e ouvi a voz do meu pai. Pegando-me e dizendo que agora [es]tava ali. E eu fiquei pensando, meu pai que agora tem 66 anos, na época devia ter 61, foi me buscar e foi correndo atrás de mim, deixou o carro lá. Depois ele me levou pra casa e eu [es]tava muito mal, pensei que iria ouvir um monte e talvez internada em clínica, sei lá. Fui no banheiro, tomei todos os remédios que tinha que tomar, minha mãe não estava tinha ido viajar. Eu voltei pra sala e falei pro meu pai, acabei de tomar remédio e vou morrer. Ele não fez nada, eu estava sentada e ele sentou comigo e a gente ficou de mãos dadas, esperando morrer. Aí eu falei pra Camila e pro pessoal: não morri, eu estou aqui! Então, cada um contava uma história estremeceadora. Naquele dia nós tivemos o primeiro contato com o texto. Como contar a sua história e depois levar pra peça. Mas, sabe eu [es]tava pensando, que eu li uma crítica do Festival do Recife, onde o cara fala que a peça é fria e que ela chega nos momentos em que são mais familiares, aí eu fiquei pensando se o público não está apenas preparado para assistir historinhas e não coisas só jogadas. Eu vim pro teatro pra ver uma coisa que tenha começo, meio e fim e que se você não explica... E escrever que é frio... acho que as peças francesas ou tudo é um pouco contemporâneo tem uma certa frieza, ou meio irônico ou não. Mas às vezes eu acho que as pessoas estão indo ao teatro pra sentir demais, ou eu vou rir ou chorar. Quando eu li o “frio”, eu mandei pra Adri – críticas são críticas e eu sou chata com críticas – mas o fato é que, não que a gente não tenha que estar preocupado com o público, mas o fato da gente não se sentir frio e se sentir estremeceado e tocado, pra mim já vale bastante, do que ler uma crítica em Recife sabe. Ai, porque é frio e distante, mas também não sei se as pessoas não querem sentir demais ou tudo explicadinho demais... Não sei, até em algumas relações as pessoas nem percebem que são frias e será que você também não é frio e a peça também não está querendo te mostrar ou você não está percebendo que num monólogo talvez a gente não possa dar tudo ou tá na medida, será que está distante ou de alguma maneira está de indagando e você acha de que alguma maneira tenha que ter um mais. Foi o que eu te falei, meu trabalho é muito visceral e intenso e essa forma que a Camila me deu de ser menos, explorar mais fora e menos

dentro... Talvez as pessoas esperassem mais e que eu fosse mais! A estreia, como eu te falei, foi catártica, mais depois parece que as pessoas estavam esperando sempre mais dos outros e se envolver com a história, mas na verdade talvez num dia você conta uma história que não envolva tantas pessoas e é isso. Ou tua vida não era tão interessante, mas o que eu tinha pra falar era isso. Às vezes, eu acho que a gente vêm de uma coisa de novela, filmes e peças que são certinhas e de repente você trás um desafio para POA e para o Brasil, pois só estreou, *Esta Criança* e a gente (*Estremeço*) é isso... Vai gostar ou não vai gostar. E lá na França o cara é um sucesso. Então acho muito louco ver que é frio. Pra mim neste momento a peça não é fria, [...] pra mim é vivo demais. Talvez nem chegue ao público, mas o fato de ouvir a minha voz falando já me atinge e sinto que atinge os outros colegas quando a gente se encontra e vai conversar: Ai, hoje foi bom, essa cena foi foda... [...] Me toca. Por isso acho meio bizarro ouvir frio, mas ao mesmo tempo, que bom que talvez seja frio, uma nova experiência pra pessoa, eu vi uma peça fria... Mas, pode guardar como lembrança. A sensação que eu tive, foi de que todos vocês são apresentadores apresentando parte da vida do apresentador. A partir de outros personagens da peça, porque ele diz no início: é tudo ilusão. Tem uma escola de espectadores em Porto Alegre, que eu não tive a oportunidade de conhecer. [...] mas foi muito legal a recepção do público, eles gostaram muito e falaram coisas que eu nunca tinha imaginado, segundo a Adri. A minha personagem como sendo o futuro da peça, sei lá! O que nos ajudou bastante que a gente fez, foi a pré-estreia para convidados, lá no *Stravaganza*. [...] Foi muito legal, porque como nós não tínhamos coxias e somente uma rotunda preta, as pessoas viam a gente passando para ir até o outro lado e pegar o microfone e a maioria das pessoas achou interessante e proposital como se fosse um cabaré que não parava. [...] Todos pediam para que continuassem com aquilo, mas é óbvio que a gente não continuou. [...] Foi muito legal a experiência de conversar com as pessoas antes, sabe. Eu me lembro até que foi a primeira vez, que... Tem um diretor aqui em POA, que é muito legal, o João Madureira, um jovem diretor ótimo, que é super meu amigo e ele sempre me criticando. Eu lembro que ele foi ver e me elogiou muito pela mãe. Eu vejo a mulher que está muito mal com um trabalho muito teu, bem corporal, intenso e visceral, um pouco mais na medida e eu vejo a mãe totalmente Petit tentando ser mais mulher, menos menina e mais firme e a partir daquele momento eu tentei levar [...] para tentar achar um registro de voz um pouco mais grave, depende

do dia. [...] No último ensaio que a gente fez com a Camila, a primeira vez que a gente passou ela fez uma cara e na segunda vez ela disse: viu, quando aciona esta voz fica bem melhor. Então, eu vou acionando durante a peça: Ah, a Camila falou pra fazer isso e agora tem que ser isso. [...] Várias coisas foram ajudando, mas para mim o que ajudou mais, foram as coisas de fora do processo, entende? Ou o que veio de fora para o processo, das pessoas. Não o processo do grupo em si, mas as pessoas que foram te puxando o tapete ou vieram de fora para preencher o meu trabalho. Eu gosto muito, algo que te tira da rotina. É acho que é isso, se todo mundo se permitir sempre [a] isso.

Entrevista 07: Janaína Pellizon. Data de realização: 23 de janeiro de 2014. Duração: 16'58'

GUSTAVO: Breve apresentação.

JANAÍNA: Eu sou Janaína Pellizon, tenho 36 anos e destes, 17 são dedicados ao teatro. Sou formada pela UFRGS e trabalhei muito com teatro infantil e teatro de rua. Principais diretores com quem eu trabalhei: Jessé Oliveira, Roberto Oliveira e Ronald Radde. Eu acho que duas combinações fundamentais de minha busca como atriz: graduação no DAD e pertencer ao elenco fixo da *Cia. Stravaganza*. Entrei na *Cia. Stravaganza*, em 2006. Substituições em *Sacra folia* e *Por um punhado de jujubas*. Novos processos: *Teus desejos em fragmentos*, *A comédia dos erros*, *Ópera Mostra*, *Estremeço* e *Pequenas violências silenciosas cotidianas*.

GUSTAVO: Primeiras impressões sobre o texto:

JANAÍNA: Lemos em conjunto. Foi de uma inquietude e de uma não compreensão. Opa, é diferente. Sou bastante radical neste sentido e gosto de desafios. E gostaria de montar a sequencia do espetáculo *Estremeço* - parte 2.

GUSTAVO: Personagens?

JANAÍNA: A principal é *a mulher da camiseta*. Ela conta toda uma história que tem início, meio e fim. A cena tem mais de 05 min, é só ela e um pedestal com microfone, com o qual ela conta a história de vida da mãe dela. Então eu apresento uma parte para a entrada de uma mãe, que é uma pessoa revolucionária dentro de uma sociedade que vai invadir uma fábrica – invadir em termos de trabalho – sendo uma mulher, num contexto dominado por homens e lá ela começa a perder pedaços da mão, acaba ficando sem um pedaço do braço, mas continua trabalhando

e depois elas têm um encontro. No texto, não fica claro se é um sonho, uma recordação ou a realidade, onde esta mãe diz pra filha: Olha só, o que foi que eu fiz. Mas a filha não consegue mais voltar atrás e se transforma na mãe, mesmo a mãe tendo perdido a personalidade dela.

GUSTAVO: Exercícios que ajudaram ou outros estímulos para a construção da personagem.

JANAÍNA: Sim, além das muitas pessoas que trabalharam com a gente, como oficina de manipulação de objetos, o Élcio Rossini trabalhou com materiais, com os quais criamos figuras estranhas, o Diego Macchi veio e criou uma coreografia com referência de dança pop, a gente fez oficina com o Mowat e com o Jeremy, mas o exercício que eu lembro, ou [...] que me ajudaram muito a criar este personagem foi o Nico Nicolaiewsky, que fez a nossa trilha e um dia eu [es]tava passando o texto e ele disse: Jana, você tem que contracenar com o microfone. Tudo que você tem é esse microfone, se tu aproximares, tu entras dentro do coração do público ou se tu afastares... E eu pensei: puxa! A única coisa que eu tenho realmente é este microfone. Cada frase eu dou de um jeitinho, com uma voz, às vezes eu tapo o microfone e falo fora, neste período em que eu tenho a cena com este microfone. E teve outro exercício, com a Petit, que é a mãe dessa *jovem com a camiseta*, em que a gente criou esta situação. Porque ela abandona esta filha em prol de um ideal. Então, esta filha é adotada e etc... Tudo isso é contada nesta historinha. Então, a gente fez muitos exercícios, reencontrando a mãe, na casa... Foi muito psicológica esta construção do personagem e muito indo em direção do que a Camila queria. Do jeito que a Camila gostaria que eu dissesse. Fiz exercícios totalmente ao contrário do que eu dizia, como correndo, pulando, saltando, porque depois ela se transforma numa revolucionária, uma coisa assim, que lá no [*Estremeço*] 2, explica a evolução desta personagem. Também peguei do texto 2, um pouquinho, pra criar esta personagem. Tanto que o figurino dela é uma bota, mais pesada e que destoa dos saltos das outras personagens.

GUSTAVO: Então teve todo um cuidado de como dar o texto?

JANAÍNA: Teve [um cuidado com o texto] pra não ser emocional. Que foi a coisa mais difícil, porque tinha que ser mais contido. Como se aquilo não importasse mais. O sofrimento foi tanto pra estas duas personagens, este mundo é tão sofrido, que ela tá contando de uma outra maneira. De uma maneira que não toque mais. Pra mim é muito sofrido isso. (Emociona-se).

GUSTAVO: Você lembrava de coisas tuas?

JANAÍNA: Sim, [...] este personagem lembra muito da minha juventude. Eu digo que eu era revolucionária.

GUSTAVO: Esse pedacinho do teu “eu” revolucionário, tá aí?

JANAÍNA: Sim.

GUSTAVO: Como você fazia pra se conter, com a ajuda da Petit?

JANAÍNA: Sim e depois chorava lá trás. Sempre, sempre. Eu nunca fui de me envolver tanto, mas como não podia [expressar] esse momento emocional ali, segurava aquela tensão toda e... Ai! Passou a cena e o pânico... Pois, é uma cena forte e ao mesmo tempo você não pode se emocionar. Uma cena [em] que você tem que contar uma história forte e, ao mesmo tempo, ela é fria e é contida. E você diz: puta merda! E a coisa mais impactante pra mim, é que ela olha a mãe e vai se tornar igual. Isso é tão humano... Tu vê ali uma mãe fazendo tudo isso, não dando certo e se arrependendo pra filha e a filha não tem mais como voltar atrás.

GUSTAVO: Como foram feitas as escolhas dos personagens?

JANAÍNA: A Camila nos contou que esses depoimentos que nós fizemos no início do processo foram o que definiu o papel das mulheres no espetáculo, porque os homens... Tinha muito homem e tinha muitas mulheres também, porque tinham poucos personagens pra fase 1 se fôssemos fazer a fase 2, [es]tava tudo certo... Mas, como a gente não fez, só fez o [*Estremeço*] 1!... Ah, tá! Eu vou fazer só uma cena? Isso era muito chato pra nós, porque na *Comédia dos Erros* ou no [espetáculo] *Jujubas*, a gente sempre tá fazendo alguma coisa ou a gente tá trocando de roupa ou... A *Cia. Stravaganza* é assim, um grupo inquieto, um grupo que tá ali, tá fazendo... Que quer fazer, que quer falar... E aí tá! A gente deu esses depoimentos e a Camila disse pra mim que o depoimento que eu dei, não tocou ela, mas quando eu contei um depoimento, que era o da Adriane Mottola, em que ela contou uma história pessoal e tal, pra ela tocou. – Então, se ela consegue fazer isso, esse personagem mais narrativo seria pra Jana.

GUSTAVO: Sobre o depoimento “estremecedor”.

JANAÍNA: Lembro. O depoimento que eu dei foi uma sensação bem de adolescência, onde eu senti uma frustração muito grande, que foi uma traição de uma melhor amiga, foi uma coisa cômica, pensando agora. Uma amiga minha que ficou com um namorado meu e eu fui num show de rock, onde cantavam uma música com o nome dela, que não era nada agradável. E daí eu contei essa história, neste depoimento que eu ia neste show e ficava gritando e expurgando os males infantis e

adolescentes, lá naquele show. [...] estávamos no início do processo e contei esse depoimento bem alegrinho, “engraçado digamos”. Não serviu tanto para o meu personagem. Já quando eu contei o depoimento da Ari, que era uma história, bem mais pesada, da história dela, isso contribui mais, como se fosse um mergulho!

GUSTAVO: Outros estímulos enriquecedores?

JANAÍNA: Bem lá no início do processo, a gente ficava falando muito do David Lynch. E isso ficou para mim. Ah, eu queria chegar a alguma cena, eu queria passar isso... Queria fazer figuras estranhas, tanto que depois que eu fiz a minha personagem... Eu participo de várias cenas: numa eu estou de Mickey, noutra estou de Marilyn, [sempre] buscando estas figuras. Eu não cheguei a esta figura estranha... Acho que a gente não conseguiu chegar, mas [es]tava querendo...O tempo todo querer achar uma figura estranha... Até acho que a gente conseguiu numa cena, que era pra ser um urso, na cena do homem mais rico do mundo, que todo mundo trabalha em todas as cenas, todo mundo interfere, e nesta a gente interferiu bastante, pois era uma cena que a gente não conseguia encontrar. Que era o homem mais rico do mundo com o homem que não existe. Então, já era...

GUSTAVO: Tinha um tigre, não?

JANAÍNA: Isso. No início a gente estava pensando num urso e depois virou um tigre. Eu estava lutando muito por esse urso e este tigre, porque eu acho que entra no inconsciente, assim... Provoca um estranhamento, dá uma outra ligação com a cena... Eu adoro aquele tigre, eu acho que pra mim a peça teria que ter mais tigres.

GUSTAVO: Influencias de encenadores contemporâneos?

JANAÍNA: Deixa eu pensar... Eu gosto muito daquele grupo que encenou *Essa criança*, mas isso foi depois do processo... Tem o *La Fura [dels baus]*, que a gente falou bastante. A gente viu bastante filmes... mais do cinema do que fazendo este link... Agora eu não lembro...

GUSTAVO: Relação de outros personagens com a mulher de camiseta?

JANAÍNA: Bom, tem a cena das grávidas. Quando a gente trabalhou a oficina de objetos, foi muito interessante pra mim, pois trabalhamos como fazer um isqueiro ter vida, e foram a partir de objetos que a gente trouxe, ou seja, tinha uma ligação emocional. Então, pega um objeto lá da tua casa e transforma-o. Com as grávidas isso nos ajudou, eu e a Sofia somos *mulheres muito grávidas*, esse era o nome das personagens e aí, foram os bonequeiros que nos deram esta oficina que criaram estas barrigas, a gente queria que caíssem bichinhos dali, e depois não deu

certo por uma questão de cena mesmo. Mas a ideia eram mulheres muito grávidas que caíam coelhos, bonecas, barbies, bichos (risos) e assim começamos fazer a cena. Mas dentro ainda não [es]tava bem resolvida... É um humor negro. Ela tá num emocional que fala bastante de família... Se for ver o *Estremeço* ele fala bastante de relação, não sei de família, mas amis de relação. Tem uma frase de um personagem que resume o que eu quero dizer: nós estamos numa grande malha, nós somos uma grande malha... Como se nós fossemos responsáveis por tudo que acontece. Essa grande conexão dos personagens, tudo que acontece fragmentado, tá aí. Então essa cena é estranha, muito estranha... de fazer e de ver, as pessoas comentam e tal... [...] Mas eu até gosto quando as pessoas não gostam. Porque se todo mundo gostasse não seria o pós-dramático. Porque a recepção é muito individual, por exemplo meu pai foi assistir e amou o espetáculo e ele não é uma pessoa que vai à teatro e que assiste espetáculos e ele amou, entendeu? Outras pessoas que são do teatro odiaram ou não aplaudiram. Agora no Festival de Recife eu vi umas vinte pessoas saindo e gente chorando e aplaudindo de pé na mesma apresentação. Então é legal...

GUSTAVO: Fechando as ideias sobre o processo.

JANAÍNA: Fechando. O processo foi intenso, foi longo, foi complicado... Ainda é complicado. É um espetáculo que mexe assim com a gente. Mexe com as nossas relações, com as nossas vaidades. O que mais marcou pra mim foi isso, como a gente é vaidoso. Eu por exemplo, ainda não consigo me sentir bem nos meus próprios figurinos. Tem coisas que eu não curto e o Cássio é um grande figurinista. Olha só! Não me sinto bem e isso é uma vaidade e eu estou lutando contra isso. Tem algumas coisas engraçadas aí. Mas o processo nos desmascarou, como pessoas, como artistas e é isso que é o pós-moderno que te desmascara, te diz alguma coisa e te transforma. Então é válido né. Mas é sofrido!

Entrevista 08: Lauro Ramalho. Data de realização: 23 de janeiro de 2014. Duração: 20'62'.

LAURO: Lauro Ramalho, 50 anos e 31 dedicados ao teatro. Enfim, 1982, foi o ano em que comecei com teatro amador, desde sempre em teatro de grupo, com a *Cia Mágica*, direção de Nelson Magalhães. Principais diretores: Nestor Monastério e Renato Del Campão.

Personagem marcante: Laurita Leão. Entrou na *Cia. Stravaganza* em 2006. Substituições em *Sacra folia*. Novos processos: *Teus desejos em fragmentos*, *A comédia dos erros*, *Ópera Monstra* e *Estremeço*.

GUSTAVO: Primeiras impressões sobre o texto:

LAURO: Eu gosto, mas como a maioria dos outros atores, achava impraticável levar aquele texto para o palco. Impraticável não, de certa forma era um pouco difícil, mas como a Camila Bauer já tinha assistido uma montagem do espetáculo, a gente tinha total confiança de que ele poderia ser levado ao palco. O que [se] diz no espetáculo, são coisas muito da realidade num mundo contemporâneo e de como o homem se coloca em frente a muitas situações, como ele se vê em frente ao mundo em que vive, enfim... Mas, de uma forma completamente abstrata, isto era muito difícil pra nós, eu falo no geral, eu acho que o processo de cada um é diferente. Mas dentro desse trabalho, nós todos seguimos todos por um caminho bem semelhante. O que a gente mais se preocupava, era como falar, como dizer aquilo para que tocasse o público. Vendo a narrativa é uma coisa, [...] acho que foi a principal questão. Como a gente trabalha a muito tempo, a gente já tem uma certa segurança com as pessoas nós se propomos a realização de vários exercícios, vários tipos de trabalho, principalmente de improvisação, que é o que a gente faz sempre.

GUSTAVO: Mas, você se via dentro daqueles personagens ou os enxergava de fora?

LAURO: Era uma visão completamente de fora. Porque você leva um tempo até se apropriar daquilo tudo. Entender na realidade, o que é que este autor tá querendo dizer. Isso leva muito tempo, nós tivemos quase nove meses de trabalho, justamente para consolidar isso. Essa ideia... você não viu o espetáculo, você vai ver... que quer dizer muita coisa, são muitas leituras possíveis e acho que o teatro pós contemporâneo, sei lá, é isso... Acho que foi uma das melhores coisas que eu já fiz, juntamente com outro espetáculo da *Stravaganza*, que se chama *Teus desejos em fragmentos*. São os dois espetáculos que mais tocam, mais me aprofundam... eu acho que a gente como artista sempre tem alguma coisa pra dizer. Claro, mas pra mim é muito mais fácil fazer comédia, pois eu caminho por ali por uma forma mais confortável, pra nós todos realmente foi um grande desafio. Principalmente isso, como é que eu vou interpretar este personagem que não tem muito de mim...

GUSTAVO: Que personagem?

LAURO: O mestre de cerimônia foi desdobrado em quatro atores e eu faço um deles. Isso é mais do que complicado, eu faço um desdobramento de um personagem. Claro, com aquilo que me foi colocado, com aquilo que eu digo. Que é uma doidera... E depois tem outras cenas mais curtas que eu faço o pai de uma personagem, junto com a Adri e a Jana e outro personagem que nem existia, mas que foi criado numa improvisação onde eu faço um pintor que está pintando. Que pra mim é uma das cenas visualmente muito impactante, visualmente ela é muito linda, que levou muito tempo a ser construída. Mas é um personagem que não existe no texto do Pommerat.

GUSTAVO: Em relação ao apresentador, partiu-se do trabalho de algum dos atores em específico ou a construção foi mais coletiva?

LAURO: Desde o início pensava-se que o personagem seria desmembrado, porque tinha muito ator para pouco personagem. Mas não foi essa, a ideia é de fato dar várias visões deste personagem por outros atores. Acho que isto foi falado deste o início, eu fui um defensor de que este personagem deveria ser desmembrado mesmo. Acho que isso enriquece muito o espetáculo, mas talvez para o público não seja muito bom. Sei lá. Porque ele deixa ainda mais difícil. Mas não acho que ele seja difícil, nem estranho que eram palavras que a gente usava muito no início. O que é dito é muito claro, muito óbvio. As situações e essas coisas que são inseridas são mais difíceis. Todo espetáculo é muito fragmentado. Então temos uma cena absolutamente muito clara e aquilo acaba imediatamente e vêm outra coisa. Então, o público fica um pouco desorientado. Mas acho que a nossa construção é suficientemente clara e bonita e interessante. A gente se cercou de vários cuidados para montar.

GUSTAVO: Algum exercício que tenha potencializado a construção da tua parte do personagem?

LAURO: Não que eu lembre.

GUSTAVO: Outros estímulos? Porque o texto não pode ser o único estímulo, certo?

LAURO: Não, no *Stravaganza* nunca é. Pelo contrário, o texto sempre vem bem depois. A gente cuidou bastante, assistiu a alguns filmes que tinham a ver, leu bastante e tinha uma pesquisa de imagens de obras de pintores, como por exemplo, Pollock. Isso pra mim foi muito bom, eu lembro que quando a gente trabalhou isso, as coisas foram ficando um pouco mais claras. Quanto a um exercício específico eu não lembro. A gente repete várias coisas, mas acho que basicamente é a improvisação. Neste caso do *Estremeço*... Quando a Camila veio trabalhar, ela não

conhecia o método de todas estas pessoas, então, num dado momento, a gente falou pra ela que nós improvisávamos muito. E ela gostou disso. Então, acho que nós passamos cinco meses improvisando. O que foi ótimo e gerou este resultado, que eu acho surpreendente. Eu lembro muito que nas improvisações, alguém dirigia e os outros atuavam. Então a gente pegava uma ideia do texto, não uma cena já pronta e trabalhava muito em cima daquilo. O que era interessante, ficava e repetíamos muitas vezes. E muitas dessas improvisações ficaram no espetáculo. Muitas. Algumas bem lá do início e outras que fomos adquirindo ao longo do caminho ficaram. Pra mim é a melhor forma de trabalhar.

GUSTAVO: A Camila teve que se adaptar à forma de vocês de trabalhar ou ao contrário?

LAURO: Acho que ambos. Tivemos que fazer isso junto. Houve algumas resistências, por nossa parte e dela também... mas eu acho que no fim, houve uma integração. Foi ótimo ela ter vindo, ela tem uma visão mais acadêmica, porque a Camila tá na escola ainda e ao mesmo tempo não, porque ela [es]tava querendo uma coisa nova. Essa troca foi boa para todos...

GUSTAVO: O teu depoimento “estremecedor”? Você participou?

LAURO: Eu participei? Não lembro... Eu sou um ator que sabe que fará as coisas mais para o final, não é que eu queira guardar... Mas, este é o meu processo.

GUSTAVO: Fica na tua cabeça?

LAURO: Eu não sei se fica na cabeça. Eu acho que eu levo um pouco de tempo de assimilar tudo e é bem nos últimos momentos que as coisas ficam claras. Foi assim na *Ópera Monstra*, no *Estremeço* com certeza... Eu participo de tudo, eu vejo que há um crescimento, mas o meu trabalho fica pronto bem mais para o fim... Nunca fica pronto na verdade... Para levar para o público, bem perto de estreia.

GUSTAVO: Vivência do indivíduo para construção do personagem?

LAURO: Acho que a gente sempre leva... Mas, alguma coisa pontual, não lembro não. Mas isso é inerente ao trabalho do ator, a gente vai levando a bagagem que tem, coisas do cotidiano. Acho que sim, a gente vai levando... eu tenho um problema de memória tá... (risos) Já percebeu?

GUSTAVO: Mas de que maneira você acessa esta bagagem?

LAURO: Eu acho que muito intuitivamente. Essas coisas não vêm porque eu quero ou no momento que eu quero. Acontecem bem naturalmente, eu acho. Como eu tenho todo esse tempo de trabalho, eu

tenho uma bagagem muito grande de interior e então quando eu preciso de alguma forma ou através de algum mecanismo, eu trago isso pra fora. Mas, racionalmente eu não sei dizer como isso funciona... Não sei mesmo.

GUSTAVO: Sobre outros personagens? A relação destes com o apresentador.

LAURO: É engraçado, porque este personagem com o qual eu me apresento neste espetáculo, ele não é exatamente um personagem. Ele é um mestre de cerimônias que não existe uma ação... Ele tá contando alguma coisa. Então ele é um dos trabalhos mais difíceis de fazer, pra deixar ele claro e verossímil. E com emoção, que tem que ter, é muito mais difícil que fazer os personagens da *Comédia dos erros*, que são três. Ali existe uma contracenação que ajuda muito no trabalho do ator. Aqui o ator fica sozinho, sem apoio nenhum... é claro que este espetáculo é sofisticado, ele tem uma carpintaria bacana. Ele tem um cenário que é super interessante, então certamente eu uso um dos elementos de cena como apoio para o meu personagem. Acredito que se eu não tivesse uma escada, o meu trabalho não seria nada. A gente foi pra Recife agora a poucos dias e o cenário chegou em cima da hora, eu pensei que senão tivesse a escada o que seria do meu trabalho, seria um horror. Claro que não vai ser, mas foi tudo construído ali. Outra coisa aquela imagem projetada no fundo, uma das imagens mais lindas que eu te falei ou o figurino. Tudo isso ajuda muito. Isso tudo faz com que a gente vai criando e se acostume com algumas coisas. Se isso não está lá, tira uma parte de ti. Uma parte do trabalho. Teatro é assim, você vai construindo uma casa, uma peça... Com o mobiliário, então você vai ficando confortável naquele ambiente. Quando te tiram isso, fica complicado. Tanto que quando a gente sai de um lugar que nós estamos acostumados, nós fizemos duas temporadas no Porto Alegre em cena, no Teatro Renascença e vai para outro espaço mesmo que seja parecido, a gente fica perdido.

GUSTAVO: Definição do processo, por Lauro Ramalho?

LAURO: Colaborativa, sem dúvida. Esse processo que a gente tem é fundamental. Se não fosse isso o espetáculo não seria o que ele é. Todos os que eu fiz. É fundamental o processo, que nunca acaba. Tem sempre alguma coisa, uma novidade ou algo a alterar... Tudo que a gente tem a dizer, sempre é importante mesmo que seja pra três ou quatro pessoas. E o processo do *Stravaganza*, que é o processo que eu aprendi a fazer lá, eu digo do *Stravaganza*, porque é uma criação de todos. A Adriane

também mudou muito de uns anos pra cá, de quando ela começou pra hoje, as coisas mudam porque elas precisam, porque elas não são estanque. Mas esse processo pra mim é que mais dói, eu não gosto de ensaiar. Mas quando a gente ensaia e vê que existe alguma coisa, tu não és a mesma pessoa que entrou em relação ao final, aconteceu alguma coisa e houve uma modificação. A magia do trabalho é essa, você poder transformar as coisas. Muitas vezes do nada... Eu gosto muito.

Entrevista 09: Rodrigo Mello (Kiko). Data de realização: 20 de janeiro de 2014. Duração: 23”08’.

GUSTAVO: Breve apresentação.

RODRIGO: Meu nome é Rodrigo Mello, tenho 34 anos e iniciei no Teatro, em 1999, em Curitiba/PR, na *Academia de Artes Cênicas da Cena Um*. Depois foi para POA, começou a *Escola de Atores* e o *TEPA*. Entrou na *Cia. Stravaganza* em 2003 / 2004. Substituições em *Por um punhado de jujubas* e *Sacra Folia*. Espetáculos: *A comédia dos Erros*, *Mritak – A comédia da vida*, *Ópera Monstra*, *Estremeço*, *Pequenas violências silenciosas e cotidianas*.

GUSTAVO: Primeiras impressões sobre o texto:

RODRIGO: “[...] um texto mais complexo do que eu estava acostumado a trabalhar. Trabalhava com espetáculos mais fáceis, como infantis ou *Sacra Folia*. Mais comédia. Este foi meu primeiro espetáculo, depois de muito tempo fazendo comédia, mais sério, mais voltado pro drama.

GUSTAVO: Na verdade ele foi traduzido por vocês, pois ele nunca tinha sido montado aqui no Brasil.

RODRIGO: Não. A gente chamou... A Adri chamou a Camila, que é colega dela. Parece que davam aula no DAD – Departamento de Arte Dramática da UFRGS e aí, a Camila passou um tempo na França e vendo espetáculos lá e ela voltou com esta proposta de montar o Pommerat aqui. Até então ninguém aqui no Brasil tinha montado nenhum Pommerat. Aí, quando a gente começou a montar a gente descobriu que a Renata Sorrah [es]tava montando...

GUSTAVO: Com a *Cia. Brasileira*.

RODRIGO: É.

GUSTAVO: Mas é outro texto...

RODRIGO: *Esta Criança*.

GUSTAVO: Então, foi a Camila que trouxe esta proposta para a Adriane. No início todo o elenco do *Stravaganza* [es]tava envolvido.

GUSTAVO: Você faz mais de um personagem?

RODRIGO: Eu faço vários personagens. Mas personagens muito passageiros... O único personagem que eu falo mais, que tenho o texto maior é *o homem mais rico do mundo*. O resto é só... Um dos apresentadores que eu apareço só mais no fundo, o irmão que não fala nada, o filho que não fala nada. Mais passagens dos personagens.

GUSTAVO: Eu queria saber um pouquinho, como foi este processo criativo.

RODRIGO: O processo foi um tanto conturbado. Porque desde que eu entrei no *Stravaganza*, o Palese já havia falecido há alguns anos e realmente só quem dirigia era a Adri. Este foi o primeiro espetáculo desde que eu entrei que a Adri não estava dirigindo. Ela não tinha o comando da direção. Ela ficou muito preocupada, por ela não estar colocando a cara da *Stravaganza*... Neste espetáculo e deixar na mão de outra pessoa. Ainda, estar como atriz no espetáculo, deu pra perceber que ela estava bem nervosa. [...] fazia muito tempo que ela não estreava num espetáculo como atriz também. Além de ter este nervosismo de não ter a direção nas mãos, este nervosismo de voltar depois de um certo tempo. [...]

GUSTAVO: Comparação entre o processo quando a Adriane estava na direção e a Camila.

RODRIGO: A Camila, pelo que pude perceber, deixava a gente bem livre para criar, mas a gente não entendia muito o que passava na cabeça dela. Ela ia vendo as coisas, pescando as coisas, o que ela gostava e o que ela não gostava. Mas a gente não entendia como ela estava formando. E, acho que não tinha muito retorno para os atores. Mas, no final deu tudo certo! (risos)

GUSTAVO: Vocês trabalhavam o corpo?

RODRIGO: Foi difícil também, a gente, metade do elenco [es]tava, num outro projeto de Teatro empresa – SICRED, que tomava muito o tempo da gente. A gente viajava bastante, às vezes passava o mês todo viajando. O que deveria ter sido montado em nove meses, que era o que estava proposto, acabou levando quase um ano. Daí a gente parava, viajava [...] quando voltava tentava voltar com toda a garra. [...] Ah, claro a gente teve oficinas. Dentro deste processo a gente teve várias oficinas muito bacanas, o Mowat, o Jeremy James do Teatro de Soleil, que acrescentou muita coisa para o espetáculo.

GUSTAVO: O que, por exemplo?

RODRIGO: O Jeremy James tem uma coisa corporal muito boa. As coisas das intenções... Tanto do Jeremy James quanto do John Mowat, a gente trabalhou e tivemos bons trabalhos de intenções, níveis de energia [...]

GUSTAVO: Lembra-se de algum exercício que te deu um gancho para encontrar o personagem?

RODRIGO: Acho que sim. Teve um exercício do Jeremy James que ele trabalhava hierarquias entre os personagens, desculpe não foi do J.J., foi do John Mowat... [...] Teve um exercício que ele ia até o ouvido de cada um e dizia um número e dependendo do número você era mais importante ou menos importante na cena. Você comandava. Quem tinha um número mais alto, mandava em quem tinha os números mais baixos. E os números mais baixos eram submetidos a quem tinham números maiores. Aí deu pra trabalhar um pouco esse lance da hierarquia dentro do palco [...] para *o homem mais rico do mundo* foi bom, pois ele tem este poder extremo, ele é o mais importante, o mais rico do mundo... [...]

GUSTAVO: Estes diretores chegaram a ler o texto? Isto influenciava em suas dinâmicas?

RODRIGO: Nós chegamos a fazer alguns exercícios com o texto. A gente propôs a eles, adaptar o exercício deles para a nossa cena, com alguns textos que estavam decorados. [...] Daí tinha cenas que nós tínhamos criado que a gente acabou mostrando pra eles, eles deram alguns pitacos. Teve essa troca direta com a criação do espetáculo...

GUSTAVO: Bibliografia paralela sugerida pela Camila?

RODRIGO: Não. Mas a gente assistiu muitos vídeos, buscava coisas na internet. Tinha um grupo na rede social (*facebook*) que a gente ficava se mandando coisas, imagens... A gente viu muitas imagens, de artistas plásticos assim, a gente achava que o clima da cena era mais ou menos essa imagem... Trabalhou muito com imagens de arte.

GUSTAVO: Mas a Camila é que editava quais imagens ficavam e quais saíam.

RODRIGO: Sim.

GUSTAVO: Este teu personagem. Tem alguma coisa da tua vida particular que você possa ter utilizado para ele?

RODRIGO: A gente acaba pegando tudo da vida. Acho difícil a coisa vir interna. Pra coisa vir interna é que o externo entrou aqui pra depois sair, né! Pega coisas de fora, transforma pra depois sair. Tudo quanto é personagem é alguma pessoa que a gente viu, que a gente observou e que acabou tentando imitar.

GUSTAVO: Mas dos teus maneirismos, do teu gestual. Você teve que se desconstruir pra fazer esse homem mais rico do mundo, ou alguma coisa tua que você pudesse aproveitar?

RODRIGO: Sim, não sei... Não sei se usei alguma coisa minha...

GUSTAVO: tem personagens mais próximos...

RODRIGO: Tem personagens que saem mais fáceis. Eu tentei ver filmes, que mostravam personagens mais poderosos, tipo *O poderoso chefão*...

GUSTAVO: E tu te sentias realmente *o homem mais rico do mundo*?

RODRIGO: Não... (risos) Se sentir o homem mais rico do mundo, acho que não é tão simples assim (risos)

GUSTAVO: Só passando por isso?

RODRIGO: Só passando por isso pra saber...

RICARDO: Você comentou que este foi o texto mais complexo que você trabalhou e tal. Alguma coisa de antes, de algum personagem, contribuiu para este personagem, contribuiu para este personagem em *Estremeço*?

RODRIGO: Não sei. Eu busquei mais coisas no cinema, porque no teatro normalmente eu tinha trabalhado personagens mais cheios de energias, mais voltados para o *arleccino*, mais caricatos do que mais contidos... Então era uma coisa nova, só no início quando eu comecei a fazer teatro é que eu fiz um drama assim, depois passei muito tempo fazendo só comédias e personagens caricatos...

GUSTAVO: Mas, agora você veio com *Pequenas violências*.

RODRIGO: Sim...

GUSTAVO: Também é uma coisa densa... E aí? Daquele pra este...

RODRIGO: Sim, com o *Pequenas Violências* já tinha passado por este processo, o *Estremeço* foi quase que um estágio para o *Pequenas Violências* e pra trabalhar a coisa da introspecção.

GUSTAVO: Quando vocês foram pra Recife, vocês tiveram que fazer os dois...

RODRIGO: Sim...

GUSTAVO: E foram todas as outras comédias, todas... Você acha que quando vai mudar de papel, durante todo o processo, fica mais fácil ligar aquela chavezinha do personagem?

RODRIGO: Sim, depois que a gente monta o espetáculo fica decorado... No corpo... Volta para aquele espetáculo, ensaia uma ou duas vezes parece que já reativa a engrenagem.

GUSTAVO: Acaba se apropriando...

RODRIGO: Sim, reativa, né!

GUSTAVO: Fora o texto, as imagens de artistas visuais, tiveram outras coisas que agregaram ao processo, que a Camila trouxe? O John...

RODRIGO: A Camila propunha muitos exercícios, também, principalmente de improvisações. Às vezes, ela sugeria muitas improvisações que tinha haver com o texto, mas nós não entendíamos... Fomos entender depois, que aquela improvisação tinha haver com algum dos personagens. Então, foi um suspense assim... A coisa foi se formando sem a gente se dar conta, sem que a gente entender que a gente já estava no caminho.

GUSTAVO: Talvez pra deixar a coisa mais orgânica assim. Você achou bem ou não?

RODRIGO: Não sei dizer se eu achei bom ou ruim, mas foi diferente... Foi tenso...

GUSTAVO: Eu vi que tem um momento de música, não sei se no começo ou no fim...

RODRIGO: Têm uma coreografia que a gente faz no início, canta e dança. Uma coisa meio Broadway...

GUSTAVO: Mas isso não tem no texto NE. Não existe uma rubrica pra isto...

RODRIGO: Não. Foi uma invenção do Nico Nicolaiewsky e a Carlota Albuquerque, nossa coreógrafa. É, a gente chamou o Nico pra fazer a trilha. Então, ele pegou alguns trechos do texto e criou uma música em cima de alguns trechos, que foi esta música inicial e acabou virando a música inicial. E depois com a música inicial, a gente aprendeu a cantar e colocamos a coreografia em cima. Que é o momento Broadway do espetáculo!

Entrevista 10: Sofia Salvatori. Data de realização: 20 de janeiro de 2014. Duração: 23''28'

GUSTAVO: Fala um pouco de sua trajetória.

SOFIA: Sou formada pela UFGRS em Bacharel em Interpretação e trabalho na *Cia. Stravaganza* desde 2003 e tenho apenas duas peças encenadas fora da Companhia. Eu entrei pra substituir e acabei fazendo isso em vários espetáculos. Substituições em *Sacra folia*, *Por um punhado de Jujubas* e *Encontros depois da chuva*. Novos processos: *Teus desejos em fragmentos*, *A comédia dos erros*, *Ópera Mostra* e *Estremeço*.

GUSTAVO: Qual é destes espetáculos que você gosta mais?

SOFIA: O espetáculo que eu mais amo fazer é a *A comédia dos erros*, cujo processo foi mais prazeroso para mim, longo também como o do *Estremeço*, a gente começou a ensaiar em junho do ano de 2007 e estreou em abril de 2008 e foi intenso. Para mim, é um momento muito marcante na história do grupo, porque era um espetáculo que a gente não tinha dinheiro quando começou. Nós começamos a ensaiar, a ler o texto e nos encontrar porque a gente queria trabalhar e depois a gente ganhou a *Comédia* e começou a chamar mais pessoas para trabalhar. No início, eram só 5 ou 6 pessoas e ganhamos o edital e chamamos mais gente, porque na verdade eram 09 atores na peça. Não tinha dinheiro para ensaio, era um espetáculo que tinha pouco dinheiro e mesmo assim as pessoas se comprometeram e vinham ensaiar todos os dias, sabe? e acho que por ser uma comédia e por ser Shakespeare, facilita um pouco assim, a apropriação pelo texto, então já era mais feliz os encontros. (risos) E a gente fez tudo, fez máscaras, fez improvisações e trabalhamos com três traduções, então como esse processo foi muito legal, eu continuo gostando muito de fazer a comédia. Para mim, é O ESPETÁCULO, porque ganhou todos os prêmios! História de sucesso. (risos).

GUSTAVO: Primeiras impressões sobre o texto:

SOFIA: Nesse primeiro momento, na primeira leitura que a gente fez com a Adri, de tradução simultânea, não tinha como perceber, enfim... Não é um texto fácil pra ficar pensando e traduzindo. [Eu] não tinha muito a dimensão do todo. Depois disso, eu traduzi o texto em casa e a gente veio e fez uma segunda leitura aqui. [...] E foi meio assustador no início, a gente ficou se olhando: Será? Ontem ela disse, a gente logo quis montar... Mentira tá! Ela olhou pra mim e disse: ai, eu não quero montar isso... eu não sei fazer isso... A genta [es]tava viajando eu, o Kiko (Rodrigo), Kike, o Lauro e a Jana logo depois, a gente fez esta leitura em julho ou agosto e logo depois a gente começou a viajar com o projeto do SICREDI que a Adriane dirigiu, e era um projeto de turnê nacional e a gente passava muito tempo longe, passava cinco dias fora voltava pra casa um dia, passava mais seis dias fora e assim foi. Então a Adriane ficou meio sozinha aqui com o Duda, montando aquele espetáculo que não é da companhia, “Eu e o meu Chevrolet”. Então, eles estavam fazendo isso e a Camila que sempre foi entusiasta do espetáculo, foi atrás da Adri. A gente até tinha feito uma reunião que a gente queria inscrever no [Prêmio] *Myriam Muniz*, um projeto pra

montar “A falecida”, direção do Kike e ia ser pra rua. E durante a viagem a gente comentava que queria montar e ajudaríamos a fazer o projeto, mas um dia a Adri ligou e disse: Não! Eu já estou fazendo o projeto do Estremeço com a Camila. Por quê? Por que a Camila, como ela [es]tava muito afim de fazer, ela foi muito mais agilizada do que nós. [...] Já foi decidido assim, nós vamos fazer isso. Elas inscreveram o projeto em dois editais. Não a mesma coisa. O fomento foi para a parte de oficinas e de trabalho de grupo e pesquisa e o Myriam Muniz foi exclusivamente para a Montagem. E ganharam os dois! Gente boa né! E ontem de noite, com licença vou fazer um aparte, a Adriane dizendo: Ai, porque daí a gente ganhou um fomentinho, só cem mil. E as pessoas todas olhando... e daí nós ganhamos mais cem mil, do *Myriam Muniz*. Ah, mas é muito pouco só duzentos mil. Sambando na cara da sociedade, nos pobre dos alunos do DAD, sabe... que não tem 5 pila préá montar as pecinhas... enfim! E daí, realmente a proposta de montagem era grandiosa. Mais no sentido da pesquisa do que na montagem em si, cenário, figurino essas coisas... Porque já existia essa vontade de fazer ensaios regulares, durante muito tempo, ter oficinas com artistas convidados e trocas e filmes... Tá, 200.000 é legal demais, mas com um elenco de oito [...] pagando uma ajuda de custo, que era de mil pila, tá... Que também não é muito bom, mas não é uma tragédia! Pra quem tem quatro filhos é péssimo... Mentira! Estou brincando! Não compra meu esmalte mil pila... (risos). Então, os 200.000 parece uma soma grande, mas acabou se gastando muito neh! Justamente por isso, porque as gurias já tinham pensado em dar uma grana pras pessoas pra que pudessem se dedicar. O que também é uma utopia, porque com 1.000 reais, você não consegue ter uma dedicação exclusiva... e isso interferiu muito nos ensaios, porque as pessoas precisam sobreviver e assim, no meio do processo a gente teve apresentação do espetáculo, viagem da comédia, turnê do *Bebê bum*, porque não tem como abrir mão...

GUSTAVO: Então foi meio conflituoso...

SOFIA: Bastante. A intenção era das melhores, mas é muito difícil tu trabalhares com um elenco tão grande e uma equipe tão grande, durante tanto tempo... Esperando uma dedicação exclusiva, mas já sabendo que ela não vai acontecer. A Adri dava aula no DAD, a Camila dava aula. Ninguém era exclusivo. E aí, as coisas começaram... Já no início, no início foi tranquilo e tal, mas quando a gente começou com os encontros todo dia e tal, começaram a ter alguns conflitos de horários, mas não era

um conflito que a gente brigava entre nós, não era nada disso... Tá, amanhã eu não vou poder ensaiar porque... E a gente passou duas semanas sem ensaiar, porque fomos apresentar *Bebê Bum* pelo SESC. Era um projeto da Companhia, que estava atrapalhando o *Estremeço*.

GUSTAVO: Mas disso tudo, o saldo do espetáculo?

SOFIA: Ah, o espetáculo... Quando a gente estreou, eu achava que a gente [es]tava muito verde ainda. Não só por uma questão... Ah, os horários não foi o único conflito... Foi realmente... Ontem a gente falou que foi um processo muito difícil... E foi mesmo. Por quê? Porque era um texto diferente, porque nós temos um processo de criação... Que tudo bem, a gente pode dizer que adapta e faz, mas não cabia praquela texto... Nós tínhamos muita dificuldade de dar o texto, independente de ser o *Estremeço*, a *Comédia* ou *Sacra folia*. Entende? A *Cia. Stravaganza* sempre teve, isso é uma opinião minha tá, estou dizendo agora e talvez até vá me arrepender depois, essa coisa espacial de corpo do ator, de construção no espaço, não físico, essa “físico garra nojenta *Terreira* pavor”, eu adoro a *Terreira* (risos), mas não essa coisa de ficar se debatendo nas paredes e vamos fazer exaustão para chegar num estado, não é este tipo de físico. Mas é de uma construção espacial e menos texto. Nós atores, a gente, não é uma coisa da Companhia, o material humano que a Camila tinha nas mãos para trabalhar, tinha dificuldade de dar texto. Porque não era o tipo de trabalho que a gente tinha feito até então. Mesmo fazendo *Teus desejos em fragmentos* que é um espetáculo também de texto. Nos *Teus desejos* a nossa principal preocupação na construção do espetáculo, sempre era espacial. A primeira coisa que a gente pensava era, onde isto vai acontecer? *Teus desejos* também teve um processo longo e doloroso e conflituoso, conflitante, por quê? Vamos fazer ali naquelas plataformas? Aí ficava ali três horas, construindo as plataformas... Não ficou legal. Tira! Desmonta tudo e vamos fazer ali. A preocupação dos *Teus desejos* era muito mais imagética do que textual. Ainda mais que muitos atores entraram cinco semanas antes da estreia do espetáculo. A única que ficou fui eu. Os outros quatro atores foram substituídos. Sim, pra tu entenderes como foi difícil. Tudo bem, faz parte da renovação natural da vida. Todo mundo já faz as pazes e hoje tá tudo bem. Então, a primeira dificuldade era o texto.

GUSTAVO: E uma atuação dos atores mais imóvel...

SOFIA: Exatamente. Toda vez que a gente ia fazer, porque isto também é trabalho da Cia. e nós enquanto atores, acostumados com este tipo de

trabalho, ficava usando de muleta. Tu estás muito mais, a tua falta de entendimento ou de capacidade e de ritmo, de interpretação daquele texto que tu estavas falando ela era de certa forma compensada, por uma expressão legal, por um braço que sobe, entende? E ali não tinha isso. Mesmo que no início, a gente tenha feito uma série de improvisações e elementos neste espaço todo que a gente usa normalmente, a Camila não queria isto. E a gente sabia! Não foi propaganda enganosa. [...] É um tipo de condução. Foi muito difícil, porque ela foi convidada pra dirigir, mas talvez a gente não tivesse pronto pra ser dirigido, entendeu?

GUSTAVO: Então ela tirou vocês da zona de conforto?

SOFIA: Completamente.

GUSTAVO: E isto mexe com os brios das pessoas envolvidas?

SOFIA: Muito. Daí, é um tipo de condução... Foi muito difícil porque ela foi convidada para dirigir, mas talvez a gente não [es]tivesse pronto a ser dirigido entendeu? Inclusive a Adriane, ela foi uma das que mais sofreu. Ela pode dizer hoje: Ela pode dizer hoje que foi ótimo, mas é mentira. Porque ela teve que abrir mão do “poder” da direção e quando eu digo poder é um poder criativo. É o poder de dizer, eu não quero ir por aqui, nós vamos por ali. E a Camila dizia: não, a gente vai por aqui. É aqui que eu quero. Que quero que vocês caminhem: ah, mais isso não á a cara da companhia. A Camila não é muito de discutir, como você deve ter percebido.

GUSTAVO: Mas ela falou que um ponto final ela teria que dar.

SOFIA: Devolve, devolve, mas ela tinha. Sempre muito política. Em minha opinião, eu já conversei com a Camila sobre isso, tenha faltado da parte dela um “pulso firme.” Mas isso também, quando a gente trabalha em grupo, acaba se tornando muito mais importante aqui este universo, a gente dá muita importância, porque a gente tá muito junto, as relações, o que se diz e o que se faz. Como a Camila era uma “outsider”, faculdade, ela dá aula, ela dirige outros projetos e ela dirige outras coisas e aqui não é o universo dela, chegou um momento que ela disse: quer saber, eu não vou me preocupar. Eu vou montar, vou fazer, mas não vou ficar me preocupando. E aí, isso é um ponto final, mas não é eu dou um ponto final é um abrir mão. E eu acho que agora, ela tá conseguindo, o que ela quer do espetáculo. Agora... Porque as pessoas finalmente estão entendendo o texto, sabe... Porque ela conseguiu desnudar, isto ela conseguiu. Mas, as luzes, a interpretação, o ritmo... Tudo isso era muito nosso. E agora o espetáculo tá começando a ficar

mais parecido com o que ela espera. Porque a gente finalmente está entrando no texto.

GUSTAVO: E tu se lembras de alguma coisa que tenha se ajudado a construir aquelas figuras?

SOFIA: Ai! Tenho pavor! Pra mim foi muito ruim, além de todos esses conflitos, conflitos artísticos e pessoais, de confusão, de gente insegura. Porque foi isso também, as pessoas ficaram muito inseguras e quando a gente fica insegura, a gente fica agressivo. Tu só imaginas. Pra mim, a coisa chata é que eu disse pra Camila: eu não quero fazer mãe. (risos) É sério... Eu já sou mãe. Eu não quero, me dá outra coisa... Já que é pra nos desafiar, me desafia mesmo! E ela me deu uma mãe...

GUSTAVO: Duas mães.

SOFIA: Não, a outra é irmã. Que ela me botou nesta cena obrigada. Eu não digo nada, eu não preciso estar aqui. Eu acabei de sair da minha cena. Porque eu estou aqui... E agora eu adoro fazer esta cena! Mas na hora... Eu ficava parada o tempo inteiro. E daí eles me deram uma frase: olha só quem é que esta aí. A Jana me deu uma frase dela.

GUSTAVO: Ah, mas tem a diva também.

SOFIA: Que é a mãe.

GUSTAVO: Na tua concepção, não?

SOFIA: Na [concepção] da Camila, ou melhor, na do espetáculo.

GUSTAVO: Porque no texto não existia aquela cena...

SOFIA: A música existia. Nós é que colocamos a mesma pessoa cantando lá em cima e na cena. Não era a música que existia. Essa intervenção com uma cantora cantando, já existia no texto. Mas era outra música, era *Last dance*. (cantarola). A gente até cantou um dia. E eu dizia, eu não quero fazer mãe! E ela me deu a mãe. (suspira). No início, nós fizemos toda uma tentativa de desconstruir aquela mãe, de tentar afastar aquela personagem do que ela estava dizendo, do texto ser diferente. Na primeira versão da cena, que eu fiz durante a primeira temporada [...] eu sentava e tinha um gravador. Por que aquela mulher estava falando aquilo? E pra quem? [...] Mas, eu não estava nem um pouco confortável. Sabe, eu odiava fazer aquela cena. Porque aquele texto [que ela diz] é o que eu penso, o que eu digo e o que eu faço todos os dias. Eu realmente quero...

GUSTAVO: Então você utilizou a Sofia-mãe na cena?

SOFIA: Sim, mas era o que eu não queria fazer. Nós estávamos tentando... Então a Camila disse: Se você não quer fazer a mãezinha, vamos por outro caminho. Mas este outro caminho não me convencia.

Então eu tinha muita dificuldade. Era muito ruim o que eu fazia. DE eu assistir ao vídeo e dizer: Pelo amor de Deus! E eu não sou ruim. Eu não me acho ruim. (risos)

GUSTAVO: Eu adorei a tua cena.

SOFIA: Eu sou boa! Então, eu estava ali. Porque é que eu estou fazendo isso? Daí passou a primeira temporada e quando fomos ensaiar pra montar de novo eu – junto com a Camila e o Mateus - falei: ai, vamos tirar, eu tive outra ideia. Tira os objetos, tira a fumada, tira o gravador. Eu entro com o espelho, falo e falo pra pessoas e estou ali, falando. E a Camila disse: tá vamos ver. E aí o que eu fiz? O que era o texto, eu abracei o texto. OK. Não vou me desafiar e assim sim. Vou fazer eu, mãe. Minhas experiências. Vou usar a minha vida pra fazer isso. Quando eu falo: é maravilhoso vê-lo crescer e se desenvolver como uma flor ou como uma árvore... É, nos meus filhos que eu penso. E no meu filho menor, que brinque... Quando eu digo: eu só quero que meu filho seja verdadeiro! [...] é neles que eu penso. E aí, o texto é meu agora. Realmente é meu. E isso faz com que a dimensão da cena e para as pessoas de uma reviravolta bastante grande. Realmente a cena ganhou em profundidade. Tudo isso por causa do texto.

GUSTAVO: Bom, você mencionar isso, pois eu tenho o espetáculo gravado e vou fazer uma comparação do que eu vi ontem e da gravação.

SOFIA: Ah, então tu vais ver. Era ridículo. Eu me virava na cadeira e dizia: “O indivíduo é um tesouro...” Eu dizia como uma diva... Ainda ficou um pouco disso, pois quando eu digo todo este discurso, o Kiko fica segurando a minha saia e logo eu fujo dele. Mas não é uma coisa muito gritante, é muito sutil. [...] Porque antes q gente pensava assim, ela fala aquilo tudo, mas é uma casca. Ela quer mostrar uma coisa que ela não é na verdade e ela tem consciência disso. A diferença é que agora, ela acredita naquilo e não tem consciência do abandono. Quando ela fala, ela fala acreditando mesmo. O abandono permanece, antes ele era deliberado, agora não é mais e não mudou quase nada. E uma coisa muito pessoal. Eu não queria fazer esta cena e não queria fazer este personagem. Então, pra me divertir e achar um desafio, eu ficava inventando e ficava tentando encontrar outras maneiras de fazer aquele texto. E dava errado. Tu vais ver. E ruim. Eu não acredito. Por mais que eu quisesse me desafiar, eu não estava conseguindo. Eu dizia pra Camila. Não és tu. Sou eu. Eu não estou conseguindo realizar artisticamente este personagem, entendeu? Quando tu como atriz se olhas e diz: eu não consigo fazer isso. Isso também é uma lição de

humildade, que a gente sempre acha que dá conta de tudo assim, com ensaios, com pensamento, com concentração, vai rolar! E não rola. Quando eu deixei de querer me divertir, tá tudo bem vamos deixar de se divertir, mas tentar fazer direito. Deu certo. E agora eu me divirto! Não é um desafio e eu já disse isso pra Camila, eu entro e falo dos meus filhos. Ah, é obvio que é legal, porque a cena é boa e as pessoas se emocionam, tá mas sou eu falando entendeu. E ele me responde: é isso que eu quero!” (risos)

GUSTAVO: E sobre aquele depoimento estremeecedor? Você lembra?

SOFIA: Claro que eu lembro. Você quer que eu te conte?

GUSTAVO: Não precisa.

SOFIA: Foi bem forte. Pra mim adiantou mais como pessoa do que como atriz. Eu nunca tive muito problema com texto. Eu gosto de texto e tenho dificuldades como todas as pessoas. Mas eu não tenho dificuldades para decorar e não tenho dificuldades para entender sobre o que ele tá falando. Não é uma coisa que eu leio e digo que isso pode fazer? Então, aquele exercício na hora de falar, me serviu mais pra me conectar com os meus colegas do que pra me conectar com a ideia do espetáculo. Mas pra mim tá valendo, porque só conectada como os outros é que a gente consegue dar certo.

ANEXOS

Segue a versão integral do texto *Estremeço* (partes 1 e 2):

ESTREMEÇO 1

de Joël Pommerat

Em algum lugar que poderia ser chamado de cabaré ou teatro, onde o sério e o leve, o grave e o louco por uma noite não se oporiam mais, alguns exemplares da humanidade vêm contar ou procurar uma verdade, sob a condução de um apresentador um pouco desconcertante.

Não tendo nenhum outro estímulo a não ser o de fazer espetáculos de tudo e de escapar ao limite entre o bom e o mau gosto, o verdadeiro e o falso, este lugar poderia ser um espelho, este mesmo espelho dos contos no qual viemos nos interrogar ou desvendar.

Personagens

O apresentador	O irmão, as duas irmãs, a
Uma mulher	mãe, o pai
Uma mulher que está	A mulher muito velha
muito mal	A mulher jovem
A mulher de camiseta	Duas mulheres muito
Sua mãe	grávidas
O homem mais rico do	
mundo	
O homem que não	
existia	
Uma criança	
A mãe da criança	
O pai da criança	
Um homem	
A família da mulher que	
está muito mal	

1

Uma cortina se abre na frente de um palco vazio, bem pouco iluminado. Um personagem com roupas sombrias entra pelo fundo. Ele anda em direção ao público. Ele tem um microfone nas mãos.

O APRESENTADOR

Senhoras e senhores, boa noite.

Antes de iniciar esta noite eu gostaria de lhes dizer uma coisa

Uma coisa

Vocês vão ver

Um pouco particular

Estamos aqui no início de nossa noite, intitulada “Estremeço”,

Noite durante a qual será bem pouco provável que vocês sejam levados a estremecer realmente

Este título sendo apenas um título meio assim –

Quase que um título por acaso

Mas ao mesmo tempo, existe uma coisa que acontecerá com certeza

E esta coisa eu tenho o dever de lhes dizer, senhoras e senhores, eu tenho o dever de lhes dizer.

No final desta noite, no último momento desta noite, no último instante

(silêncio)

Eu morrerei.

Eu vou morrer

Sim.

No último instante desta noite, senhoras e senhores, eu vou morrer

diante de vocês

diante dos seus olhos.

(silêncio)

É isso

Eu não lhes direi mais nada
Porque não é hora de fazê-lo.

(um tempo)

Mas, talvez haja alguma pergunta?

Um tempo.

Ouvimos, vinda do fundo, uma voz: “Pssssit! Ei! Oh!”

O apresentador se vira. Uma pequena luz ao longe. Um tiro. O homem cai.

Um tempo.

Ele se levanta.

Bom,

Eu acho que agora nossa noite pode começar,

Mas, não esqueçam isso que acabei de lhes dizer:

No final, daqui a pouco, no final desta noite

Eu morrerei diante dos seus olhos, e desta vez para sempre...

É isso...

(introdução de uma musica com ritmo: “sex bomb”)

Na vida, vocês talvez tenham reparado como eu, na diferença que fazemos entre aquilo que é serio e aquilo que não é, entre as coisas sérias da vida e aquelas que não são.

Todos os dias nos obrigam a reparar nesta diferença.

Muito bem, senhoras e senhores, para nós aqui vocês vão ver vocês poderão constatar tudo é sério.

Esta noite, é a festa.

Nós vamos estremecer, de alegria, e chorar, de rir, juntos meus amigos,

Todos juntos se vocês se permitirem.

Escuro.

Luz. O homem dança e canta com graça. Música forte. Jogo de luzes.

2

Silêncio. O palco está vazio. Uma cortina luminosa e cintilante mascara o fundo. Na boca de cena um microfone num pedestal. Uma mulher entra e vai até o microfone. Como se fosse cantar. Seu vestido também brilha. Sua voz ressoa e ganhará cada vez mais amplitude ao longo da cena.

A MULHER

Boa noite senhoras e senhores.

Assim como eu vocês também perceberam uma coisa?

Nós não temos mais futuro!

Vocês perceberam isso? Assim como eu?

Aconteceu com alguém que está aqui esta noite de sonhar seriamente com um futuro para si e para a nossa sociedade, nossa bela sociedade humana, eu diria, nos últimos três meses?

Um lindo sonho de futuro para a nossa sociedade humana?

Será que alguém poderia me dizer isto seriamente?

Eu não acredito...

Mas aonde foram parar as idéias, porra?!

Me dê uma idéia que me faça sonhar, caralho.

E rápido!

Eu não agüento mais.

Uma idéia, um futuro-

Onde estão as pessoas que se dedicam a isso, onde estão as pessoas que trabalham para isso,

Onde estão os responsáveis pelo futuro, caramba?

O que vocês estão fazendo?

Onde estão vocês as pessoas responsáveis pelas idéias?

Vocês não podem me emprestar um pouco de sonho porra!

O que vocês estão fazendo, vocês estão coçando a cabeça, ou o quê?

A cabeça não foi feita pra coçar,

Ela aquece, ferve, estilhaça e de repente pensamentos

Pensamentos muito fortes, e, sobretudo muito construtivos, é isso, só isso.

Eu, eu quero sonhar,

Porque eu tenho o direito, como todo mundo

Porque eu não agüento mais, eu quero o meu futuro

Eu quero que me dêem o meu futuro

Eu tenho direito.

A mulher para subitamente de falar, mas continuamos a ouvir a sua voz que ressoa por todo o teatro.

VOZ DA MULHER

Quem poderia me convencer que eu não tenho direito ao meu futuro?

Quem poderia dizer na minha cara que eu não tenho mais o direito de sonhar com o meu futuro, com um belo futuro, com um futuro que possa me entusiasmar.

Um sonho que possa me levar, que possa me arrebatrar, com suas asas, suas grandes asas de euforia, de otimismo, e de prazer em direção do meu futuro?

Quem?

Ah não! Realmente

Eu não estou contente.

Esta noite eu não estou contente

E eu estou dizendo isso pra vocês.

Era isso.

Escuro.

3

Mesmo lugar. A mulher desapareceu. O microfone no pedestal continua iluminado. O apresentador está a alguns passos atrás dele.

O APRESENTADOR

(fazendo um gesto em direção ao microfone) Obrigado. (A luz sobre o microfone se apaga).

Bem, mas eu acho que alguns de vocês ainda hesitam a se lançar completamente comigo nesta noite, hesitam ainda a se abandonar comigo, e se fazem ainda algumas perguntas.

Vamos, senhoras e senhores, agarrem meu braço, por favor, não tenham medo

O que vocês vão ver aqui, vocês não verão, não, mas vocês ouvirão.

O que vocês vão ouvir, da mesma maneira, vocês não vão ouvir, não...mas vocês vão ver.

O que vocês vão sentir será a sua própria criação, e vocês sempre serão os mestres mesmo depois que acabar esta noite, mesmo depois de voltarem para suas casas.

Mas sobretudo, me escutem bem.

(a cortina luminosa atrás do homem começa a tremer)

O que vocês vão viver aqui é o que vocês sonham viver,
 O que vocês vão ver é o que vocês sonham ver,
 O que vocês vão ouvir, eu prometo, é simplesmente tudo aquilo que vocês têm vontade de ouvir,

Isso desde sempre...

Porque vocês e eu, eu vou lhes dizer, senhoras e senhores,

Vocês e eu esta noite juntos

Nós estamos totalmente e perfeitamente

Juntos

Sim nós estamos juntos agora... e nada poderá mudar isso.

Me escutem bem com todos os seus olhos, eu vou até incluir uma pequena promessa...

Esta noite, em nenhum momento deste encontro vocês vão ter esta impressão, experimentar este sentimento em vocês, dentro de vocês, este sentimento de estar sozinho...este sentimento tão assustador que eu não conheço nada pior.

Esta noite, vocês vão sentir claramente o contrário claramente, com clareza sideral até, talvez pela primeira vez..., que a palavra sozinho...não significa nada.

Porque vocês e eu, eu vou lhes dizer, senhoras e senhores, vocês e eu, nós estamos juntos na verdade desde sempre. Sim estamos juntos para sempre desde sempre, sem ter escolhido.

Sim, porque é assim...

Senhoras e senhores, esta noite, o que nós vamos mostrar, desvendar não é nada, vocês vão ver, são simples sentimentos...

O apresentador faz um gesto amplo com o braço. A cortina de luz atrás dele se abre lentamente sobre uma jovem deitada num leito de flores. Morta ou profundamente adormecida. Música de ocasião.

Escuro.

4

O apresentador mudou de lugar. A cortina de luz se fechou ao fundo. Um personagem está na frente do microfone. Ele não está iluminado.

O APRESENTADOR

Aqui nós garantimos a sua liberdade
 Nossa liberdade
 É o que existe de mais sagrado no mundo.
 Todas as dominações
 Quaisquer que sejam,
 Todas as pressões,
 Sobreretudo as mais amigáveis, não nos tocarão.
 Sim
 Graças a vocês e também por causa de vocês
 Nós lutaremos para ser
 Livres
 Livres e independentes
 Em cada ato nosso
 Em cada palavra nossa
 E até mesmo em cada um dos nossos pensamentos.

(um tempo)

Mas eu lhes faço uma pergunta, senhoras e senhores, o que nós poderemos dizer de tão importante?

Bem
 Eu gostaria de lhes apresentar alguém
 Que tem, eu acho, algo de muito
 Interessante para nos revelar esta noite.

Escuro.

Luz. Ele aponta o personagem perto do microfone, a luz ilumina uma mulher, sem idade, vestida com um pequeno shorts rosa e com saltos muito altos. A mulher tem dificuldade para se manter de pé, como que tomada por drogas ou pelo álcool. Ela também tem muita dificuldade para falar.

A MULHER QUE ESTÁ MUITO MAL

Senhoras e senhores

As coisas não estão bem

Em todos os lugares são só queixas e reclamações.

Logo ninguém mais terá motivação.

Existe ainda um pouco de energia neste mundo, não?!

Vocês não sentem isso?

A gente deveria aproveitar, não?!

Não acontece de vocês acharem que o mundo podia lhes
pertencer?

Que vocês poderiam conquistar o mundo?

A existência é bela

Mesmo se ela é um pouco difícil também às vezes até.

Eu acho sobretudo que na vida é preciso saber atirar primeiro

Senhoras e senhores

Temos que nos apressar

Isso não vai durar muito

E depois também me desculpem

Eu vou dizer bem rapidamente

Mas é preciso dizer

Temos que parar de deixar que os idiotas nos encham o saco
senhoras

E senhores, porque a gente precisa dizer

O mundo está mesmo cheio de idiotas

É de dar nojo.

Eu tenho tanta coisa pra dizer,

Eu tenho tantos recursos

Interiores.

*Ela tem cada vez mais dificuldade para se manter de pé. Ela
vacila. Ela acaba caindo no chão.*

Escuro. Luz.

A MULHER QUE ESTÁ MUITO MAL (deitada no chão)

Isso ferve dentro de mim

Aqui dentro é um verdadeiro tesouro

E quando tudo isso sair, eu vou falar, isso vai fazer terrivelmente
mal.

O APRESENTADOR

Obrigado.

Escuro.

Luz. Uma cantora canta “I save the last dance fou you”.

5

Uma outra jovem esta de pé diante do microfone. Vestida com jeans e camiseta. Muito pálida. Com olheiras fundas.

A JOVEM DE CAMISETA

Hoje eu tenho trinta anos e não aparento.

Mas a minha mãe tem cinquenta e ela também não aparenta.

Há vinte anos ela era estudante. De matemática. Mas ela gostava mesmo era de leitura.

Eu tinha acabado de nascer, realmente por acidente.

Um dia, ela abandonou os estudos, e foi trabalhar numa fábrica: numa serraria industrial.

Minha mãe queria levar uma vida de operário com condições de trabalho difíceis, para poder conhecer melhor esta vida.

Ela dizia que na maioria das vezes a gente não escolhe a sua existência.

E ela, ela queria escolher.

No primeiro dia, tudo ia muito mal com ela, mas ela não se desencorajou.

Seu trabalho se resumia numa serie de gestos embaixo de uma guilhotina motorizada que subia e descia, num ritmo pouco regular.

Os homens a olhavam, alguns riam.

À noite quando voltava pra casa, minha mãe sonhava que ela voava.

Ou que ela nadava.

E durante o dia ela mantinha seu posto.

Ela resistia às condições, ela resistia aos olhares

E a calma começava a ganhá-la por dentro, a concentração se fazia dentro dela.

Ela aprendia a não mais olhar a lâmina da guilhotina nem mesmo suas mãos

Ela aprendia sobretudo a não mais pensar

Nos gestos que ela devia fazer.

Acontecia dela executar gestos sem pensar, ela conseguia não pensar mais.

Toda a força que ela colocava neste trabalho ela tirava do resto da sua vida.

Eu era criança, ela começava a não me enxergar mais

Eu também.

Ela queria tanto vencer.

Um dia, entre a lâmina e a madeira minha mãe deixou um dos seus dedos da mão direita.

Impossível entender o que ela não tinha feito direito neste dia

Seu dedo era agora como um objeto, uma parte dela que tinha perdido a vida, ela o jogou fora.

Ele teve que ficar de licença três meses.

Depois, ela pediu o mesmo posto

Na mesma guilhotina

Diante da mesma lâmina.

Ela era apaixonada.

Ela queria que a tristeza e o sofrimento de todos estes operários, um sofrimento do qual nem mesmo eles tinham consciência, toda esta tristeza e este sofrimento pudessem entrar no seu corpo,

Na sua carne,

E assim atingir o seu pensamento.

Minha mãe sofria mas ela não lamentava estar lá.

Algumas semanas depois de ter voltado para a fábrica, ela cortou acidentalmente um outro dedo.

Desta vez o sofrimento a deixou

Quase louca.

Apesar de todos os seus esforços minha mãe não era tão rápida e ainda pensava demais.

Dessa vez ninguém imaginava que ela pudesse voltar a trabalhar um dia.

Suas mãos começavam a parecer duas pinças.

Mas, depois dos três meses de licença obrigatórios, ela voltou e lutou para recuperar seu posto.

Eu acho que na época eu realmente não existia mais.

A direção da fábrica não desejava o seu retorno mas ela tinha o apoio dos outros operários.

(uma mulher aparece no fundo do palco, um microfone na mão)

Minha mãe era cada vez mais respeitada e até idolatrada.
Ela queria se tornar como os outros, como estes homens que ela entendia cada vez mais.

Se tornar
Dura e eficiente
Como uma
Máquina
Cortante
E decapitante
Como uma lâmina
E ainda mais insensível.

A mulher que apareceu ao fundo se aproximou da jovem de camiseta. Lentamente, ela começa a cantar “Nothing compares to you”. As palavras da jovem de camiseta e da musica se misturam.

A JOVEM DE CAMISETA

As pessoas sempre diziam pra minha mãe que ela não era feita para este trabalho.

Mas ela respondia “que ninguém era feito para este trabalho. Vocês conhecem alguém que foi feito para este trabalho? A gente poderia dizer pra alguém: sim você foi feito para este trabalho?”

As pessoas a deixavam em paz.

Um dia, ela conseguiu ser colocada num cargo ainda mais... difícil, e mais...perigoso.

O primeiro movimento que ela fez foi um movimento errado.

Tão errado que até mesmo os engenheiros não haviam imaginado.

E foi no seu punho que a lâmina entrou.

Foi a sua mão inteira que a lâmina cortou.

O mistério para as pessoas que pensavam na minha mãe era: mas como ela aceita sofrer tanto?

O mais incompreensível, foi quando ela se reapresentou na fábrica.

Autorizaram minha mãe a ficar num posto que ela podia usar apenas uma mão.

Quando a gente via ela trabalhando dava vontade de chorar.

Ela era bela e feia ao mesmo tempo.

A canção termina. A mulher que canta vai embora e desaparece atrás da cortina de fundo.

A JOVEM DE CAMISETA

E finalmente ela se separou de mim.

Uma família me adotou.

Eu nunca mais a vi.

(pausa)

Eu não a quero mal.

Mulheres como ela existem poucas

Pessoas que acreditam nos outros mais do que nelas mesmas não existem mais.

O mundo se tornou insuportável, infernal e violento.

Só o que eu queria um dia era revê-la.

Eu lhe diria então que eu me tornei como ela

Mesmo que seja difícil ser assim.

Escuro.

VOZ DA JOVEM DE CAMISETA

E então um dia nós nos reencontramos.

6

A mãe (aquela que cantava na cena anterior) está diante do público. Falta-lhe a mão direita. A jovem de camiseta de costas, escuta. Ela titubeia. Ela segura a cabeça como se cada palavra da mãe a atingisse profundamente.

A MÃE

Agora eu aprendi a olhar o mundo à minha volta, o mundo como ele é, eu vejo as coisas como elas são.

Aliás, para que querer mudar as coisas, eu não tenho força,

Eu não tenho tamanho

As coisas são assim.

Sempre existirá a tristeza

Algumas pessoas sofrerão mais do que outras

E nós não podemos fazer nada.

Eu quero aproveitar um pouco

Achar meu lugar, agora

Um lugar.

Todas estas idéias que eu tinha na cabeça quando eu vejo hoje eu não entendo mais, e eu me pergunto como é que eu pude ir tão longe por causa destas idéias.

Que vergonha, é risível.

Às vezes eu me vejo como eu era, sim, e é tudo isso que me vem à mente: patético e risível

E sobretudo ridículo.

E agora você minha filha,

Me conte, você...

Me diga, minha filha...

Me conte...

*A jovem de camiseta sai roçando a cortina do fundo, vacilando.
Escuro.*

7

*Um microfone na mão, o Apresentador se dirige ao público.
Iluminado simplesmente por um círculo de luz.*

O APRESENTADOR

Senhoras e senhores, a minha pergunta vai surpreendê-los talvez... tem alguém nesta sala esta noite que não existe?

Minha pergunta lhes parece estúpida? Vocês acham por acaso que eu sou um pouco louco –

Mas vocês sabem, nós podemos totalmente viver sem existir.

Sim, isso acontece. Isso acontece até bem mais frequentemente do que se imagina, sabiam, não há nada de estranho nisso, de bizarro, de espantoso.

Eu mesmo conheci muito bem um homem, que era um amigo, com quem isso aconteceu...

Ah, sim, claro, ele existia um pouco. Pelo menos por fora, para os outros. E quando ele vinha na minha casa, eu o via claro, como eu a vocês, eu o via sentar-se na minha poltrona ali na minha frente.

*Atrás do apresentador uma cadeira vazia aparece. Ele se vira.
Ele olha a cadeira e se aproxima dela.*

Mas ele, diferentemente de mim, ele, não SENTIA que ele existia, Ele não tinha o SENTIMENTO da sua existência
 E era terrível vejam bem, terrível para ele.
 Este homem sofria muito, e ele era inconsolável.

*A cadeira desaparece.
 O apresentador volta-se para o publico.*

Um dia, a vida tinha lhe tirado a impressão de existir e tinha lhe dado a impressão de não existir. Um dia a vida lhe deu o vazio no lugar de alguma coisa.

Sabem, o que eu entendi, eu acho que não há sofrimento maior que este.

Viver ser ter sentimento que se vive
 Existir sem ter o sentimento de que se existe
 Ter um buraco
 Um vazio
 Um nada,
 Um nada de nada
 No lugar
 De alguma coisa.
 Eu gostaria de lhes apresentar este homem,

Atrás do apresentador, sentado na mesma cadeira de antes, aparece um homem vestido com um terno escuro.

Este homem que eu conheci, um homem que tenho a impressão de ter ainda bem perto de mim, ao meu lado no instante em que falo.

Este homem não era ruim, não, mesmo sendo um homem que tinha se dado bem na vida.

Este homem era importante, o lugar que ele ocupava na sociedade dos homens era um lugar importante...

(o homem sentado na cadeira desaparece...)

Mas eu gostaria de mostrá-lo pra vocês como vocês poderiam vê-lo se vocês o tivessem conhecido

Com esta grande tristeza

Antes que esta tristeza caísse sobre seus ombros.
 Ele dirigia uma empresa com milhares de pessoas, que prosperava no mundo inteiro.
 Mas o que ele mais gostava acima de tudo, era a solidão.

(o homem sobre a cadeira reaparece. Ele está nu)

Ele gostava de estar sozinho, e ele sempre se sentia bem consigo mesmo.

Poderíamos até dizer que ele era feliz.

Ele dizia: “um homem não pode ser de todo mau se puder se aceitar, viver consigo mesmo e se olhar nos olhos”.

Aliás e homem achava que ele tinha se feito sozinho na vida,

E em parte ele tinha razão,

Porque fora a sua mãe que tinha posto ele no mundo, sua grande vitória profissional

Não devia nada aos outros.

(o homem nu na cadeira desaparece novamente)

Um dia ele reparou numa coisa um pouco insignificante:

Do mais irrisório ao mais importante dos cargos, o trabalho de cada dia, na sua empresa, acontecia agora praticamente muito bem sem ele. Ao invés de ficar contente, meu amigo teve a impressão que seu lugar, seu papel não era mais tão essencial quanto ele podia ter imaginado até então.

Ele se deu conta que ele não servia mais realmente pra muita coisa – mesmo dentro de sua própria empresa.

De repente, ele teve mesmo a impressão de não ser mais realmente indispensável,

Quase inútil,

E que os outros se davam conta.

E foi assim, por uma razão bem pouco espetacular, que meu amigo do dia pra noite se tornou este nada,

Este nada que os outros,

Acreditava, viam nele.

Aparece o mesmo homem de antes, sentado, vestido, um feixe de luz muito intenso ilumina seu rosto.

O APRESENTADOR

Meu amigo se fechou em casa.

Antes,

Sua solidão era uma respiração.

Agora ela tinha se tornado um peso.

Uma vez, mesmo assim, ele veio à minha casa.

Outras vezes eu ia à sua casa

Mas eu me mantinha longe do seu quarto.

Ele dizia, às vezes:

“mas o que está acontecendo? Eu não entendo.”

Quando o víamos, víamos o vazio.

Então uma manhã, ele recebeu uma carta.

Um homem que ele conhecia apenas por sua reputação de grande empreendedor,

De homem de fortuna considerável, de homem mais rico do mundo,

Este homem havia expressado o desejo de conhecê-lo,

Ele.

Mas porque um homem assim

Um homem tão reputado como este homem

Um homem tão poderoso como este homem

Gostaria de conhecê-lo?

(pausa)

A partir deste dia sua situação se agravou ainda mais

Ele começou a ouvir vozes

Dentro dele.

A luz sobre o rosto do homem fica cada vez mais intensa, como se penetrássemos em seu interior.

O APRESENTADOR

No início

Estas vozes não eram claras

Elas falavam com ele

Mas

Elas não queriam se fazer entender.

Mas elas continuaram

E elas se elucidaram

Ao longo do tempo.
 Elas acabaram por deixar
 Filtrar o sentido que elas queriam lhe transmitir
 Estas vozes lhe insinuaram de maneira autoritária a matar
 Matar este homem que ele não conhecia ainda realmente, e que
 Deveria encontrá-lo em breve.
 Matar matá-lo
 Que sentido isso podia ter? Nenhum!
 No dia marcado,
 Fazendo um esforço para controlar a imaginação,
 Meu amigo foi então ao famoso encontro.
 As vozes continuavam presentes dentro dele
 Mas ele havia decidido não escutá-las
 E dizer a si mesmo
 Que apesar de tudo ele tinha sorte de conhecer este homem
 O mais poderoso do mundo
 O homem com a maior fortuna do mundo
 O homem mais rico do mundo.

Escuro.

Luz. Vários homens em volta do Homem que não existia, e um homem ao fundo que segura um fuzil.

O Homem mais rico do mundo está dando uma gravata no Homem que não existia.

O HOMEM MAIS RICO DO MUNDO

Me falaram muito de você,
 Eu queria conhecê-lo
 Eu estava curioso.
 (pausa curta)
 Fora isso...
 Isso lhe espantou eu sei, não é?

O HOMEM QUE NÃO EXISTIA

Sim um pouco.

O HOMEM MAIS RICO DO MUNDO

Isso espanta mesmo, isso assusta mesmo a alma.

O HOMEM QUE NÃO EXISTIA

Sim...

Quer dizer

Desculpe

Do que

Estamos falando exatamente?

O HOMEM MAIS RICO DO MUNDO

Desta prática que eu tenho de oferecer... a todos que eu conheço,

De oferecer

Alguma coisa

De dar presentes para as pessoas que eu conheço.

O HOMEM QUE NÃO EXISTIA

Ah, sim.

O HOMEM MAIS RICO DO MUNDO

Eu sei que eu tenho uma reputação que esta começando a se fazer

A este respeito.

O HOMEM QUE NÃO EXISTIA

Ah, sim.

O HOMEM MAIS RICO DO MUNDO

O especialista dos presentes

Sim.

Mas quase sempre eu não consigo me fazer entender.

O HOMEM QUE NÃO EXISTIA

Ah, sim.

O HOMEM MAIS RICO DO MUNDO

Isso não o surpreendeu?

O HOMEM QUE NÃO EXISTIA

Não.

O HOMEM MAIS RICO DO MUNDO

Melhor assim...

Hoje neste mundo nós acreditamos que existimos apenas em relação às coisas que nos cercam, enquanto que na verdade só existimos em função das pessoas que estão à nossa volta.

Você, você sabia disso?

O HOMEM QUE NÃO EXISTIA

Sim, acho que sim.

O HOMEM MAIS RICO DO MUNDO

Me diga francamente.

O HOMEM QUE NÃO EXISTIA

Sim. Francamente.

O HOMEM MAIS RICO DO MUNDO

Nós somos fios

E estamos ligados uns aos outros

Nós formamos um grande malha,

Você não acha?

O HOMEM QUE NÃO EXISTIA

Sim, talvez.

O HOMEM MAIS RICO DO MUNDO

Não, mas me diga francamente, você não vê isso assim, como eu?

O HOMEM QUE NÃO EXISTIA

Eu estou lhe escutando e eu...

Eu estou escutando.

O HOMEM MAIS RICO DO MUNDO

Se eu lhe dou este presente é para existir ainda mais

Existir

No seu espírito

Você entende?

O HOMEM QUE NÃO EXISTIA

Sim eu acho.

O HOMEM MAIS RICO DO MUNDO

E não é absolutamente por generosidade
 Hoje as pessoas
 Não querem de maneira alguma estar ligadas às outras
 Pensam que é por decisão pessoal que se misturaram à sociedade
 dos outros homens.

(o homem que não existia não responde)

É terrível para elas
 Mas se a corrente que passa mesmo à distância entre elas e os
 outros
 Vier um dia a se romper por uma razão ou outra,
 Então será uma catástrofe
 E elas podem perder assim de repente o sentimento da sua
 existência
 Podem ter assim de repente a impressão de não mais existir
 Isso é muito grave, isso dói
 É por isso que devemos todo dia fazer algo para manter em nós o
 sentimento da nossa existência
 Por exemplo dar alguma coisa a alguém
 Dar um presente.
 Quando a gente compra ou vende alguma coisa a alguém,
 Depois disso ficamos quites entende
 Mas quando a gente dá alguma coisa a alguém é como se
 disséssemos a esta pessoa: Veja só o que você é para mim, me diga
 também o que eu sou pra você, entende?
 E a partir deste momento nós ficamos ligados a esta pessoa,
 Sim é isso
 Ligados.
 Eu confesso
 Eu assumo totalmente que eu desejo estar ligado a você
 Mesmo, eu lhe digo, eu não tenho medo de ficar ligado a você.

O HOMEM QUE NÃO EXISTIA

Ah sim. Como?

O HOMEM MAIS RICO DO MUNDO

Eu quero lhe dizer, eu me sinto ligado a você simplesmente porque eu gostaria muito de saber o que você pensa de mim...?

Realmente

Saber o que eu sou para você?!

O que esta passando dentro de você, agora neste momento,

Quando você pensa em mim

Sim

É isto estar ligado,

Estar num estado de dependência em relação aos outros.

O HOMEM QUE NÃO EXISTIA

...Você espera uma resposta, agora, nesse momento?

O HOMEM MAIS RICO DO MUNDO

Não não, claro que não.

Aliás, eu ainda não lhe dei o que eu tenho aqui pra você,

Este presente que eu tenho aqui pra você.

O HOMEM QUE NÃO EXISTIA

Não.

O HOMEM MAIS RICO DO MUNDO

Eu tive vontade de lhe oferecer alguma coisa

conhecendo você um pouco através do que dizem de você

De lhe oferecer alguma coisa muito especial eu confesso

Uma coisa excepcional.

O homem que segurava o fuzil se aproxima. Ele apresenta a arma ao Homem que não existe.

Não é uma simples arma de coleção como você pode ver

Não mesmo

Inclusive é uma arma

Que teve um papel

Realmente importante

No curso das nossas vidas.

Veja bem esta arma é a arma que serviu

Para assassinar o homem mais importante do mundo

Na sua época

O presidente do país mais importante do mundo
 E você esta entendendo certamente a quem me refiro...
 Eu confesso que não foi nada fácil obtê-la, obter tal objeto.

Pronto

Este objeto agora é seu.

É o presente especial que eu queria lhe dar.

Mas cuidado é uma arma que ainda funciona

Eu pude verificar há uma hora atrás

Me exercitando no tiro, eu que não sei atirar

E eu poderia ter esquecido

de descarregá-la

de tirar uma última bala

e

como sabemos

não devemos brincar com isto

com coisas como esta.

É isso

Um dia se você quiser

Será você que me dará alguma coisa.

Sim, agora, eu lhe digo a partir deste momento, talvez eu espere
 alguma coisa de você.

Ele lhe dá o fuzil.

O HOMEM QUE NÃO EXISTIA

(transtornado) Obrigado.

Uma longa pausa. O Homem que não existia, o fuzil nas mãos, olha fixamente para o Homem mais rico do mundo. Um feixe de luz vem iluminar seu rosto depois o escuro se faz à sua volta. Os outros personagens desaparecem pouco a pouco. Somente o rosto do Homem que não existia fica iluminado.

Uma pausa. Escuro.

Ouvimos “Can’t take my eyes off of you” por Engelbert Humperdinck.

Ao fundo, um homem corta uma mulher com uma serra e apresenta cada um dos seus membros ao público. Agradecimentos.

Escuro. Luz. O apresentador toca trompete na frente da cortina de lantejoulas.

No final, ele se vira para a cortina de lantejoulas que se abre.

O APRESENTADOR

Quando eu era criança eu não falava.

Ele sai.

8

Um menino está sentado em uma cadeira. O olhar vago. Fechado. À sua volta um casal por volta dos quarenta anos (a mulher esta grávida) e um homem que parece não pertencer a esta família.

No fundo do palco, uma imensa janela: uma abertura para o céu. Um céu encoberto. Clima de trovoada.

A MÃE DO MENINO

O individuo é um tesouro

Uma jóia que deve ser preservada.

É maravilhoso vê-lo

Crescer e se desenvolver

Como uma flor ou uma árvore

Mas eu não espero fazer um ser perfeito, não,

Eu não sou totalmente louca, sabiam.

Eu gostaria apenas que ele pudesse

Se tornar ele mesmo

Ser ele mesmo

Um dia

Eu gostaria que ele fosse suficientemente

Forte

Para não ser dependente dos outros

Que ele possa traçar seu caminho

Só isso

Eu gostaria que ele não precisasse

Do olhar dos outros para viver

Nós dependemos muito do olhar

Dos outros hoje.

É por isso que
 Todo dia
 Desde seu nascimento
 Eu tento não expor muito
 Minhas opiniões
 Minhas idéias na frente dele
 Mas ao contrario
 Deixar ele pensar por ele mesmo.

O HOMEM

Você esta esperando uma outra criança, não é?

Pausa.

O PAI DO MENINO

Sim

O HOMEM

Desde quando ele não fala?

A MÃE

Há um ano.

O PAI

Dois anos talvez.

O homem se aproxima do menino. Os pais prendem a respiração; ele dá a mão para a criança para cumprimentá-lo. O menino não tem nenhuma reação.

A MÃE

Nós vivemos numa sociedade monstruosa
 Uma sociedade que misturou tudo
 O verdadeiro e o falso
 E parece que é o falso que conduz
 A dança nos dias de hoje
 Eu quero que meu filho seja verdadeiro
 Só isso

E que assim
 Ele se realize
 Naquilo que ele quiser
 Sem que isso lhe seja ditado pela
 Lógica dos outros e pela
 Minha em primeiro lugar
 Sim no que ele quiser...
 Realmente.

O HOMEM

O que você acha da liberdade, você? Você tem vontade de ser livre?

Nesse momento, como substituindo a resposta do menino, o céu, ao fundo, se ilumina. Trovão avassalador. Os personagens vão até o fundo da cena para observar a trovoada. Relâmpagos aparecem varias vezes violentamente. O menino continua imóvel, mudo.

Escuro.

9

A cortina de luz antes fechada, se abre lentamente, revelando um personagem já visto numa cena anterior: esta mulher, sem idade precisa, vestida com um short rosa, sobre saltos muito altos. Ela não agüenta mais se equilibrar. Um homem e duas mulheres (um irmão e duas irmãs), na frente da cena, de costas, olham ela aparecer.

UMA IRMÃ

Olha só.

Isso é que é surpresa.

(Pausa. Entra uma mulher mais velha, a mãe da mulher que está muito mal)

Olha só quem esta ai.

A MÃE

(descobrendo sua filha ao fundo) Você está ai.

Isso é que é surpresa.

A MULHER QUE ESTÁ MUITO MAL

(com muita dificuldade)

Bom dia

Mãe.

A MÃE

Bom dia.

UMA IRMÃ

E aí,

Será que você sabe ao menos em que ano a gente está

Hoje?

A MÃE

Da outra vez que você passou em casa, você estava com três anos de diferença da gente – você lembra?

UMA IRMÃ

Quer dizer, você ainda estava no século passado.

Foi engraçado.

A MÃE

Será que agora você já entrou no nosso século minha filha?

A MULHER QUE ESTÁ MUITO MAL

Bom dia mãe.

UMA IRMÃ

(um homem mais velho entra) Olha só quem está aqui.

O PAI

Ah, olha só.

A MULHER QUE ESTÁ MUITO MAL

Bom dia mãe.

O PAI

É você. Eu não sei o que te dizer.

Sim. Você era minha filha preferida.

A mulher que está muito mal se aproxima do grupo que forma o resto da família. Ela está muito fraca.

O PAI

Nós te demos tanto amor nesta casa, isso é certo.
Como pode isso ter acontecido com você, minha filha?

A MÃE

Nós lutamos nossa vida inteira, pelos outros.

O PAI

Foi o engajamento da nossa vida inteira.

A MULHER QUE ESTÁ MUITO MAL

Bom dia mãe.

A MÃE

Bom dia minha filha.

O PAI

Nós lutamos para que ninguém fosse deixado de lado nessa sociedade.

A MÃE

Hoje é você que nos oprime minha filha.

O PAI

Parece que você quer nos punir.

A MÃE

Nós lutamos por uma sociedade realmente mais justa, mais solidária.

O PAI

E veja só hoje.
Como isso é possível?

A MULHER QUE ESTÁ MUITO MAL

Bom dia mãe.

A MÃE

Bom dia minha filha.

A mulher que está muito mal se aproxima de sua mãe. A mãe assustada, não faz nenhum gesto em relação à filha. A mulher que está muito mal pega os braços da mãe e coloca-os em volta de sua cintura, depois acaricia seu rosto com uma das mãos da sua mãe, que se deixa conduzir.

Os outros observam a cena. Cada vez mais fraca, a mulher que está muito mal perde o equilíbrio. In extremis, os outros a seguram, depois tentam levantá-la.

Escuro.

10

O palco está vazio. O apresentador se endereça ao público, um microfone na mão.

O APRESENTADOR

Senhoras e senhores, eu espero que ainda tenha sobrado um pouco de curiosidade em vocês

Porque chegou a hora de eu lhes

Falar um pouco sobre mim.

Sim, chegou a hora de fazê-los entrar um pouco

Na minha historia pessoal

Pessoal e íntima podemos dizer

Eu confesso eu não tenho porém

Nenhum prazer em me mostrar

Mas o principal vocês vão ver nesta historia, que me diz respeito, minha historia,

É que ela vai nos conduzir finalmente

Para este lugar que vocês não esperam mais aliás

Para este lugar que põe no fim das contas todo o sal

Toda a pimenta

nesta noite

o momento da minha morte

o momento em que eu vou morrer aqui diante de vocês

diante dos seus olhos,

senhoras e senhores.

Aliás, aqueles que não quiserem sofrer comigo, podem ir embora,

Podem ir agora,
Porque depois, será tarde demais.

Ele começa a tirar seu paletó.

Escuro.

Luz. O apresentador de camisa olha a mulher muito velha, adormecida numa poltrona. Ela acorda. Ela o olha.

VOZ DO APRESENTADOR (off)

Eu estava apaixonado
Há muitos meses
por uma mulher que tinha
Duas vezes a minha idade.

Escuro.

Luz. O apresentador e a mulher muito velha estão deitados no chão, enlaçados.

VOZ DO APRESENTADOR

Esta mulher não era uma mulher comum.
Era uma das maiores cientistas da nossa época,
Eu também era pesquisador
E eu a admirava como ela merecia.

Escuro.

Luz. O apresentador e a mulher muito velha andam juntos. Lentamente. Ele a segura com seu braço em volta de sua cintura.

VOZ DO APRESENTADOR

Eu tinha passado toda a minha juventude ouvindo falar dela e de seus trabalhos.
Sem saber muitas vezes
Que nossas vidas haviam sido modificadas por suas descobertas.

Escuro. Luz. O apresentador esta sentado sobre a poltrona. Torso nu. A mulher muito velha sai de cena. Ele a olha.

VOZ DO APRESENTADOR

Quando um homem e uma mulher são assim tão diferentes

O caminho que devem percorrer para se encontrar
 É ainda mais interessante
 E dizem que este caminho poderia durar para sempre.

(escuro)

É por isso que eu não poderia imaginar o que iria acontecer.

(Luz. O apresentador está de costas. A mulher muito velha o olha intensamente)

Neste dia ela estava na minha frente.

A MULHER MUITO VELHA

Eu vou te deixar.

Nós vamos nos separar.

Eu decidi não ser razoável

Hoje.

Nós vamos então parar

Parar de nos ver.

Você não me ama como eu preciso que você me ame

Você não me ama como eu gostaria que você me amasse

Você me ama por aquilo que eu não sou.

VOZ DO APRESENTADOR

Meu corpo não se mexia mais e

Se contentava apenas em olhar para ela.

Como a gente tinha chegado lá?

O que tinha acontecido que eu não tinha visto?

Escuro.

Luz. A mulher muito velha está sentada na poltrona. O apresentador entra, vai em sua direção. Ele olha para ela. Acaricia seus cabelos depois vai embora. Quando ele sai de cena, a mulher muito velha se transforma em uma jovem mulher. Quando ele entra em cena, a jovem volta a ser velha. Quando ele deixa a cena novamente, o fenômeno se reproduz.

VOZ DO APRESENTADOR

Ela me explicou

Ela me contou em detalhes

Tudo o que eu não sabia ver – segundo ela.
 Quando eu vinha
 Na casa dela e que nos estávamos juntos
 Eu não a via
 Como ela era – realmente-,
 O que ela era de verdade me escapava.

Escuro.

Luz. A mulher muito velha e o apresentador estão frente a frente novamente. Ele está de costas, como um retorno ao momento da separação.

A MULHER MUITO VELHA

Isso te deixa seguro,
 Isso te agrada: pensar que você pode amar
 Minha velhice.
 É o teu amor tão puro e tão particular que você ama
 Mas este amor é completamente
 Voltado para ele mesmo.
 Se nós não nos separamos
 Eu vou morrer ao lado deste amor
 E isso eu não quero
 Eu prefiro morrer sozinha.

O apresentador vai embora em silêncio.

VOZ DO APRESENTADOR

De minha parte eu expliquei
 Que meu espírito tinha acabado de morrer
 E que eu me perguntava
 O que eu poderia fazer com o meu corpo de agora em diante.
 Ela não me contradisse – ela me deixou partir.

Escuro.

Luz. A mulher muito velha esta de pé, imóvel. O apresentador entra na cena, um sabre na mão.

VOZ DO APRESENTADOR

Muitos dias tinham se passado

E a sua decisão não havia mudado em nada.
 Eu havia pedido para ela me encontrar.
 Eu queria acabar com aquilo
 Mas
 Não de maneira fácil
 Não, de jeito nenhum.
 Eu queria que ela assistisse a tudo
 Eu queria até que o mundo inteiro
 Pudesse assistir
 Sim, o mundo inteiro.

Ele se ajoelha no chão. Dirige a ponta do sabre para si. Fecha os olhos e se concentra como se fosse enfiar a lâmina.

A MULHER MUITO VELHA

Olhe para você: você é feio, lamentável e risível.
 Um verdadeiro comediante.
 O público deve apreciar.
 Você vive dentro de você, pobre coitado, você faz uma cena para você mesmo.
 Você não para de dizer que seu espírito morreu, o que alimentava o teu espírito morreu
 Porque eu vou te deixar.
 Porque você não fala da sua alma já que você esta ai?

VOZ DO APRESENTADOR

Foi assim, minha decisão também estava tomada.

O apresentador enfia o sabre na sua barriga. Ele cai. No exato momento em que ele perde a consciência, a mulher muito velha se transforma em uma jovem.

A MULHER MUITO VELHA

(agora jovem, vai em direção do corpo do apresentador)
 Imbecil.

Escuro.

VOZ DO APRESENTADOR

Foi assim que as coisas aconteceram,

E hoje eu lamento.
 Amargamente, como se diz
 Porque
 Eu estou morto.
 Eu me digo que eu deveria ter tentado escutar melhor
 Meu amor,
 Tentar escutar o que a mulher que eu amava tinha a me dizer,
 Me concentrar realmente naquilo que ela tinha para me dizer...
 É assim que as coisas poderiam ter acontecido...
 É assim que eu imagino que elas poderiam ter acontecido...

*Luz. Volta atrás. O apresentador está ajoelhado no chão. O
 sabre apontado para ele. A mulher muito velha o olha.*

A MULHER MUITO VELHA

Não é você que precisa morrer,
 É o teu ideal
 É o teu idealismo.
 Escuta: o que eu te peço
 É para tentar me ver de outra maneira
 De me ver realmente como eu sou
 Mesmo se teu amor prefere uma outra imagem de mim
 Mais heróica
 Mais gratificante para você.
 Modifica teu olhar
 Modifica tudo o que faz com que teu olhar seja como ele é
 E tenta me ver como eu sou realmente
 Quer dizer, jovem, mulher e bela.
 Será que você esta pronto para isso?

Ele se levanta e se vira para ela.

O APRESENTADOR

Eu não sei se eu saberei fazer o que você me pede.

A MULHER MUITO VELHA

Tente.

O APRESENTADOR

É um pouco difícil
 Mas tudo bem.
 Sim eu vou tentar, eu vou procurar.
 Talvez isso vá me tomar algum tempo.

A MULHER MUITO VELHA

Sim
 Você tem tempo
 Mas se apresse.

*A mulher muito velha sai.
 Alguém traz o paletó para o apresentador assim como o
 microfone.*

O APRESENTADOR

(se virando para o público)

Senhoras e senhores,
 Eu acho realmente que chegou a hora, para mim
 De refletir – um pouco.
 E tempo até mesmo de beber um copo d'água antes, sabe
 Eu nunca fui muito bom no exercício da reflexão em geral
 E eu não sei realmente quanto tempo isso vai levar.
 Assim,
 Sabe, senhoras e senhores,
 Talvez seja mesmo hora da gente se separar, nós também,
 Nos separarmos provisoriamente
 Vocês e eu,
 Nos separarmos,
 Não, não pelo resto da vida,
 Não claro que não,
 Mas de nos separarmos
 Por algum tempo.
 Nós nos reencontraremos no dia em que, depois dessa reflexão
 que eu farei comigo mesmo, eu estiver enfim pronto, se eu conseguir,
 para ver as coisas como o meu amor me pede
 Não somente como eu gostaria que elas fossem
 Não somente como eu acho que elas são
 Não somente como eu penso que seria melhor que elas fossem
 Mas simplesmente

Como elas são.
 Sim, se eu conseguir
 Aí então
 Nós poderemos nos rever
 Nós vamos nos rever e vamos falar sobre isso
 Ainda que eu não tenha a menor vontade de prometer nada para
 vocês, é verdade.
 Enquanto isso acho que eu não tenho mais nada para dizer
 Porque eu continuo morto.

Ele vai embora.

Escuro.

Luz. Volta com uma imagem já vista: uma jovem profundamente adormecida ou morta, sobre um leito de flores. Bonita musica melodramática. Depois vemos a mulher se levantar lentamente. Escuro.

11

Sobre a cena, dois microfones em pedestais. Na frente de um deles duas mulheres, muito grávidas, que visivelmente não se reconhecem. Na frente do outro o apresentador.

A PRIMEIRA MULHER GRÁVIDA

Eu não sabia que podiam soltar alguém depois de crimes assim.

A SEGUNDA MULHER GRÁVIDA

Você matou e estrangulou criancinhas?!

O APRESENTADOR

Sim. Três.

Eu não tinha nada na cabeça na época.

Tudo isso aconteceu quando eu era muito jovem

Sim muito jovem

E depois, depois, eu cumpri a minha pena, sabe

Eu cumpri minha pena.

AS DUAS MULHERES

(juntas)

E você não é mais a mesma pessoa!?

Elas se olham, surpresas por terem falado as mesmas palavras no mesmo momento.

O APRESENTADOR

Não.

Silêncio.

A PRIMEIRA MULHER GRÁVIDA

Eu tenho três filhos

Três filhos

Com o meu marido, quer dizer, meu ex-marido.

Sim três filhos.

A SEGUNDA MULHER GRÁVIDA

Eu sou que nem ela.

O APRESENTADOR

Que idade eles têm?

A SEGUNDA MULHER GRÁVIDA

O mais velho tem oito anos.

A PRIMEIRA MULHER GRÁVIDA

O meu tem sete.

O APRESENTADOR

Eles são pequenos.

A PRIMEIRA MULHER GRÁVIDA

Sim, realmente pequenos.

A SEGUNDA MULHER GRÁVIDA

Muito pequenos para sofrer.

A vida às vezes é realmente dura.

O APRESENTADOR

Sim, às vezes a gente se engana
 Mas não faz mal
 Se nós somos conscientes
 Conscientes
 É isso o essencial

A SEGUNDA MULHER GRÁVIDA

Sim, mas para as crianças, é terrível.

A PRIMEIRA MULHER GRÁVIDA

Sim é horrível.

O APRESENTADOR

Não se deve pensar nisso. Não
 Porque a vida continua,
 A vida continua

AS DUAS MULHERES

(juntas sem querer)

Quantos anos você tem?

O APRESENTADOR

Quarenta e cinco.

AS DUAS MULHERES

(juntas sem querer)

Não parece.

O HOMEM

Eu quase não vivi, é por isso.
 Lá aonde eu vivi durante vinte e cinco anos não se vive.

A PRIMEIRA MULHER GRÁVIDA

Você parece tão calmo.

Eu gosto –

A SEGUNDA MULHER GRÁVIDA

Eu gosto muito de ouvir você falar.

Me desculpe eu estou um pouco constrangida, eu não tenho o hábito de encontrar tamanha doçura.

A PRIMEIRA MULHER GRÁVIDA

Meu marido...sim, meu marido,
Quer dizer ex,
O pai dos meus filhos,
Era um homem tão violento
Sim
De uma violência.

A SEGUNDA MULHER GRÁVIDA

Comigo é exatamente assim.

Pausa.

O APRESENTADOR

Não chore.

A PRIMEIRA MULHER GRÁVIDA

Não é nada. Isso não me deixa triste.

A SEGUNDA MULHER GRÁVIDA

Não se preocupe. Muito pelo contrário.

O APRESENTADOR

Bom, então isso lhes faz bem.

A PRIMEIRA MULHER GRÁVIDA

Sim, isso não me faz mal.

A SEGUNDA MULHER GRÁVIDA

Isso até me faz bem.

O APRESENTADOR

Bom.

AS DUAS MULHERES

(juntas sem querer)

Eu posso abraçar você um pouquinho?

O APRESENTADOR

Sim.

AS DUAS MULHERES

(juntas sem querer)

Obrigada.

Elas se dirigem ao apresentador. Ela abraça as duas.

A SEGUNDA MULHER GRÁVIDA

Agora sim. Obrigada. Eu me sinto bem. Eu me sinto melhor.

A PRIMEIRA MULHER GRÁVIDA

Eu também.

Eu não sei por que eu me sinto tão bem com você

Eu me sinto tão segura, aqui, nos seus braços.

A SEGUNDA MULHER GRÁVIDA

Eu,

Eu sinto que nada poderia me acontecer

Nada

Nada mais.

A PRIMEIRA MULHER GRÁVIDA

Não, nada.

A luz se apaga pouco a pouco sobre os personagens abraçados, até iluminar apenas o rosto do apresentador envolto por duas mulheres. Nesse momento, ele olha para o público e esboça um sorriso.

12

Escuro.

VOZ DO APRESENTADOR

A propósito eu percebi a que ponto

o espetáculo que lhes foi oferecido

não esteve à altura do divertimento que eu tinha anunciado no

início

mas eu anotei tudo...

Eu já havia prometido que os reencontraria, vocês se lembram,
volto para junto de vocês um dia talvez
logo que eu tiver amadurecido suficientemente meus
pensamentos
e logo que eu for capaz de solucionar o problema que me impôs
a mulher que eu amava,
a mulher que eu amo ainda, pra falar a verdade.

Neste momento
do alto da minha ausência de vida portanto
eu acho que eu posso dizer sim
eu lhes digo até logo
Senhoras e senhores.

Escuro.

Fim

ESTREMEÇO 2

de Joel Pommerat

1*Escuro.***VOZ DO APRESENTADOR**

A propósito eu percebi a que ponto
o espetáculo que lhes foi dado
não esteve à altura do divertimento que eu tinha anunciado no
início

mas eu anotei tudo...

Eu tinha prometido que eu lhes reencontraria, vocês se lembram,
voltar para junto de vocês um dia talvez
logo que eu tivesse amadurecido suficientemente meus
pensamentos

e logo que eu fosse capaz de solucionar o problema que me impôs
a mulher que eu amava,
a mulher que eu amo ainda, pra falar a verdade.

Neste momento

do alto da minha ausência de vida portanto
eu acho que eu posso dizer sim
eu posso dizer
eu acho que chegou o momento.

Então

EU CHEGO

então

eu volto

então

eu sou de vocês

eu lhes digo até logo

Senhoras e senhores.

*Luz. O animador de platéia canta e dança. O Apresentador desce
cabides por uma escada vertical e dança sob um fogo cheio de luzes.*

O APRESENTADOR

Contente de reencontrar vocês, senhoras e senhores
 espreitando agora há pouco pude pescar alguns trechos de
 conversa pelos corredores, perto dos banheiros
 alguns de vocês ficaram visivelmente desconcertados pelo que
 viram aqui
 até agora
 e eu entendo.

(Um espectador entra em cena.)

Sim, desculpe, você é um espectador, é isto?

O ESPECTADOR

é, é isso mesmo, se você me permitir então eu gostaria de expor
 algumas observações pessoais que vão de encontro às críticas que você
 mesmo formulou há pouco.

Entrada de um palhaço branco de comportamento estranho.

O APRESENTADOR

(ao palhaço)

Por favor cuide deste senhor que certamente tem algumas coisas
 muito importantes para nos sugerir.

(Ao espectador:) Eu já encontro vocês.

O ESPECTADOR

Obrigado, é raro esse tipo de escuta.

*O palhaço branco leva o espectador, para o outro lado do palco,
 na coxia.*

O APRESENTADOR

Nós vamos cuidar com a máxima atenção de cada reivindicação
 como esta e receberemos todas as sugestões com relação a este
 espetáculo com uma paciência infinita mas isto é o mínimo não é...

O espectador foi levado para a coxia, a gente ouve "Mas como

assim?!”, depois um tiro, silêncio, o palhaço branco volta ao palco, sozinho, atravessa a cena e sai pelo outro lado.

Nós temos uma vida apenas senhoras e senhores façamos de modo que ela seja o mais bem sucedida possível
 eu sei do que eu estou falando, me parece que eu mesmo perdi alguma coisa

muito importante um dia e paguei o preço por isso.

Vejam senhoras e senhores eu vou confessar pra vocês uma coisa muito muito pessoal, quando eu estava vivo, eu acreditava que eu vivia como um homem do século XXI, como um homem livre, despojado de todas as ilusões e de todas as crenças, deuses, anjos e demônios, um homem moderno capaz de pensar sozinho, um homem pragmático como dizíamos na época, eu me enganava e foi isto mesmo que deu origem à minha infelicidade.

Hoje eu estou morto, eu estou totalmente de posse da minha morte

e poderíamos dizer até que finalmente tudo isto é passado.

Sim

E, pois muito bem, não.

Percebam que tem alguma coisa dentro de mim que não desce, que não da pra descer.

Escuro.

2

Escuro.

VOZ DO APRESENTADOR.

Vocês se lembram da história desta mulher que eu amava e admirava?

Luz. A Mulher muito velha está sentada adormecida numa poltrona. Ele olha para ela.

VOZ DO APRESENTADOR.

Esta mulher que eu enchia de mimos por causa da velhice do seu corpo

dos seus braços
das suas pernas
da pele do seu rosto
(*um tempo*)

esta mulher que eu amava particularmente por esta velhice por aquela beleza esta mulher não era quem eu achava que fosse.

Escuro.

Luz. A Mulher muito velha e ele andam juntos. Lentamente. Ele a segura com seu braço em volta da sua cintura.

VOZ DO APRESENTADOR.

Esta mulher teve uma vida longa, exultante até mas por mais espantoso que possa parecer: ela não tinha envelhecido seu corpo não tinha envelhecido ela tinha permanecido jovem sim.

Escuro.

Luz. A Mulher jovem está sentada na poltrona, atrás do Apresentador. Ele sai de cena. Escuro.

VOZ DO APRESENTADOR

Por mais espantoso que isto possa parecer a realidade era esta a realidade que eu não queria enxergar, que eu não enxergava.

Escuro.

Luz. A Mulher está sentada sozinha na poltrona.

VOZ DO APRESENTADOR

É isto o que eu entendi eu inventava a velhice desta mulher que eu amava

e assim eu me sentia um homem à parte um homem que não
sucumbe
às facilidades do charme da juventude.

Escuro.

*Luz. O Apresentador está deitado no chão. Ele acaba de morrer.
A Mulher, jovem, caminha em sua direção.*

VOZ DO APRESENTADOR

Eu estava recriando o mundo à minha volta
o sistema era eficiente
tudo funcionava
perfeitamente bem
até o dia
em que ela me pediu para vê-la finalmente como ela era.
Então eu morri.

Escuro.

*Luz. O Apresentador enfia uma espada na barriga sob os olhares
da Mulher muito velha. Ele cai.*

VOZ DO APRESENTADOR

Desde aquele dia eu fiquei pensando, tentando entender.

Escuro

Luz. A Mulher, jovem, avança em sua direção.

A MULHER

Idiota!

Escuro.

3

*A cortina de luz acende lentamente num homem deitado sobre um
leito de flores. Morto ou dormindo profundamente. Música de
circunstância.*

Escuro.

VOZ DO APRESENTADOR

Senhoras e senhores meu olhar estava doente
 Alguns vivem a vida inteira com este problema
 A diferença é que eu estou morto
 Isto me matou
 Hoje eu gostaria de reparar, voltar atrás, regularizar este assunto
 E retomar o curso da minha vida do início

Escuro. Luz.

O APRESENTADOR

Sem dúvida alguma vocês devem achar isto uma utopia,
 extraordinária, insensata,
 Senhoras e senhores?
 Mesmo assim eu gostaria tanto de poder realizá-la
 Fazer isto aqui na frente de vocês se fosse possível eu gostaria
 tanto!

Para isso eu sei bem seria preciso entender o que pode ter
 acontecido para que o meu olhar adoeça assim desta maneira
 Se eu pensar bem
 Se eu me concentrar sobre mim mesmo

*Escuro. Luz. Num terreno aberto, um grande tubo de concreto,
 como uma espécie de poço, sai do chão. Ouvimos ao longe um barulho
 de circulação. O apresentador criança se aproxima do tubo. Ele se
 debruça. Ele grita. Escuro.*

VOZ DO APRESENTADOR

Me vem precisamente à cabeça uma circunstância muito
 importante da minha vida durante a qual meu olhar foi colocado
 rudemente à prova

Um momento determinante talvez com relação à minha doença
 Foi quando eu era criança eu me lembro
 Eu andava por um lugar que me seduzia e me fascinava
 E que sobretudo resistia
 Resistia à minha visão
 Era um lugar onde eu tentei muitas vezes debruçar meu olhar
 Eu não podia distinguir o fundo.
 Isto me incomodava
 Porque mais do que tudo no mundo sim eu queria... ver...

*A criança grita no canal. Dois adolescentes o observam por trás.
A criança grita dentro do canal. Dois adolescentes o observam
pelas costas.*

Foi uma época onde eu havia deixado completamente de falar
com os outros

Meus pais se preocupavam

Me levavam consultar os maiores especialistas.

Um dia cruzei o caminho de adversários instigantes

A tensão entre nós subiu rapidamente

A relação de força estando definitivamente contra mim, eu me
encontrava numa posição das mais difíceis, quase como num pesadelo.

*Os dois adolescentes pegam a criança e a jogam para dentro do
poço. Eles se sentam. Ouvimos a criança chorando ao fundo.*

Foi engraçado, nesse dia eu estava lá onde eu quis arremessar
meus olhos.

Eu estava lá mas eu estava realmente mal,

Mergulhado numa escuridão realmente desagradável

Uma escuridão que eu não conseguia esclarecer mais como antes.

Para resolver meu problema a solução era simples.

Me pediam que eu falasse

Para dizer uma palavra

Uma única palavra

Qualquer uma

E me tirariam da minha noite.

*Os dois adolescentes se debruçam na beira do poço, e parecem
esperar uma resposta da criança.*

Eu resistia com todas as minhas forças a este pedido

Eu esperava pelo pior

Mas eu não esmorecia

Os dois adolescentes com uma corda retiram a criança.

O desfecho só aconteceu depois de uma semana

Meu desaparecimento havia provocado muita emoção no bairro onde eu morava

E acabaram tendo que me libertar.

Eu não havia cedido.

Eu sentia um orgulho enorme.

A criança bate na mão dos adolescentes em sinal de cumplicidade.

Mas esta história não acaba aí

Infelizmente

Porque ao invés de ficar longe de uma vez

No lugar de sumir, de correr

E nunca mais voltar

Eu continuava ao contrário sendo atraído por este lugar

Como por um imã

Alguns dias mais tarde. A mulher que está muito mal entra no terreno baldio. Os adolescentes se aproximam dela e a perseguem.

E em uma manhã um novo personagem se mete na história.

Os indivíduos com quem eu tinha feito aliança agora entravam em discussão com essa pessoa

O cenário se apresentava de maneira diferente do que comigo mas o desfecho previsto era visivelmente o mesmo.

Na beira do poço, os adolescentes explicam alguma coisa para a Mulher que está muito mal, que escuta com muita atenção apesar do seu cansaço.

Foi contada a ela uma teoria segundo a qual este lugar era muito mais

Que um simples buraco

Se mergulhássemos nele

Isso permitia alcançar uma dimensão de si bem mais interessante

E sobretudo mais intensa que a maioria

Uma maneira de existir bem mais forte que o normal

Uma maneira de tocar as dimensões bem mais profundas do seu ser,

Fiel a mim
 Eu não acrescentei nada a tudo isso.
 Será que eu deveria?
 Esta pessoa estava absolutamente maravilhada com a
 possibilidade de uma tal experiência
 E ela se lançou então nesta aventura quase como uma louca eu
 diria
 Eu deixei acontecer.

A mulher que está muito mal está agora sentada na beira do poço, segurada por um dos adolescentes. Depois, ela se larga. Depois de alguns segundos, ouvimos o impacto da sua queda. Os adolescentes e a criança se debruçam para olhar.

O que realmente aconteceu com esta pessoa?
 Eu era tão culpado quanto os outros ou os outros mais do que eu?
 Esta pessoa não era ela mesma um pouco culpada também?
 Depois deste dia
 Eu ficava envolto nestas interrogações.

Alguns dias depois a criança anda em volta do poço.

Eu me debruçava sem parar sobre tudo isso a fim de ver se
 possível um fundo de verdade
 Mas meus olhos só encontravam escuridão
 no fim de algumas semanas
 Eu comecei a pensar algumas razões reconfortantes
 Eu comecei a imaginar que aquela pessoa lá embaixo estava viva
 e melhor ainda porque ela estava contente
 Eu acabava até ouvindo risos de vez em quando.

Vemos a criança debruçada em cima do poço, como se ela tentasse perfurar a escuridão. Ouvimos o riso da mulher que está muito mal. Depois de um tempo, a criança se levanta, como tranqüilizada, e vai embora.

Foi talvez a partir deste momento
 Que a minha imaginação começou seu magnífico trabalho
 De recriação da minha existência.

Escuro

4

Luz.

O Apresentador está sentado em uma cadeira. Olha à sua frente. Ao seu lado, um homem está em pé, que se parece perfeitamente com ele. Este homem é o dublê do apresentador. Mostrando ele mesmo sentado à sua cadeira, silenciosamente, ao seu lado, ele se dirige ao público.

O DUBLÊ DO APRESENTADOR

Na verdade senhores e senhores, eu fiz um enorme trabalho de reflexão depois que eu morri

E hoje foi isso que eu compreendi:

Eu compreendi que a doença que me impediu de olhar esta mulher

Que eu amava como eu deveria ter feito,

Esta doença me impediu antes de tudo de ver a mim realmente como eu era.

Esta doença se chama “embelezamento de si”.

Nós nos vemos bem mais bonitos do que realmente somos

Melhor que todo mundo

Racionais até os mínimos detalhes.

Nos vemos capazes de escapar ao jogo de sedução ordinário

Capazes de sermos seduzidos ao contrário de todo mundo por aquilo que não é bonito.

(na cadeira, no lugar do Apresentador, aparece a Mulher muito velha)

Capaz de ser seduzido por exemplo por

Tudo de que se está impregnado, que murcha, que apodrece numa pessoa

O sangue que se afina que se congela

Um corpo já frágil

Logo repulsivo, quase assustador
 Eu me via um ser
 Livre em relação aos pensamentos, aos desejos
 Um homem muito bonito, senhoras e senhores.
 É porque eu queria muito corresponder a esta imagem ideal de
 mim

Que eu viria a transformar, sem me dar conta, a realidade em
 volta de mim para adaptá-la a mim

Como um mentiroso que necessita para se iludir construir um
 cenário em sua volta

Eu via a mulher que eu amava como uma mulher usada

Mas ela não era assim

Porque isso me permitia manter em mim esta imagem de homem
 excepcional, a parte que eu gostaria de ser.

*Escuro. Luz. O Apresentador esta de pé, diante de um microfone
 com pedestal. Ele continua se dirigindo ao público. Ele fica cada vez
 mais exaltado com seu discurso ele tira seu casaco, sua camisa, como
 um astro do rock dos anos 70.*

O APRESENTADOR

Se hoje eu quisesse finalmente descobrir o verdadeiro rosto da
 mulher que eu amava senhoras e senhores

Seria preciso que eu tratasse de destruir a bela imagem que eu
 tenho de mim mesmo

Seria necessário que eu me prescrevesse um tratamento de
 desembelezamento de mim mesmo

Sim é isso

Uma cura de desembelezamento

Uma experiência que me permita provar para mim mesmo

Que eu não sou tão excepcional quanto eu gostaria

Que eu me construa uma outra imagem

Menos gloriosa

Que eu me desembeleze senhoras e senhores

E que desta maneira eu não me minta mais

E que desta maneira eu não seja mais obrigado a mudar sem parar
 a realidade à minha volta

E que desta maneira senhoras e senhores

Já que ela me espera para isso

Eu possa ver finalmente ver a mulher que eu amo sem voltas
 Sem deformações
 Sem falsificações.

Para que nada do que vai acontecer lhes escape
 E que vocês possam em seguida testemunhar de tudo o que viram
 Esta cura de desembelezamento eu vou fazê-la aqui
 Na frente de vocês senhoras e senhores
 Diante dos seus olhos.

Será senhoras e senhores, o espetáculo, o show mais audacioso
 que vocês já viram na vida. Porque, evidentemente, nada está escrito e
 eu não tenho certeza do resultado.

Eu realmente não sei aonde nós chegaremos
 Quais caminhos horríveis nós deveremos pegar
 E ainda, se eu conseguirei.

Eu não sei se eu serei capaz de ir até o fim deste desafio
 Se eu aceitarei sofrer como será preciso para conseguir,
 Se eu aceitarei modificar esta imagem de mim mesmo que me
 permitiu me dar um certo nível durante todos estes anos .

Eu não sei se eu conseguirei mudar meu olhar sobre mim e
 portanto mudar meu olhar sobre a mulher que eu amo

Eu não sei portanto se eu conseguirei ver finalmente a mulher que
 eu amo como eu deveria vê-la,

É o futuro que dirá.

Mas nós vamos tentar.

Eu vou tentar.

Eu prometo.

E enquanto isso eu espero, sim eu espero, eu espero com todas as
 minhas forças

Com todas as minhas forças que eu vá buscar isso no amor e na
 morte

Eu espero sim

Me desejem senhoras e senhores boa sorte

Mas atenção lembrem-se bem do que eu vou lhes dizer:

O que vocês verão aqui, jorrar sobre vossos olhos

Não é o passado, não pertence ao passado

É ao contrario o que vocês podem encontrar hoje neste mundo de
 mais “futuro” (à venir).

Escuro

5

Luz. Na rua, um homem mais velho, sentado no chão, esta visivelmente bêbado.

Um adolescente esta atrás dele, com uma barra de ferro nas mãos.

O Apresentador, que tirou sua roupa de cabaré, vestido com simplicidade, entra e olha o público, esperamos sua voz.

VOZ DO APRESENTADOR

Eu não sou um homem do bem.

Eu não sou diferente dos outros.

Eu sou como todo mundo.

Eu sou capaz do pior.

É isto que eu vou provar para vocês, vocês vão ver

Porque vocês serão testemunhas

Meus cúmplices

Meus parceiros

Isto vai ficar tão insuportável

Que eu não poderei mais continuar me mentindo

Eu não poderei mais negar

E assim eu me tornarei diferente.

Ele olha na direção do adolescente e do homem mais velho. O adolescente o chama mostrando-lhe a barra de ferro. O apresentador se aproxima, pega o objeto e tenta bater no velho com ele.

Vocês vão assistir ao vivo a minha evolução a minha mudança a minha transformação a minha metamorfose

A metamorfose de um homem

a caminho da banalidade

da mediocridade

e mesmo da maldade, do mal

tudo isso

para encontrar o amor

seu amor,

sim.

O apresentador acaba devolvendo a barra de ferro ao adolescente e vai embora. O adolescente por sua vez levanta a barra de ferro para armar seu gesto. No momento em que ele vai bater no velho homem: escuro.

6

Um apartamento. Um homem e uma mulher estão sentados à mesa. O Homem se parece muito com o Homem que não existia. Luzes e musicas românticas. Eles estão entediados.

VOZ DO APRESENTADOR

Já que tudo isso não é assim tão fácil
 Acho que eu irei decidir primeiro ir à casa de um amigo
 Um dos meus mais velhos conhecidos
 Um homem sobre quem eu já lhes falei
 Que poderia me dar conselhos preciosos
 Me apoiar e porque não até me servir de modelo.
 Eu sei que já há algum tempo este homem teve uma grande
 evolução pessoal.

Sim este homem podemos dizer conseguiu acabar com a estima
 que ele tinha por si mesmo

Da maneira mais espetacular que existe.

*O homem serve bebida para sua mulher. Com uma certa
 solicitude, ela esvazia o copo. Ouvimos o barulho da sua deglutição. O
 homem aponta alguma coisa em seu pescoço.*

O HOMEM

O que é isso?

A MULHER

É um colarzinho simples

É meu amuleto da sorte

O HOMEM

Ele é magnífico.

Ouvimos sinos ao longe.

A MULHER

Está ouvindo?

O HOMEM

Não.

Ele se inclina em sua direção olhando fixamente seu pescoço, como se fosse beijá-la com paixão. No momento em que ele encosta seus lábios: escuro.

Luz. Descobrimos o corpo ensangüentado e retalhado da mulher.

Escuro.

Luz. Outro dia, mesmo lugar, mesmo clima romântico.

Uma outra mulher entra, seguida pelo homem vampiro. Eles se sentam.

A PRIMEIRA MULHER

Que bonito. É grande.

O HOMEM VAMPIRO

É.

VOZ DO APRESENTADOR

Eu estava embaixo da sua casa

Eu não consegui subir imediatamente

Eu tinha medo de incomodá-lo

Os dias passam

Ele recebe muitas visitas

Principalmente mulheres

Campainha. Ele se levanta.

A PRIMEIRA MULHER

O que será?

O HOMEM VAMPIRO

Eu não sei.

Entra uma outra mulher. Surpresa e mal estar geral.

A SEGUNDA MULHER

Boa noite

A PRIMEIRA MULHER

Mas enfim?

A SEGUNDA MULHER

O que significa isso?

O HOMEM VAMPIRO

Eu explico.

A PRIMEIRA MULHER

Tá tudo bem.

Um tempo. As duas mulheres se fitam. Nenhuma delas decide ir embora. A segunda mulher vai sentar-se à mesa. A primeira a acompanha.

A SEGUNDA MULHER

Ah realmente –

A PRIMEIRA MULHER

O quê?

A SEGUNDA MULHER

A brincadeira tem estilo.

A PRIMEIRA MULHER

Muito interessante.

O Homem vampiro, tímido, vai sentar-se por sua vez.

O HOMEM VAMPIRO

Realmente nada premeditado tudo isso.

Escuro. Luz. Ele serve uma bebida.

A PRIMEIRA MULHER

Saúde!

A SEGUNDA MULHER

Saúde!

O HOMEM VAMPIRO

Sobretudo Saúde!

Eles vão beber. Ouvimos sinos ao longe.

Vocês estão ouvindo?

AS DUAS MULHERES

Não.

Eles começam a beber. Ouvimos os barulhos da deglutição. O Homem vampiro olha o pescoço das duas mulheres um de cada vez.

Escuro

Luz. Uma outra noite, mesmo lugar. O Homem vampiro está sozinho, sentado, ar cabisbaixo.

Campainha. Entra o Apresentador. O Homem vampiro e ele se beijam se abraçam, depois se sentam. Eles conversam calorosamente.

VOZ DO APRESENTADOR

E numa noite eu entendi que ele está finalmente sozinho

Eu me decido

Eu subo

Eu toco

E entro na sua casa.

Ele fica perturbado em me ver

Ele acha que está sonhando ele diz me olhando

Ele achava que eu estava morto.

Eu não ousou lhe dizer imediatamente o objetivo da minha visita

Talvez ele realmente ignore tudo o que eu sei sobre ele

As perguntas que eu gostaria de lhe fazer martelam na minha cabeça

Como ele conseguiu fazer para sugar assim dessa maneira a idéia que ele tinha de si mesmo?

Eu gostaria tanto de entender o que se passa dentro dele,

Todas estas perguntas eu não consigo fazer porque esta noite ele esta muito frágil eu sinto isso...

Eu sinto que ele está infeliz

Ele é tomado de repente por uma crise de choro e de angústia

Isso me toca

Por que apesar de tudo é um amigo.

O Homem vampiro chora, com a cabeça entre as mãos. O Apresentador fica desamparado.

Escuro.

Talvez seja eu que deva esta noite fazer alguma coisa por ele

Para tentar aliviá-lo eu lhe proponho uma coisa

Que eu herdei da minha mãe

Que deveria lhe ajudar a esquecer por um momento sua tristeza e suas angústias

É um estado de relaxamento que podemos produzir sobre os outros graças às modulações da voz e a certos gestos apropriados

Uma espécie de hipnose.

Isto funciona com o meu amigo muito mais do que eu esperava

Este estado de leveza no qual mergulhamos

Nos abre também um acesso

A outros aspectos de si mesmo os mais escondidos dentro de nós

As paisagens mais incrustadas

E até mesmo as mais insuspeitas.

Sobre uma tela são projetadas imagens de cinema: trechos de filmes de terror antigos em preto e branco, rostos de monstros, silhuetas de pesadelos, num ritmo entrecortado, interrompidos por flashes de luz que cegam. Alternância de musica melódica e agressiva.

Esta experiência nós repetimos varias noites seguidas

Meu amigo está realmente contente me diz ele

Mesmo se dentro dele é um pouco violento mesmo assim isso lhe faz bem

Ele não sabe por que eu também não na verdade

Eu sinto que logo eu poderei interrogá-lo sobre os assuntos que me interessam.

Um dia, porém ele quer me mostrar num álbum de fotos antigas onde nós aparecemos os dois juntos ele abre a porta de uma despensa,

Ele dá de cara com algo que ele ainda não havia reparado desta forma

Uma coisa que ele não tinha visto ou não tinha querido ver até este dia.

O Homem vampiro abre a porta da despensa. Dentro dela, vários corpos de mulheres, desmembrados, suspensos por ganchos, aparecem iluminados. O Homem vampiro, surpreso e assustado, dá um longo grito. Ele foge. Nós ouvimos ele correr como se ele quisesse escapar desta visão. Ouvimos um tiro. Silêncio.

Assim eu entendi que meu amigo tinha uma percepção muito deformada dele mesmo

Ele não via realmente a consequência dos seus atos

Ele se iludia sem duvida muito sobre ele mesmo

Ele vivia como um inocente

Que ironia.

Escuro.

7

Escuro.

VOZ DO APRESENTADOR

Depois do fracasso desta primeira experiência

Eu vou adotar uma outra maneira de proceder

Vou tentar me aproximar o máximo possível do lixo

Vou tentar mergulhar agora diretamente num grande banho

Tentar me impregnar de odores e de substâncias, sobretudo as mais imundas.

Luz. Um tribunal. Um homem de terno e gravata, atrás do cercado dos acusados. O apresentador, ao seu lado, colocou uma roupa de advogado. Uma mulher Procuradora. Ao fundo um policial.

A PROCURADORA

Como o senhor explica que há pelo menos vinte anos o senhor ganhou com sua empresa a maioria das licitações desta região?

O PADRINHO

Sem dúvida porque nossas propostas são as melhores justamente E nossos preços os mais baixos.

VOZ DA PRESIDENTE

A questão é como vocês fazem para ter preços tão baixos.

O PADRINHO

O que interessa para as pessoas é o preço
Quando se alcança este resultado todos saem ganhando
Sobretudo a faixa mais carente da população
Que pode assim consumir livremente
É uma maneira de criar riqueza isso não é um crime.

O APRESENTADOR *(vestido de advogado)*

Certamente não.

VOZ DA PRESIDENTE

Você não respondeu à pergunta.

A PROCURADORA

Num jornal onde você deu a única entrevista da sua vida, que eu saiba, o senhor disse: “Nos negócios ou se ganha ou se perde, esta é a regra, regra que parece muito simples mas a mais verídica lei da existência”. O senhor poderia desenvolver mais este pensamento?

O PADRINHO

Eu gostaria simplesmente de expressar o fato de que nos não podemos escapar às leis.

É simples

Eu penso que deus estabeleceu estas leis,
 Deus é antes de tudo, um grande economista, nos devemos nos
 inspirar nestas leis
 E sobretudo respeitá-las.

VOZ DA PRESIDENTE

O senhor é praticante da religião cristã?

O PADRINHO

Eu fico realmente maravilhado quando contemplo esta prodigiosa
 organização.

*Escuro. Luz. Mais Tarde. Um homem de muleta esta em pé, no
 púlpito das testemunhas.*

VOZ DA PRESIDENTE

Eu relembro a este tribunal que nove testemunhas que deveriam
 comparecer voluntariamente aqui morreram durante o ano de preparação
 deste processo

Ou de morte natural ou de morte acidental

Isto apesar da proteção policial

Eu devo também precisar que não pudemos estabelecer nenhuma
 ligação entre a participação eventual delas neste julgamento e suas
 mortes.

O APRESENTADOR (*vestido de advogado*)

Eu gostaria de apresentar aqui oficialmente todas as minhas
 condolências às famílias das pessoas que hoje devem viver no mais puro
 sofrimento assim eu me permito dizer à minha colega encarregada de
 acusação.

(*risos*)

Quais são exatamente os fatos reprovados ao meu cliente neste
 primeiro grande crime que devemos julgar hoje? Ter ultrapassado uma
 faixa branca numa via rápido, se recusar a apresentar seus documentos
 na sequência.

VOZ DA PRESIDENTE

Nós conhecemos os fatos.

O APRESENTADOR (*vestido de advogado*)

Eu lhes pergunto: este agente muito respeitável e inválido que temos presente aqui hoje entre nós

Não poderia ter confundido meu cliente com outra pessoa?

VOZ DA PRESIDENTE

Eu não compreendo que o senhor queira contestar fatos de tão pouca importância.

(ao policial) O que lhe aconteceu policial?

O POLICIAL

Um acidente de carro. É comum.

VOZ DA PRESIDENTE

Este acidente aconteceu depois que o senhor fez a acusação desta infração ao código de trânsito do senhor (bip)?

O POLICIAL

Sim. Três dias depois.

VOZ DA PRESIDENTE

Houve uma investigação, policial?

O POLICIAL

Sim, ela não deu em nada.

VOZ DA PRESIDENTE

O senhor confirma hoje tudo o que declarou na qualidade de agente de polícia?

O POLICIAL

Certamente eu não tenho medo.

Eu faço parte das pessoas que não querem ter medo como a senhora procuradora eu imagino.

VOZ DA PRESIDENTE

Muito obrigada, o senhor pode se retirar. Vamos passar ao estudo da próxima acusação.

O APRESENTADOR (*vestido de advogado*)

Se for possível eu gostaria de voltar ao testemunho do agente de polícia porque me parece que eu poderia trazer a ele informações inéditas.

Escuro. Luz. Mais tarde. Uma mulher está no púlpito das testemunhas.

VOZ DO APRESENTADOR

O que a senhora tem a declarar?

A MULHER TESTEMUNHA

Eu sou uma pessoa simples

Eu declaro ter visto esta pessoa que está aqui duas vezes na minha vida

A primeira vez quando ele entrou num prédio na frente do meu Acompanhado de uma mulher que eu conheço
E a segunda vez quando ele desceu uma meia hora mais tarde

O Apresentador (*vestido de advogado*)

Que horas eram, por favor, quando a senhora viu este homem entrar no prédio?

A MULHER TESTEMUNHA

Quinze horas na ida, e quinze horas e trinta na volta.

O APRESENTADOR (*vestido de advogado*)

Não foi bem esta a hora que o senhor declarou ter visto a infração do meu cliente?

O POLICIAL

Exatamente.

VOZ DA PRESIDENTE

O senhor teria alguma resposta a este testemunho?

O POLICIAL

Tudo isto é falso!

Pra dizer a verdade eu estou de saco cheio.

A PRESIDENTE

Por favor minha senhora quem é esta mulher de quem estamos falando?

A MULHER TESTEMUNHA

Uma prostituta que trabalha no prédio na frente da minha casa
Eu não tenho nenhuma queixa contra ela.

A mulher testemunha sai. Entra a Prostituta que se dirige até o púlpito das testemunhas.

O APRESENTADOR *(vestido de advogado)*

A senhora conhece este homem ali?

A PROSTITUTA

Sim nós nos encontramos no dia em questão às quinze horas
Até as quinze horas e trinta
Era um sábado

O POLICIAL

É falso.

A PROCURADORA

O que poderia nos provar a sua boa fé minha senhora?

O POLICIAL

Eu nunca tive nenhum contato na vida com esta mulher.

A PROSTITUTA

Eu me lembro muito bem das intimidades deste homem
Ele sofreu a extração de um dos testículo
Depois de um câncer
Desde então ele tem um certo complexo ele me confessou
Eu senti carinho por ele.

VOZ DA PRESIDENTE

As afirmações desta senhora sobre este detalhe da sua intimidade são verdadeiras?

O POLICIAL

Sim.

O APRESENTADOR (*vestido de advogado*)

Obrigada senhora.

Escuro sobre toda a cena, exceto um foco de luz sobre o Policial.

VOZ DO APRESENTADOR

Quando olhamos para este tribunal senhoras e senhores, o que vemos?

Nos não vemos ninguém sustentando nenhuma verdadeira mancha a respeito do meu cliente

Muito pelo contrário

Nos não vemos nenhum prejuízo à sociedade mesmo o mais ínfimo

Muito pelo contrário

Para todas estas constatações tão terríveis apenas evidências eu lhes peço que acrescentem alguma coisa senhoras e senhores a este cliente que durante este processo se manteve transparente como a água, uma água pura,

Eu pediria que vocês acrescentassem uma coisa: um pouco de ar, simplesmente

Isto que é realmente necessário para a liberdade do homem.

Escuro.

Corredor exterior da sala de audiência. O Padrinho. A Prostituta. A Mulher Testemunha e o advogado. Flores. Abraços. Saída do Padrinho, da Prostituta e da Mulher Testemunha.

O APRESENTADOR

Eu acho que finalmente comecei a entrar no âmago das coisas.

Meu amor, mulher da minha vida e dos meus sonhos, tenha ainda um pouco de paciência

Eu aprendo rápido, eu acho

Me espere

Eu chegarei em breve.

Escuro.

Uma mulher canta “Old Souls...”, trecho de Phantom of the Paradise de Paul Williams.

Escuro.

8

Escuro.

VOZ DO APRESENTADOR

Finalmente quando penso neste homem que eu defendi durante este processo

Eu me pergunto se ele também não está iludido com relação a ele mesmo

Achei ter reparado isso em pequenas coisas

Eu me pergunto se este homem não acredita no que ele faz finalmente

Se ele não procura também dar algum sentido aos seus atos

Até mesmo os mais odiosos para poder aceitá-los melhor justificá-los para si mesmo

Realmente eu acho que eu poderia achar um modelo melhor se eu quisesse.

Eu comprei uma casa, nas montanhas, afastada de tudo, sempre à sombra mesmo no verão, úmido e frio. Eu decidi convidar à minha casa um homem e uma mulher que acabei de conhecer. Eu os conheço um pouco mas eles não se conhecem nada.

Fico feliz de reuní-los na minha casa.

Ela chegou ontem. Ele está chegando, agora. Nestas horas, sempre ficamos um pouco apreensivos.

Luz. Dentro da casa, em volta da mesa, estão sentados o apresentador e seus convidados, uma jovem (a Terrorista) e um homem. Ouvimos na rádio uma notícia relatando um atentado que aconteceu há poucas horas.

O HOMEM DESCONHECIDO

É impressionante.

A TERRORISTA

Como assim? Por que você diz isso?

O HOMEM DESCONHECIDO

Eu fico impressionado.

A TERRORISTA

Eu não entendo por que você diz isso.

O HOMEM DESCONHECIDO

Vivemos numa época tão difícil, tudo é tão difícil.

A TERRORISTA

Eu também não sei aonde eu vim parar, eu também?

O HOMEM DESCONHECIDO

Nós somos amigos, eu lhe prometo, em todo caso eu desejo me tornar, você vai ver.

Um tempo.

A TERRORISTA

E eu estou lhe perguntando quem é você?

O HOMEM DESCONHECIDO

Eu vou repetir eu sou alguém que não tem nenhuma importância particular, sobretudo se comparado a você.

A TERRORISTA

Quer dizer?

O HOMEM DESCONHECIDO

Você age, você esta dentro da ação, tantas pessoas vivem apenas dentro dos seus próprios sonhos.

A TERRORISTA

E você? Você é um grande babaca doente?

O HOMEM DESCONHECIDO (*rindo*)

Não, não acho

Eu não sei lá grande coisa, não sou um intelectual,

Mas eu gostaria de ajudá-la,

A fazer melhor, ainda maior.

A TERRORISTA

Ajude você, você mesmo.

O HOMEM DESCONHECIDO

Você não é muito sozinha?

A TERRORISTA

Você quer me ajudar isso quer dizer que você concorda com o que eu faço.

O HOMEM DESCONHECIDO

Completamente.

A TERRORISTA

Você não fica chocado?

O HOMEM DESCONHECIDO

De jeito nenhum.

A TERRORISTA

Eu quero dizer que você está de acordo com as razões que me fazem...

O HOMEM DESCONHECIDO

Suas razões?! Não isso eu confesso que eu desconheço.

A TERRORISTA

O que quer dizer essa babaquice toda?!

O HOMEM DESCONHECIDO

Eu quero lhe ajudar porque isso que você faz é realmente muito importante.

Um tempo.

A TERRORISTA

Eu existo por mim mesma, eu não saí de lugar nenhum, eu não preciso de ninguém, mesmo quando minha mãe me deixou, criança, eu não senti nada, eu sofri apenas no dia em que eu a vi de novo, eu sofri por ver no que ela tinha se tornado.

É da profunda podridão desse sistema de sociedade que vem a podridão profunda das relações humanas

É por isso que é preciso quebrar tudo

É preciso quebrar tudo

De qualquer maneira isso tudo não vai aguentar muito tempo eu acho.

O HOMEM DESCONHECIDO

E depois?

A TERRORISTA

No início, antes do homem ter sido atingido por este sistema,

O homem era grande, ele valia a pena realmente, ele não é essa merda que a gente vê hoje em dia.

O HOMEM DESCONHECIDO

Eu não acredito que o mal esteja fora de nós, na sociedade como você diz, mas dentro de nós. Você não sente esta vontade infinita de existir, você, dentro de você? Este chamado que nos faz sentir que outros à nossa volta nos irritam, nos atrapalham. O que faz com que a gente deseje o lugar dos outros, que nós desejemos sempre ocupar o lugar que os outros ocupam. Os seres humanos nunca vão se contentar com a simples felicidade de existir entre eles. A verdadeira felicidade, o êxtase, é o de existir no lugar deles, às suas custas, às custas dos outros.

A TERRORISTA

Isso que você está dizendo você imaginou tudo isso sozinho?

O HOMEM DESCONHECIDO

Um dia eu encontrei alguém num aeroporto, um homem que estava sentado ao meu lado. Havia acontecido um atentado, todo o trânsito estava parado. Este homem começou a me falar todas estas coisas que eu estou lhe contando agora. No final ele me disse: “eu aposto com você que eu consigo organizar um negócio parecido, mas sem nenhuma reivindicação política, apenas pelo simples prazer do jogo, pelo prazer de jogar”. Eu fiquei espantado mas acabei aceitando a aposta, assim, sem pensar que isso podia ser sério. Um mês mais tarde um avião explode em cima de um mar por ai, duzentos e trinta pessoas a bordo, nenhuma reivindicação. Eu me perguntei evidentemente se poderia ter sido ele, mas como não é nada simples fazer uma coisa dessas, eu duvidei. Três dias mais tarde numa fila de espera alguém me bate no ombro e me diz: “eu ganhei e você perdeu”. Era ele. Ele me pergunta...”Você não acredita em mim, não é?! Você acha que foi uma coincidência não é?!” Eu lhe explico que...”Então, eu vou fazer mais uma vez. Me dê uma data precisa.” Eu pensei e lhe disse, na época tudo isso me dava medo mas eu não conseguia parar o jogo. Na data que eu havia escolhido, teve um outro avião que explodiu e então eu pude ter certeza de que era ele. Eu nunca mais o vi. Toda vez que tem um desastre aéreo em algum lugar, mortes, eu penso nele, eu penso que foi ele e acho que eu tenho razão para achar isso. Hoje me dá até prazer de pensar assim. Eu lembro da nossa primeira conversa juntos. Tudo já estava lá. Então podemos dizer que foi com este homem que eu aprendi tudo isso que eu acabei de lhe dizer.

A TERRORISTA

Esse seu amigo do aeroporto é uma espécie de Satã perverso, de diabo, não?

O HOMEM DESCONHECIDO

Claro que não. O diabo quer destruir todos os homens, enquanto que o mal verdadeiro, este de que cada homem humano é capaz, precisa dos outros para existir. Precisamos dos outros para existir, através do mal que podemos fazer ao outro.

A TERRORISTA

Será que agora você pode calar a sua boca?!

O HOMEM DESCONHECIDO

Todo mundo acha que são as religiões, os terroristas, as ideologias que levam os homens a combater, a se destruir, a se fazerem sofrer as coisas mais nojentas. Achamos que bastaria mudar a maneira de pensar para melhorar as coisas, pacificar o mundo. Se as ideias dos homens fossem melhores o mundo seria melhor também. Mas é falso.

A TERRORISTA

E o que é verdade?

O HOMEM DESCONHECIDO

A verdade? A verdade é que os homens não agem para defender suas ideias, eles agem por eles mesmos, para ter prazer com eles mesmos o máximo possível e não existe melhor maneira de ter prazer do que fazer mal aos outros. Mas isso os homens não querem reconhecer, claro que não.

A TERRORISTA

E é em nome desse pensamento de merda que você quer me ajudar?

O HOMEM DESCONHECIDO

Sim.

A TERRORISTA *(se levantando)*

Pois bem, engole essa tua merda goela abaixo e morre! Vai bater uma punheta pro teu amiguinho diabo, seu porco escroto!

O HOMEM DESCONHECIDO

Parece que não queremos nos entender, eu acho.

A TERRORISTA

Nós não podemos nos entender.

O HOMEM DESCONHECIDO

Eu posso entender tudo porque eu não tenho nenhuma opinião sobre as coisas, eu não tenho pensamentos, eu não acredito em nada, sim, em mim mesmo só isso.

A TERRORISTA

Agora cala a tua boca.

O HOMEM DESCONHECIDO

Mas eu não sou uma exceção sabia, somos todos assim, procuramos apenas existir, e para isso precisamos dos outros e da sociedade. A ligação que temos com a sociedade é o mesmo tipo de ligação que tem uma criança em relação à sua mãe, se a sociedade não nos dá os meios para nos sentirmos existir plenamente, então, como uma criança abandonada por aquela que lhe pôs no mundo, o amor se transforma em ódio. A amargura e a raiva se transformam então nos únicos estimulantes da sua existência.

A TERRORISTA *(tirando uma arma)*

Seu bosta cala a boca ou eu vou fazer você conhecer a morte, você já se intrometeu muito agora chega!

O HOMEM DESCONHECIDO

Você tem muitos recursos. Está carregada?

A TERRORISTA

Só uma bala, mas é suficiente, eu não sei atirar mas nessa distancia eu não vou errar você.

O HOMEM DESCONHECIDO

Eu não tenho medo de morrer.

A TERRORISTA

Eu também.

O HOMEM DESCONHECIDO

Você pode provar?

A TERRORISTA

Quando você quiser.

O HOMEM DESCONHECIDO

Me dê isso então que eu te proponho algo muito mais excitante.

A TERRORISTA

Toma!

Ela coloca a arma sobre a mesa. O Homem desconhecido a pega.

O HOMEM DESCONHECIDO

Olhe tem uma bala e eu faço ela rodar como no cassino, eu coloco esse troço na cabeça. Olhe. Depois será a sua vez. Você concorda que eu comece ou não?

A TERRORISTA

Sim comece.

O HOMEM DESCONHECIDO

Então olhe isso. *(Ele coloca a arma sobre sua testa)* Eu atiro. *(Clic. Trovão estrondoso lá fora)*
Sua vez.

Um tempo.

A TERRORISTA

Idiota.

A terrorista toma o revólver brutaemente, coloca-o na sua testa. Ela aperta o gatilho.

Tiro.

Escuro.

Luz. O corpo da Terrorista está estendido no chão sob um lençol. O homem desconhecido e o Apresentador apertam as mãos.

VOZ DO APRESENTADOR

No final meu convidado vai embora. Eu ficarei sozinho. Ele se despede. Ele lamenta algumas coisas.

“Mas foi uma ótima noite mesmo assim”, ele me diz. Eu quase não disse nada. Eu escutei. Eu não ousei perguntar nada sobre o homem que ele havia mencionado durante o jantar. Mas fiquei curioso.

O Homem desconhecido vai embora.

No momento em que ele me vira as costas para partir, me vem à cabeça que este homem do aeroporto e meu convidado são a mesma pessoa. Não sei dizer porque. Mas é como se fosse evidente, agora, em que eu me encontro novamente sozinho.

O Apresentador olha o corpo da Terrorista.

Por que não pensei nisso antes?
Eu acho que esta noite fiz grandes progressos.
Escuro.

9

Num quarto, o Apresentador está acompanhado de uma jovem deitada sobre uma cama. Esta mulher tem um rabo de peixe. É uma sereia.

VOZ DO APRESENTADOR

Eu ainda não lhes falei desta mulher com quem eu comecei uma bela história há muito pouco tempo.
É uma mulher extraordinária.
Seu amor por mim mesmo recente está à altura de sua beleza e de sua graça
Um pouco animal.
Foi com ela que eu decidi por em prática
Todo o meu conhecimento
o melhor do meu conhecimento
tudo o que eu compreendi
tudo aquilo de que agora eu sou capaz
e poder desta maneira me certificar do grande progresso que eu consegui.

O APRESENTADOR

Eu queria te dizer que eu acho que eu não a amo mais como antes
Como antes eu não a amo mais
Acho até que isso me enjoa um pouco
É difícil demonstrar sabe
Porque eu sei que é você,
É uma parte de você de qualquer maneira.

A SEREIA

Antes você dizia que a amava.

O APRESENTADOR

Sim eu sei.

A SEREIA

Você até me disse que você me desejava especialmente por isso.

O APRESENTADOR

Disso eu não me lembro mas se você esta dizendo então deve ser verdade.

A SEREIA

Antes você dizia que me amava.

O APRESENTADOR

Sim eu sei.

Um tempo.

VOZ DO APRESENTADOR

Desde que eu falei sobre os meus sentimentos sobre esta parte do seu corpo

Uma certa idéia tomou conta do seu íntimo.

Nós conversamos sobre isso

E conversamos mais

Se esta parte continuasse a me desagradar ela estava pronta a transformá-la

Já que agora isto já é possível ser feito

Hoje em dia já é possível.

O inconveniente é que ela perderia na troca o uso da palavra

E isso, não é pouca coisa.

A SEREIA

Se eu faço isso depois não poderei mais voltar atrás você sabe você pode entender você precisa realmente saber.

O APRESENTADOR

Mas você tem certeza? Que você realmente quer isso também?
Que você não vai se arrepender disso é o mais importante.

A SEREIA

Não. Se você realmente quer eu também quero
Eu quero porque é assim que você quer que seja.

O APRESENTADOR

Obrigado.

Escuro.

Algum tempo mais tarde. A Sereia agora tem pernas. Mas ela tem dificuldade para se equilibrar. Ela se apoia em duas muletas. O Apresentador esta na sua frente. Ela avança em sua direção com dificuldade.

VOZ DO APRESENTADOR

Nós estamos há algum tempo depois da sua operação
Ela tem pernas mas ela não tem mais palavras.

O APRESENTADOR

Você sabe o que eu acho e o que eu estou sentindo e isso que eu
estou sentindo é incrível, incrível e louco

E eu até nem consigo formular

Mas

Eu sinto

Eu acho que eu sinto que eu amava mais antes

É.

No fim você tinha muito mais beleza

Quando você era você totalmente você, é o que eu estou sentindo
agora de repente como uma evidência.

Você se tornou tão comum assim, me perdoe eu te dizer isso
assim

Mesmo o nojo no fundo que eu podia sentir antes fazia parte
desta beleza.

Você está chateada, você deve estar com certeza chateada?

Você não responde?

(Um tempo)

Não há nenhuma palavra a ser dita você tem razão.

Será que eu perdi você?

É isso que você quer dizer?

Um tempo. A mulher tenta falar, mas nenhum som sai da sua boca.

Me confirme isso pelo menos, é difícil ficar assim,

Na dúvida

Este silêncio.

Você não responde?

Bom, acho que eu entendi então.

(Um tempo)

Apesar disso me custar muito eu acho que vou te deixar

Te deixar para sempre então

E nunca mais te impor a minha presença, minha imagem

Porque é isso que eu estou deduzindo pelo seu silêncio,

Aliás, na verdade, pouco importa como estas coisas são

formuladas

Você tem razão finalmente

Mas eu me afundo e me enterro.

Ele começa a ir embora, mas ele se volta para a mulher, que continua se esforçando para falar.

Você não diz nada para me impedir?

Bom

Está bem então

Agora então eu realmente entendi desta vez.

Mesmo sendo difícil e triste, e quase insuportável para mim a
idéia

Eu vou respeitar o que você quer porque isso é o mais importante,
eu acho

Te respeitar de verdade
Adeus meu amor.

*Ele sai. Escuro.
Luz.*

O APRESENTADOR (*frente ao publico*)
Mais um pequeno passo na boa direção não é mesmo?
Eu estou mudando.
E se eu tivesse vencido meu desafio agora
Já que eu não minto mais para mim mesmo

Já que eu não preciso mais disso
Porque eu consigo ver minha feiura
Ver esta feiura, sem mentir, sem me enganar,
Sem baixar os olhos
Isso quer dizer que eu mudei
Isso quer dizer que o meu olhar sobre mim mudou
E eu não preciso mais falsear o mundo à minha volta para
Acomodá-lo às minhas mentiras
Isso quer dizer que talvez eu esteja pronto para reencontrar o meu
amor
Pronto para olhar o meu amor de verdade e vê-lo realmente como
ele é.

Não é este momento louco que vocês estão esperando?
Sem acreditar muito nisso.
Em todo caso era isso que eu estava esperando senhoras e
senhores

Esta é a
chave do espetáculo.
Se vocês soubessem como eu tenho medo eu também
Mas eu vou
Eu tento
Eu vou... VER agora aqui na frente de vocês
Diante dos seus olhos
Sim
Eu estremeço também.

Ele sai em silêncio, ouvimos apenas os seus passos.

Escuro.

10

*Um quarto na penumbra. Uma cama, uma silhueta sobre a cama.
O Apresentador entra e para.*

A MULHER MAIS VELHA *(sobre a cama)*

Quem esta ai? É você?

O APRESENTADOR

Sim

Sou eu.

A MULHER MAIS VELHA

Enfim

Engraçado eu não estava dormindo estava pensando em você

Venha até aqui

O APRESENTADOR

Você quer mesmo que eu me aproxime?

A MULHER MAIS VELHA

Sim.

Como o tempo passa devagar.

O APRESENTADOR

Será que eu posso te pedir uma coisa?

Você acredita que o amor verdadeiro o verdadeiro amor terá força suficiente para nos fazer viver novamente, você acha que vou conseguir viver novamente, que conseguiremos? Você acredita nisso também?

A MULHER MAIS VELHA

Sim venha aqui.

O APRESENTADOR

Você não prefere que a gente acenda a luz pra começar?

A MULHER MAIS VELHA

Ainda não
Eu gostaria que antes você viesse me abraçar.

O APRESENTADOR

Sim eu também gostaria.

A MULHER MAIS VELHA

Então o que você está esperando?
Tire a roupa
E venha

O APRESENTADOR

Mesmo assim eu gostaria de acender a luz
Eu queria te olhar.

A MULHER MAIS VELHA

Para que?

O APRESENTADOR

É importante pra mim, eu acho, te olhar.

A MULHER MAIS VELHA

Pare com isso, venha aqui.

O APRESENTADOR

Como assim “pare com isso”?

A MULHER MAIS VELHA

Isso realmente não é tão importante assim.

O importante pra mim é poder te sentir, agora, aqui, perto de mim, eu quero que você me abrace.

O APRESENTADOR

Você não esta falando sério!

A MULHER MAIS VELHA

Eu esperei tanto
Para mim você estava morto
Eu não acreditava mais.

O APRESENTADOR

Você não se dá conta de tudo o que eu tive que fazer para chegar até aqui

Eu estou dizendo que eu gostaria de primeiro acender a luz.

A MULHER MAIS VELHA

Mas pare com isso.

O Apresentador acende a luz. Uma luz muito violenta. Na cama, duas silhuetas estão deitadas: a Mulher muito velha e seu duplo, jovem. As duas mulheres protegem os olhos. A visão destas duas criaturas é assustadora. As vozes das duas mulheres se deformam à medida em que falam.

A MULHER MAIS VELHA E SEU DUPLO MAIS JOVEM

(juntas)

O que você está fazendo,

Quanta violência.

Apague por favor.

Eu senti tanto a sua falta eu te esperei tanto eu achei que você não iria nunca mais voltar.

Por que você está fazendo isso?

Venha aqui.

O Apresentador vai embora.

A MULHER MAIS VELHA E SEU DUPLO MAIS JOVEM

(gritam juntas)

Idiota!

Escuro. Ouvimos os passos do apresentador fugindo.

11

Um caixão no centro do palco, aberto e vazio. Em volta alguns dos personagens da peça: o palhaço branco, a criança, a Mãe da criança, um adolescente, A Mulher que está muito mal, O Homem que não existe. O Apresentador entra correndo. Os personagens à sua volta aplaudem.

O APRESENTADOR *(sem fôlego)*

Pronto é aqui que tudo acaba senhoras e senhores
 O jogo acabou
 Terminou
 Chega de rir eu prometo
 Que loucura
 Que horror e que horror meu deus tudo isso
 Eu realmente não tenho mais vontade de jogar
 Eu juro
 Realmente não tenho mais
 Acabou
 É preciso acabar com tudo isso agora.

Eu saí de dentro da ilusão e das mentiras sobre mim mesmo,
 Mas não era assim que eu enxergava as coisas
 Eu nunca esquecerei o que os meus olhos viram
 Eu juro.
 Se a realidade tem este rosto senhoras e senhores
 Então eu prefiro acabar com tudo isso imediatamente.

O Apresentador vai até o caixão e sobe dentro. Ele fica de pé e continua a se endereçar ao público.

Eu agradeço a atenção de todos vocês.

Apesar de tudo isso talvez não tenha sido em vão
 Já que eu consegui finalmente fazer o luto de mim mesmo eu
 acho

E sobretudo fazer o luto desta mulher que eu amava
 Porque agora desta vez realmente
 Eu juro
 Eu acho que realmente acabou pra sempre
 Se a realidade tem realmente este rosto senhoras e senhores
 Então que espetáculo triste o espetáculo da realidade
 Antes morrer de verdade
 É isso o que eu estou pronto a fazer
 Aqui diante de vocês.

O Apresentador se senta no caixão. Dois personagens se aproximam e seguram a tampa.

Se eu pudesse lhes dar um conselho
 Senhoras e senhores
 Para terminar
 Para terminar com isso
 Um conselho de amigo
 Não tentem mudar o olhar de vocês a respeito do mundo
 Não tentem de jeito nenhum mudar o olhar de vocês a respeito
 das coisas
 Vocês não ganharão nada com isso com certeza
 Na verdade não tentem mudar as coisas
 Não tentem sair de dentro das suas ilusões.

O Apresentador se deita no caixão. Os dois personagens colocam a tampa. O Apresentador continua falando de dentro do caixão fechado.

Eu estou lhes dizendo é a verdade senhoras e senhores
 É a coisa mais incontestável que vocês podem tirar da minha
 experiência
 Garantido
 Sim com certeza
 Parem de jogar
 E vivam
 Sim vivam por deus!

Lacram a tampa do caixão enquanto o apresentador continua falando.

Bem ou mal
 Bonito ou feio
 Façam o possível
 Façam o máximo
 Mas vivam!
 Ilusões
 Mentiras
 Sonhos
 Guardem tudo

Não joguem nada fora
 Suas ilusões eu vou lhes dizer senhoras e senhores talvez seja o
 que existe de melhor
 Então
 Vivam!

Aplausos das pessoas em volta do caixão. Depois a criança se aproxima com uma varinha mágica. Ele faz alguns gestos de mágico. Ele bate a varinha em cima do caixão.

*Grande explosão.
 Escuro.*

12

*Sobre o palco fumaça.
 O caixão desapareceu.
 O Apresentador aparece atravessando a fumaça.*

O APRESENTADOR

Definitivamente boa noite senhores e senhores
 Não existe nenhum limite ao prazer de estar juntos e sobretudo de
 morrer diante de vocês...
 Como vocês puderam ver eu não pude resistir, não.
 Vocês me proporcionaram um grande prazer e eu lhes agradeço
 do fundo do meu coração...

Para alguns a vida é complicada e triste
 Para outros ela é imprevisível e maravilhosa
 Mas para todos ela é realmente insubstituível
 É por isso que é tão agradável brincar com ela de a comédia da
 indiferença.

Mesmo assim há um momento em que é preciso saber acabar
 com tudo

Voltar à seriedade senhoras e senhores...
 E este momento chegou...

Podemos dizer que até agora
 Todo o que aconteceu aqui diante dos seus olhos
 Me desculpem por dizer isso

Foi apenas o resultado de interpretação hesitante de cada um de vocês

O acontecimento que vocês irão assistir agora, ao contrário, é um pouco mais autêntico.

Este acontecimento senhoras e senhores é aquilo que eu havia dito

Desde os primeiros segundos do nosso encontro.

Este acontecimento, chegado a sua hora, neste instante, o mas verídico desta vez, da minha morte...

Sim: o instante onde eu morrerei aqui diante de vocês e de verdade, desta vez –

Enfim, eu queria dizer –

Antes de passar a palavra a vocês para eventualmente uma última pergunta eu devo precisar

Que este acontecimento trágico, inesquecível, excepcional, ao qual vocês irão assistir senhoras e senhores daqui a pouco, não significa de modo algum a interrupção deste espetáculo

Muito pelo contrario

Apesar do que vai acontecer

Este espetáculo vai continuar sim

Sim o espetáculo vai continuar senhoras e senhores

Sim porque o que quer que aconteça aqui neste lugar que lhes será dedicado para sempre

Bom ou ruim

Bonito ou detestável

O espetáculo continua

Sempre...

Sim...

Sempre, aqui

O espetáculo continua...

(Na coxia ouvimos uma voz: “Pssssiiitttt! Ei! Oh!)

Perdão.

O Apresentador se volta em direção da voz.

Tiro. Ele cai.

Escuro.

Luz. Diante da cortina de lantejoulas, duas irmãs siamesas cantam "Hurry Up" de Ritchie Valens.

Escuro.

Fim.