



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

LUCIANA MITKIEWICZ DE SOUZA

**HABITAR A IMAGEM E PROVOCAR A MATÉRIA: A IMAGINAÇÃO
COLABORATIVA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS ESPETÁCULOS BANHO &
TOSA E BONECAS QUEBRADAS**

***INHABITING THE IMAGE AND PROVOKING THE MATTER: THE
COLLABORATIVE IMAGINATION IN THE PROCESS OF CREATION OF BANHO &
TOSA AND BONECAS QUEBRADAS SHOWS***

CAMPINAS

2018

LUCIANA MITKIEWICZ DE SOUZA

HABITAR A IMAGEM E PROVOCAR A MATÉRIA: A IMAGINAÇÃO COLABORATIVA
NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS ESPETÁCULOS BANHO & TOSA E BONECAS
QUEBRADAS

*INHABITING THE IMAGE AND PROVOKING THE MATTER: THE COLLABORATIVE
IMAGINATION IN THE PROCESS OF CREATION OF BANHO & TOSA AND BONECAS
QUEBRADAS SHOWS*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Artes da Cena na área de Teatro, Dança e Performance.

Thesis presented to the Arts Institute of the State University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Performing Arts in the field of Theatre, Dance and Performance.

ORIENTADORA: ANA CRISTINA COLLA

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE
DEFENDIDA PELA ALUNA LUCIANA MITKIEWICZ DE SOUZA,
E ORIENTADA PELA PROF.^a DR.^a ANA CRISTINA COLLA

CAMPINAS

2018

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

So89h Souza, Luciana Mitkiewicz, 1974-
Habitar a imagem e provocar a matéria : a imaginação colaborativa no processo de criação dos espetáculos Banho & Tosa e Bonecas Quebradas / Luciana Mitkiewicz de Souza. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Ana Cristina Colla.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Teatro. 2. Dramaturgia do corpo. 3. Processo colaborativo. I. Colla, Ana Cristina, 1971-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Inhabiting the image and provoking the matter : the collaborative imagination in the process of creation of Banho & Tosa and Bonecas Quebradas shows

Palavras-chave em inglês:

Theatre

Body dramaturgy

Collaborative process

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Doutora em Artes da Cena

Banca examinadora:

Ana Cristina Colla [Orientador]

Grácia Maria Navarro

Isa Etel Kopelman

Anna Maria Pereira Esteves

Ana Clara Cabral Amaral Brasil

Data de defesa: 27-08-2018

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-3508-1068>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/2942437856624960>

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

LUCIANA MITKIEWICZ DE SOUZA

ORIENTADORA: ANA CRISTINA COLLA

MEMBROS:

1. PROF.^a DR.^a ANA CRISTINA COLLA
2. PROF.^a DR.^a GRÁCIA MARIA NAVARRO
3. PROF.^a DR.^a ISA ETEL KOPELMAN
4. PROF.^a DR.^a ANNA MARIA PEREIRA ESTEVES
5. PROF.^a DR.^a ANA CLARA CABRAL AMARAL BRASIL

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A Ata da Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 27.08.2018

Aos meus pais, Elzbieta e Avelino, por estarem sempre ao meu lado no matter what.

A João das Neves (in memoriam), pelo exemplo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço muito à minha orientadora, Ana Cristina Colla, pela confiança, pela coragem de me aceitar como orientanda no último semestre da tese, por me ajudar no momento em que eu mais precisava e por me orientar com paciência, rigor e generosidade, sem o que este trabalho muito provavelmente não teria sido concluído.

Aos companheiros de trabalhos artísticos do grupo Boa Companhia Teatro, pelo convite à participação em espetáculos tão especiais, como Circo K, Banho & Tosa e Opereta Barata, os quais até hoje guardo com imenso carinho na memória. À professora e diretora, Verônica Fabrini, por ter me recebido como atriz convidada na Boa Companhia, pelo aceite em participar como diretora convidada do processo de criação do espetáculo Bonecas Quebradas, realizando um lindo e inspirador trabalho de encenação, e também pelo rico aprendizado no campo dos estudos da Imagem, Imaginação e Imaginário, ao me apresentar autores tão importantes à minha pesquisa, ao me ajudar no início do curso de doutorado e por ceder materiais imprescindíveis à análise do processo criativo de Banho & Tosa. A Francisco Medeiros, pelo acolhimento e paciência em um momento de imensa dificuldade, no qual o trabalho era “tábua de salvação”. Um presente imenso estar ao lado de um artista e de um mestre tão rigoroso e generoso; verdadeiro aprendizado para toda a vida.

À VRERI/ Unicamp e ao Banco Santander, sem os quais eu não teria conseguido uma bolsa de intercâmbio de pós-graduação para ir à Argentina e realizar parte importante desta pesquisa. E também à Mariana Baruco, coordenadora do PPGADC, pelo apoio na época em que eu desesperadamente buscava uma bolsa de estudos para continuar no curso de doutorado.

Às companheiras e companheiros de Bonecas Quebradas, parceiros de uma aventura incrível e dolorosa, cujas marcas serão sentidas para sempre. Obrigada pelo compromisso e pela coragem de seguirem juntxs comigo nessa árdua e necessária empreitada.

A todos os entrevistados, artistas admiráveis com os quais pude aprender, em cada encontro, diferentes aspectos sobre o fazer artístico em colaboração: Mauricio Kartun, Ricardo Bartís, Guillermo Cacace, Ricardo Talento, Sergio Boris, Claudio Tolcachir, mas também, Mariano Tenconi Blanco (cuja obra, *La Fiera*, me fez querer conhecer mais o trabalho dos autores-diretores de Buenos Aires) e Francisco Lumerman; João das Neves, Verônica Fabrini, Isa Kopelman, Lígia Tourinho, Francisco Medeiros e Paulo Rogério Lopes; Dan Watson (Gecko Theatre), David Glass e Gareth Brierley (People Show). Também ao Prof. Dr. Jorge Dubatti, a Natacha Koss, sua assistente, pelos ingressos, livros e informações preciosas, e a Cecilia Boal, por intermediar estas e outras conversas.

Aos professores do PPGADC pelas ricas e imprescindíveis contribuições para esta pesquisa e, em especial, a Gracia Navarro, Cris Colla, Raquel Scotti Hirson, Isa Kopelman, Cassiano Quilici Sidow e Mário Santana (*in memoriam*).

Aos amigos do *club*, sem os quais o ano de 2017 seria uma tortura chinesa, e ao meu companheiro desse final difícil de doutorado, Ysmaille Ferreira, pelas dores e delícias desses dois anos que passamos juntos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

A pesquisa investiga a *imaginação colaborativa* em processos de construção concomitante de texto e cena, apresentando aspectos éticos e estéticos desses modos de criação e refletindo sobre atitudes e procedimentos para a afinação do conjunto das imaginações nesse tipo de processo. Baseia-se em dois percursos criativos vivenciados por mim como atriz, e como atriz e co-autora, em entrevistas com diversos artistas e em um referencial teórico amplo para a apreensão dos modos como as imaginações individuais em processos colaborativos tecem uma trama dramática compartilhada.

Palavras-chave: Teatro. Dramaturgia do corpo. Processo colaborativo.

ABSTRACT

The research investigates the *collaborative imagination* in processes of text and scene concomitant construction, presenting ethical and aesthetic aspects of those modes of creation and reflecting on attitudes and procedures for the attuning of the set of imaginations in this kind of process. It is based on two creative paths experienced by me as an actor and as co-author, on interviews with artists and on theoretical references for the apprehension of ways that individual imaginations involved in collaborative processes of creation weave together a shared dramaturgical plot.

Keywords: Theatre. Body's dramaturgy. Collaborative process.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
O PERCURSO DA IMAGINAÇÃO DE UMA ATRIZ	12
O CAMPO DA PESQUISA E A PESQUISA DE CAMPO	20
CAPÍTULO 1. PROCESSOS COLABORATIVOS: “UM TEATRO DE MARIONETES AO REVÉS”	37
1.1 ASPECTOS ÉTICOS E ESTÉTICOS DOS PROCESSOS COLABORATIVOS DE CRIAÇÃO, A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DE AUTORES-DIRETORES ARGENTINOS	37
1.2 A IMAGINAÇÃO PRISMÁTICA: METANOIA APOFÊNICA E METANOIA POLÍTICA	63
CAPÍTULO 2. TEMPO, IMAGEM E MATÉRIA	75
2.1 COMEÇOS, DESVIOS, ESTAÇÕES E ESTADOS	75
2.2 CONFLITOS	83
2.3 A TRAMA E OS FOROS DE DISCUSSÃO.....	87
2.4 ESTUDO DE CASOS	90
2.4.1 <i>Banho & Tosa</i>	91
2.4.1.1 Prelúdio.....	91
2.4.1.2 Aonde pode te levar uma imagem?.....	92
2.4.1.3 Primeiro projeto	93
2.4.1.4 Primeira sinopse	94
2.4.1.5 Ato I – O Banho	101
. O começo: as primeiras imagens, as metáforas disparadoras	101
. <i>Estações da trama: Imagens de improvisos, brainstorm, fragmentos</i>	102
. <i>Núcleo de ação 1: a gênese</i>	109
. <i>Núcleo de ação 2: alguns textos, elementos de cena e partitura de ações</i>	119
. <i>Desvio 1 – início dos trabalhos com o diretor: o “garimpo” do Chico</i>	120
. <i>Núcleo de ação 3: trânsito ator-personagem</i>	125
. <i>Desvio 2 – a chegada do texto</i>	132
. <i>Estações da trama de Banho & Tosa: primeiro experimento</i>	134
2.4.1.6 Interlúdio	157
2.4.1.7 Ato II – a tosa	163
2.4.1.8 Ficha Técnica Banho & Tosa.....	172
2.4.2 <i>Bonecas Quebradas</i>	173
2.4.2.1 Prólogo	173

2.4.2.2 Trajeto.....	176
2.4.2.3 Territórios	179
. A boneca quebrada e <i>el cuerpo roto</i>	179
. A isla de las muñecas.....	182
. Objets-trouvés	186
2.4.2.4 Terra devastada	194
2.4.2.5 O que é um corpo?.....	201
2.4.2.6 A espera/As horas	207
2.4.2.7 Antígonas e as mãos	213
2.4.2.8 Campo de algodão	216
2.4.2.9 Bodes expiatórios	220
2.4.2.10 Os convidados, os antagonistas e o deserto.....	224
2.4.2.11 Anatomia dos crimes.....	230
. PRÓLOGO	235
. ATO I.....	236
. ATO II.....	241
. ATO III	245
2.4.2.12 Epílogo	247
2.4.2.13 Ficha técnica de Bonecas Quebradas.....	250
CONCLUSÃO.....	251
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	258
APÊNDICE	263
APÊNDICE A - Entrevista com Ricardo Bartís	263
APÊNDICE B - Entrevista com Sergio Boris	264
APÊNDICE C - Entrevista com Claudio Tolcachir	266
APÊNDICE D - Entrevista com Ricardo Talento.....	267
APÊNDICE E - Entrevista com Guillermo Cacace.....	269
APÊNDICE F - Entrevista com Mauricio Kartun	274
APÊNDICE G - Entrevista com João das Neves	278
APÊNDICE H - Entrevista com Francisco Medeiros.....	287
APÊNDICE I - Entrevista com Paulo Rogério Lopes.....	295
APÊNDICE J - Entrevista com Verônica Fabrini.....	301
APÊNDICE K - Entrevista com Lúgia Tourinho	318
APÊNDICE L - Entrevista com Isa Kopelman	327

INTRODUÇÃO

O percurso da imaginação de uma atriz

Minha carreira como atriz foi trilhada sempre com o mesmo propósito: a busca pela autonomia criativa. Algo que começou como uma necessidade de desenvolvimento nas demandas da profissão como intérprete e, depois, como atriz empreendedora, e que culminou na busca por meios de realizar meus próprios projetos, de concretizar minhas ideias em espetáculos, requisitando, muitas das vezes, minha participação como coautora da dramaturgia, produtora, além de atriz.

Da formação universitária, e da participação em laboratórios de criação e em montagens teatrais comandadas por mestres e encenadores, à abertura da minha empresa, a Bonecas Quebradas Produções Artísticas, em 2007, com a qual desenvolvo projetos autorais, pautados pela criação dramaturgic e por temas femininos, minha carreira – que já dura mais de vinte anos – foi trilhada na busca não apenas por técnicas apenas, mas pelo desenvolvimento de um pensamento próprio sobre a criação atoral e de um modo próprio de fazer teatro.

Nessa busca por autonomia criativa e produtiva, investigo, desde 2005, o tema da imaginação. Primeiro, em processos de montagem de um texto dramático, no qual o maior desafio é vivenciar em cena a personagem criada por um autor, e, depois, em processos colaborativos de criação, demanda natural do meu percurso artístico e desafio ao estatuto do ator intérprete de personagens, às noções de representação e ao texto como cânone teatral.

Na verdade, o tema da imaginação começou a me interessar em 2002, quando dos ensaios da minha peça de formatura, *Cassandra*, adaptação teatral do romance de Christa Wolf, escrita e dirigida por João das Neves. Concomitantemente, trabalhando em minha iniciação científica, deparei-me com um artigo de Franco Ruffini no livro, *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral* (BARBA; SAVARESE, 2012), sobre a pré-expressividade psíquica do ator, calcada em estímulos gerados por um contexto imaginário poderoso o suficiente para fazê-lo crer em suas premissas e atuar segundo elas. A este estado, afirma Ruffini (1995) Stanislavski chamou *perezvanie*¹, ou a *ação em impulso*, uma imaginação ativa que se dá em um “nível no qual se constroem as condições de sentido [do papel]” (RUFFINI, 2012, p. 138-141), ou seja, no nível pré-expressivo do ator. O artigo, intitulado “O ‘Sistema’ de Stanislavski”, me despertou profundo interesse pelo trabalho do diretor do Teatro de Arte de

¹ Experiência vivencial, pela qual se pode experienciar internamente um uma vivência íntima da personagem; uma compreensão psíquica, um estado de engajamento psíquico, que condiciona o físico a responder aos impulsos mais interiores, segundo o Sistema de Forças Motivadas, de Stanislavski.

Moscou e, especificamente, pelo tema da imaginação em seus escritos.

Cassandra foi um divisor de águas na minha carreira. Um percurso rico e extenso, que culminou na descoberta de um modo de composição de personagens, a começar não por um saber *a priori*, mas visando, por meio de improvisações, tornar os mais atores mais íntimos de suas personagens à medida que estas iam “aparecendo” ao longo do caminho e ganhando no corpo uma forma específica. No início desse percurso criativo, nenhuma cena da peça era sequer improvisada, muito menos marcada. O processo iniciava-se pelas bordas, pela familiarização de todos com o tema da peça, com o *mito* de Cassandra. E isso tem fundamental importância no trabalho que ora se apresenta – uma abordagem via *mythos*.

Nesse processo, fascinou-me o caminho percorrido pela imaginação que sonda (ou sonha) uma imagem completa da personagem e que, na prática, no jogo da cena – ainda que não necessariamente da peça propriamente dita – vai sendo construída, ou melhor, vai aparecendo no corpo, impregnando cada gesto e ação.

Minhas questões sobre atuação, na época, eram norteadas pela pergunta: “Como tornar-me um outro em cena?”. Descobri em *Cassandra*, então, que me interessava especificamente pelo tema da imaginação. Algo que se tornou, para mim, a principal qualidade da atuação enquanto arte e não apenas técnica, ou seja, enquanto chave para a autonomia criativa dos atores, possibilitando tornarem-se, de fato, coautores de um espetáculo, o que é evidenciado de maneira fundamental em processos colaborativos e de criação coletiva.

Ingressei no curso de Mestrado em Teatro na Unirio, em 2005, com o projeto de pesquisa: *As facetas da imaginação do ator no processo de criação, segundo Stanislavski*. Interessava-me um conceito-chave da psicotécnica stanislavskiana: a *imaginação ativa*, esta capacidade de tornarmo-nos outro, de adentrarmos o espaço imaginário da ficção, concretizando-a no corpo, em ações físicas. Sob orientação da Prof. Dra. Maria Cristina Brito, realizei a pesquisa, concluindo-a em 2007.

A dissertação expunha de maneira plural diversos pontos de vista sobre a Imaginação – em Sartre, Bachelard, Jung e Stanislavski – na busca por dar corpo a um pensamento sobre o tema a partir de intuições próprias e de perspectivas múltiplas sobre o assunto. Isto ofereceu um amplo panorama para pensar a Imaginação e um modo específico de desencadeá-la no processo de construção de personagens de um texto dramático.

O trabalho descrevia o percurso imaginativo do ator stanislavskiano e condensava o pensamento de Stanislavski acerca do objetivo final da atuação, a saber: assumir o ponto de vista da personagem (criada por um autor), de modo a metamorfosear-se nela da maneira mais completa possível. Uma outra maneira de dizer: atuar com verdade de sentimentos e dentro de

uma lógica de ações (STANISLAVSKI, 2002). A dissertação também fazia um recorrido de premissas ligadas ao desenvolvimento da imaginação do ator, segundo Stanislavski (2002), e de dispositivos eficazes à manutenção da ficção em cena, tais como: a quarta parede, os círculos de atenção, a busca de analogias para com a personagem e a estruturação minuciosa de uma imaginação a ser encarnada para o desenvolvimento daquilo que ele chamou de “estado de eu sou”, a imaginação ativa propriamente dita.

Desde a conclusão desse trabalho, no entanto, outros autores foram estudados, corroborando para a ampliação do campo referencial teórico sobre o tema da imaginação e para a colocação de novas questões a serem investigadas. Michael Chekhov (discípulo e, posteriormente, contestador de Stanislavski sobre a abordagem da personagem textual e a respeito de certos procedimentos práticos), por exemplo, tem uma perspectiva inteiramente diferente sobre o trabalho imaginativo do ator.

Para Chekhov (2005), a imaginação do ator não é debitária da imaginação do autor no sentido único do preenchimento dos espaços vazios do texto dramático, que, de forma lacônica, apresenta as personagens com as quais o intérprete deve identificar-se por meio de analogias e vivências pessoais.

Ao contrário, a Imaginação, para ele, extrapola o espaço do texto dramatúrgico, sendo meio de acesso direto à realidade própria da personagem. Dito de outra forma, o papel não “vive” na imaginação do autor, mas em uma virtualidade próxima do que Jung chamou de “inconsciente coletivo”, que se pode acessar na criação artística. Mais do que isto, a própria imaginação não faz parte da esfera subjetiva do intérprete. De modo inverso, é o acesso ao mundo objetivo da Imaginação, através do que Chekhov (2005) chamou de “Ego Superior”, uma espécie de *Self* junguiano, que possibilitaria ao ator transpor os limites de sua personalidade para a apreensão do papel. A noção de “Ego Superior” tem ligações profundas com o que Stanislavski (2002) chama de “subconsciente”, ou, ainda, “superconsciente” (para ele, esfera da psique responsável pela inspiração artística). As diversas designações ligam-se à constatação, compartilhada por ambos, da necessidade de o ator sair do âmbito de sua personalidade para chegar à realidade da personagem (ainda que, em Stanislavski, por meio de analogias pessoais!).

A partir de uma perspectiva objetiva da Imaginação, Chekhov (2003) reconhece a autonomia do Imaginário, assim como Hillman (1995), outro autor estudado no período (entre a conclusão da dissertação de mestrado e a escrita do projeto de doutorado), que, seguindo uma tradição retomada por Jung (2011), fala da alma (psique) enquanto Imagem (Psique é Imagem), enquanto uma perspectiva e não uma substância; enquanto um ponto de vista sobre as coisas,

mais do que uma coisa em si, retomando, assim, o sentido presente em Jung de ir contra a ilusão subjetivante de que a Alma, ou a Imagem, está em nós.

Ao preconizar que o ator deve procurar a personagem para além do texto e para além de si mesmo, Chekhov (2005) estabelece uma realidade própria da personagem (e uma autonomia da ficção), propondo um caminho de descoberta da mesma fundamentado no corpo, por meio de posturas, gestos, qualidades de movimento, sensações físicas e sentimentos. Diferentemente do proposto por Stanislavski (2002), o ator chekhoviano não deve colocar-se a si mesmo nas circunstâncias dadas pelo texto, mas sim “vestir-se” deste outro, que é a personagem *na* imaginação. Assim, a personagem apresenta-se ao ator por meio de imagens, as quais ele deve incorporar, ou seja, tornar corpo. De modo análogo, a perspectiva de Hillman (2010) sobre a Imagem também pressupõe um espaço objetivo para a *Psique* ou *Anima*, para as Imagens e para a Imagem. A Psique e a Imagem, para este autor, estão no mundo e não apenas no sujeito.

Para Hillman (1995, p. 36), “a imagem é algo que nos afeta e que se nos oferece como uma relação afetiva”. O método da penetração, ou seja, o método de “enxergar através das imagens”, propõe a experiência da Imagem como mensageira, buscando elaborá-la de maneira concreta e física. O método da Penetração, proposto por Hillman (1995), busca, assim, “enxergar através” das Imagens, “ficar” com as Imagens, relacionar-se com elas sem explicá-las. Trata-se de uma perspectiva de enxergar internamente, a partir da Imagem, conexões e implicações, de transpor sentidos literais e de liberar significados desconhecidos.

Do ponto de vista da criação artística e, em particular, da criação do ator, um relacionamento direto com a imagem, como propõe o Método de Penetração ou a técnica de Chekhov, previne contra a armadilha de se cair nas analogias retiradas da vida cotidiana, dos referenciais mais próximos e das vivências pessoais do intérprete. Inserindo-o em universo imaginário que, com sua autonomia, possibilita uma verticalização, um aprofundamento nas imagens, a vivência da imaginação liberta-o, assim, da prerrogativa de vincular imagem e objeto real.

Para a Psicologia Arquetípica a imagem não é um “produto” posterior, resultado de sensações e percepções, tampouco significa um constructo mental que representa, de forma simbólica, certas ideias e sentimentos. Não é “aquilo que se vê”, mas o “como se vê, segundo “aquilo que nos afeta” (HILLMAN, 1995, p. 28).

Essa perspectiva de “deixar-se afetar pelas Imagens” (HILLMAN, 1995, p. 36) implica tanto uma direção instintiva, quanto uma necessidade de se entregar às imagens, de se relacionar com elas sem explicá-las, e parece ser uma abordagem original para análise de um

processo criativo em teatro, tendo em vista a recente reabilitação dos estudos da Imagem como objeto de investigação científica, empreendida pelas chamadas “Ciências do Imaginário”. Nelas, destaca-se o pensamento de Gilbert Durand e Gaston Bachelard.

Fundador do *Centre de Recherches sur l’Imaginaire*, na França, em 1967, com uma proposta de interdisciplinaridade e com forte influência das obras de Gaston Bachelard e do psicanalista suíço, C. G. Jung (1875 - 1961), que também influenciou o pensamento de James Hillman, Durand (1998) coloca que, em vez de fundamentar seus princípios de realidade em uma verdade única, em um único processo de dedução da verdade, os estudos e as práticas do Imaginário se estabelecem em fundamentos pluralistas, contrapondo-se ao raciocínio binário e ao experimento dos fatos, que impõem as certezas da lógica como única via de acesso à verdade.

A Imagem, que não pode ser reduzida a julgamentos de “verdadeiro” ou “falso” formal, foi durante muito tempo desvalorizada, considerada incerta, ambígua, suspeita de ser “a amante do erro e da falsidade” e excluída dos processos intelectuais. No entanto, ela pode ser pensada por meio de um estudo que privilegie imaginário, o pensamento simbólico e o raciocínio pela semelhança, isto é, a metáfora, afirmando o papel gerador de conhecimentos (e, mais do que isto, de consciências) desempenhado pela Imagem².

O método metafórico não fala por afirmações categóricas, nem explica [...]; Derrubando a definição da consciência como intencionalidade (Husserl, Sartre), como um controle sobre os fenômenos, a metáfora [...] basicamente resulta na entrega ao que é dado. [...] A perspectiva metafórica também re-vitaliza áreas supostamente “des-almadas” e “não-psicologizadas”: os eventos do corpo; [...] e revê fenômenos do mundo como imagens, (podendo) encontrar “sentido e paixão” onde a mentalidade cartesiana vê mera extensão de objetos des-almados e inanimados. (HILLMAN, 1995, p. 47-49).

Outra contribuição fundamental dada por Durand (1989) aos estudos Imagem foi a investigação da dinâmica corporal como base de formação do imaginário. Seu método fundamentado nos gestos reflexológicos permite observar uma troca incessante, em via de mão dupla, entre as pulsões subjetivas (interior) e as intimações objetivas (mundo exterior), que se processa no ser humano. A esta relação ele chamou de “trajeto antropológico”, inaugurando uma investigação antropológica do imaginário.

² Utilizo o termo no sentido dado por Hillman a partir dos estudos de Henri Corbin, ou seja, como uma perspectiva sobre as coisas ligada à ideia de imaginal, à ideia de que o mundo das imagens é um mundo específico, que requer uma maneira específica de percepção, uma função cognitiva específica. Para Corbin, o imaginal é um intermundo entre o sensível e o inteligível, um mediador entre o mundo dos sentidos e dos conceitos. Utilizo o conceito de imaginário tal como proposto por Gilbert Durand, a saber, como o conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens, a estrutura na qual se constituem todos os processamentos do pensamento humano (DURAND, 1989, p. 14).

Para Durand (1998), o imaginário é o que dá forma aos pensamentos, subjazendo a estes e às ações do ser humano. O estabelecimento desse diálogo interior-exterior, corpo e cultura, torna possível pensar a existência de uma base material própria do imaginário, fundamento de sua autonomia, e uma objetividade da Imaginação.

Seu pensamento fundamenta-se na fenomenologia da Imagem proposta por seu mestre, Bachelard (1996, 1998), a qual descreve a tomada de consciência do sujeito maravilhado pelas imagens poéticas. A Imagem torna-se, pois, uma origem de consciência nos estudos do Imaginário. Esse maravilhamento, de que trata Bachelard (2008), expressa-se na disposição sensível do sujeito, na sua capacidade de se deixar provocar pela Imagem. Para o autor, a noção de provocação torna-se indispensável para se compreender o papel ativo da imaginação criadora, aquela que emerge do interesse, do entusiasmo, do encantamento de um indivíduo pelas possibilidades de certas matérias e de sua capacidade de se relacionar com elas. A matéria provocando o entusiasmo do artista com suas possibilidades e limites para a criação, e solicitando seu trabalho (adequado), convocando forças específicas e uma receptividade ativa (disposição sensível).

Assim, desde o final do mestrado, o tema da imaginação continua presente para mim, seja na continuidade de um estudo acadêmico, com a inclusão de autores que ampliaram o campo referencial teórico da pesquisa, seja de maneira prática, pela vivência de processos criativos que exigiram mais do que apenas o exercício de interpretação de personagens imaginados por um autor, mas a criação de dramaturgias em colaboração, constituindo-se novamente em motivação para uma investigação teórico-prática, agora, no curso de um doutorado. A questão continua sendo: “como a imagem da personagem ganha forma física?”; porém, agora, busco respondê-la a partir do estabelecimento de uma nova relação entre atuação, texto e encenação.

Hoje, encaro a imaginação não como um dado da subjetividade ou mera abstração, mas penso-a, no espaço da criação colaborativa, como trabalho fabulador e físico, que não se funda apenas em projetos e abstrações, mas que faz da concretude dos dados materiais da cena um modo de desenvolvimento e de afinação da escuta dos muitos atravessamentos que se dão no processo criativo. Encaro-a como uma imaginação corpórea, muscular, produzida e provocada por diversos estímulos, capaz de dar ao ator autonomia criativa necessária à proposição não apenas de gestos e ações das personagens, mas também de diálogos e cenas. Esteticamente, isso tem qualidades muito específicas. Eticamente, também tem consequências, pois traz a atuação para o primeiro plano da criação teatral, rompendo com hierarquias antigas e remodelando o próprio modo de se produzir teatro.

O trabalho pautado unicamente na capacidade de interpretar papéis criados por um autor dramático é questionado na prática, não apenas por diretores com uma atitude mais propositiva e dialógica em relação ao texto dramático, no sentido de abri-lo, sem tomá-lo como modelo a ser seguido; mas também pelos próprios atores, instigados pela criação autoral de um espetáculo.

O surgimento de grupos dedicados a processos colaborativos de criação ou a criações coletivas, no Brasil e em outros países da América Latina, desde as décadas de 1960-1970, trouxe para o palco a figura do ator-criador, termo do diretor Sérgio Penna (FISCHER, 2010), o qual passou a ter participação direta não apenas na proposição de ações para a personagem, mas também de diálogos e cenas, ou seja, na estruturação da própria linguagem do espetáculo. Surge, assim, “o novo sujeito da ação artística” (FISCHER, 2010, p. 111): um ator que deixa de ser intérprete para converter-se em um propositor de signos cênicos, como afirma Ricardo Bartís (2014), e, com ele, um novo estatuto da personagem teatral, que ganha contornos mais fluidos em relação a gêneros e modos de construção e apresentação, exigindo uma atuação mais direta e performativa e possibilitando uma mescla de estilos no espaço da cena. Surgem também um novo estatuto do texto teatral, dado à hipertextualidade, à *colagem*, ao hibridismo de linguagens, à polifonia e ao documental; uma nova teatralidade, contaminada por recursos da performance; e um modo de trabalho fundamentado na experimentação prática, revelando uma imaginação não mais fundamentada na teleologia do texto dramático, mas encarnada no próprio verbo, nascida da cena, este novo laboratório da escritura teatral.

Concordo com o teórico argentino, Dubatti (2003), que afirma ser a teatralidade fruto da concatenação de processos *conviviais* e poéticos, e me pergunto se o colaborativo não seria um adensamento desse *convivial*, capaz, pois, de produzir uma teatralidade específica, cuja materialidade é bastante diversa da textual, à qual ficou por tanto tempo vinculada e dependente. O colaborativo, de maneira mais fundamental, vê-se atravessado por “categorias de instabilidade e imprevisibilidade do real, pela conjunção de presenças e afetação comunitária, pela fluidez, pelo intersubjetivo e pela realidade compartilhada, exigindo extrema disponibilidade para o outro, [...] em perigo de perder aquilo que não se repetirá, com risco de perda da legibilidade e da audibilidade” (DUBATTI, 2003, p. 22-5).

A partir dos dois processos de criação concomitante de texto e cena vivenciados por mim na prática artística, percebi uma mudança radical nas demandas de trabalho. Minha imaginação fabulava, mas não mais ancorada em um texto predeterminado; era física e jogava com elementos de diversas naturezas para a composição de imagens, cujo universo específico vislumbrou-se apenas no decorrer das criações, e não *a priori*.

Nesse tipo de processo – no qual incluo também a criação coletiva, pois, em ambos, o trabalho psicofísico da atuação é eixo central da construção dramaturgica e, por isso mesmo, ponto nevrálgico da pesquisa sobre a imaginação em processos de criação compartilhada – a autonomia do Imaginário é uma prerrogativa. Nele, ao contrário, o texto é criado no processo de ensaios, emergindo da própria prática e revelando uma estrutura auto gerativa que é, segundo Oddey (1994, p. 1), “[...] explorada e experimentada com ideias, imagens, conceitos, temas ou estímulos específicos que podem incluir música, texto, objetos, quadros ou movimento”.

Nos processos colaborativos de criação, ecoam teorias junguianas da criatividade e do inconsciente, relativas à ativação de uma imagem pela própria elaboração da forma no percurso criativo da obra de arte. Trata-se da elaboração da própria imagem, a qual se ativa, se atualiza, por meio da linguagem (artística). O processo colaborativo tem início, pois, no próprio ato formador de imagens. Dele brotam forças impessoais que perpassam a costura das imaginações individuais em curso, corroborando para que a trama narrativa se apresente ao longo do próprio fazer, afinando as diversas imaginações em jogo para um objetivo final e coletivo, que não é resultado de uma análise crítica ou psicológica, mas que se pauta no imagético sugestivo de um modo de criação, o qual Jung chamou de *visionário*. O teatro colaborativo tem ressonâncias com esse tipo de criação artística pela valorização da intuição, da espontaneidade, da criação acidental, do inconsciente e da polifonia.

Aqui, me permito associar os termos *visionário* e *utópico* para propor uma reflexão acerca do trabalho da imaginação do ator-coautor em processos colaborativos. Boaventura Sousa Santos (SOUZA SANTOS e MENEZES 2009) coloca que o novo paradigma do *utópico* (daquilo que “ainda não é”) projeta-se a partir da ativação de um princípio comunitário e de um princípio estético-expressivo baseado na artefactualidade, de um conhecimento centrado na autoria compartilhada, de novas formas de sociabilidade caracterizadas por hierarquias fracas, pluralidades de poderes e leis, pela fluidez nas relações e por um gosto barroco pela mistura e pela mestiçagem. Esses princípios em muito lembram características éticas e estéticas do colaborativo no teatro. Me pergunto se o colaborativo não seria um verdadeiro exercício de utopia realizado pelas artes (da cena), esse laboratório de vivências sócio-políticas. Como coloca Ricardo Talento, diretor argentino de teatro comunitário (Centro Cultural Barracas), o potencial revolucionário do teatro se concretiza conforme se “avança na utopia”. Esse desejo de construir algo em comum e de criar a partir de um campo poético compartilhado, de uma “imaginação em primeira pessoa”, quem sabe, não sirva de disparador para mudanças também em outros âmbitos da vida?

Uma arte como o teatro experimental, realizado a partir de práticas colaborativas que insistem em criar fora dos esquemas de produto para o mercado, que genuinamente, nos seus modos de produção, escapam às sedutoras garras da indústria cultural, seria capaz de criar contra-imaginários? Insurgências imaginárias? (FABRINI, 2016, p. 69).

O campo da pesquisa e a pesquisa de campo

O presente trabalho desenvolve um estudo sobre a imaginação em processos colaborativos de criação, nos quais texto e cena são construídos de modo concomitante a partir de proposições atorais.

Nesses processos, o trabalho da atuação não se inicia mais pelas primeiras impressões sobre o texto, não passa por um estudo pormenorizado da peça escrita – afinal, não há um texto preestabelecido – mas tece-se junto com os demais elementos da cena, nascendo do entrelaçamento de outras tantas imaginações em jogo no percurso de criação do espetáculo teatral. Que características particularizariam o colaborativo? O que seria uma imaginação colaborativa? O que a caracterizaria? É possível falar em intencionalidade poética no colaborativo? Que atitudes são mais profícuas no sentido de uma harmonização, de um equilíbrio dessas tantas vozes que o compõem? Como transformar conflitos em motor da criação? Como estabelecer acordos ideológicos, filosóficos e poéticos? Acordos poéticos são possíveis? Essas perguntas norteiam a pesquisa, que tem também nas palavras “aglutinação”, “acumulação”, “adensamento”, “contágios”, “coincidências”, “acidentes”, *acazos significativos e ocorrências expressivas*, estímulos para um pensamento sobre a imaginação do ator a partir do campo teórico-prático dos processos colaborativos de criação em teatro.

A investigação parte do estudo de processos vivenciados por mim, como atriz colaboradora (em processo colaborativo) e como atriz coautora (em criação coletiva), em fase de imersão criativa nos espetáculos **Banho & Tosa** e **Bonecas Quebradas**, respectivamente, bem como, de uma cartografia desses processos de criação com vistas a reflexões acerca dessas vivências. Essa cartografia é guiada pelo pensamento acerca da imaginação material, de Bachelard (1998), contrapondo à imaginação formal e projetista um outro modo de combinação de imagens, suscitado pela prática que se dá em processos colaborativos de criação, os quais exploram uma infinidade de materiais no cruzamento de tantas vozes e diversos saberes. E, por fim, parte também da experiência de outros artistas, compreendendo essas tantas fontes e materiais como essenciais para o estudo de uma imaginação tão multifacetada.

A pesquisa acabou pautando-se, pois, por um pluralismo epistemológico e por uma diversidade de perspectivas. A metodologia utilizada é também – e muito – colaborativa, porque, ao se estabelecer um diálogo com o pensamento de diversos artistas e autores de

diversas áreas, oferece aquilo que a imaginação colaborativa tem de melhor: o prismático.

O modo de aferição dos resultados aponta para o mesmo princípio ordenador desses percursos criativos (vivenciados ou observados): são as coincidências, as *apofenias* (Mauricio Kartun³), os acidentes (Claudio Tolcachir⁴), os acasos significativos (Fayga Ostrower⁵), as ocorrências expressivas (Sergio Boris⁶), ou as “constelações” (Verônica Fabrini), as “pérolas” (Ricardo Talento⁷), o “ouro” (Francisco Medeiros⁸) e as bússolas, também, para uma reflexão teórica que busca, entre outras coisas, identificar modos de afinação⁹ do conjunto das imaginações em jogo em processos colaborativos de criação.

Nela, busca-se extrair um conjunto de traços característicos que deem conta dessa dupla dimensão da imaginação colaborativa: de um lado, a captação das forças de contato no espaço da experiência “convivial” (DUBATTI, 2003) – os diálogos, os reconhecimentos, afetos, encontros, conexões e contágios – e, por outro, o modo próprio da imaginação de criar linguagem, as estratégias formais, os procedimentos utilizados para acumular e combinar *ocorrências expressivas* e para compor com os tantos elementos que o aporte colaborativo proporciona.

Ao lado de um estudo teórico acerca da Imagem e da Imaginação, que inclui autores do campo das chamadas Ciências do Imaginário – especialmente Bachelard, como dito anteriormente – a investigação agrega uma análise das duas vivências práticas citadas, bem como, a contribuição de outros artistas estudados na segunda fase da pesquisa de campo – graças à bolsa de estudos para intercâmbio de pós-graduação, concedida a mim pelo Banco Santander em parceria com a VRERI/ UNICAMP – para estabelecimento de um diálogo (entre muitas vozes) sobre a imaginação, com vistas à construção de um pensamento teórico também em colaboração.

³ Autor-diretor de espetáculos como *Salomé de Chácara e Terrenal*, entrevistado durante pesquisa de campo na cidade de Buenos Aires, realizada com bolsa de estudos do Banco Santander, em parceria com a VRERI/ Unicamp, para intercâmbio de pós-graduação.

⁴ Ator e diretor-autor de espetáculos como *La omisión de la familia Coleman, El tercer cuerpo e Dinamo*, entrevistado durante a pesquisa de campo na cidade de Buenos Aires.

⁵ Cf. OSTROWER, 2013.

⁶ Ator e diretor-autor do espetáculo *Viejo, Solo y Puto*, entrevistado durante a pesquisa de campo na cidade de Buenos Aires.

⁷ Autor-diretor de espetáculos como *El Fulgor Argentino Social Club e El casamento de Anita y Mirko*, entrevistado durante a pesquisa de campo na cidade de Buenos Aires.

⁸ Diretor-colaborador do espetáculo *Banho & Tosa*.

⁹ Utilizo o termo “afinação” tendo por imagens a harmonização de vozes de um coral e a sintonização de uma rádio FM; a meu ver, imagens potentes para o entendimento do objetivo principal deste estudo, a saber, a compreensão de modos de colocar os participantes de um processo colaborativo de criação em teatro em sintonia com o universo imaginário da obra em formação.

As vivências práticas realizadas, diferentemente do que ocorre em uma montagem convencional, baseada na hierarquia superior do texto dramático¹⁰, deram voz aos seus criadores por meio de um processo no qual foram produzidos, simultaneamente, materiais diversos a serem incorporados – ou não – às obras finais. Nelas, partiu-se de uma abordagem psicofísica¹¹ e improvisacional de um título-imagem¹² (**Banho & Tosa; Bonecas Quebradas**), do estabelecimento de figuras ficcionais (**Banho & Tosa**) ou de um trabalho de investigação documental sob consultoria teórica (**Bonecas Quebradas**), para a criação dos elementos que compõem os espetáculos.

O primeiro experimento cênico, **Banho & Tosa**, estreou no Teatro Municipal Castro Mendes, em Campinas, no dia 10 de abril de 2014. A retomada dos ensaios deu-se em 19 de fevereiro de 2015, e culminou em uma circulação, no primeiro semestre do mesmo ano, nas cidades de Araras, Botucatu, São Carlos, Campinas e Ribeirão Preto. O espetáculo foi contemplado no Fundo de Investimentos Culturais de Campinas (FICC), em 2013, e no Programa de Apoio à Cultural (PROAC Editais), no ano seguinte.

Tematicamente, **Banho & Tosa** explora os modos de formação/dominação do comportamento e do desejo na sociedade capitalista, centrada no consumo desenfreado. Enquanto linguagem cênica, propõe uma verticalização no estudo e na criação da personagem para dar a ver uma sociedade imersa em uma profunda crise de valores. Como procedimento de trabalho, desenvolveram-se laboratórios práticos, nos quais se buscou confrontar e friccionar o corpo funcional e utilitário do homem moderno, o corpo do cão (esse melhor amigo do homem) e o corpo do ator, que se oferece ao ato de criação a partir da necessidade de ir ao encontro do vazio, característica fundamental nas Artes, ampliada ainda mais na perspectiva colaborativa.

O trajeto foi trilhado em uma via de mão dupla. Ao mesmo tempo em que foram improvisadas cenas, posteriormente retrabalhadas por um autor, para estruturação de uma dramaturgia textual, também foram experimentadas as propostas do dramaturgo em sala de ensaio, o que, no referido processo, levou à observação de dois movimentos opostos e complementares. Por um lado, a sintonia entre atuação e texto, se observadas as propostas dramáticas que coincidiam com aquelas levantadas pelos atores na fase de improvisação; por outro, o paralelismo de tom e estilo estabelecido de maneira intencional pela direção, a fim

¹⁰ Ou, nas palavras de Ileana Diéguez (2009, p.11, tradução minha), baseada na “cena teológica, aquela que está dominada pela palavra enquanto *logos* primeiro que, desde fora, governa sob a autoridade do criador [o autor]”.

¹¹ Tendo em vista que a pesquisa parte da noção junguiana de que Psique é Imagem (JUNG, 2011b), pode-se pensar que uma abordagem psicofísica terá como mote a ideia de um trabalho psicofísico produtor de imagens e guiado por imagens.

¹² A ideia de um título-imagem fundamenta-se no caráter matricial da Imagem, ou seja, em uma perspectiva metafórica, que parte de um campo imagético específico e abre-se para múltiplos significados.

de apresentar, em cena, duas dramaturgias independentes: uma da atuação/ encenação, outra do texto.

Nesse percurso criativo, evidenciou-se um trabalho de *superfície*, fundamentado na materialidade da cena, não apenas enquanto elementos dispostos para jogo, mas como pesquisa física, de figurinos e adereços pelo ator, o qual deu a ver um subsolo comum e específico que pulsava e estimulava a pesquisa prática sobre um título/ imagem (Banho & Tosa), um espaço (uma clínica veterinária) e cinco figuras ficcionais (Dr. Paulo, o veterinário, D. Dedé, sua secretária, D. Milu, uma celebridade, Nando, o artista, Maurício, o empresário); estas, as principais imagens geradoras de todo o processo¹³.



Figura 1 - Experimento Banho & Tosa. Atores: Luciana Mitkiewicz e Moacir Ferraz. Deptº de Artes Cênicas da Unicamp. Campinas/ maio de 2015. Foto: Maycon Soldan.

¹³ A descrição e a análise desse processo são desenvolvidas em um capítulo específico nesta tese, tendo por base os cadernos de bordo de parte da equipe, imagens, artigos, entrevistas com artistas da montagem e o campo referencial teórico da pesquisa.

Já em **Bonecas Quebradas**¹⁴, estabeleceu-se um processo de criação coletiva¹⁵, a partir de uma viagem da equipe principal de criação ao México, em fevereiro de 2015, para uma investigação artística da imagem da boneca quebrada, para a visitação à *isla de las muñecas*, na capital mexicana, e para encontros com a teórica, Ileana Diéguez¹⁶, dramaturgista do processo. Neste projeto, algumas fontes e referências deram fundamento teórico à ideia inicial, tais como: os conceitos de *cuero roto* e de *cuero sin duelo*, apresentados por Diéguez (2013) no livro, *Cuerpos sin duelo: yconografias y teatralidades del dolor*; a *isla de las muñecas*, com suas imagens e lendas; e o conceito de *objets-trouvés*, de Tadeusz Kantor, com os quais as bonecas encontradas nos canais de Xochitlmilco (México D.F.) pareciam dialogar.

O percurso de uma imagem – a boneca quebrada – aglutinou em torno de si, dessa maneira, elementos que configuraram um panorama de possibilidades e uma necessidade premente de visitação do México, onde, afinal, entrou-se em contato com os terríveis casos de feminicídios em Ciudad Juarez. Lá, desde 1993, milhares de mulheres são brutalmente assassinadas sem qualquer punição para os crimes. A natureza e a crueldade desses assassinatos fizeram de Juarez emblema na luta contra o feminicídio na América Latina. Este fato específico tornou-se o tema do espetáculo, que, amparado quase exclusivamente por documentos e pela tese de Segato¹⁷ (2014, 2016) sobre uma violência bélica contra a mulher, buscou dar a ver a história dos feminicídios em Juarez e pensar a questão na realidade brasileira.

Assim, ao penetrar a imagem da boneca quebrada e abrir-se ao *pathos* que ela provocava, a equipe de criação do espetáculo encontrou ali, em Ciudad Juarez, uma história macabra de inúmeros desdobramentos e motivações, cujo palco é o corpo da mulher pobre latino-americana. A boneca quebrada da *isla de las muñecas* acabou, nesse percurso, revelando-se como imagem-sintoma de uma cultura violenta e misógina. O trabalho de criação em Bonecas Quebradas, pode-se dizer, fundamentou-se na num sentido de *profundidade*, a partir de um movimento de penetração na imagem geradora, tida como guia para produção de conhecimento sobre determinado tema.

Cumprido esclarecer que a boneca quebrada, na perspectiva da imagem, não é apenas

¹⁴ Projeto contemplado no edital Rumos Itaú Cultural 2014-2015.

¹⁵ Não obstante a dramaturgia de processo ter sido criada coletivamente, conforme será descrito no capítulo referente ao estudo dos casos vivenciados na prática, o espetáculo tem encenação de Verônica Fabrini.

¹⁶ Ileana Diéguez Caballero é professora pesquisadora da Universidade Autónoma Metropolitana (UAM) e doutora em Letras (2006), com pós-doutorado em História da Arte pela UNAM. Membro do Sistema Nacional de Pesquisadores do México, leciona em seminários de Pós-graduação em História da Artes e em Letras, na UNAM e em Universidades de diversos países da América Latina.

¹⁷ A tese apresentada aqui pode ser conferida em entrevista da autora transcrita para o livro que acompanha o processo criativo do espetáculo Bonecas Quebradas (SEGATO, 2016), e apresentada também em seu livro, *Novas formas de guerra e o corpo das mulheres* (SEGATO, Rita Laura. *Nuevas formas de guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla: Pez en el árbol, 2014).

uma boneca que está quebrada, mas um objeto impregnado de sentidos que se abrem para novas descobertas, pois a perspectiva da imagem é, antes de tudo, um ponto de vista sobre as coisas; um ponto de vista fundamentado na metáfora, isto é, em conotações e não nos fatos duros da realidade empírica. Centrada no conhecimento pela semelhança, na pertinência das homologias e das redundâncias, e na suspensão de crenças, hábitos, convenções e dogmas, a perspectiva metafórica exige receptividade às imagens. Na metáfora, o que importa não é o sentido literal, mas aquilo que poderia ser, o que faz sentido, uma direção possível, uma semelhança de fundo. Uma motivação, implicações profundas. Dessa maneira, a boneca quebrada tanto pode ser percebida de uma maneira literal, como de um modo imaginativo, ou seja, metafórico.

Assim, a partir dessa imagem, a equipe principal de criação se dedicou a um trabalho de campo pautado por investigação teórica e experimentação prática, que forneceu materiais em profusão para um arranjo dramático realizado a dez mãos (Isa Kopelman, João das Neves, Lígia Tourinho, Luciana Mitkiewicz e Verônica Fabrini).

O espetáculo estreou em setembro de 2015, sendo apresentado na Mostra Rumos do Itaú Cultural, em São Paulo, em setembro de 2015, no SESC Copacabana e no Espaço Cultural Sérgio Porto, ambos no Rio de Janeiro, em junho e agosto de 2016, respectivamente.



Figura 2 - Bonecas Quebradas. Atrizes: Lígia Tourinho, Iléa Ferraz e Luciana Mitkiewicz. SESC Copacabana/ junho de 2016. Foto: Américo Jr.

O estudo desenvolve-se, pois, em duas etapas distintas de investigação. Uma, referente à imersão criativa e à cartografia dos processos de criação colaborativa e coletiva vivenciados por mim, na prática, conforme relatado; outra, referente à análise distanciada, na qual a pesquisa de campo agrega contribuições de autores-diretores bonaerenses – Ricardo Bartís, Mauricio Kartun, Sergio Boris, Claudio Tolcachir, Ricardo Talento e Guillermo Cacace – bem como, debruça-se sobre o campo referencial teórico da fenomenologia da Imagem, em Gilbert Durand e, sobretudo, em Gaston Bachelard, pautando-se por um estudo acerca da imaginação material e da poética do devaneio e do espaço, e pelas reflexões do autor sobre a dialética da duração e o instante poético, para possibilitar a apreensão do(s) modo(s) como as imaginações individuais dos artistas envolvidos em processos de criação concomitante de texto e cena tecem, em conjunto, uma trama dramática compartilhada.

Uma primeira intuição acerca da imaginação colaborativa é a de que, aos poucos, e a partir das imaginações que visam ao *des-envolvimento* de uma imagem seminal (ou “imagem geradora”, nas palavras de Mauricio Kartun), pode-se entrar em contato com um imaginário específico da obra, a materializar-se em imagens que “duram” no processo criativo. A pergunta fundamental da pesquisa é, pois: “De que maneira uma Imagem é capaz de guiar uma criação colaborativa, afinando imaginações?”. Uma das pistas encontradas na fase de imersão criativa, e reencontrada em algumas entrevistas com autores-diretores argentinos, foi: a partir de uma resistência do ator para *durar* em jogo cênico, para manter-se em contato com a materialidade da cena, sempre em busca de um aprofundamento no universo da imagem geradora (ou “hipótese/ disparador de sentido”). Esse trabalho se dá por acumulação (sínica) ou por *contaminação, contágio e desvios* sucessivos de sentido, dando a ver um procedimento de retroalimentação, no qual o tempo de maturação da obra e a capacidade do ator de *durar* no jogo com a matéria cênica são ingredientes importantes. Nesse tipo de processo, o “olhar erotizante” do diretor, nas palavras de Ricardo Bartís¹⁸ (2014), também é fundamental, ao estimular essa consciência artificial da atuação a produzir um campo associativo poético enriquecedor da produção sínica, necessária ao acúmulo de material com vistas à construção de uma dramaturgia de direção (característica dos processos colaborativos bonaerenses).

O olhar erotizante, segundo Fabrini (2012, p. 28),

¹⁸ Autor-diretor bonaerense, fundador do Sportivo Teatral na capital argentina, entrevistado durante pesquisa de campo na cidade de Buenos Aires.

[...] seria então um enamoramento, uma resposta ao encanto atizado pelo outro. É o olhar de fora que teatraliza. No meio do caos do cotidiano, “o outro” se destaca. Ao seu redor, pela ação do meu olhar, gera-se uma bolha no espaço-tempo na qual tudo se suspende e ganha outra qualidade, imanta-se de graça. E eu suspiro. Contemplo. Aqui teatralidade emana do próprio nome “teatro” em sua conhecida origem grega: “lugar de onde se vê”.

Outra pista foi dada pela repetição da palavra “coincidência” (ou “acidentes”, ou “ocorrências expressivas”) nas muitas entrevistas realizadas, e em autores como Fayga Ostrower (2013), que lembraram momentos preciosos dos processos artísticos vivenciados na prática, os quais serão descritos e analisados no segundo capítulo da tese, bem como, o conceito de sincronicidade de Jung (2000), o qual oferece estímulos interessantes para se pensar em particularidades da afinação das tantas imaginações em jogo no espaço do colaborativo.

A pesquisa revelou a necessidade de uma abertura fundamental do ator colaborador – e de todos os criadores em colaboração, principalmente, direção e dramaturgia – para jogar com as ocorrências expressivas que aparecem ao longo de tais processos, as quais tem profunda relação com uma *consciência apofênica*, ou seja, com a capacidade de criar sentido e forma a partir de coincidências, segundo Kartun (Apêndice F). Encontrar os pontos de contato das diversas imaginações é a própria consciência colaborativa se formando – ou a co-imaginação, nas palavras de André Lepecki, no artigo *The Power of “Co” -In Contemporary Dance* (LEPECKI, 2016).

É importante ressaltar que a Imaginação, na pesquisa, não é entendida como a somatória de diversos pontos de vista individuais, afins, ou que, em conflito, fazem necessária a escolha de um “melhor caminho a ser seguido”. Ou seja, não é disputa no campo da performatividade, mas tem relações íntimas com uma atenção específica para cada detalhe, para cada gesto, frase, som, imagem ou objeto, postos em jogo em um processo criativo. Esta atenção afinada em conjunto faz nascer uma percepção comum de um caminho a ser trilhado, fundamental para se compreender as sucessivas operações de seleção e descarte de materiais levantados em laboratório de criação para a composição colaborativa da obra.

Como desdobramento do estudo sobre a Imaginação nos processos criativos dos espetáculos **Banho & Tosa** e **Bonecas Quebradas**, outro ponto investigado é a relação entre a concretude dos experimentos cênicos e as imagens que precipitam e reverberam em propostas de cena, personagens e textos. Nesse sentido, é necessário dizer que, na pesquisa, não é privilegiado o aspecto da visualidade das imagens percebidas, mas busca-se apreender também as sensações que atravessam os corpos em contato no espaço do *convivial* adensado pela co-criação, as quais acompanham necessariamente as *ocorrências expressivas*, aglutinando

conhecimentos que precipitam e se revelam ao logo do próprio percurso. A Imaginação, sob o ponto de vista dos processos criativos vivenciados, aproxima-se, pois, da Intuição; é força exploratória e não arcabouço de vivências e experiências para dar conta de um tema, para “encenar uma ideia”. A pergunta “O que a obra pede?” norteou os referidos processos de criação, a qual se respondeu na prática, através de um método de tentativa e erro.

“O que a Imagem pede?” é também questão fundamental no Método da Penetração, proposto pela Psicologia Arquetípica, de James Hillman (1995). Pensar a Imaginação como força exploratória, como acesso a um imaginário específico da obra, também tem afinidades com o ponto de vista da fenomenologia proposta por Durand e Bachelard, no que concerne à materialização de uma disposição sensível. *Penetrar a imagem* conjugaria, pois, afeto e confiança - ou expectativa de êxito (PAREYSON, 1989), ou expectativa de linguagem (Ricardo Bartís, Apêndice A).

É importante frisar que o *método da penetração*, proposto por Hillman (1995), serve ele próprio de imagem nesta investigação para uma atitude específica no trato com a *imagem geradora* (disparadora) de processos colaborativos de criação, foco do presente trabalho. Quero dizer com isso que não se trata de uma literalização no uso do método para fins de criação poética, ou seja, de sua aplicação prática em um processo colaborativo de criação. Mas de um estímulo, orientação, inspiração e, mesmo, de uma forma de leitura para certas necessidades que se apresentam ao longo de um fazer artístico pautado na escrita concomitante de texto e cena. Afinal, sem uma delimitação, a forma da criação poética não se apresenta, não se ordena e não pode ser percebida. Em um processo colaborativo de criação, em que o próprio referencial se modifica (pela polissemia característica da imagem), é imprescindível uma atenção focada na *imagem geradora* para a delimitação de um campo específico, para a percepção de seu universo próprio e de uma intencionalidade poética do coletivo a partir da escuta atenta ao próprio processo de criação, a fim de que sejam observadas as redundâncias, as reaparições, as repetições da imagem e suas repercussões, ainda que sob diferentes formas. Esse penetrar a imagem será adotado na pesquisa na perspectiva de um *habitar* as imagens que aparecem ao longo do processo criativo, fazendo-as *durar*, lapidando-as para o aparecimento ou “assentamento” da forma, nas palavras de Verônica Fabrini (Apêndice J).

Essas duas necessidades básicas, portanto, foram percebidas desde os primeiros passos da etapa criativa, a saber: *ficar com a imagem e deixar-se provocar pela matéria*. “Ficar com a imagem”, no sentido dado por Hillman (1995), significa aprofundar a imagem geradora sem sair de seu universo, explorando suas redundâncias e sua polifonia, e voltando-se sempre a ela. No caso do trabalho prático do ator, refere-se a um deixar-se guiar pela imagem e à

capacidade de resistir à tentação de significar, de compreender os porquês que ela envolve. Afinal, um trabalho com as imagens mostra-se mais eficaz se calcado no método analógico do que na lógica analítica.

Já “deixar-se provocar pela matéria” refere-se à importância do jogo com a materialidade da cena e relaciona-se com a noção de *provocação* proposta por Bachelard (2008), a saber, com aquilo que nasce do interesse, do entusiasmo, do encantamento do sujeito pelas possibilidades de certas materialidades (um gesto, um objeto, uma atmosfera, uma palavra), com sua *disposição sensível* e com a capacidade de se relacionar com elas e, também, de *durar* (no jogo cênico). Em outras palavras, do encontro do artista com sua matéria de criação, de um corpo-a-corpo com a materialidade da qual a imagem brota. Ou seja, ao se falar em *provocação* não poderíamos deixar de acrescentar, ao lado de uma atitude aberta e receptiva por parte do artista, também uma ação concreta sobre a materialidade de sua imaginação com vistas à realização da forma artística. Assim, *provocar* conjuga um duplo movimento, da matéria ao artista e do artista à matéria em um processo de criação. *Deixar-se provocar* está, pois, imbricado à *provocação* ativa do artista nesse corpo-a-corpo com a matéria.

Utilizo ambas as noções porque foram pistas úteis nos percursos imaginativos que culminaram na criação de gestos, personagens, diálogos e cenas dos espetáculos que servem de *locus* para uma investigação prática da imaginação colaborativa neste trabalho: os processos criativos de **Banho & Tosa** e **Bonecas Quebradas**.

A dinâmica estabelecida entre o *penetrar* ou *habitar* a imagem e o *provocar* e o *deixar-se provocar* pela matéria dá a ver, nesses processos, um constante jogo entre *superfície* – o trabalho físico do ator, a materialidade da cena, os estabelecimentos voluntários de um tema, espaço e seres ficcionais, as diversas dinâmicas e procedimentos técnicos de atuação e encenação, os acordos entres os diversos participantes, os conflitos que têm lugar em processos dessa natureza, etc. – e *subterrâneo* (GARCIA, 2013) – ou seja, aquilo que a imagem geradora aponta como caminhos próprios e *autoformativos* (PAREYSON, 1989), os quais se tornam conscientes, entretanto, apenas ao serem trilhados na prática, no percurso de transformação da matéria que individua a forma final (OSTROWER, 2013). Assim, materialidade e profundidade são dois aspectos imbricados nesse tipo de processo, que tem na dialética entre *forma formada* e *forma formante*, postulada por Pareyson (1989), uma imagem potente para pensar também o que ocorre no âmbito da imaginação artística.

A própria obra age antes ainda de existir: se é verdade que a forma existe somente quando o processo está acabado, como resultado de uma atividade que a inventa no próprio ato que a executa, é também verdade que a forma age como formante, antes ainda de existir como formada, oferecendo-se à adivinhação do artista e, por isso, solicitando seus eficazes presságios e dirigindo as suas operações. Com base nesta *dialética de forma formante e forma formada* a obra de arte tem a misteriosa prerrogativa de ser ao mesmo tempo lei e resultado de sua formação, isto é, de existir como conclusão de um processo estimulado, promovido e dirigido por ela. (PAREYSON, 1989, p. 142).

A perspectiva adotada neste trabalho insere-se, portanto, no contexto da ação poética e da pesquisa estética, tendo como alicerces teóricos o pensamento de Gilbert Durand e Gaston Bachelard, numa fenomenologia da Imagem, e de Carl Gustav Jung e James Hillman, a partir de um olhar específico para a materialidade das produções imagéticas.

A contribuição de outros autores, e de artistas latino-americanos, enriquece a fundamentação teórica em uma verdadeira heurística da imaginação, que não se furta em descobrir achados preciosos para aferir intuições acerca do trabalho imaginativo do ator em processos dessa natureza, as quais somente a prática artística possibilita.

Graças à bolsa de estudos oferecida pelo Banco Santander, em parceria com a VRERI/ Unicamp para realização de intercâmbio de pós-graduação no exterior, pude viajar à Argentina para cursar, em 2016, um semestre letivo na Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires, mais precisamente, no curso de pós-graduação em Estudios de Cine y Teatro Latinoamericano y Argentino, a disciplina de Dramaturgia, Cultura y Sociedad, e para conhecer de perto o fenômeno dos autores-diretores do circuito teatral independente da cidade de Buenos Aires. Eu intuía que ali poderia confrontar de modo mais objetivo a perspectiva assumida na pesquisa até então, ou seja, o ponto de vista de pesquisadora partícipe da imaginação *criante* nos espetáculos **Banho & Tosa** e **Bonecas Quebradas**, com a contribuição de outros artistas que se utilizam de uma escrita concomitante de texto e cena para a criação de suas obras.

A escolha pelo teatro *porteño* como *locus* dessa etapa de investigação deveu-se à espantosa oferta de espetáculos dirigidos e escritos pelo mesmo artista, um fenômeno já bastante conhecido internacionalmente, o que possibilita perceber um amplo leque de arranjos criativos, nos quais se dá o pêndulo entre escrita dramaturgica e criação cênica, desde a escritura “de gabinete” e posterior encenação de um texto preestabelecido, até modos mais colaborativos

de criação, estruturantes de uma dramaturgia em processo, ou de registro¹⁹.

As entrevistas realizadas na capital argentina proporcionaram um verdadeiro “teste de alteridade” por diversos motivos. Primeiro, porque uma proximidade exclusiva com o objeto de estudo, possível consequência de um fechamento na fase imersiva e cartográfica da pesquisa, poderia obliterar a confrontação com outras experiências sobre o colaborativo. Circunscrever-me aos processos vivenciados já seria um trabalho rico, porém, sob o risco de deter-me em minhas próprias percepções e, no máximo, na de outros participantes desses mesmos espetáculos. O risco seria o de uma tendência opiniosa, contra a qual busquei perceber no trabalho de outros artistas possíveis afinidades, coincidências ou pontos de vista divergentes acerca da imaginação em criações concomitantes de texto e cena, dentre as quais, privilegiaram-se aquelas fundamentadas na “metodologia” colaborativa.

Busquei também um outro enfoque sobre a cena: o do diretor. As conversas visavam entender o porquê das escolhas dramáticas operadas por eles (os diretores-autores de Buenos Aires). Sendo o fundamento da criação nos processos colaborativos a relação entre atuação, direção e dramaturgo – ou seja, entre o ator propositor, o diretor colaborador e o dramaturgo de processo – e sabendo-se que as decisões sobre linguagem recaem sobre o diretor-dramaturgo no caso bonaerense, entendi que seus pontos de vista poderiam enriquecer a investigação sobre os modos de afinação do conjunto das imaginações em tais processos criativos, estabelecendo um diálogo interessante entre o olhar de fora e o olhar de dentro da atuação – no campo dos processos vivenciados na prática, o meu próprio olhar de atriz, e de atriz e co-autora, em **Banho & Tosa** e **Bonecas Quebradas**, respectivamente.

Ainda mais notável foi observar que a grande maioria dos diretores-autores argentinos são também atores de formação, tendo iniciado suas carreiras na direção (e, conseqüentemente, na autoria de textos de registro) a partir da necessidade de investigação e experimentação da linguagem teatral e de uma poética cênica específica, calcada em uma atuação menos submissa ao texto.

A opção por entrevistar artistas de outro país deveu-se também ao desejo e curiosidade em extrapolar limites culturais para observar possíveis coincidências e/ou idiosincrasias, tendo em vista que na Argentina, especificamente, o desenvolvimento de processos colaborativos não está circunscrito a grupos fechados, nos quais uma proximidade, uma intimidade, é construída por um largo convívio no tempo. Lá, os processos cênicos se dão

¹⁹ Ou *postescénica*, como nomeiam esse tipo de dramaturgia em Buenos Aires; ou seja, o texto nascido de processos colaborativos de criação ou de *procesos de escenificación*, na terminologia corrente, os quais tem em Ricardo Bartís, fundador do Sportivo Teatral, seu principal expoente.

partir de arranjos móveis dedicados a criações específicas. Isso me permitiu observar o colaborativo em outros contextos e agrupamentos, menos comunitários, por assim dizer – uma vez que não faço parte de um grupo específico, tendo sido convidada pelo grupo Boa Companhia Teatro a participar como atriz no processo colaborativo de criação do espetáculo **Banho & Tosa** (assim como foram convidados também o diretor-colaborador, Francisco Medeiros, e o dramaturgo de processo, Paulo Rogério Lopes) e sendo que, no caso da criação coletiva de **Bonecas Quebradas**, sequer havia um grupo; neste processo, em particular, estruturou-se um coletivo específico para a realização da referida obra.

Na experiência em Buenos Aires, também pude perceber níveis diferentes de participação dos atores na escrita final da obra. Em um primeiro caso, o do autor que dirige – por contingências da profissão ou desejo de arriscar-se em outra função – observa-se uma participação mais pontual do ator na escritura dramática final, ainda que, no decorrer do processo (um processo de reescrita, fundamentalmente) este possa propor certas palavras, diálogos e cenas, as quais o autor não havia imaginado, ou provar, na prática, que certas proposições textuais eram falhas do ponto de vista da teatralidade, ou seja, da própria cena. Muitas vezes, as alterações no material dramático dão-se, simplesmente, porque muitos atores não têm (o que antigamente se chamava de) “embocadura” para aquele texto, tornando necessária a adaptação da obra escrita em presença da concretude e contingência do jogo cênico. Nesses casos, há uma separação evidente entre imaginação como abstração (escrita textual) e materialização (no envolvimento físico com a cena). Essa seria a experiência dos autores de gabinete que assumem a função de diretores para a montagem de seus próprios textos, na qual, o trabalho seria muito mais o da modificação de um texto previamente concebido a partir das demandas específicas dos atores e da cena.

Pode-se se dizer que esse processo é colaborativo na medida em que é colaborativo todo e qualquer processo de montagem em teatro, sendo o ator um instrumento de interpretação e adaptação da dramaturgia para uma realidade cênica. Não se trata, entretanto, de um trabalho fundamentalmente colaborativo do ponto de vista de um desdobramento da chamada criação coletiva (FISCHER, 2010) dos anos 1960-1970, como ocorrido no Brasil. Quando muito, trata-se, no caso citado, de autores que reveem repetidas vezes seus textos com base em procedimentos da encenação, reestruturando a dramaturgia ao longo do processo criativo com fundamental colaboração dos atores para este fim, a partir da investigação de ações, cenas e diálogos, por meio de improvisações.

No outro ponto desse largo espectro das práticas dos autores-diretores *porteños*, está a participação do diretor como autor/ organizador de uma dramaturgia de processo e, entre

elas, como dito anteriormente, a dos muitos artistas de uma rica tradição de atores que passaram a dirigir espetáculos e que, por isso mesmo, se fundamentam nas proposições atorais para extrair daí temas, imagens, estímulos visuais, diálogos, personagens e demais elementos de cena para a construção de seus espetáculos e daquilo que convencionaram chamar de *escritura postescênica*.

A pesquisa ancora-se no depoimento desses diversos artistas, como apresentado no primeiro capítulo da tese, para conhecimento das especificidades do trabalho imaginativo da atuação nesse tipo de processo e, também, de algumas dificuldades de aprofundamento poético em criações coletivas *stricto sensu*. Suas contribuições foram fundamentais para o estabelecimento de um diálogo entre muitas vozes, enriquecendo a pesquisa com pistas interessantes sobre o modo de afinação do conjunto das imaginações em jogo no espaço do colaborativo.

O contraste desse conhecimento, adquirido a partir do visionamento de obras e da realização de entrevistas no exterior, com as intuições possibilitadas pelas vivências práticas em fase imersiva redimensiona o próprio método de pesquisa. A partir do material levantado nessa segunda fase de pesquisa de campo – agora objetivada com a contribuição de terceiros – pode-se dizer que a investigação faz jus ao seu tema, jogando de uma maneira imaginativa com o conhecimento de tantos outros colaboradores e sempre guiada por um olhar atento às coincidências, mas também aos desencontros, possibilitadores de verdadeiros “nós teóricos” capazes de incendiar o pensamento.

A grande contribuição dessa etapa – além da revisão ou ampliação dos métodos utilizados – foi a compreensão mais aprofundada dos pressupostos e implicações estéticas, éticas e políticas desse tipo de processo criativo, bem como, o adensamento teórico e a estruturação de um glossário útil e estimulante para pensar atitudes e procedimentos de afinação das imaginações em seu conjunto.

Assim, algumas palavras unem-se ao escopo do projeto original, dando relevo a intuições proporcionadas pela fase de experimentação prática: *metanoia*, *apofenia* e *aestesis* são vocábulos gregos que designam atitudes imaginativas de extrema importância para o trabalho. *Metanoia*, a capacidade de dar sentido e forma ao que não existe, ou a atitude de ir além da razão lógica; *apofenia*, a capacidade de criar sentido e forma a partir de coincidências; e *aestesis*, uma sensibilidade emocional ou percepção sensível voltada para as propriedades estéticas do objeto; um “inspirar”, ou “trazer o mundo para dentro”, como lembra James Hillman em seu ensaio *Anima Mundi e Pensamento do Coração*. As três foram fundamentais para a composição de uma cartografia da imaginação colaborativa a partir do material levantado

por meio de entrevistas, vivências práticas e da revisão bibliográfica no campo teórico da pesquisa.

Na perspectiva da Imagem, imaginar não é apenas operar combinatórias “criativas” e “originais” de algo percebido anteriormente. *Metanoia*, base psíquica da imaginação, *apofenia*, capacidade imprescindível para se apreender as repercussões da imagem em uma co-criação e *aestesis*, a conjugação entre o perceber e o imaginar, tecem em conjunto um conhecimento acerca da imaginação colaborativa em um processo de criação concomitante de texto e cena, implicando atitudes concretas exigidas dos artistas envolvidos nesse tipo de processo. Nele, cria-se a partir de pouquíssimos dados, os quais se adensam, se *des-envolvem* no próprio percurso criativo, tornando a forma da criação poética perceptível pelos retornos, repetições e coincidências. Nessas *ocorrências expressivas*, o critério de beleza e elegância, “um sentido interno revelado sub-repticiamente, por meio de uma sensibilidade (que) pode se mover do olho para o ouvido” (HILLMAN, 2013, p. 119), parece ser o mínimo denominador comum para escolhas artísticas no campo da criação compartilhada.

Metanoia, *apofenia* e *aestesis* são palavras que dialogam com a dialética proposta aqui entre imagem e matéria, norteando alguns caminhos anteriormente intuídos, implicados em processos de criação concomitante de texto e cena, bem como, servindo de pistas, elas mesmas, para possíveis modos de afinação da imaginação colaborativa. Essas palavras dialogam, portanto, com a perspectiva da imagem geradora e da disposição sensível do artista, e ligam-se a um processo que se autoforma e que inventa meios próprios ao longo de seu fazer; nas palavras do filósofo italiano, Luigi Pareyson (1989, p. 142), um fazer que é “união de incerteza e orientação”, ou seja, a própria “condição do tentar”.

Essa heurística da imaginação, proporcionada por tantos pontos de vistas em diálogo ou em colaboração, tanto em fase de imersão artística, quanto na etapa de reflexão crítica, indica também um método particular de pesquisa, dada a característica específica desse tipo de processo criativo. Nele, lançamos o que temos à mão, encontrando coincidências, analogias e sentido no decurso do próprio fazer. Trata-se de um “método”, se é possível afirmá-lo, em que farejar se faz necessário, em que não há certezas e no qual a matéria é extremamente fluida. São poucos os referenciais e nem todos servem. Esse fazer contamina, por sua vez, a reflexão acerca de algo tão fugidivo como a imaginação. Abstrata e corpórea ao mesmo tempo, a imaginação do ator em um processo colaborativo de criação teatral tem mesmo esse papel de criar sentido e forma para coisas que não existem a partir de coincidências e de um sentido interno de beleza e elegância, de adequação e necessidade; de imprescindibilidade. Por aí, se identifica com a *forma formante* de processos de criação concomitante de texto e cena, essas

“formas de desdobramento (que revelam) novos aspectos característicos da própria matéria” (OSTROWER, 2013, p. 221-2).

Estruturalmente, a tese apresenta, no capítulo 1, reflexões acerca de aspectos éticos e estéticos de processos colaborativos de criação, bem como, sobre meios de afinação das diversas imaginações em jogo nesses processos. Tais reflexões dialogam com o pensamento de autores-diretores argentinos, por meio de entrevistas realizadas em 2016, as quais fornecem substrato importante para se pensar também algumas noções que balizarão a descrição e análise dos percursos criativos desenvolvidos na fase imersiva da pesquisa, a saber, os processos de criação dos espetáculos **Banho & Tosa** e **Bonecas Quebradas**. Também serão apresentadas características fundamentais da imaginação em processos colaborativos de criação, as quais nos permitem pensar um trabalho imaginativo específico, ou melhor, uma atitude imaginativa específica para a atuação nesse tipo de processo, que, aqui, chamo: imaginação colaborativa. Duas atitudes básicas seriam: a atenção às coincidências que se dão no jogo entre as tantas imaginações que formam o espaço do colaborativo na criação teatral e uma escuta atenta às propostas dos participantes com vistas a *com-por* com eles a obra – e não justapor ou sobrepor ações, ideias, visões de mundo, etc. *Co-incidir* e *com-por* são, pois, atitudes imprescindíveis em criações colaborativas, nas quais a imaginação assume qualidades específicas em seu trabalho de construção de gestos, ações, relações, diálogos, personagens e cenas, nesse campo complexo de atravessamento de tantas forças, que é o espaço da criação compartilhada, com vistas à captura de aspectos visíveis e invisíveis de um imaginário específico da obra. A imaginação, neste trabalho, é pensada, pois, como *metanóia apofênica* e *metanóia política*.

No capítulo 2, o mapeamento e a análise dos processos criativos dos espetáculos **Banho & Tosa** e **Bonecas Quebradas**, vivenciados na prática artística por mim, como atriz e atriz-coautora, respectivamente, propõem não apenas uma descrição das práticas, mas também a apreensão do percurso das imagens matrizes de ambas as obras. Nesse capítulo, busco refletir sobre a matéria sensível das imagens geradoras das referidas obras a partir de um trabalho de “segunda leitura” desses percursos criativos, partindo da experiência íntima e prática para chegar a possíveis conclusões sobre as questões levantadas pela pesquisa, a saber: Pode uma imagem gerar linguagem? De que modo uma imagem é capaz de afinar imaginações?

Falo de uma “segunda leitura” inspirada por Bachelard e no reconhecimento de que, no imaginar, a consciência é contemporânea de um devir psíquico vigoroso, propulsor de uma verdadeira polifonia dos sentidos, o qual é também objeto de reflexão no tocante a essa dupla característica do imaginar: a ativação das forças e a materialização das formas. Para Bachelard (1988), são esses impulsos da imaginação que o fenomenólogo deve tentar reviver, os quais tem

na vivência e na análise de um processo colaborativo meios profícuos de apreensão.

Assim, nos próximos capítulos, a pesquisa oferece um estudo da imaginação com vistas à apreensão de aspectos éticos e estéticos de processos colaborativos de criação, bem como, desse duplo movimento que surge da tensão fecunda entre fluxo de imagens e produção de linguagem artística, em outras palavras, *subterrâneo e superfície, tempo, matéria e imagem*, para pensar em modos de afinação das diversas imaginações que compõem uma criação colaborativa.

CAPÍTULO 1.

PROCESSOS COLABORATIVOS: “UM TEATRO DE MARIONETES AO REVÉS”

1.1 Aspectos éticos e estéticos dos processos colaborativos de criação, a partir da experiência de autores-diretores argentinos

A frase que adjetiva o título deste capítulo é parte da fala de um dos personagens de *La Pesca*, encenação de Ricardo Bartís²⁰, ator e diretor argentino, fundador do Sportivo Teatral em Buenos Aires e referência em processos colaborativos de criação na cidade. A frase “La pesca és um teatro de marionete, pero al revés”, deslocada de seu contexto, um território bastante argentino, não apenas em termos de localização geográfica, mas também sociocultural, pode remeter a um outro território, *locus* desta investigação de doutorado e do trabalho criativo do referido encenador.

A escritura dramaturgica (*postescénica*) de Bartís dá a ver um pensamento sobre o sentido ético e estético de modos colaborativos de criação teatral, antítese do ideário da Supermarionete de Gordon Graig, à qual, coincidentemente ou não, a frase citada parece imediatamente remeter (ao revés).

Creio ser importante trazê-la neste trabalho, pois, contrastando-a com a brincadeira proposta em cena – na qual um homem joga o anzol na água e, brincando com a linha, imagina-se manipulador de um títere imaginário; um pescador que talvez não domine sua pesca, mas, ao contrário, seja dominado por ela (o que se revela verdadeiro ao final da peça) – também diz muito da proposta de um tipo de trabalho em que o ator (e a direção) não tem personagens, texto e situações claras à mão com as quais jogar, mas se vê obrigado a lançar aquilo de que dispõe para atrair certas “ocorrências dramáticas” que servirão de material criativo, poético, estruturante da obra. Nesse “teatro de marionetes ao revés”, o corpo do ator não é manipulado por um diretor como material para a criação cênica, uma peça a mais na engrenagem teatral, nem tem ele a técnica do bom manipulador, capaz de dominar seu títere com perfeição ou

²⁰ Ricardo Bartís começou a trabalhar como ator de teatro e cinema, em 1978, e como diretor, em 1985, dirigindo *Punto Muerto*, de C. Bravi. Fundou o Sportivo Teatral em 1981, espaço de atividades múltiplas, como espetáculos, docência, cursos, mostras, etc., onde começou a investigar, influenciado por Alberto Ure e Tato Pavlovsky, um teatro diverso do “Método” (stanislavskiano), em voga em Buenos Aires. Ali, elaborou ideias como as de “território”, no sentido deleuziano do termo, abandonando a premissa clássica da personagem e investigando sobre as intensidades da atuação. Seu método de ensino e direção é denominado “teatro de estados”, o qual busca estimular o ator para a superação da ideia de um modelo a representar. Entrevistei Bartís no seu espaço de trabalho, o *Sportivo teatral*, no bairro de Palermo Soho, em outubro de 2016, logo após assistir a seu espetáculo, *Hedda Gabler*, que acabara de estreiar ali, e *La Pesca*, montagem de 2008, em vídeo (gentilmente cedido por Bartís), para estruturação de um seminário que apresentei na disciplina cursada na Filo/ UBA, em intercâmbio de pós-graduação, chamada: Dramaturgia, Cultura y Sociedad.

virtuosismo, senão, melhor, se aproxima da imagem de um simples pescador que faz de tudo para trazer seu “peixe” à superfície.

A história de *La Pesca* permitia:

[...] discutir com a Modernidade, com linguagens muito frias que nos chegavam a partir de uma perspectiva europeia, da finalização dos relatos, do fim da História, do teatro pós-moderno, da ideia do pós-dramático, etc., e que converteram o teatro em uma espécie de forma gélida, onde a atuação não tem nenhum espaço. (Ricardo Bartís, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice A, tradução minha).



Figura 3 – **La Pesca**. Direção: Ricardo Bartís. Sportivo Teatral (Buenos Aires, 2008-2009). Atores: Sergio Boris, Carlos Defeo, Luis Machín.

A forma de trabalho de Bartís consiste no estabelecimento de ensaios práticos para a construção de situações que vão sustentar o texto (de processo ou preestabelecido – este, porém, revisado, remodelado, reapropriado). Tais situações, enfatiza o diretor, não são apenas o tema, mas também o tempo que elas *duram* e certa energia física que circula nos movimentos, que fazem com que os textos surjam como uma necessidade.

Em seus processos de criação – seja na montagem de um texto dramático, seja em processos colaborativos propriamente ditos – sua ideia principal, afirma ele, é sempre manter-se ao redor, cercando a ideia geradora, o tema, os primeiros pressupostos, sem defini-los, “produzindo deriva”, sem tentar resolver nada, sustentando a maior quantidade de tempo, nesse estado, os intercâmbios, as situações – certas histórias, certo mundo, certas ideias propostas

pela direção – nas quais a atuação vai projetar-se” (Apêndice A).

Bartís (Apêndice A) insiste que há “um *entre* a atuação e a direção, que é vínculo, ligação e, também, um espaço, um território que vai produzir linguagem cênica”. Nesses intercâmbios, afirma o diretor, “vai surgindo um tipo de tonalidade, temperatura, um tipo de palavra e, também, um tipo de movimento, de gestualidade, de emotividade que vão construindo linguagem”.

Segundo ele, a direção é a grande responsável pela estruturação da linguagem cênica, ainda que realizada em colaboração com os atores. O mesmo se aplica ao texto; as palavras são buscadas incansavelmente durante os ensaios, as quais passam pelo crivo crítico do diretor em momento posterior, no qual são selecionadas aquelas que sintetizam de maneira precisa determinados momentos que devem ser capturados e trabalhados para a obra final. Nesse processo de seleção, é formado um *espesor signio*²¹ que servirá de núcleo para o desenvolvimento do material dramático das obras.

Nesse processo de construção dramática, o ator reconhece-se coautor do texto que emite em cena, o que o torna capaz de “defendê-lo” como linguagem, como elemento totalizante, superador de uma atuação técnica. Bartís (Apêndice A) afirma que se a linguagem não aparece em cena, o teatro converte-se no “território da atuação, da idolatria técnica”.

No prefácio do livro de Bartís, *Cancha con Niebla*, Dubatti (2014, p. 7) coloca que, para o diretor do Sportivo Teatral, “o teatro é imediatez e intensidade vital”, algo que acontece nos corpos dos atores, no convívio e no encontro de presenças em sala de ensaio e nas apresentações, não preexistindo, nem transcendendo esses mesmos corpos cênicos. Sob a noção de acontecimento teatral, sustenta que seus textos são escritos residuais, ingressando no conceito de dramaturgia pela ampliação dessa categoria, a qual deixa de restringir-se ao campo literário (DUBATTI, 2003).

Ao teatro dominante, teatro representativo e psicológico, estruturante de um relato preexistente ao corpo do ator, Bartís (2014) contrapõe um teatro da atuação, uma arte fundamentada no corpo poético dos atores, gerador de um instante privilegiado e único: o acontecimento teatral. Esse teatro não representativo “sem legalidade estilística nenhuma”, afirma o diretor, o estimula a pensar, como Deleuze, o rizomático “no sentido de uma experiência que funda um território no corpo e desativa o modelo de controle da divisão do

²¹ Como não encontro tradução exata para o termo, prefiro traduzi-lo literalmente para “espesor signico”, algo que também pode ser compreendido como “espaçador de signos”, ou “acopio”, como nomeia Mauricio Kartun, outro autor-diretor entrevistado para a pesquisa. Na realidade, trata-se de anotações relativas a ocorrências expressivas colhidas nas improvisações e que se juntam a reflexões e a outras imagens do diretor por seu universo imagético específico em comum.

corporal e do intelectual que nos formula o sistema de maneira permanente” (BARTÍS, 2014, p. 120).

No teatro se sofre e se entende que todo sofrimento é corporal. Então, a ideia do corpo é um tema atrativo [...] não temos um texto que [...] é um disparador de associações. Logo, nossa preocupação é criar uma máquina autônoma de produção de teatralidade, onde os limites da atuação não estejam dados por nenhum papel. Não há um papel, há uma força, uma energia e mais uma busca de linguagem do ator que permite esse ator expresse com a máxima potência sua poética dentro de uma estrutura dada. (BARTÍS, 2014, p. 120).

Aqui e em outras passagens, Bartís (2014) aponta para a necessidade de uma estrutura mínima, capaz de gerar a confiança necessária de que o processo vai produzir matéria poética, a qual, segundo ele, vai aparecendo por acumulação de tempo de experimentação, “um tempo de intensidades. Puro rizoma [...], nas palavras de Eduardo Pavlovsky” (BARTÍS, 2014, p. 122).

Nesse trabalho de construção de cena e dramaturgia, constrói-se uma narrativa da multiplicidade, afirma o diretor, permeada por planos associativos, cujo fluxo a direção deve criar. Para isto, deve-se manter uma atitude altamente perceptiva sobre o que se passa nas improvisações, as quais não são mais um caminho até a cena, senão sua própria base criadora.

Para Bartís (2014), o teatro é uma situação de contágio e de grande erotismo, promovida tanto pela consciência de se estar atuando (para alguém), quanto pelo próprio “olhar erotizante” da direção; esse olhar que estimula o estabelecimento de campos associativos poéticos, por parte da atuação, a serem dirigidos e formulados em linguagem cênica, pelo diretor.

À representação de personagens textuais, que se apresenta como via régia imaginária ao ator, Bartís (2014) contrapõe um outro tipo de atuação. Ainda há o espaço do ficcional, mas como atravessamento e não modelo, cânone, lei. Seu teatro “privilegia o estado de situação (ou seja, as tensões da atualidade da cena), é [...] teatro de situação ou de estados, denominação [...] extraída das filosofias do fluxo ou dos devires [...]” (GONZÁLEZ, H., 2001, p. 13-14).

O teatro de Bartís quebra com esse tipo de representação, esse “*logos paterno* que se encontra em completa desordem” (DERRIDA, 1997, apud DIÉGUEZ, 2014, p. 183) não só nas artes, como na política e nas relações sociais, com essa referencialidade única, organizada como um *corpus* lógico para o estabelecimento de uma relação imitativa e reprodutiva (DIÉGUEZ, 2014).

Uma dissolução dessa categoria do autor é o primeiro procedimento que os processos colaborativos vêm propor, ao estabelecer uma escrita concomitante de texto e cena que tem fundamento não apenas no corpo do ator, mas em seu campo associativo poético. Trata-se de um procedimento ético e estético. Ético, porque dissolve essa entidade individualizada e reverenciada como autoridade competente, visão de mundo privilegiada, singularidade poética personificada, ou “regra imanente retomada incessantemente [...] não como resultado, mas [...] como prática” (FOUCAULT, 2011, p. 268). Estético, porque propõe uma dramaturgia impregnada de uma teatralidade que se constitui em experiência viva da cena, a qual é verticalmente atravessada pelas forças próprias do *convivial*.

O pensamento artístico de Bartís influenciou o trabalho de uma série de diretores-autores, com a proposição de uma dramaturgia centrada no campo poético da atuação, dissolvendo o trabalho clássico da autoria como teleologia imaginativa e como estatuto de lei, uma vez que se estabelece em um campo coletivo e parte do desejo de se construir algo coletivamente. O *encontro aurático*, de que trata Dubatti (2003), é fundamental em seu teatro, pois, mais do que comunicação, seu teatro busca estabelecer conexões, encontro de presenças e atravessamentos de forças.

O colaborativo apresenta-se, na obra de Bartís, como uma libertação da cena teológica, movida pela expressão da própria poética atoral e, conseqüentemente, como uma evolução da participação do ator na criação da linguagem teatral: de técnico da atuação a sujeito da ação artística.

Para Bartís (Apêndice A), é imprescindível que se saiba suportar e sustentar o fato de não haja nada onde se apoiar durante boa parte do processo de criação, a não ser a confiança que todos têm no coletivo – e na direção, sobretudo, porque no caso dos autores-diretores argentinos, é ela a grande responsável pela construção de linguagem – de que “vai haver poesia”. Trata-se de um acordo. Tudo começa com esse acordo e com essa confiança, e todo o esforço será nesse sentido, afirma ele, ou seja, na confiança do coletivo de que, o que vai se construindo, vai produzir os seus próprios encadeamentos. Em outras palavras, há um acordo, pelo menos tácito, de que a obra vai se apresentando e que todos devem estar atentos a isso.

O trabalho de Bartís, assim como o de outros autores-diretores entrevistados em Buenos Aires, não apenas acolhe como também se beneficia das diferenças entre os atores; diferenças tonais e expressivas, de qualidades físicas e energéticas, multiplicadoras das possibilidades cênicas, segundo ele. A grande riqueza do colaborativo, para ele, é justamente a singularidade poética de cada ator, a qual não se desenvolve com as chamadas técnicas da introspecção, fechadas sobre a interpretação de personagens, sobre o subjetivismo e

psicologismo realista, apoiadas na “ideia do biográfico como fornecedor de campo emocional a sustentar o trabalho da atuação” (Ricardo Bartís, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice A). Segundo o diretor, a direção deve gerar as condições para o aparecimento e desenvolvimento da personalidade poética do ator. Seu teatro funda-se, portanto, nesse intercâmbio entre direção e atuação, produtor, para ele da condição de abertura, confiança e fluxo necessário para a criação poética e para que o acontecimento teatral possa, de fato, ocorrer.

Seu trabalho prático com os atores fundamenta-se na improvisação com o espaço, no jogo com o ritmo, com a “associação temática verbal” e com seu próprio campo expressivo. O objetivo das improvisações é, mais do que criar cenas, gerar teatralidade a partir do corpo e das relações que esses corpos em contato estabelecem no espaço cênico. A teatralidade, para Bartís (Apêndice A), está nas situações criadas pelos atores e pela direção – a partir do trabalho dos atores – capazes de narrar por si as experiências vividas em mais de um nível: a partir do *bios* da cena, ou seja, no nível da fisicalidade, mas também, dos sentimentos, visões de mundo, relatos íntimos, imaginações, os quais não devem ser apenas informados, mas encarnados cenicamente. Outra característica fundamental da escritura dramaturgical de *escenificación* é que, para Bartís, os espetáculos devem manter, mesmo depois de estreados, um elemento presente nos ensaios, ou seja, uma abertura ao acaso, ao imprevisível; devem conter, portanto, esse elemento de instabilidade que há nos ensaios.

O trabalho de Bartís é referência para outros autores-diretores *porteños*, interessados em romper com uma tradição do teatro baseado na literatura dramática e em investigar uma dramaturgia construída a partir da própria cena. É o caso, por exemplo, de Sergio Boris²², diretor de *Viejo, Solo y Puto*, que assisti no Espaço Timbre 4 durante a minha pesquisa na capital argentina.

Sergio Boris (Apêndice B) propõe uma noção de textualidade teatral vinculada ao trabalho sobre uma *acumulação dramática*, que não passa pelo que se diz em cena, mas por forças expressivas ligadas não apenas à atuação da personagem em situação – pressuposto da identidade – mas à criação de um território de afetos. Contra a noção de pós-dramático, que exclui a atuação, ou seja, reverberando a perspectiva de Bartís (Apêndice A) sobre a necessidade de estabelecimento de um “entre” espetacular fundamentado no corpo e no campo associativo

²² Sergio Boris é ator, diretor e autor. Em teatro, formou-se e trabalhou com Ricardo Bartís em *El Pecado que no se puede nombrar*, de 1998, e *La Pesca*, de 2008. Desde 2011, está em cartaz com *Viejo Sólo y Puto* em Buenos Aires. Este espetáculo, que também excursiona por diversos países da América Latina e Europa, foi criado colaborativamente com os atores, recebeu vários prêmios da crítica bonaerense e foi aclamado nos diversos meios de comunicação argentinos. Conversamos em um café no bairro de Villa Crespo, em Buenos Aires, onde Sergio mora, em outubro de 2016. A transcrição de sua entrevista consta nos apêndices desta tese.

poético do ator, que é, para Boris também, a matéria-prima e a essência da atuação, sua criação dramaturgica (e cênica) vai calcar-se na investigação prática dessa acumulação dramática, ou “destilação dramática”, que só uma dramaturgia de processo pode proporcionar pela perspectiva aberta que instaura, abarcando longos períodos de tempo para elaboração e adensamento da experiência e para captura da essência da obra, os quais incluem também as apresentações e, portanto, a influência (sem participação direta) do público no desenvolvimento da dramaturgia colaborativa.

Diretor-autor, além de ator, Sergio Boris (Apêndice B) afirma que a direção é a grande responsável pela criação de linguagem, sendo ela mesma constituída *com* a atuação num intercâmbio irreduzível, ainda que a organização de textos (os últimos a entrarem em cena) seja prerrogativa do diretor-autor e não passe exclusivamente pelo que foi proposto em sala de “ensaio”. O sentido dessa escrita é aprofundar as *ocorrências expressivas* acumuladas ao longo do processo, as quais têm no tempo um parceiro imprescindível. O objetivo de seu teatro é sempre comunicacional, mas não no sentido de um significado a se transmitir. O ficcional serve aqui, no trabalho de Sergio Boris, também como um pretexto para o estabelecimento de uma experiência de encontro humano entre atores, e entre atores e espectadores.



Figura 4 – Viejo, solo y puto. Dirección: Sergio Boris.
Atores: Marcelo Ferrari, Darío Guersenzvaig, Federico Liss, David Rubinstein, Damián Smajo. Timbre 4 (Buenos Aires, 2016).

A “textualidade” dramaturgica em colaboração, que busca, além de palavras, signos variados, como, tempos, cores, tons, velocidades, musicalidades diversas, ou seja, material para uma “acumulação dramática”, das forças expressivas que se dão no espaço das relações entre os atores em cena, é fundamento de sua escritura *postescénica*. Segundo Boris (Apêndice B), “o ator que atua somente o seu personagem, que se encerra na identidade, começa a ser

inverossímil, porque a vida é muito mais do que isso; (na vida) a identidade está sempre em dissolução”. Essa certeza na identidade da personagem e na identificação do ator com o seu papel já não produz a teatralidade que o diretor busca ver e criar em cena. Contra a noção do teatro como porta-voz de discursos e enunciados, propõe esse “entre”, esse território de afetos, como fundamento do espetacular, da arte ao vivo. Esse “entre” é, para ele, aqueles espaços vazios, aquilo que não é dito, o que não é narrado (pelo texto), contra uma tendência – que ele percebe – de se explicar em cena tudo o que se diz. Para Boris (Apêndice B), “os devires dos personagens estão atravessados por outras forças que não são o que se diz”. Isso levou-o, segundo afirma, a pensar em uma dramaturgia do espaço.

Em todas as entrevistas realizadas, uma questão crucial me ocorreu: como “guardar” tantos detalhes, tantas *ocorrências expressivas*, como selecioná-las e desenvolvê-las para a criação de uma linguagem articulada e harmônica? Para Boris (2014), por exemplo, a escritura (textual) não é súdita do que ocorre em cena; o texto não é apenas registro ou resíduo do processo, mas resultado de um trabalho concomitante de escritura de gabinete e experimentação cênica. A cena é, dessa maneira, estímulo para a organização e proposição dramática, ao apontar – esse me parece ser o grande “detector” de ocorrências expressivas – aquilo que une todos os participantes.

Sergio Boris (Apêndice B) reitera o pensamento de Mauricio Kartun (Apêndice F) acerca da criação coletiva quando questiona o valor poético do polifônico, o qual, diz ele, revela um narcisismo artístico ligado ao desejo de se verem contempladas todas as proposições em jogo nesse tipo de processo. Na criação coletiva não há, segundo ele, essa acumulação poética, essa destilação das *ocorrências expressivas*, responsabilidade da direção, essa função possibilitadora, para ele, de aprofundamento e unidade poética no espaço da construção dramática em colaboração.

Foi a segunda vez que eu ouvi sobre as vantagens do colaborativo em relação à criação coletiva, ali, em Buenos Aires. Na cidade, comprovei depois, a maioria dos processos de escritura *postescênica* se dá por meio de processos colaborativos e não a partir de uma criação coletiva *stricto sensu*, a qual foi, inúmeras vezes, alvo de críticas com respeito a uma suposta carência de profundidade, falta de uma visão totalizante e baixa densidade poética. Isso pode ser inferido também pela quase inexistência de grupos estáveis na cidade, espaço privilegiado desse modo de criação.

Essa escritura de processo por parte do diretor – muitas vezes também ator de formação, como dito anteriormente – nasce do desejo da criação poética a partir do presente cênico, da materialidade do trabalho do ator e de reverberações que se dão nesse espaço de

relações entre atores, e entre estes e a direção.

[...] me sinto estimulado pela ideia da *ocorrência expressiva* que aparece nesse presente cênico, que tem a ver com o ensaio, que aparece como ocorrência e que sempre é entendida como algo arbitrário, superficial, mas também [que] é estar sensibilizado por algo que passa pela cabeça quando se está vendo e [que] não (é) atravessado por julgamentos de “se convém ou se não convém”. Esse é o trabalho, e sinto que encontro uma forma de escritura teatral mais ligada ao que eu penso de teatro, que tem algo que vai sendo contado por esses tons, por esses espaços, por essas cores, essas velocidades; em [uma forma] que se conta e se narra muitas coisas. Esse meu lugar de ator me ajuda a construir algo a partir desse material expressivo, e é por isso que se vai ver teatro, para se encontrar com essas expressividades, não para que apareça uma boa literatura. Porque uma boa literatura no teatro é pobre, se é só isso. [...] é sempre o corpo do ator que traz a complexidade à palavra. (Sérgio Boris, trecho de entrevista, Apêndice B).

Outro autor-diretor entrevistado durante meu intercâmbio em Buenos Aires foi Claudio Tolcachir²³, também ator, que decidiu lançar-se na criação de espetáculos autorais a partir da perspectiva da direção, a qual se assume, no caso, mais uma vez, como a responsável pela organização de um texto *postescénico*. E é a partir desse ponto de vista, da atuação, que ele concebe sua poética, uma poética que acredita ser, como Ricardo Bartís, Sergio Boris e Guillermo Cacace, específica da atuação, porque tem justamente na visão poética do ator o seu fundamento. Seus espetáculos trazem a marca do ficcional e apresentam atores extremamente “treinados”; uma atuação muito marcante, densa, poderosa. Esse fundamento da poética dos atores-diretores-autores (uma categoria a incluir-se dentro do conhecido fenômeno bonaerense) mostra que, ainda que se assumam papéis em cena, ainda que se pressuponha uma atuação de personagens em situação, ainda que se utilize o procedimento da identificação, outras características se fazem não só presentes, mas fundamentais para trazer à tona esse conceito de poética atoral em colaboração.

Essa poética diferencia-se daquela do autor de gabinete e do encenador – mais ligada ao conjunto dos elementos cênicos – e aprofunda-se na atuação para extrair daí linguagem. Trata-se de uma busca poética – e não por procedimentos ou técnicas, exclusivamente – fundamentada em *ocorrências expressivas*, as quais não passam pela ideia de uma situação interessante ou de um virtuosismo interpretativo, mas acontecem nos chamados

²³ Claudio Tolcachir é ator, diretor e autor. É também fundador do espaço Timbre 4, em Buenos Aires, onde oferece oficinas e cursos regulares de atuação. Entre suas obras, se destacam *La omisión de la familia Coleman* (um sucesso estrondoso na cidade, ficando anos em cartaz em sala do Timbre 4 e em outros espaços teatrais da capital argentina e, recentemente, ocupando um grande teatro comercial da rua Corrientes, além de ter participado de diversos festivais internacionais e excursionado por vários países), *Tercer cuerpo*, *Viento en un violín* e *Dinamo*. Assisti a *La omisión de la familia Coleman*, *Tercer cuerpo* e *Dinamo*, e conversei rapidamente com ele no café do Timbre 4, no bairro de Boedo, em outubro de 2016 (Apêndice C).

“acidentes”, nas co-incidências, nas reciprocidades entre um olhar que capta e um corpo que se oferece à contemplação – uma contemplação alimentada, energizada por esse mesmo olhar (o olhar erotizante do diretor, nas palavras de Bartís).

Aí, aparece uma característica estética fundamental do colaborativo: não é a ideia de uma criatividade individual que parece ser o mais relevante, mas a possibilidade de se sustentar um jogo cênico, ficcional, como estrutura desse processo, no qual estados parecem valer mais do que ações; relações, mais do que situações interessantes; e afetos, mais do que técnicas interpretativas. Em tais processos, a busca por acidentes fundamenta uma nova forma de criatividade: mais aberta e responsiva ao acontecimento da cena. Também para Tolcachir (Apêndice C), o tempo de maturação da obra aparece como questão fundamental para um adensamento da experiência do coletivo.

Seu primeiro trabalho como autor-diretor, *La omisión de la familia Coleman*, um sucesso de público e crítica que alçou Tolcachir ao posto de artista de teatro argentino com mais convites para apresentação no exterior, foi criada a partir dos personagens que os atores iam compondo em laboratório prático e ininterrupto. Vivendo juntos em um apartamento – o do próprio diretor – desenvolviam, a partir da convivência e de certas premissas dadas pela direção, a dinâmica e a estrutura da trama daquela família disfuncional – tema que virou moda na capital argentina após o sucesso estrondoso da peça.

Para Tolcachir (Apêndice C), o colaborativo tem uma estética própria, marca de artistas interessados “nessa aventura do vazio”, nessa aventura de se buscar algo novo, de se esvaziar de pré-conceitos e de conceitos e de se abrir à escuta do que vai aparecendo nos corpos e de ir compondo com isso.

O que percebo é que muitos atores que começam a escrever, partindo desse método colaborativo, ou seja, a partir da cena, começam a criar sua própria poética. Essa poética tem uma estética distinta a do autor de gabinete, por exemplo, ou do encenador, que é mais ligada ao conjunto dos elementos cênicos, [que tem a ver com] a capacidade do ator de eleger o que quer contar e como, o espaço em que contá-lo, etc. Não é o ator obediente, mas um ator mais crítico e criador, [que] parte de sua capacidade de observação do mundo, para poder saber aquilo que o comove no mundo e [para] querer expressá-lo. A questão não é o estilo, um resultado estético. As pessoas têm que ser honestas em dizer que é assim que lhes sai a obra. O que me encanta é quando sai algo genuíno, honesto. (Claudio Tolcachir, trecho de entrevista, Apêndice C).



Figura 5 – *Dinamo*. Autoria e direção: Melissa Hermida, Lautaro Perotti e Claudio Tolcachir. Atrizes: Marta Lubos, Daniela Pal, Paula Ransenberg. Timbre 4 (Buenos Aires, 2016).

Questões éticas e estéticas desse tipo de processo são o tema deste capítulo. Por isso, não poderia de incluir a experiência do chamado *teatro de vizinhos*, algo fortíssimo na Argentina, também como *locus* desta investigação. Assim, meu encontro com Ricardo Talento²⁴, outro autor-diretor entrevistado na minha viagem de intercâmbio, foi imprescindível para aprofundamento de algumas questões que já vinham aparecendo nas falas dos demais entrevistados, em termos de um fundamento ético a balizar as práticas artísticas colaborativas, o qual reverbera, por sua vez, imperativos estéticos das referidas criações. Entrevistei Talento depois que assisti a dois documentários na cidade de Buenos Aires, nos quais ele participa como entrevistado. Um, sobre a estadia de Augusto Boal na Argentina, fugido da ditadura no Brasil, e que se chama *Tras las huellas de Augusto*, de Cora Fairstein, Paula Cohen e Débora Markel, e, outro, de Adolfo Cabanchik, intitulado *La Utopía Teatral*, sobre os teatros comunitários da Argentina. Em ambos – e também, ao vivo, no debate de lançamento do livro *Estética del Oprimido*, de Boal, no Centro Cultural de la Cooperación, em Buenos Aires, em setembro de

²⁴ Ricardo Talento é ator, autor e diretor argentino, fundador, em 1987, do grupo de teatro Los Calandracas, com o qual abriu, em 1996, o Centro Cultural Barracas, em que atua, por sua vez, como autor-diretor dos espetáculos criados por vizinhos do bairro de Barracas, na cidade de Buenos Aires. Co-criador da técnica *teatro para armar*, Talento é também codiretor e autor, junto com Adhemar Bianchi, do espetáculo *Fulgor Argentino*, do grupo Catalinas Sur, o maior grupo de teatro comunitário (*teatro de vecinos*) da cidade. Assisti ao espetáculo *Carpa Quemada* na sede do grupo Catalinas Sur, no bairro de La Boca, do qual Ricardo Talento participou como dramaturgo de processo. Conversamos no tradicional Café Ópera, no Centro da cidade, em outubro de 2016 (Apêndice D).

2016 – Talento, um dos maiores nomes do chamado “Teatro de Vecinos”²⁵ na Argentina, discorre no documentário sobre o fato revolucionário da imaginação no teatro e sobre a necessidade de os atores não mais atuarem a imaginação de outros, a construção imaginária de outros, mas assumirem um papel de oponentes ao sistema vigente, construindo um modo próprio de expressão, que passe pela “necessidade de juntar-se, de sonhar-se e de imaginar a possibilidade de transitar um (outro) caminho”, fundamento da transformação social de um coletivo. Este, penso, é o aspecto mais visível, mais palpável, na realidade imediata, da máxima de que “o teatro é transformador”.

Nesse *convivial* do teatro comunitário, ou de vizinhos, como se chama na Argentina e, em especial, em bairros da cidade de Buenos Aires, o aspecto político e ideológico do colaborativo aparece ainda mais clara e amplamente, porque a própria vivência artística opera uma mudança real e palpável na vida das pessoas – muitas pessoas – que o realizam e o assistem. O encontro dos moradores entre si, e deles com o bairro, com a localidade, é uma experiência transformadora. Com Ricardo Talento (e Ademar Bianchi²⁶), aprendi que o potencial revolucionário do teatro se concretiza na realidade imediata do encontro entre ator e espectador, sendo perceptível a partir de que se “avance em direção à *utopia*” de se juntar para imaginar a possibilidade de se trilhar um novo caminho. No caso do teatro comunitário, pela experiência do encontro com a comunidade, se pode pensar que a arte não é apenas uma ferramenta de mudança da sociedade, mas algo transformador em si mesmo, pela própria experiência *convivial* expandida para o espaço da comunidade e adensada pela possibilidade de elaboração temático-expressiva de dramas próprios de seus participantes, ou seja, dramas coletivos dessa mesma comunidade. Sendo um espaço de encontro, de convivência das diferenças e de criação de algo em comum entre todos, a pergunta que se formula – e o documentário de Cabanchik (2006) ilustra muito bem isso – é se essa experiência não seria, em si, disparadora de mudanças também em outros âmbitos da vida social, porque dá ao participante – ao vizinho, ao homem comum (e não ao artista, ou apenas ao artista) – a possibilidade de integrar-se, de refletir sobre a sua existência, sua identidade e sua memória, e de fazê-lo coletivamente com outros. Concordo com Adhemar Bianchi - um dos entrevistados no documentário de Cabanchik (2006)

²⁵ “Teatro de Vecino” é um tipo de teatro comunitário feito por e para uma comunidade de bairro. Fenômeno na argentina e, sobretudo, na cidade de buenos aires, conta com uma série de coletivos, dentre os quais destacam-se: o grupo de teatro catalinas sur, fundado em 1983; o circuito cultural barracas (1996); la murga del monte (2000, em misiones); o grupo de teatro callejero y comunitario boedo antiguo (2001); grupo matemurga (2002); grupo de teatro comunitario de pompeya (2003); los guardapalabras de la estación (2004, san fernando del valle de catamarca); o grupo “¡ladrilleros!”, dijo la partera (2006, los hornos) e o grupo domadores de utopias (2007, bravio). Também se destacam grupos uruguaios e espanhóis.

²⁶ Adhemar Bianchi é diretor-fundador do grupo de teatro comunitário Catalinas Sur, cuja sede está localizada, desde a década de 1980, no bairro de La Boca, em Buenos Aires.

- que o teatro de vizinhos é um verdadeiro laboratório de transformação da realidade. Resiliência e resistência; “uma forma de aglutinamento e de reflexão”. Nele, o que aparece é sempre algo marcado pelo coletivo, aliás, a sua própria matéria poética. No teatro comunitário, o *convivial* é fundamento artístico, político e ideológico.



Figura 6 – **Carpa Quemada**. Grupo Catalina Sur. Texto: Adhemar Bianchi, Eduardo Martín, Ricardo Talento. Direção: Adhemar Bianchi, Ximena Bianchi. Galpón Catalina Sur (Buenos Aires, 2013 – 2016).

No documentário de Cabanchik (2006), o diretor uruguaio, Adhemar Bianchi, afirma que a crise integral do instrumento da delegação, seja como representatividade política, seja na atribuição de papéis sociais e no âmbito da cultura (com a separação entre artistas e não-artistas), culminou na crise política e institucional argentina de 2001, a partir da qual, a comunidade começou a estabelecer tentativas de ter vozes próprias.

Para Bianchi (CABANCHIK, 2006), o teatro sempre manifestou uma realidade social. Porém, uma coisa é fazê-lo por meio de temas, a partir de autores que reflitam sobre a realidade, a História; outra coisa é os próprios vizinhos, a própria comunidade (trabalhadora, de homens comuns e não apenas de artistas), resolverem que, além de ser espectadores desse teatro, serão também seus produtores, de fato.

Como antecedentes do teatro comunitário argentino, tem-se o *agit prop* de associações anarquistas e os quadros filodramáticos²⁷, que existiam nos bairros e nos clubes, os quais realizavam uma espécie de imitação da cultura dominante dos teatros do centro da cidade

²⁷ Cuadros filodramáticos eram grupos de teatro amador ligados a organizações e associações, sem pretensões profissionalizantes.

de Buenos Aires. Em sua estética, utilizam-se linguagens populares, tais como, o *sainete*²⁸, o grotesco, o circo *criollo*²⁹, a comédia musical e o teatro de revista, que servem também para prover os participantes de diversos canais expressivos próprios da cultura em que estão imersos.

Em nossa conversa, ficou clara a posição de Talento contra a polifonia típica da criação coletiva, ao afirmar que ela carece de uma *intencionalidade dramatúrgica*. Sua afirmação me levou a pensar, então, sobre a possibilidade de uma intencionalidade própria de modos coletivos de criação, e me pergunto se a afinação das imaginações no campo do colaborativo não passaria em primeiro lugar exatamente por isso, ou seja, por uma escuta sensível desenvolvida pelo coletivo para as “pérolas”, para as “ocorrências expressivas” do percurso criativo, para aquilo que deve ser selecionado e agrupado em uma espécie de *espessor sígnico*, necessário à escritura dramatúrgica em colaboração.

[...] quando se fala de criação coletiva, se elimina a figura do dramaturgo, que é essa figura que sintetiza poeticamente uma obra. Porque se não há quem sintetize essa obra de aporte coletivo, [a dramaturgia] seria um Frankenstein. Porque, ao [se] falar de criação coletiva, parece que foi o Espírito Santo [que escreveu a obra]. (Ricardo Talento, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice D).

Talento (Apêndice D) afirma desenvolver uma dramaturgia de aporte coletivo – e não uma criação coletiva propriamente dita – sendo ele próprio, o autor, o responsável por organizar e aprofundar o material dramatúrgico para o qual concorrem inúmeras contribuições, algo extremamente estimulante e afim com os princípios ideológicos e estéticos do teatro comunitário que desenvolve.

O tempo é novamente apontado como um elemento fundamental desse processo. Suas criações, por exemplo, levam, em média, dois anos para serem elaboradas, sem o que não haveria a possibilidade de distanciamento fundamental para a maceração de todo o material, afirma ele.

[...] eu, como dramaturgo, tenho a possibilidade de aportes coletivos numerosos, para provar cenas, para disparar imagens. Eu utilizo improvisações a partir de uma palavra disparadora, às vezes utilizo um conto, às vezes armo uma

²⁸ Subgênero cômico espanhol, substituiu o chamado “entremez” (ou entreato) a partir do século VIII e se assumiu como estilo interpretativo na Argentina ligado à comédia de costumes dos imigrantes. Mais tarde, com a incorporação do grotesco *criollo*, tomando de empréstimo características do circo e retratando a vida nos *conventillos*, ou cortiços, passa a agregar conflitos sentimentais e ação trágica às peças.

²⁹ Circo teatro argentino e uruguaio, famoso por romper com uma estética europeia e por apresentar, de modo itinerante, apresentações teatrais dentro de lonas de circo. Suas peças traziam temática e personagens gauchescos – ou seja, personagens típicos da chamada “literatura gauchesca”, a saber, o gaúcho, peão do campo, a figura do vaqueiro do Cone Sul, a leste da cordilheira dos Andes – e fundos musicais marcantes.

cena e, sobre um mesmo texto, aparecem imagens totalmente distintas. Tudo isso se pode agregar quando se tem um elenco numeroso e não se tem um produtor dizendo que se deve terminar a obra. São vantagens que se tem. Às vezes, esses processos são de um ou dois anos, e isso também engorda a essência do espetáculo. Porque há tendência para que se arme e se organize e pronto! Em outras palavras, é permitir-se tempo para ver se o que se esteve fazendo tem sentido, porque já está macerado. No começo, aparecem os temas; passamos, então, para as improvisações e aí vão aparecendo as pérolas. (Ricardo Talento, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice D).

A beleza da fala de Ricardo Talento está, sobretudo, no caráter revolucionário da imaginação em primeira pessoa, quer dizer, da imaginação do sujeito-ator que se expressa diante do sujeito-espectador; uma imaginação que dá conta de um relato pessoal (e comunitário, evidentemente), uma imaginação que tem voz própria e que cria, por meio do teatro, outra realidade possível. Creio que isso seja “avançar na utopia”. Algo que o teatro comunitário na Argentina faz de maneira belíssima e extremamente potente.

Poder expressar em cena a sua própria ficção é um fato revolucionário. E aí há um outro tema, que é o da criatividade. Eu creio que a imaginação é uma essência humana, não um patrimônio dos artistas. Há seres que puderam desenvolver seu potencial criativo e há seres que foram mutilados desde que nasceram. Se mutila porque, senão, não poderíamos viver no mundo em que vivemos, esse mundo instrumentado no uso do ser humano por outro ser humano, esse mundo de tanta indiferença. Se pudéssemos desenvolver a imaginação humana, já não aceitaríamos este mundo, já teríamos inventado outro mundo. É muito subversiva a imaginação. Porque, se se pode expressar de uma outra maneira, se pode revelar o que te impõem. Em outras palavras: isso é assim, mas poderia ser de outra forma. (Ricardo Talento, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice D).

O significado político da atitude artística ligada à perspectiva do colaborativo, para Guillermo Cacace³⁰, outro diretor-autor entrevistado no período, é a dissolução do trabalho clássico da autoria; uma mesma prerrogativa apresentada por Talento, ao considerar a necessidade de que o ator tenha voz própria, imaginação própria e que construa a obra a partir de seu próprio imaginário, indo, pois, contra a ideia de que apenas alguns poucos privilegiados têm a possibilidade de oferecer sua visão de mundo ao público.

³⁰ Guillermo Cacace é ator formado pela Escola Nacional de Artes Dramática (atual IUNA). Licenciado em Psicopedagogia pela Universidade Nacional de Lomas de Zamora, tem especialização em Psicanálise. Diretor teatral e fundador da Sala Apacheta, em Buenos Aires, é também Chefe do Departamento de Técnicas Atoriais da Escola Metropolitana de Artes Dramáticas (EMAD) e titular na disciplina de Atuação, no Instituto Nacional Universitário das Artes (IUNA). Recebeu diversos prêmios em seu país, e apoio de instituições nacionais e internacionais, além de ser convidado a ministrar cursos em diversos países da América Latina e Europa. Assisti ao seu premiado espetáculo, *Mi hijo sólo camina un poco más lento*, uma encenação de aporte colaborativo do texto do dramaturgo romeno, Ivor Martinic, na Sala Apacheta, no bairro de Balvanera, em Buenos Aires, e conversei com Cacace em um café do bairro, em novembro de 2016 (Apêndice E).

Então, aí, creio que se dissolve o trabalho clássico da autoria. Já não é mais um autor que tem algo a dizer, mas um autor que se propõe a construir algo com outro. E o teatro passa a ser político porque o autor tem vontade de construir algo coletivamente. Não é um teatro político porque há um iluminado para comunicar uma concepção do mundo, que é a concepção daquele que, em um grupo, teve mais tempo para pensar, geralmente [risos]. Me parece que, inclusive, sendo o propósito de muitas obras ter um discurso emancipador da condição humana, no procedimento artístico terminam submetendo sua ideia às mesmas relações que criticam, ou gerando um teatro de cumplicidade intelectual. Então, o procedimento [colaborativo] tenta matar um texto literário, subtraindo-o nos primeiros encontros com os atores, para gerar um texto físico, que inclua o texto literário, mas que, com essa maquinaria que se arma, de trabalho físico, se dissolva esse poder logocêntrico que todos vamos lançar mão por tendência humana e cultural. (Guillermo Cacace, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice E).

A imaginação colaborativa, capaz de dissolver a categoria de autor, seria uma imaginação política, seguindo o pensamento de Foucault (2011). André Lepecki (2016), citando Patricia Reed, afirma que a imaginação colaborativa é “o coletivo aproximando-se da realidade de um inexistente, uma lógica alternativa, a partir da qual um novo mundo é possível – uma insistência em uma possibilidade supernumerária, ofuscada pela lógica do ‘o que é’”.

[Na encenação de aporte colaborativo] há um corpo sensível da direção que está se comunicando com outros corpos sensíveis, que são os dos atores, e que, a partir disso, pode-se começar a gerar alguma ordem de acontecimentos. Me assombra bastante quando comprovo que segue havendo uma espécie de fé logocêntrica no trabalho de análise do texto, dos significados do texto. Não me encontrei nunca com um ator que não soubesse, terminada a escola e sabendo ler e escrever, entrar em contato com um texto e com o que tem que fazer. [Porém], muitas vezes, me dei conta de que essa intelectualização e esse conhecimento nos levam a ilustrar o que se entende, porque, inclusive, se intui que seja o que eu estou buscando [como diretor)]. [...] Então, trato de vencer uma tradição muito forte, que é: o diretor trata de ter imagens em relação a um texto e de transmitir essas imagens para ver como os atores as fazem possíveis [corporalmente]. Esse caminho [tradicional] me parece estabelecer um filtro com relação a um texto e não me permite surpreender-me com o que os atores podem gerar; só há uma primeira produção solitária de imagens. (Guillermo Cacace, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice E).

Na obra *Mi hijo sólo camina un poco más lento*, Guillermo Cacace, também ator, autor e diretor radicado na cidade de Buenos Aires, parte de um texto dramático. Porém, constrói sua encenação tomando-o numa perspectiva similar à de Bartís, ou seja, tomando-o enquanto *mythos* (ordem, sentido, acontecimentos, o quê) e não *logos* (razão, significado, porquê), ou seja, partindo de hipóteses de sentido que o texto abre, de perguntas – e não de teses, ou respostas da encenação – tomando-o como uma espécie motivação, como provocação sensível aos atores que o cercam de modo prático, físico e emocional, sobretudo.



Figura 7 – Mi hijo sólo camina un poco más lento. Dirección: Guillermo Cacace. Texto de Igor Martinic. Sala Apacheta (Buenos Aires, 2016).

Creio que essa perspectiva, apontada por Bartís (Apêndice A) e retomada por Cacace (Apêndice E), de atravessamento sensível pelo texto, dialoga com a ideia de se habitar a imagem geradora a partir de um envolvimento sensual (físico, corpóreo) com as imagens que surgem em um processo criativo. Afinal, tomar o texto enquanto *mythos*, e não *logos*, tem afinidades com a ideia da formação de um campo sensível comum, de uma direção e não de um significado preestabelecido; contingência e não causa. Não um *telos* armado pela palavra escrita, uma lei, um referencial fechado, *forma formada*, mas, antes, na perspectiva metafórica que se oferece, *provocação*, *disposição sensível*, possibilidades múltiplas de experimentação, *forma formante*.

Em nossa conversa, no entanto, Cacace expôs seu incômodo com a palavra “imagem” por crer que ela estruture demais a encenação, apontando para um saber aprioristicamente colocado, o qual seria dado pelo autor ou pelo diretor. Entretanto, quando diz preferir trabalhar com hipóteses de sentido e com a experiência sensível e sensual (pelo contato direto com a materialidade da cena), acaba trazendo como exemplo uma experiência prática que remete ao mergulho no imaginário de um texto. Na montagem de *Stefano*, de Armando Discépolo³¹, por exemplo, pediu aos atores que experimentassem a sensação de estarem no

³¹ Armando Discépolo, filho de imigrantes italianos, diretor teatral e dramaturgo argentino, criou o *grotesco criollo* – uma mistura do grotesco italiano com o *sainete criollo* – e escreveu obras teatrais clássicas, como *Mateo*, *Stéfano*, *Mustafá* e *Babilônia*, entre outras.

antigo Hotel dos Imigrantes, em Puerto Madero (Buenos Aires), local da chegada de europeus no início do século XX. Após essa vivência, Cacace foi a uma feira de antiguidades e comprou móveis de época para que os atores experimentassem movimentar-se em meio a eles, ou seja, sentar-se e interagir entre si no meio desse mobiliário antigo. Me pergunto o quanto essa experiência não estava carregada de imaginação sobre quem e como eram aqueles imigrantes, sobre suas vidas na Europa, sobre o que acabaram encontrando ao chegar na Argentina, sobre como era a vida deles no país, naquela época, etc.

Argumentei com ele que essa vivência prática, física, da realidade ficcional também era uma maneira de imaginar carregada de sensualidade, de fisicalidade. Porque, nesse encontro com a realidade sensual da matéria há muita imaginação, e é com ela que o ator lida, ficcionalizando a experiência sensória, imaginando-lhe presenças outras, outros tempos e uma série de perguntas: quem, como, onde, quando.

Michael Chekhov (2003) postulava exatamente esse aspecto da imaginação do ator, toda ela voltada para a conexão entre psique e corpo, abstração e músculo, espaço e sentimentos, buscando desenvolver em sua psicotécnica uma imaginação mais física e menos abstrata, por meio de posturas corporais, sensações, qualidades de movimento e atmosferas. Quanta imaginação sua psicotécnica produziu com essas hipóteses físicas do texto, com essa experiência da sensação, com esses afetos que não são apenas sentimento, subjetivismo, interioridade, mas verdadeiros atravessamentos!

Outro ponto alto do meu encontro com Cacace foi quando ele manifestou seu profundo interesse por uma teatralidade específica do ator, conseguida por meio do aporte colaborativo. Sua fala me forneceu uma série de pistas e de elementos para pensar características estéticas desse tipo de processo criativo. Mais do que fragmentação, hipertextualidade, polifonia, Cacace reitera a importância do estabelecimento de um acontecimento teatral. Esse acontecimento é, nas palavras de Bartís (2014), um *território* produzido por afetos, um “entre”, como também afirma Boris (Apêndice B).

O acontecimento se dá, segundo Cacace (Apêndice E), pelo encontro de presenças – motor de uma teatralidade que se constrói a partir de afetos e de perguntas em aberto, ao incluir o espectador como participante fundamental. Esse “*encontro abismante*”, em suas próprias palavras, tem como características fundamentais o incompleto, algo em aberto e, principalmente, um estado de jogo – ou de ensaio – permanente. Suas palavras me remetem à concepção de Bartís (2014) sobre a teatralidade do ator e à noção do novo teatral, que se alicerça no princípio da resistência e da resiliência: aquela “[...] competência quase esportiva de ver até onde se joga, até onde se suporta o jogo da atuação” (DUBATTI, 2003, p. 51), aquela

necessidade do encontro humano, do afetar e deixar-se afetar, que permite que esse teatro vá contra a corrente histórica da desterritorialização, da insignificância, do esquecimento e da trivialidade, da univocidade do real e do pensamento único, contra a espetacularização do social e a cultura do espetáculo (DUBATTI, 2003).

Me impressionou muito também o seu depoimento sobre o processo de escrita de *Doméstico*, peça que trata do caso amoroso de uma senhora com um cão, e cuja escrita terminou por humanizar seu ponto de vista sobre os fatos, oferecendo-lhe uma visão mais compassiva sobre aquela realidade, experienciada por ele, na sua infância, a partir da história real de uma vizinha. Foram as exigências estéticas do material (sua *forma formante*) que o direcionaram, tornando-o capaz de humanizar a senhora e, assim, criar algo belo em termos artísticos. A obra ensinou-o, como ele mesmo conta.

Suas reflexões sobre uma direção conduzida pela perspectiva da atuação (pelo fato de ser ele também ator), bem como, sobre a necessidade de uma atitude de abertura ao material, ao processo, para poder aprender com ele enquanto o compõe (e em presença do público, que também “põe com” a sua presença), foram muito importantes para ressaltar alguns aspectos estéticos da imaginação colaborativa.

Outra questão muito interessante sobre o tema da imaginação em nossa conversa diz respeito à maneira como o ator da tradição realista – em Buenos Aires, a técnica de Stanislavski é um método de formação e treinamento de atores ainda muito dominante – encara o trabalho imaginativo. Visando o fortalecimento do universo ficcional com vistas à ilusão mimética, o ator costuma ter em seu “estoque de técnicas” uma série de procedimentos com os quais deve lidar para manter-se apartado da “realidade da sala”, da realidade concreta do teatro, um obstáculo à imaginação fabuladora, calcada da construção da personagem de um texto dramático. Para Cacace (Apêndice E), trata-se de uma postura encerrada em uma estética que postula que o ator deve criar mecanismos para “enfrentar o público”. Na realidade, comumente pensamos que, para que o imaginário “funcione”, temos que nos fechar sobre o ficcional, criando círculos de atenção que excluam o público – se necessário, cada vez menores. Tal postura, segundo Cacace (Apêndice E), nos afasta da possibilidade de encontro concreto com o espectador.

[Na sistemática stanislavskiana] era um encontro que se dava apenas em termos de um imaginário literário. Mas o que me parece é que se pode ter um contato vertiginoso, abismante, que pode ser físico ou não, não importa. O ponto é que se constrói uma situação na qual eu não tenho que me encontrar com você a partir de algo terminado [ou pré-determinado]. (Guillermo Cacace, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice E).

Para completar o ciclo de conversas com autores diretores da cidade de Buenos Aires, conversei com Mauricio Kartun³², autor que começou a dirigir seus próprios textos por contingências da profissão, uma vez que queria vê-los montados e não o conseguia. Na verdade, esta foi a primeira entrevista que realizei em meu intercâmbio de pós-graduação. Coloco-a no final deste capítulo porque ela conclui bem uma série de reflexões que busco trazer à tona para pensar aspectos éticos e estéticos desse modo de criação, que é o processo colaborativo de construção concomitante de texto e cena.

Kartun não é ator de formação, apesar de ter atuado sob direção de Augusto Boal nos primeiros anos de exílio do diretor brasileiro na Argentina. Seu foco é a dramaturgia e, ao contrário dos demais autores-diretores, seu trabalho não parte da cena, mas da escrita solitária em gabinete. É uma linguagem que “*nasce da mão e do cérebro*”, afirma ele na entrevista (Apêndice F), e que se coloca à prova em cena, pelo trabalho da atuação. Suas peças, por isso, podem ser reescritas ininterruptamente, mas a estrutura, já é dada de antemão. Mudam-se os diálogos, soluções cênicas que se provam mais teatrais que as previstas pela dramaturgia são adotadas; textos improvisados pelos atores substituem aqueles anteriormente propostos pelo autor, mas a peça, como um todo, não muda muito, frisa ele.

Não obstante, Kartun tem larga experiência com criação coletiva, disciplina que ministra na universidade. Nossa conversa foi imprescindível para que eu começasse a pensar nas características peculiares desse tipo de escrita dramática compartilhada que, no caso dos processos colaborativos e nas criações coletivas de grupos teatrais, nasce primordialmente do corpo do ator no espaço da cena. O que diferenciaria, em termos estéticos, esses dois tipos de linguagem – a da mão e do cérebro, na escrita de gabinete, e a do corpo no espaço, na escritura *postescênica*? Quais as vantagens e as desvantagens desse tipo de escrita, na qual a intencionalidade do artista parece ter de ceder aos vários atravessamentos que se produzem no âmbito do coletivo?

Jung (1985) fala que há dois tipos de obras: aquelas dominadas pela intenção do poeta e, outras, que se insubordinam a isso. Para exemplificar, opõe Schiller a Goethe,

³² Premiado por sua extensa carreira, que inclui peças como *El niño argentino*, *Chau Misterix*, *El partener*, *La casita de los viejos*, *Sacco y Vanzetti*, *La Madonnita*, *Ala de criados*, *Salomé de chacra* y *Terrenal*, Mauricio Kartun também é fundador e professor do curso de dramaturgia da EAD (Escola de Artes Dramáticas da cidade de Buenos Aires) e docente na Universidade Nacional do Centro, em cuja Faculdade de Artes é professor titular nas disciplinas de criação coletiva e dramaturgia, além de ministrar cursos em diversos países da América Latina e da Europa. Assisti a *Terrenal*, seu mais recente espetáculo, no Teatro del Pueblo, o primeiro teatro independente de Buenos Aires, no centro da cidade, e conversei com Kartun em sua casa, no bairro de Villa Crespo, em outubro de 2016 (Apêndice F).

demonstrando dois tipos diferentes de processo criativo, respectivamente: uma produção intencional, construída com discernimento e com formas e efeitos intencionados, e um acontecimento que se impõe em forma e efeito. O autor e diretor argentino, Mauricio Kartun (Apêndice F), chama à atenção esses dois modos de criação e cita Luigi Pareyson para ilustrar uma dialética entre essas duas atitudes criativas, por assim dizer, quando traz à tona a teoria da *forma formada e da forma formante*, do filósofo italiano, para descrever que quando cria, compõe (“põe com”) a obra, a qual nasce sempre, para ele, de uma imagem geradora.

Seu método de escrita, exposto no Seminário de Desmontagem de *Ala de Criados*, em 2009, divide-se em sete passos, os quais vão de um universo poético pessoal (do autor, já que inicia sua criação pela escrita do texto para dedicar-se subsequentemente à função de diretor, com a qual trata de estabelecer uma atitude “dialética coletiva” para com a dramaturgia), e pela imagem geradora, a qual, diz ele, deve ter relação com o pessoal, trazer um conflito, conter ou gerar abundância de matéria poética e ter potencial mítico; passando pelo trabalho de campo para proliferação de imagens; pelo *acopio* (ou ajuntamento poético), uma espécie de fusão de materiais expressivos; pela estruturação de um esquema dinâmico, ou seja, pelo estabelecimento de situações e hipóteses de ação; e pela criação de personagens, até chegar ao processo de escritura e reescritura, o qual termina por incluir o processo de encenação como forma de revisão dramaturgical. Como, para Kartun (Apêndice F), o teatro se escreve com a leitura em voz alta, seu processo de escrita chega a ter até trinta versões do texto, o qual é revisto com a colaboração dos atores em sala de ensaio, ainda que não sejam efetuadas grandes alterações estruturais, como dito anteriormente. Afinal, o autor e diretor começa seu trabalho sobre o palco apenas na parte final de seu “método dos sete passos”. Sendo fundamentalmente um dramaturgo de gabinete, se divide em duas funções diferentes, as quais se complementam, dialogam e cooperam de maneira dialética, ou seja, *a pareo*, afirma ele.

Sua contribuição para o trabalho foi imensa, não apenas por trazer um glossário interessante para se pensar a imaginação e, especificamente, a imaginação colaborativa (colaborar = laborar com; desenvolver = des-envolver, envolver ao revés, ir ao cerne, ao núcleo; entreter = ter entre; compor = por com, e não sobrepor ou justapor; coincidência = incidência com; metanoia = a capacidade de criar sentido e forma a partir de algo que não existe; apofenia = a capacidade de criar sentido e forma a partir de coincidência, etc.), mas também por trazer à tona um conceito com o qual havia me encantado, o qual me fora apresentado pela Prof.^a Dr.^a Grácia Navarro, na disciplina Corporeidade Selvagem: a dialética entre *forma formada e forma formante* na Arte, postulada pelo filósofo italiano, Luigi Pareyson (1989). Creio que esse conceito sintetiza bem, no nível da forma, o pensamento que busco desenvolver aqui, o qual,

sob a perspectiva da imaginação do ator em processos colaborativos de criação teatral, visa à materialidade das produções imagéticas, espelhando um relacionamento do ator para com a necessidade de aprofundamento na imagem geradora da obra e, ao mesmo tempo, de ater-se à situação concreta da cena. É no atravessamento das forças que compõe esse diálogo entre profundidade e superfície que as ocorrências expressivas, os acidentes ou as coincidências, podem ser percebidos e acumulados numa espécie de compêndio de imagens, ações, situações, gestos e palavras, que servirá para a organização da dramaturgia de processo, algo ligado àquilo que Kartun (Apêndice F) chama de *acopio* (ou ajuntamento de matéria poética).

Autor, como Ricardo Talento, faz ressalvas à necessidade que a criação coletiva normalmente tem de democratizar demais as decisões estéticas. Segundo ele, uma das tendências desse tipo de processo criativo é a simplificação, em função de que todos os colaboradores possam acompanhar e participar de todos os passos da criação. Outra característica frágil, em sua opinião, seria a falta de um imaginário singular, o qual seria dado, segundo ele, pela subjetividade de um autor. Para Kartun (Apêndice F), na criação coletiva, a subjetividade, imprescindível, na sua opinião, para um aprofundamento poético da obra, seria substituída pela coletividade, por essa necessidade de democratizar e nivelar todos os passos da criação para que dela todos possam participar a todo instante. Contra esse risco, ele propõe a utilização de um procedimento dramático chamado: *acopio*.

O *acopio* é uma condensação de material com aura, *aurático*, um material prestigiado, que tem identidade poética. Este que eu faço como autor, na criação coletiva, é fundamental, porque a tarefa de fazer com todos um *acopio* de material comum, prévio, para um trabalho de improvisação ou de escritura, faz com que haja acordo poético. É fácil fazer acordos ideológicos, porque as ideologias estão tabuladas, são fechadas, são caixas perfeitas e conhecidas. É fácil fazer acordos filosóficos, porque a filosofia está publicada. Então diremos: hoje nos coloquemos “nietzschianos”, hoje nos coloquemos “deleuzianos”; mas fazer acordos poéticos é o problema, porque o poético não é acordável. Fazer *acopio*, por exemplo, é um mecanismo para que a criação coletiva estabeleça acordos poéticos. Assim, um grupo fazer um acordo poético seria não apenas criar a cabeça comum que pensa, mas a cabeça comum que faz a poesia, que poetiza. (Mauricio Kartun, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice F).

O que falta na criação coletiva, para ele, é, pois, *matéria poética* – a imagem que, de alguma maneira, falta na arena das decisões coletivas, segundo ele; uma singularidade poética, em outras palavras. O *acopio*, por exemplo, seria um mecanismo eficiente, em sua opinião, para criar uma convenção poética comum coletiva, a qual deve partir de uma imagem geradora. Isto porque, afirma ele:

[...] a criação coletiva trabalha do geral ao particular, trabalha da casca à gema do ovo; mas a criação individual, em linhas gerais, se dá de maneira inversa: começa pela gema, do gene, da gênese, da origem, do profundo, e termina armando uma casca. Então, o que costuma faltar à criação coletiva é isso que tem a ver justamente com a singularidade da palavra, com a singularidade do imaginário, com o tom poético. Na criação coletiva, à exceção de grupos muito treinados, o tom aparece muito achatado. (Mauricio Kartun, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice F).

Essa, a seu ver, seria a grande desvantagem da criação coletiva, a qual, para ele, resolve-se ao incluir um dramaturgo de processo para seleção e adensamento poético do material criado em sala de trabalho prático. Por outro lado, afirma que a grande vantagem desse tipo de processo que se fundamenta no espaço da cena é que:

[...] a linguagem teatral nasce de onde se a profere. Uma linguagem proferida da cabeça e da mão não é a mesma que uma linguagem proferida a partir do corpo e do espaço. Corpo e espaço tem uma capacidade de resolução extraordinariamente teatral que eu, escrevendo, não poderia fazer. Eu seria intruso no campo do diretor e do ator. Mas se se escreve, o ator e o diretor não são intrusos. São naturais desse lugar. Por tanto, a boca da criação coletiva, que é espaço e corpo do ator, cria linguagens muito mais fragmentadas – e eu diria, felizmente mais fragmentadas. Não é que é sua condena ser fragmentada. Não, é sua virtude. Trabalha justamente com uma fragmentação que é analógica à composição por corte, que é a do teatro. Podem fazê-lo porque estão parados nesse lugar, vendo e escutando. Quando se escreve, não se está parado nesse espaço, frente ao personagem, frente ao ator que o representa, nem frente à cenografia. (Mauricio Kartun, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice F).

Aqui, Mauricio Kartun coloca, portanto, que uma linguagem nascida da mão e da cabeça – essa linguagem que “desconfia dos procedimentos cênicos porque não os conhece”, como aponta Boris (Apêndice B) – diferencia-se da que nasce do corpo no espaço, a qual, no entanto, parte, segundo ele, do coletivo e não do singular, e do mais simples e geral, denotando, pois, um modo distinto de escrita e linguagem teatral em relação àquela produzida pelo autor de gabinete. Em relação aos processos colaborativos, cuja presença de um dramaturgo em sala de trabalho prático contribuiria, na sua visão, para a especificidade ou singularidade poética da obra, Kartun (Apêndice F) ressalta a necessidade que este tem de compor com o conjunto dos atores e com a direção, para que sua escrita não “ponha” à revelia ou “sobreponha-se” ao trabalho dos demais, mas que saiba “por com” o conjunto dos criadores. Essa é, a seu ver, uma necessidade de casamento, ou “um velho mecanismo criador de sentido, que é *apofenia*, que é o trabalho de criar sentido e forma a partir de coincidências”. Uma sincronicidade junguiana,

afirmo, ao que ele responde: “Sim, o encontro com o sincrônico na criação. Um dramaturgo que vai trabalhar sobre um texto de criação coletiva tem que ter uma abordagem apofênica. Quando eu co-laboro, eu não estou impondo nada, estou com-pondo” (Mauricio Kartun, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice F).

Entendo que o apofênico signifique composição e não imposição ou sobreposição, ou mesmo um campo de disputa de performatividade. A imaginação do ator colaborador distingue-se de modos tradicionais de entendimento acerca da criatividade. O paradigma da criatividade na co-imaginação, segundo Lepecki (2016) é justamente a abertura do artista colaborador ao parceiro de cena, sua capacidade de *com-posição* com o que está sendo proposto e não uma criatividade individualista, desejosa por criar algo surpreendente e original.

Minha investigação sobre a imaginação do ator nesse tipo de processo me leva a pensar uma intencionalidade poética da própria obra, ou melhor, um imaginário que se forma, que se revela aos poucos, ao longo do processo. Porque, em um processo colaborativo, não temos um texto para montar, então, começamos por um pressuposto, às vezes, um título, mas, ainda assim, algumas coisas funcionam, mesmo quando não temos um dramaturgo de fora, mesmo quando se trata de uma criação coletiva *stricto sensu*. Quando lhe pergunto, então, como se dá a ver essa trama ou, mesmo, como afinar tantas imaginações em jogo no espaço da criação colaborativa ou coletiva, Mauricio Kartun diz:

Em princípio, tratando de encontrar uma consciência comum, na qual o mais difícil é encontrar o tom poético. Mas há outras coisas que são mais simples, certos lugares de coincidência – a palavra “coincidência” é “incidência com”, é espetar juntos no mesmo lugar, não? Como se consegue isso, a coincidência? Com o ato mais belo do ser humano que é colocar palavras ao inefável, falar o que aconteceu e tratar de colocá-lo em palavras após uma improvisação: “que vi que aconteceu [isso]”. Aqui, começamos a fazer acordos. Repito, o mais difícil é a coincidência poética, o mais inefável, muito mais difícil de colocar em palavras. Mas, sim, há outros acordos possíveis. Um, de repente, é dizer: “é muito interessante o que acontece com o personagem aqui, porque me recorda isso e aquilo”. Aí, sim, já começamos a trabalhar com [essa possibilidade concreta de estabelecer acordos]. Agora há um acordo e se vê crescer o material em uma série de acordos. Simplesmente [através de] acordos como esse. O interessante de um processo de criação coletiva é que obriga seus participantes a serem eloquentes com o corpo, mas também com a palavra. Não a palavra escrita. A palavra do encontro. Esse encontro é um foro. Esse foro é o que vai criando provocações, acordos, desacordos, discussões, mas é também o que vai fazendo crescer o material. Se volta e volta e volta, e cada vez que volta, vai aparecendo o material. Mas antes de chegar a escrever o texto, houve duas linguagens diferentes: a do corpo e a da linguagem conceitual sobre o que aconteceu ao corpo. (Mauricio Kartun, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice F).

Assim, Kartun (Apêndice F) menciona um modo de lapidação da imagem em foro, através do exercício da “*linguagem conceitual sobre o que aconteceu com o corpo*”, para o estabelecimento de acordos. Nesse foro – sabemos por experiência prática – nem tudo são acordos. Há também os desacordos, os conflitos e as provocações, os quais podem servir como verdadeiros estímulos à criação; há, portanto, uma série de discussões sobre o que teria sido um trabalho eloquente do corpo. Para Kartun (Apêndice F), pôr em palavras o inefável é um modo de buscar as coincidências em uma criação coletiva. Do contrário, não há espaço para que uma intencionalidade dramática coletiva apareça, sendo mesmo impossível captar as ocorrências expressivas – o trabalho eloquente do corpo – resultando, por sua vez, em um subjetivismo infrutífero para o processo coletivo e em uma disputa sem fim pelo que deve ou não “entrar” na obra.

Minha conversa com o autor e diretor argentino interessava-se, sobretudo, na perspectiva da *forma formante*, segundo a qual, dada *uma forma, esta criaria sua própria condição completa*, e com isso, claro, seu sentido: a imagem no seu “fazer criando seu sentido e seu personagem”, como ele afirma nos comentários do posfácio da publicação de sua obra *Terrenal* (KARTUN, 2014).

Sobre “forma formante” há alguma teoria disponível... deixe-me ver um teórico que trabalha sobre isso... Luigi Pareyson. Sempre me emocionou muito saber que isso também está relacionado a alguns conceitos filosóficos spinozistas. Spinoza fala de uma *natureza naturante*. O que faz a natureza? Natura, cria e, por isso, é natural. Com a criação acontece o mesmo. Uma pessoa não vai por algo ao que não está. Uma pessoa não vai agregar-lhe, vai encontrar o que já está. Encontrar essas coincidências, essas *apofenias*, essas coisas que coincidem com alguma coisa. Portanto, essa imagem mais narcisista do criador que diz: “a mim me ocorre algo”, eu mudo para algo mais orgânico e natural que é “ocorre”. São coisas que ocorrem, eu ponho para funcionar um mecanismo de criação e esse mecanismo vai encontrando suas convenções, suas palavras, seus mecanismos. E no momento em que os vou aceitando, há algo que vai acontecendo: a obra vai se armando, cresce. Como cresce a natureza, como cresce um corpo. Cresce porque se desenvolve. Desenvolver é envolver ao revés, é algo que está envolvido e que, de alguma maneira, começa a se *des-envolver*. Eu trabalho com a ideia de que o processo criativo se cumpre dentro do objeto criado. Então, isso significa que eu não vou colocar a partir de cima algo, mas a partir de dentro. Eu creio muito nesse processo, por isso, nunca lhe agrego coisas, nunca imponho nada, nunca o corto. Na realidade, o que faço é: *des-envolvo* coisas que estão dentro desse material. Se trata de descobrir o que está lá dentro. (Mauricio Kartun, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice F).

Figura 8 – Terrenal.
 Texto e direção de
 Mauricio Kartun.
 Atores: Rafael
 Bruza, Claudio Da
 Passano, Claudio
 Martínez Bel.
 Teatro del Pueblo
 (Buenos Aires,
 2016).



Essa atividade poética, que, para muitas pessoas é prerrogativa de um autor, é justamente aquilo que eu proponho nesta pesquisa como possibilidade de ser pensada também no âmbito do coletivo, caso haja, realmente, uma escuta e uma disponibilidade, uma abertura e um desprendimento por parte dos criadores, interessados mais na aventura de criar linguagem no vazio do que em disputar pontos de vista ou ideias. Não creio que a falta de densidade poética seja característica intrínseca e inalienável dos processos colaborativos ou das criações coletivas; acho, ao contrário, que vem dessa necessidade apontada pelo próprio autor, quando previne a respeito da tendência de se ter de contemplar a opinião de todos por falta de escuta e rigor para com o que a obra pede. Caso não ocorra, de fato, essa escuta atenta – e, devo dizer, preparada – para com as demandas de *des-envolvimento* da obra, a tendência é justapor, é injetar, ou sobrepor ideias em uma disputa, na qual, geralmente, “vence” aquele que ocupa uma posição hierárquica superior nos coletivos – normalmente o diretor.

Tudo o que se injeta em um material se termina por perceber ser proveniente de uma outra natureza, como prótese ao invés de matéria proteica. Não é algo vivo que alimenta, mas algo que está embutido. Isso se vê muito no teatro: “Isso não é uma perna, é uma perna-de-pau”. Caminha, mas se nota que é uma perna-de-pau. Está agregado para que funcione. E na criação coletiva se pode ver isso muitas vezes. Por quê? Porque se aceita muitas vezes a imposição de alguém. Por debilidade democrática [risos], às vezes se impõe algo que não é tão cuidadoso. Eu trabalho de uma maneira muito impiedosa. O processo é sempre de dentro para fora e é sempre *des-envolvimento*. *Forma-formante*. (Mauricio Kartun, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice F).

Excesso ou falta de democracia; justaposição, injeção, sobreposição, superposição. Há sempre alguma infeliz tendência a ocupar o lugar da abertura genuína do artista em um coletivo criador para a escuta de um imaginário próprio que se forma no decorrer do processo de criação da obra. Isso não significa que as diferenças devam ser anuladas. Ao contrário, são elas, a meu ver, que enriquecem as possibilidades do trabalho, que possibilitam, por diferentes prismas dar a ver as várias facetas de uma mesma realidade. A atenção deve estar, no entanto, nas repetições, nas coincidências, que apontam sempre um caminho comum (compartilhado) e na “*sutileza da mão*”, como afirma João das Neves (Apêndice G), autor colaborador de **Bonecas Quebradas**. Uma “*mão pesada*” demais gera reações no coletivo inteiro; tolhe ou provoca embates e disputas desnecessárias. O trabalho *a pareo*, como afirma Kartun (Apêndice F), é um grande desafio nesses processos de colaboração. Essa “*dialética coletiva*”, afirma o autor e diretor, é um casamento, um encontro de dois ou mais “*materiais genéticos*” diferentes que vão produzir *a pareo* a obra.

1.2 A imaginação prismática: metanoia apofênica e metanoia política

A partir dessas entrevistas, pode-se notar a importância atribuída ao campo associativo poético do ator para a constituição da obra em colaboração. De modo diverso ao da escrita de gabinete, na qual o universo da obra parte da singularidade poética de um autor, é a partir do viés comunicacional e coletivo que a temática e as formas de um processo de escrita concomitante de texto e cena vão se estruturando, em combinatórias que se fundamentam na interação dos artistas entre si e, destes, com o mundo e com o público (ainda que essa comunicação passe por outras instâncias que não apenas a da discursividade ou da visualidade, incluindo, também, o campo das forças, dos afetos que atuam no contato humano imediato, a partir do desejo de se construir algo em comum com o outro).

Ética e estética atoral estão fundamentalmente relacionadas nessa dramaturgia da encenação colaborativa (no caso *porteño*), que tem na figura do ator (em seu corpo, memórias, imaginação e visão de mundo) principal pilar de sustentação. O colaborativo exige, pois, um ator mais crítico e criador, no sentido da percepção daquilo que o comove no mundo e do seu desejo de expressá-lo, como aponta Claudio Tolcachir (Apêndice C).

Porém, são tantas “cabeças” quanto “sentenças” em jogo no espaço desse foro que o colaborativo instala para dar conta de acordos necessários ao *des-envolvimento* do processo artístico. Uma linguagem eloquente com e sobre o corpo, conforme nota Kartun (Apêndice F), é uma dificuldade e um treino necessário no percurso criativo em colaboração. É também aí que aparecem os conflitos, as diferenças, afirma ele.

Segundo Silva (2008, apud FISCHER, 2010, p. 79):

Durante os ensaios, é bastante comum o choque ou a contraposição de visões de mundo díspares. Tais contradições, contudo, não são extirpadas, mas sim, alimentadas. Ou seja, elas estarão explicitamente presentes dentro da obra [...]. Por outro lado, haverá o movimento de busca por territórios intermediários, mínimos denominadores comuns, enfim, soluções viáveis para que os diferentes pontos de vista sejam atendidos.

Nessa arena decisória, as especificidades da criação coletiva em relação ao processo colaborativo aparecem mais nitidamente. Segundo Fischer (2010, p. 79), enquanto “a primeira busca uma equalização, um equilíbrio, uma harmonização, uma soma ou justaposição dos contrários [...], o processo colaborativo faz da tensão ou dos antagonismos uma via positiva para a criação.”

A existência de uma forte autoria individual cria um importante polo tensionador em um processo marcado por inúmeras interferências e contribuições. [...] Ele provoca uma tensão produtiva, ou até mesmo um antagonismo, que fortalece o próprio grupo e o conceito-geral [...] do trabalho - ainda que por via da crise e do conflito. Por outro lado, as individualidades também saem fortalecidas por essa dinâmica de confrontos, diálogos e negociações. (SILVA 2008, apud FISCHER, 2010, p. 80).

As especificidades da composição no colaborativo explicitam, por um lado, a necessidade de se delegar a responsabilidade organizacional do material levantado em laboratório prático a um único artista – que assumiria a função pelo critério da competência profissional (o autor) ou pela posição favorável ao estabelecimento de uma visão mais global sobre os acontecimentos (o diretor) – ou, por outro lado, e para além do estabelecimento de acordos filosóficos e ideológicos, a busca também por aquelas *co-incidências*, as *ocorrências expressivas* que apontam para um caminho comum, para uma especificidade poética (além de temática). São essas coincidências expressivas que alguns diretores-autores bonaerenses utilizam para a criação de seu *acopio* ou *espessor signico*. Este é, contudo, o aspecto “bem resolvido” do prismático característico da imaginação no processo colaborativo de criação: a multiplicidade gerando riqueza, adensamento e complexidade do material expressivo.

Porém, como apontado por muitos dos entrevistados, o risco em todo processo de criação coletiva é a necessidade narcísica de inclusão das diversas concepções em jogo, consequência, segundo alguns, da perda da legibilidade e audibilidade para com o parceiro de cena, e da falta de capacidade de *com-posição* em proveito da justaposição de ideias.

Como o recorte da pesquisa é a imaginação do ator em processos colaborativos de criação – nos quais se inclui a criação coletiva como procedimento mais horizontal em termos da participação do ator na construção dramática – partirei de um princípio ordenador dos modos de afinação do conjunto das imaginações nesse tipo de processo para análise dos percursos criativos desenvolvidos nos espetáculos **Banho & Tosa** e **Bonecas Quebradas**, a saber: a necessidade de *composição* dessas tantas imaginações, em contraste com a superposição (o risco de uma superioridade hierárquica do diretor e do autor no colaborativo) ou a justaposição de ideias e pontos de vista (o risco do prismático não adensado na criação coletiva). Entendo que, para se ultrapassar ambos os riscos e se manter no campo da composição colaborativa, uma das premissas seria esse foco imprescindível nas coincidências expressivas, naquilo que une o coletivo não apenas em termos ideológicos ou filosóficos, mas também poéticos. Algo que pode ocorrer de maneira espontânea ou ter de ser buscado denodadamente nos constantes foros que o colaborativo busca estabelecer.

Este será o primeiro critério de análise dos percursos vivenciados na prática artística em primeira pessoa. O critério da composição implica, pois, em primeiro lugar, a capacidade apofênica de capturar as coincidências expressivas, ou seja, a percepção de um sentido comum como critério de harmonização do conjunto das imaginações em jogo em tais processos, indicando o aparecimento uma intencionalidade dramática colaborativa.

A pesquisa de campo, por sua vez, reforça algumas intuições acerca dessas coincidências, seja a partir de *acazos significativos*, tidos como momentos de *insight* capazes de apontar um caminho comum ao coletivo criador, seja por meio desse foro que o colaborativo propõe como espaço de verificação e de estabelecimento de diversos acordos. Nas práticas artísticas vivenciadas, houve momentos preciosos de observação dessas coincidências potentes, as quais, ao lado dos conflitos (verdadeiras provocações à imaginação subjetiva, ou solipsista), aguçaram a imaginação a trabalhar pelo coletivo e a partir de uma imagem comum com vistas à sua materialização em cena.

Para Ostrower (2013), não há criação artística sem acasos, apesar de que a pergunta fundamental para a artista é se realmente existem acasos na criação, ou se certas coincidências, catalizadoras desse processo, não estariam intimamente condicionadas por algumas potencialidades latentes, determinados estados de ânimo e certos afetos, que nos tornariam capazes de interpretar significativamente ocorrências casuais.

Algo puramente circunstancial, os acasos incendeiam nossa imaginação, afirma a autora, ao parecer revelar um procedimento intencional e lógico no sentido artístico da adequação da forma a determinado conteúdo expressivo, possibilitando uma abertura a novas

possibilidades da linguagem artística. Justeza, encaixe e necessidade são características afins com a pergunta que norteou os processos colaborativos vivenciados na fase de imersão criativa da pesquisa: “o que a obra pede?”. Pois os acasos contribuíram, em certos momentos de tais percursos, para o estabelecimento da confiança necessária nos processos criativos desenvolvidos e, mais, para enfoques imprescindíveis aos desdobramentos, aprofundamentos e ampliações no universo das imagens geradoras das referidas obras.

A tese de Ostrower (2013) é a de que, ainda que não planejados, programados ou controlados, os *acasos significativos* não são aleatórios (se o fossem, não seriam percebidos como significativos, mas como pura aleatoriedade), porque já seriam de alguma maneira esperados. A chave, segundo a autora, estaria, pois, em certa expectativa inconsciente do artista, ou seja, em uma expectativa latente, mobilização psíquica, em certas disponibilidades afetivas e necessidades intelectuais, em uma receptividade ou engajamento interior, que permitiriam o acolhimento de determinadas ocorrências como significativas para o trabalho de criação. Os acasos seriam, assim, a atividade da imaginação em pleno voo, afirma a autora.

No *convival* adensado pelo colaborativo, os acasos reverberam cruzamentos das coisas que nos tocam com certas disposições sensíveis internas nossas, certas pré-disposições que dão a ver um sentido contínuo de reciprocidade entre exterior e interior, entre ser e obra.

Na criação artística, Ostrower (2013, p. 28) afirma:

O indivíduo como que tateia no escuro, ensaiando e experimentando com diversos materiais e técnicas, segue determinados caminhos sempre à procura de formas de identificação. Talvez encontre e talvez não. Mas é nesse contexto de busca interior que devemos entender a importância dos acasos significativos e de mensagens de inspiração que contêm orientação interior e disposições afetivas.

Ainda segundo a autora, os acasos nos revelam analogias ocultas entre os fenômenos – o que já evidencia um campo completamente alheio à lógica analítica – iluminando espaços *conviviais* que se abrem (ou se adensam) à medida que os ocupamos. Os *acasos significativos* configuram-se, portanto, como “[...] novos apelos de algo não realizado aspirando a ser realizado, a tornar-se forma e fazer-se compreender, apelos irresistíveis à imaginação criativa.” (OSTROWER, 2013, p. 35).

Para ela, as tensões psíquicas nos levariam a sair de nós e a “buscar os acasos”, pois proporcionariam uma abertura atenta a sugestões que nos permitem dar forma a ideias que estão na mente. Nessa constante atenção e na busca por respostas é que os *acasos significativos* seriam reconhecidos, afinal, eles ocorrem nas áreas em que estamos mais engajados, afirma a

artista. “Os acasos identificariam, então, certas possibilidades nossas latentes, que encontram no incidente fortuito o momento oportuno de se realizar” (OSTROWER, 2013, p. 55).

A autora reflete ainda sobre a capacidade que esses *acasos significativos* têm de criar linguagem, ao dizer que, dentre todas as coincidências, aquelas que tem condições de nos afetar mais profundamente, possibilitando uma ordenação formal, são as que possuem beleza e harmonia, ou seja, aquelas que nos sensibilizam emocionalmente, remetendo a um equilíbrio formal e a uma coerência expressiva. Ou seja, os *acasos significativos* são reconhecidos também por um sentido estético, o que corrobora para se pensar que, apesar de serem os mais difíceis de se alcançar, acordos poéticos coletivos também são algo possível de se estabelecer em criações coletivas, caso se esteja atento às coincidências e *aos acasos significativos* do processo criativo.

Os comentários da artista sobre o fazer artístico nas Artes Plásticas tem muito a dizer sobre o tipo de processo que se investiga nesta pesquisa. Também no processo colaborativo, aquele em que texto e cena são criados de modo concomitante e a partir de proposições atonais as mais diversas, ou seja, no qual não se parte de um texto pré-estabelecido, mas apenas de alguns estímulos a serem experimentados na prática laboratorial, o artista, de início, não conhece os detalhes do caminho a ser trilhado, nem seu resultado. Como que diante de uma tela branca, ou seja, com pouquíssimos elementos, encara um processo de formulação e reformulação da imagem geradora, no qual as situações e seus elementos constituintes são extremamente fluidos. Nesse processo, assim como na criação em Artes Plásticas, a complexidade é crescente pelos sucessivos relacionamentos que se dão ao longo do percurso criativo, adensando o conteúdo expressivo da obra, o qual, segundo a autora, torna-se mais coerente e preciso. O equilíbrio final é visto por ela como um equilíbrio dinâmico, conciliador de forças diversas que atuam no processo de criação (OSTROWER, 2013).

Penso que, quando se retira essa condição apriorística do texto, os processos de criação em teatro dialogam diretamente com a *forma formante* das artes plásticas. Essa aproximação não me parece forçada, abrupta ou casual. Em processos colaborativos, mais ainda, há muitas afinidades em relação às experiências do artista que tateia no escuro à procura desse equilíbrio expressivo final, ao vislumbrar uma síntese dessas diversas forças atuantes a partir de um sentido de harmonia e coerência na multiplicidade expressiva, característica desse tipo de processo. O processo colaborativo implica a complexidade de forças atuantes em torno, por exemplo, de uma imagem geradora, oferecendo diversas facetas dessa mesma imagem pela multiplicidade dos diferentes pontos de vista. Assim, o colaborativo poderia, idealmente, ser trunfo e não apenas desafio ao aprofundamento e à complexidade artística da imagem geradora,

algo, aliás, imprescindível na obra de arte, como frisa Ostrower (2013).

E pergunto-me se o colaborativo no teatro não seria um espaço privilegiado para se entender a perspectiva da imagem, não a partir da noção de uma intencionalidade subjetiva, mas a partir de uma intencionalidade ligada ao próprio processo de transformação da matéria e da forma nesse campo aberto da autoria compartilhada. Essa abertura é fundamental para se entender que idealização e materialização são dois fenômenos imbricados na criação artística. Nela, “a vibrante sensualidade das formas da matéria [...] impregna todo fazer e entender das linguagens [...]” (OSTROWER, 2013, p. 227).

Outra característica importante, notada na prática dos referidos processos criativos vivenciados na prática, é a de que, no modo colaborativo de criação, a criatividade não se pauta exclusivamente por critérios como originalidade ou inventividade, mas, sobretudo, pela entrega incondicional ao modo de ser das matérias com que se lida no espaço da prospecção e projeção das formas. “Daí surge uma empatia com a matéria, um modo de compreensão e identificação intuitiva, que é filtrado pela afetividade da pessoa [...]. Os diálogos do artista com a matéria são na verdade diálogos íntimos consigo mesmo” (OSTROWER, 2013, p. 227-8).

Para Jung (2000), as palavras “acaso”, “acidente”, “associação”, no sentido de ideia súbita ou intuição, são significativas porque indicam algo que acontece à pessoa como se fosse atraído por ela. O autor exemplifica com uma série de experimentos de percepção extra sensorial que coincidências significativas ocorreriam porque o próprio fenômeno da observação estaria impregnado de atividade imaginativa. Nele, “a psique observa não o corpo exterior, mas a si própria. [...] a resposta do sujeito da experimentação não é produto da observação [...], mas da pura imaginação, das associações de ideias que revelam a estrutura do inconsciente que as produz (JUNG, 2000, p. 14).

Lançando mão do termo “sincronicidade” para dar conta dessas coincidências significativas, Jung postula que esse fenômeno ocorre quando há simultaneidade de um estado psíquico com um ou vários acontecimentos que aparecem como paralelamente significativos a tal estado. Para ele, trata-se de um fenômeno cujas causas não podem ser determinadas empiricamente nem se fundamentam em trocas energéticas. A objetividade de tais fenômenos pode ser alcançada apenas posteriormente.

Entendo esses “acazos” como conhecimentos subliminares sendo gestados até tornarem-se perceptíveis a partir de determinadas ocorrências – afinal, muitas vezes, não sabemos que já sabemos algo, pelo menos de forma clara. Porém, concordo com Jung a respeito de que tais fenômenos parecem estar condicionados por uma “atmosfera de expectativa” (JUNG, 2000, p. 24), a qual desperta certo interesse, certo estado de ânimo no observador. Ao

perguntar-se sobre como surge a coincidência, Jung (2000) propõe a interferência decisiva dos afetos no fenômeno da sincronicidade, algo que me parece ter relação também com a noção de *aesthesis*, ou seja, com aquela sensibilidade emocional capaz de trazer à tona conteúdos inconscientes à consciência. Afinal, no processo criativo, a atenção do artista está voltada para a realização da forma, para a materialização da imaginação e, portanto, tem por critérios formativos a harmonia formal e sua adequação expressiva (OSTROWER, 2013).

No tocante aos acordos poéticos, que são os mais difíceis de serem alcançados, a pesquisa propõe como princípio norteador de tais processos criativos a imagem geradora. Concordo com Ostrower (2013) e Mauricio Kartun (Apêndice F), que a imagem geradora é o que dá uma delimitação de plano, funcionando como referencial no processo criativo e na avaliação do percurso, como uma lógica interna da obra, e dando a ver verdadeiros processos de *transformação* da matéria. Para Ostrower (2013), o mundo de nossa sensibilidade é o mundo dos diálogos com as formas das matérias físicas ou psíquicas, ou seja, com suas disposições, com uma ordenação que se torna manifesta. A autora chama a atenção para que não se confunda “delimitações” com “restrições”, afinal, as delimitações, necessárias para a apreensão de qualquer fenômeno, caracterizam uma especificidade e dão liberdade para um aprofundamento na matéria artística (eu diria: na imaginação). A partir de uma delimitação, a imaginação não se perderia em fantasias vagas e sem rumo, afirma a artista. Nesse processo dinâmico do processo artístico (das Artes Plásticas) – o qual estendo para o campo do colaborativo no teatro – afirma a autora, a ação, ou seja, as interações que se dão no espaço de criação constituem as formas de nossa imaginação. Nele, a própria experiência reformula seus padrões de referência, revelando novos aspectos característicos da matéria (da imagem). Para Ostrower (2013), a imagem geradora tem profundas implicações com as especificidades da matéria. Segundo ela, “[...] os limites das possibilidades formais encontram-se nas impossibilidades concretas de uma matéria (OSTROWER, 2013, p. 222).

Jung (2000) ressalta também (acerca dos arquétipos³³) a necessidade de diferenciação entre “contingência” e “determinação causal”. Penso que os *acasos significativos*, ou *sincronicidades*, ou apofenias, estariam de certa forma ligados ao envolvimento do artista com o universo da imagem geradora e, conseqüentemente, com as especificidades de sua matéria. Nesse campo delimitado e com suas próprias contingências, tais ocorrências seriam não apenas mais prováveis de ocorrer, mas também estariam impulsionadas por certas

³³ Não me interessa aqui uma discussão pautada sobre a noção de arquétipos; friso novamente que utilizo certas noções como imagens, buscando não uma literalização, ou seja, uma aplicação direta das mesmas, mas servindo-me destas para pensar em referenciais metodológicos com vistas à criação de procedimentos de trabalho prático.

expectativas de ocorrência, ocasionando disposições sensíveis, necessidades intelectuais, estados de ânimos, ou seja, certos afetos que parecem condicionar a aparição de tais fenômenos. A imagem geradora como princípio norteador de processos colaborativos de criação configura, pois, um campo de delimitações e contingências da matéria, não uma determinação causal ou restrição formal para o trabalho criativo, mas enfoque, direção para um aprofundamento em um universo poético específico da obra.

Portanto, a contraparte dessa atitude de penetração no campo da imagem geradora seria, ao mesmo tempo, um trabalho com a sua matéria específica, o qual pode ser pensado, no espaço do colaborativo, a partir de uma postura menos solipsista ou introspectiva e, ao mesmo tempo, menos preocupada com o resultado, ou com critérios, tais como, “interessante”, “criativo” e “original”. Ou seja, pode ser pensado como um fazer mais envolvido nas descobertas do próprio processo, no contato e nas relações que se dão ao longo do percurso criativo com o parceiro e demais elementos de cena. A capacidade de composição exige essa postura menos individualista, ou seja, mais aberta e receptiva à variedade das proposições em jogo e, conseqüentemente, à experimentação e verificação das opções mais adequadas nesse foro que o colaborativo (e o coletivo) busca estabelecer. Essa noção de adequação, por sua vez, só pode ser orientada se acordos forem estabelecidos. Em outras palavras, a *adequação* ao universo específico da imagem geradora é também um critério que acompanha a autoformatividade da obra colaborativa.

O texto de Lepecki (2016) sobre *co-imaginação* é muito interessante nesse sentido – ainda que o autor esclareça sua posição de fala enquanto dramaturgista de processo e crítico de trabalhos na área da Dança, e não como artista criador – pois propõe o princípio de que a imaginação coletiva não é “um voo pessoal de fantasia, uma opinião ou um desejo criativo individual, mas uma forma rigorosa de empirismo, exigindo uma adesão completa à concretude da situação” (LEPECKI, 2016, s/p, tradução minha). Segundo o autor, esse tipo de imaginação (que se estabelece no processo de *co-laboração*) necessita o estabelecimento de procedimentos dialógicos para que a dramaturgia não seja fruto apenas de uma imaginação subjetiva, mas sempre uma *co-imaginação* transpessoal.

No artigo, Lepecki (2016) coloca que essa partícula “co-” é responsável pelo surgimento de uma entidade diferente do sentido corrente de autor, por fazer aparecer outras características no trabalho criativo, contrárias a noções individualistas, como criatividade, por exemplo. A co-imaginação exigiria, de outro modo, uma atitude de “responsabilidade participativa” dos artistas para aquilo que o material de cena propõe como potenciais *composições*. Essa responsabilidade participativa enfatiza um trabalho intersubjetivo que opera

além dos sentidos, incluindo também as sensações. Essa colocação é muito interessante porque capta o duplo sentido da experiência imaginativa, foco da pesquisa – o dos atravessamentos (das forças) e o da visualidade (das formas): profundidade e superfície, abstração e realização, ou, nas palavras de Pareyson, *forma formante e forma formada*.

O artigo de Lepecki (2016) me instigou muito a pensar sobre esse “empirismo imaginário” na busca por uma abordagem mais apropriada da dupla proposta do *penetrar* ou *habitar a imagem* e do *provocar e deixar-se provocar pela matéria*, prerrogativas iniciais desse trabalho com as imagens geradoras de processos colaborativos de criação, as quais tinham no *método da penetração*, de Hillman (1995), e no viés da *provocação* ou do maravilhamento pelas possibilidades de certas matérias, como propõe Bachelard (1998, 2008), os pressupostos para a afinação do conjunto das imaginações em jogo em tais processos.

Não obstante, é necessário frisar (novamente) que não tomo imagem como mera visualidade, mas incluo também, estimulada por Chekhov, Hillman e Bachelard, uma atitude, uma perspectiva que abarca tanto uma disposição sensível, quanto um relacionamento sensual com a materialidade dada. Não me parece ser, contudo, este o ponto de vista de Lepecki (2016), uma vez que ele se refere à imagem apenas enquanto visualidade, associando-a à memória do que viu em sala de trabalho, na função de dramaturgista. Em contraste, quando se propõe a co-imaginar no ato de escrever sobre a experiência, remete-se ao vivido em sala de ensaio incluindo aí, também, os atravessamentos, ou seja, aquilo que o olho não pode captar, diferenciando, portanto, imagem e *co-imaginação* ao separar lembrança do visto e imaginação do não visto.

No campo do fazer que aqui se busca cartografar, no entanto, entendo esses dois aspectos, essas duas dimensões, como intimamente entrelaçadas: as visualidades e as invisibilidades que atravessam o processo criativo, ou seja, as imagens que afetam e os afetos que produzem imagens. Assim como penso tais processos a partir da formação de um campo específico para a organização dessas forças, para a captura desses atravessamentos e para a lapidação da matéria com vistas ao aparecimento das formas, as duas perspectivas da imaginação poética, segundo Bachelard (1998).

De qualquer maneira, o artigo de Lepecki (2016) alimenta a reflexão sobre outra característica imprescindível sobre o colaborativo, que dialoga com algo que poderíamos chamar, usando o termo cunhado por Reed conforme menciona Lepecki (2016), de *metanóia política*, ao implicar um *feedback* contínuo entre idealidade e realidade, ou ideiação e realização, ou seja, uma capacidade bidimensional de compreendermos e sermos compreendidos, que vai além dos sentidos e que é possibilitada pelo encontro com o outro.

Esse movimento bidirecional estabelece uma interação generativa entre *metanoia* e *pronoia*. *Metanoia* descreve um momento de autotransformação conceitual (uma transformação da imagem manifestada); descreve o momento em que você encontra uma ideia da qual sua perspectiva de mundo é dramaticamente diversa. Enquanto *pronoia*, que significa a previsão e o cuidado, descreve a ramificação dessa transformação; é o novo horizonte diagramático possibilitado por uma mudança de perspectiva. (REED, s/d, s/p).

A mudança de perspectiva está na base do conhecimento, segundo a autora, como “uma insistência no engajamento produtivo com o mundo conceitual e material ao mesmo tempo; e (pela) insuficiência em se aproximar da ‘totalidade’ através de uma coleção de ‘partes’”. Para a autora, esse engajamento produtivo se dá pela articulação de “linhas comuns” e “condições de campo”, que permitam a coerência de um todo (REED, s/d)³⁴.

A mobilização da estereoscopia, o movimento bidirecional entre conceitos e realidade é um local crucial de trânsito para a politização, é apoiado por uma força potencial baseada em nossa capacidade de autotransformação em perspectiva e na ramificação de tais idealismos através de meios experimentalmente pragmáticos. [...] um movimento crítico para desnaturalizar a homofilia, [...] que privilegia a mesmice sobre a diferença [...]. (REED, s/d, s/p, tradução minha).

O artigo de Reed traz uma contribuição importante ao conceito de *imaginação colaborativa*, no sentido de pensar a diferença como riqueza e possibilidade de ampliação do campo de conhecimento sobre algo (um tema posto para o trabalho, por exemplo), ao mesmo tempo em que frisa a necessidade de articulação dessa diferença de perspectivas não a partir da justaposição ou “coleção de partes” distintas, mas pelo tensionamento entre idealidade e realidade, multiplicidade e experiência, que o espaço do colaborativo coloca como premissa. A cena (com todos os seus atravessamentos – de ideação e limites materiais) será sempre “a prova dos nove”.

³⁴ 1. This bidirectional movement sets up a generative interplay between *metanoia* and *pronoia*. *Metanoia* describes a moment of conceptual self-transformation (a transformation of the Manifest image); it describes that moment where you encounter an idea from which your world-perspective is dramatically othered. Whereas *pronoia*, in meaning both foresight *and* care, describes the ramification of that transformation, it is the novel diagrammatic horizon made possible because of a perspectival shift”.

2. “[...] an insistence on the productive engagement with both the conceptual and the material world at once [...]; and the insufficiency in approaching ‘totality’ through a collection of ‘parts’, but rather through the articulation of common threads and field conditions that allow them to cohere into a whole.

3. The mobilization of stereoscopy, the bidirectional movement between concepts and reality is a crucial site of transit for politicization; it is buttressed by a potential power predicated on our capacity for perspectival self-transformation and the ramification of such idealisms (seeking to transform nature through pure will and imagination) through experimentally pragmatic means. [...] a critical move to denaturalize homophily [...] privileging sameness over difference [...]. (REED, s/d, s/p).

A partir da perspectiva de uma *metanoia apofênica*, como sugerida por Kartun (Apêndice F), e de uma *metanoia política*, como proposto por Reed (2017) podemos pensar em aspectos éticos e estéticos das criações colaborativas para a subsequente análise dos percursos criativos vivenciados em fase imersiva, dentre os quais, destaco:

1. Uma atuação pautada por pressupostos comunicacionais, ainda que não apenas discursivos e vinculados à palavra;
2. O foco no jogo e não (apenas) em situações dramáticas interessantes;
3. Um adensamento do *convivial* e uma atenção para os tons, cores, musicalidade, energias de contato, presenças que se estabelecem no jogo da atuação;
4. Uma busca por *acidentes*, por *ocorrências expressivas*, por *coincidências*, em contraste com a previsibilidade de uma dramaturgia das respostas. A intencionalidade dramática no processo colaborativo podendo ser pensada, pois, a partir de uma *consciência apofênica*;
5. O tempo de maceração do material no colaborativo exigindo uma “capacidade quase esportiva” do ator para *durar* no jogo cênico, com vistas à dilatação da experiência e à *destilação expressiva*, outro princípio fundamental da composição, contra os recursos da sobreposição (risco no colaborativo) ou justaposição (risco na criação coletiva);
6. A *destilação expressiva* também como meio de percepção das coincidências, ou seja, daquilo que une os participantes de um processo colaborativo, podendo ser estabelecida também por meio de discussões, nesse foro no qual se busca estabelecer a eloquência de uma linguagem sobre o que de pertinente se passou com o corpo;
7. O tempo, portanto, como possibilitador também dessa abertura apofênica;
8. A imagem geradora como disparador de hipóteses de sentido (e não como fator de fechamento em um significado unívoco), dialogando com a ideia de *forma formante e forma formada*, proposta por Pareyson (1989);
9. O fator subversivo da imaginação em primeira pessoa, possibilitando uma verticalização na expressão e na elaboração do campo associativo poético do ator;
10. Uma imaginação não fundamentada na teleologia e na hierarquia do texto, mais física e mais prismática (aberta ao prismático);
11. O colaborativo não como um teatro da identidade interpretativa, mas, ao contrário, como território de atravessamentos e da experimentação de uma narrativa da multiplicidade (BARTÍS, 2014);
12. Um ator que deixa de ser intérprete para tornar-se, fundamentalmente, um propositor de signos cênicos;
13. Consequente, a possibilidade de quebra do vínculo indissociável entre ator-personagem ocasionando brechas na representação.

O trabalho *na imaginação colaborativa* teria como aspectos éticos e estéticos, portanto, o não fechamento da noção de imaginação no campo da abstração, das ideias e dos discursos de um texto “pré-determinado ou terminado”, utilizado como algo com o qual se deva enfrentar o público, mas se abriria para o convívio da ficção com a realidade concreta dos elementos da cena e do encontro com o público, e para a necessidade de se *coincidir e compor*

com os parceiros de jogo. Liga-se, assim, às provocações das matérias e materialidades postas para o trabalho, bem como, à necessidade de se *penetrar e habitar* o campo imaginário que se forma a partir de uma *imagem geradora*.

Há uma frase interessante com a qual o grupo, *The Gost Road Company*, de Los Angeles, define seu trabalho de *devised theatre*³⁵: “*To imagine what could be, by exploring what is*”.³⁶ A ambivalência do verbo “to be”, aqui, esclarece bem, a meu ver, o duplo sentido da *imaginação colaborativa*, que tanto trabalha com a realidade do momento, ou seja, com questões atuais e pertinentes (pelo menos, para o grupo que as escolhe como fonte e estímulo para o trabalho), quanto com a concretude dos dados materiais dispostos para a criação, com o que está dado enquanto elementos para exploração cênica, buscando, pela imaginação artística, ultrapassá-los conforme o trabalho “avança na utopia”.

³⁵ Corresponde ao que chamamos “teatro colaborativo” ou “criação coletiva”, a depender da maior ou menor fixação e hierarquização das funções implicadas no fazer teatral. Parte, pois, de uma *dramaturgia de processo*, ou seja, não de um texto ou roteiro fechado (“determinado e terminado”, como coloca Guillermo Cacace), mas funda-se em improvisações sobre temas e diversos outros estímulos que perpassam o percurso criativo da obra.

³⁶ “Imaginar o que poderia ser, ao se explorar o que é/ está” (Tradução minha). Segundo nota de apresentação no site do grupo, “the ensemble scavenges the current social landscape for objects, language and images that are, in turn, informed by the ensemble's individual experiences of the world, creating something surprising and unexpected. The world of the piece is the piece itself, in which the ‘everyday’ transforms into unexpected realizations and epiphanies about the nature of truth and possibility in the world at large”. (“O grupo vasculha a atual paisagem social em busca de objetos, linguagem e imagens que, por sua vez, são informadas pelas experiências individuais dos artistas do grupo no mundo, criando algo surpreendente e inesperado. O mundo da peça é a própria peça, na qual o ‘cotidiano’ se transforma em realizações inesperadas e epifanias sobre a natureza da verdade e da possibilidade no mundo em geral - tradução minha). Cf.: <<https://ghostroad.org>>. Acesso em: 25 jul. 2018.

CAPÍTULO 2.

TEMPO, IMAGEM E MATÉRIA

2.1 Começos, desvios, estações e estados

Se no capítulo anterior, procurei refletir sobre características fundamentais dos processos colaborativos de escrita concomitante de texto e cena, que têm no trabalho da atuação elemento gerador de dramaturgia, neste, me debruçarei especificamente sobre questões referentes à criação dos espetáculos vivenciados por mim na prática, em fase de imersão criativa da pesquisa, interessando-me especificamente pelo modo de tessitura da trama, a qual traz a reboque questões referentes à criação da personagem ou figura do discurso. Refletirei, de modo geral, sobre o *trajeto das imagens materiais* constitutivas de tais processos, para pensar a composição da forma final das obras, e pontuarei essas trajetórias pelos *núcleos de ação* ou *estados da trama* criados pelas imagens escolhidas e trabalhadas em cada percurso; pelas imagens “que duraram”, em outras palavras.

Esses *núcleos* têm seus começos em *imagens geradoras*, metáforas disparadoras dos respectivos processos criativos, e trazem a marca também dos *desvios* de percurso, das mudanças na qualidade das imagens criadas, possibilitando adensamentos, ampliações e aprofundamentos dessas imagens, mais do que, necessariamente, uma mudança de rota. Ao longo de tais processos, busco refletir também sobre as reverberações das imagens, suas *ressonâncias* e *repercussões*, como propõe Bachelard (1998), para pensar os meios de afinação das diversas imaginações em jogo em cada um dos percursos analisados. A partir desses *núcleos de ação*, busco os *estados* das figuras ficcionais ou cênicas, e/ou as diversas *estações* das tramas, os quais foram estruturantes da criação dramaturgica em cada processo. E, a partir deles, busco descrever a relação que se deu entre os materiais e as escolhas formais, tendo, repito, a trama e as “personagens” como foco – especificamente, o desenvolvimento da personagem que atuei em **Banho & Tosa** e a trama tecida por muitas mãos em **Bonecas Quebradas**.

Estudarei, portanto, as imagens que impulsionaram os processos colaborativos de criação dos espetáculos **Banho & Tosa** e **Bonecas Quebradas**, o trabalho da imaginação nesses percursos criativos e a formação de um imaginário tecido em conjunto para a criação das *dramaturgias de processo* de ambas as peças.

As imagens foram tomadas como ponto de partida para a criação em ambos os espetáculos. À luz dos ensinamentos de Gaston Bachelard, não me interessa investigar seus impulsos formadores, seu passado ou seus porquês. Busco seguir suas *ressonâncias* e suas *repercussões*, ou seja, seus acolhimentos, correspondências e desdobramentos ao longo de cada

processo estudado como indícios possíveis de uma afinação das diversas imaginações em jogo em ambos os percursos criativos. Interessa-me, pois, a imagem como um *ato de criação*, como nascedouro de uma decisão criadora e, por isso, como origem de linguagem, à luz dos ensinamentos de Bachelard. Em outras palavras, a imagem como instante inaugurador de linguagem, algo que no percurso da colaboração é alvo e consequência de muitos *desvios*.

Por isso, interessa-me seguir sua ação para além da verificação de um traçado contínuo, fora de um projeto seguro, longe de uma teleologia fundamental, de um percurso previsto marcado pela decisão e por objetivos claros. Desejo seguir suas *redundâncias* e, assim, refletir sobre sua polissemia ampliada, em ambos os casos, por modos de criação fundamentados em uma diversidade de perspectivas, abordagens e metodologias. Neles, os desdobramentos da imagem dita “seminal” ou “geradora” são muitos. Por isso, a importância da reaparição da imagem, de sua *redundância*, de sua insistência ao longo dos percursos criativos estudados, para a possível apreensão de uma trajetória *a posteriori*. Assim, a imagem não é, nesta pesquisa, estudada no campo do seguro de uma continuidade, a partir do ponto de vista de um encadeamento causal, mas na descontinuidade que caracteriza o trabalho com a imaginação nesse tipo de processo criativo; em seus sucessivos recomeços, nas repetições aparentemente acausais, nos *instantes fecundos*, como propõe Bachelard (2007); nos *acazos significativos*, nas palavras de Ostrower (2013).

Quero apreender as modificações formais da imagem geradora ao longo de tais percursos, acompanhar seus desdobramentos, sua plasticidade fundamental. E, também, entender tais percursos a partir dos *instantes fecundos* para a imaginação. Afinal, a imaginação é uma matéria sutil que não responde a todas as nossas inquisições, ou seja, não reage a todo instante da maneira como gostaríamos; em outras palavras, de maneira previsível. Por isso, o trabalho *na* imaginação é permeado por esperas. Assim, marco os atos decisórios e seus *desvios*, ou seja, as mudanças de curso, como pontos cruciais também para a apreensão da força de uma imagem, de sua dinâmica. Com Bachelard, proponho pensar, portanto, os referidos percursos criativos sob o viés dos *instantes fecundos*. Instantes cuja ligadura é uma operação “de segunda leitura”, como afirma o autor. Uma ligadura apreendida *a posteriori* como um *hábito* proporcionado pelo trabalho ordenado, ritmado e atento ao fazer e aos detalhes do processo. Portanto, é sobretudo nos recomeços daquilo que tem força suficiente para repetir-se, para se *des-envolver*, ou seja, para se repetir crescendo, modificando-se, lapidando-se, ampliando-se e aprofundando-se – e esses dois sentidos são importantes neste trabalho – que a imagem seminal ou geradora pode ser verificada, ou melhor, experienciada como base sólida para a criação. Esses momentos podem ser reconhecidos como momentos de segurança, de confiança para todo

o processo, afinando imaginações e renovando a vontade coletiva de experimentar. Essa perspectiva traz, portanto, de alguma maneira, uma leitura dos fatos dos processos a partir dos *atos decisivos*, dos atos criativos de seus participantes. Atos inauguradores das novidades e dos *desvios* que, mais do que romper com a imagem geradora, podem reafirmá-la, fazendo-a crescer, desenvolvendo-a, ao introduzir matéria viva a imagens vagas, ao corrigi-las em seu excesso de abstração e em sua precoce formalização.

Nesse tipo de leitura, a identificação dos *instantes fecundos*, dos *acidentes significativos*, das coincidências e da formação de uma *consciência apofênica* é também fundamental para a compreensão dos meios possíveis de afinação das diversas imaginações em um conjunto harmônico. Assim, pensar o *ato de decisão* como *começo*, como ativação da criação, longe de explicar de maneira causal os fenômenos da criação colaborativa no teatro, pretende dar a ver que, nos processos estudados, nos momentos em que não houve alguma coincidência, não houve também base sólida para uma *combinação* material ou, em outras palavras, para uma composição, de fato, no nível da imagem, da imaginação e do imaginário compartilhado. Mais do que conflitos – que, evidentemente, existiram para o bom e para o mau desenrolar de tais percursos, os quais também serão tratados neste capítulo – os descompassos, as atuações em “faixas diferentes”, em tempos diferentes, prejudicaram a harmonização do conjunto em ambos os casos estudados.

A formalização tem um tempo justo para acontecer. Não pode ser imposta. Em tais processos, nos quais não se depende de um único criador, esse tempo torna-se um complicador. Afinal, afirma Bachelard (1988), as mudanças não são sincrônicas. Assim, o trabalho dos participantes de um processo colaborativo de criação tem, primeiro, que coincidir no tempo. Parece óbvio, mas não é. Posso estar trabalhando em sala de ensaio com todos os meus colegas, mas não avançar no mesmo ritmo. Isto é para o desenrolar de tais processos um descompasso muitas vezes muito maior do que os intensos embates de diferentes perspectivas sobre um tema. Os conflitos não precisam ser resolvidos no momento em que surgem; ao contrário, podem oferecer um prisma a determinada realidade, ficção ou personagens; uma perspectiva mais rica, uma abertura para a imaginação. Sua resolução pode esperar. Deve, na maior parte do tempo, esperar; maturar. Por isso, a espera, o tempo em que, do ponto de vista subjetivo, nada acontece – esse tempo da angústia em um processo em que se busca, em que se tateia no escuro muitas e muitas vezes – deve ser suportada. O que lhe dá suporte, no entanto, é que é a grande pergunta. O envolvimento, o interesse dos participantes pelas possibilidades de certas matérias, o contínuo lapidar a matéria para encontrar a forma e a necessidade de acreditar nas imagens parecem nos dar algumas pistas. Assim, o trabalho sobre o tempo mostra-se fundamental para

o desenvolvimento de tais processos. Qualquer adiantamento ou retardamento nesse processo, que deveria ter, do ponto de vista de um trabalho na imaginação, a lapidação da matéria e o desenvolvimento da forma como faces de uma mesma moeda, mostra-se muito mais problemático do que as diferentes perspectivas em jogo. Para mim, não são os olhares que devem convergir ou se afinar nesse tipo de processo; são as imaginações que devem entrar no mesmo ritmo.

Seguirei também, com Bachelard, portanto, no sentido de diferenciar uma preocupação meramente formal, ligada unicamente à composição da forma, de um desejo de seguir as transformações da matéria nos referidos processos estudados, de acompanhar suas sucessivas combinações, observando de que modo a *imaginação material* é fundamento da repetição, da reaparição da *imagem seminal* ou *geradora* da obra, ou, como afirma o autor, “uma intuição (que) não se prova, se vivencia. E se vivencia multiplicando-se o mesmo, modificando-se as suas condições de seu uso”. (BACHELARD, 2007, p. 14). Os *começos* e os *desvios*, as *mudanças* que marcam as reaparições das imagens geradoras são, eles também, portanto, *instantes fecundos* a serem seguidos na análise de tais processos.

Assim, a imagem marca, no presente trabalho, *núcleos de ação*, *estados* da personagem e *estações* da trama, sobre as quais me debruço na busca por ver momentos decisivos para a criação das personagens e das *dramaturgias de processo* desenvolvidas em ambos os espetáculos. Por isso, neste estudo, recorri a quadros sinóticos das decisões criativas, as quais marcam impulsos e *desvios*, *acazos significativos*, coincidências e, também, conflitos, buscando entender as diversas formas de afinação do conjunto das imaginações em jogo em um processo colaborativo de criação.

Para Bachelard (2007), a coincidência é o mínimo de novidade possível e necessário para que o pensamento intervenha, se afirme e progrida. Em outras palavras, é a marca da convergência dos *motivos para agir* e das *alegrias do ato criativo*, aquilo que põe o processo em marcha. Essa afirmação é igualmente interessante para se pensar não apenas os momentos fecundos dos processos estudados, mas também, os lapsos de decisão, de participação criadora, os momentos de delegação, as desatenções que disritmaram tais processos e, também, as imposições, as precipitações marcadas pela falta de escuta não apenas para o imaginário específico da obra ou, em outras palavras, para a matéria da imaginação, mas para a própria dinâmica do conjunto. Essa *disritmia* propicia, no nível da forma, uma quebra com o próprio processo de *com-posição* da obra, substituindo-o por esforços de sobreposição formais e de justaposições de ideias. E, no nível da matéria, a falta de combinações possíveis e a sensação de que o processo saiu dos trilhos da imaginação, de que perdeu as razões da simpatia e do afeto

que motivam a imaginação e dão vida às imagens criadas.

A marca concreta da capacidade de *durar* de uma imagem, um dos pontos levantados pela pesquisa, seria, portanto, a sua capacidade de recomeçar, fundamentada nessa coincidência, nessa convergência entre os motivos e a vontade para agir, determinantes do ato criativo. Trata-se, pois, de um reconhecimento daquilo que repercute, que repete, que insiste em reaparecer. A sincronia e, ainda mais, a *sincronicidade* nesses processos seriam, dessa maneira, medidas de êxito, marcas de um *instante fecundo* vivido pelos participantes de uma criação compartilhada. Assim, matéria e tempo estão imbricados na afinação das imaginações em processos colaborativos de criação, sendo articulados nas análises empreendidas neste trabalho não apenas nos momentos de afinação que fizeram “o bolo crescer”, mas também naqueles nós dos processos, marcados tanto pelos conflitos, quanto pelos descompassos, estes sim, indícios de grandes *desvios*.

Segundo Bachelard (BACHELARD, 2007, p. 58), “a duração não age ‘à maneira de uma causa’, mas à maneira de um acaso. Aqui, ainda, o princípio de causalidade exprime-se melhor na linguagem da manutenção dos atos que na linguagem da geometria das ações que duram”. O *hábito*, como ato restituído à sua novidade, como assimilação rotineira de uma novidade, segundo Bachelard (2007), pode fornecer uma chave útil para a reflexão sobre atitudes eficazes, sobre táticas eficientes nesse tipo de processo. Nesse sentido, *penetrar imagens* que aparecem em um processo colaborativo de criação, verdadeiros *desvios criantes* e base da *imaginação colaborativa*, pode ser pensado também como um modo de habitá-las e também sugerir uma atitude inversa à acepção convencional do termo “hábito”. Pode sugerir, paradoxalmente, por exemplo, uma atitude de abertura ao acaso, um abrir-se à novidade. Habitar e habituar-se a uma imagem são atitudes inversas: uma gera abertura e receptividade à imagem geradora; a outra, apegos, fechamentos e conflitos. É necessário, pois, diferenciá-las justamente pela busca e acolhimento da novidade.

A imagem é polissêmica. A imaginação, prolixa em sua leitura de mundo. E é justamente a polissemia da imagem, a plasticidade da imagem, o meio propiciador da novidade. A imagem redundante, repete, volta. Mas quando volta, volta diferente, afirma Hillman (1989). Neste sentido, o processo colaborativo é um modo de criação privilegiado para a polissemia e polifonia da imagem geradora, justamente, pelos tantos pontos de vista que a percorrem. Habituar-se a uma imagem é, assim, um *habitar a imagem* repetidamente; exercício característico dos períodos de acumulação sensível que fazem parte de modos colaborativos de criação. É aí que se buscam denodadamente as coincidências, os *acazos significativos*, verdadeiras convicções para o pensamento criativo. *Habitar* uma imagem repetidamente não é,

portanto, endurecê-la, estabilizá-la, algo absolutamente contraditório com os princípios da imaginação material. Mas fazer dela carne, encarná-la, vivê-la e aprofundá-la; tornar-se íntimo dela.

Os momentos de aparição da *imagem material*, aquela que nasce de um corpo-a-corpo do artista com a sua matéria de criação, são, pois, aqueles que busco captar em tais processos, assim como, as condições de progresso da imagem, de seu desenvolvimento, ou, em outras palavras, suas *ressonâncias*, coincidências, *repercussões*, tão bem captadas por Francisco Medeiros, diretor-colaborador do processo de criação do espetáculo **Banho & Tosa**. O “ouro” que ele apontava nas improvisações dos atores evidenciou, em uma segunda leitura (feita a partir da entrevista realizada com ele, da revisão dos diários de bordo do processo e da bibliografia no campo referencial teórico acerca da imagem e do imaginário), era aquele instante de aparição de gestos, palavras, atitudes, de relações afins com o que apontava a imagem matricial da obra, no campo do sensível, mas também, do universo poético e dramático da peça.

Entendo o colaborativo como um aspecto positivo, vantajoso no trabalho com a *imaginação material*. Creio que isso se deve justamente pelos sucessivos *desvios*, introdutórios das pequenas novidades sobre as quais a criação pode *des-envolver-se*. Porém, vejo-o também como um fator de risco para rupturas grosseiras. Isso ocorre quando tais *desvios* se tornam grande demais para uma incorporação, para uma fusão na ordem em curso. É aí que o “andamento se descompassa”, que a trama muitas vezes se perde. Para que o ato progrida, afirma Bachelard (2007), é necessário que o desvio crie *hábitos*. E é nessa *dialética do hábito e do desvio* que proponho, como táticas cruzadas de trabalho no colaborativo, o *habitar a imagem* e o *provocar a matéria*. Atitudes conjugadas no mesmo ato de criação, assim como fora proposto o *penetrar a imagem* e o *deixar-se provocar* pela matéria. Foco em duas linhas de trabalho simultâneas: o trabalho com a imagem começa por uma prospecção material, ao mesmo tempo em que o trabalho com a materialidade da cena não se aliena da imagem geradora. É sob esse ângulo que compreendo o porquê de certas imagens durarem nos referidos processos analisados. E entendo o desenvolvimento da dramaturgia como a coordenação de um modo de enriquecimento da trama, que empresta novidade ao *hábito*, convertendo-o em progresso, *des-envolvendo-o*.

O tempo aparece, dessa maneira, como coordenada imprevisível e absolutamente indissociável de um trabalho com a matéria. “Se um acontecimento se propaga mais depressa na face de um cristal, é porque mais instantes são utilizados nesse eixo do que na outra direção. [...] A fibra é um hábito materializado”, afirma Bachelard (BACHELARD, 2007, p. 74). Trata-

se, pois, de investir mais tempo, mais *atos de decisão*, gerar mais *instantes fecundos* no percurso criativo. Insistir na imagem, lapidá-la, é, neste sentido é impregná-la de tempo e de matéria. *Habitá-la* por mais tempo, *provocá-la* por mais tempo, ter fôlego para *durar* no jogo cênico, *na* imaginação, em outras palavras.

Há, porém, diferentes tempos atuando nesses processos. Em muitos momentos, eles não são sincrônicos – como dito anteriormente: *instante fecundo* para uns; tempo em que nada acontece do ponto de vista subjetivo, para outros. É mister poder sincronizar esses instantes e, se possível, *sincronicizá-los*, afinando motivos e vontades para agir, ou seja, experiências afetivas. “Sim, no fundo mesmo do tempo, para que os instantes façam a duração, para que a duração faça o progresso, cumpre inscrever o amor... [...] o tempo é essencialmente afetivo” (BACHELARD, 2007, p. 89-91).

Assim, me pergunto sobre as condições de duração de uma imagem? E arrisco dizer, seguindo o pensamento de Bachelard acerca da *imagem material* e dos *instantes fecundos*, que são as condições mesmas que tornam possível “entrar no sistema da simpatia e do afeto” (BACHELARD, 2007, p. 92). Ou seja, as condições que dizem respeito a tudo aquilo que tem “razões suficientes para durar” (BACHELARD, 2007, p. 92). Razões afetivas para durar, razões que nascem do coração, segundo Bachelard (BACHELARD, 2007, p. 98), dessa “maior potência para ideias contrárias”. Desse desejo de ir a fundo, de conhecer; desse entusiasmo, desse maravilhamento para com as possibilidades de certas matérias. *A duração* das imagens é, neste sentido, também uma obra, uma decisão do coração.

Essas imagens que duram nos processos analisados configuram-se na pesquisa como verdadeiros *núcleos de ação* e serão agrupadas em unidades cada vez maiores, as quais chamarei de *estações*. Estas revelam os diversos *estados* das imagens criadas. Na verdade, das *imagens criadas* e das *imagens criantes*. São, portanto, *estados* afetivos repletos de possíveis desdobramentos. Serão eles as balizas do progresso das imagens nos percursos criativos que apresentarei no decorrer deste capítulo.

Nesses percursos, *desvios* e mudanças geraram ambivalências e não apenas contradições para a imaginação. Afinal, o pensamento do *ou*, afirma Bachelard (2007), é um pensamento movido pelo intelecto. A imaginação opera de outra maneira, “contraindo antíteses em ambivalências”. A partir desses *estados*, é possível vislumbrar, portanto, o desenrolar de uma *causa* materialmente precisa, algo possível de se apreender apenas em um momento posterior ao da decisão criativa, do ato criativo, por meio de uma “segunda leitura” de tais processos, que a pesquisa visa empreender. No entanto, aquilo que se apresenta agora como uma *causa* já se fazia sentir naqueles processos como certas intuições, *convicções*, como

encantamentos de energia.

Alguns *estados* marcam também *estações* na trama das peças analisadas, delimitando, portanto, além de um campo de experimentação ou de um *campo de força* para futuras emergências, também valores de composição.

A noção de composição tem com efeito uma virtude dinâmica. Traz consigo a rapidez. Essa rapidez não é uma simples velocidade. Vem acrescida das características de facilidade, da euforia [...]. Esse dinamismo [da compreensão] é contemporâneo de um recomeço. É uma causa que sabe ressurgir depois de seu efeito. É um ritmo. [...] Tudo o que cresce, se enriquece interiormente. É o enriquecimento interior que determina o avanço. O avanço é apenas uma consequência. (BACHELARD, 1988, p. 73-79).

Esse enriquecimento dá provas da necessidade de um período de acumulação sensível compartilhada antes do trabalho com a forma propriamente dita. É o momento crucial para a acumulação dos materiais. Um período de pesquisa de campo, de vivências compartilhadas, experimentações diversas, as quais continuam por todo o processo, mas que, nesse início, marcam profundamente o trabalho imaginativo, pois fundam-se em uma ampla busca pela matéria da imaginação. Essa busca material continua na mesma proporção que o trabalho sobre os fatos do trabalho, as propostas, os temas e objetos dispostos para experimentação, pelo *ato criador*, aquele absolutamente ligado às “razões do coração”, da simpatia e do afeto. Essa dialética entre idealização e realização irá, pois, prolongar-se por todo o processo. Mas, de início, é a matéria da imaginação que busca ancorar-se em uma forma por meio de experimentações, das prospecções sobre os mais diversos materiais dispostos para o trabalho. Essas experimentações são a marca de uma imaginação sensual, baseada num verdadeiro corpo-a-corpo com a matéria. É o momento em que se “tateia” absolutamente no escuro, período de uma leitura prolixa e sem censura; em que se devoram diversas fontes, em que se sonha e se escreve. Muito. O diário de bordo, nessa fase, pulula de registros. É realmente uma fase de grande prolixidade imagética. Tudo “entra na roda” pela imaginação em sua busca por *ressonâncias* e *repercussões* – indício de um trabalho imaginativo com base material.

Assim, o trabalho da imaginação nos processos colaborativos revelou-me duas facetas, o trabalho de lapidação da matéria e de composição da forma, o qual encontra na dialética *da causa material* e *da causa formal*, proposta por Bachelard, seu fundamento.

[...] dois tempos de progresso: estabelecimento da forma e intercalação material, sendo os dois momentos inevitáveis de toda atividade coerente, ou melhor, tornada coerente, de toda atividade que não é pura e simplesmente feita de acidentes. Só uma atividade tornada coerente pode renovar e constituir uma realidade temporal definida. [...] Insistir apenas na necessidade das causas, eliminando em pensamento os acidentes que dificultam efetivamente o desenvolvimento desta necessidade, é na verdade [...] realizar uma abstração. Tome-se uma causa tão eficiente quanto se quiser, haverá sempre no desenvolvimento de sua eficácia um campo livre para possibilidades de interrupção ou de desvio. (BACHELARD, 1988, p. 80-82).

O duplo trabalho sobre a matéria e sobre a forma pode ser lido também na perspectiva das *causas* e de seus *desvios*. Dos começos e dos acontecimentos decisivos, das *imagens geradoras* e suas mudanças. Sem que tais *desvios* e mudanças impliquem necessariamente uma contradição em relação à ordem em curso. No campo da imaginação, podemos traduzir a dialética proposta por Pareyson (1989) da seguinte maneira: *imagem imaginada* e *imagem imaginante*.

2.2 Conflitos

O colaborativo é um espaço propício tanto para *ambivalências* quanto para contradições. As contradições denotam encruzilhadas interessantes. A imaginação poética não conhece a contradição, afirma Bachelard (2007). Ao contrário, sabe criar ambivalências a partir de acontecimentos lidos como contraditórios pela razão puramente intelectual. São as “razões do coração” as que sabem produzi-las. Vale ressaltar que a ambivalência é ativa justamente por ser acausal, porque os dois termos que a compõem não derivam um do outro, mas coincidem no mesmo instante criador. Na base da ambivalência há, portanto, uma coincidência. Não se trata de uma operação *a posteriori*. Há uma “razão profunda” operando aí. Sintonizar, afinar *na* imaginação é, portanto, uma atitude que não conhece contradições, sabe ambivalências. O aparecimento de uma contradição denota o aparecimento de um conflito. E esse conflito pode vir, muitas vezes, de uma desatenção, de uma dissintonia, de uma disritmia *na* imaginação. Algo a ser detectado e, se possível, corrigido pela direção. Os foros de discussão têm, portanto, também essa função de re-sintonizar o grupo *na* imaginação.

As contradições são, em muitos momentos, o lugar da escolha do que fica em um processo e do que se descarta. Se é algo que deve ficar ali em estado de latência porque não pôde servir de motivação suficiente para o desenrolar de uma trama, ou se será descartado por tratar-se de um desvio demasiadamente grande neste sentido. No entanto, no campo dos conflitos, se esse descarte for feito apressadamente, corre-se o risco de se perder uma grande oportunidade para a escuta dos materiais; podem-se perder ocasiões futuras para a emergência

de ambivalências. A sensação mais comum quando isso se dá é de que o tempo foi “curto demais”, de que não houve tempo suficiente para experimentar mais e mais fundo, para se aprofundar em certas vivências. Ouvi isso de muitos autores-diretores; tive essa sensação reiteradas vezes.

Creio poder afirmar, portanto, que o processo colaborativo tem a coincidência como ponto nevrálgico e o trabalho de acolhimento das contradições na busca das ambivalências da imagem, como meta. E sinto que esse acolhimento passa, muitas vezes, pela espera.

A matéria termina respondendo ambigualmente aos inquéritos feitos. Não encontraremos mais a matéria sutil e precisa sempre à disposição da experiência. Será necessário esperar que ela produza sempre seus eventos. Estamos agora na espera [...]; ausência não é uma mudança de lugar. Com efeito, o microfenômeno só se produz no nó de coincidências, não aparece ao longo de todo o fio. Fora dessas coincidências, não há espaço para nenhuma experiência. [...] Não importa qual seja a série dos eventos estudados, constatamos que esses eventos são cercados por um tempo em que nada se passa. [...] a alma não sente, não pensa, não reflete nem deseja continuamente. Nossa hesitação temporal é ontológica. Ela nos ensina, com efeito, a perceber uma sucessão nitidamente heterogênea, claramente marcada por novidades, estarrecimentos, rupturas, cortada de vazios. Ela nos ensina uma psicologia da coincidência. (BACHELARD, 1988, p. 33-34).

As sensações não estão ligadas; é nossa alma que as ligas. E é assim que a poesia, ou mais genericamente a melodia, *dura* porque *retoma*. Assim, sempre a mesma conclusão: um processo homogêneo nunca é evolutivo. Só uma pluralidade pode durar, pode devir. E o devir de uma pluralidade é polimorfo, assim como o devir de uma melodia é, a despeito de todas as simplificações, polifônico. [...] a continuidade é essencialmente dialética, ela resulta de uma conciliação dos contrários e temporalmente é feita de abandono, de referência ao futuro ou de refluxo com o passado. Então aparece, em sua exata desconexão, a *causalidade poética* [...]. Ser poeta é multiplicar a dialética temporal, é recusar a continuidade fácil da sensação e da dedução [...]. (BACHELARD, 1988, p. 105-115).

Uma espera que é também oportunidade para uma atenção cuidadosa para com as emergências expressivas, para o que ressurgir, para o que ressurgir melhor e que, por isso, se *des-envolve*; ou seja, uma espera mostra, esgarça uma possível trama. Creio, não apenas pela vivência de tais experiências artísticas em primeira pessoa, mas também pela oportunidade de uma “segunda leitura” sobre elas, que a *imagem geradora*, desde que habitada, vivenciada sem quebras ou submissão, ou seja, trabalhada criativamente, pode ser, ela própria, fonte das coincidências.

Penso, a partir da leitura dos processos de criação de **Banho & Tosa** e **Bonecas Quebradas**, se a dialética do *habitar a imagem* e do *provocar a matéria* não deveria ser condição do desenvolvimento da trama e suas personagens, ou seja, se a rítmica do *hábito* e da *provocação*, da idealização imagética e da realização material, não deveria ser exatamente a maneira de ritmar o trabalho de afinação do conjunto das imaginações para dar a ver uma trama possível e coletivamente desejada. Penso que para o trabalho colaborativo convém pensar se os esforços empreendidos estão sendo sintonizados *na* imaginação. Talvez esta seja uma primeira consideração a se ter em mente. Sinto que uma dissintonia aparece sempre que perdemos o contato com a realização material da imagem, ou, num sentido inverso, com a *imagem geradora* da obra.

Outra consideração importante acerca do trabalho de afinação do conjunto é, por isso mesmo, a desconstrução prévia. Se em um processo colaborativo deve preocupar-se com a harmonia na construção poética, creio que o lema de “cada cabeça uma sentença” se apresenta aqui como problema crucial para a criação colaborativa. Por isso, certa desorganização inicial se faz necessária para romper com alguns apegos, velhos hábitos e desejos exclusivos e excludentes. Ao lado da vivência sensível compartilhada, aparece nos processos vivenciados um esforço por parte da direção e/ou da assessoria dramaturgica – respectivamente, em **Banho & Tosa** e em **Bonecas Quebradas** – de apaziguar tudo aquilo que aparecia como forçado, impositivo, como formal demais, como convicção apressada, na busca por uma sintonia nascida da atualidade da cena, “do que a obra pedia”. Pois há de se ter cuidado com as possíveis teleologias da imaginação formal, típicas do pensamento projetista. O possível e o provável ligam-se àquilo que já se conhece, àquilo que se espera reencontrar e a uma tentativa de preenchimento das lacunas de um conhecimento incompleto sobre uma trama e suas personagens. Hábitos de atores intérpretes.

A atitude do ator em um processo colaborativo de criação deve ser outra. Nele, há tudo menos a teleologia de um lugar provável e possível a ser alcançado. Tudo se baseia na consciência de um caminho a se descobrir, ou melhor, a se criar. Esta é a única certeza. A *imagem seminal* é a baliza e a bússola, um norte; aponta um caminho, não o lugar de chegada. Por sua polissemia fundamental, não serve ao preenchimento de lacunas, nem a um conhecimento unívoco. Pelo contrário, abre o diálogo ator-personagem e autor-trama a inúmeras possibilidades.

O profundo, aqui, não se deve, portanto, a uma causalidade teleológica; é também um aprofundamento rítmico. Um ritmo composto por atos criativos que ligam sem subordinar os *núcleos da ação*, os *estados* das personagens e as *estações* de uma trama, à guisa de um criar

e destruir contínuo e ritmado. As imagens mais potentes, para mim, foram aquelas que tiveram razões afetivas para durar, condições materiais de resolver contradições e criar ambivalências. Duraram porque conseguiram contornar obstáculos, exigindo de mim fôlego suficiente para esperar por coincidências. Sob esse ângulo, os conflitos são a contraparte das coincidências nos *desvios criantes* desses processos criativos. Assim, para a quebra de crenças, para desfazer apegos a imagens puramente formais e para novas descobertas, deve-se também promover *desvios*.

Pois há discussão uma vez que você afirma energeticamente; se você está despreendendo forças nervosas, um pouco de sua alma e de sua duração vivas, é que alguém ou alguma coisa está oferecendo um obstáculo; alguém o desmente, você afirma. Mas talvez você esteja pensando sozinho; suas afirmações parecem plenas e tranquilas, fortes e primeiras. [...] Sempre e em toda parte só se afirma psicologicamente aquilo que foi negado, aquilo que se concebe como negável. [...] O deslumbramento parece fundado numa dúvida preliminar; o verdadeiro apareceria à frente de um fundo de erros; o singular sobre um fundo de monotonia; a tentação sobre um fundo de indiferença; o afirmativo sobre um fundo de negações. [...] A decisão, o juízo, é uma conquista sobre o medo, sobre a dúvida, sobre o erro. A própria unidade de um objeto resulta de nossa adesão global; sua diversidade resulta de nossa recusa ou de nossa dispersão (BACHELARD, 1988, p. 21-25).

Dito de outro modo, a *imagem material* é uma prerrogativa inalienável do trabalho, fator de afinação de imaginações, de construção de uma convicção vital no processo de *desenvolvimento* da forma – da encenação, da trama e das personagens. Sendo uma causa do coração, a matéria da imaginação é uma mobilização psíquica, uma vontade de agir. Deve ser despertada, precisa ser trabalhada. No processo colaborativo, trata-se de um agir num campo de grandes incertezas. Nesse sentido, os conflitos também podem servir para a educação de uma convicção vital.

As imagens que duram nos processos colaborativos de criação fundem-se também no julgamento da experiência, naquilo que aparece como uma coincidência entre o eu e as coisas. A imaginação é sempre um julgamento de valor, é sempre uma valorização. Uma razão do coração. E como é no corpo que o trabalho com as imagens se dá, é ali que as razões do coração devem aparecer. Os esforços de continuação de uma ação são, portanto, esforços físicos. Assim, para fazer durar uma imagem, requer-se da atuação fôlego suficiente para durar no jogo cênico, vontade de durar *na* imaginação; em outras palavras, envolvimento e entusiasmo, ou, como diz Bachelard (1996, 1998, 2008), maravilhamento para com as possibilidades de certas matérias. Vale lembrar que, para Jung, esse envolvimento, esse entusiasmo, é ingrediente sempre presente nas coincidências, nos acontecimentos

sincronísticos³⁷ (JUNG, 2000).

Esses esforços marcarão as mudanças, os *desvios*, os acréscimos de novidade que fazem fluir os processos. E também, é claro, os conflitos, pois, como dito anteriormente, a mudança carece de sincronismo (BACHELARD, 1988). Pode ser oportunidade para uns, crise para outros. É justamente em torno desses acontecimentos que se estabelecem os chamados foros de discussão, para “reter” ou “isolar” esses momentos fugazes que marcam tão bem os *desvios criantes* em tais percursos. São os conflitos, portanto, matéria também para a emergência de ambivalências. Os foros servem, dessa maneira, para realçar os conflitos, destacar os *desvios* do tempo ordinário, em uma captura feita pela construção de tempo em torno de uma *ocorrência expressiva*. Todo *desvio*, no entanto, pede à cena esforços de continuidade. Assim, os foros de discussão são uma oportunidade para se fazer vê-los, afinando, sincronizando os diversos pontos de vista sobre as *ocorrências expressivas*.

2.3 A trama e os foros de discussão

A trama no colaborativo não é uma trama pura. É um tecido composto de “fios” diferentes, sujeito a toda sorte de contaminações. Uma trama que procede por adensamentos e deslocamentos contínuos. Nesse movimento complexo, se aprofundam os elementos que a compõem a partir da atenção cuidadosa às ambivalências. Nossa tendência primeira é sempre contradizer, contrapor. Esse ponto de hesitação, creio, deve-se à necessidade que temos de nos afirmar criativamente na obra, e também a uma dificuldade de se perceber as mudanças de qualidade no trajeto das imagens. Os *desvios* são comumente percebidos no sentido de um deslocamento; há sempre o medo de “sair dos trilhos”. Mas sinto que, em muitos momentos, tais *desvios* foram imprescindíveis para um alargamento e para um adensamento maior das primeiras imagens, para uma readequação das ações propostas e para um aprofundamento no universo imaginário da obra. Esse lugar do embate entre o eu e as coisas, dos conflitos, das afirmações e negações, da dúvida, da hesitação, é também condição do progresso, afirma Bachelard (2007). É nesse ponto, nesse nó entre o eu e a matéria, que se escolhe. E a primeira escolha é sempre confiar ou não no processo, aceitar ou não um *desvio*.

Todo maravilhamento, diz Bachelard (1996), é uma convicção de que estamos no caminho certo. Nesse sentido, o *desvio*, a novidade, pode ser oportunidade para um acolhimento ou para uma luta. De um modo ou de outro, pode-se estar engajado na imaginação. Lutar pode convocar forças de ataque muito interessantes e toda *provocação* é uma ocasião para o

³⁷ Cf. Capítulo 1 desta tese, p. 69.

aparecimento de uma imagem. É nessa tensão ou, inversamente, na receptividade, que a imagem abre um porvir de linguagem, é pela convocação de nossas *forças criantes* que ela nos faz participar mais ativamente da criação.

Assim, o que eu pretendo realizar neste capítulo é justamente a redescoberta desses impulsos da *imaginação criante* nos processos de criação de **Banho & Tosa** e **Bonecas Quebradas**, revistos pelas *ressonâncias, repercussões e desvios* que se deram naquilo que chamo aqui de dialética do *habitar a imagem* e do *provocar a matéria* e na rede de afetos e de imagens que se forma em um processo colaborativo. Nela, por vezes, minha imaginação adensou de matéria pela contribuição de outros criadores. Quando isto aconteceu, estabeleci um elo de confiança, de simpatia e afeto com a criação de meus parceiros de trabalho. Absorvi-a e soube jogar com isso, porque essa criação ressoou em mim. Encontrei espaço para jogar “na mesma faixa”, num mesmo registro que eles, e isso me deu a confiança de um caminho possível trilhado em conjunto. Por vezes, mais do que isto. Pude descobrir também em mim, por *repercussão*, o lugar da inquietação de meus parceiros de jogo, entrando na criação com a alegria da descoberta que o outro me proporcionou. Afinal, como afirma Bachelard (1996), uma repercussão profunda nos dá a confiança de que estamos criando algo juntos. Não obstante, houve incontáveis vezes em que me dei conta de estarmos jogando em “faixas diferentes”, como também perceberam outros colaboradores. Nesses momentos, fica clara a existência de tempos muito distintos, ritmos diferentes. Mais do que conflitos, tristes descompassos que dificultaram que o jogo e seus participantes se potencializassem, que se alimentassem mutuamente e que “o todo crescesse”. Os adensamentos da trama necessitam de coincidências. E há momentos, infelizmente, em que isso não ocorre.

Por isso, a necessidade de se estabelecer foros de discussão, como aponta Kartun (Apêndice F). Pois, nesses foros, se pode ajustar os tempos, sincronizar os ritmos. A “linguagem eloquente sobre o que se passou com o corpo” é uma maneira, também, de mobilizar afetivamente os participantes para o ato criativo. Uma outra forma de dizer: regular o tempo em torno de um acontecimento para que todos possam estar presentes aí, no instante da criação.

De outra forma, os foros são também uma oportunidade de se criar motivações para o agir, de atizar a vontade de agir introduzindo razões afetivas suficientes para tal. São, portanto, fatores importantes para a afinação do conjunto das imaginações em jogo em um processo colaborativo. A necessidade de sincronizar os diferentes tempos estaria, pois, na base desses momentos de discussão.

Quando realizamos esse sincronismo, ou seja, quando colocamos em correspondência duas sobreposições de dois psiquismos diferentes, percebemos que temos em mãos quase todos os substitutos da adesão substancial. Não pensamos talvez na mesma coisa, mas pensamos ao mesmo tempo em alguma coisa. Que união! Toda interpsicologia deveria de início colocar o problema da correspondência temporal e não aceitar sem discussão o sincronismo como um efeito. (BACHELARD, 1988, p. 97-98).

Do ponto de vista da imaginação, é necessário que nesses foros também se desenvolva a capacidade de sonhar, que se exercite uma leitura de mundo aberta a diversos estímulos, meios e oportunidades. Que se estimule uma atitude de acolhimento no coletivo, no lugar da réplica ou da crítica. É necessário o desenvolvimento de um *pensamento que devaneia* e de um *devaneio que pensa*, nas palavras de Bachelard (1996), de um pensamento-devaneio que se abra a múltiplas experiências para que, aos poucos, se desenvolva também uma atitude coletiva mais apta a acolher ambivalências do que a perceber contradições.

O *pensamento que devaneia* é um pensamento flexibilizado pela plasticidade das imagens. Isso porque, afirma Bachelard (1996), a imaginação é um *mediador plástico* entre o ser o mundo. Ou seja, ela borra as fronteiras entre o eu e as coisas, proporcionando um espaço de acolhimento, de receptividade em nós para as coisas do mundo. Para o autor, “as imagens nunca se contradizem” (BACHELARD, 1996, p. 167). A prolixidade da imaginação denota, pois, uma atitude acolhedora e uma capacidade de escuta, uma abertura da escuta.

É preciso, portanto, num esforço de afinação das diversas imaginações em jogo em um processo colaborativo, saber acolher, digerir, processar as coisas do mundo. Tomá-las em “pequenos goles”. É preciso saber despertar a curiosidade por se conhecer as coisas em sua intimidade, estimular o desejo de intimidade do ator para com as coisas que cria, seu envolvimento sensual, psicofísico, com a trama e as personagens, com os objetos, os tempos, com o espaço da cena; enfim, com a plasticidade da encenação. Assim, é fácil notarmos quando não estamos *na* imaginação. Quer dizer, quando optamos por resolver as coisas rapidamente, na ideia, por dedução. Tomo como inspiração a afirmação de Bachelard (1996, p. 6): “Tenho certeza disto: quando minha pena borra, estou pensando atravessado”. O pensar atravessado é esse pensar sem sonho, sem devaneio, uma incongruência para a imaginação.

Resolver as coisas na ideia é sempre um risco no processo colaborativo de criação. A falta de estrutura que marca o início e boa parte desses processos é fonte de instabilidade e de insegurança para seus participantes. Assim, esses foros de discussão são oportunidades também para o estímulo a agressividades da manualidade, à ousadia do ator, à sua audácia, a um desejo de afrontar, de dominar a matéria.

2.4 Estudo de casos

Ambos os processos tiveram um “nascledouro comum”: um título. **Banho & Tosa** e **Bonecas Quebradas**. Ali, o cão, “o melhor amigo do homem”; aqui, a boneca, “o duplo feminino”, foram os guias nos respectivos percursos criativos. Em cada qual, um gênero envolvido, como coloca Verônica Fabrini, atriz e diretora nos espetáculos. O que seriam esses dois títulos, como lê-los na *perspectiva da imagem*? Dois substantivos em **Banho & Tosa**. Um substantivo e um adjetivo em **Bonecas Quebradas**. Esses duplos masculino e feminino, esses nomes duplos, o que podem abrir à imaginação? O que, a partir de si mesmos, sem referir-se a outra coisa além de si, já provocam de criação, já mobilizam? Já seriam *provocações criantes*? Busquemos habitá-los.

Um experimento; uma viagem. Foi assim em cada um dos processos. No experimento **Banho & Tosa**, ativados por essas duas substâncias dinâmicas, esses dois verbos de ação – banhar e tosar – guiados por essa tentativa de limpar e de exterminar qualquer germe ou corpo estranho, algo de onde pudesse brotar o anormal, o diferente, fomos provocados pelos motivos da assepsia e do enquadramento perfeitos. Procedimentos cirúrgicos de contenção, de solução radical contra o animal no homem. Em **Bonecas Quebradas**, a viagem conduzida por uma imagem – a visita à *isla de las muñecas*, a residência artística no México, o encontro com o horror do caso Juarez – foi provocada por um desejo de *penetração* em uma imagem-sintoma e acabou guiando um processo de conhecimento baseado na vivência sensível compartilhada e na estruturação de uma dramaturgia coletiva amparada por documentos de um caso real.

Dois percursos diferentes. Em ambos, a polissemia característica da plasticidade das imagens adensou a experiência artística, tornando cada vez mais complexa a trama que se desenvolvia em cada processo. Em **Banho & Tosa**, cinco atores à procura de uma história lembram a célebre *Seis Personagens à Procura de um Autor* (1921), de Pirandello. “Realidades criadas”, personagens nascidas para a cena e não para a literatura, afirmaria o autor italiano sobre os *Seis Personagens* que surgiram à sua imaginação. Em **Bonecas Quebradas**, ao contrário, uma história que parecia buscar seus atores. Uma infância reatualizada por uma imagem, a boneca quebrada, levou-me ao encontro com outra imagem, trazida pela minha sócia, Lígia Tourinho, há anos atrás: uma ilha na Cidade do México, na qual centenas de bonecas estão penduradas em árvores e ocupam casebres abandonados do local. A boneca quebrada da minha infância se duplicava nas bonecas da ilha mexicana e parecia querer falar mais. Minha visão infantil era enriquecida por tantas outras vozes proveniente das diversas maneiras de se abordar os materiais dispostos ao largo do processo de criação do espetáculo, como, também, pelas tantas camadas da trama revelada pelos documentos sobre os quais nos debruçamos.

2.4.1 Banho & Tosa

2.4.1.1 Prelúdio



Figura 9 – Imagem do catálogo de referências para o processo de criação de Banho & Tosa (Albrecht Dürer, *Melancholia I*, 1514, gravação, 24 x 18.5 cm. Nova Iorque/ The Metropolitan Museum of Art).

2.4.1.2 Aonde pode te levar uma imagem?

Cinco homens-cães sobre escombros, uivando para uma Lua gigante, que começa a despontar na parte inferior do telão branco ao fundo do palco. Os uivos tornam-se mais frequentes à medida em que o grande astro ocupa lentamente todo o ciclorama e, já inteiro na tela branca, é emoldurado por eles.

Após inúmeras tentativas de se criar um fim para aquele “experimento cênico”, o uivo lamentoso à Lua, à imagem final de *Melancholia*, de Lars Von Trier, foi a única opção aceita pelo coletivo após largos foros de discussão. A possibilidade que mais se aproximava do mistério que habita o espaço entre o niilismo e o messianismo em um mundo que parece destinado ao caos. Por fim, nos convencemos de que não se tratava de desistir ou revolucionar. Havia algo que não compreendíamos ainda. Soubemo-nos pequenos demais diante do infinito universo com suas galáxias e estrelas. Paramos quando começávamos a querer aceitar o mistério, a parecer ouvi-lo.

Era maio de 2015 e, no Deptº de Artes Cênicas da Unicamp, fechávamos o segundo experimento de **Banho & Tosa**, a ser apresentado em seguida nas cidades de Araras, Botucatu, São Carlos, Campinas e Ribeirão Preto, entre maio e julho daquele ano. A imagem melancólica de um cão lamentoso parecia justa. Afinal, a melancolia é tão companheira do homem quanto o cão, como bem retrata do quadro de Durer, no qual a melancolia é representada por uma figura alada à espera de alguma inspiração para continuar uma escrita interrompida. Ao seu lado, um cão galgo, símbolo desse estado de espírito na imagética renascentista, dorme; ele também à espera de um momento de atenção e carinho de seu dono. A imagem escolhida pelo grupo era, portanto, a do lamento e da espera. Esperava, ela também, para um encontro com o público; precisava ser testada pela cena, a grande “prova dos nove”.

“Era tão bonito!”, recorda o dramaturgo do processo, Paulo Rogério Lopes. “Eu e Chico estávamos aos prantos, e minha mulher estava ‘na dela’. E eu falei ‘nossa, não atingiu’. Não, é que ela não estava no processo”, diz ele, a respeito dos ensaios finais da peça. Orquestrando quem uivava a cada vez, intensidade e frequência, o diretor, Francisco Medeiros.

Eu me lembro da gente de frente para o Chiquinho, com a sua camiseta escrito “Hope”, e a gente tentando falar um fim. E não combinava! Cada um falava “eles saíam”; “não, eles não saíam”; “a porta se abre”, “não, a porta não se abre”; “eles vão embora”; “eles vão embora aos poucos”; “quem vai embora primeiro?”. A gente não conseguia... eu estou falando isso quase como uma hipérbole da ideia de não-teleológico; a gente não conseguia nem chegar no fim! “Quer coisa menos teleológica do que aquele final? (Verônica Fabrini, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice J).

Neste estudo, pretendo traçar o percurso das imagens que guiaram o processo colaborativo de criação do espetáculo **Banho & Tosa**, produzido pela Boa Companhia, de Campinas, e para o qual fui convidada a colaborar como atriz. Trato aqui, em uma perspectiva muito íntima e em diálogo com alguns companheiros, desse percurso que começou com as primeiras imagens sobre um título e sobre cinco figuras ficcionais para a criação da trama das ações da peça. Trato, também, dos diversos *desvios* provocados por um modo colaborativo de criação concomitante de texto e cena, os quais foram responsáveis não apenas pelos adensamentos e aprofundamentos das primeiras imagens, mas também por rupturas e retornos ao longo do processo. Revivo-o em uma espécie de “segunda leitura” para encontrar as *imagens materiais* da obra, como sugere Bachelard (1998), e sigo-o a partir dos distintos momentos da criação, buscando dar a ver *núcleos de ação*, diferentes *estados* das imagens criadas e sucessivas *estações* da trama, com o objetivo oferecer um panorama sobre o trabalho da imaginação em um processo colaborativo de criação, a partir da perspectiva de uma atriz.

A pergunta “aonde pode te levar uma imagem” também propõe uma reflexão sobre modos de se pensar a imagem e a imaginação, sobretudo, em tais processos. Propõe, pois, uma reflexão sobre a capacidade que uma imagem tem de guiar a criação em colaboração e de afinar diferentes imaginações em jogo nesse tipo de processo, a partir de um enfoque crítico sobre a teleologia das imagens, facilmente suscitada pela pergunta que abre este capítulo. Ao contrário do possa sugerir o subtítulo citado, busco um conhecimento sobre o tema em estreita relação com a prática artística vivenciada, a qual, pela quantidade de atravessamentos, de vozes, expectativas, desejos e experiências sensíveis, parece contradizer uma perspectiva teleológica.

“A imagem arma um *telos*”, “estrutura demais o início de um processo”, ouvi de alguns dos entrevistados nesta pesquisa³⁸. No entanto, como isso é possível em um processo marcado por uma polifonia radical e por atravessamentos de todo tipo? No processo analisado fica claro que a imagem propunha uma direção; o caminhar, porém, é que determinou como e aonde a imagem pôde nos levar.

2.4.1.3 Primeiro projeto

O projeto contemplado, em 2014, no Fundo de Investimentos em Cultura de Campinas (FICC) para produção e apresentações em diversos locais da cidade, e no PROAC Editais, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, em 2015, para continuação da pesquisa artística em processo e realização de novas apresentações da peça, visava à montagem

³⁸ As entrevistas podem ser conferidas na íntegra nos apêndices da tese.

de um espetáculo teatral veiculador de uma reflexão crítica sobre o modo de vida e os valores humanos na contemporaneidade, os quais encontram seu ápice refletido na denominação “sociedade de consumo”.

Os *pet-shops* serviriam de metáfora para uma criação pautada em laboratórios de experimentação prática, os quais buscariam explorar de maneira mais radical elementos que compõem a linguagem da Boa Companhia, a saber: diálogo entre atuação, dança, performance e música, a partir do trabalho do ator em imersão e em confronto com diferentes temas.

Os trabalhos práticos teriam como desafio tencionar o corpo funcional e utilitário do homem moderno – comprometido com a produtividade e competitividade – com o corpo do ator que se oferece ao ato de criação, encarando o nada que precede o novo na busca por dar uma forma poética à profunda crise de modelos e sistemas sociais, políticos e existências sentida pelo grupo. **Banho & Tosa** deveria, assim, ser tomado simultaneamente como título e provocação, afinal, a companhia desejava tratar de tudo aquilo que deve ser domado, domesticado, embalado, perfumado e pronto para encaixar-se de modo asséptico e inofensivo nos moldes do “sistema”.

A dramaturgia da peça deveria ser criada em processo colaborativo pelo grupo, que convidou, pela primeira vez, um dramaturgo para acompanhar as improvisações, recolher materiais e devolver textos a serem experimentados pelos atores em laboratório prático. A dramaturgia questionaria o modo de vida contemporâneo, marcado pelo consumo desmedido e pela perda de valores humanos e simbólicos. Para além do apelo ecológico que surge à primeira vista, estaria uma questão de fundo existencial: “por que estamos vivendo dessa maneira?”. A propaganda do mundo irreal e a possível relação entre a indústria cultural e a farmacêutica – haja vista a ditadura dos corpos perfeitos e o consumo de antidepressivos, os relacionamentos virtuais, a violência dos programas esportivos televisivos, a forma como as pessoas se comportam no trânsito e a prescrição de ansiolíticos, por exemplo – seriam alguns dos temas a se explorar ao longo do processo de criação.

2.4.1.4 Primeira sinopse

Como primeira sinopse, apresentada ainda no projeto para captação de patrocínio para a montagem, em 2013, tínhamos a seguinte proposta: “num elegante *petshop* de uma cidade qualquer, cidadãos aparentemente comuns trazem seus ‘melhores amigos’ para se adequarem ao bem-viver social. Poodles, Terriers, Pit-bulls, Pugs e outras raças da moda, transitam pela *petshop* – e a semelhança com os donos não é mera coincidência. Na sala de

espera, uma grande tela de plasma distrai os donos com programas de beleza e culinários, enquanto seus bichanos uivam e miam na sala ao lado. Situações cotidianas vão pouco a pouco se cruzando e tecendo um apocalíptico panorama sobre as relações humanas, sobre nossa relação com a natureza e o absurdo cruel no qual nossa sociedade vive mais ou menos tranquila. Vive? Banho & Tosa investiga a ânsia de poder na contemporaneidade. Os truques usados para se ter mais. As imagens, palavras, efeitos, cores, banhos e tosas. Do silicone ao *twitter*. Podemos comprar. Podemos ver, filmar, fotografar, testar. Usufruir e não pagar nada, também podemos. De Búzios a Dubai. Podemos tudo. Basta querer”.



Figura 10 – Imagem de referência para o projeto do espetáculo Banho & Tosa.

Das imagens geradoras de um título composto por dois substantivos de ação – banho e tosa – ao uivo canino da matilha em meio aos escombros de um mundo em franca decadência, qual o *percurso da imagem* no espetáculo? Como esse percurso pode ser apreendido? Seus pontos de partida, suas premissas parecem claros, mas... e seus momentos de virada, seus *desvios criantes*, as mudanças necessárias para o aprofundamento das *imagens matriciais* da obra, para a formação de um campo de forças “atrator de sicronicidades” em um espaço colaborativo de criação?

Quais os momentos em que as diversas imaginações em jogo em tal processo pareciam afinar-se e apontar um caminho? Quais os momentos, além daquele referido fim, em que isso não se deu? Quando é que essa afinação de conjunto não foi apenas um “desejo de

resolução”, como acredita Verônica Fabrini (Apêndice J), mas a marca de uma coincidência coletiva entre os motivos e a vontade de agir, de um acordo espontâneo no grupo, possibilitado por *repercussões e ressonâncias* das imagens criadas, pelas razões compartilhadas da simpatia e do afeto? Como o colaborativo pode ser compreendido de um ponto de vista eminentemente imaginativo? Como o diálogo entre os dois principais eixos da criação em **Banho & Tosa**, a saber, cena e dramaturgia, se deu? O que isso revela sobre as características da imaginação no trabalho? O que se pode compreender sobre aquilo que chamamos nesta pesquisa: *imaginação colaborativa*?

Assim, um título, **Banho & Tosa**, lido na perspectiva da imagem, ou seja, a partir de indagações sensíveis, poéticas e dramáticas sobre esse título, traz, em primeiro lugar, um *pet-shop* e clínica veterinária, animais de estimação e a relação entre o ser humano e o cão, esse melhor amigo do homem. Mas, também, o trânsito entre natura e cultura – o animal banhado e tosado para caber nos lares de hoje, nos apartamentos, nas camas de seus donos, talvez à mesa. Traz bicho que vira ‘pet’ e ‘pet’ que vira ‘filho’ para preencher o vazio de uma existência solitária – desde que castrado e bem limpo.

Afinal, a convivência milenar entre cães e homens é bastante conhecida: cães pastores, de guarda e de caça são companheiros das atividades humanas desde a pré-história. Uma convivência social, cuja hipérbole se constata, hoje, na humanidade “atribuída” ao cão, aos moldes dos desenhos animados da *Disney*. Fantasia espelhada nos novos arranjos familiares, em que “pais” e “mães” de cães movimentam uma indústria milionária, da ração aos brinquedos e produtos veterinários, dos artigos de festa de aniversário e da “moda pet” aos hotéis e creches de animais, dos já tradicionais banhos e tosas semanais aos passeadores diários. O homem domestica o cão, mas é domesticado por ele? A História prova que sim, que os seres humanos passaram a se organizar em comunidades produtoras de alimentos graças à presença do cão. Mas será que aprenderam com o cão também os valores da fidelidade, da lealdade e do cuidado? Gostaríamos de investigar poeticamente essa relação e entender onde foi que isso parece ter se “torcido” até o cúmulo da “humanização” do cão e sua terrível contraparte: a bestialização do humano.

Esses foram os disparadores do processo de criação do espetáculo **Banho & Tosa**, iniciado em janeiro de 2014 e desenvolvido em duas etapas – de janeiro a abril de 2014, e de fevereiro a julho de 2015. Ao longo de tal processo, diários de bordo, imagens, textos (várias versões da dramaturgia do espetáculo), uma gênese da personagem, referências visuais e audiovisuais, entrevistas, experimentos práticos, improvisações, etc., tudo serviu de material para a composição da obra e, especificamente, do papel de Milu, desempenhado por mim na

peça. Caso clássico de um processo colaborativo de criação concomitante de texto e cena, no qual, mantidas as diversas funções artísticas necessárias à construção do espetáculo teatral, a composição final dá-se mesmo na tessitura dos diversos fazeres em jogo no espaço e no tempo de um convívio intensificado pela busca compartilhada e pela escuta aguçada e aberta às mais diversas fontes de materiais. Os materiais tiveram, pois, importância crucial nesse processo, sendo utilizados também nesta espécie de “segunda leitura” sobre o processo.

Como em todo trabalho criativo, muita coisa foi aproveitada e muita foi jogada fora. Mas o intrigante aqui é que, na falta da objetividade de um texto dramático pré-existente, na falta de uma estrutura servindo de guia (ou, ao menos, de pretexto) à criação, o início do processo deu-se por indagações sobre o mundo e gerou em todos uma atenção especial à busca de um enredo e da lógica das ações das personagens, as quais, de início, baseavam-se em apreciações muito subjetivas sobre algumas poucas informações fornecidas pela idealizadora do projeto, Verônica Fabrini, aos atores, para o começo do trabalho prático. Por vezes caótico, o percurso criativo de **Banho & Tosa** construiu-se sobre um saber um tanto obscuro de início, que nos obrigava à tomada de atitudes e ao estabelecimento de escolhas sem que qualquer certeza fosse dada como garantia. Tudo era provisório e deveria ser testado para sabermos se funcionava ou não. E esse funcionar sempre tem algo de misterioso, porque sabemos o que funciona, ainda que provisoriamente; porém, clareza e exatidão sobre o porquê de algo funcionar ninguém tinha ao certo. Nem se o que funcionava iria *durar* ao longo do percurso criativo. E é assim sempre, em qualquer processo de criação. Porém, no modo colaborativo de construção concomitante de texto e cena, isso se apresenta de maneira paradigmática, porque não há nele espaço para teleologias, porque a abertura fundamental dos participantes de tais processos à criação de territórios existenciais, a novos modos de ser e de fazer, produz um campo de forças atuantes nas transformações, nas modificações contínuas das intenções e expectativas do coletivo, gerando vetores de criação a partir da ressonância, repercussão ou conflitos de ideias e imagens.

Desse modo, desde o início do processo, a questão sobre como se dá essa afinação das diversas perspectivas sobre as referências mínimas colocadas pelo trabalho, a saber, o título e as diretrizes básicas sobre espaço, tema e personagens – a partir das *imagens matriciais* e das indagações sensíveis, poéticas e dramáticas sobre elas – sobressaiu-me a qualquer outra.

Quando falo de indagações sensíveis, poéticas e dramáticas, sigo Mauricio Kartun (Apêndice F) em sua apreciação sobre modos de abordagem da imagem geradora de uma obra teatral. Ou seja, 1) a partir do que se passa no plano concreto da realidade – da experimentação prática da relação entre cão e dono, por exemplo, e dos materiais postos para explorações físicas

em um determinado espaço; dos figurinos e adereços, e das diversas qualidades de movimento que vão se adensando e sendo incorporadas; 2) a partir do desdobramento poético sobre o “banhar” e o “tosar” – ao cercar outros sentidos possíveis para essas imagens geradoras, como, por exemplo, o esforço sobre-humano de adequação, de civilização, de rompimento e dominação da Natureza; 3) e, por fim, a busca das possibilidades que a imagem geradora abre no campo da ação e do conflito entre as personagens, visando ao contexto ficcional propriamente dito, no qual se estabelece uma situação dramática para desenvolvimento da trama.

Assim, perguntei-me, desde o início dos trabalhos, sobre como não nos diluirmos em um caos de subjetividades e sobre como seria possível ordenar um processo de criação poética composto por tantas vozes. E, também, como nos orientarmos para um sentido comum da obra (e não para o senso comum – e esse era justamente o grande desafio e um dos problemas centrais do processo) e sobre quais dados objetivos dispúnhamos para uma coerência de linguagem, senão, ao menos, para a percepção de uma trilha criada em conjunto ou de uma possível direção.

Essas perguntas fundamentam o objetivo principal da pesquisa: olhar para o caminho percorrido e buscar ali certas pistas que lancem luz sobre o trabalho que permitiu esse tecer em conjunto, e também sobre o que não permitiu. As referências que possibilitaram as escolhas realizadas, a partir de um trajeto lido sempre numa via de mão dupla: entre o ser do artista e as demandas da obra, entre os desejos e as contingências, na dialética do saber e do encontrar. Embates próprios da experiência que o ato de criação em colaboração proporciona. Um trajeto próprio do imaginário, como tão bem descreveu Durand (2002).

A abordagem da imaginação no trabalho passa, portanto, pela compreensão de que ela atua em um complexo campo de forças, no qual estão a concretude dos dados materiais disponibilizados no instante do fazer artístico, da criação – o que alguns autores chamam assertivamente de “jogo” (com os elementos constitutivos da cena) – e a memória individual e coletiva, na perspectiva de um determinado campo cultural. Em outras palavras, estão a concretude dos dados do instante criativo, no atravessamento de diversos afetos e das memórias que formam nosso gosto e modo de agir, nossas predisposições e entendimento de mundo, nossas percepções e estranhamentos. É na imbricação dessas forças que é tecida a obra. Por isso, o modo colaborativo de criação apresenta-se como um lugar privilegiado para o estudo da dinâmica da imaginação, ao propiciar uma observação da imaginação do ator nesse complexo campo de forças, no qual todos os criadores participam ativamente do processo decisório sobre tema, trama e personagens – do período de acumulação sensível ao corpo-a-corpo com a matéria

e à lapidação da forma final da obra.

É importante ressaltar que não me limito aos resultados do processo. Afinal, a pesquisa sobre a experiência de criação artística tem valor fundamental na busca por um conhecimento prático e crítico sobre o próprio fazer. Também lido com uma matéria muito sutil; por isso, pretendo não me prender a categorias fixas, que deixam de fora o fluxo processual no qual se entrelaçam imaginação, imaginário e obra. O que eu busco perceber são as conexões e os nós que estão facilitando ou impedindo um movimento inventivo nos processos analisados. As estratégias ou as táticas que se mostraram mais eficazes para a potencialização da imaginação coletiva no percurso de criação. E, mais, me pergunto sobre como o campo referencial teórico da pesquisa pode ajudar a repensar tais práticas e a potencializá-las para novas experiências. Caso contrário, não haveria fundamento algum em revê-las.

Parto, assim, de um mapeamento do processo de criação de **Banho & Tosa** e escolho fazê-lo por meio das imagens materiais trabalhadas ao longo desse percurso criativo, levando em consideração também aspectos estruturantes e dinâmicos da imaginação do coletivo e da criação de um imaginário específico da obra. E, para tanto, debruço-me sobre motivos vários, como temas, imagens, alegorias, situações dramáticas e seus desdobramentos, tais como, enclausuramento, trânsito homem-cão, passagem do tempo, decadência e fragilidade física, luta inglória contra a morte, entre outros.

O discurso narrativo acerca desse processo pede, pois, uma fala (ou uma forma) que dê conta da experiência íntima, de intuições a respeito do ato da criação compartilhada e da autonomia do imaginário gerado pelo coletivo na feitura da obra, sem renegar os fatos do processo, as referências concretas sobre as quais se pode levantar considerações específicas sobre a *imaginação colaborativa* nesse percurso criativo. Essa narrativa dá-se, assim, como obra de testemunho e como guia para novas aventuras, ao rever a paisagem e os relevos do caminho percorrido – panorama e detalhes – ao vislumbrar os encontros e os desencontros que forjaram a caminhada, os passos desejados, as interdições, os esgotamentos e as renovações energéticas que compuseram os modos próprios do trabalho imaginativo no espaço da criação colaborativa em questão, tendo como foco as relações entre atuação, direção e dramaturgia, especificamente, no que diz respeito à criação da personagem Milu, vivida por mim na peça.

Sabe-se que a revisão da rota, dos planos e dos projetos, depende de um estudo profundo, em perspectiva, das escolhas tomadas. Penso que mapear esse processo pode ser útil também para identificar os pontos de estagnação, os descompassos que desorientaram o percurso e, ao mesmo tempo, as diversas camadas das imagens que o compuseram, que permitiram seus desdobramentos, ampliações e aprofundamentos.



Figura 11 – Cena final do espetáculo *Banho & Tosa*. Ator: Eduardo Osorio. Campinas/ Teatro Castro Mendes, jun. 2015. Foto: Maycon Soldan.

2.4.1.5 Ato I – O Banho

- **O começo: as primeiras imagens, as metáforas disparadoras**

Penetrar ou *habitar* a imagem. Começamos, como não poderia deixar de ser, nos colocando “dentro do assunto”, nos alimentando dos nutrientes que eram pouco a pouco digeridos para virar carne, órgãos ou excrementos, caso não servissem. Iniciamos o processo de criação do espetáculo **Banho & Tosa** buscando *habitar* as duas primeiras imagens do título. Um duplo vocábulo evocativo de dois verbos de ação: banhar e tosar. Lavar, “limpar e exterminar qualquer forma de germe”, lembra Verônica Fabrini (Apêndice J); tosar, cortar “na carne, no osso”, como suplicaria mais tarde, na trama, Nando, personagem do artista frustrado com o resultado da sua arte, destinada a “compor o conceito, a realidade do artista e sua obra: iguais e mesmas” (Trecho da dramaturgia).

Duas atitudes absolutamente ativas, visando ao desenvolvimento de uma substância sem adjetivação. Duas imagens seminais que proliferam na imaginação da atriz proponente: da placa pendurada em *petshops* ao espaço íntimo do cachorro diminuído, mirrado pela água e pela tosa higiênica; de lá, para a satisfação do cliente, ao levar para casa um cão bonitinho e cheiroso. E, disso tudo, para a necessidade da mudança radical, para o desvio operado pela vontade humana de dominar sua natureza animal.

Essas imagens marcam, em linhas gerais, a *imagem matricial* no espetáculo, demarcando também, pelas nossas indagações sensíveis, poéticas e dramáticas, o caminho do ganho de poder para o homem (é necessário civilizar, podar a “alma selvagem”) e proliferando em outras imagens desse “mundo cão”, no qual vale tudo para “durar para sempre” – da sedução da “carne dura”, da “cara de revista”, ao esquiteamento. “As coisas não duram para sempre, não, viu? É bom ficar esperto! Está assim de outros de olho na tigela da gente”, avisaria mais tarde, Dedé, personagem da secretária fiel do veterinário, Paulo, dono da clínica e *petshop* dedicada a clientes dispostos a tudo por alguma “exclusividade”.

É necessário dar plena realidade à metáfora, pois a metáfora é uma imagem que atua imediatamente, afirma Bachelard (1996). Uma imagem que ressoa e repercute em nós, ou seja, que se desdobra, que se ramifica e que se torna nossa porque encontra, em nosso íntimo, razões da simpatia e do afeto necessárias para um acolhimento. “Meditar sobre uma origem, não é isso sonhar? E sonhar sobre uma origem não é ultrapassá-la?” (BACHELARD, 1996, p. 104). Os começos, as imagens iniciais lidas na perspectiva da imagem, ou seja, metaforicamente, abrem-se, portanto, para inúmeros sentidos. Começamos, pois, por esses dois verbos: **banhar**, **tosar**. E nos perguntamos, ao longo de um rico período de acumulação sensível, sobre como essa imagem matricial da obra reverberava em cada uma das cinco figuras

ficcionais sobre as quais se iniciavam as primeiras experimentações do processo: Dr. Pedro Paulo, o veterinário; Maurício, o fazendeiro; Nando, o artista; Milu, uma celebridade da mídia; Dedé, a secretária da clínica e *petshop*. A estes somavam-se seus respectivos cães. Dedé não tinha nenhum; era ela própria o cão fiel do médico veterinário. Fora estes, havia ainda a enigmática figura de Valdisney, “o homem, lá na guarita”, o “cão de guarda” invisível na sala de comando das portas automáticas e das câmeras de segurança da clínica.

O título da peça, lido em uma perspectiva imaginativa, funcionava, assim, como uma espécie de antecipação do trabalho. A imaginação é uma *função de antecipação*, afirma Bachelard (1996, 1998). Quando começamos a sonhá-lo, a tomá-lo como início de um devaneio, ultrapassamo-lo para atingir camadas cada vez mais profundas, cada vez mais metafóricas. Sonhá-lo já era, assim, um primeiro contato com as forças de ataque necessárias para dar conta do tema. Por isso, a impossibilidade de se tratar o processo colaborativo como um método e de pensá-lo a partir de técnicas. Estas são criadas e desenvolvidas pelo próprio trabalho com a matéria – “[...] é a matéria que condiciona todas as técnicas”, afirma Bachelard (2008, p. 34). Melhor seria pensar em táticas eficazes para um ataque preciso; afinal, é de perícia que necessitamos para um trabalho com a *imaginação dinâmica*. Esse primeiro contato, ainda livre, com a matéria começou a fornecer-nos uma primeira medida de nossa coragem, de nossa vontade de ataque. Em um processo colaborativo de criação, a promessa de encantamento e de energia já é um grande começo. Tudo se funda, como afirma Bartís (2014), em uma expectativa de que será possível construir linguagem. Fora isso, não temos nada de concreto para acreditá-lo.

- **Estações da trama: Imagens de improvisos, *brainstorms*, fragmentos**

Era dezembro de 2013. O grupo Boa Companhia Teatro havia sido contemplado com o FICC e convidado Francisco Medeiros para ser o diretor da montagem. Na angústia por iniciarmos algo, ainda sem a sua presença em sala de trabalho, começamos a rascunhar personagens em torno dos quais poderíamos começar a improvisar alguma coisa. Um tanto perdidos por não sabermos se isso adiantava demais o trabalho na ausência dele, resolvemos começar assim mesmo, pois já eram previstos alguns problemas de percurso que nos obrigariam a “estrear” com certa urgência – uma operação de joelho, a necessidade de apresentar ao patrocinador um produto artístico como resultado do processo, as agendas quase impossíveis de coincidir, entre outros. Sim, a nossa primeira dificuldade de *co-laboração* foi mesmo a de *laborar junto*, de fazer coincidir os diferentes tempos disponibilizados para o trabalho, como bem ressalta Francisco Medeiros, diretor do espetáculo:

[...] a quantidade possível de encontros muito espaçados no tempo. Muitos dias de não-encontro para poucos dias de encontros seguidos, em um processo complexo, difícil... acho que isso foi um fator determinante para as características da experiência que a gente viveu. [...] acho que foi um daqueles processos em que a gente diz “ei, carinha, de segunda a sexta. Não pode ter pausa porque a coisa está cabeluda!”. Era muito difícil para mim, pessoalmente, ficar três, quatro dias, sem um contato. A mão queimando no fogo daquela crise! Essa é uma sensação pessoal, mas acho que faria bem para todo mundo [se encontrar mais durante a semana], apesar de que a gente não tinha condição nenhuma de organizar esse tipo de dinâmica de trabalho, né? (Francisco Medeiros, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice H)

Assim, montamos nosso *petshop*/clínica com alguns materiais de que dispúnhamos no local de ensaio – uma poltrona anos 70 (“época em que a elegância era mais exclusiva”, dizia Verônica), uma mesinha de centro com revistas (Men’s Health, Cosmopolitan, Caras e Vogue), alguns objetos caninos para ajudar na “caninização” do espaço e dos atores, uma divisória entre o espaço dos procedimentos clínicos e a sala de espera. Dentro do “consultório”, uma maca do espetáculo *As Polacas*, doada por mim ao grupo, alguns elementos de indumentária, como luvas plásticas e máscaras cirúrgicas, aventais, além de objetos típicos de uma clínica, como “soro”, água, papel, gaze, esparadrapo. Era o que havíamos conseguido de materiais para tentar nos transportar ao máximo para a realidade de uma clínica veterinária. Na nossa idealização, um estabelecimento exclusivo no bairro dos Jardins, em São Paulo, destinado aos clientes mais *vips* da cidade. Para *sonhá-la*, buscamos algumas referências, como as figuras 12, 13 e 14.



Figuras 12 e 13 – Referência para criação de cenário do espetáculo.



Figura 14 – Referência para criação de cenário do espetáculo.

“O que sugere um pet shop?”

Essa foi também uma indagação provocadora. Do mais concreto – a partir dos materiais levantados – ao mais abstrato das idealizações, passamos pelas sensações físicas despertadas pela imaginação de se *habitar* aquele espaço específico, com suas cores, seus materiais, cheiros e sons; e chegamos às ideias de assepsia e adestramento, do “homem transformando o animal em humano e, ao mesmo tempo, se animalizando”; do banho e da tosa como aquilo que poda e molda; dos padrões nos quais temos que caber – os das revistas, do mundo das celebridades, do cinema, da moda, etc. Um *petshop* “sugere transformar os bichos em clones do que há de pior na sociedade capitalista”, declara Verônica, num salto. E buscamos mesmo alguns exageros como referência, como os *extreme pets* holandeses das figuras ao lado.



Figuras 15 e 16 - Imagens do catálogo de referência para o processo de criação do espetáculo.

Esse foi o *brainstorm* do período em que trabalhamos sem a presença do diretor. Nele, os foros de discussão serviam para atizar o pensamento, fornecer ideias para improvisos e para a prospecção de novos materiais. Foi desses encontros que surgiu a ideia da “matilha urbana”. Recordo Verônica trazendo a lembrança das matilhas de cães de rua, muito comuns em Santiago do Chile e realmente impressionantes. E, assim, chegamos à ideia de que, do lado de fora da clínica/ *petshop*, se formariam as matilhas urbanas, terrivelmente ameaçadoras. *Um vira-lata, a gente chuta, mas uma matilha deles...* ressalta Verônica nesses primeiros esboços do processo. Sob inspiração de “Os pássaros”, de Hitchcock, a *petshop*/ clínica veterinária convertia-se aos poucos em um lugar de fronteira. Como afirmaria mais tarde Dedé, sua personagem na peça: *por isso que tudo tem que ficar conforme o objetivado: os negócios nos seus lugares, as coisas brilhando e o contaminado trancado do lado de fora, vigiado com circuito e impedido por grade, vidro e detergente!*

Nesse momento, a assepsia, a limpeza, a tosa e o descarte eram apenas ideias. Não os vivenciávamos ainda numa perspectiva de profundidade. Estávamos apenas na superfície de um tema. Nessa fase, entretanto, não descartávamos nada, acolhíamos o que fosse e colocávamos “na roda” para experimentações práticas. Tínhamos fome de matéria; tudo poderia servir. Não limpávamos, não tosávamos e não descartávamos nenhuma ideia, nenhuma hipótese de sentido. Estávamos nessa linha: a das ideias (as derivações, as referências, o mundo) e a dos materiais (aquilo que havia de mais concreto, por ora, para as experimentações práticas). Do concreto ao abstrato, nossa expectativa era transformar tudo isso em matéria para a imaginação, esse espaço intermediário entre corpo e intelecto que processa tudo de uma maneira afetiva, a partir das razões da simpatia e do afeto. Farejávamos, de modo muito individual, o que fazia sentido para cada um de nós.

Assim, naquele momento, em nossas discussões após as improvisações, falávamos sobre a relação entre natura e cultura e sobre uma evolução humana que se construía em termos sociais. Sobre os espelhamentos dessa relação – ou desse trânsito, como mais tarde chamou Francisco Medeiros – que nos levavam a pensar também no homem preso em condomínios e em cães confinados em canis. Deixávamos o pensamento correr solto sem censuras.

O trabalho com as personagens, nessa fase, buscava oferecer matéria viva, provocadora, humana e pessoal, àquela imagem um tanto abstrata ainda, formal demais, idealizada e crítica, conforme nos fora apresentada, em linhas gerais, por Verônica. Meu primeiro desafio foi torná-la *provocante* para mim. Como primeiro exercício coletivo, metemos a “mão na massa” e criamos uma gênese para aquelas cinco figuras ficcionais, as quais alegoricamente buscavam representar a indústria farmacêutica, o mundo dos negócios (que

mais tarde se delineou melhor como o mundo do agronegócio) e a indústria cultural, tanto pelo viés do mercado da arte e da moda, quanto pelo culto às celebridades da mídia.

Conforme nos foram entregues, as personagens “definiam-se” da seguinte maneira:

Dr. Pedro Paulo Peçanha, médico veterinário. Filho de cirurgião plástico e mãe dermatologista. Os pais são inconformados com o fato de que o filho não estudou medicina. Mas ele acha que é a mesma coisa - e age como tal. Receita para bicho e para gente: *Ritalina* para labrador e banho e tosa para filho adolescente; coleira anti-pulgas para empregada e antidepressivo para gato angorá. Tem um *Golden Retriever* que encarna nele de vez em quando. Na peça, assume a função da indústria farmacêutica e da indústria da saúde – que também é a indústria da doença. Personagem representado por **Eduardo Osorio**.

Mauricio Marques (também chamado carinhosamente de Sisso): gourmet e dono de uma rede de restaurantes finíssimos, cujo investimento começou quando recebeu polpuda herança da mãe. Foi amigo de farra de Dr. Paulo na juventude e compete com ele até hoje. Em absolutamente tudo: carro, mulheres, dinheiro, sexo, futebol. Uma bengala, pois machucou o joelho jogando *polo*. Representa o excesso, o desperdício, a opulência. Sua mulher tem um casal de *Chow Chow* (que ele odeia, mas lucra com os filhotes.) Possui terras e fazenda, onde cria gado de corte e tem um haras. Personagem representado por **Alexandre Caetano**.

Nando Nunes: estilista e formador de opinião. Estudou na FAAP, se crê artista plástico, levemente *gay*. Passa todas as férias entre Paris, Milão e Santorini (suspeitíssimo!). Odeia tudo, despreza tudo que é feio, sujo e pobre. Representa a ditadura da moda, da superficialidade metida a *cult*, das imagens fabricadas e vendidas como essenciais, da literatura vazia e metida a inteligente. Seu cachorro, apesar de ser da simpática raça dos *Pugs*, morde as visitas e é acometido por surtos de violência. Personagem representado por **Moacir Ferraz**.

Milu (Maria de Lourdes - nome que ela odeia e diz que é de empregada) “Meu Deus! Onde mamãe estava com a cabeça? Foi por causa de promessa, claro, né? Nossa Senhora de Lordes, na França sabe? Mas é nome de empregada”. Bem, como eu ia dizendo, **Milu Mattar (ou Milu Murtinho, ou Marinho):** modelo, atriz, estrela da tv, socialite e celebrity. Se crê e age como uma estrela que venceu as drogas, que está sempre se refazendo e acredita que isso lhe dê profundidade – não percebe que está sempre caindo nos mesmos erros: vaidade, teu nome é mulher! Seu apego e preocupação com os cães – uma *Poodle* e um *Lhasa Apso* – beiram a patologia. Representa o poder da aparência e da mídia formadora dos idiotas da objetividade, da massificação burra. É a personificação do “jeito Globo de ser”. Personagem representada por **Luciana Mitkiewicz**.

Dona Dedé (de Dorotéia, que ela acha horroroso, antigo e difícil de dizer): secretária da *Petshop* e Clínica Peçanha, fidelíssima à ideologia da empresa, acredita que a sala de espera é a sua escola, e que lá ela aprende tudo que precisa saber sobre o mundo lá fora (do qual ela tem verdadeiro pavor – pois, desde que sua *Pincher* morreu, não conseguiu ter outro cachorro). Tem mania de limpeza, de arrumação, e vários outros transtornos obsessivo-compulsivos. Aliás, ela é o protótipo do TOC. Meio *Zelig*, deseja ser como os clientes: quer ser médica cirurgiã,

gourmet, estilista e modelo. Aceita ser chamada de D. Didi, mas a ideia de Muçum a deixa em pânico. Personagem representada por **Verônica Fabrini**.

As poucas referências eram, para mim, um tanto esquemáticas. Apesar de bem-humoradas, pareciam um clichê ainda. Mas, em todo caso, me davam um caminho, ao mesmo tempo em que se abriam ao que a minha imaginação quisesse ou pudesse encontrar. Assim, comecei a escrita da gênese da personagem Milu – nosso primeiro exercício prático – pelas primeiras imagens que me vinham à cabeça. No formato de entrevista (sem perguntas), imaginei-a conversando na sala de sua casa com um jornalista. Lembrando das entrevistas de Elke Maravilha, a via sentada em uma poltrona, muito bem vestida, cabelos, unhas e maquiagem impecáveis.

O trabalho com a gênese começou de uma maneira muito simples e bastante óbvia: buscando no mundo as primeiras referências, aquilo que “colava” com as poucas linhas da apresentação da personagem. O que havia de interessante para mim era apenas: Milu Marinho – atriz, modelo, socialite. Ou seja, o fato de ser uma personalidade da mídia, algo que de cara me trazia, mais do que ingredientes, valores, como: beleza e glamour, dinheiro e fama. Afinal, afirma Bachelard (1990a, p. 11), a imaginação pede sempre um valor, é sempre uma valorização e “toda valorização é verticalização”. Os valores que atribuímos são, portanto, um primeiro indício de uma descida, de um aprofundamento *na* imagem.

Iniciei minha gênese buscando as mais óbvias referências – de início mais visíveis, mais concretas – retiradas da vida cotidiana, de “personagens” da mídia que traziam esses elementos para o começo do trabalho. Sem pudor, juntei – “colei” – Narcisa Tamborindeguy com Carmen Mayrink Veiga, minha tia Ewa com as modelos dos anos 70 – quando o glamour, a liberdade sexual e uma elegância mais efusiva “estavam na moda”. Milu era, na minha cabeça, uma mistura de locomotiva social com *sex simbol*, um misto de mulher aventureira, confiante na própria beleza, e de decadência aristocrática disposta a tudo por dinheiro; uma mulher liberal, mas condicionada por valores do patriarcado, nos quais a mulher é objeto, troféu ou mercadoria – “carne dura”, como diria ela mais tarde na trama criada – colocada à venda para quem pagasse mais.

Também já não era mais uma moça, e isso era informação adicionada por mim. E não era mais atriz; restou-lhe apenas a apresentação matinal de um programa de televisão pobrinho sobre animais. Para que se tornasse atraente para mim, precisava de uma dor: estava ficando velha. E isso trazia as previstas consequências para uma trajetória que se apoiava na beleza física para a sobrevivência e para o amor. Milu caía no ostracismo e, conseqüentemente,

na pobreza. Estava só e, nem de longe, – embora não quisesse admitir – lembrava a locomotiva social dos anos 70, por mais que ainda desejasse sê-lo. Essa era a sua dor maior.

As primeiras imagens que me vinham à cabeça eram: cabelos compridos, cheios e ondulados. Pele bronzeada de sol. Saudade da Ipanema dos 70, Ibiza. Uma mulher selvagem; bicho solto. Falta de limites. Potência. A força da vida que vem das profundezas da terra (forças ctônicas). A via seminua, caminhando na areia, cabelos ao vento. Essas imagens começavam a aguçar a minha curiosidade e me mobilizavam criativamente. Eu começava a querer experimentar, a querer entrar naquela vida, ser um pouco daquilo, viver no corpo aquelas imagens para mim muito mais sedutoras que as breves linhas oferecidas inicialmente. As imagens criadas por mim confrontavam aquelas primeiras, destinadas a uma crítica às indústrias que dominam a vida do ser humano na atualidade. Não as negavam. Ao contrário, aceitavam-nas como um primeiro alimento. Afinal, os materiais nos dão coragem para atacar a matéria da imaginação em seu âmago, diz Bachelard (2008). E esse “âmago” dizia respeito à sensação de que elas deveriam sair do mundo e colar em mim. Esta foi, sem dúvida, a minha primeira experiência direta com a personagem: os materiais começando a se transformar em matéria viva da imaginação e alimentando as primeiras imagens. Começava aos poucos a querer *habitá-las*, tentando criar um caminho do mundo até mim, de mim ao mundo. Este foi o primeiro trajeto possível.

Nesse exercício, tive a primeira sensação de um fluxo de imagens. Era como se a mão começasse a tomar gosto pela escrita. Sentia que já não precisava buscar demais as coisas, que as imagens vinham fáceis à medida que a escrita seguia seu fluxo. Começava a “soltar a mão” numa escrita que se revelou presa, de início, às imagens mais comuns e triviais, como dito anteriormente, mas que, aos poucos, começava a devanear, a seguir seu próprio rumo. “A mão animada pelos devaneios do trabalho envolve-se”, afirma Bachelard (2008, p. 94). Esse fluxo me dava *convicção* nas imagens que começavam a aparecer. Eu acreditava nelas.

[...] é o ser humano que desperta a matéria, que dá vida às qualidades que estão adormecidas nas coisas. Mas, evidentemente, a realidade material nos instrui. *Matéria e Mão* devem estar unidas para formar o ponto essencial do *dualismo energético*, dualismo ativo que tem uma tonalidade bem diferente daquela do dualismo clássico do objeto e do sujeito. (BACHELARD, 2008, p. 21).

Segundo Bachelard (2008, p. 208), “as imagens pitorescas devem surpreender. As imagens materiais, pelo contrário, devem nos remeter às regiões da vida inconsciente, onde a imaginação e a vontade misturam suas profundas raízes”. Percebo hoje, como pressentia na

época, que a “mão que se soltava” na escrita da gênese – algo também notado pelo diretor, Francisco Medeiros, ao lê-la – dizia muito sobre esse mergulho da superfície dos fenômenos, dos fatos da vida, das imagens cotidianas e das coisas do mundo, em direção àquele espaço íntimo e profundo dos desejos, fantasias e projeções. Esse foi, para mim, o primeiro indício de que as imagens se *materializavam*, ganhando alguma coisa – ainda pouca – daquilo que poderíamos chamar de “vida própria”. Trago aqui a gênese na íntegra, pela nítida sensação de que contém imagens *germinantes*, potentes, realmente materiais – afinal, a convicção de uma imagem é um germe da imaginação (BACHELARD, 2008). As imagens criadas, apesar de serem minhas, não perdiam, contudo, a referência desejada pela idealizadora do projeto. Trago-a como marco de um trajeto das primeiras imagens completamente ingênuas que me levaram a sonhar com a intimidade de uma substância (BACHELARD, 1990b).

Dizem precipitadamente que nas coisas o homem encontra a si mesmo. A imaginação é mais curiosa pelas novidades do real, pelas revelações da matéria. Ela gosta desse materialismo aberto que a todo momento se oferece como ocasiões de imagens novas e profundas. À sua maneira, a imaginação é objetiva. (BACHELARD, 1990b, p. 41-42).

- **Núcleo de ação 1: a gênese**

Quadro 1: Gênese da personagem.

Geraldo Mathias Soares, papai, era fazendeiro, criador de gado. Helena Comendador Passos, mamãe, era filha do prefeito da cidade de Passos, Minas Gerais. Eu sou a quarta de cinco filhos do casal. Minha mãe teve uma gravidez difícil, de risco, daí ela fazer promessa para Nossa Senhora de Lourdes para que corresse tudo bem com o parto. E não é que deu certo? Por isso, eu me chamei Maria de Lourdes. Em homenagem à Santa. Mas ainda bem que não vingou e eu acabei sendo chamada de Milu, que eu acho que combina muito mais comigo. Maria de Lourdes é pesado, velho, careta, interiorano... Brega! É muito brega! Não que eu tenha algo contra ser do interior; imagina, eu vivi na fazenda, cercada de bicho... Ama-va! Vivia trepando em árvore, comendo fruta do pé, brincando com a criançada da fazenda, andando a cavalo; era bicho solto. Mas durou pouco aquela alegria. Eu fui crescendo e aquele dia-a-dia repetitivo foi ficando maçante pra mim. Era muito parado, né? Não ia dar certo...

Bem, quando eu fiz 14 anos, mamãe me levou a Paris. O voo saía do Rio de Janeiro e nós fomos até lá no avião do papai. Achei lindo; o máximo! Paris, nem se fale... Dali em diante, eu não consegui mais ficar na fazenda sem imaginar como seria a minha vida na cidade; tudo o que eu poderia ver, fazer, viver, se estivesse morando no Rio ou em Paris... Claro que depois disso eu conheci muito mais coisa, mas o impacto da primeira viagem marca a gente e eu só conseguia pensar no Rio ou em Paris naquela época.

Então, não poderia dar em outra coisa, né? Tive que dizer: "papi querido, eu te amo, mas tô indo daqui!" E fui desbravar o mundo, cair na vida, como se diz. Ai, a vida é mesmo uma caixinha de Pandora, não é? Quanta coisa que eu fiz, meu Deus, quando eu penso, eu não consigo acreditar que deu tempo!

Bem, eu falo assim, mas não foi tão fácil convencer papai de me deixar ir embora, não. Sorte a minha é que eu tinha um primo mais velho que era doido por mim, e eu consegui convencê-lo – eu sou impossível mesmo – a se casar comigo! E, enfim, casada aos 17 anos – o que pra gente de fazenda já era até tarde – eu pude ir embora dali.

Mas a coisa toda não ficou por aí, não. O Ronaldinho, meu primo, era um mulherengo de marca maior e eu aproveitava as saidinhas dele para fazer das minhas, claro. Afinal, eu fui de tudo nesta vida, meu amor, menos santa!

A gente foi morar no Rio porque essa foi a única condição que eu impus, e como o Ronaldinho tinha negócios em São Paulo e tinha que viajar muito, eu ficava solta do jeito que eu gosto pra poder curtir a vida como eu sempre quis.

Foi numa dessas que eu conheci o Jimmy, que era cineasta. Ele me apresentou a turma toda, nós viajamos juntos pra Angra; ele tinha um barco maravilhosos e a gente passava as tardes no barco bebendo champanhe. Ele estava começando um novo projeto em cinema com uns americanos e me convidou pra fazer um papel no novo filme dele. Eu aceitei; ele dizia que adorava a minha espontaneidade, esse meu jeitão doido... Eu era muito doida mesmo... É, eu aceitei.

Quando eu contei pro Ronaldinho, ele ficou uma fera, mas o que é que ele podia fazer? Me proibir? Ele até ameaçou se separar de mim, mas eu já tinha conseguido o que eu queria, já estava livre, já era dona do meu nariz... Então eu fiz o filme e foi um suceeeesssooooo!

Ai, a coisa não parou mais, né? Eu já estava na capa dos jornais, nas revistas, ia pra todas as festas da cidade, viajava com o Jimmy pros festivais, conheci muita gente legal naquela época... Nós fomos a Cannes, na Cote D'Azur, Veneza, Berlim, Miami, enfim.

Bem, nem preciso dizer que rolava de tudo nessa época, né, meu amor? Porque você sabe que no mundo de cinema a droga rola forte. Mas forte mesmo!

Essa minha fase com Jimmy foi uma delícia, mas me rendeu essa dor de cabeça com as drogas. A gente não sente na hora, mas depois fica difícil...

Bem, voltando para o Brasil, eu descobri que eu estava grávida e foi bem chato, porque eu tinha certeza de que era do Jimmy e, pra ser bem sincera, eu não queria ser mãe, eu nunca levei jeito pra isso...

Você imagina, uma mulher de 20 anos, na flor da idade e com a minha energia, com a minha vontade de viver... não dava pra ficar presa em casa cuidando de filho... Eu ia enlouquecer!

Bem, esse foi o meu primeiro aborto.

Acho que também, por isso, eu enchi o saco do Jimmy. A essa altura, eu já estava saindo com o Roberto, que era diretor da Globo, onde eu fui parar quase que imediatamente após o nosso primeiro encontro. Isso foi na (boate) Hipopótamos. O Roberto me viu e pirou. Disse para eu me encontrar com ele às 8:00 lá na Pacheco Leão e eu dei uma gargalhada no meio da boate: "Você acha que eu vou acordar cedo só pra te encontrar? Vai esperando sentado. Melhor, vai esperando deitado! Dormindo, de preferência". Cheguei lá ao meio-dia e ele já estava p. da vida... "Isso são horas?". Então, ele gritou - "Cabeleireira, arruma ela; a cena vai ser gravada daqui a 2 horas!" Pois foi assim que eu comecei nas novelas, meu amor. Bem, eu nem consegui ficar brava com ele, porque quando terminamos de gravar, ele me abraçou, disse que eu estava ótima e me levou pra jantar no Antiquarius. A partir dali, a minha vida mudou. Eu comecei a fazer um sucesso estrondoso na televisão e não voltei mais pra casa. Escândalo na família, papai ameaçando de me deserdar, mas eu não queria mais saber de outra vida...

Eu sempre fui muito extrovertida, então eu falava o que me dava na cabeça e a turma achava graça... Deu certo e eu acabei ganhando o apelido de "pantera alucinada" no meio e pros íntimos. A coisa pegou e o Roberto encomendou um seriado com esse título, vê se pode? E eu comecei a protagonizar na tv.

A vida da gente dá uma pirada nessa hora, porque você vira uma celebridade da noite pro dia, e a coisa toda não tem fim: é foto pra capa e editorial de moda, entrevista na TV, comercial, convite para posar nua, pra fazer cinema...E a droga rolando solta... Posei nua, sim. Duas vezes. Fiz mais um filme... e continuei nas drogas.

Eu vivi nesse jet-set uns dez anos, fácil. A conta é difícil porque parece que a gente vive 30 anos em 10. Eu dormia umas 3, 4 horas por noite, saía de segunda a segunda, gravava de manhã e viajava à tarde, dormia num lugar e acordava no outro... Conheci o mundo todo nessa época. Amei muita gente: Depois do Roberto, o Flávio, depois o Marcos, depois o Stuart, um americano, o Jean-Luc, franco-belga, o Aron, israelense, o Alfred, suíço, depois, ih, sei lá, perdi a conta...

Ah, teve também o sociólogo, um homem muito mais velho e super respeitado no meio acadêmico. Foi uma paixão incrível, bombástica, com direito a paparazzi seguindo a gente. Nunca poderia imaginar um paparazzo me seguindo logo quando eu estava com um sociólogo. Afinal, o Marcos era diretor de TV, o Flávio, jogador de futebol, o Jean-Luc, ator de cinema internacional, o Alfred, um magnata europeu, o Aron, um dos chefes do Mossad... e o paparazzo interessado no meu caso com o sociólogo? Vai entender...

Foi quando eu engravidei de novo e dessa vez foi barra...

O sociólogo era casado e não ia deixar a mulher. E eu naquela situação... Nessa época, eu não sei muito bem porque, pararam de me chamar na Globo como me chamavam antigamente... Bem, eu aprontei das minhas, não vou negar. Mas eu era uma criança...

E como é que uma criança pode cuidar de outra? Eu não podia. Voltei pra casa nessa época e o Ronaldinho me ajudou. Eu estava muito magra e tinha caído brabo na história da cocaína. Fiz o aborto e fiquei quieta por uns tempos. Por um brevíssimo tempo.

Meu amor, quando se tem 30 e poucos anos e um corpo como o meu, se consegue quase tudo na cidade do Rio de Janeiro. Mas precisa ter cabeça viu? E postura! Senão você se vende por uma coisa à toa; não vale à pena.

Nessa época, eu saía menos e não bebia. Voltei a beber muito tempo depois, quando já tinha passado a "febre" do pó.

Tive um namorado de quem eu gostei muito nesse tempo. Nós nos conhecemos no Baixo Leblon. Não foi de farra, não, foi comendo uma pizza na Guanabara. Não tinha lugar no restaurante e ele pediu pra sentar na minha mesa. Eu deixei. Depois, ele pediu pra deitar na minha cama, e eu deixei. Depois, pra tomar banho na minha banheira, pra ler os meus livros, pra usar o meu carro, o meu cartão de credito... Enfim. E ele me usou. Foi a primeira vez que eu vivi isso. Não, não foi não, mas antes eu também queria alguma coisa em troca; então, eram elas por elas. Dessa vez, não. Dessa vez doeu. E o saldo foi mais um aborto, o carro amassado, a biblioteca desfalcada, conta depenada e uma cachorrinha poodle, chamada: Mamãe.

Foi ela que me ajudou a superar essa crise. Foi a minha grande companheira. Dormia comigo, ia comigo de um lado pro outro do apartamento, chorava quando eu chorava, só comia se eu comesse, só dormia se eu dormisse... Sabe, acho que foi aí a grande virada. Nessa hora, eu realmente percebi que os animais são melhores do que os seres humanos. O que aquela cachorrinha queria em troca? Carinho, amor... Mais nada.

Uns meses e eu conheci o J.J., que era produtor de TV e estava precisando de alguém para apresentar o seu programa diário sobre animais. Eu contei pra ele que tinha sido criada numa fazenda e que mais do que amava os bichos, que eles me adoravam... É claro que eu não pedi pra fazer teste nenhum, e quando ele me chamou pro tal do "teste" eu disse muito calmamente: "Meu querido, eu quero o trabalho. Se você quiser que eu apresente o seu programa, estarei disponível até amanhã às 16 horas. 16 horas é a sua última chance!" No dia seguinte, às 10 h da manhã - ele até que demorou pra ligar, hein?! - o telefone tocou e a secretaria do JJ me perguntou se eu estaria disponível para gravar um piloto. Eu fui, e lá estou até hoje.

Gravar o programa pra mim é a grande alegria da minha vida. Eu sinto que a contribuição que eu dou pra sociedade é essa. É a conscientização de que os animais são seres que tem alma, e que precisam ser tratados do mesmo jeito que os seres humanos, que precisam ter os mesmos direitos!

Outro dia eu estava conversando com o sociólogo, aquele... Eu sou amiga de todos os meus ex-namorados... e ele me disse que queria que o mico-leão-dourado se fodesse! Que ele estava mais preocupado era com "a questão humana, com os milhões de mortos de fome desse país, com as crianças que têm as suas infâncias roubadas pela miséria, com os trabalhadores explorados por empresários sangue-sugas, sacudindo todo dia como zumbis nos trens lotados do subúrbio, com os milhares e milhares de desempregados nas cidades que sonham com uma oportunidade de merda para ganhar um salário de bosta para ter uma vida de cão, com a semi-escravidão no campo, que só tem fim no suicídio ou no assassinato de jovens fortes no vigor da idade e que, por falta de opção melhor, sonham em ter uma rocinha, plantar uns pés de alface para ganhar uns tostões que lhes garantam a paz de espírito de se saberem capazes de sobreviver de suas próprias forças, com as mães vendendo seus filhos nas esquinas, com criança morrendo por crack e desilusão, com índio se matando..." Eu disse: não! "Ademir" - ih, falei o nome dele. Bem, já era. Eu disse: "Ademir, não! Cada um tem o destino que merece. Cada ser humano vem pra este mundo com uma missão e com um karma. Se a pessoa nasceu numa favela é porque na outra encarnação ela foi rica e não soube usar o seu dinheiro, enfim, cada um de nós tem que pagar os seus pecados nessa vida."

Sabe o que ele me disse? "Eu quero que essa sua poodle... eu quero que essa sua poodle morra esmagada por uma Ferrari na rua mais chique do Leblon!"

Esses sociólogos são mesmo muito prepotentes. Eles acham que são Deus, oniscientes de tudo!

Bem, foi numa livraria que eu encontrei o meu segundo marido, Aguinaldo Marinho, que é empresário do ramo imobiliário. Foi na Livraria da Travessa, no autógrafo do livro de receitas da Pepita Rodriguez. Bem, a essa altura eu já estava com quase quarenta anos e o Ronaldinho já tinha se engraçado com uma ex-miss mineira que vivia em São Paulo trabalhando como acompanhante. Eu entrei com o pedido do divórcio, achando que ia ser um dilema, mas o Ronaldinho ficou até aliviado. Fazia pelos menos uns 5 anos que não nos víamos.

Casei com o Agnaldo, que todo mundo pensa que é da família O Globo, mas não é, e engravidei de novo. Perdi espontaneamente. E dessa vez fiquei triste. Já não era mais uma criança, já tinha passado por tanta coisa, queria acalmar, ter um pouco de paz, como dizem. O Agnaldo ficou estranho depois disso; disse que não ligava, mas eu senti que ele se afastou. As reuniões de trabalho ficaram cada vez mais frequentes e até as altas da madrugada.

Impossível não notar que ao mesmo tempo em que apareciam as primeiras rugas, meu marido aparecia menos em casa. Foi um tempo difícil, ainda mais quando descobri que não poderia mais ter filhos... muito provavelmente pelos vários abortos que eu fiz. Mas tudo superado com desenvoltura e bom humor, um cachorrinho novo e novos contornos faciais e corporais, todos presentes do queridíssimo cirurgião plástico, Dr. Cristiano de Almeida, um sergipano maravilhoso, conhecido como o Jesus Cristo do Bisturi. Faz qualquer milagre!

E aí está o resultado. Dr. Cristiano e eu nos tornamos amigos íntimos e eu ganhei – ou melhor, perdi – 10 anos, retirando as rugas e pelanquinhas indesejáveis.

Agora com 55, mas com cara de 35, além do programa que dura mais de uma década, tenho a minha ONG, que luta pelos direitos dos animais. Eu não administro, afinal, eu não sei administrar nem a minha conta bancária, mas eu sou a RP da ONG. E, olha, eu consigo muito apoio, viu? Até o queridíssimo ex-presidente, Fernando Henrique Cardoso, já ajudou. E a vida está mais tranquila. Me divorciei do Agnaldo e estou sozinha e feliz com os meus cachorrinhos. A mamãe morreu - a cadela e a pessoa - e eu estou agora só com o Bimba e com o Mtach. Eles são tudo pra mim...

Fonte: Diário de bordo. Dez. 2013

Na gênese, “descobri” que Milu afirmava para logo lançar uma pergunta de confirmação. Tinha suas inseguranças. Afinal, queria ser perfeita, isso era necessário! “Descobri” que teve vários abortos e que, no momento em que mais precisava, contou com a ajuda de uma cachorrinha, a qual chamou de Mamãe (muito provavelmente, por não poder mais ter filhos). “Descobri” que ela precisava resgatar aquele “viço” da juventude; que sua potência vinha da carne, por isso a necessidade vital das cirurgias plásticas. Milu foi virando um ser interessante. Nela, pela gênese, projetei coisas do meu mundo, evidentemente. Coisas que não aconteceram comigo, ou pelo menos não da maneira narrada, mas com personalidades da mídia, pessoas da minha família, enfim, com aqueles seres usados na minha “colagem”. Comecei mesmo com uma espécie de colagem feita de diferentes materiais, provenientes de diversos lugares – notícias da mídia, referências ao tema proposto, figuras conhecidas, invenções minhas, lembranças, medos, desejos – que, lado a lado, começavam a apresentar um motivo, uma imagem mais bem delineada. Um relevo, uma relevância afetiva, tornando-se, pois, um estímulo forte para o trabalho.

Evidentemente, a escrita da gênese representou para a proposição inicial um primeiro *desvio*. Porém, compartilhamos a sensação de que aquelas imagens novas dialogavam com as primeiras premissas, de que colaboravam para um aprofundamento da personagem, o que me deu muita confiança para seguir em frente.

Partimos, então, para improvisações com as revistas da mesinha de centro da sala de espera, a fim de dar àqueles personagens – agora um tanto mais humanizados pela

proximidade afetiva com seus atores, graças ao recurso da gênese – uma outra camada de alegoria: fêmeas dondocas, machos valentes e reprodutores, cães-de-guarda da preciosa propriedade privada, gordos castrados, raças raras e milionárias, como pedia Verônica.

As revistas também sugeriam a estruturação de diálogos vazios, simulacro sobre simulacro, hipérbole e absurdo, dadas as 1.001 receitas de “como se ter um corpo perfeito” ou de “como seduzir ‘aquela gata’”, de “como agarrar o seu macho”, ou ainda, de “como vencer na carreira”, etc.



Figura 17 – Revista Men’s Health, utilizada para composição de diálogos do espetáculo em fase anterior à chegada do dramaturgo de processo, Paulo Rogério Lopes.

Sabíamos já, naquela época, que a peça se passaria em uma *petshop*, onde os clientes chegariam e de onde não conseguiriam mais sair. O tráfego infernal da hora do *rush*, ou quem sabe um assalto na mesma rua com refêns; uma ameaça de chuva, depois uma tempestade; um cachorro feroz à solta e depois dois... até que uma matilha apareceria. Essas eram algumas das ideias surgidas nos longos foros de discussão sobre o tema, a trama e as personagens da peça, em um momento em que ainda levantávamos hipóteses, propostas, ideias. E chegamos à conclusão de que a *petshop* acabaria virando um *bunker* da alta burguesia. As primeiras referências incluíam também uma mistura de *Preciosas Ridículas*, de Molière, e *Entre Quatro Paredes*, de Sartre, entre outras. Sobre essas ideias começamos o trabalho das improvisações, visando organizar um material cênico para apresentar ao diretor, em sua chegada dali a alguns dias.

Os desejos – múltiplos – pareciam, nessa fase, concordar também com uma ideia sobre o estilo da peça: deveríamos partir de uma encenação realista que, aos poucos, se “surrealizaria”. Essas eram as premissas. Todas essas ideias foram sendo gestadas, experimentadas, testadas e modificadas pelos atores em conjunto e em total liberdade, nessa primeira fase do trabalho. O que fazíamos na ausência do diretor eram improvisações temáticas e estéticas – nas palavras do grupo – com base nas revistas, em diálogos cruzados ao celular e nas experimentações de um trânsito homem-cão que começa a se delinear como uma possibilidade desejada pelo coletivo.

A imagem zoomórfica fundida no rosto do artista Rodrigo Braga (Fig. 18) servia de inspiração para aqueles seres que começavam a trazer, como duplos, seus cães. A gênese de “Fantasia de Compensação” (2004), de Braga – uma “imagem zoomórfica com intenção antropofágica”, em suas palavras – surgiu de uma experiência de reconhecimento do artista com um frágil e desesperado cachorro de rua, em um momento que experimentava, ele próprio, crises de pânico. O animal espelhava, para o artista, aquele sofrimento, e o levava a perceber que precisava de ajuda para enfrentar a situação. O cão, de companheiro fiel a duplo do homem – uma operação, aliás, muito comum hoje em dia – introduzia aos poucos esse elemento de surrealidade no experimento.



Figura 18 - Imagem do catálogo de referência para o processo de criação do espetáculo “Fantasia de Compensação” (2004), de Rodrigo Braga.

O encontro daquelas cinco figuras, representantes da indústria da vida contemporânea, com o *mundo-cão* dava-se, na época, por meio de improvisações com as revistas, com celulares e com esses duplos caninos. Nessa fase de improvisação de personagens, diálogos e cenas, passamos a selecionar aquilo que nós, atores, sem qualquer interferência ainda de um diretor e de um dramaturgo, encontrávamos como “pérolas”. Eram simplesmente coisas que nós gostávamos de fazer e que, mesmo sem qualquer certeza, achávamos que poderiam ser um começo para a realização poética daquelas primeiras ideias. Fragmentos ainda, os quais juntávamos para “compor no futuro” uma dramaturgia. Naquele momento, juntávamos aquilo que achávamos interessante dos experimentos, como num verdadeiro “quebra-cabeças”: olhando para o material e percebendo (ou decidindo) “isso orna com isso”, “isso vai depois disso”. Fazendo acordos poéticos com a tranquilidade de quem brinca de casinha. Será que acreditávamos que seria possível seguir assim até o final do processo? O fato é que nos divertimos muito daquela maneira.

Dentre os fragmentos de texto que improvisávamos, separamos algumas “frases de efeito”, que pretendíamos entregar ao responsável pela dramaturgia para que as incluísse na peça. Julgávamos, à época, que nossas ideias poderiam ser contempladas dessa maneira. Foram elas: “Depois que os cachorros chegaram, era uma vez os gatos”/ “Ele é o cão chupando manga!”/ “Cadela!”/ “Agora chega, agora calmo, agora quieto! Ele me adora, ele não vive sem mim”/ “Vem filhinho da mamãe, vem com a mamãe!”/ “O rabo é p sorriso do cachorro”/ “Vamos castrar o melhor amigo do homem?”/ “O homem é a doença do animal”/ “O cão está condenado ao homem”/ “As rações foram desenvolvidas para tornar as fezes mais firmes e sem cheiro”/ “Cão que ladra não morde!”/ “Eu levo uma vida de cão!”/ “Quem não tem cão caça com gato.”

Essas frases, de alguma forma, seguiam, confirmavam ou negavam as ações dos animais – duplos das personagens que começávamos a delinear fisicamente. O latido tornava-se aos poucos uma expressão de incomunicabilidade. As trocas, as inversões entre homem e animal, começavam a aparecer, sugerindo que nós mesmos seríamos nossos próprios cães; algo natural tendo em vista as referências do trabalho trazidas por Verônica, as quais remetiam à figura do cão para tratar dos conflitos entre o homem contemporâneo e sua natureza mais animal, fosse pela via sarcástica da crítica à cultura de massa e à sociedade do consumo, inspirada no trabalho do grupo canadense, General Ideia, e da artista chinesa, Cao Fei, fosse pela “fantasia de compensação”, como sugere a obra de Rodrigo Braga.

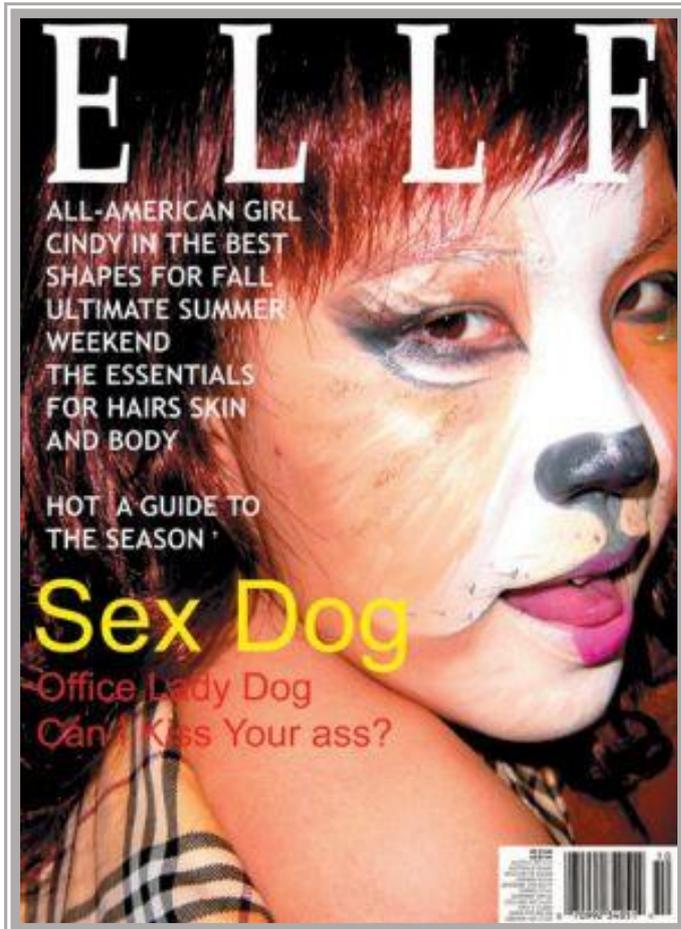


Figura 19 - Imagem do catálogo de referência: Lady Dog, de Cao Fei (8mins/DV/2000).



Figura 20 - Imagem do catálogo de referência: General Idea, *P is for Poodle*, 1982-89.

Ainda nos laboratórios iniciais, passeávamos com os cachorros da Verônica – Dino, Kika e Rosinha – pelas ruas da Vila Santa Isabel e, por vezes, arriscávamos nos conduzir uns aos outros por coleiras e guias, para divertimento dos vizinhos do Útero de Vênus, sede do grupo Boa Companhia, em Barão Geraldo. Assim, nos interessou pensar, junto com Verônica, esse duplo higienizado dos representantes da indústria da vida (e da morte) na contemporaneidade. Isto porque, podíamos agora, de fato, brincar, jogar com isso, experimentá-lo da maneira mais ingênua e lúdica possível. A ideia começava a “virar teatro” porque começava a “encarnar”. Tínhamos, na alternância do lugar de observação da cena – a cada momento, um ficava de fora, olhando – uma oportunidade também de apreciar o jogo e de apontar o que achávamos interessante em cada improvisação. Era uma fase de muita horizontalidade e bastante harmonia nas relações do grupo.

Nessa época, também arriscamos improvisar sobre a contraparte selvagem desses animais banhados, tosados, moldados e castrados. As matilhas urbanas, como dito antes, traziam, assim, a primeira imagem dessa faceta ameaçadora para os padrões que as figuras ficcionais ostentavam. Essa ideia nos seduzia. Como nos seduziu também a entrevista fictícia com o líder do PCC, Marcola, publicada por Arnaldo Jabour no jornal *O Globo*, em 2006³⁹. Para a nossa ficção, servia como uma luva aquele “depoimento” carregado de distopia e ameaça. O “Marcola” era, para a trama que queríamos criar, o chefe da matilha que tomaria o *petshop* e daria fim àquele mundo. E esse era só o começo.

As improvisações eram organizadas por Verônica, na condição de diretora artística do grupo, a fim de dar àqueles experimentos práticos um encadeamento provisório e de ver contemplados os primeiros esboços de suas ideias. Improvisávamos, então, sobre as personagens em diversas situações: em seus mundos privados, com seus rompantes caninos, nos procedimentos clínicos – para os quais entrávamos nós ao invés de nossos *pets* – em ações

³⁹ [...] eu sou o sinal de novos tempos. Eu era pobre e invisível... vocês nunca me olharam durante décadas... E antigamente era mole resolver o problema da miséria... O diagnóstico era óbvio: migração rural, desnível de renda, poucas favelas, ralas periferias... A solução é que nunca vinha... Que fizeram? Nada. O governo federal alocou alguma vez verba para nós? Nós só aparecíamos nos desabamentos no morro ou nas músicas românticas sobre a “beleza dos morros ao amanhecer”, essas coisas... Agora, estamos ricos com a multinacional do pó. E vocês estão morrendo de medo... Nós somos o início tardio da vossa consciência social... Nós somos homens-bomba. Na favela tem cem mil homens-bomba... Estamos no centro do Insolúvel, mesmo... Já somos uma outra espécie, já somos outros bichos, diferentes de vocês. [...] meus soldados todos são estranhas anomalias do desenvolvimento torto desse país. Não há mais proletários, ou infelizes ou explorados. Há uma terceira coisa crescendo aí fora, cultivada na lama, se educando no absoluto analfabetismo, se diplomando nas cadeias, como um monstro escondido nas brechas da cidade. Já surgiu uma nova linguagem. Estamos diante de uma espécie de pós-miséria. Isso. A pós-miséria gera uma nova cultura assassina, ajudada pela tecnologia, satélites, celulares, internet, armas modernas. Meus comandados são uma mutação da espécie social, são fungos de um grande erro sujo. Nós somos formigas devoradoras, escondidas nas brechas... Olha aqui, mano, não há solução. Sabem por quê? Porque vocês não entendem nem a extensão do problema. Como escreveu o divino Dante: "Lasciate ogna speranza voi cheentrate!" Percam todas as esperanças. Estamos todos no inferno. (DE CAMPOS, 2017, s/p).

na sala de espera, com diálogos inspirados em matérias de revistas e a partir de mal-entendidos gerados por conversas cruzadas ao celular, e também sobre essa faceta selvagem dos cães unidos pela matilha.

Utilizávamos também alguns apetrechos caninos, como coleiras, brinquedos, bolinha, vasilha de água, e experimentávamos de 3 a 5 elementos da presença do cão em nossos corpos, a partir de uma metodologia que consistia em: observar – escolher – experimentar no corpo – repetir – selecionar. A improvisação que preparávamos para a chegada do diretor dividia-se em:

1. Manhã (sala de espera, procedimentos, apresentação dos “podres-poderes”, disputas de território, primeiros indícios de que há algum problema “lá fora”);
2. Tarde (Acirramento do problema – ninguém pode sair);
3. Hora do rush: Metamorfoses e rebeliões.

Francisco Medeiros chegaria para assistir a uma primeira experimentação e para planejarmos também como seriam nossos ensaios a partir da retomada dos encontros em janeiro 2014. No planejamento, incluímos uma nova improvisação com esses materiais a ser apresentada também ao dramaturgo de processo convidado, Paulo Rogério Lopes. Era basicamente aquilo que vínhamos trabalhando e, a partir do que, havíamos estruturado um pequeno texto para nossas personagens e organizado uma primeira partitura de ações físicas para poder apresentá-las a ele.

- ***Núcleo de ação 2: alguns textos, elementos de cena e partitura de ações***

Quadro 2: Improvisação no território privado da personagem

Há muito o telefone não toca; nenhum convite de trabalho. Calma, Milu, calma. O telefone vai tocar já, já. E você precisa estar lúcida. Lúcida. Merda! Divorciada, sem filhos, as rugas e o peso nas pálpebras... mamãe (a cadela que é a sua cara!) e o uísque são únicos companheiros. Milu, anda de um lado para o outro de sua sala com o copo de uísque na mão, já está bêbada, mas espera pela resposta de um teste que fez há mais de uma semana. O telefone não toca. Ela verifica se o aparelho está funcionando diversas vezes. Só sabe ser feliz de uma maneira: sendo famosa, admirada, desejada. Além disso, precisa do dinheiro para o Botox, preenchimentos e laser.

Fonte: Diário de bordo. Fev. 2014

Quadro 3: Improvisação na clínica

Utiliza como elementos: urina que vira uísque, que vira urina; copo que vira focinheira; alça da bolsa que vira coleira. O trânsito homem-animal se dá de baixo para cima (das profundezas da terra); às vezes é a cadela mamãe (obediente, submissa, educadíssima, fina), às vezes é a mulher selvagem (uma cadela no cio). Flerta com Maurício na sala de espera, mas o papo bom mesmo é com Nando, seu melhor interlocutor. Falam sobre amenidades enquanto esperam pelos pets em procedimentos. Folheiam revistas e as falas giram em torno disso (“você sabia que uma barriga sarada é um dos melhores cartões de visita?”). Em certos momentos, os duplos caninos afloram. Milu/ mamãe salta sobre a poltrona (seu território no petshop), late ferozmente e destroça a revista que folheava quando é chamada para o procedimento. A secretária tem que colocar uma focinheira nela e levá-la pela guia para o consultório. Mamãe vai para a maca para ser castrada. Após a cirurgia, é Milu quem acorda da anestesia. Pôs Botox, fez preenchimentos e um lifting no pescoço; está grogue. Semiconsciente. Este é o momento mais propício para ser de verdade. Toma um uisquinho para “passar o barato” da operação. Ela tem RAIVA de o tempo ter passado, de estar envelhecendo, de não dar mais tempo para viver, por não ter a vida que tinha, por não ter a beleza que tinha, os amores que tinha. Talvez, por não ter tido filhos... “Não vai dar tempo!” Essa é a tragédia para ela. Cadela com raiva; raiva do mundo e da outra fêmea. Ainda mais velha, ainda mais pobre que ela. Dedé... “Que ela passe na minha frente pra ver se eu não lhe dou uma mordida na canela!” Desgraçada! Sua presença me incomoda. Tenho que estar sempre bem, sempre no controle na sua presença. Malditos empregados. Podiam ser invisíveis! Queria tirar esse sapato apertado, mas ela vai olhar e dizer: “D. Milu não tem modos!” Pros diabos! Sai da minha frente, coisa humilde! Este é o momento em que o faro está a mil! Ela fareja e revela TUDO!

Fonte: Diário de bordo. Fev. 2014

• *Desvio 1 – início dos trabalhos com o diretor: o “garimpo” do Chico*

Com a retomada dos ensaios, já com a presença de Francisco Medeiros, a dinâmica foi revista à luz de perguntas feitas por ele em extensos foros de discussão, que tinham por objetivo saber do grupo aquilo que mais nos motivava dentro do que fora improvisado. Ele, numa perspectiva muito diferente da nossa, também dizia o que lhe havia interessado naquilo tudo. Quase nada batia... Começamos, ali, a sentir que o olhar de uma direção podia captar coisas que nós, do “lado de dentro da cena”, não éramos capazes de perceber. Também começamos a desconfiar que teríamos que ceder, flexibilizar nossos desejos. Havia mais uma pessoa chegando com os seus.

Com uma escuta aguçada, o diretor fazia muitas perguntas, mas também parecia descartar muita coisa. Coisa de que a gente gostava já, inclusive. Foi o nosso primeiro “banho”. Sem querer forçar os termos, era também uma espécie de tosa. Logo na sua chegada, parecia muito interessado no trânsito homem-animal. Assistia aos experimentos e, com uma maneira

muito peculiar de falar do que “via”, dizia: “me parece que vocês estão interessados nesse espaço entre o homem e o cão, no ‘caminhante à beira’; me parece que vocês estão interessados em falar da *crise*”.

[...] a gente tinha uma oportunidade de ouro de tentar investigar por onde, atabalhoadamente, os anseios levavam cada um daqueles integrantes ali. Num momento em que eu achava que percebia algo que era poderoso para fazer com que cada um de nós se encontrasse com a *crise*, eu chamava de “ouro”. (Francisco Medeiros, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice H).

Percebendo um desgaste no grupo, constituído há mais de vinte anos, e olhando para os pressupostos do trabalho, que falavam sobre essa imensa crise nos valores humanos, na ecologia e no simbólico, Francisco Medeiros buscava, sem que soubéssemos, aproximar cada um dos atores do tema da *crise*, que, na ficção, passava pela relação homem-cão. Propunha, de uma maneira sutil, que nossas crises particulares também adensassem aquela crise apresentada, de maneira discursiva e imagética, pelas diversas ações que havíamos criado até a sua chegada.

Compreendo, em retrospectiva, que não havia muitas camadas em profundidade até então. Sinto que colávamos prazerosamente as imagens, assim como, sinto que o fiz no início da escrita da gênese de Milu. Nas nossas primeiras improvisações, a sociedade do espetáculo colava com as imagens das revistas e da TV, o corpo perfeito com os procedimentos clínicos, a perda do contato humano com os telefones celulares, a animalização do homem com as agressividades cotidianas na sala de espera e a humanização dos cães com o banho e a tosa. Será que pensávamos, à época, dar conta do assunto por justaposição? De fato, aquilo parecia ser um primeiro passo necessário para a prospecção ativa sobre um tema e algumas figuras ficcionais. Não sei dizer, no entanto, se uma trama se *des-envolvia*, ou se apenas entulhávamos imagens colhidas dos mais diversos lugares. Algumas eram nossas, de fato; as podíamos sentir, eram relevantes, pelo menos para mim. Mas, hoje eu percebo, eram poucas em comparação com a enorme quantidade de materiais levantados, apenas indicados, apenas, me parece, sugeridos como possibilidades a serem apresentadas ao diretor, e sobre os quais, muitas vezes, parecíamos patinar. Eram coisas difíceis de agarrar. De fazer virar “carne”. Será que nos alimentavam realmente? Me parece – e isso era absolutamente natural naquela altura do trabalho de prospecção, de experimentação livre e lúdica com os materiais – que ficávamos na *superfície* das coisas sem penetrá-las de fato. De modo geral, percebia – talvez até pela necessidade de “aprontar algo para ser visto pelo diretor”, ainda que de maneira provisória – que confiávamos em um modo muito conceitual de composição; tínhamos pressa também de forma. Pensando retrospectivamente sobre esses começos, me vem à cabeça uma certa confusão

entre *composição* com materiais e *penetração* na matéria, duas coisas diferentes a se ter em mente em um estudo sobre a imaginação em processos colaborativos de criação. Talvez a primeira coisa a se ter em mente; uma espécie de conclusão: no começo, a imaginação não nega nada, aceita tudo porque não conhece a lógica do *ou*, característica do pensamento intelectual. Mas, adverte Bachelard (2008), há de se ter cuidado com o ponto certo da substância. Às vezes, endurecemos a mistura por colocarmos *matéria* demais no *processo de amassadura* – esse processo chamado pelo autor de *cogito amassador*, no qual se dá o conhecimento da substância pelo envolvimento e pelo trabalho direto com a matéria. Esse *cogito* deve aprender sobre o “ponto ótimo” da mistura, da *massa*.

Tínhamos um excesso de coisas do mundo, imagens e ideias, conceitos, referências, e isso parecia não ser mais tão útil na etapa subsequente do trabalho. O conselho de Bachelard (1990b, p. 1), neste sentido, é propício: “se pudéssemos sistematizar todas essas solicitações que nos vem da matéria das coisas, retificaríamos, parece-nos, o que há de demasiado formal em uma psicologia dos projetos”. Francisco Medeiros estava propondo um outro tipo de alimento, que não vinha de outras e mais referências. Não era a imagética que deveria se alimentar, era o ser. Propunha uma mudança de qualidade nas imagens. Uma lapidação, que eu percebia, na época, como um movimento de aprofundamento, de ligação profunda entre nós e as imagens que estávamos criando. Íamos adensando e escavando; essa era a minha sensação, ainda que não entendêssemos claramente a sua proposta naquele momento. Ela vinha por perguntas, tinha que ser tomada “aos goles”. O diretor nunca foi muito explícito. Perguntava muito, apontava “ouros” onde sequer esperávamos encontrar qualquer coisa que prestasse; “desprezava” o que nos era mais precioso, o que nos dava aquele prazer infantil da brincadeira, deixando-nos diversas vezes muito perdidos.

“O que energiza o ser sem ele saber?”, costumava perguntar. “O que nos move sem nos darmos conta?” Ou “o que é que não passa pelo crivo da racionalidade?” Ou ainda “o que é movido por um faro?”. Em outras palavras, Francisco Medeiros indagava-nos sobre o que pulsava como instinto também em nós. Esse foi o seu primeiro olhar para o trabalho. O que ele chamava de “crise” estaria, em referência ao tema da peça, no banho e na tosa. Ele desejava ver o que estava antes do banho e antes da tosa. Era confuso, entretanto. Começávamos a escorregar por um terreno muito instável; simplesmente não entendíamos bem seus apontamentos e solicitações e os foros de discussão nessa época eram, muitas vezes, longos momentos de uma busca de entendimento sobre os seus questionamentos. Hoje, repenso essas perguntas sobre “o antes do banho e da tosa” como análogas ao movimento próprio da imaginação que, sonhando com uma origem, a ultrapassa.

Eu sempre gostei do trabalho do Chiquinho e eu via o espetáculo dentro de uma poética que eu acho que era a poética dele; [eu acho] que ele teria um lugar onde exercitar isso, porque ele tem uma poética própria, apesar de [fazer] trabalhos hiper diferentes com grupos, né? Então, era uma coisa que eu achava muito legal. Como é que ele consegue fazer essa mistura fina, onde o grupo não perde a personalidade, não perde a poética, e ele também não perde a personalidade, não perde a poética?! Eu acho ele um diretor muito plástico e muito autoral, e dentro dessa plasticidade está [a habilidade de] como ele absorve o imaginário do grande grupo e um pouco da poética [desse grupo], e também [o imaginário] de cada ator, né? Então, eu acho que ele tem uma habilidade nessas misturas, mas concretizadas na forma material da cena. (Verônica Fabrini, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice J).

Em *O Ar e os Sonhos*, obra sobre a imaginação aérea, Bachelard (1990a) trata da dinâmica da imaginação, oferecendo uma referência interessante para se pensar a imaginação pela via da mudança das imagens. Penso que a criação colaborativa é uma experiência ainda mais radical para essa dinâmica, pelas constantes alterações e mudanças ocorridas no confronto das diversas imaginações em jogo nesse tipo de processo. Como afirma Bachelard (1990a, p. 2), “uma imagem estável e acabada corta as asas à imaginação”. Contudo, diz o autor, a mobilidade da imagem é uma mobilidade específica, impulsionada pela imagem inicial. É justamente por ser específica que a imaginação modifica as imagens. Afinal, “florescer é deslocar matizes, é sempre um movimento matizado” (BACHELARD, 1990a, p. 4). Ouso somar a isto, a condição de que o percurso criativo se desenvolva *com* imaginação, pela imaginação, *na* imaginação. O que busco aqui é, pois, reviver o florescimento das imagens do percurso criativo de **Banho & Tosa**, na apreensão desse campo de forças que contribuiu para dinamizar o imaginário do coletivo por meio dos muitos *desvios*, dos diferentes matizes da imagem inicial possibilitados pelas constantes mudanças das *imagens imaginadas* e das *imagens imaginantes*. Esse campo de forças, arrisco dizer, remete à própria formação de um imaginário específico da obra, da trama dramática e de suas personagens.

É o trajeto que nos interessaria, e o que nos descrevem é a estada. [...] O objeto poético, devidamente dinamizado por um nome cheio de ecos, será [...] um bom condutor do psiquismo imaginante. [...] Sob o nome de imaginação material, (temos) essa espantosa necessidade de penetração que, para além das situações da imaginação das formas, vai pensar a matéria, sonhar a matéria, viver na matéria ou então - o que vem a dar no mesmo - materializar o imaginário. [...] as imagens visuais nos orientam em sentido contrário da participação substancial. Só uma simpatia para com uma matéria pode determinar uma participação realmente ativa que de bom grado chamaríamos de *indução*, se a palavra não fosse já empregada pela psicologia do raciocínio. [...] A imagem reduzida à sua forma é um conceito poético; associa-se a outras imagens, do exterior, como um conceito a outro conceito. E essa *continuidade de imagens* [...] carece por vezes dessa continuidade profunda que só imaginação material e a imaginação dinâmicas podem dar. (BACHELARD, 1990a, p. 5-12).

Cito esses trechos da obra de Gaston Bachelard sobre a imaginação dinâmica porque, ao lê-los, tenho a chave para um entendimento melhor sobre o grande primeiro *desvio criante* do processo colaborativo de criação do espetáculo **Banho & Tosa**, que foi justamente a chegada do diretor e sua proposição de uma verticalização maior na materialidade da imaginação, rompendo com as primeiras formas e buscando aticar em nós um desejo por *penetrar* a imagem daqueles seres. Suas primeiras propostas tinham mesmo esse sentido de busca por uma simpatia maior para com a matéria, para com as correspondências entre nós e aquelas figuras, e, sobretudo, pareciam querer desfazer uma atitude de defesa, da nossa parte, contra um “sonho de intimidade com a matéria” (BACHELARD, 2008, p. 221).

Francisco Medeiros nos propunha que desapegássemos, portanto, de um desejo de crítica às classes dominantes, conforme os objetivos do projeto, e que abrissemos em nós um princípio de perguntas sobre aqueles seres, cujos temperamentos pareciam ser movidos por paixões extremas, “para além do hábito, até o vício”, dizia. Sugeriu que pensássemos em paixão ao invés de planejamento, na dimensão da cegueira e não no cálculo. Consequentemente, começava a pôr em prática um princípio poético: o da substância sem adjetivações. O ser é. Algo, por fim, mais objetivo e afinador das imaginações, e também mais próximo da própria *imagem matricial* da obra: banho e tosa – dois substantivos; nenhum adjetivo. O ser movido por um faro, para além do hábito, até o vício, não era, contudo, uma conceituação. Deveria ser investigado por nós, em nós, no nosso corpo, no nosso ser. Ali, naquele espaço entre nós e o ser da ficção, encontraríamos as razões da simpatia e do afeto. Hoje compreendo que a materialidade da imaginação é, de fato, o afeto.

A *crise*, no processo, pode ser lida também na relação entre o saber e o não-saber. Não apenas do ponto de vista da criação colaborativa, nesses espaços de não-saber que lhe são tão característicos, mas, também, a partir do universo ficcional daquelas figuras que criávamos. A matéria prima do planejamento é o saber da informação – as coordenadas, o cálculo, a consciência instrumental. O exemplo contrário pode ser dado pela matéria-prima da criação surrealista, confiante no movimento e nas mensagens do inconsciente, na produção imagética do inconsciente. Nos perguntávamos, então, sobre como trabalhar as informações (que juntávamos para as improvisações) para que elas virassem também experiências, para que virassem matéria para as imagens e não apenas ocasião de uma imagem formal, abstrata. Esse risco percorreu todo o processo, mas compreendemos, pela primeira vez, que poderíamos estar seguindo pelo mesmo caminho que tão fortemente condenávamos naquelas personagens.

O consciente malfeito, o consciente acabado é tão nocivo para a alma sonhadora quanto o inconsciente amorfo ou deformado. O psiquismo deve encontrar o equilíbrio entre o imaginário e o conhecido. Esse equilíbrio não se satisfaz com vãs substituições em que, subitamente, as forças imaginárias se veem associadas a esquemas arbitrários. (BACHELARD, 1990a, p. 180).

Nessa época, o diretor trabalhou também individualmente com cada uma das figuras ficcionais; algo que influenciou demais o que chamo aqui de *trajeto da imagem* (da personagem), oferecendo verdadeiros *núcleos de ação*, que *des-envolveram estados* da personagem, aprofundando-a, adensando-a de matéria, tanto pelos evidentes *desvios*, quanto pelas “razões da simpatia e do afeto” estimuladas por tais procedimentos. Nesses exercícios, a dinâmica da imagem fez-se notar muito materialmente.

• **Núcleo de ação 3: trânsito ator-personagem**

Quadro 4: O corpo

Uma caminhada pela sala. Foi o suficiente para que o diretor me “obrigasse” a prender o quadril, que teimava a rebolar de um lado para o outro a la Narcisa Tamboryndeguy. A mulher fútil que eu via na socialite carioca, misturada às histórias da minha tia em Ibiza, estava colada na minha cabeça e eu a reproduzia no corpo. Era assim mesmo no início: eu pensava com a cabeça e tentava trazer para o corpo aquela imagem. Segurei o quadril e deixei aquele movimento – observado por largos dez minutos – subir para os ombros. A boca escancarada (Narcisa, claro!) se transformou em olhos – arregalados, vivos, sorridentes. O bico do peito deveria “iluminar o caminho”, apontou o diretor. A gargalhada esfuziante da imagem-referência, da imagem-forma, deveria passar para a coluna; eu devia começar a fazer um esforço (a palavra é boa!) de rir com a coluna. E a sensação de caminhar na praia, com cabelos muito compridos de cachos ao vento, deveria ser levada à diante, dizia ele.

Fonte: Diário de bordo. Fev. 2014

A partir do exercício, comecei a identificar que aquelas imagens trazidas para o corpo – imagens tiradas do mundo – não podiam se aprofundar muito mais do que aquilo que já eram; era necessário introduzir algumas imagens corporais menos óbvias, menos habituais, para que uma imaginação do corpo aflorasse. Nessa segunda leitura sobre o exercício, à luz do campo teórico da pesquisa, não tenho como não lembrar da advertência de Bachelard (1990a, p. 12): “o hábito é a exata antítese da imaginação criadora. A imagem habitual detém as forças imaginantes”. E também: “a função positiva da imaginação equivale a dissipar essa soma de hábitos inertes” (BACHELARD, 2008, p. 21).

Aqueles eram os primeiros obstáculos impostos à imagem inicial de Milu. O primeiro *desvio*, de fato, absolutamente necessário para “fazer falar” imagens materialmente construídas e não “emprestadas” do mundo. Mesmo sendo uma armadura, de início, mesmo sentindo-me terrivelmente presa e custando a sair algum gesto “espontâneo”, fluido, de tudo aquilo – “para além do hábito, até o vício”, como pedia o diretor – ainda que me sentindo “engessada”, confiava no caminho proposto quando o diretor dizia “ouro” para algumas atitudes corporais e determinados gestos. E os repetia, insistindo naquelas imagens à primeira vista nada naturais.

Relendo esse processo de criação à luz do campo teórico da pesquisa, revejo aquele enfrentamento da materialidade dura, resistente, percebendo-a como uma *provocação* para novos “encantamentos de energia”, para a convocação de forças de ataque precisas. Esse espelhamento de forças, segundo Bachelard (2008), dinamiza nossa vontade criadora. Assim, também não consigo deixar de pensar no trabalho gestual proposto por Chekhov, o qual chamou de Gesto Psicológico (GP), visando, por meio de posturas corporais e gestos, ativar os centros de ação da personagem, o comando de sua vontade específica. A relação entre vontade e imaginação é desenvolvida por Bachelard (2008), no qual afirma que uma psicologia do *contra* se desenvolve nos processos imaginativos. Muito mais do que uma psicologia do *para*, como proposto pela fenomenologia de Husserl e Sartre, a psicologia do *contra* desenvolve-se nesse corpo-a-corpo do ser com o mundo, em que o mundo serve de anteparo para o conhecimento pela imaginação, para o desejo de se conhecer em intimidade as coisas; um desejo típico da imaginação. O primeiro contato com um obstáculo é sempre, afirma Bachelard (2008), uma luta, um desejo de dominar a matéria para penetrá-la, para conhecê-la em sua intimidade. Aqueles obstáculos pareciam atirar em mim, de maneira similar, um desejo de agir sobre a matéria. “Afim, todas as imagens se desenvolvem entre os dois polos, vivem dialeticamente seduções do universo e certezas da intimidade” (BACHELARD, 2008, p. 7).

Quadro 5: A entrevista

Em outro procedimento, o diretor nos entrevistava – as figuras ficcionais, evidentemente. Eram perguntas simples, profundamente interessadas, curiosas, sem qualquer tipo de julgamento ou interesse em saber se o ator atuava bem ou mal. Apenas olhava interessado e acreditava – primeiro ele – na relação que se estabelecia entre aqueles dois seres. Milu contava desinibidamente seus casos amorosos, suas viagens a Ibiza e uma noite, depois de uma farra no banheiro de uma boate, em que amanheceu na praia. Ao lado dela, seu companheiro dormia na areia. Ela, na cadeira de praia, observava as gaivotas no mar. Nós atores, ajudávamos nos exercícios, fazendo os papéis narrados pelos entrevistados – ora um era o “cliente misterioso da farmácia” em quem Dedé deu um “beijo de cinema” certa vez, ora outra era a prostituta contratada pelo solitário Dr. Paulo, ou o affair no banheiro da boate, ou o companheiro estendido na areia. É, tinha sempre alguma coisa de “Rei do camarote”¹ nas nossas improvisações, naquela época. Ainda estávamos colados demais nos clichês e achando que isso seria interessante. Precisávamos nos desapegar.

Aquele exercício não só foi muito interessante do ponto de vista da eficácia em trazer outras camadas para aqueles seres – eles tinham agora sonhos, medos, solidão, desejos escondidos, um namorado secreto – mas também para trazer muito de nós mesmos à tona. Impossível que isso não ocorresse, uma vez que, nesse laboratório de experimentação prática – das imagens do mundo às mais internas – tudo era convocado a participar da prospecção material das personagens.

Nesse laboratório, pude perceber a infelicidade do meu companheiro há 14 anos, que era o ator com quem eu contracenava no experimento. Durante a entrevista, Milu dizia da sua sensação de plenitude ao ter seu companheiro ali, deitado ao seu lado, enquanto observava o mar.

Francisco Medeiros – O que é que você vê?

Milu – Gaivotas.

Francisco Medeiros – O que te vem à cabeça?

Comecei a chorar e não respondi. Me veio à cabeça a seguinte frase – apenas por aquela imagem, e por uma atmosfera estranha de imensa tristeza e paz, trazida pela visualização de um amanhecer na praia, do companheiro dormindo na areia ao meu lado, das gaivotas à beira d’água – “estou tão feliz que posso morrer”. No dia seguinte, nos separamos.

Fonte: Diário de bordo. Fev. 2014

Trago trechos das obras de Bachelard (1990a, 1990b, 2008) sobre a imaginação térrea e aérea nesta parte da pesquisa por mostrarem-se úteis à compreensão de características do trabalho do diretor, Francisco Medeiros, com o grupo. Os *desvios* provocados por essa relação tinham como alvos principais uma falta de dinâmica no grupo e de fluidez em nossas ações, ao mesmo tempo em que nos era pedido um aprofundamento maior no ser daquelas figuras, base da criação do espetáculo. *Ar e terra*, duas matérias absolutamente opostas. Porém, a complementaridade das atitudes imaginantes ligadas à terra e ao ar, nos ensina o autor, é imprescindível para a realização de uma *destilação*, ou seja, para a separação daquilo que deve ficar, daquilo que precipita, do que é encontrado como matéria no fundo de uma solução, de

uma mistura – ou de um caos de sensações e imagens – liberando, dessa maneira, a substância de um peso, de um atravancamento; liberando, pois, também forças dinamizadoras do processo criativo. Penso nessa dupla operação, tanto pela reiterada solicitação, por parte da direção, por fluidez de ações e por uma dinâmica maior em todo processo de trabalho, quanto por esse olhar atento aos detalhes daquelas figuras ficcionais, buscando romper o obstáculo das primeiras convicções, na busca por saber o que há *dentro*, o que move aqueles seres, por “ver o ser por dentro”. A curiosidade do diretor despertou a minha, fazendo com que eu quizesse desenvolver cada vez mais uma intimidade com a personagem.

A todo momento, insistia também que buscássemos a fluidez na manipulação dos objetos de cena. “O trabalho manual é persuasivo se é fluido”, se “aceita esse fluxo da vida que faz sem saber que está fazendo”, insistia ele; quando o ser aceita “mover-se por um faro”. E nos sugeriu o artigo “Corpo Cênico Estado Cênico”, de Eleonora Fabião, para leitura de casa.

Eleonora Fabião começa seu texto com uma conclusão: “imaginar transforma a matéria” (FABIÃO, 2010). Versa, no artigo, sobre corpo e espaço cênico potencializando-se um ao outro. Penso na imaginação e em como o mesmo se dá na relação entre imagem e matéria – uma potencializando a outra. No texto, a autora cita o psicólogo, Mihaly Csikszentmihalyi: “Em estado de fluxo, as ações sucedem-se de acordo com uma lógica interna que parece dispensar intervenções conscientes do agente” (FABIÃO, 2010, p. 321). O fluxo é, para o autor, coloca Fabião, um estado alterado de consciência, “um comportamento fora dos padrões cotidianos de conduta, provocado pela realização de uma ação que envolve o agente de forma total” (FABIÃO, 2010, p. 322). A dimensão temporal do fluxo é, segundo a autora, o “presente do presente” (FABIÃO, 2010, p. 322). Ele se dá, portanto, na consciência de que estamos presentes, ou seja, naqueles instantes em que algo se passa do ponto de vista subjetivo. Estou aqui e sinto que estou aqui. Há razões de simpatia e afeto suficientes para eu saber que estou aqui e que algo se passa, penso eu. Nesse instante (do presente do presente), diz Fabião, diminui a distância temporal entre o pensar e o agir. Ou, poderíamos dizer, entre os motivos do agir e as alegrias do ato, como coloca Bachelard. Passado e futuro só existem nessa dimensão do presente. Esse “presente do presente” seria, para a autora, a condição da presença do ator.

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. (FABIÃO, 2010, p. 322).

A temporalidade do presente do presente, do fluxo, é, para a autora, conexão. Nessa temporalidade, apaga-se o cálculo. Outra operação se dá, afirma. O estado cênico define, segundo Fabião, a *condição metamórfica do corpo*; por aceitar mais conexões, faz caber mais mundo. Nesse sentido, o fluxo, o apagamento do cálculo, a consciência no “presente do presente” parecem ser também condições de “jogo” na imaginação; táticas eficazes para o estabelecimento de uma abertura maior, de um acolhimento e de uma escuta aos atravessamentos que se dão no espaço da criação. Segundo a autora, a ação cênica acontece “entre”. Entre os corpos, entre o eu e o mundo, nesse *mediador plástico*, que é a imaginação, penso, inspirada pelas palavras de Bachelard (1998, 2008). Deve ser, pois, *co-labor-ação*, conclui Fabião – com o que concordo, ajudada por Bachelard e pelas experiências artísticas vivenciadas. Para tanto, “para ativar circuitos relacionais, o ator deve trabalhar tanto no sentido de aguçar sua criatividade como sua receptividade” (FABIÃO, 2010, p. 323). É justamente por meio dessa dialética entre o agir e o receber que os devaneios sobre a matéria operam na imaginação material. Na dinâmica da imaginação terrestre, por exemplo, a dialética entre atividade e receptividade promove um equilíbrio entre a vontade de agir sobre a matéria e o desejo de conhecê-la em intimidade. Segundo Bachelard (2008), imaginação do *contra* só existe porque é correlata de uma imaginação do *dentro*.

A ação cênica, no fluxo e no “entre”, passou a nos intrigar e a nos fazer perguntar, entre outras coisas, como vivenciar todos esses trânsitos “entre” cão e homem, “entre” ator e personagem. A noção de *território* é também uma noção cara ao processo de criação de **Banho & Tosa**: os cães defendem um território; as personagens defendem um território bem delimitado – o da distinção. Mais, o da exclusividade. No processo, essas fronteiras são borradas no trânsito cão-humano. *Território* e *trânsito* são, pois, palavras-chaves para se entender a dinâmica da imagem no espetáculo. Sendo um processo de criação colaborativa, esses termos se tornam ainda mais complexos, se adensam pelas inúmeras camadas que compõem a trama. Nela, incluem-se também os territórios fluidos de uma função artística a outra – principalmente nos trânsitos ator-dramaturgia, diretor-dramaturgia e ator-personagem, base da criação dramaturgica nesse processo. No território “entre” o corpo-cachorro e o corpo humano, a fluência do cão – seu alongar, sua dinâmica de impulso e recolhimento, seu trote, sua respiração com a língua de fora, latidos, rosnada, o mostrar os dentes para afugentar; ações, como: sentar, deitar, virar no ar, rodar na cadeira, coçar a orelha, pular na cadeira, comer moscas no ar, bocejar, uivar para a lua, cruzar as patas – passou, pouco a pouco, a ser introduzida no repertório físico dos atores.

Francisco Medeiros passava como “dever de casa” a tarefa de trabalharmos os cães, propondo como aquecimento antes de cada ensaio uma revisão das ações prospectadas, repetidas e selecionadas fora dos nossos encontros com ele. Devíamos, nesses momentos, experimentar o cachorro visível – ou seja, experimentar subir nas cadeiras, descer, rolar, andar para frente e para trás, deitar, pegar uma bolinha no ar, dar voltas sobre o próprio corpo, espreguiçar, sacudir, etc. Estudamos, na época, as emoções caninas em Darwin e adicionamos mais objetos caninos para “animações das coisas ‘cachorrais’”, nas palavras de Verônica Fabrini (Anotações em diário de bordo. Mar. 2014).

Tais experiências visavam, também, ao aparecimento de um cão internalizado, um cão em duas patas. O “cão como fonte” deveria aparecer nesse território do cão invisível, do cão “bípede, “parente longínquo”, pela fluência, por um mover-se pelo faro. Deveríamos trocar os olhos pelo faro como porta de entrada do mundo, pedia o diretor. Esse cão internalizado deveria “aparecer” também por um prolongamento das costas, do rabo. O mundo nesses seres deveria entrar pelo faro e ser confrontado pelo rabo; essas eram as indicações. O rabo e o faro deveriam tornar-se, portanto, estímulos do movimento corporal para um adensamento maior da matéria provinda das metáforas geradoras da obra. Essa era a primeira proposta concreta para a construção das personagens e, portanto, das cenas.

Outros materiais de suporte para este trânsito eram: coleiras, revistas (para serem destruídas), bolinhas, um pote d’água, cadeira. Elementos que já existiam no trabalho e que puderam ser cada vez mais incluídos numa – não chamávamos assim na época – *dramaturgia do ator*. Nossas partituras começavam a ser trabalhadas e, sobretudo, lapidadas pela dinâmica da fluidez, pelo prolongamento de um faro. Do ponto de vista de uma dramaturgia idealizada, nessa fase do trabalho, os procedimentos de tosa e de castração aplicados aos cães começavam a sugerir também um “des-banhar” e um “des-tosar” como procedimentos espelhados, indicando poeticamente a tragédia da perda da humanidade, da animalização na sua contraparte humana: os donos dos cães sofreriam na pele as consequências desse trânsito. A “matilha” começava a “insinuar-se”, assim, como um recurso poético para dar conta de um despertar do núcleo do ser, daquilo que não vem pela vontade, mas que anima o ser, que acontece como revelação do ser; uma compulsão. E eu encontrava esse tema em Milu pelo viés do jogo entre vida e morte; afinal, “ela sabe viver como ninguém!”. Tinha algo em relação à morte; isso era tudo o que eu intuía àquela altura.

Assim, como numa espécie de “valor canino”, busquei ser leal às imagens que apareciam. Busquei-as na base do faro, às cegas, pelo instinto e, denodadamente, pela fluidez dos gestos (o mais difícil, na época) e nos desembaraçamentos das razões da cabeça. Uma tarefa

imensa para nós, acostumados a criar com boas ideias... A chegada do diretor foi, sim, uma tosa. Mas essa tosa foi necessária para nos colocar em um caminho mais definido. Não fechado. Pelo contrário, nesse recorte, as imagens proliferavam de uma maneira diferente, circunscritas no território do trabalho, ligadas àqueles seres, no contexto daquelas vivências e daquilo que aparecia em sala de ensaio. O que podia ser sentido como um descarte, à primeira vista, também podia ser encarado como uma reserva, uma prudência, uma espera, como um ingrediente em uma receita de bolo, que fica lá, aguardando o tempo da massa crescer.

Às vezes, “é necessário fazer sem ter plenas certezas”, nos advertiria tempos depois Dedé, na peça. Deixa-se algo em estado de latência para que fale – se precisar falar – na imaginação. Foi assim com a morte. Esperei até que ela aparecesse poeticamente. Já estava lá, nas cirurgias plásticas, nos diversos abortos, no peso da idade e nos amores que se foram. Mas em estado de espera, de latência.

Criar na *crise* e pela *crise* foi um começo, assim como foi um começo a criação sem adjetivação; pela substância – no corpo, nos territórios e nos trânsitos. Sem adjetivação, para limpar uma tendência de ilustrar, de emitir opinião, de criar a partir de conceitos pré-estabelecidos, de preconceitos. Foi preciso banhar, lavar essas adjetivações para poder cortar precisamente, substancialmente.

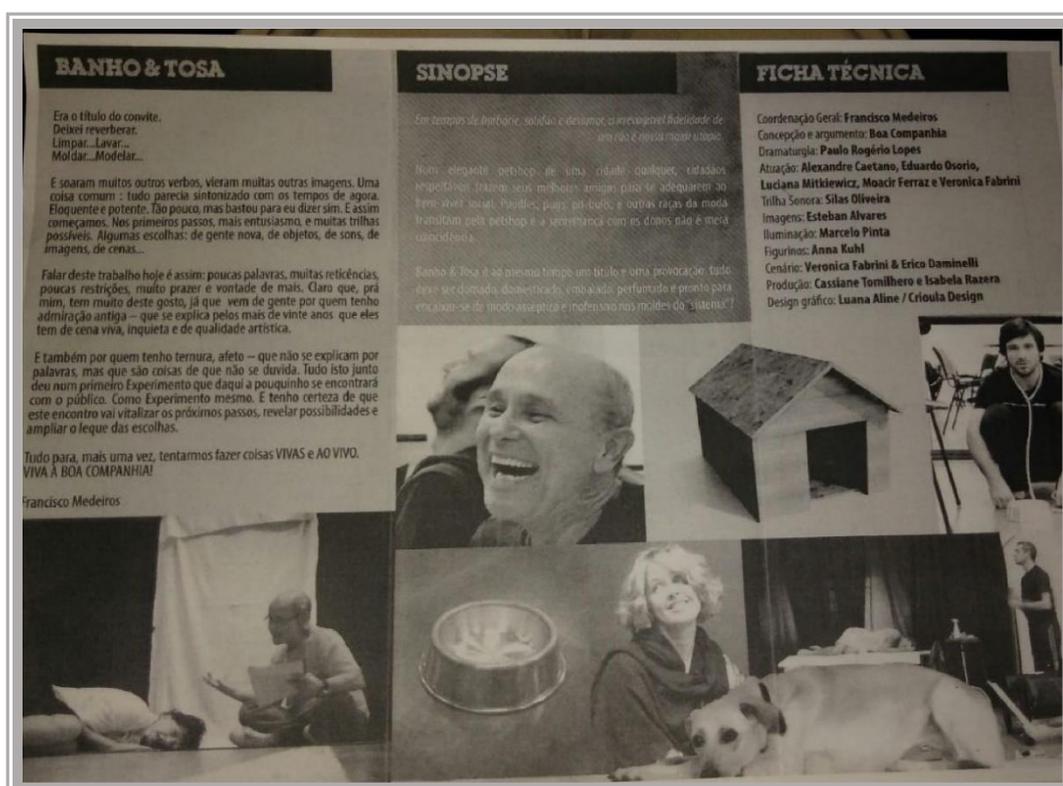


Figura 21 – Programa da peça criado por Alexandre Caetano (primeiro experimento, realizado em Campinas, 2014).

- **Desvio 2 – a chegada do texto**

Os primeiros trechos da dramaturgia nos surpreenderam. Em diversos sentidos. Achávamos que havia um parentesco entre as imagens que desenvolvíamos nas improvisações e aquelas propostas pelo dramaturgo, mas, ao mesmo tempo, sentíamos uma *poda* “reta demais” naquela profusão de imagens criadas anteriormente.

Tratava-se de uma encomenda. Nós improvisávamos, recolhíamos diversos materiais desses experimentos, algumas referências (de filmes, peças teatrais, iconografia), muitos desejos, ideias, e entregávamos para o dramaturgo. Mostramos a ele, também, em um encontro em sala de ensaio, um pequeno experimento, logo no início do processo, e, de tempos em tempos, íamos enviando filmagens das improvisações, das entrevistas, alguns textos selecionados, etc., para que ele nos trouxesse propostas dramatúrgicas com as quais seguiríamos improvisando.

Naquela altura, creio que não tínhamos muito claro o tipo de participação que gostaríamos de ter com essa figura do *dramaturgo de processo*. Se queríamos que ele estivesse presente nos ensaios, debatendo com o grupo a linguagem, sendo parceiro ativo e presente naquele momento de caos, de levantamento de materiais, ou se preferíamos mesmo que ele tivesse “um olhar fresco para a cena, sem perder o rigor de autor teatral, acostumado a trabalhar com as palavras, com a fábula, personagens, enredos”, como exposto em um dos projetos escritos pelo grupo.

Os textos apresentados continham situações muito interessantes, uma linguagem bastante coloquial e pareciam adequar-se às encomendas de estilo feitas pelo coletivo – partindo de situações cotidianas, a trama se tornava, de fato, cada vez mais absurda conforme o desenrolar das ações das personagens. Lembro-me de termos dito isso nos longos foros de discussão sobre “o que apresentar ao dramaturgo”.

Para mim, o barato era: “vamos juntar o caos para jogar na mão do dramaturgo”. E na organização desse caos, ver o que aconteceria. Só que isso era muito difícil da gente transmitir para ele num encontro de uma tarde. Porque era impossível sintetizar. Acho que um dos erros foi esse. Eu acho que se a gente “empilhasse os ‘ouros’” e mostrasse tudo empilhado, atabalhado, bagunçado, poderia ser um elemento provocativo para ele. Parecia que a gente já dizia, na nossa encomenda, que havia uma linguagem pré-estabelecida. Então, essa encomenda de linguagem também fazia parte da encomenda para o dramaturgo, que estava a serviço de uma linguagem. Eu me lembro que a gente falava de suspense, de radicalidade; a gente oferecia alguns cineastas como referência, mas tudo aquilo era da nossa convivência e, portanto, circulava de uma maneira meio indisciplinada entre nós. Para chegar no Paulinho era muito diferente, porque ele ia embora e levava essa bagagem que não tinha a chance de ficar circulando [entre nós e ele]. Então, David Lynch, para

nós, foi muita coisa. Lars Von Trier foi muita coisa. Para o Paulinho foi...um jeito que chegou para ele. Por quê? Porque ele foi embora. E outra [coisa], isso não é algo que você relata com a mesma eficácia de quando se vive o processo. Então, eu acho que isso foi uma dificuldade a mais para tornar mais complexo algo que deveria fluir. (Francisco Medeiros, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice H).

O texto de Paulo Rogério Lopes chegou em um momento em que o grupo verticalizava o estudo e a criação da personagem – elemento tão problematizado e quase “fora de moda” na cena contemporânea, como ressalta o projeto do espetáculo, escrito pelo grupo.

A princípio, a gente estranhou bastante, né? O que eu sinto era que (o texto) era sempre muito enxuto. Então, aquela riqueza que cada um conseguiu dentro da sua pequena biografia... nossa, a gente fez tanto exercício para construir tudo isso, né? E o texto do Paulo era muito direto, quase cotidiano. Então, pelo menos eu, tive grande dificuldade. Eu acho que nesse momento, em que a gente teve que colocar esse personagem, que era mais radial, que ia para todas as direções, pensando ele [como] fruto, como espelhamento da imagem matricial, [pensando] onde é que está o banho & tosa de cada um [deles] dentro daquela história – parece que o personagem era uma coisa redonda que se expandia e, na hora de concentrar aquelas cinco figuras naquela linha reta da narrativa, que nem precisava ser reta – foi difícil fazer caber lá, né? (Verônica Fabrini, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice J).

Esse encontro marcou, para mim, um *desvio* muito produtivo, *provocador* em diversos sentidos. Apesar de ter sido sentido como uma “poda”, uma “tosa muito reta”, tinha as suas riquezas, os seus interesses. Concentrava, adensava aquelas personagens, cujo caminho vinha sendo, ao contrário, o da ampliação e do aprofundamento. Por isso, o sentimento de que cortava reto demais, limando certos apegos, mas também certos vínculos ainda em formação.

Com admiração, porque gostávamos e ríamos das cenas criadas, e também com estranhamento, partimos para o trabalho com aquelas cenas, que se estruturavam da forma apresentada a seguir.

• **Estações da trama de Banho & Tosa: primeiro experimento**⁴⁰

Quadro 6: Cenas do primeiro experimento

- i. PRELÚDIO – CONSULTAS:
 - i.i Cena do telefonema de Milu para D. Dedé;
 - i.ii Cena do telefonema de Nando para D. Dedé;

- i. ATO I – O BANHO:
 - ii.i Apresentação das personagens
 - Entrada de Dedé, a primeira a chegar no consultório – *checklist*: arrumação do espaço, limpeza e bronca no empregado mais abaixo no escalão da empresa porque ele não separou direito o lixo;
 - Chegada dos clientes para procedimentos e conversas na sala de espera – ações cotidianas e estranhamentos pelos primeiros indícios da presença do cão no homem: Dr. Paulo, Maurício, Nando;
 - ii.ii Territórios internos e externos das personagens e da trama: DOR (Dr. Paulo conversa com sua cadela moribunda), MAMÃE (Milu ergue um brinde em homenagem à sua cadela morta);
 - ii.iii Equívocos e encerramentos: as coisas parecem começar a dar errado na clínica e o controle do portão não funciona;

- i. INTERLÚDIO – procedimentos, acordos e cantadas – os erros do ato anterior são negociados; as personagens tentam comprar, conquistar ou vender;

- v. ATO II – A TOSA: ato apenas indicado com algumas ideias de cenas, nas quais as personagens se dão conta dos erros do veterinário, tentam ir embora e não conseguem porque as portas não abrem;

- v. INTERLÚDIO – ou “Canibalismo colunável”, que traz as diversas tentativas de fuga das personagens através da sedução (Peep-show), chantagem (Classe) e violência (Arsenal).

⁴⁰ Cf.: < <https://www.youtube.com/watch?v=gKd0DkA4dpQ>>. Acesso em: 25 jul. 2018.



Figura 22 - Imagem do espetáculo. Atores: Luciana Mitkiewicz e Eduardo Osorio. Campinas/ Centro Cultural Casarão do Barão mai. 2015. Foto: Maycon Soldan.



Figura 23 - Imagem do espetáculo. Atores: Moacir Ferraz, Luciana Mitkiewicz e Alexandre Caetano. Campinas/ Centro Cultural Casarão do Barão mai. 2015. Foto: Maycon Soldan.

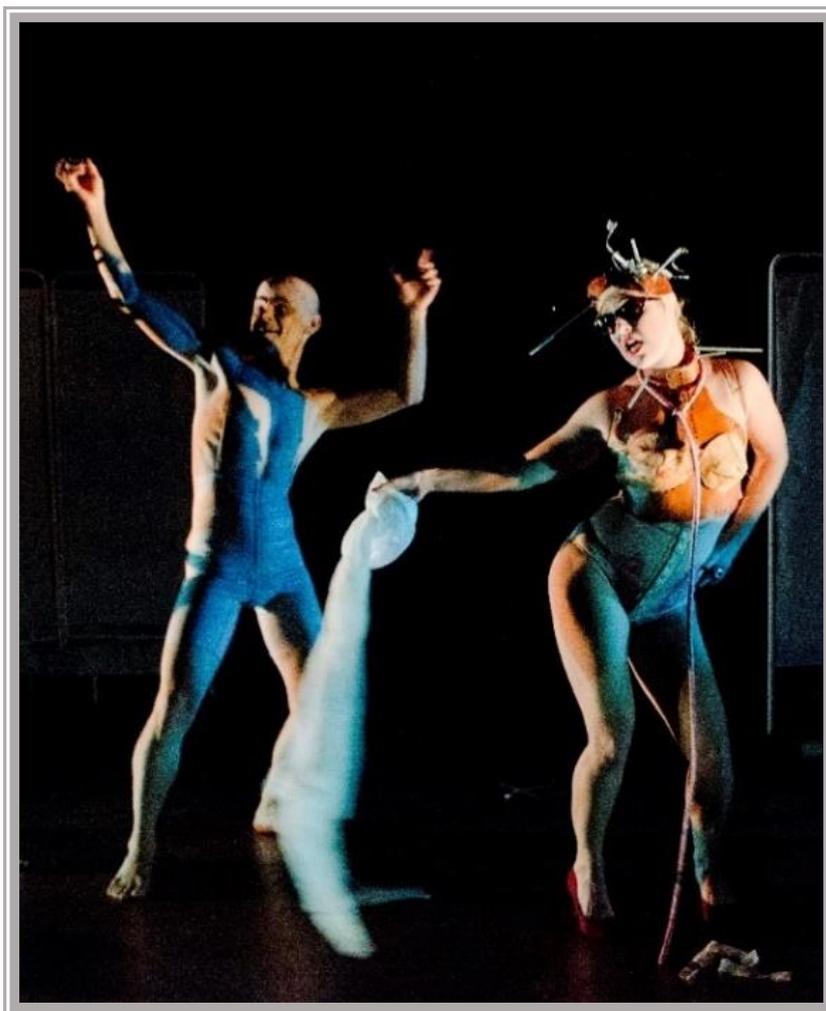


Figura 24 - Imagem do espetáculo. Atores: Moacir Ferraz e Luciana Mitkiewicz. Campinas/ Centro Cultural Casarão do Barão. Mai. 2015. Foto: Maycon Soldan.

O texto enviado pelo dramaturgo, nessa fase, terminava com um interlúdio. Sabíamos, evidentemente, que se tratava de um texto aberto a experimentações. E foi assim que procedemos: buscando experimentar as cenas no corpo, como mais uma camada e não como uma tosa, na medida do possível. Tínhamos que ter em conta que aquele texto também era um elemento para experimentação. Como afirma Antônio Araújo (2003), diretor do Teatro da Vertigem, o texto no processo colaborativo de criação não é um dado apriorístico e, por isso mesmo, é chamado dramaturgia de processo, a qual demanda um tempo para ser maturada, ensaios e encontros para ser processada, mão firme para afirmar escolhas próprias, por um lado, generosidade e acolhimento para com as propostas dos demais integrantes, por outro.

É dessa época, também, a delimitação do espaço em quatro territórios diferentes: o território Dedé, com sua mesa, cadeira, gavetas, lápis, etc., a sala de espera; a sala de procedimentos; o território exclusivo, onde se encontrava a casinha da cadela do Dr. Paulo – um território interdito a todos os demais personagens.

Cito aqui alguns trechos da personagem Milu na peça escrita (1º experimento de dramaturgia), que creio serem interessantes para dar a ver um *trajeto da imagem* nesse processo colaborativo de criação. Sempre tive a impressão, apesar da *tosa* sentida pela maioria do grupo, de tê-lo presente durante todo o percurso da criação. Desde as primeiras imagens fornecidas por Verônica para improvisações – com a gênese, com os materiais de cena e em outras vivências – nunca senti um corte abrupto, um desvio de caminho que me tenha tirado do eixo a ponto de me fazer “perder o fio da meada”. Com todos os atravessamentos vividos nesse tipo de processo, percebo, no entanto, uma trajetória, senão clara, ao menos firme no *des-envolver* das imagens da personagem.

- **Núcleo de ação 4 – estados da imagem de Milu e estações da trama**

a. Milu Mussolini

Na primeira cena da peça, Milu, *a la* Mussolini, discursa às massas. Essa era a indicação do diretor. O discurso do poder ao telefone tem um caráter público, não individualidade; é uma ação pública de um detentor do poder, dando ordens para a manutenção da norma. Reconheço nessa proposta da encenação traços da agressividade que Milu demonstrava já nos primeiros improvisos – a cadela raivosa, disposta a morder a canela de um subalterno. Milu raivosa, espumando e mostrando os dentes, era o fundo de energia, de força, para aquela figura do ditador sem individualidade alguma. Sua raiva já não era mais só sua, era de toda uma classe detentora da ordem do mundo. Milu se ampliava. E, por fim, esse líder totalitário era o substrato para a figura apresentada pela dramaturgia – Milu fala ao telefone, exigindo um horário para uma consulta. Assim, a personagem se adensava de outras matérias para uma simples cena ao telefone. Ampliava para depois condensar. Essas eram, na época, operações muito notáveis no *trajeto da imagem*.

Quadro 7: Cena 01

Milu (fala com alguém de fora, que está ao telefone)

MILU - Não interessa. Não tem isso! Manda marcar! Pede pra chamar o Paulo! Pede pra chamar o Paulo, pra ver! Não está, não é? Não chegou. É cedo! Pois pra mim é tarde! Não tem mais nada que eu possa fazer até me desinchar. Pode mandar a mocinha grudar mais linhas na agenda dela e arrumar um horário! E pode avisar à mocinha que o horário quem escolhe sou eu! Logo! Pronto está escolhido: logo! Melhor que seja mesmo, senão essas porras me botam pra dormir que aí sim, vão ter que me alimentar na veia até segunda! Vamos ver se o Paulo arruma um tempo ou não pra "Mamãe" aqui!

As imagens se desdobravam, se desenvolviam, amplificavam-se e se concentravam, dando vida à personagem. Como também se desdobravam em outras cenas, tornando perceptível, para mim, um fio construído com muitas vozes nesse diálogo entre mim e o mundo, o qual chamo aqui de *trajeto da imagem* da personagem. Esse trajeto é apreendido por Paulo Lopes, dramaturgo do processo de criação de **Banho & Tosa**, da seguinte maneira:

[...] o que eu descobri nisso tudo é que dá para dizer coisas minhas, dizendo as dos outros. [...] ali, talvez, tenha questões que eu gostaria de tratar ou ainda que eu vou gostar de tratar e nem pensei ainda. Eu acho que o grande aprendizado nesses trabalhos é saber como me alimentar com tudo isso. Então, quanto mais material – é matéria de jornal, é revista, é gênese de personagem, é filmagem de ensaio, é conversa em mesa de botequim – quanto mais eu assimilar disso, mais fácil vai ser aquilo se tornar meu. Eu me alimento daquilo a ponto de eu me afastar e de voltar com uma autoria. Um improviso sobre qualquer coisa tem que me provocar outras coisas... não é apenas transpor aquilo para a minha linguagem. Senão, não serve para nada a minha função. [O legal] é como eu me alimento daquilo e consigo colocar naquilo a minha autoria a ponto de [vocês terem que] falar “nossa, agora eu tenho que aplicar a minha autoria em cima disso!”. Senão, vira função de executor, tanto [da parte] do autor, quanto [da parte] do diretor ou do ator. (Paulo Rogério Lopes, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice I).

Assim, na imbricação entre o trabalho da atuação, da direção e da dramaturgia, foco desta pesquisa, percebo haver aquilo que Marício Kartun chamou de *dialética coletiva* – uma construção *a pareo*.

Uma das razões pelas quais demorei muito a dirigir meus próprios textos é porque acreditava muito em alguns professores meus que diziam que [nós] os autores não deveríamos dirigir. E que se dirigíssemos, empobreceríamos [a obra]. Por quê? Porque lhe retiraríamos a dialética coletiva que tem esses conjuntos. Porque, quando vinha o diretor, este trazia outras coisas novas e as agregava, e essa era a riqueza da obra. Mas depois também descobri que a maioria dos artistas que eu admirava o fazia. Boal dirigia seus próprios textos, Carlos Gorotiza, autor argentino muito conhecido, o fazia; que Shakespeare e Molière também faziam [isso]... Trata-se de saber afastar-se desse lugar da obediência: “agora eu, como diretor, obedeço ao que escreveu o autor”. Não. Eu aceito o verdadeiro sentido dialético, que é a pareo. E isso é a dois, [ou seja,] é: “aí há um material genético, o texto, e eu, como diretor, levo outro material genético”. Não significa que tenha que ser completamente diferente. Pode ser que seja da mesma raça [risos], mas isso não significa que tem que ter o mesmo material genético. (Maurício Kartun, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice F).

No caso do colaborativo, soma-se a esse par autor-diretor a contribuição do ator, criador de signos cênicos e dramaturgicos. Com isso, apesar da “tosa” da dramaturgia, percebi que, a partir desse *desvio criante*, os seres se avolumavam para muito além do realismo da sala

de espera de uma clínica veterinária, a qual ganhava finalmente o status de metáfora de um mundo no qual temos “a dolorida sensação de que a civilização é a própria barbárie”, nas palavras do grupo.

Também nessa época, até porque apresentações já estavam sendo marcadas na cidade de Campinas e nós precisávamos ter algo “de pé” para mostrar ao público, a encenação começou a trabalhar as cenas com mais detalhamento. Em certos casos, nos mínimos detalhes. Nesse momento, nos foi proposto que criássemos nossa partitura de ações de maneira paralela ao texto. E a seleção dos movimentos “cachorrais” foi um dos elementos que deveriam entrar na partituração das ações criadas *a pareo* pelos atores e pela direção. Com muita dificuldade ainda, sem que houvésssemos tido tempo de maturar aquelas posturas e movimentos no corpo, de repeti-los à exaustão, muito menos de lapidá-los, os incluímos no nosso vocabulário de ações. E, assim, buscamos, além de levantar as cenas, também cuidar da fluência de movimentos, gestos, falas e desse trânsito difícil entre o corpo do cachorro e o do ser humano.

As cenas eram improvisadas pelos atores em encontros sem o diretor e o resultado disso era visto por ele aos finais de semana, conforme o horário acordado pelo grupo. Todos davam opiniões em tudo. Sentíamos-nos muito perdidos, desorientados com a chegada do texto, sem saber abordar aquela linguagem nova, sem saber o que ela poderia virar, e, por isso, atritos começaram a surgir, aprofundando aspectos da chamada *crise* e criando rugas entre os participantes.

Apesar da grande dificuldade dessa etapa, narro aqui um momento em particular, responsável pelo meu maior interesse em estudar a imaginação em um processo de colaboração. Este foi um ponto de virada para mim, apesar dos conflitos de toda sorte que vivenciávamos – como a falta de tempo disponível para ensaio, a ausência do dramaturgo em sala de trabalho prático, a falta de recursos necessários, as diferenças pessoais dentro do grupo, uma situação de extrema dor gerada pela minha separação recente e pela necessidade de continuar convivendo com meu ex-companheiro nesse processo, além de desacordos poéticos que se mostravam muito evidentes a partir desta fase. Apesar de tudo isso, senti em determinado momento uma confiança profunda no trabalho; percebi uma espécie de saber de fundo, tive uma sensação de que eu “já sabia sem saber que sabia”. Senti que, de algum modo, podíamos estar mais conectados do que à primeira vista parecia.

Isso me fez pensar muito no que hoje acredito ser a formação de um imaginário coletivo, guiado pela(s) imagem(ns) geradora(s) da obra, afinando imaginações e configurando trama e personagens. Algo que chamo, aqui, de *intencionalidade poética da obra*. Não creio que seja fácil percebê-la. É preciso uma atitude imaginativa para tanto; é preciso acreditar nas

imagens que se formam e permitir-se guiar-se por elas. Isso se torna ainda mais difícil quando há necessidade de resolução rápida sobre a forma do espetáculo. Naquele momento, tínhamos pressa e, talvez por isso mesmo, dificuldades imensas de nos ouvir e de ouvir o que a obra pedia.

O momento foi o seguinte: eu deveria improvisar a cena do brinde de Milu (Cena 13 - MAMÃE, narrada a seguir). Mas, por uma profunda insegurança, eu não conseguia fazer nada, até porque a única coisa que insistentemente me vinha à cabeça era Milu esparramada no chão da sua casa, cabeça recostada em uma poltrona, tomando uísque – o que não tinha o menor cabimento, afinal, estávamos na sala de espera de uma clínica veterinária. Talvez, como resquício de improvisações sobre o espaço íntimo da personagem, eu tivesse deixado Milu ali, na poltrona de sua casa.

Meus colegas tentavam muito gentilmente me ajudar, cada um com uma ideia diferente. Eu resistia a todas simplesmente porque não conseguia fazer nada daquilo com o mínimo de fé cênica. Nada me parecia melhor do que aquele absurdo de estar bebendo, esparramada no chão de casa. As ideias podiam até ser boas, mas me pareciam absolutamente gratuitas, oferecidas generosamente no intuito de resolver a cena, o que, por si só, já me desanimava. Lembro-me que nesse momento tive vontade de sair do trabalho. Eu até tentava, mas nada daquilo se aproximava ou colaborava com o que a minha imaginação havia pintado como possibilidade de realização cênica, mesmo que totalmente fora de propósito. Era ainda o início do processo, nós não tínhamos ainda muito clara a estética do espetáculo, evidentemente, e as premissas espaço-temporais ainda me prendiam ao espaço da clínica, dentro daqueles quadrantes que delimitavam os territórios criados antes mesmo da chegada do texto. Então, aquela cena que me vinha à cabeça parecia uma impossibilidade, na época.

Eu confessei minha dificuldade aos colegas – que pareceram desapontados comigo, compreensivelmente – e ao diretor da peça. Foi um momento difícil, porque eu sabia que estava decepcionando a todos, mas preferia ser sincera para com as minhas dificuldades. Eu não havia, entretanto, contado o que tinha em mente por vergonha, na verdade. Foi quando o diretor me disse: “Sente-se no chão, encoste a cabeça no assento da poltrona da sala de espera, tire uma taça de champanhe debaixo da mesinha de centro. A cena vai começar”!

[...] o devaneio de intimidade material não segue as leis do pensamento significativa. As imagens também demonstram à sua maneira. E a melhor prova da objetividade de sua dialética é que acabamos de ver uma 'imagem inverossímil' impor-se com convicção poética. (BACHELARD, 2008, p. 21).

Esta foi, para mim, uma grande coincidência no percurso criativo da peça; um verdadeiro *acaso significativo*. Naquele momento, compreendi que, por todos os dados do processo, tais como, gênese, improvisações, referências, indicações da direção e do texto – e, sobretudo, por um olhar atento aos detalhes – era possível, de fato, não apenas perceber um trajeto das primeiras propostas da gênese à cena do brinde, mas, também, apesar da grande dificuldade de se fazerem coincidir sensibilidades e valores estéticos, era possível perceber a formação de um campo associativo poético comum sendo gerado pelo compartilhamento de ideias e, sobretudo, de desejos, experiências íntimas, fantasias, visões de mundo, trazidos à tona nos longos foros de discussão e também nas vivências práticas. Senti, naquele momento, que já existiam dois caminhos sendo trilhados: o dos fatos do trabalho e, outro, constelado pelas imagens que criávamos em colaboração, ou seja, o dos atos criativos, os quais se formavam na dialética das *imagens imaginadas* e das *imagens imaginantes* da obra.

Porém, acredito que esse tipo de coincidência não foi sentido por todos do grupo. Havia em alguns participantes uma ansiedade muito grande em resolver a forma, em finalizar a obra. Creio que o nível de radicalidade que a obra pedia, conforme percebido pelo diretor, Francisco Medeiros, não era algo a que todos os participantes do processo estavam dispostos, principalmente em termos de tempo disponibilizado para o trabalho. Assim, ainda que não tivéssemos muita clareza daquela trama ou do que poderia vir a ser tudo aquilo colocado em sequência – aquelas cenas e outras ainda por vir – creio que poderíamos ter nos aberto mais, arriscado mais e ouvido mais o que a obra pedia, ao invés de ter tentado “resolver uma forma” na tentativa de dar conta de um produto final.

E a gente estava cansado. Tinha um lado da *crise* que era um certo esgotamento com a cultura. Todos desejando ser artistas militantes, pessoas interessadas na relação da Arte com a coisa pública, numa situação de crise do país, do mundo, que exigia da gente – todos esses elementos – uma energia extraordinária e que a gente demonstrou que não tinha, porque tinha muito em nós a necessidade de buscar caminhos individualmente também. [...] E a gente não agiu para desestabilizar as agendas, [para] desestabilizar as prioridades em nome de um trabalho como o Banho & Tosa, porque ele também não era forte a ponto de gerar isso tudo; porque ele estava muito difícil de ser feito. Parece que é uma necessidade inerente aos tempos em que a gente vive: a exigência da objetividade, da agilidade, de você encarar o momento de não-saber como algo a ser resolvido e não [como] um momento a ser vivido de acordo com as exigências inerentes a ele. Então, fica parecendo que, no processo de criação, nós também temos que ter uma espécie de hegemonia, para não falar autoritarismo, sobre o tempo; uma necessidade de abreviar o tempo do processo, seja ele qual for. Então, parece que a gente está se submetendo a dimensionar o nosso comprometimento a um tempo que tem que ser sempre mais ágil. No [espetáculo] Banho & Tosa, parecia que nós estávamos ali em um processo

que dizia: “eu não sei quanto tempo eu vou durar; vocês estão falando de radicalidade, de busca, de se encontrar com as suas inquietações, e tudo isso não tem forma”. (Francisco Medeiros, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice H).

Conversei com Francisco Medeiros em sua casa, em São Paulo, no final de 2017. Ele me recebeu para uma entrevista dois anos depois do final do nosso processo de criação. Tinha à mesa seu “caderno de bordo”, anotações sobre o trabalho, para poder, creio eu, ser o mais rigoroso possível com o que vivemos apesar da distância no tempo. Agradei seus apontamentos muito concretos sobre a ordem prática do trabalho, ao passar a limpo questões que, do seu ponto de vista, dificultaram a dinâmica do processo – principalmente, no que diz respeito à ausência do dramaturgo no dia-a-dia da criação, não participando, por exemplo, dos longos foros de discussão que contribuía, a meu ver, não apenas para uma afinação das imaginações do grupo, mas para um adensamento da matéria criativa, gerada naquele atravessamento de afetos e de informações.

Também falei com ele sobre aquela coincidência que me marcou profundamente. Havia ali, é claro, uma permissão de jogo muito aberta, ou seja, ninguém estava me obrigando a ficar presa à ideia realista de uma sala de espera fixa, de um espaço imutável. Mas os meus colegas não haviam, como eu, pensado na possibilidade – inexistente à altura – de cortes no espaço feitos pela luz. E disse-lhe que percebia essa sintonia como uma *sincronicidade*, comentando também com ele a respeito da minha entrevista com Mauricio Kartun, autor e diretor argentino, para quem, a dramaturgia em um processo colaborativo é “*consciência apofênica*, ou seja, capacidade de criar sentido e forma a partir de coincidências” (Apêndice F). Essa ideia de *sincronicidade* na criação me ajudou a ter confiança de que havia um caminho que se delineava, um fluxo de pensamentos e imagens que contribuía para a gestação da obra, caso estivéssemos atentos aos detalhes, ou seja, abertos para perceber sua *intencionalidade poética*.

[Essa atenção para o acaso] era uma presença permanente no olhar. Concordo plenamente com ele. Ou seja, nesses processos que partem do nada e se interessam pelo não-saber, o acaso passa a ser um parceiro de criação tão importante quanto o planejamento. Só que você precisa ter um departamento aberto para ver. Porque, muitas vezes, essas ocorrências fortuitas, essas coincidências ou *sincronicidades*, passam despercebidas. Para que você perceba isso, é preciso que você tenha espaço vazio disponível para poder ser afetado por isso. E volto a insistir, acho que a gente estava com os nossos espaços muito ocupados. (Francisco Medeiros, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice H).

Essa dificuldade de escuta foi algo notado também pela própria Verônica, diretora artística do grupo. Como este foi um momento de grande tensão no coletivo – e aí me incluo como atriz convidada – creio que valha à pena refletir sobre algumas questões fundamentais à dinâmica do processo à luz daquilo que, do ponto de vista da imaginação, contribuiu para que a *massa* “desandasse”, tornando-a fluida demais para uns, pesada demais para outros. Mais do que os conflitos – esses *desvios* desestabilizadores, por um lado, e provocadores, por outro – os descompassos e as disritmias do processo contribuíram muito para que as coisas não saíssem a contento, para que o grupo se perdesse e desistisse de continuar criando.

Às vezes também a viscosidade é a marca de uma fadiga onírica; ela impede o sonho de avançar. Vivemos então sonhos pegajosos num meio viscoso. [...] Esses sonhos moles [...] levariam ao conhecimento de uma imaginação mesomorfa, isto é, de uma imaginação intermediária entre a imaginação formal e a imaginação material. Os objetos do sonho mesomorfo só dificilmente adquirem sua forma, para depois perdê-la, desmanchando-se como uma massa. Ao objeto pegajoso, mole, preguiçoso, corresponde a densidade ontológica mais forte da vida onírica. Esses sonhos que são sonhos de massa, constituem sucessivamente uma luta ou uma derrota para criar, para formar, para deformar, para amassar. (BACHELARD, 1998, p. 110).

Um devaneio mesomorfo, espécie de cooperação de dois elementos imaginários, cooperação cheia de incidentes, de contrariedades. [...] A náusea na mão! Texto capital para uma psicologia da massa infeliz, para uma doutrina da imaginação manual da mão enfraquecida. Essa mão a qual talvez se tenha dado no tempo certo um trabalho objetivo, uma matéria atraente, constitui mal o mundo material. Diante de uma matéria um tanto insidiosa ou fugidinha, a separação do sujeito e do objeto é mal feita, o tateante e o tateado se individualizam mal, um é lento demais, o outro é mole demais. [...] uma massa amassada molemente pelo amassador [...] sugere à mão – absurdo material – *desapertar* seu aperto, renegar seu trabalho. (BACHELARD, 2008, p. 61; 92).

[...] o jeito pessoal de cada um tentar resolver o problema apontado não batia. Um tentava resolver de um jeito, outro tentava resolver de outro, dependendo do seu repertório e dependendo da disponibilidade no sentido de se ter alguma ideia do que fazer e, uma coisa que eu acho que é muito ruim é pegar um grupo “velho”, como a Boa Companhia, para um trabalho que, eu acho, talvez precisasse de um radicalismo, de [se] esquecer tudo e começar, para que procedimentos atonais não barrassem o que cada um poderia trazer. Porque eu acho que uma radicalidade, como a que o Chiquinho estava propondo, requer um grau de confiança e disponibilidade entre as pessoas, que eu acho que nem sempre acontecia. [...] Porque, às vezes, um estava jogando numa faixa e o outro estava jogando em outra faixa, e aí um não fazia o outro aumentar, brilhar mais. (Verônica Fabrini, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice J).

Essa dissintonia pode ser abordada tanto pela falta de colaboração *na* imaginação, pela tentativa de resolver a forma antes de sonhar a matéria, quanto pela falta de disponibilidade para *coincidir* no tempo e no espaço, para *compor* com o parceiro de jogo. Parece ponto pacífico nos depoimentos a falta de tempo, essa variável fundamental para dar a ver se o que estávamos fazendo tinha sentido, ou seja, para um maceramento necessário à elaboração do material, como coloca Ricardo Talento (Apêndice D), outro entrevistado na pesquisa. Esse tempo tão necessário às imagens.

Esse tempo da dureza, esse *litocronos*, não pode se definir senão como o tempo ativo de um trabalho que se dialetiza no esforço do trabalhador e na resistência da pedra; [...]. A consistência do trabalho aí se precisa simultaneamente nos músculos e nas articulações do trabalhador e nos progressos regulares da tarefa. [...] Por isso o projeto em execução (o projeto material) tem, no fim das contas, uma estrutura temporal diferente daquela do projeto intelectual. O projeto intelectual, em geral, é o projeto de um chefe que comanda executantes. Repete frequentemente a dialética hegeliana do senhor e do escravo, sem se beneficiar da síntese que é o domínio do trabalho que se adquire no trabalho contra a matéria. [...] Assim a matéria nos revela suas forças. (BACHELARD, 2008, p. 18-19).

Ou, como coloca Verônica Fabrini:

[...] para você poder ter a experiência do corpo ir entrando [na imaginação] não é (necessário) fazer só uma vez, é [necessário] fazer várias vezes. E você falou do corpo lá no início, que é uma imagem muito física, e eu me lembro do esforço do Chiquinho para fazer a coisa chegar no corpo. E o corpo tem o seu tempo, sabe? Não dá para ser assim, super rápido. Então, se eu pegar a imagem matriz, com uma das coisas potentes nela, que é a questão da corporeidade ferida, [e] depois, durante a peça, dramaturgicamente, [pensar que] ela vai sendo triturada, chegando ao limite do lixo... Poxa, é muita coisa isso! Isso exige uma torsão até quase sair sangue! Passa pelo corpo. Então, o tempo foi ruim para [se] ter até mais tranquilidade. Porque aí [do contrário], você acaba resolvendo tudo meio racionalmente. E isso era um pouco, eu acho, o caminho que, talvez, a Boa Companhia tivesse, não voluntariamente, ou intencionalmente, ficado mais habituada [a seguir], por esse tempo curto, pela própria escrita do edital, que tem que ser muito completo e dizer aonde você quer chegar. (Verônica Fabrini, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice J).

A questão do tempo e de um esforço teleológico para dar conta rapidamente de um tema parece ter oferecido os maiores obstáculos à imaginação nesse processo, os quais, já nessa fase se faziam sentir, aprofundando aspectos da *crise* no grupo e gerando um desencorajamento das forças criativas.

Havia ainda outro aspecto muito desconfortável, que era a forma como a dramaturgia parecia espelhar aqueles duplos das personagens, os atores. Como na criação colaborativa não partimos de um texto, tateamos quase às escuras em busca da matéria da personagem. Esse tatear implica, inevitavelmente, uma dinâmica de prospecção e projeção contínua e compartilhada. Há esses dois vetores no campo da criação da personagem em um processo colaborativo, portanto: do eu para o mundo e do mundo para mim. As imagens da intimidade vêm daí, desse ponto de contato íntimo entre o ser e o mundo. Assim, da gênese, passando pelas entrevistas e pelas improvisações, até se chegar no texto, havia já, naquelas primeiras propostas dramáticas, mais de nós do que gostaríamos de supor. Creio que todos os processos criativos se fundam nessa dinâmica prospecção-projeção, mas, em se tratando de um processo colaborativo de criação, a máscara não é dada antes; quer dizer, a busca de analogias entre ator e personagem não é um procedimento claro e protegido pelo papel previamente criado. E mais, a criação colaborativa tem muitos “olhos”. E imagino o tanto de coisas que puderam ser captadas e traduzidas por quem estava lendo todos aqueles materiais produzidos por nós, atores, de fora. Traduzidas de uma maneira própria, é claro, na qual, no entanto, acabamos nos reconhecendo. Porque também temos os nossos pontos cegos...

Assim, a experiência que tive com o papel criado pelo dramaturgo foi muito provocadora, e imagino que isso possa ter sido muito mais desestabilizador para o grupo do que se supunha num primeiro momento, no que diz respeito ao reconhecimento de cada um dos atores naquela trama. O misto de reconhecimento e estranhamento também diz muito dessas várias camadas do ser, as quais, na maior parte das vezes, nos escapam.

Assim, parece-me que as imagens (das personagens) e a trama (da peça) vão se *desenvolvendo* em um campo imaginário compartilhado formado pelas analogias de fundo, na *ressonância das imagens imaginadas* e na *repercussão das imagens imaginantes*.⁴¹ Podemos, muitas vezes, não saber o quanto projetamos de nós nessas imagens; sabemos apenas quando elas nos refletem a partir de um anteparo. E esse anteparo é a personagem. Lembrando esses *desvios* “reveladores”, Verônica comenta:

É gozado, né? Porque aí é que eu penso que entra a parte dele [do dramaturgo], pensando nessa história das imaginações colaborando. Às vezes, você está indo para um lado, chega uma informação nova, você [a] absorve, mas ela já leva o personagem para um caminho desconhecido. [Seria bom] pressionar um pouco mais, estirar um pouco mais esse duplo; daria mais coragem para o

⁴¹ A imaginação é estudada, em Bachelard, no inverso de uma causalidade, ou seja, pela *repercussão*, pela capacidade que a imagem tem “de reagir [...] em outras almas”; como uma “transsubjetividade, que não pode ser compreendida apenas pelos hábitos ou referências objetivas”, mas pelas *ressonâncias* e pelas *repercussões* que uma imagem pode ter. (BACHELARD, 2003, p. 2-5).

espetáculo, mais afirmação. Porque era uma coisa que eu achava muito interessante. E foi, talvez, por esse desconforto, para onde a dramaturgia levou essa autonomia [do imaginário], né? (Verônica Fabrini, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice J).

Eu havia conversado com Verônica no início de 2017, em sua casa, em Barão Geraldo, Campinas. Falamos sobre as possíveis maneiras de se afinar imaginações em um processo colaborativo, uns oito meses antes da entrevista para esta pesquisa, a qual trago na íntegra nos apêndices da tese. Eu havia acabado de chegar da Argentina e estava muito estimulada pelas questões levantadas por Mauricio Kartun sobre a necessidade de se desenvolver uma consciência apofênica em processos colaborativos, e também interessada nos *acazos significativos*, que só a intencionalidade poética poderia fornecer, segundo Ricardo Talento (Apêndice D). Ou seja, me perguntava, na época, sobre a possibilidade de se pensar a formação de um campo associativo poético da obra e não apenas do ator ou do autor. Pensando na formação de um campo de forças, mais do que em um “campo de formas”, me perguntava se poderíamos falar de um imaginário que se configura no trabalho da criação colaborativa, capaz de afinar as diversas imaginações em jogo nesses processos criativos e, desse modo, dar a ver a própria *intencionalidade poética* da obra.

Em nossa entrevista para a tese, Verônica me presenteou com pensamentos acurados sobre a questão que eu havia lhe trazido anteriormente, quando, ainda muito estimulada pelas entrevistas na Argentina e também, é claro, pela vivência em sala de ensaio para a criação do espetáculo **Banho & Tosa**, falava sobre a capacidade de gerarmos *sincronicidade* em tais processos.

[...] a sensação que me dá é quase como [o que ocorre em] um jogo de bilhar; na medida em que você tem várias relações, você está levando o personagem para um lugar, aí vem a relação com o outro que te faz [mudar de direção]. Então, isso vai criando um padrão – continua sendo um padrão, mas ele é em movimento. E tem dentro desse padrão em movimento também momentos inesperados, que podem vir a ser absorvidos ou passar despercebidos, porque eu acho que toda essas relações – entre os atores, dos atores com as coisas – passam a ocorrer em dois planos: o real, o concreto, que a gente vai vendo, mas, às vezes, eu tenho a sensação que essa constelação em movimento gera [uma espécie de] imã, sabe? Vai gerando um campo, que se assemelha àquele campo do imã, e eu acho que isso funciona um pouco como atrator de *sincronicidades*, né? (Verônica Fabrini, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice J).

b. Milu joia rara

Quadro 8: Cena 13 - "Mamãe"

MILU - Gostaria de erguer um brinde, "Mamãe"! É uma puro sangue campeão de pedigree sortuda do caralho! Um amuleto, minha "Mamãe". Me trazendo sorte até nas desventuras... Quem poderia prever, nesse lugar, sem ser quase nada do dia ainda, e do nada: um vestido assinado. Que se foda a assinatura, "Mamãe"! À merda com a assinatura, o que interessa é a qualidade da matéria, e isso eu sei que daquele mato sai cachorro de raça pura. Como nós, "Mamãe". Joias raras! Gemas puras. Gemas puras... Dessas que não deixam nem verme nem tempo comer a carne. Duram, porque precisam durar. Porque podem durar! E você, "Mamãe", vai durar para sempre. Isso eu posso prometer. Para isso já aperfeiçoaram um milhão de receitas. Ainda mais num lugar que cheira tanto à éter, clorofórmio ou genérico. Reconheço na boca do estômago. Vá por mim, "Mamãe", tenho frequentado lugares especializados demais para saber que quanto mais enjoio provocar, mais solução apresenta. Um tipo de imposto: trocar "sentir" por "provocar". Preço pequeno. Só quem já sentiu o topo do pedestal na sola dos pés sabe a saliva que provoca a idolatria. A idolatração! Pra raça como a nossa, "Mamãe": idolatradas! Eu, você e a qualidade do pano que esse merda consegue para fazer as roupas!



Figura 25 – Cena 13 – Mamãe. Atriz: Luciana Mitkiewicz. Campinas/ Teatro Castro Mendes, 2014.
Foto: Maycon Soldan.

Na perspectiva da *provocação*, “trocar sentir por provocar” tem um sentido profundo. Me pergunto o quanto de imaginários já não se cruzavam nessa devolução de material textual pelo dramaturgo, pensando nas características da personagem, mas também nas indagações sensíveis, poéticas e dramáticas sobre o tema, sobre as metáforas iniciais da obra e, mesmo, sobre a atitude-guia do nosso “diretor-garimpeiro” em seu trabalho rigoroso de desnaturalização dos gestos, de rompimento com ideia pré-concebidas e com conceitos prévios, que tendem sempre a identificar os pontos de vista do artista com a obra (“iguais e mesmas”, como diria Nando, o artista de **Banho & Tosa**, em seu apego desesperado às formas sempre mutáveis). Pergunto-me se a imaginação não seria mesmo isso: um trabalho sobre o artificial, sobre a *deformação* das imagens da percepção – como coloca Bachelard (1996). Assim, “trocar sentir por provocar” tem também, para mim, o vislumbre de uma imaginação das profundezas, de uma imaginação das matérias eternas, desligadas de sentimentalismos e adjetivações, de pré-julgamentos e identificações. Uma imaginação que não se contenta com a superfície, que não se diverte com as mudanças, com a moda, mas que busca aprofundamento e riquezas. Não uma imaginação sentimental, mas um envolvimento sensual, corporal, com as matérias; algo, de certa forma, muito bem captado pelo dramaturgo.

Torna-se duro para durar. Só pode ficar duro concentrando-se em si e maltratando os próprios ímpetos, todos os preguiçosos impulsos [...]. [...] esse combate do ser duro contra si mesmo, tão característico na evolução psíquica do poeta. [...] eis que esse instinto acirra-se contra si mesmo, se 'enlaça' consigo mesmo, como num corpo a corpo, se 'retorce', [...] a sensualidade que vence a si mesma - vitória que ainda é uma voluptuosidade. (BACHELARD, 2008, p. 53).

Outra questão que me chama muito à atenção no texto proposto por Paulo Rogério Lopes é, portanto, o aprofundamento sobre uma *matéria térrea*, ligada às pedras preciosas, às “joias raras”; aquelas que “não deixam nem verme nem tempo comer a carne”. Uma matéria eterna; o “ouro” tão buscado pelo diretor colaborador nesse processo. Como diz Bachelard, (2008, 204-205):

A atração da mina: A vida mineral atrai ilimitadamente o ser votado à vida mineral, à morte mineral. E chegamos a imagens complexas nas quais a psicanálise encontrará um belo material para exame. Os símbolos de volta à mãe e da terra materna aqui são captados em sua síntese. [...] essa síntese da minamãe-morte.

Pergunto ao dramaturgo o que do material de ensaios, enviado a ele, o provocou, o estimulou a criar aquela personagem, que levava sua cachorrinha, chamada Mamãe (ele manteve o nome criado por mim), em uma caixa de isopor (“para não perder o viço”) para ser embalsamada.

No caso específico do seu [cão], não foi uma imagem, foi o nome do cachorro. [...] Então, essas pequenas surpresas é que trazem, assim, no começo, algo meio estranho, [problemas do tipo] “como é que eu vou me distanciar dessa figura ‘Mamãe’, para que, toda a vez que ela disser ‘Mamãe’, eu imaginar um cachorro e não o contrário dos outros [cães]”. Foi bem terapêutico, porque você tem que mergulhar em umas questões familiares. Então, quando você me entregou isso, eu comecei a me trazer questões, como [por exemplo], de como eu e meu irmão estávamos tratando da velhice da minha mãe, até que ponto a gente estava embalsamando ela para pôr de enfeite em um porta-retratos, o quanto eu trago ela dentro de uma caixa de isopor, pagando plano de saúde e não indo visitar ou visitando só uma vez ao ano. Aí você entra em um processo para isso virar poesia. Então, é cruel. Sempre é cruel. Se fosse fácil, você ficaria repetindo coisas. (Paulo Rogério Lopes, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice I).



Figura 26 – Cena - Questão Milu.
Atores: Moacir Ferraz, Luciana Mitkiewicz e
Eduardo Osorio. Campinas/ Útero de Vênus, 2014.
Foto: Maycon Soldan.

c. Mamãe empalhada

Na trama apresentada, reaparecia, assim, aquela intuição antiga, aquela *convicção da imagem* de que Milu era atravessada de maneira radical pela relação entre vida e morte, algo que reverberava na cadela, Mamãe, pelo procedimento do empalhamento. Reconheço os traços desse desejo, mais do que isto, dessa necessidade de “durar para sempre” não apenas na gênese, pelas cirurgias plásticas, mas também nas primeiras improvisações ainda sem a presença do diretor, nas quais aparecia um desespero na personagem: “Não vai dar tempo!”. Era essa uma das frases que surgiram daquelas primeiras improvisações. Não aparece exatamente dessa forma na peça, mas está lá, como se pode ver nos trechos que se seguem.

Quadro 9: Cena 17 - Finados

PAULO - Você tem que ser forte, Milu.

MILU - Ah, isso eu tive mesmo, porque mesmo sem vida, "Mamãe" pesou para caralho pra trazer pra cá.

PAULO - Pesou como?

MILU - Certeza que por causa do gelo. Mas não podia arriscar que ela perdesse o viço. Viço é uma coisa muito ruim de se recuperar. Disfarçar, dá; mas recuperar... Enchi a cadelinha de gelo. Nem foi difícil empurrar goela abaixo. Esquisito foi, mas não difícil.

PAULO - Está dizendo que a... Que a "Mamãe"...

MILU - "Mamãe" o que? Que devia usar conservante melhor que o gelo? Não me diga que já começou a apresentar estragos.

DEDÉ - Disse que a cadelinha não morreu nas mãos do senhor.

MILU - Pois se tiver Jesus de cachorro, morreu sim, porque "Mamãe" era meu anjinho. Meu anjinho da guarda, perfeitinha, cheirosa, firme. E a firmeza é muito importante, Paulo. Conto contigo.

PAULO - Espera lá, Milu. Você me trouxe um cachorro morto?

MILU - Pra uma cirurgia. Apenas alguns reparos. Antes que comece a apodrecer e não dê mais tempo.

PAULO - Tempo pra que, Milu? O tempo para "Mamãe" já está esgotado.

MILU - Vou deixar "Mamãe" na sala, Paulo. Para sempre. Decidi. Na televisão mostra com muita frequência.

O mais interessante, para mim, no entanto, é saber, hoje, como aquelas primeiras imagens ressoaram no autor. Como geraram um estranhamento capaz de mobilizar aspectos da sua vida particular e íntima a ponto de ele “devolver” Mamãe – que seria castrada (talvez como espelhamento dos diversos abortos de Milu) – em uma caixa de isopor cheia de gelo, para ser empalhada. Argumento, aliás, muito mais atraente para mim. Mamãe deixava de ser, portanto, apenas a cachorrinha fiel de Milu, a quem batizou como frustração por não ter sido, ela própria, mãe, para converter-se em uma imagem ambivalente – e isso é condição das imagens poéticas,

segundo Bachelard (1998, 2007), ou melhor, das imagens materiais e não daquelas nascidas das ideias, puramente formais. Mãe e cadela passaram, assim, a delimitar o território-Milu em um largo espectro de possibilidades de trânsito das mais variadas ordens – do ser humano ao cão, da imagem maternal à fêmea sensual, da submissão ao cio, de um aborto à linhagem eterna. Pelos valores íntimos acrescidos à imagem de Mamãe, Paulo me presenteou com uma “joia rara”. Mamãe era um cão, era linhagem, era preciosa e estava morta! Tudo isso em apenas uma cena e a partir de uma única imagem: a cadela “Mamãe”. Uma maravilha da proliferação de imagens, típica da imaginação material e de seu poder de amplificação e condensação.

Com a trama, também ficava clara para mim que a relação de Maurício, o fazendeiro, com seu cão, Duke, deveria passar pela questão do macho-alfa, desenvolvida na história do cão que precisou ser desacordado à base de pauladas e muito clorofórmio após flagrante de envolvimento íntimo com a esposa do dono. Também fazia sentido o surgimento do temperamental Vincent, cão do artista Nando, cuja tosa era mudada a cada estação para virar tendência e referência de moda; caso algo desse errado, era só tosar “até a carne, até o osso”, como suplicado insistentemente ao veterinário. A surpresa parecia ser apenas o aparecimento de Hera, a cadela moribunda do Dr. Paulo, o veterinário, mantida viva graças aos mais modernos recursos farmacêuticos para a felicidade do pseudo-médico.

Todas essas propostas pareciam muito pertinentes e todas elas “caninizavam” bem os trânsitos e territórios delimitados por aquelas figuras “do poder”. A tosa, uma das metáforas geradoras do trabalho, proliferava, assim, em: empalhamento – vontade de durar para sempre; castração – necessidade de ser o macho-alfa da matilha; tosar na carne – necessidade de reinventar-se a cada estação para estar sempre na moda; impedir a morte – vontade de determinar quem deve ou não morrer.

d. Milu, a cadela no cio

Milu, a cadela no cio, também era uma imagem forte que reconheço ainda em fase embrionária na gênese da personagem, por meio dos diversos casos amorosos, das aventuras sexuais e de seu flerte com as drogas; de seu desejo de correr mundo, entre outras coisas. Milu tinha fome de mundo. Era bicho solto, recordo. Lembro do mar, da areia e penso em liberdade. Reconheço essa força quando leio no texto apresentado no Quadro 9.

Quadro 10: Cena 18 - Procedimentos

MILU - Se bem que do jeito que essa "Mamãe" era atirada, eu até cheguei a duvidar que tivessem castrado direito. Foi aqui, não foi Dedé?

DEDÉ - Nossos procedimentos acompanham com garantia.

MILU - Mesmo assim, tinha dias, que a safada se esfregava até no travesseiro da minha cama.

MAURÍCIO - Garanto que teve com quem aprender.

MILU - Bobo! Gostei do seu amigo, Nando.

A imagem de Milu-cadela, dali a pouco, de quatro com Maurício, borra os limites entre cão e humano. E creio que a primeira provocação desse trânsito e dessa proliferação de imagens foi mesmo esse nome: “Mamãe”. Um nome desses, dado a um cachorro, gera em si uma ambivalência radical, profunda, reverberando de muitas maneiras diferentes nos criadores da obra. Milu-cadela no cio (e não Mamãe, a cadela) é a antítese da mulher enfaixada, usada como mercadoria na cena do *peep show*. Ainda conservava o viço. Uma força da Natureza.

Quadro 11: Cena 20 - Cantadas

MAURÍCIO - Decerto já disseram para a senhora... Senhorita?

MILU - Senhorita. Novamente.

MAURÍCIO - Já disseram...

MILU - Tudo o que pode pensar, belezinha, já me disseram. Na maioria das vezes por despeito ou inveja, mas como diz na Bíblia dos crentes: "Falem mal, mas falem de mim!".

MAURÍCIO - Eu sei, eu sei. Não fique assim. Nem pense. Respire. Isso... (coloca um lenço com Clorofórmio na boca de Milu). Respire... olha que beleza! Reino do céu, aqui na Terra, amém. (A acomoda no sofá e verifica se estão sozinhos. Sobe numa cadeira para cobrir uma possível câmera com algo). Pronto, xuxu. Enfim sós. Não percamos nenhum segundo. (Cheira um pouco de Clorofórmio e entrega-se com Milu em uma "viagem").



Figura 27 – Cena “Cantadas” – Atores: Alexandre Caetano e Luciana Mitkiewicz. Campinas/ Teatro Castro Mendes, 2014. Foto: Maycon Soldan.

e. Peep-show – cara de revista e carne dura como moeda de troca

No trânsito homem-cão, Mamãe, já morta, é levada para a sala de procedimentos para ser empalhada, mas é Milu quem aparece, com máscara cirúrgica, sangue e esparadrapos. Parece ter passado por uma cirurgia plástica. Seus valores máximos – a “carne dura”, a “cara de revista” – servem agora de moeda de troca para a liberdade. A mulher mercadoria, a mulher objeto é o papel que lhe cabe naquele mundo, agora trancado e controlado, ao que parece, pelo funcionário que toma conta da guarita. Os representantes da indústria cultural creem-se os mais capacitados para encontrar uma saída para a *crise*, seja pela sedução ou pelo entretenimento. O preço da liberdade é fazer com que os “menos sofisticados”, agora no controle, lhes “abram uma porta”.

A cena do *peep show* traz completamente torcidas as primeiras imagens da mulher objeto sexual, *sex simbol* da televisão brasileira, do cinema e das capas de revista, que Milu foi outrora – e que ainda sonha sê-lo. Aqui, ela é uma Gretchen mumificada. O procedimento, no afã da idolatria, saiu caro e mostrou-se infrutífero. Milu não consegue provocar nada mais do que asco. A performance *Art Flasher*, de Joahanna Rivero Beer (Fig. 28) serviu de inspiração para criação do figurino e da personagem para esta cena, na qual o jogo entre atração e repulsa foi utilizado para tratar criticamente dos procedimentos estéticos radicais a que as mulheres se submetem para se sentir desejadas, e de como essas mulheres seriadas, essas mulheres-coisas, podem ser objeto de desejo masculino no mundo de hoje.



Figura 28 - Performance *Art Flasher*, de Joahanna Rivero Beer. Argentina, 2005. Foto: Ramon Teves.

Quadro 12: Cena – Peep-Show

NANDO - Vem.

(Milu entra)

MILU - Como está a cara?

NANDO - Não dá pra ver. Melhor mesmo, pode espantar o 'senhor' e por abaixo nossa última esperança. Você acha que essa gente louca levanta a orelha pra ameaça? Que nada: abana o rabo pro azar feito 'Lulú' de madame.

MILU - Devo parecer uma sei lá... uma múmia. Que dia é hoje? Parece que é noite de novo. Tem parecido haver noites demais. Que dia é hoje? Se já for mais que depois de amanhã, já posso tirar a bandagem.

NANDO - Pra que iria querer uma coisa dessas? Está bom assim. Vem que eu disfarço um pouco. (Fuça na Gaveta da Dedé). Pelo menos um batom, não é possível.

MILU - Já desinchou. Põe o dedo.

NANDO - Nem se fosse comida!

MILU - Vou tirar. Vai contar mais para o 'senhor': ele que deve receber e enfiar as revistas por baixo da porta. Um rosto conhecido sempre conta mais.

NANDO - Milu, o teu já não deve estar mais igual a nada do que já foi teu.

MILU - Você é que pensa, Fernandinho! Carne firme dura mais temporadas que as modas do teu meio.

NANDO - Para os menos sofisticados, Miluzica. Por isso é que estamos aqui: para os 'menos' sofisticados. (Coloca sobre as Bandagens os Óculos escuros que encontrou na Gaveta da Dedé). Prontíssima. Vem. (Sobe em uma cadeira e bate na lente da Câmera de Segurança) Seu Val. Seu Val! Nada de tentar enrolar o senhor, que isso também não gostaria que acontecesse comigo.

MILU - Conosco! Comigo também.

NANDO - Com ela também, Seu Val. Sem tempo a perder e nenhum vínculo empregatício: isso fique entre o senhor, o Paulo e a outra empregada.

MILU - Precisamos sair, senhor Val. E bem que poderia ser agora.

NANDO - (ordena para Milu) Agora. Vai. Mostra! Está vendo isso, seu Val. Peito duro que o senhor só deve conhecer de filme.

MILU - (corrige) E de Revista.

NANDO - E de Revista! (Coloca seu iPod - ou celular - de encontro com a Câmera e aciona uma música; enquanto dirige-se à Milu) Mostra mais. Isso. Olha, seu Val. (ordena) Mostra. Agora vira. O senhor vê, seu Val? Eu mando e ela faz. Dança. Isso. Dança para o seu Val assistir da guarita. Não faz o que eu mando?

MILU - Faço.

NANDO - Continua dançando. E o Seu Val abre a tranca e eu a mando sair dançando até o portãozinho. O que me diz, seu Val? Sabemos que não tem o porquê disso continuar e deve estar escuro como sempre: aí o senhor pode tocar nessa carne, seu Val. Eu mando e ela deixa. Não deixa, carne?

MILU - Deixo. Aqui, aqui, aqui e até aqui se quiser que eu tire o esparadrapo.

NANDO - Abre!!!

MILU - Porra! Você assustou o cara!

NANDO - Olha a cara de quem fala! (Saem)

Os diferentes *estados* da imagem de Milu no primeiro experimento aberto ao público, na cidade de Campinas⁴², ao cruzarem as três imagens disparadoras do processo – o cão, o banho e a tosa, por nós chamadas de seminais – desembocaram, ao longo do percurso criativo em: mamãe empalhada, a morta que vai durar para sempre, a cadela no cio, entre outras imagens. Esse trajeto foi marcado por um aprofundamento na *imagem material* da personagem pelas suas *ressonâncias* e *repercussões*, e a partir dos *desvios* e das coincidências possibilitadas pela criação colaborativa, os quais provocaram um aumento do interesse e do desejo de experimentar, de escavar mais a matéria daquela personagem, potencializando em mim os motivos e a vontade de agir que marcaram os *instantes fecundos* desse processo de criação.



Figura 29 - Cena “Peep show” (1ª versão). Atores: Luciana Mitkiewicz, Alexandre Caetano e Moacir Ferraz. Campinas/ Teatro Castro Mendes, 2014. Foto: Maycon Soldan.

Poderia desdobrar tais imagens em muitas outras, o que certamente me daria novos apelos à criação e vontade renovada de escavar mais e mais camadas em um processo de busca pelo “ouro” profundo, encravado em regiões nada claras da consciência. Nesse processo, lapidam-se o mineiro e a pedra, como nos lembra Bachelard (2008). **Banho & Tosa**, ao final do primeiro experimento, mostrava-se uma mina escura, por vezes, de difícil acesso e um tanto claustrofóbica. Mas, ainda assim, tinha o apelo da aventura. E Milu adora isso!

⁴² Locais de apresentação em Campinas (abril de 2014): Teatro Castro Mendes, Teatro Sia Santa, Barracão das Cênicas e Teatro Maria Monteiro.

Dei o título a este primeiro momento do processo criativo do espetáculo **Banho & Tosa** de “O Banho” não gratuitamente. Matéria privilegiada da *imaginação material* – dessa imaginação que é, para Bachelard (1998), o inconsciente da forma, sua pré-figuração na imaginação menos projetista, mais desejosa pelo envolvimento direto com sua matéria por meio de um processo de amassadura, algo que, diferentemente da modelagem, não visa a uma pré-figuração, mas torna-se consciente da forma adequada apenas à medida em que o trabalho avança – a *água* é o elemento fundamental às misturas, à dissolução das diferentes substâncias e à sua amálgama; aos trânsitos e possíveis combinações. Acho importante trazer essas características para o começo do processo criativo do referido espetáculo, pois, nesse início, atentamos para o fato de que ainda tínhamos que retificar o que havia de muito formal e projetista em nossas imaginações; afinal, desejávamos a aventura do colaborativo. Neste sentido, não temo afirmar que a *água* é o primeiro elemento *imaginal* a se levar em conta em uma imaginação que se pretenda colaborativa, ou seja, em uma imaginação não teleológica e aberta às mais variadas composições materiais.

O Ato I, neste estudo, marca, portanto, o primeiro experimento levado a público na cidade de Campinas. Uma primeira aventura colaborativa que me deu – a partir de uma segunda leitura do processo, inspirada pela imaginação aquática, segundo os escritos de Bachelard (1998) – a compreensão da necessidade de um aprofundamento das imagens mais superficiais e pitorescas em direção a um inconsciente da forma, pela investigação sistemática e consequente proliferação das imagens que ligam o “eu” e o “mundo”, nesse trânsito entre projeção e prospecção que a água sabe tão bem fazer. Do espelho à fonte do ser, da personagem, “do antes do banho e da tosa”, o trabalho imaginativo da atuação, no início do processo colaborativo de criação de **Banho & Tosa**, esteve marcado por esse elemento.

Na destilação que visava separar o “ouro” dos “vis metais” a fim de recuperar o fôlego, o ânimo, e revigorar o grupo, as imagens mais conceituais e abstratas, ligadas a um excesso de racionalização e crítica, viram-se obrigadas a ceder pelo trabalho atento e rigoroso da direção em seu “garimpo imaginativo”. Segundo Bachelard (1998, 2008), a massa, ou a liga, dá-se por um encontro da *imaginação aquática* com a *imaginação terrestre*. A qualidade da matéria que precisa ser *provocada* para gerar riquezas materiais, “joias raras”, “gemas puras”, “ouros”, num segundo momento do trabalho, mais voltado agora para o texto, é buscada numa “escavação” das personagens em cena; no seu aprofundamento. Esse era o caminho natural do trabalho. Contudo, a necessidade de mostrar, de dar a ver uma forma, ou seja, de formatar um produto a ser apresentado ao público, suplantou, pelo tempo estipulado para o referido processo, a ação de lapidar a matéria. Trocamos *combinação* de matérias por *composição* de cenas a partir

de dados textuais. Aderimos, penso, à *imaginação formal*. Quando o diretor começou a pedir “mais água”, mais fluidez, era porque tudo começava a ficar seco demais.

2.4.1.6 Interlúdio

A retomada do processo de criação de **Banho & Tosa**, em fevereiro de 2015, visava à finalização do espetáculo teatral como resultado de uma investigação cênica iniciada um ano antes, a partir da qual se organizou um pequeno experimento de nome *Experimento Banho e Tosa*, apresentado ao público de Campinas em maio de 2014. A Boa Companhia buscava, agora, aprofundar a relação texto e cena e, conseqüentemente, a relação corpo e personagem. A direção de Francisco Medeiros e a dramaturgia de Paulo Rogério Lopes seriam mantidas nesta nova etapa.

Tematicamente, o processo continuaria explorando os modos de formação/dominação do comportamento e do desejo na sociedade capitalista, centrada no consumo desenfreado de tudo (e de todos). O tema ainda provocava o grupo, desejoso por lapidá-lo e dar-lhe forma. O excesso do consumo elevado ao paroxismo, a padronização do comportamento e dos corpos, uma vida “banhada e tosada”, insípida e tolhida continuava reverberando como provocação ativa à continuidade da investigação cênica, dramática e das personagens. Buscávamos, entretanto, um mergulho maior nesse universo. O plano de trabalho consistia, assim, em um refinamento da autonomia ficcional das personagens e em um aprofundamento do estudo dos trânsitos entre cão e humano; em uma investigação sobre a noção de território (a partir dos quatro espaços da clínica e do comportamento das personagens a eles associado), sobre o sentido do faro e da audição canina; e, finalmente, sobre o corpo-cão em estado de matilha e em estado de solidão.

No campo da dramaturgia, o grupo esperava desenvolver: situações de espera, de assepsia, de “ameaça externa”, de claustrofobia, anestesia, anarquia (ou caos). E também visava a um refinamento do desenho de cada personagem, da fábula (por exemplo, o que fazia com eles ficassem trancados, sem poder sair da clínica? Qual era a ameaça externa? Ela deveria ou não ficar clara para o público?) e da estrutura textual em atos e cenas, que parecia um tanto confusa ainda.

Ainda como elemento relacionado ao universo da personagem, da trama e da encenação, foco desta pesquisa, os figurinos deveriam, nesta fase, investigar o trânsito humano/cão e também o trânsito de linguagens que o projeto parecia propor: partindo de uma comédia de costumes, passando pelo hiper-realismo, até desembocar em uma cena surrealista.

Também era uma questão o uso de máscaras de cães e o grau de realismo delas. Sentíamos, de maneira geral, que todos aqueles elementos haviam sido apenas rascunhados, mas ainda não finalizados no encerramento do processo de criação anterior.

Na retomada do processo, acordamos que seguiríamos lapidando aquelas cenas marcadas, revisitando-as e revisando-as à luz do que a obra propunha, e, também, que verticalizaríamos o trabalho de investigação dos gestos caninos para aprofundamento do trânsito homem-cão, que, nas palavras do diretor, havia sido tratado de modo abstrato pelos atores no primeiro experimento. Contra isso, os apontamentos da direção propunham que, tanto cães, quanto suas contrapartes humanas, fossem igualmente buscados no ato da construção das personagens. Assim, no decorrer daqueles meses, basicamente, experimentaríamos esse trânsito e reveríamos as cenas trabalhadas, buscando lapidar as personagens a partir de suas ações na trama. Os encontros mal recomeçaram – em fevereiro de 2015 – e já prevíamos uma finalização em maio. Novamente, estávamos com o prazo apertado e com agendas não tão livres assim.

Também fizemos, no início do novo processo, um levantamento exaustivo do percurso até ali, buscando olhar detalhadamente para aquilo que ainda pedia uma atenção maior da atuação. Em primeiro lugar, uma dificuldade de compreensão, no corpo, da diferença entre caricatura e hipérbole nos sugeria que ainda adjetivávamos muito, que ainda tínhamos dificuldades em estabelecer um fluxo para as nossas ações, para que crescessem à medida de uma compulsão, sendo levadas também ao paroxismo.

A caricatura contém um cálculo preciso das dimensões do gesto, do efeito da fala, do tom da crítica, e eu, pelo menos, não havia conseguido ultrapassar essa dificuldade. “Como construir hipérbolos?” era, pois, uma das perguntas que me fiz no início daquela fase do processo. Creio que, também para isso, o tempo acelerado para a resolução da forma, no final do primeiro experimento, tenha sido um complicador, dificultando muito que a matéria fosse trabalhada de maneira mais satisfatória. De maneira geral, todos tiveram dificuldades com o resultado final de suas personagens na época: uns percebiam-se tímidos, presos na gestualidade, “com medo de exagerar”; outros, sem o fluxo necessário para a construção daqueles seres “movidos pelo faro”, para “além da vontade, até o vício”, e a maioria não se sentia segura com o texto. A impressão que se tinha naquele momento do processo, de um modo ou de outro, é que tivemos que caber naquelas personagens e que elas, por sua vez, ainda cabiam no mundo. Ou seja, o diretor estava pedindo muito mais. Ele falava em hipérbole!

O próximo passo da construção da personagem deveria, portanto, prever um extravasamento dessa forma que cabe no mundo. Algo um tanto abstrato para nós. E como a imaginação não se contenta com abstrações, confesso, nada estimulante para mim. Essa

necessidade da hipérbole vinha da ideia do “consumo elevado ao paroxismo”, presente no projeto da peça. Uma demanda conceitual que, creio, foi compreendida por todos os atores. Todos nós debatíamos sobre isso e concordávamos sobre essas premissas conceituais da encenação. O problema é que não sabíamos o que fazer com isso, nem como fazê-lo. Isso era um claro indicativo, hoje entendo, de que essas ideias não proliferaram *na* imaginação, ou seja, de que elas não tinham (pelo menos ainda) uma base material; de que não encontravam razões suficientes da simpatia e do afeto para *durar*, para repetir-se cada vez melhor e, assim, ressoar, repercutir, proliferar.

Também chegamos à conclusão de que deixamos de investigar o território do afeto do animal, algo que, no cão, é absolutamente notório. O *pet* – o animal como coisa, mercadoria, propriedade – foi trabalhado, denotando um nível de crítica ainda muito fortes no espetáculo, apesar do primeiro projeto já prever “o cão como guia” para a dimensão do afeto. A matéria da obediência e da lealdade canina não tinham sido sequer experimentadas – talvez o tenham sido na relação do Dr. Paulo com sua cadela moribunda, mas ainda a partir de um controle excessivo por parte desse poderoso da indústria da saúde e da doença, que é a indústria farmacêutica. O cão como guia ou o animal como força não haviam sido ainda abordados nem pelos atores, nem pela dramaturgia. Afinal, lembra Verônica em diário de bordo, na origem dessa relação entre homem e animal, estava a caça e o hábito de se beber seu sangue, de vestir-se com a sua pele e de utilizar sua cabeça como máscara. Todas essas práticas davam força ao caçador. Faziam parte de um ritual de força. Essa relação tão oposta àquela explorada na temática do espetáculo poderia ser uma boa chave para começarmos a investigar as hipérboles do não-humano, ou melhor, do sobre humano. Era uma relação ainda na *sombra*.

A falta de fôlego no trabalho também foi notada e discutida com o grupo. Fôlego para durar na pesquisa corporal, fôlego para durar *na* imaginação. E, com isso, também apontada uma tentativa de se resolver as coisas na base das ideias, do conceito e da crítica; uma necessidade discursiva sobre a falta do afeto no mundo, que, no entanto, não trazia o universo do afeto para o jogo, para o corpo e para as ações – e, daí, também para a dramaturgia.

Finalmente, foram diagnosticados dois problemas presentes desde o início do primeiro experimento: uma falta de sintonia, principalmente entre a cena e a dramaturgia textual, em decorrência da distância física do dramaturgo; e os poucos encontros, muito espaçados no tempo, dificultando que as coisas tomassem corpo, que as imagens criadas incorporassem ou que o corpo produzisse suas próprias imagens.

Foi, de modo geral, um período em que conversávamos muito sobre as várias questões da encenação em encontros envolvendo também os criadores de cenário e figurinos, iluminação, trilha sonora e projeção. Também revíamos o texto e discutíamos sobre a dramaturgia – estilo e enredo. E ficávamos durante bastante tempo nos perguntando sobre a situação de ameaça, que parecia decisiva para nós. O que sabíamos da experiência anterior, ainda no campo das ideias, era que as situações deveriam gerar nas personagens uma decomposição do humano – uma deficiência do humano – e, ao mesmo tempo, um vigor do desumano. Mas esse trânsito ainda era apenas indicado, tanto pelo texto – nas situações de manipulação, exigência, chantagem, suborno, ameaça e vingança, em que se envolviam as personagens – quanto pela atuação, na qual, o exagero parecia a única saída àquela altura. Por isso, também improvisávamos algumas cenas, principalmente, aquelas ligadas às situações de ameaça. E ficamos durante muito tempo sem saber se essa ameaça seria um ataque de fora ou uma vingança do vigia da clínica, ou ainda, uma pane no circuito elétrico. Valdysney nunca ganhou voz, era apenas mencionado, criticado ou solicitado, mas nunca aparecia. Isto, ao menos, ficou decidido.



Figura 30 - Imagem do catálogo de referência para o processo de criação do espetáculo, gentilmente cedida por Helô Cardoso (cenógrafa e aderecista do espetáculo).



Figuras 31, 32, 33 e 34 - Imagens do catálogo de referência para o processo de criação do espetáculo: HQ Clementina, a terrível lobisete, de Bressane (roteiro) e Cobiaco (desenhos).





Figura 35 – Croqui de figurinos para a personagem Milu, gentilmente cedido pela figurinista, Ana Khul.

2.4.1.7 Ato II – a tosa

Ao longo do processo de criação do segundo experimento, percebíamos que algumas imagens apareciam sem o comprometimento de ter de caber na escrita, o que era muito estimulante, pelo menos para mim. Essas imagens mantinham, no entanto, uma coerência entre si e acabaram sugerindo a formação de três universos distintos de criação, que podiam, quando fosse desejado, conversar entre si: o campo da encenação, da atuação e da dramaturgia.

Essa separação não fora, todavia, meramente uma opção formal. A sensação de uma tendência do texto de fechar-se na fábula – de aproximar demais, a partir de certo momento, aquelas personagens de uma realidade mais concreta e cotidiana, dando certa familiaridade a elas, fazendo-as “caber demais no mundo”, algo percebido tanto no estilo da escrita, quanto nas situações criadas – nos dava a chance de abri-la a outros vetores, o que implicava, do ponto de vista da pesquisa das personagens, uma interferência direta sobre a forma, e do trabalho do coletivo, o início de um descolamento em relação à dramaturgia textual.

Em primeiro lugar, a direção buscava *limpar* qualquer intenção que tivéssemos de comunicar uma ideia, tanto no campo da atuação, quanto dos demais elementos de cena. Esse rigor mais verticalizado na substância sem adjetivação abria um caminho interessante para a imaginação, desobrigando-a de apoiar-se sobre significados de ações e gestos. A indicação continuava a mesma: “o ser movendo-se por um faro”. A criação desses diferentes planos da encenação também tinha por objetivo fazer com que os acontecimentos da trama não tivessem tanta importância quanto a trama das relações que se estabeleciam em cena. A ligação entre esses dois planos aconteceria por meio das metáforas do texto. Os esforços da encenação eram, nesse sentido, o de esgarçar aqueles pontos de estranhamento do texto, os quais eram metáforas muito interessantes para nós. Mais do que isso, eram instantes de aparecimento de uma imagem realmente material. Por isso, era neles que a conversa entre texto e cena fluía, se afinava.

Assim, com a separação clara dessas três dimensões da cena, pudemos distinguir bem os três modos de leitura das ações que ali se davam: pela percepção – no plano evidente dos fatos, daquilo que era visto e ouvido no desenrolar da trama – pela imaginação – ou seja, pela sensação de que algo começava a aparecer, a acontecer, quer dizer, de que alguma coisa começava a ganhar relevo, atraindo, repercutindo e provocando imagens e devaneios – ou pelo conceito – quando compreendíamos os desdobramentos do enredo e o papel das personagens no mundo. E, retrospectivamente, compreendo que, muitas das vezes, a atenção dos atores recaía muito mais sobre o terceiro modo de leitura, o que dificultava o trabalho *na* imaginação.

As indicações da direção, ao contrário, se davam de uma maneira muito estimulante para a imaginação nessa retomada de processo. “Está começando a aparecer um homem que se incomoda com um mundo que é feito de bestas!”, por exemplo, falava claramente de algo que começava a surgir, que começava a ganhar relevo na atuação de um determinado ator, mas não como imposição de uma dramaturgia (pois não havia qualquer imposição do gênero). “Estamos começando a aproximar as imagens! O cão e o homem sentados lado a lado”, outro exemplo de uma postura aberta à imaginação por parte da direção no trabalho com a cena, um raciocínio *na* imaginação, para ser mais exata, um “pensamento que devaneia” ou um “devaneio que pensa”, para usar as palavras de Bachelard (1996; 2007). Ou ainda, muitas vezes, o diretor falava o que lhe vinha à cabeça ao ver a cena, como por exemplo: “o que me veio foi uma cena absurda: põe coisa, coisa, coisa na maca; e depois tira, tira, tira”, mostrando-se interessado em um trabalho no nível da matéria – naquilo que pulsa, que é vivo, que aparece e ressoa, no que prolifera em imagens – sem ter de se perguntar por que “põe ou tira”, ou “o que quer dizer tirar e por” – ou seja, sem se interessar em nada que pretendesse fechar um significado, um sentido claro; o que me parece ser do universo da adjetivação, algo que o diretor quis “banhar”, desde o início.

As personagens continuavam guardando um espaço de indefinição, característico dessa substância sem adjetivação tão perseguida pela direção. De um lado, a falta de uma relação de causa e efeito na trama abria um espaço de indeterminação muito desestabilizador para a imaginação acostumada com a interpretação de papéis, mas, por outro lado, abria um campo poético imenso para o redimensionamento daquelas personagens. Não interessava, de fato, saber “por que ele ou ela eram assim”, ou “de onde ele ou ela vieram”. Talvez, justamente por isso, a fábula pudesse tocar em regiões mais profundas do humano, para além de um contexto cultural ou de qualquer coordenada espaço-temporal, abrindo a dimensão do mistério na trama.

Em muitos momentos do processo, o diretor ainda pedia “mais líquido”, mais fluidez nos movimentos. Vejo, em retrospectiva, que aquelas indicações eram um pedido contra a racionalização, contra a necessidade de determinarmos pela vontade tudo o que gostaríamos de ver contemplado em cena e em cada uma das personagens. Isso foi uma das primeiras coisas que se tentou “limpar” desde o início das improvisações com o texto, ainda no primeiro experimento. Afinal, se fôssemos pelo caminho da vontade individual, ou seja, do subjetivismo, cada um estaria em um registro diferente até o final do segundo experimento e qualquer tentativa de harmonização seria impossível. A “água”, como matéria privilegiada da imaginação, segundo Bachelard (1998), objetiva a imagem, dando a ela a sua matéria. No entanto, no reino da imaginação material, cabe ressaltar, é preciso não apenas dessubjetivar a

imaginação, mas também desobjetivar a matéria. Tudo fala, tudo olha. E essa atenção ao detalhe, esse cuidado, esse “deixar-se afetar”, talvez ainda não estivesse sendo trabalhado como “a obra pedia”.

Quero dizer com isso também que, no início do processo, ainda na fase das primeiras experimentações, a relação entre encenação e atuação pautou-se muito mais por uma conversa com a matéria e pela matéria, evitando abstrações e precipitações em relação à forma. Foi uma maneira de educar também a nossa escuta para a importância dessa conversa íntima com os materiais de criação e com a matéria da imagem das personagens, o que, até o final do segundo experimento, não aconteceu com o grau de radicalidade que se esperava. A proposta de se lapidar a matéria para dar a ver a forma teve que ceder novamente à pressão dos prazos e à distância física do dramaturgo – nesta fase, especificamente muito sentida.

Todas as outras funções, com todos esses problemas de encontros muitos espaçados. [Mas] na área da dramaturgia [o problema foi ainda maior porque] eram muito poucos encontros. Isso era uma realidade sabida e a gente resolveu bancar, mas [foi algo] que não ajudou em um enfrentamento da *crise*. Ajudou em certo esgarçamento da nossa visão, ou seja, esticou as fibras musculares, que talvez tenham ficado frouxas, na medida em que nós, numa situação de *crise* e, portanto, de cansaço em vários departamentos internos da gente, ao nos depararmos com uma ausência do dramaturgo, coisa que não era esperada por nós, tivemos, eu acho, muita dificuldade de reagir. O que ajudou foi que a atitude do dramaturgo, do Paulinho, era uma atitude inversa, ou seja, a gente não conseguia sentir nele a reverberação da crise que a gente sentia, então, de uma certa maneira, isso revitalizava [o grupo]. Mas na relação, porque no trabalho, eu sinto que, em nenhum momento, essa distância teve um aspecto positivo. Porque, na medida em que a gente tinha uma área muito grande de não-saber e a vontade de investigar na treva, isso aumentava a necessidade de proximidade de todo mundo. Então, eu acho que a distância da dramaturgia em nenhum momento ajudou. [...] nós tentamos dar uma editada [no texto] e [isso] aumentou a distância entre o trabalho e o Paulo em São Paulo. Não o Paulo-pessoa. O Paulo em São Paulo. A quilômetros de distância. Era uma sintonia por e-mail, telefone, sempre mediada por alguma coisa, o que tornou o processo mais complexo. Todas essas dificuldades imensas, hercúleas, pediam de nós um corpo vitalizado, pronto para ter combustível de reserva. (Francisco Medeiros, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice H).

Com a falta de mais textos propostos pelo dramaturgo – afinal, havia trechos ainda incompletos desde a primeira proposta, com a qual, aliás, estreamos em Campinas no ano anterior – tínhamos também a sensação, por vezes, de girar em falso. Não sabíamos resolver cenicamente situações de ameaça, nem *des-enrolar* a trama. E, por outro lado, as cenas que lapidávamos pareciam não fluir. Todo o processo começou a pesar muito e, novamente, alguns conflitos no grupo se acirraram. Um descontentamento geral levou o diretor a perguntar se nós desistiríamos do trabalho de escrita encomendada a um dramaturgo de processo para criarmos

nós mesmos o desenrolar da trama. Estávamos completamente perdidos no emaranhado de tantos fios, de tantas possibilidades e, ao mesmo tempo, sem ânimo. Ou, como diria Chico Medeiros, “sem combustível”. Gostávamos da escrita do dramaturgo e resolvemos esperar, então, por uma ajuda (vinda do texto) sobre a situação de ameaça e para a “resolução da trama”.

Outra dificuldade eram as posturas “cachorrais, que exigiam muito do corpo e as quais repassávamos nos primeiros quinze minutos de cada ensaio a fim de “lapidá-las”. O desgaste físico era imenso e alguns atores chegaram a ter problemas sérios de joelho – um deles ainda se recuperava de uma operação, inclusive. As posturas e gestos caninos ainda pareciam flácidos e o trânsito cão-humano, abstratos.

A tosa muito reta sentida em relação ao texto, na primeira fase do processo, já fazia notar um certo conflito entre a disputa (de território) e a escuta no campo da criação colaborativa. Mas, agora, estávamos precisando dessa contribuição mais do que nunca. A matéria estava ficando pesada demais para carregarmos sozinhos.

[...] isso aprendi muito com o Damasceno na EAD: “mijar no território” [...]. Então, você entra em um processo de duelo, de desafios. Eu acho que é isso que faz o teatro ficar vivo. É isso que a gente faz com a plateia quando [o espetáculo] fica pronto. Então, esse duelo é o que faz a arte ficar viva, senão vira contemplação xoxa. Então, o escrever para outras pessoas sempre tem esse “mijar no território”. Sempre. “Ah, eu quero escrever um texto para tirar eles [se referindo a nós] da zona de conforto”! A gente teve duelos que viraram “brigas de foice” no escuro. Isso é que eu acho o grande barato nesse tipo de arte: não vamos dizer todo mundo a mesma coisa, sabe? Senão, não tem sentido, senão está sobrando alguém ali. Se eu quero dizer a mesma coisa que você, será que não está sobrando alguém? Não é melhor “concordo, mas não é bem isso”? Aí a coisa começa a ficar mais rica. O redundar é o empobrecimento de um monte de coisas. (Paulo Rogério Lopes, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice I).

Não que não houvesse novidades. A cada encontro com o diretor, eram revistas cenas, situações e ações das personagens e, a cada nova visita às cenas trabalhadas, alguma mudança era feita. No campo da atuação, isso foi bastante problemático para alguns, porque nem o fluxo e nem a hipérbole apareciam. Despontavam, mas não se desenvolviam, gerando muita frustração no grupo. A sensação que tínhamos era a de que não sabíamos mais o que fazer a cada mudança de cena. Era como se tivéssemos perdido o fio da meada, o que acontecia também, e muito, porque havia uma dificuldade generalizada em manter as marcações. Elas, muitas vezes, simplesmente não eram apropriadas pelos atores. E isso era muito desencorajador. Eu realmente me pergunto por que isso se dava. Absurdo da imaginação, a mão começava a soltar a sua matéria. Era uma amassadura extremamente difícil.

A tosa é também uma limpeza, uma assepsia sem água, uma limpeza mais astuta, feita com uma ferramenta especial, eficiente. Uma objetivação mais determinada, podendo ser vivida pela imaginação de duas maneiras diferentes: como poda ou como *provocação*. Como poda, revela uma preocupação demasiada com a forma; como provocação, um envolvimento pela imaginação material. Então, temos dois tipos de envolvimento diferentes. Creio que sentimos aqueles momentos de repetição e modificação constante das cenas, bem como, aquele vazio do texto que não chegava, como poda. E todos passaram a criar uma expectativa enorme em novas propostas dramáticas para que o processo fluísse. Porque nós mesmos não fluíamos.

No espaço da criação colaborativa, a imaginação deve pautar-se muito mais por um “como as coisas nos afetam”. No caso do trabalho físico com a cena, a partir de sensações e afetos que abrem em nós espaços para a vivência dessa matéria, a imaginação se concretiza muito menos via imagem mental, teleologia, do que pela sensação física, pela qualidade de movimentos, sentimentos; ou mesmo pela postura física, gestos ativadores da vontade de agir. Alguns vão ativá-la, outros não.

O trabalho proposto pelo diretor, ou seja, repetir gestos e ações para que o material começasse a falar, repetir as cenas para que as imperfeições fossem aparecendo, não foi abraçado com a radicalidade desejada. Não repetíamos tanto quanto era necessário; não tornávamos nossas muitas das marcações de cena, o que acabava também sendo critério para descartes precipitados. E, assim, repetíamos novamente o que criticávamos nas nossas imaginações projetistas: “tosávamos tudo o que não podia caber no mundo”. Pelo modo da hipérbole da limpeza do “corpo estranho”, daquilo que precisa ser eliminado, tínhamos, portanto, também uma tendência a querer limpar e tosar o corpo estranho nos reencontros frustrados com a cena.

O critério farejado pelo diretor para tratar do tema da peça foi a *crise*. Buscando algo que estivesse “além da vontade”, “no nível do instinto” – como um resgate das forças da Natureza, do vigor do cão antes do banho e da tosa – a direção apontava tudo o que soava premeditado, escolhido demais pelos atores para caber em uma imagem abstrata ou concreta, retirada do real, ou de um conceito, de uma ideia, ou de uma imagem idealizada

O banho e a tosa em uma imaginação mais projetista foram sentidos pelo grupo, nesse momento do trabalho com a cena, como uma poda. Hoje, distanciada no tempo e revendo esse percurso, entendo que o ato de limpar o que havia de teleológico na imaginação mais subjetiva dos atores era crucial para um trabalho de afinação do conjunto. Por isso, a necessidade radical do “não!”

Também revejo a dramaturgia, que, para mim, reflete textualmente uma série de questões relativas ao trabalho imaginativo que se deu no campo da cena. Milu quer a raridade e a pureza da matéria. Nando, o fundamento do ser único. Mas a vida é feita de combinações. A contaminação não seria um bem precioso para a imaginação? Contaminar-se do que o outro cria, impregnar-se, deixar entrar, assimilar, “*tingir-se de*”. Todos esses são processos da imaginação material e indicam um *penetrar a matéria*, um trabalho ativo de penetração, de impregnação, de contaminação pela matéria. Por isso, me pergunto: por que tive a sensação de que o coletivo se contaminou tão pouco?

Finalmente, o texto chega e algumas propostas são debatidas, outras cenas são cortadas e, por fim, “a vigorosa decomposição”, como nos pedia Francisco Medeiros, aparece no segundo experimento sob a forma de um aumento da anestesia naqueles seres desumanizados. Os personagens, encerrados por séculos naquele espaço, mantêm o vigor pela ignorância dos procedimentos que sofreram: ignoram o banho, a tosa e a crise, nos quais, ao fim e ao cabo, os “cães viram homens impossíveis” e os “homens viram cães impossíveis”.

Sinto que, ao final do segundo experimento, o caminho da hipérbole foi indicado, aparecendo tanto nos figurinos – nas máscaras e adereços – como em elementos de cenário (lixo, dimensão hiperbólica de alguns móveis) e em algumas projeções em vídeo, e reverberando na atuação por um aumento do absurdo de certas situações, pela gratuidade de certos gestos e pelo acréscimo de materiais: mais sangue, mais pelo, mais gaze, mais cães, mais poder, mais olhos arregalados, mais faro, mais cio, mais compulsão, mais anestesia.

No final do segundo processo, a personagem de Milu adensou de matéria canina – de modo geral isso aconteceu com todos. Porém, ela ganhava, pela especificidade do gênero e do trajeto da personagem, uma maior conotação de cadela no cio. Milu era cada vez mais “carne dura” para ser consumida. Reconheço esse traço no trajeto da personagem, agora um pouco mais verticalizado. Tanto no figurino, quanto no gestual e nas situações dramáticas, a mulher tornava-se cada vez menos humana para se transformar – mais do que qualquer outro personagem da trama – em mercadoria.

O texto, reescrito diversas vezes pelo dramaturgo a partir das solicitações do grupo, tinha a mesma estrutura do anterior até o primeiro interlúdio, aprimorando um pouco mais a cena “Cantadas” e desenvolvendo-se na segunda parte, referente à Tosa (Ato II), cujas cenas são apresentadas no Quadro 12.

Quadro 13: Cenas

Cena 22. O Cio – em que Maurício e Milu, num misto de cães e seres-humanos, vão fazer sexo na casinha da cadela moribunda do Dr. Paulo. É uma cena ambígua, em que não se sabe se é o seu cão, Duke, que cruza com a cachorra semimorta, como expresso pelo diálogo dos dois no texto, ou se é ele e Milu, como indicam suas ações na cena. Esse é apenas um dos exemplos da dupla camada texto-encenação que a direção criou a partir da marcação das cenas e da partitura física dos atores;

Cena 23. Cães – na qual Dr. Paulo flagra os dois na casinha de sua cadela e ordena que D. Dedé, sua secretária, chame o “cachorro do Maurício” para o “procedimento de castração”;

Cena 24. Fora – ao afugentar os cães, D. Dedé prende Milu com uma guia e bate com uma revista nas costas de Maurício. Nesse momento, ouvem-se estrondos fora da clínica;

Cenas 25. Castração/ 26. Trégua – Milu e Nando em posturas “cachorrais”, indagando-se (como humanos) a respeito de alguma ameaça; enquanto isso, Dr. Paulo realiza a castração e, ao final da cena, sai todo ensanguentado, anunciando orgulhoso que o procedimento “foi um sucesso”;

Cena 27. Arte¹ – Nando, realizando uma tosa profunda no seu “cão”. A arte conceitual identificada com o gênio do artista criador, disposto a tudo para impressionar e revolucionar, é bem interessante como contraponto àquele tipo de arte que o colaborativo propõe, de certa maneira. Um processo ancorado na imaginação projetista das formas contrapõe-se a certos aspectos éticos e estéticos que pautam o enfoque desta pesquisa;

Cena 28. Obra – não realizada;

Cena 29. Necessidades: fomes e sedes – Maurício sai da sala de cirurgia. Castrado, usa fraldas geriátricas. Está ligado ao soro; há muito pus e sangue nos curativos. Esta cena é intercalada com a de nº 30 – Comida/ Bebida – na qual Milu e Nando comem balinhas para aplacar a fome e a ansiedade por não conseguir sair da clínica.



Figuras 36 e 37 - Imagens do espetáculo. Atrizes e atores: Verônica Fabrini e Luciana Mitkiewicz, Eduardo Osorio e Moacir Ferraz, respectivamente. Campinas/ Centro Cultural Casarão do Barão. Mai. 2015. Foto: Maycon Soldan.

Na parte final do texto de Paulo Rogério Lopes, entra em cena a “vigorosa decadência, passados séculos nos quais as personagens seguem trancafiadas naquele espaço sem se dar conta de sua condição. Para elas, não há mais ninguém no mundo. Dentes caem e, mesmo assim, elas insistem em comer; a comida acaba e, ainda assim, elas insistem em defecar. Maurício/ Duke castrado, insiste em tentar “cruzar” com Milu/ Mamãe; Dr. Paulo ainda conversa com a sua cadela moribunda, enquanto Dedé, a secretária, ministra as doses necessárias para mantê-la viva. Tudo são restos, lixo, gotas de remédio em uma seringa velha. Em meio a uivos lamentosos, Maurício continua tentando fazer valer o seu poder de macho-alfa dominador para aquela Lua imensa que desponta no céu.

Esse mundo encerrado e entupido de lixo, no qual aqueles seres se animalizavam vertiginosa e desvigoradamente, foi criado pela direção após muitas propostas do coletivo. Nelas, cada um deveria encontrar uma saída sem que, qualquer uma delas, no entanto, fosse resultado de suas ações, mas apenas a percepção de que a porta não estava mais trancada, ou de que não havia mais sinais de ameaça exterior – um acaso, afinal. Buscávamos denodadamente, em longos foros de discussão, um final que não soasse niilista nem messiânico, como pareceu ser a ideia de sairmos pela plateia, por exemplo, cada ator dizendo uma frase para o público, ou, quem sabe, de uma porta que se abriria no cenário, ou mesmo no teatro, indicando – e não queríamos indicar nada – que a resposta estaria com eles, os espectadores. Tudo nos parecia ingênuo.

Entre essas e outras “soluções” buscadas – muito mais do que experimentadas – pelo grupo, o *experimento* sobre as relações humanas em um mundo guiado pela lógica da produção e do consumo se encerrava exatamente dessa maneira: ninguém experimentava sair. Contemplamos, então, um céu e uivamos lamentosamente. Acho que era o mistério que, desde o início, buscávamos.

[...] minha constelação. É ela que me dá a consciência de meu poder constelante. [...] *no reino da imaginação, tudo o que brilha é um olhar*. Nossa necessidade de tatear é tão grande, a contemplação é tão naturalmente uma confiança, que tudo que olhamos com olhar apaixonado, na aflição ou no desejo, nos devolve um olhar íntimo, um olhar de compaixão ou de amor. [...] um sonho de intimidade aproxima-a do nosso coração. Uma psicologia da estrela e uma cosmologia do olhar poderiam desenvolver-se em longas reciprocidades. Elas se apresentariam numa curiosa unidade de imaginação. Ver e olhar trocam aqui seu dinamismo: recebemos e damos. Já não existe distância. O mundo das estrelas toca nossa alma: é um mundo do olhar. (BACHELARD, 1990a, p. 180-187).

2.4.1.8 Ficha Técnica Banho & Tosa

Ideia original: Verônica Fabrini

Encenação: Francisco Medeiros

Dramaturgia: Paulo Rogerio Lopes

Atuação: Alexandre Caetano,

Eduardo Osorio, Luciana Mitkiewicz, Moacir Ferraz e Veronica Fabrini

Trilha Sonora: Silas Oliveira

Material Videográfico e projeções: Esteban Alvarez

Iluminação: Marcelo Pinta

Figurinos: Anna Kuhl

Cenários e adereços: Verônica Fabrini e Helô Cardoso

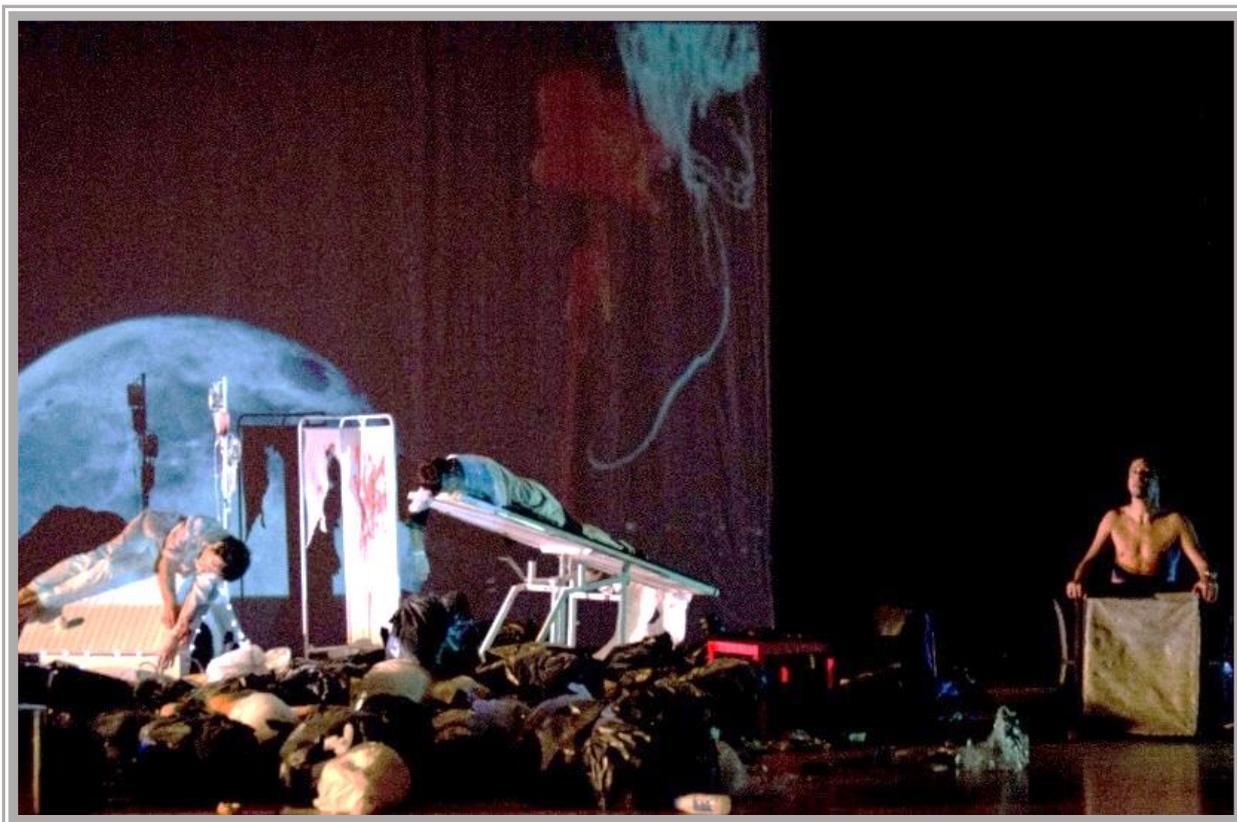
Cenotécnica: Erico Daminelli

Produção Executiva: Cassiane Tomilhero e Isabela Razera

Designer gráfico: Luana Aline / Crioula Design

Projeto contemplado com o Ficc Campinas 2014 e com o Proac SP Editais 2014 (segundo semestre).

Figura 38 – Imagem final do espetáculo. Atores: Eduardo Osorio, Verônica Fabrini e Alexandre Caetano. Campinas/ Teatro Castro Mendes, jun. 2015. Foto: Maycon Soldan.



2.4.2 Bonecas Quebradas

2.4.2.1 Prólogo

O segundo processo colaborativo de criação a ser analisado na pesquisa, do qual participei como atriz e coautora da dramaturgia, além de produtora, a saber, o do espetáculo **Bonecas Quebradas**, será revisto pela ótica da construção de uma trama a dez mãos, ou seja, de uma dramaturgia de processo escrita por mim, João das Neves (dramaturgo convidado), Isa Kopelman, Lígia Tourinho (ambas atrizes da peça, como eu) e Verônica Fabrini (encenadora), sob consultoria teórica de Ileana Diéguez. Ao longo deste estudo, serão as *estações* da trama os momentos que buscarei rever a fim de refletir sobre o *trajeto de uma imagem matricial* da obra e sobre os modos de afinação do conjunto das diversas imaginações em jogo para composição dessa escrita dramaturgicamente coletiva.

O ponto de partida para o início de um processo de criação pode ter naturezas diversas. Pode partir de um roteiro coreográfico ou de um texto dramaturgicamente ou se definir ao longo do percurso criativo como uma *dramaturgia de processo*, a qual parte de estímulos variados, como, no caso, uma imagem, ou um objeto lido na perspectiva da imagem, ou mesmo de ideias, textos teóricos e outros materiais que sirvam de pistas para a construção de um caminho aberto a atravessamentos diversos. A criação dramaturgicamente de **Bonecas Quebradas** foi, portanto, desenvolvida coletivamente pela equipe artística supracitada, com Ileana Diéguez na função de dramaturgista do projeto, função voltada à fomentação de discussões ao logo do processo criativo, ao instrumentalizar e provocar reflexões em toda a equipe.

Neste estudo, me pergunto, estimulada por João das Neves em seu texto para o livro, *Bonecas Quebradas: ensaios de um processo criativo em teatro documental*, o que significa escrever sobre um processo de trabalho. Como ele, também me indago sobre a melhor maneira de se tratar a imensa quantidade de material gerado e selecionado nos treze meses de trabalho, os quais envolveram: as primeiras improvisações, uma viagem de residência artística ao México, o laboratório prático de criação em Campinas, a escrita coletiva da dramaturgia no Rio de Janeiro, os ensaios finais, as primeiras apresentações em São Paulo, duas temporadas no Rio, vários debates com o público, a escrita e o lançamento de um livro sobre o processo. Um processo que, a partir de algumas premissas bastante fortes para alguns de nós desde o início, mostrou-se cheio de *desvios*, embates e atravessamentos, mas que também trouxe a marca indelével das primeiras imagens de um projeto que pareceu oferecer matéria em profusão para as imaginações dos participantes dessa criação. Com João, reflito também sobre a possibilidade de expressar aqui sentimentos, intuições e inquietações ainda presentes, que me movem a

escrever, neste capítulo, sobre o percurso daquilo que poderíamos chamar de uma *imagem enigma, sintoma* ou *fantasma*.

A dificuldade de falar sobre um processo colaborativo de criação – no qual o caos das imagens, devaneios, hesitações e uma sorte de sensações que nos atravessam em pleno movimento criativo parecem ser companheiros dessa jornada, nublando, anuviando qualquer tentativa esclarecedora e organizacional a respeito dos passos desse percurso rumo à obra final – é imensa.

No entanto, vencer este desafio, para mim, é também estímulo a uma nova criação, ou a uma recriação pautada pela fantasia de um sobrevoo, por um reviver momentos decisivos para reaver no corpo os traços distintivos dessa caminhada realizada em conjunto e, por isso mesmo, desafiadora de uma tentativa de abarcamento global e objetivo. Por isso, pretendo, neste capítulo, trilhar de volta o percurso realizado pela imagem da boneca quebrada, imagem-guia do processo criativo do espetáculo homônimo, para dar a ver não os passos da construção da(s) personagem(ns) na peça, mas o desenvolvimento da tessitura daquilo que, partindo de uma *imagem-sintoma*, como nos convencemos a chamar a boneca quebrada, chegou ao foco da doença do feminicídio na América Latina: o capitalismo mafioso que tem na *maquila*⁴³ mexicana seu ícone máximo. Também pretendo reviver as escolhas pelo modo de encenar essa história, as motivações do coletivo e a maneira de se trabalhar com as imagens no espaço da cena, buscando, assim, através e por baixo dos fatos apresentados pelos documentos com os quais tivemos de lidar desde o início do processo, apreender as forças que pareciam gritar a todo momento. E, também, busco refletir sobre as maneiras de se desenhar possibilidades cênicas para amplificar o alcance de uma imagem, para fazê-la falar mais, mais forte e, sobretudo, mais profundamente.

Narro aqui o encontro dos fatos duros, da dureza dos documentos, de acontecimentos terríveis da “vida real”, os quais buscamos trazer à cena, com a feminilidade de uma imaginação que, em Xochitlmilco, no México, nos apresentou corpos simulacros, duplos humanos, objetos aos quais, sentíamos, devíamos nos abrir para ouvir e ler tudo o que se nos apresentava. O encontro da imaginação das águas com as asperezas de uma terra dura e desértica, com a brutalidade de um cotidiano marcado pela violência, fertilizou-nos imagetivamente de uma maneira incrível, trazendo-nos a possibilidade de um imaginar das profundezas, de um imaginar de raiz. Sonhando junto as águas, afirma Bachelard (1990b), é

⁴³ As montadoras multinacionais de produtos têxteis e eletroeletrônicos que migraram para cidades mexicanas de fronteira após a assinatura do NAFTA (Tratado Norte-Americano de Livre Comércio) entre EUA, Canadá e México, em 1994, atraindo milhares de mulheres de todas as regiões do país para trabalhar nessas fábricas.

possível sonhar com a morte e, ao mesmo tempo, com a mãe. Essa perspectiva, creio, abriu-nos, inclusive, um contraponto aos fatos da realidade estudada pela via da cultura ancestral *mexica* do algodão, da arte matriarcal do tecer latino-americano, que há séculos resiste à colonização e à barbárie; da língua indígena Nahuatl, de uma Terra que se renova pelas mãos das mulheres, das mães, em seu cultivo manual; da resistência feminina como um contra-ponto à crueldade da exploração capitalista, que atravessa os séculos. Um material imenso, portanto, o qual pretendo trazer aqui para uma reflexão acerca da autonomia do Imaginário, da potência da imaginação e dos desdobramentos e ramificações da imagem em um espaço de criação absolutamente horizontal, onde *desvios*, interdições e conflitos pautaram todo o processo criativo, mas onde também se deu um elo, uma força de união estabelecida pelo compromisso ético para com o que desejávamos contar, ou melhor, denunciar, e para com a necessidade de uma resposta estética a duas perguntas fundamentais nesse percurso: 1. Sendo as Artes da Cena o lugar da presença e da potência do corpo, e lidando a obra em questão com uma situação de violência, de despedaçamento e de desaparecimento de corpos, como situar o corpo do ator nesse novo paradigma: o do corpo violentado, impotente e ausente?; 2. Dada a potência e também os limites de alcance da criação artística, e, em especial, das Artes Cênicas, para que serve uma obra de arte?

O trabalho da idealizadora e atriz coautora em uma criação coletiva de texto é, portanto, o foco deste capítulo, o qual busca ampliar a reflexão acerca do trabalho imaginativo da atuação, em processos colaborativos de criação, em relação ao que fora exposto na parte anterior, referente à análise do trabalho criativo em **Banho & Tosa**. Nele, privilegiou-se um olhar para a construção da personagem em um processo colaborativo, no qual a atuação não se limitou à interpretação de personagens, mas expandiu-se para a criação de signos cênicos a partir da dinamização da poética atoral com vistas à formação de um campo imaginário específico da obra, ou seja, daquilo que, no nível das forças que regem esse tipo de processo, sustenta, ou melhor, afina, tantas imaginações em jogo.

Nesta parte do capítulo, analiso o trabalho de composição da dramaturgia, da tessitura conjunta e horizontal de uma trama feita de documentos, de fatos, e também de imaginações, desejos e necessidades de se tratar ética e esteticamente todo aquele material documental sobre a tragédia humana do feminicídio. Busco reviver o percurso de uma imagem, sonhada por mim e desenvolvida espectralmente por toda a equipe. E, como muito bem coloca Fabrini (2016), encenadora do espetáculo, busco tratar, aqui, do desejo de formação de um contra-imaginário capaz de re-sensibilizar o espectador que, hoje, parece anestesiado diante da banalização da violência em escala global.

2.4.2.2 Trajeto

O que é uma imagem? Como saber para onde te leva uma imagem? Uma imagem não é apenas visualidade, uma aparência que se oferece aos olhos. Uma verdadeira imagem é apelo a um mergulho em suas próprias entranhas, é uma Visão, um chamado que nos convoca por inteiro: corpo, coração e mente. Uma verdadeira imagem cria um pacto com aquele que com ela se encontra, um pacto de esfinge. A imagem suplica e ordena: “decifra-me ou devoro-te”. Foi assim com a imagem das *bonecas quebradas*, [...] (que) nos levou à *isla de las muñecas*, nos canais de Xochimilco, Cidade do México, e de lá para os contundentes ensaios sobre arte e política de Ileana Diéguez Caballero. A partir daí, fomos apresentados pela investigadora às duras e terríveis realidades sociais que devastam a América Latina, cujas veias abertas seguem sangrando. (FABRINI, 2016, p. 56).

A ideia do projeto nasceu de um desejo de auscultar a imagem da Boneca Quebrada por meio de um processo colaborativo de construção de cena e dramaturgia. A notícia de que estávamos entre os selecionados do Edital Rumos Itaú Cultural 2014-15 permitiu que a ideia saísse do papel e que a *imagem-sintoma* da boneca quebrada nos levasse a uma viagem entorno de sua visualidade e de suas forças, por meio de um processo de criação que se dividiu em: um mês de residência artística no México, seguida de nove meses de pesquisa teórica e de experimentações práticas e dramáticas, entre Campinas e Rio de Janeiro, apresentações em São Paulo e no Rio de Janeiro, em ocupações que incluíram instalações, debates, mini-curso, mostra de filme e outros espetáculos. Todo esse percurso possibilitou o encontro com diversos artistas e pensadores de diferentes cidades para adensamento das perspectivas acerca do tema da peça e para a criação de toda a trama da encenação e da dramaturgia do espetáculo. Apenas uma política cultural interessada no processo criativo seria capaz de fomentar uma ideia como essa.

Momentos ímpares, como a viagem ao México para um mês de pesquisa com Ileana Diéguez Caballero, dramaturgista do projeto, para visita à *isla de las muñecas*, na capital mexicana, e para esboços da obra em experimentação artística seguida de debate, ambos abertos ao público no CENIDI Danza José Limón, em México DF – onde pudemos criar as primeiras matrizes cênicas do espetáculo e uma costura prévia da poesia da cena com as informações que nos davam os documentos – marcaram definitivamente o rumo da pesquisa. Lá, entramos em contato com um cenário de extrema violência, como consequência de uma suposta guerra contra as drogas e, certamente, pela atuação de uma máfia neoliberal, que faz de alianças com narcotraficantes o suporte de uma democracia de fachada para enriquecimento ilícito de suas elites. Dentre todos os casos dessa barbárie, nos intrigou e nos chocou especialmente a história

dos feminicídios em Ciudad Juarez, no norte do país, a qual nos traz, por sua vez, a percepção de um processo de “juarização” de todo o México – e estamos falando de 2015 – a alastrar-se também pela América Latina, tornando-se, na época, um terrível prognóstico para nós, brasileiras.

E lá, também, conversamos com artistas e ativistas, visitamos as pirâmides de Teotihuacán e o Museo de Antropología e pudemos aprender a tocar com um pouco mais de propriedade em aspectos de uma cultura tão diferente da nossa, buscando informações e iconografias desse imaginário ancestral *mexica*, que tem nos sacrifícios humanos e na crença do inframundo importantes elementos culturais. O espetáculo foi construído, portanto, através do deslocamento geográfico, do adensamento de informações e da concentração em torno do *trajeto de uma imagem*, a da boneca quebrada: da *isla de las muñecas* ao emblemático caso dos feminicídios em Juarez, no México, o qual fora finalmente demarcado como o território de nossa investigação teórico-prática em sala de ensaio.

Tecida entre o poético e o documental, a peça lançou luz sobre a questão desses feminicídios, que se perpetuam em Juarez desde a década de 1990. Com momentos de alusão ao oratório, típico dos coros gregos, entremeando as cenas de forma não linear, o espetáculo expõe a complexa e perversa engrenagem na qual tais crimes são engendrados. E mostra como a impunidade conta com a cumplicidade de uma polícia e governos corruptos, ao apresentar culpados de fachadas, numa tentativa de mascarar a identidade dos verdadeiros assassinos e de inscrever tais crimes na ordem da chamada “violência doméstica”. O feminicídio em Ciudad Juarez é de outra natureza, ainda mais cruel, mais perversa, mais monstruosa e, por isso mesmo, exemplar.

Toda essa pesquisa não apenas nos permitiu traçar paralelos com crimes desta natureza praticados no Brasil, como também entender motivações e práticas que estão na base de toda essa violência – pela imagem da boneca quebrada pudemos conhecer um imaginário social marcado pela misoginia e pela persistência da associação do corpo da mulher à noção de território.

O desejo de compartilhar tais pensamentos partiu, sobretudo, da urgência de dar a ver o que de terrível descobrimos ao longo desse processo criativo, desde a viagem ao México até o debate de estreia do projeto no Brasil, em setembro de 2015. Além da criação e das apresentações de um espetáculo teatral de matriz performativa em São Paulo (Itaú Cultural) e no Rio (SESC Copacabana e Centro Cultural Municipal Sérgio Porto), o projeto realizou seminários, durante a Ocupação Rumos Itaú Cultural, em São Paulo, e na Mostra Mulheres em Cena: corpo e violência, no Rio de Janeiro, um minicurso de Ileana Dieguez, instalações abertas

ao público e mostra de filmes. Os debates buscavam estabelecer as conexões e as singularidades entre os casos de assassinato de mulheres no México e no Brasil, bem como, refletir sobre a perspectiva da encenação como obra ativista.

Tendo-se em vista tratar-se de um caso real de extrema brutalidade, torna-se urgente o seu conhecimento e entendimento pelo público. A necessidade de revelar um fato, de manifestar-se contra um determinado estado de coisas pressupõe uma atitude denunciadora determinada a “chamar o diabo pelo nome para poder exorcizá-lo”. Fomos movidas pela urgência da denúncia!

Em se tratando de uma obra de arte, porém, o documento não basta. É preciso um tratamento poético, não com vistas a estetizar a violência e o horror, ou a ficcionalizar o real para tornar o tema palatável. O objetivo, ao contrário, é sensibilizar o público, desintoxicar-lhe os sentidos, como sonhava Artaud (2006), para uma percepção melhor do mundo e para uma ação concreta sobre ele.



Figura 39 - Foto Bonecas Quebradas. Atrizes: Luciana Mitkiewicz e Lígia Tourinho. Rio de Janeiro/ SESC Copacabana, ago. 2016. Foto: Américo Jr.

2.4.2.3 Territórios

- **A boneca quebrada e *el cuerpo roto***

O projeto apresentado ao Programa Rumos Itaú Cultural 2014-2015, escrito no final de 2013, nasceu desse desejo quase infantil de investigar a imagem da boneca quebrada, maltratada, despida, riscada, despedaçada, buscando, imaginativamente, descobrir os motivos de seu despedaçamento.

Quando eu era pequena, eu tinha uma mania horrível de quebrar todas as minhas bonecas. Eu não sei bem porque eu fazia isso. Talvez por curiosidade, para saber como elas eram por dentro. Com certeza, por tédio, quando eu já não sabia mais o que fazer com elas. Então, eu começava a explorar novas possibilidades. Primeiro, eu dava um banho de espuma na pia do banheiro da minha mãe; depois, eu fazia uma maquiagem definitiva com uma canetinha *pilot* no rosto das bonecas. Eventualmente, arrancava um braço, uma perna... e se houvesse qualquer sistema elétrico, eu desmontava para saber como é que funcionava. Todas acabavam ficando com aquele olhar característico...

A boneca é um objeto intrigante. Lembro-me especialmente de uma que ganhei no Natal de 1979. Ela mamava, chupava chupeta, chorava e ria. Não durou até o final daquele ano. O impulso de abri-la para saber como funcionava, onde estava seu centro de comando, a fonte daquela vida autômata e previsível, apesar de fascinante, me levou a despedaçá-la completamente em dias. Acabou junto com outros brinquedos, encostada na estante da parede, em um canto do quarto. Uma imagem triste e feia, como a de um eletrodoméstico quebrado ou de um colchão queimado que encontramos no lixo, em alguma esquina...

Esses objetos inertes e despedaçados sempre me impressionaram. Sempre me causaram uma emoção estranha, uma espécie de dor aguda e muda, perplexa, paralisante. Aqueles objetos desprezados sempre foram, para mim, a mais perfeita imagem da **desolação**. Estavam mortos e vivos. Eram verdadeiros **fantasmas**. Esses fantasmas, esses seres “de fronteira”, “de outro mundo”, do “outro lado”, como figuras que nos aparecem, são imagens curiosas. Delas temos o aspecto visual e o despertar de uma sensação estranha. Entram no sentido psicanalítico do termo. Elas nos provocam profundamente porque nos remetem a algo familiar e escondido em lugares recônditos, de difícil acesso.

E é justamente essa impressão fantasmal que me dá a boneca quebrada. Talvez daí a mania antiga de quebrar todas as minhas bonecas. Por tédio, assombro ou por curiosidade, o fato é que essa atitude, sem qualquer ligação com violências sofridas e descarregadas em um objeto inerte – o que tão comumente se associa a esse tipo de hábito – deixou marcas em mim também. Diz Bachelard (1990b, p. 7-8) a respeito disto:

“O homem é a única criatura da terra que tem vontade de olhar para o interior de outra”. A vontade de olhar para o interior das coisas torna a visão *aguçada*, a visão *penetrante*. Transforma a visão numa violência. Ela detecta a falha, a fenda, a fissura pela qual se pode violar o segredo das coisas ocultas. A partir dessa vontade de olhar para o interior das coisas, de olhar o que não se vê, o que não se deve ver, formam-se estranhos devaneios tensos, [...]. [...] já não se trata então de uma curiosidade passiva que aguarda os espetáculos surpreendentes, mas sim de uma curiosidade agressiva, etimologicamente inspetora. É esta a curiosidade da criança que destrói seu brinquedo para ver o que há dentro. [...] e nos espantamos de que a criança, em sua vontade de anatomia, limite-se a rasgar as roupas. Não retemos se não há necessidade de destruir e de quebrar, esquecendo que as forças psíquicas em ação pretendem deixar os aspectos exteriores para ver outra coisa, ver além, ver por dentro, em suma, escapar à passividade da visão. [...] O brinquedo dotado de estrutura interna proporcionaria uma solução normal ao olho inquisidor, [...] que necessita das profundezas do objeto. [...] Para além do panorama oferecido à visão tranquila, à vontade de olhar alia-se a uma imaginação inventiva que prevê uma perspectiva do oculto, uma perspectiva das trevas interiores da matéria. É essa vontade de viver no interior de todas as coisas que confere tantos valores às imagens materiais das substâncias. [...] E o ser que sonha com planos de profundidade nas coisas acaba por determinar em si mesmo planos de profundidades diferentes. [...] Toda doutrina da imagem é acompanhada, em espelho, por uma psicologia do imaginante.

Uma perspectiva que tolhe a curiosidade voltada para o interior das coisas, afirma Bachelard (1990b), condena o homem a permanecer no plano dos fenômenos, no plano da percepção dos fatos. A essa proibição de pensar a coisa *em si* contrapõe-se o trabalho do *contra* e do *dentro* da imaginação material. A boneca quebrada da minha infância era, pois, um desejo de imaginação, de ver além dos fatos, de deformar as imagens da percepção, como diz Bachelard (1996), as visões do olho; uma tentativa de ver além do que se pode ver. Acho que esse desejo, essa imaginação determinada, essa curiosidade infantil, deu um caminho muito seguro, muito nítido para a escrita do projeto. Essa imagem da boneca quebrada foi, para mim, sem dúvida, um aglutinador, um ressoador potente, repercutindo de uma maneira muito forte naquele início e dando-se a ver como a imaginação norteadora da obra. A boneca quebrada, “lida” na perspectiva da imagem, não é apenas “uma boneca que está quebrada”, mas um objeto que se abre a outros desenvolvimentos e novas descobertas. Isto decorre da característica fundamental da imagem: ela é polissêmica. Ela retorna e, quando retorna, retorna diferente, carregada de significados novos e cada vez mais profundos. Ela aglutina, pesa e faz precipitar conhecimentos carregados de significação para o ser que imagina. Assim, a boneca quebrada tanto pode ser percebida de maneira literal, como de um modo imaginativo, metafórico.

Eu havia aberto a minha produtora em 2007 e dei a ela o nome de Bonecas Quebradas Produções Artísticas LTDA. Bonecas Quebradas me sugeria de cara dramas femininos, questões urgentes, como violência infantil e de gênero, mas também, pelo menos

para mim, a ideia de uma mulher que cresce, que se emancipa e que, por isso, não quer mais brincar com a boneca, ou de uma mulher que quebra padrões e estereótipos – que se recusa a ser a boneca. Assim, quebrar a boneca podia ser também uma coisa boa, criativa. Pela produtora, eu realizei alguns espetáculos – todos, com temáticas femininas. Eu não fazia isso por militância, mas por intimidade e por uma certa necessidade que eu não saberia explicar muito bem de onde vinha. Eram espetáculos sobre dramas femininos, sobre temas que me atravessavam, não porque houvessem ocorrido comigo propriamente, mas porque, de alguma maneira, eu os sentia como meus também. Eu sentia na pele ou me solidarizava com esses dramas *pela* imaginação, essa capacidade humana que tem na *empatia* uma de suas bases. Eram razões do coração: *O Chá*, sobre papéis de gênero em uma sociedade machista e *As Polacas – Flores do Lodo*, sobre tráfico internacional de mulheres, as chamadas escravas brancas. Mas a ideia de fazer uma peça com esse título – *Boneca Quebradas* – sempre me fascinou.

Da curiosidade inicial à formatação do projeto, um trajeto foi trilhado a partir do conceito de *cuero roto*, proposto por Ileana Diéguez (2012) pesquisadora cubano-mexicana, professora-titular da Universidad Autónoma del México (UAM – Cuajimalpa), em sua palestra na Unicamp (Instituto de Artes), em fevereiro de 2012, intitulada “El Cuerpo Roto/ Alegorías de lo Informe”. A pesquisa de Ileana Diéguez investiga uma noção de corporeidade feita de restos e ausências, que incide em nossa percepção e reflexão nos dias de hoje. Em um momento em que o medo é o nosso companheiro mais próximo, porque mais disperso e expandido, convertendo-se numa bruma que nos envolve em escala global (DIÉGUEZ, 2012), a pesquisadora busca pensar esse corpo fragmentado e esse medo que nos cerca nas representações artísticas atuais, sobretudo no México, onde vive, mas também na Colômbia e no Peru, países nos quais, constata Diéguez, artistas criam dispositivos representacionais em um registro essencialmente alegórico, sacrificial e documental, para dar conta do impacto traumático dessa realidade corporal emergente, expandida e difusa.

Os corpos rotos estão aí – nas vítimas das atrocidades que a cada dia se praticam no nosso país: nas casas, ruas, cidades – como uma terrível alegoria de nossa condição frágil e violenta. Todos os pedaços de corpos sem nome, todos os fragmentos de corpos em seu anonimato, *falam da matéria que também somos*. O *cuero roto* trata, pois, de um conjunto de alegorias e representações, e de sua extensão em relação à *dimensão da ausência*, mais do que das implicações do ser morto (DIÉGUEZ, 2012). Trata de uma investigação do *fragmento-rastro*, daquilo que conta uma história de despedaçamento, de violência impingida.

Esse conceito dialogou com a ideia artística do referido projeto porque as bonecas quebradas, utilizadas como metáfora do corpo que sofreu, teriam, na minha imaginação, a

capacidade de “falar” do corpo feminino ultrajado e violentado, do corpo quebrado e da memória de seu despedaçamento. Através delas, nos exemplos pesquisados e expostos pela autora em sua palestra, imaginei poder ouvir o sofrimento e o pensamento de um mundo que testemunhou e legitimou atos brutais de violência. O duplo regime do corpo objeto-artístico e do corpo emblemático da boneca quebrada possibilitava para mim, naquele momento, idealizar, portanto, a construção de uma cena onde se instalariam diversos relatos de poder, na busca por compreender o momento que vivíamos no Brasil – e que hoje se mostra ainda pior do que na época da escrita do referido projeto.

O desejo de investigação desse corpo sem alma, do corpo da boneca – duplo do humano – remetia, por sua vez, também à pergunta: o corpo seria, na obra, representação, instrumento, meio, suporte para a representação? Queríamos ao contrário, – e aqui o plural é inevitável, porque o projeto descrito foi construído, ao fim e ao cabo, a quatro mãos, por mim e por Lígia Tourinho, com a imprescindível ajuda de Isa Kopelman, também atriz do espetáculo – que os nossos corpos fossem capazes de dar testemunhos de uma dor. Pensávamos, amparadas por Diéguez (2012), sobre o corpo transformado por violentas intervenções e experiências de dor, e nos questionávamos se esse corpo afligido não se expunha, ele próprio, como sujeito. Desejávamos ouvi-lo, por mais arriscado e terrível que isso fosse.

Segundo Diéguez (2012), qualquer reflexão sobre o corpo desmembrado ou ausente, bem como, sobre as estratégias de sua figuração, sugere experiências de dor e nos confronta com os territórios do padecimento. Assim, a representação do corpo quebrado será sempre, afirma a autora, uma cena posterior à experiência da dor, pois a lamentação verbal é sempre uma sublimação do grito. E como a dor não se pode comunicar, mas apenas mostrar, o meio mais eficaz para sua reparação é, para ela, a *imagem*. A imagem, para Diéguez (2012), seria, assim, uma evocação não apenas do corpo despedaçado, como também dos motivos de seu despedaçamento. A boneca quebrada era, para nós, atrizes-proponentes do projeto, uma imagem eficaz para dar conta desses reaparecimentos no espaço da cena, pela operação da metáfora.

- **A isla de las muñecas**

Outra inspiração geradora da ideia do projeto veio da “*isla de las muñecas*”, na Cidade do México, onde a misteriosa morte de uma criança por afogamento levou, supostamente, ao aparecimento de centenas de bonecas nos canais da região rural de Xochimilco. Hoje, a ilha é um museu a céu aberto de bonecas quebradas de diferentes tipos, tamanhos e épocas, que foram encontradas por Don Julian, caseiro de uma das propriedades

locais, boiando naquelas águas. Ele, então, resolveu pendurá-las em árvores e em galpões da ilha no intuito de “espantar o espanto” dos gritos da jovem, que, segundo o próprio, o atormentavam dia e noite desde o ocorrido. As bonecas em decomposição pela ação do tempo e das intempéries trazem à paisagem um cenário peculiar de infância, terror e morte, e uma atmosfera pesada e instigante. Configurando-se, para nós, como uma *imagem-sintoma* e uma *imagem fantasma*, as bonecas quebradas da ilha mexicana foram pensadas no projeto como uma alegoria neobarroca do medo pela sua insistência em reaparecer nas águas dos canais de Xochimilco.

Assim, a imagem da boneca quebrada começava a “falar”, aglutinando em torno de si outras premissas, desdobrando-se em outras imagens e conhecimentos, tais como, o *cuero roto* das performances latino-americanas, como resposta ao *necroteatro* das ações violentas perpetradas por narcotraficantes e milicianos; ou meio de “espantar o espanto” dos gritos dos mortos, de dar-lhes visibilidade ou passagem ao infamundo, tal como apareciam penduradas nas árvores na *isla de las muñecas*. Assim pensávamos na época.

A gente amarrou os conceitos iniciais de maneira muito potente, porque ela [a imagem da boneca quebrada] foi capaz de chamar a atenção dos jurados de um prêmio com 15.000 pessoas inscritas. Então, ali, houve uma potência de fala através do conceito de imagem, de imagens que são conceitos, [que foi] muito forte. E quando a gente foi para o México iniciar o processo, essas coisas estavam muito bem amarradas e guiando ele. (Lígia Tourinho, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice K).

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que ele encontre sua própria matéria, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua própria poética específica. (BACHELARD, 1998, p. 4).

Mais do que apenas conceitos, creio que aglutinamos imagens em torno de uma materialidade própria, a qual descubro hoje ser feminina e aquática, como sugere Bachelard (1998); ligante, dissolvente das substâncias em sua “tarefa de desobjetivação”, em sua “tarefa de assimilação”, como afirma o autor. Foi, hoje vejo, um tipo de sintaxe que conseguimos apresentar como uma primeira proposta de criação, como um território de investigação aberto à polifonia própria da imagem. Creio, assim, que, a partir desses pressupostos apresentados no projeto, conseguimos, de alguma maneira, vislumbrar a primeira intencionalidade poética de um percurso criativo ainda por desenhar-se concretamente; ainda por realizar-se. Não se tratava de uma poética pessoal, mas de algo que ali começava a falar e a pedir combinações. Esse primeiro encontro da boneca quebrada da minha infância com aquelas centenas de bonecas da

ilha, apresentada a mim por Lúcia Tourinho, foi uma feliz combinação imagética, o que, para Bachelard (1998), é mesmo um casamento. Creio que foi isso que deu a liga necessária para seguirmos em frente.

Veremos que certas formas poéticas se nutrem de uma dupla matéria; que um duplo materialismo trabalha frequentemente a imaginação material. Em certos devaneios, parece que todo elemento busca um casamento ou um combate. Em outros devaneios, a água imaginária nos aparecerá como o elemento das transações, como o esquema fundamental das misturas. Eis porque daremos especial atenção à combinação da água com a terra, combinação que encontra na massa o seu pretexto realista. A massa é então o esquema fundamental da materialidade. A própria noção de matéria está estreitamente ligada à noção de massa. (BACHELARD, 1998, p. 14).

Assim, deformar a forma dada, a boneca pronta, de plástico, fabricada na linha de montagem da indústria, deformar a forma comum, como no exercício típico da imaginação material, me faz reencontrar aquela libido infantil que desobjetivava o objeto para entrar na imagem, tornando-me mais aberta a ouvir sua espectralidade; de uma forma mais concreta, tornando-me mais porosa e mais sensível para novos temas. A imaginação nesta pesquisa pauta-se, portanto, por esse duplo movimento de dessubjetivação da imagem e de desobjetivação do objeto para criação de uma escuta profunda e compartilhada àquilo que “a obra pede”.

Por falta dessa desobjetivação dos objetos, por falta dessa deformação das formas que nos permite ver a matéria sob o objeto, o mundo se dispersa em coisas díspares, em sólidos imóveis e inertes, em objetos estranhos a nós mesmos. A alma sofre então um déficit de imaginação material. A água agrupando as imagens, dissolvendo as substâncias, ajuda a imaginação em sua tarefa de desobjetivação, em sua tarefa de assimilação. Proporciona também um tipo de sintaxe, uma ligação contínua das imagens, um suave movimento das imagens que libera o devaneio preso aos objetos. (BACHELARD, 1998, p. 13).

A nossa primeira imaginação, como proponentes do projeto⁴⁴ era, assim, a de que as bonecas quebradas encontradas na *isla de las muñecas* nos contavam que as coisas do mundo têm alma, como sugere o conceito de *Anima Mundi*, de James Hillman (2010). Sendo “entes” paradoxais, remetiam à morte e, ao mesmo à infância, à vida nascendo e vingando (ou se vingando, como nas bonecas de filmes de terror).

⁴⁴ Oscilo entre o “eu” e o “nós” quando falo, aqui, da primeira imagem sugerida por mim para início da construção do projeto em conjunto com Lúcia Tourinho e com a imprescindível ajuda de Isa Kopelman, também atriz do espetáculo. Assim, quando falo “nós”, refiro-me às primeiras premissas do projeto e quando digo “eu”, àquilo que cabe unicamente a mim, pois trata-se de uma perspectiva muito pessoal, a qual se juntou a outras propostas na construção do referido projeto.

Para Diéguez (2012), cada imagem é o resultado de movimentos nela cristalizados, do *pathos* que a condicionou e que sobrevive a ela. De forma análoga, pretendíamos que as ações buscassem desenvolver-se no processo criativo a partir da experimentação prática e, em primeiro lugar, a partir da relação corpo-objeto, no intuito de nos abirmos à escuta daquilo que o objeto, lido na perspectiva da imagem, nos dizia, ao *pathos* que o conformava. Amparadas pelo conceito de *Anima Mundi* buscávamos realizar um processo criativo no qual fôssemos capazes, enquanto coletivo, de ouvir a espectralidade que atravessava aquelas bonecas quebradas da ilha mexicana, a patologia que nelas gritava, assim como de nos abrir à escuta dos demais materiais dispostos para a experimentação prática. Conceitos, imagens, objetos, dinâmicas corporais, discursos, textos dramáticos, tudo serviria de material para a composição de uma dramaturgia de “sucatas”.

Digo “dramaturgia de sucatas” porque nós, Lígia e eu, idealizadoras da proposta, pensávamos, sonhávamos, guiadas pela boneca quebrada das imagens da *isla de las muñecas*, poder trabalhar com fragmentos, restos, sobras, com aquilo que aparece, mas também – inspiradas talvez pela visualidade muito típica daquelas bonecas deterioradas da ilha – encontrar-nos com dejetos, rejeitos; e, sobretudo, eu intuía poder tratar de algo obsoleto e desprezado, que recuperava da linha de montagem industrial e da lógica da obsolescência programada traços da sua própria história.

No dicionário, há uma definição interessante para o termo desolação: “estado ou condição de um lugar devastado, transformado em deserto”. No trabalho de lapidação das imagens, fazendo-as ressoar, na observação de suas redundâncias, perscruto a sensação da *desolação* provocada por objetos descartados, rotos, maltratados e desprezados. Esses objetos quebrados parecem quebrar algo dentro de mim também. A boneca quebrada tem para mim esse apelo trágico. Abro-a, desmonto-a, imaginando poder enxergar sua “causa secreta⁴⁵”.

Do mesmo modo, imagino a tristeza do colchão queimado, do liquidificador partido ou de qualquer outro objeto esquecido em algum canto, porque ela se reflete em mim e porque as coisas refletem, a partir desse sentimento de desolação, também um deserto ecológico de uma cadeia produtiva, que vê na lógica da obsolescência programada a energia da criação e o esforço da manufatura humana converterem-se em um mero processo de uso e descarte de coisas, de consumo dos recursos naturais do planeta e de acúmulo de lixo, devolvendo-nos

⁴⁵ Em Bonecas Quebradas, acabamos tratando da tragédia do feminicídio. Consequentemente, tivemos que lidar com duas emoções muito básicas, muito primitivas, ao longo de todo o processo: terror e piedade. “[...] *piedade*, a emoção que conecta a mente a tudo o que é importante e constante no sofrimento humano, na perspectiva do sofredor [e] *terror*, a emoção que conecta a mente com tudo o que é importante e constante no sofrimento humano, na perspectiva de uma causa secreta” (CAMPBELL, 2001, pg. 34).

exatamente isto: uma terra devastada, um deserto na alma.

Em um momento em que tudo se *coisifica*, em que o vivo se converte em objeto, e o objeto segue o padrão do uso-e-descarte, vemos um mundo em profundo sofrimento e a tragédia humana e ecológica espalhada pelos quatro cantos da Terra. Percebemos que o planeta está doente e encontramos, como afirma Hillman (2010), a patologia na política, na medicina, na linguagem e no alimento que comemos; a crise está em toda parte. De acordo com este autor, os colapsos, as desordens funcionais, a estagnação e a depressão viraram termos aplicáveis ao mundo das coisas objetivas, tanto quanto à psique subjetiva que dele se separou, chamando a atenção para os seus sintomas devido a sucessivas crises. As bonecas quebradas de Xochitlmilco eram, para nós, uma imagem-sintoma muito poderosa e muito clara. Algo estava muito mal.

Assim como as bonecas quebradas, os relatos e as sensações físicas despertadas por memórias da dor (pessoais e coletivas), entre outros materiais, se gestariam no processo de criação dramatúrgica (escrita textual, cênica e atoral), compondo-o de fragmentos, os quais seriam dispostos a partir da perspectiva de uma dramaturgia baseada no corpo quebrado. Esta era a nossa primeira proposta. “Em momentos como o que vivemos atualmente, temos que reconhecer que as metáforas são encarnação do real, que as **bonecas quebradas** somos nós, e por desdobramento, toda a *humanidade* e todo o planeta” (FABRINI, 2016, p. 59).

No campo da atuação, o projeto propunha a realização de um experimento prático de composição cênica e de personagens, que não fosse pautado pelas noções de organicidade e racionalidade. A proposta artística era a de uma cena na qual os *corpos rotos* ofereceriam um sistema de quebra da representação convencional e, sobretudo, do conceito de organicidade regido pela racionalidade para a eficácia da atuação. A boneca quebrada, como um corpo roto, era para nós uma poderosa alegoria do disforme e do fantasmático, um objeto distópico a espelhar, melhor do que qualquer outro, uma realidade sinistra e a transcender os marcos referenciais desse tipo de atuação.

- **Objets-trouvés**

Ao longo do processo de maturação da ideia do projeto, algumas imagens serviram de pistas, aparecendo como possíveis materiais para investigação artística. Neste caminho entre a ideia e sua experimentação prática, as bonecas começavam, elas próprias, a trazer a reboque das primeiras ideias também uma série de outros objetos, construídos pelas mãos hábeis de grandes artistas plásticos, e outros discursos com os quais pareciam dialogar.

Farnese de Andrade, artista plástico brasileiro, criador de objetos ou *assemblages* de forte cunho surrealista, feitos com cabeças e corpos de bonecas corroídas pelo mar, os quais recolhia na praia do Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, para compor obras impregnadas de uma atmosfera opressiva, era um estímulo para nós. Uma *provocação*. Suas obras, relacionadas às forças do inconsciente e à fragmentação de corpos, criadas, em muitos casos, pela justaposição de bonecos com outros materiais, nos remetiam às bonecas quebradas do projeto. Seus objetos, desconstruídos de suas utilidades, marcados por uma imaginação das forças em uma estética de grande impacto visual, pareciam dizer muito sobre a alma, porque de alma um objeto a princípio parece carecer; falavam à nossa imaginação do despedaçamento do corpo e espelhavam, como duplos, corpos femininos e infantis.

Sabíamos também, desde o início, que o uso das bonecas no projeto não se daria como no teatro de bonecos, chamado “teatro de animação”, no qual se animam as coisas. Ao dar vida aos bonecos, o Teatro de Animação não deixa que eles falem da sua morte. A utilização de corpos humanos em cena, em contraste ou em diálogo com o autômato seria, para nós, portanto, o modo que possibilitaria uma transgressão desse conceito de animação, dando voz à dor dos dejetos de uma necrose social. A boneca quebrada daria, dessa maneira, existência ao erro, ao que está fora da ordem.

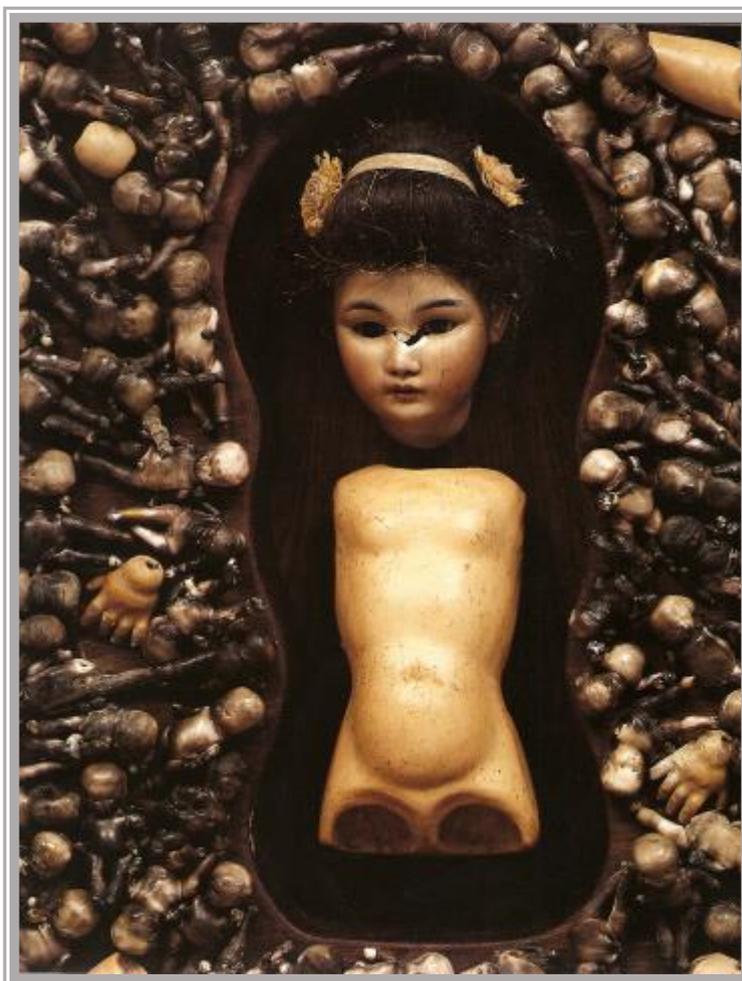
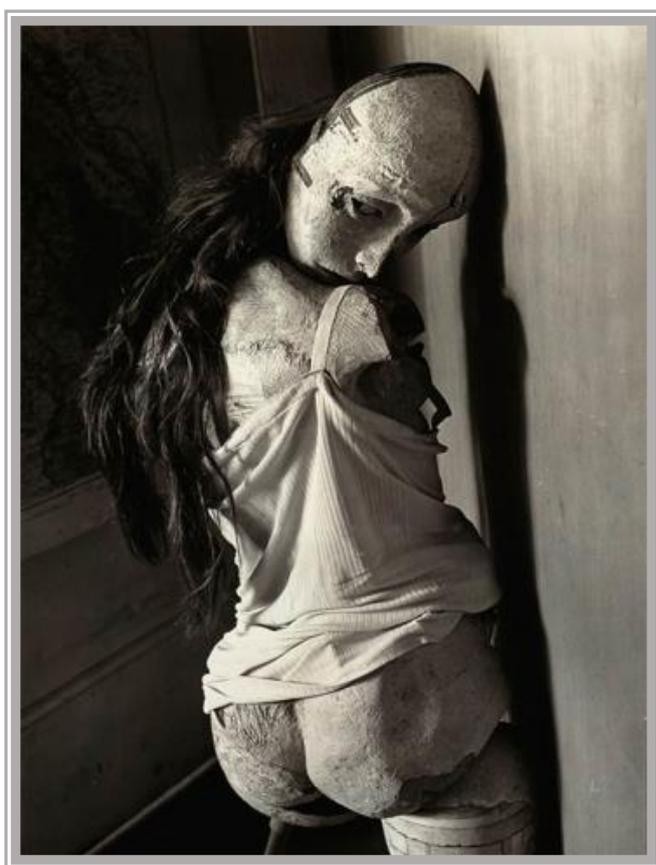


Figura 40 - Hiroshima (1966-72)
Assemblage de Farnese de Andrade.

Coincidentemente, uma antítese dos procedimentos do banho e da tosa, ligados ao primeiro processo analisado nesta pesquisa, os quais evidenciavam as práticas e o pensamento objetualizante, excludente e assassino da sociedade capitalista. Em **Bonecas Quebradas**, o objetivo era, ao contrário, a escuta às vítimas desses atos, por meio de um objeto tido como desalmado pelo pensamento cartesiano.

O Teatro da Morte, de Tadeusz Kantor, também era uma provocação à nossa imaginação na época, pela intervenção de bonecos e objetos em cena, em uma linguagem radicalmente anti-teatral, anti-mimética, muito imagética; contudo, absolutamente desprovida de intenção metafórica ou alegórica. Ao utilizar “objetos encontrados” (*objets-trouvés*) como apoio para a criação de seus espetáculos, Kantor (2008) insistia que os artistas deveriam estar abertos a escutar as presenças e as forças que tais objetos traziam em si. Reivindicando a produção do inconsciente e a realidade do sonho para suas criações, liberava o objeto de seus funcionalismos, iniciando um novo tipo de relacionamento com eles em cena, ao priorizar dinâmicas de movimento, bem como, seu impacto direto na recepção. O objeto, no teatro do diretor polonês, reivindicava sua própria potência de ação. O *Teatro Zero*, de Tadeusz Kantor, era algo que parecia dialogar com o que buscávamos enquanto criação.

Reduzir a zero. Na prática cotidiana significa negação e destruição. Em arte, isto pode levar ao resultado inverso. Reduzir a zero, nivelar, nadificar fenômenos, acontecimentos, acidentes, é tirar-lhes o peso das práticas quotidianas, permitir desnudá-los em matéria cênica livre para tomar forma [...]. (KANTOR, 2008, apud TOURINHO, 2016, p. 120).



As bonecas de Hans Bellmer – outro estímulo à criação do projeto – tinham posições estranhas e eram dispostas no formato de “corpos” fragmentados. O resultado era a construção de imagens distorcidas, ou em grotescas posições sexuais, como protesto contra o fascismo e a estética da propaganda nazista. Esses conceitos e objetos artísticos foram alguns dos materiais pensados para uma posterior investigação prática, a qual visava à criação de um experimento cênico e de modos de atuação ancorados no *corpo roto*, o qual tinha na boneca quebrada um elemento provocador.

Figura 41 - La poupée (Die Puppe), 1936-1938
Fotografia de Hans Bellmer

Os objetivos gerais do projeto inicial eram, portanto, a investigação do conceito do *cuero roto*, proposto por Diéguez (2012), em diálogo com a boneca quebrada enquanto metáfora do despedaçamento corporal. A pesquisa sobre os materiais de composição da cena se debruçaria sobre conceitos, discursos, objetos, imagens, músicas, etc., para uma criação dramaturgica centrada no corpo e nas imagens cênicas. Além disso, nossa proposta estava inserida no contexto de uma reflexão sobre a violência de gênero na América Latina, cuja história está repleta de relatos de violência desde os tempos mais remotos. Um amplo número de iconografias constitui irrefutáveis provas documentais da relação entre oração e matança, entre religiosidade e violência, afirma Diéguez (2012) a respeito de imagens que ajudam na compreensão da persistência dos significados de certas práticas nos imaginários atuais. Todas, demonstrações de poder em um “teatro do horror”, indicando a emergência de sintomas e patologias sociais, as quais levam a uma reflexão fundamental a respeito das práticas artísticas latino americanas na atualidade: “qual a reflexão possível sobre a corporalidade em um espaço onde a categoria fundamental é a de corpos fragmentados, mutilados, esfolados, sacrificados?” (DIÉGUEZ, 2016, p. 20).

As situações de martírio e sacrifício, hoje, são várias: as guerras, o abandono, a violência de gênero, as lutas e revoltas sociais amplamente repreendidas com espancamentos, desaparecimentos e assassinatos; o estupro e a pedofilia, as práticas de dominação, de subjugação; a morte e o despedaçamento como discursos de poder, como pedagogia do horror. Tudo disso invade as diversas esferas da vida, tornando a bruma do medo que nos envolve cada vez mais densa. As bonecas quebradas eram e são ainda muitas...

A proposta artística partia, pois, de um entendimento de teatralidade performática, política e descentralizada do texto, na qual a encenação deveria transpor suas questões no espaço, na linguagem do corpo em movimento como inscrição dramaturgica. Buscávamos desenvolver, portanto, um processo colaborativo de criação de texto, cena e personagens, partindo de uma escuta atenta aos materiais colhidos a partir dessa imagem disparadora: a boneca quebrada.



Figura 42 - Detritos na Baía de Guanabara/ RJ. (Foto: Cristiano Trad/VC no G1).



Figura 43 - Isla de las muñecas, México DF. Foto: Luciana Mitkiewicz (2015).

Começamos a experimentar, muito despretensiosamente, esse trânsito boneca-corpo que havíamos pensado ser o suporte para toda a encenação, ao reunirmos em sala de ensaio as atrizes, a direção, o dramaturgo convidado para acompanhar o processo (João das Neves), o diretor musical, Silas de Oliveira, e o cenógrafo e figurinista, Rodrigo Cohen. Começamos por assistir, todos juntos, no espaço do Útero de Vênus, em Campinas, a vídeos da *isla de las muñecas*, os quais, de maneira geral, pareciam encantar a todos da equipe, sobretudo, ao dramaturgo e poeta, João das Neves, que via naquelas imagens uma paisagem de sonho e algo muito potente à criação do espetáculo.

Também improvisávamos livremente algumas cenas com alguns poucos materiais, e debruçadas sobre o livro de Ileana Diéguez, *Cuerpo Sin Duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*, já experimentando a utilização de bonecas de diversos tamanhos e tipos, além de papel, lápis de cor e tesoura, entre outros objetos; bastante inspiradas, também, em performances citadas no referido livro, como, por exemplo, *Boca de Ceniza*, do artista colombiano, Juan Manuel Echavarría, obra de 2004-2005, que consiste em um vídeo de vinte minutos, no qual homens e mulheres camponeses cantam à capela a memória de atos violentos sofridos.

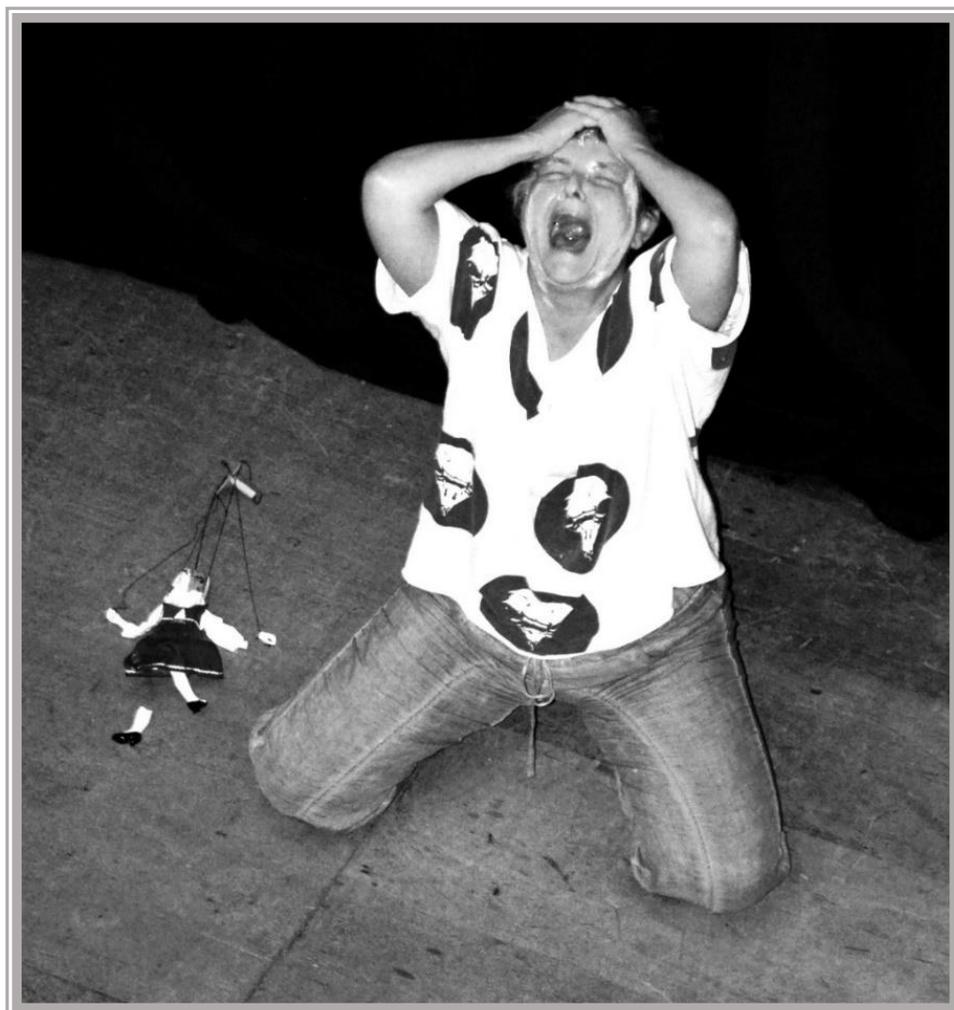


Figura 44 - Ensaio espetáculo Bonecas Quebradas. Útero de Vênus (dez. 2014). Atriz: Isa Kopelman. Foto: Verônica Fabrini.

Coincidência à parte, o artista era um jovem escritor, que viveu por muitos anos na Itália por medo da violência do narcotráfico, na época, disseminada em toda Colômbia pelo cartel de Medellín, comandado por Pablo Escobar. Escrevia ficção e pretendia pôr-se de lado à guerra suja que seu país atravessava naqueles anos. No entanto, ao deparar-se um dia com manequins quebrados e absolutamente ignorados pelos clientes de uma loja de tecidos colombiana, decide fotografá-los como forma de tratar do tema da violência, ao dar-se conta de que ele também era como aqueles clientes, indiferentes aos corpos quebrados que pareciam aludir às vítimas de uma guerra travada em seu próprio país. A obra, de 1996, chamou-se *Retratos*.

Depois disso, bebendo cerveja com amigos, foi atravessado pela presença de Dorismel, um camponês negro, sobrevivente de um massacre em Toja de Cataca, povoado de pescadores perto do Rio Magdalena (local de desova de corpos), que se sentou à mesa e começou a cantar uma canção sobre o dia em que quase morreu. Nascia ali, então, a obra, *Boca de Ceniza*, a qual buscava dar voz a camponeses sobreviventes de massacres para que pudessem expressar uma dor tão profunda que, muitas das vezes, os fazia calar. Era o início de um trabalho de arte ativista, no qual o artista estava profundamente implicado em fazer falar, em dar visibilidade e audibilidade a crimes invisibilizados pelas autoridades e pela mídia.

Naquelas primeiras experimentações, ainda em dezembro de 2014, experimentávamos no corpo ser a própria boneca quebrada, reproduzindo posturas torcidas, disformes, fragmentadas na medida das possibilidades de cada corpo. Vestíamos roupas estranhas, inspiradas naquelas que víamos nos vídeos da ilha, e improvisávamos algumas falas, juntando esse material para posterior entrega à nossa dramaturgista, Ileana Diéguez, com quem íamos nos encontrar em breve, no México.



Figuras 45, 46 e 47 - Ensaio espetáculo Bonecas Quebradas. Útero de Vênus (dez. 2014). Atrizes: Isa Kopelman, Luciana Mitkiewicz e Lígia Tourinho. Foto: Verônica Fabrini.

O primeiro grande desvio deu-se justamente aí, logo de cara, no início mesmo do processo. Ao ver as fotos tiradas por Verônica, nossa “diretora fotógrafa” (sempre com sua câmera à mão), Ileana fez a sua primeira interdição: não seria colando o corpo da boneca ao nosso que conseguiríamos criar algo de interessante e, sobretudo, contundente a respeito do tema da violência e dos *corpos rotos*, que pareciam ser aquilo que mais nos motivava, fazendo, aliás, com que ela também aderisse ao processo na condição de consultora teórica. Aquelas improvisações, a seus olhos, pareciam banais, ainda que se tratasse de uma primeira experimentação. Esse desvio marcou profundamente todos os outros passos da criação.

2.4.2.4 Terra devastada

Chegamos no México no final de janeiro de 2015. Em meio à nossa chagada, uma passeata multitudinária protestava pela falta de investigações e punições há quatro meses da desapareção forçada dos 43 estudantes e ativistas “de Ayotzinapa”, ou seja, de seu sequestro (e morte) a mando do Estado⁴⁶. Mulheres levavam os nomes dos desaparecidos bordados em verde sobre panos de algodão branco, dos assassinados, em vermelho (alguns dos nomes foram bordados nesta cor), assim como é costume bordar nomes das vítimas de feminicídio em roxo – prática ativista muito ligada às tradições mexicanas e persistente até hoje como símbolo de resistência política, social e cultural. Aquele era um momento sumamente crítico para a sociedade mexicana, que, desde 2006, sofria com uma “política do terror”, a qual, até 2015, incluindo o caso de Ayotzinapa, contabilizava mais de 26.000 pessoas desaparecidas e mais de 150.000 mortos sem uma reconhecida situação de guerra. Essa política de Estado, justificada pelo combate ao narcotráfico, levava, afirma Ileana Diéguez, ao citar Achille Mbembe, “à criação de mundos de mortos”, objetivo de um *necropoder*, de uma *necropolítica* armada com suas máquinas de guerra encarregadas de garantir uma “comunidade sem desconhecidos” (DIÉGUEZ, 2016, p. 23). O país atravessava essa guerra silenciada e invisibilizada pelos grandes meios da informação, como pudemos perceber ao voltarmos para casa após aderirmos à passeata e não assistirmos em nenhum noticiário local qualquer menção à multidão em protesto que, ao fim do dia, lotava o *Zocalo*, sede do poder na capital mexicana.

Quando, ao tomar o poder em 2006, Felipe Calderón decretou a chamada “guerra ao narcotráfico” e começou a militarização de boa parte do país, iniciou-se também uma campanha de criminalização e estigma contra os movimentos sociais. Nesse contexto as violações dos direitos das mulheres aumentaram, mesmo com a implicação óbvia das forças do Estado. Foram assignadas funções de segurança pública ao exército e com isso se facilitou o uso desmedido da força. O abuso sexual, as violações e golpes que sofreram as mulheres

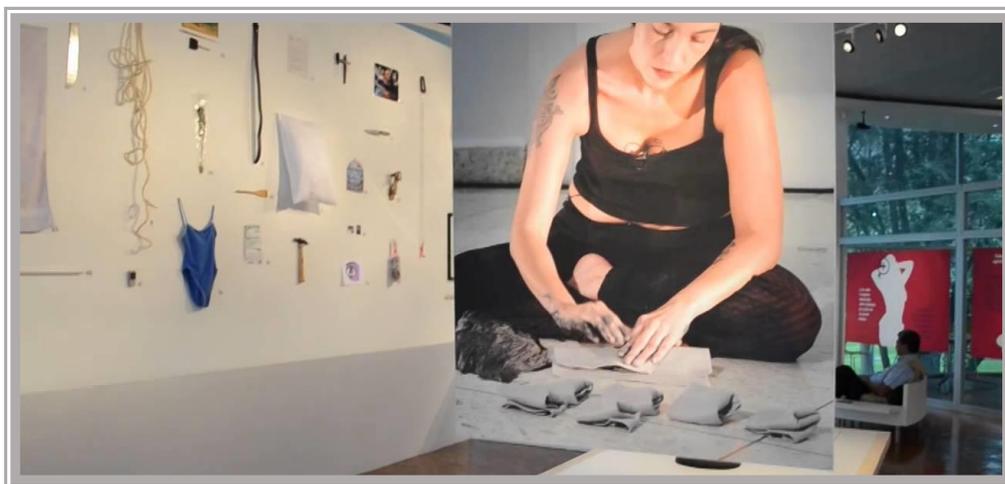
⁴⁶ Os estudantes desaparecidos tinham entre 18 e 21 anos, eram alunos da Escola Rural Normal de Ayotzinapa, cidade a cerca de 125 km de Iguala, e estudavam para ser professores nessa região mexicana. No dia 26 de setembro de 2014 eles tomaram alguns ônibus e viajaram para Iguala. O grupo pretendia participar de um protesto contra um ato na Prefeitura que presidiam o prefeito, José Luis Abarca, e sua esposa. O grupo também pretendia pedir recursos para a educação e denunciar a má qualidade do ensino. Durante a noite do mesmo dia, a polícia de Iguala reprimiu cruelmente os estudantes, atacando os ônibus nos quais viajavam. Os policiais dispararam inclusive contra um ônibus que transportava uma equipe de futebol, com saldo final de seis mortos, dezenas de feridos e 43 normalistas desaparecidos. Segundo relatos divulgados pela imprensa internacional, os estudantes foram vistos sendo conduzidos à força para o interior de carros da polícia e, depois, levados para destino desconhecido. Segundo as autoridades, policiais municipais abriram fogo contra os estudantes e os entregaram ao cartel “Guerreros Unidos”. Três membros do cartel admitiram que os estudantes foram assassinados e os corpos, queimados, triturados e recolhidos em sacos, que depois lançaram nas águas do rio San Juan. De acordo com a investigação, o líder do grupo, Sidronio Casarrubias, ordenou o desaparecimento dos jovens por acreditar que eram membros dos “Los Rojos”, um grupo criminoso rival. Cf.: <<http://ujs.org.br/index.php/noticias/ayotzinapa-faltam-43-entenda-o-caso-dos-43-estudantes-mexicanos/>>. (TOURINHO, 2016, p. 123).

[...] são um exemplo lamentável de que – como disse (a antropóloga, Rita Laura) Segato – a violência contra as mulheres nesse estado de barbárie generalizada é um “objetivo estratégico”. (DIÉGUEZ, 2016, p. 29).

Não apenas os bordados e as milhares de pessoas em passeata fazem presentes as reivindicações contra essa matança disseminada no país. Esses clamores também ecoam nas pichações exigindo “Justiça” pelos milhares de mortos e desaparecidos, espalhadas pelos muros da cidade, nas ações de artistas mexicanos, como Lorena Wolffer, com seu trabalho de performance pública, *Expuestas: Registros Públicos*, também apresentado no Museu de Arte Moderna da Cidade do México, o qual pudemos conhecer em vídeo, em nosso encontro na casa da artista; ou mesmo o espetáculo *Justicia Negada*, da atriz e ativista, Perla de la Rosa, sobre os feminicídios em Juarez; ou *Está escrita en sus campos*, peça do grupo *Largatijas tiradas al sol*, que traz uma retrospectiva histórica e uma perspectiva crítica sobre as implicações políticas e o poder econômico do narcotráfico no México.

Desses trabalhos, trago a memória da necessidade de denúncia dos fatos e ações criminosas absolutamente invisibilizadas pelo poder e seus meios de comunicação, de uma luta ativista por justiça, feita, nesses contextos, através da arte. Mas, em alguns deles, como é o caso das performances de Lorena Wolffer, também a percepção de que uma ação direta pode ser feita nesse espaço de injustiças e de dor. Sua obra, lembra Diéguez (2016), não é apenas *sobre* a violência contra mulheres, mas um agir *com* as próprias vítimas de segregação e violência, na busca por se afetar do *pathos* e da raiva que tais ações violentas e discriminatórias produzem e, com isso, poder criar estratégias para seu enfrentamento. Wollfer busca, nessas performances, dar a palavra a mulheres vítimas de violência para que testemunhem em primeira pessoa o sofrimento vivido. Uma tática, cuja finalidade é gerar narrativas de cura⁴⁷ (DIÉGUEZ, 2016).

Figura 48 -
Lorena Wolffer:
*Expuestas:
Registros
Públicos.*
Museo de Arte
Moderno,
Cidade do
México, 2011
(divulgação).



⁴⁷ Vide: <http://www.lorenawolffer.net/00home.html>



Figura 49 – Talon de Arena: *Justicia Negada*. Cidade do México, 2015 (divulgação).



Figura 50 – Largatijas tiradas al sol: *Está escrita en sus campos*. Cidade do México, 2015 (divulgação).

Ao chegarmos ao México e iniciarmos os trabalhos de pesquisa com Ileana Diéguez, começamos, pois, a conhecer melhor a situação de um país devastado pelo narcotráfico e corrompido em todas as instâncias de poder por um capitalismo mafioso, ao qual se aplica apropriada e disseminadamente o termo *narcoestado*, um “espaço minado de mortos”, como afirma Diéguez (2016). A cada dia nos chegavam mais e mais materiais documentais sobre casos de violência extrema no país, assim como, notícias de covas comuns com corpos de desaparecidos, todos marcados pela tortura e pela brutalidade de sua *causa mortis*. Imagens impressionantes em jornais e revistas do chamado jornalismo investigativo, como aquelas veiculadas pela *Revista Proceso*⁴⁸, pelos livros de Sergio González Rodríguez (*El Hombre Sin Cabeza e Huesos en el Desierto*) e em documentários em vídeo, tais como, *Señorita Extraviada*, de Lourdes Portillo, *Bajo Juarez*, de Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero, *Narco Cultura*, de Shaul Schwarz, *El sicario: Room 164*, de Gianfranco Rosi, *Silencio en Juarez*, produzido pelo Discovery Channel; ou mesmo em filmes de ficção, como: *Miss Bala*, de Gerardo Naranjo, e *El Infierno*, de Luis Estrada – além da imensa bibliografia oferecida por Ileana Diéguez em nossos encontros semanais, no bairro de San Miguel Chapultepec. Diariamente, adentrávamos mais na situação de violência e impunidade que o país atravessava.

Tinha que ser um processo difícil, até pelo tema; não tinha como não ser um processo muito difícil. Pelo tema, pelo distanciamento do tema, pela aproximação que vocês tinham que fazer “a toque de caixa” com o tema, [como, por exemplo] ver 94 filmes em um dia só! Só filme bonitinho, daqueles que enfiam a faca fundo no teu coração, né? Nas suas vísceras, está entendendo? Não é brincadeira. Um país estranho; vocês não estavam no seu país. Aquele país, inclusive, no qual você ia para a rua e estava irrompendo uma manifestação porque não sei quantos meninos tinham sido assassinados e desaparecidos*; [havia] protestos em todas as ruas. Aqueles meninos eram aquelas meninas [de Juarez], percebe? Você estava vivendo aquela realidade naquele instante. Aí você vai para casa e vê 3, 4 filmes um atrás do outro. Em um processo de criação, as coisas têm uma força muito grande. (João das Neves, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice G).

⁴⁸ Vide: <http://www.proceso.com.mx>



Figura 51 (acima) – Final da manifestação pública em protesto contra o desaparecimento forçado dos 43 estudantes (caso Ayotzinapa) Cidade do México, jan. 2015. Foto: Luciana Mitkiewicz.



Figura 52 (ao lado) – Instalação em local público da cidade com os rostos e nomes dos 43 estudantes desaparecidos em Ayotzinapa (autor desconhecido). Cidade do México, 2015. Foto: Luciana Mitkiewicz.

Figura 53 – Cartaz utilizado na passeada (autor desconhecido). Cidade do México, 2015. Foto: Luciana Mitkiewicz.





Figura 54 – Bordado utilizado na passeata (autor desconhecido). Cidade do México, 2015. Foto: Luciana Mitkiewicz.



Figura 55 – Documentário Bajo Juarez (divulgação).

Verônica Fabrini (Apêndice J) destaca, nesse processo, a importância da vivência sensível compartilhada: ver, ouvir, ler, discutir, vivenciar tudo aquilo juntos, cozinhar, dormir e acordar juntos, ir ao Museo de Antropología, passear pelas ruas, entrar nas igrejas, ver as vitrines das lojas de vestidos de festa, que serviriam de inspiração para o figurino de uma das personagens da peça; enfim, todo esse compartilhamento de experiências pode ser percebido como um primeiro modo de afinação dos diferentes olhares e escutas, dos tempos individuais e, possivelmente, das diversas imaginações em um processo colaborativo.

Eu acho muito intrigante... porque quando a gente pensa que a imaginação está presente absolutamente o tempo todo, mas quando você começa a focar nela... Por exemplo, no Bonecas Quebradas, pegando pela radicalidade do tema e do assunto, nossa! Ficava presente 24 horas por dia [reverberando]. E eu fico imaginando que, se pensamento é frequência, como é que isso fica naquele espaço, evocando, criando um campo de atração! [...] Eu estou pensando no alto grau de contaminação da residência: desde o Museu de Antropologia, até as peças que a gente foi ver. Entrava pela comida. Você tinha falado antes do *contágio* e do *desvio*. Eu nunca sei dizer, só quem viu pode dar esse retorno, mas acho que esse tempo de residência foi decisivo para que nós achássemos o tom, sabe? Então, eu acho que essa afinação se deu, curiosamente, porque você não tem uma homogeneidade de linguagem, mas você tem uma afinação de diversidades, que eu acho que é bem característica desse processo. (Verônica Fabrini, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice J).



Figura 56 - Foto da equipe em gôndola, durante visita à *isla de las muñecas*, nos canais de Xochitlmilco, México DF, 2015 (Autor desconhecido).

2.4.2.5 O que é um corpo?

A visita à isla de las muñecas foi um momento muito especial da viagem, como não poderia deixar de ser; afinal, víamos ao vivo o que aparecia nos vídeos apenas através de reportagens sensacionalistas. Ali, afastada de tudo, cercada por água (esse *elemental* da imaginação) e por histórias de aparições de mortos, a ilha era, para nós, um espaço físico e *imaginal*. Na entrada da ilha, um aviso: “*Los intrusos serán cazados, destrozados y destazados*”⁴⁹. Como intrusos, chegamos na ilha e lá conhecemos suas lendas, que nos impressionaram muitíssimo. Eram sinistras e, ao mesmo tempo, até engraçadas. Se verdade ou não, pouco importava. Tudo isso já nos dava um material ficcional interessante. Porém, nossa imagem-guia, com sua característica fundamental, a polissemia, iria ainda se desdobrar de modo inesperado.

Nela [na ilha] estavam expostas, como ponto de atração turística, penduradas em árvores, ou em pequenos galpões, milhares de bonecas, inteiras ou com apenas partes de suas carcaças. Essa exposição, às vezes comovente, às vezes, macabra; ora de um lirismo comovedor, ora retrato de uma violência inaudita, foi impactante. Tanto mais que, por estranha coincidência, o nome que Luciana dera a seu grupo, teatral recém-formado fora o de “Bonecas Quebradas”. (DAS NEVES, 2016, p. 29).

Ileana se recusava a ir. Em princípio, dizia tratar-se de um lugar muito feio, criado para servir de atração turística. Um lugar *fake*, talvez pensasse, desacreditando toda e qualquer possibilidade de fundo verídico em relação à lenda em torno daquelas bonecas⁵⁰. Desde já, parecia não gostar sequer de uma possível menção a um lugar tão “exótico”, na sua opinião. Mas aquelas bonecas nos fascinavam. Eram estranhamente belas. Tiramos diversas fotos e, em todas, elas eram curiosamente fotogênicas. Aquele cenário sonhado por Lígia Tourinho em sua primeira ida ao México, em 2007, ainda parecia ser uma possibilidade para grande parte da equipe. Certamente, não o era para a nossa consultora teórica.

Aquele lugar nos trouxe tudo isso. [...] Eu acho que isso tem a ver com o encontro no processo. Você estava com essa coisa de querer fazer um espetáculo sobre esse nome “bonecas quebradas”, que era um nome que te intrigava há anos e quando eu fui ao México pela primeira vez eu vi esse lugar num guia, eu pensei “eu tenho que visitar esse lugar” e quando eu entrei lá eu pensei “gente, eu preciso fazer um espetáculo sobre esse lugar um dia. Isso é um

⁴⁹ Livre tradução (minha): “Os intrusos serão caçados, destrozados e decaptados”.

⁵⁰ A prática de oferecer aos mortos objetos e comidas de que eles gostavam em vida é muito comum no México, então, pelo menos, parte da lenda pode ter um fundo de verdade: as centenas de bonecas que “misteriosamente” começaram a aparecer nas águas dos canais de Xochitlmilco podem ter sido ofertadas à jovem, que morreu afogada na região, pela vizinhança e por visitantes que disfrutavam de passeios em gôndolas, ao som de *mariachis*.

espetáculo!” Então, a gente juntou os nossos imaginários, as nossas intuições. Eu trouxe o que tinha para mim a ver com isso. E de uma certa maneira, eu acho que essas coisas escolheram a gente, a gente não escolheu essas coisas, que é uma coisa que você sempre fala. Eu nunca pensava muito sobre isso, mas eu acho que esse espetáculo do Bonecas me apresentou esse conceito do *objet-trouvé*. É assim, a gente vai costurando [as coisas] e esse é um exemplo das singularidades e de como elas vão se transformando [no processo de criação]. (Lígia Tourinho, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice K).



Figura 57 – Isla de las muñecas. México DF, 2015. Foto: Luciana Mitkiewicz

Durante um mês de residência artística, também experimentávamos algumas improvisações tanto em sala do CENIDI Danza José Limón, quanto na casa alugada pela equipe, onde ensaiávamos com nosso diretor musical, Silas Oliveira, a *incelença*, e onde também optamos por utilizar o desenho em papel branco como suporte para a narrativa, inspiradas pelo documentário, *Sicario, room 164*. Lá, também, conheci a história de Lilia Alejandra e me encantei pela ideia de trazer à cena a personagem da colegial, da *quinceñera* e da miss, inspirada por *Miss Bala* e pela história real da “Miss Sinaloa”, mote para o argumento do filme.

Fomos também em busca de materiais para dar suporte às improvisações: uniforme de cozinha, de colegial e de operária, panos para bordarmos com cadarço de tênis (o cadarço era um dos objetos utilizados pelos assassinos para torturar suas vítimas e o bordado, como dito anteriormente, símbolo da resistência social e cultural), papel e caneta *pilot*, tesoura (papel e caneta *pilot* já vinham sendo utilizados nas primeiras improvisações, em Campinas), um manual de anatomia, partes de um esqueleto utilizado em aulas de ciências, roupas, sapatos, instrumentos musicais típicos.

Em sala de trabalho prático, estudamos algumas possibilidades de movimentação e de improvisação de gestos, palavras, ações e diálogos entre as atrizes, utilizando também alguns dos materiais. Experimentávamos a criação individual e coletiva de cenas para mostrarmos para a equipe presente (João, o dramaturgo convidado, Silas, o diretor musical, Verônica, a diretora, e Rodrigo, o cenógrafo e figurinista) e fazíamos, na época, bastante menção à dor, aos sofrimentos do corpo, mas também a todo tipo de afeto corporal. Estudávamos gestos de carinho, acolhimento, interdição e violência – e quando chegávamos aí, era óbvio o limite. Nossos corpos rejeitavam esse tipo de vivência; não queríamos e não suportávamos passar pela dor física.

Experimentávamos também trabalhar com os nomes das vítimas – Rosa, Brisa, Alma, Esmeralda; nomes belos, ligados a materialidades femininas: flores, pedras preciosas, elementos da natureza. Também recolhíamos alguns trechos do livro *Ciudad Juarez – el outro lado del puente*: um documento poético e crítico sobre os casos de feminicídio na cidade, que trazia depoimentos das mães, fotos, canções, poemas. Era o nosso guia até então e, olhando em retrospectiva, parece que conseguimos de alguma maneira criar uma estrutura similar no espetáculo.

A partir daqueles ensaios, três personagens-base começaram a se delinear: a estudante, vítima dos assassinatos; a mãe, empregada doméstica; e a irmã, operária da *maquila*. E já nos primeiros encontros começamos a improvisar uma contagem das horas, em alusão às 72 horas exigidas pela polícia mexicana para considerar o desaparecimento de uma pessoa e para, somente então, começar as ações de busca. Esse é realmente um dado estarrecedor, pois, sabendo-se que muitas jovens são mantidas em cativeiro por vários dias, sendo torturadas e violentadas sexualmente, humilhadas e aterrorizadas por seus algozes antes de serem assassinadas, a busca imediata é imprescindível para resgatar as vítimas dessas agressões ainda com vida. A espera de 72 horas acaba sendo, assim, uma espera absolutamente intolerável quando se sabe das especificidades desses crimes.

O espaço da casa, da relação entre mãe e filha às vésperas de sua festa de debutante e a angústia da operária, que explica, através de desenhos, como se deu a desaparecimento e o assassinato de sua irmã, também eram elementos presentes nas improvisações. Nelas, a disposição de roupas e de objetos e instrumentos musicais no chão, os quais eram rearrumados como em um ritual fúnebre ao som da *incelença* cantada pelas atrizes, além do diálogo do *inframundo*, marcando a importância daqueles objetos e rituais para a travessia da menina assassinada ao mundo dos mortos, também foram ações experimentadas e posteriormente ressignificadas pelo dramaturgo convidado e pela encenação.

Porém, todas as cenas que buscavam representar atos de violência foram, após a apresentação aberta ao público no final da nossa residência, muito criticadas pela dramaturgista, Ileana Diéguez. Hoje, vejo que ela estava coberta de razão. Nada que pudéssemos fazer – e podíamos pouco, evidentemente – para representar a violência, para imitar aquela violência, chegaria aos pés da violência ocorrida de fato. As cenas que criávamos baseadas em um dispositivo representacional, tornavam-se, assim, anedóticas e absolutamente impotentes. Eram patéticas e inócuas. Lembro-me de uma cena em que eu corria com um saco preto na cabeça e me sufocava no canto de uma parede, encurralada, representando uma situação de perseguição e tentativa de fuga. Aquele definitivamente não era o caminho. O sofrimento era irreprodutível e qualquer tentativa neste sentido, canhestra.

Após a apresentação, o público presente, muito emocionado, deu depoimentos lindos sobre como nós, artistas de outro país, nos compadecíamos e tentávamos visibilizar aquele sofrimento, enquanto muitos dos próprios mexicanos pareciam não querer tocar no assunto. Ileana Diéguez, por sua vez, foi enfática sobre dois aspectos: “dourávamos demais a pílula” em momentos de alusão poética aos fatos concretos e errávamos a mão em qualquer tentativa de abordá-los por meio da representação. Ficaríamos obviamente sem chão, não fosse a sua pontuação sobre uma possível abordagem: ela achava muito interessante o desenho dos crimes, posteriormente chamado “Anatomia dos Crimes”, e as descrições distanciadas da *causa mortis*, que, em cena, concretizaram-se na breve “Averiguação prévia nº 05396/96.

Figura 58 - Improvisações em sala do CENIDI Danza José Limón. México DF, 2015. Atriz: Luciana Mitkiewicz. Foto: Verônica Fabrini.

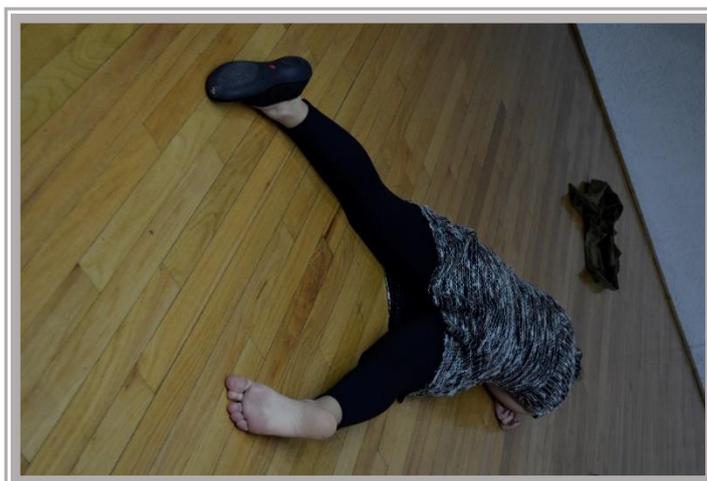




Figura 59 - Improvisações em sala do CENIDI Danza José Limón. México Df, 2015. Atrizes: Isa Kopelman, Luciana Mitkiewicz e Lígia Tourinho. Foto: Verônica Fabrini.



Figura 60 - Improvisações em sala do CENIDI Danza José Limón. México Df, 2015. Atrizes: Isa Kopelman, Lígia Tourinho e Luciana Mitkiewicz. Foto: Verônica Fabrini.



Figura 61 - Improvisações em sala do CENIDI Danza José Limón. México Df, 2015. Atrizes: Luciana Mitkiewicz e Lígia Tourinho. Foto: Verônica Fabrini.

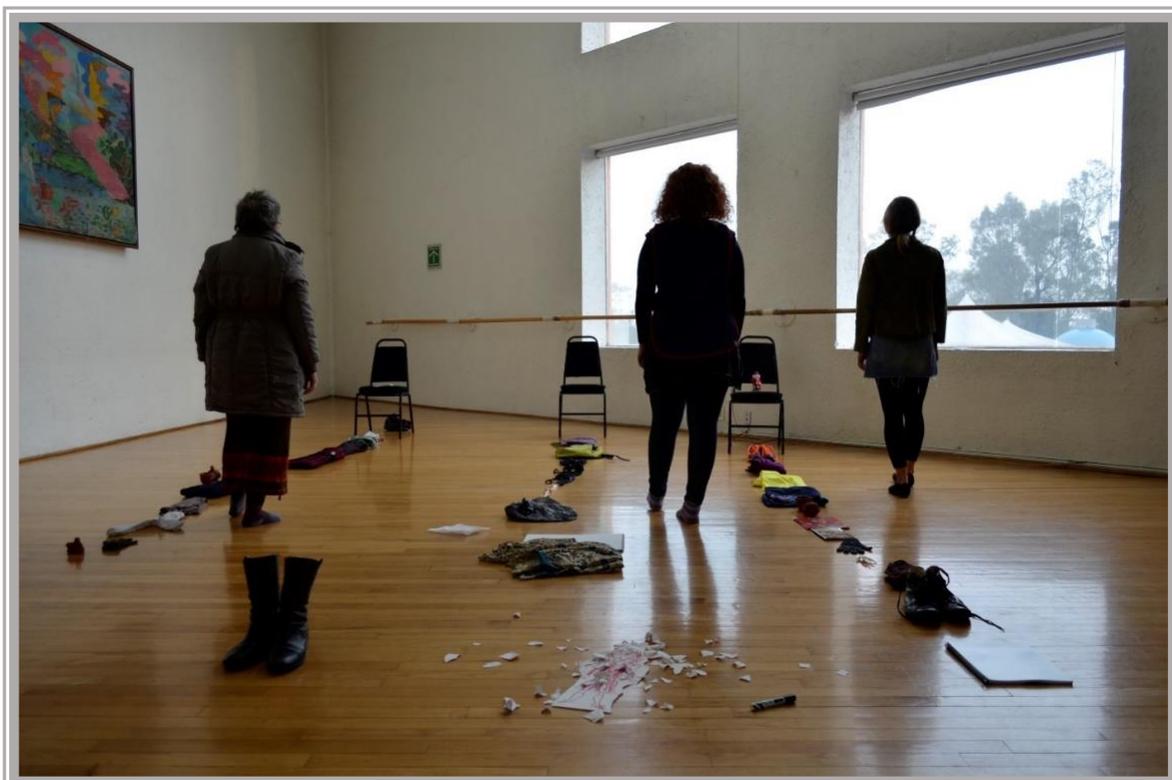


Figura 62 - Improvisações em sala do CENIDI Danza José Limón. México Df, 2015. Atrizes: Isa Kopelman, Lígia Tourinho e Luciana Mitkiewicz. Foto: Verônica Fabrini.

2.4.2.6 A espera/As horas

Na volta a Campinas, creio que todas nós nos sentíamos muito enriquecidas pela experiência, mas um tanto perdidas. Parecia que não sabíamos muito bem o rumo que deveríamos tomar. Não obstante, quase todos os elementos trabalhados entraram no espetáculo; foram retrabalhados, mas entraram. Naquele momento, entretanto, não conseguíamos ver o material em perspectiva. Tínhamos muitos não e pouquíssimos sim. Era necessário – hoje compreendo – esperar. As imagens têm o tempo delas!

Em nossa retomada das experimentações práticas, combinamos de nos encontrar três vezes por semana para aprofundar algumas sequências de movimento e cenas levantadas em laboratório prático no México, sempre preocupadas em estabelecer uma ponte com acontecimentos do nosso país. Assim, à medida em que repetíamos aquelas experimentações físicas e retomávamos as improvisações, também buscávamos fatos brasileiros que dialogassem com os casos de feminicídio no México, o qual já se restringia mais aos ocorridos em Ciudad Juarez pelo impressionante das cifras e, sobretudo, pelo *modus operandi* dos criminosos.

“Trouxemos na bagagem” daquela experiência um pequeno roteiro, o qual começava com indagações “sobre o que é um corpo?”, mas que, na época, se desdobrava nas experimentações sobre: um corpo amado, um corpo manipulado e um corpo agredido. Havia ainda alguma insistência em relação a isso. Continuávamos trabalhando com bonecas de todos os tipos: um pedaço de manequim, uma cabeça de boneca que Lígia havia comprado de um ambulante, no Rio de Janeiro, algumas bonecas de pano disponibilizadas por Verônica, um bebê e a nossa *quinceañera*, comprada nos últimos dias da viagem. Era uma réplica, no formato de boneca, das *misses* vestidas com trajes típicos mexicanos. *Kitsch* e bela.

Trouxemos também as três figuras ficcionais – a estudante, com seu uniforme e material de aula; a irmã *maquiladora*, com seu uniforme da fábrica e a premissa de ser aquela a narrar a linha de montagem de um tênis, objeto do desejo da jovem assassinada, com o qual a mesma fora enforcada na nossa “ficção”; a mãe, empregada doméstica, em sua espera de 72 horas para que as autoridades comessem a procurar por sua filha desaparecida. Essas personagens eram uma grande amálgama das milhares de mulheres vítimas desses feminicídios no México, reunindo elementos descritivos de várias delas. Os materiais com os quais improvisamos no México – e os quais trouxemos para o Brasil para continuidade das experimentações – foram escolhidos segundo aquilo que mais nos tocou. Eram como “objetos encontrados” (*objets-trouvés*) ao longo do caminho de experimentação prática em residência artística, dentre os quais, os mais emblemáticos foram: O tênis roxo de cadarço laranja, que apareceu nas primeiras improvisações no México, por meio do bordado utilizado como

elemento de protesto (à imagem do que havíamos visto na marcha pelos “43 de Ayotzinapa”) e, a partir desta ação e, também, de desbordar e de colocar o cadarço de volta no tênis – uma ação, eu diria, fortuita – o tênis roxo de cadarço laranja virava peça de figurino da jovem mexicana, ligando-se também a casos reais de assassinatos de mulheres em Juarez, tais como, o da trabalhadora da sapataria 3 Hermanos, ou de outra vítima, assassinada no caminho para casa, logo após comprar um tênis na tal sapataria; ou ainda, no caso de outra jovem, cujas mãos foram atadas com o cadarço do seu próprio tênis, dentre outros; Papel e caneta *pilot* para descrição dos fatos; A leitura das formas de assassinato, desdobrada na “averiguação prévia”, que descrevia a cena do crime pelos peritos; A aula de anatomia da jovem estudante, que completaria quinze anos e receberia da mãe uma festa de aniversário, por inspiração do documentário que narrava a história de Lilia Alejandra, filha de Norma Andrade, uma das fundadoras da ONG, *Nuestras Hijas de Regreso a Casa*, e que se tornava, aos poucos, minha “personagem” principal na peça; O enterro e a encomenda do corpo com a *incelença* cantada pelas atrizes.

Nessa época, eu sugeri a composição de um *narco-corrido* porque víamos muitos filmes sobre a vida de luxo dos traficantes mexicanos, sempre cercados por belas mulheres, automóveis caros, mansões e mausoléus faraônicos nos cemitérios de suas cidades⁵¹. Na minha concepção, a letra da música deveria trazer personagens femininas que se colocavam ao lado dos assassinos. Para mim, a imagem da vítima carregava consigo também a “contra-imagem” de um algoz que não era exatamente o criminoso, mas um duplo, um antagonista, no caso; algo que se desenhava para mim, na época, como sendo um cúmplice desses assassinatos. E havia muitos. Eu não achava que esses antagonistas deveriam ser homens, mas, sim, mulheres que cooperavam com aquele sistema de coisas. Já

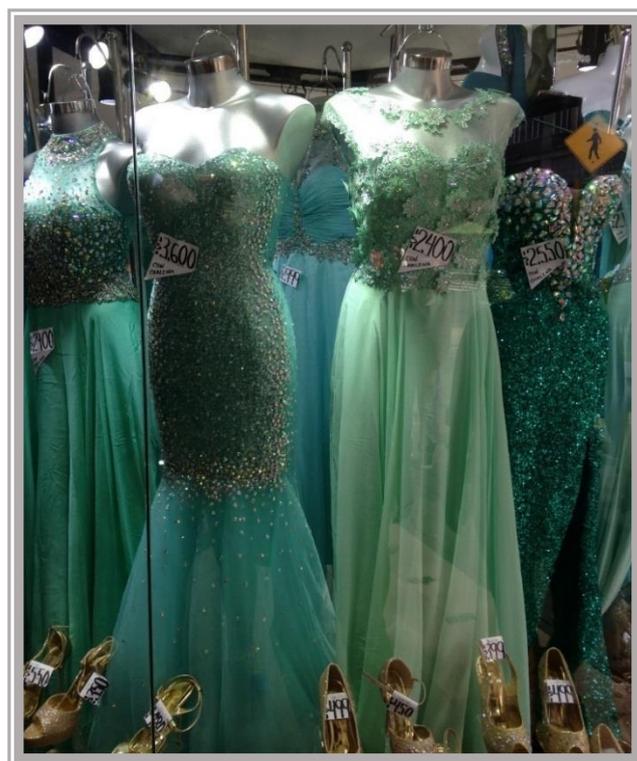


Figura 63 - Loja de vestidos de festa. Zócalo, Cidade do México, 2015. Foto: Luciana Mitkiewicz.

⁵¹ Vide o documentário *Narco-cultura*: <https://www.youtube.com/watch?v=qiqcaHMIqbl>

conhecia a *Reina del tráfico*, personagem real que foi parar nas telas do cinema e em séries do Netflix; a promotora de justiça conivente com os assassinos, personificada pela Sra. Suly Ponce (apesar de haver muitas outras com esse perfil no caso dos feminicídios em Juárez); e a *miss*, namorada de narcotraficantes, que inspirou a criação da personagem central de *Miss Bala*.

A *miss*, para mim, era o reverso da vítima do feminicídio; era a mulher que se vendeu aos narcotraficantes não apenas por vaidade e ganância, mas também para sobreviver – como é o caso de muitas das meninas e mulheres que se envolvem com traficantes de drogas



Figura 64 Loja de bonecas. Zócalo, Cidade do México, 2015.
Foto: Lígia Tourinho.

nas favelas cariocas. No Rio de Janeiro, se um traficante escolher uma mulher, ela tem que aceitar fazer sexo com ele ou morre. A *miss* era, assim, a boneca quebrada por dentro; o outro lado da rachadura. Ambos doíam⁵². Era a *quinceañera*, de alguma maneira – na imagem idealizada da debutante.



Figura 65 - Ensaio fotográfico para o espetáculo. Campinas, 2015.
Foto: Maycon Soldan.

⁵² Para Bachelard (2003, p. 221), “o exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa nos dois lados”.

Em paralelo, experimentávamos improvisar, a partir de manchetes de jornais, casos chocantes do noticiário brasileiro, como, por exemplo, o da empregada doméstica espancada por jovens da Barra da Tijuca, bairro de classe média alta do Rio, às cinco horas da manhã, enquanto esperava um ônibus para ir trabalhar. Os jovens tentaram se “justificar” em depoimento à polícia, alegando pensar que a moça era prostituta! Usávamos recursos de vídeo, improvisávamos com uma pequena boneca negra e ora narrávamos o fato, ora representávamos a vítima ou o agressor. Como esta, havia outras improvisações sobre fatos chocantes da vida brasileira, como o das jovens piauienses, violentadas e empurradas de cima de um morro, em Teresina, por traficantes. Em um dos experimentos, jogávamos bola com a cabeça de uma boneca, em alusão a práticas grotescas retiradas do cotidiano das favelas do Rio ou de cenas vistas no Museo de Antropología, no México. Tudo era filmado e enviado para Ileana e João, para encontros por Skype ou envio de textos destinados à continuidade da experimentação prática. Nossos grandes *desvios* apareceram novamente.

Ileana Diéguez mostrou-se muito chocada com as nossas opções e, naquele momento, ameaçou sair do trabalho se continuássemos seguindo uma linha representativa das figuras – creio, hoje, que ela estivesse especialmente falando das figuras masculinas. Mas também reclamava da pobreza imagética, da utilização de bonecas de modo despropositado, da narração dos fatos com elementos de paródia; reclamava que ficávamos muito tempo debruçadas sobre dinâmicas corporais que não chegavam aos fatos, mas que, ao contrário, pareciam querer aludi-los poeticamente, e se dizia frustrada com o andamento do processo, o qual imaginava ter avançado muito mais desde a nossa apresentação no México. E, sobretudo, não via no grupo, até aquele momento, um compromisso ético ao ponto de falarmos, de narrarmos tais acontecimentos a partir da perspectiva do testemunho.

Todas nós – na verdade, compartilhamos nossas angústias com o João também nessa época, então, devo incluí-lo aqui – todos nós achamos a atitude dela um tanto precipitada, um tanto descrente no processo criativo e achávamos que ela estava sendo pouco compreensiva para com o fato de que se erra muito para se conseguir encontrar o caminho certo. Muito descrente na representação, na ficção como forma de atuação ética e estética, poética e política na atualidade, Ileana insistia que continuávamos pendendo entre ficcionalizar (representar) ou tratar do tema de modo abstrato, como nas experimentações mais corporais. Ou seja, naquele tempo em que ficamos em Campinas aprofundando os materiais selecionados do experimento no México, parece que patinávamos e não conseguíamos sair do lugar.

E para mim foi muito perturbador, pensando nessa questão do narrador mesmo...do Walter Benjamin. Mas o Walter Benjamin é tão poético que eu pensei: “não, a gente pode fazer as duas coisas”. A questão da Ileana, do testemunho... Mas, você vê? Foi esse grande desvio a origem da experiência nova para cada criador e, talvez, da necessidade de que, a partir desse desvio, você reencontrasse o prumo que te permitisse tecer uma trama. Então, eu acho que isso foi como se você estivesse caindo e alguém lançasse uma corda. (Verônica Fabrini, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice J).

As opções por um trânsito entre o corpo quebrado, o corpo da boneca e o corpo do ator, via metaforização da violência, que a imagem da boneca quebrada da *isla de las muñecas* parecia propor desde início, ou mesmo, por qualquer tipo de representação nesse sentido, deixaram de ser consideradas a partir daquele momento.

A Ileana foi muito importante nesse processo, que lançou a gente em um modo de experimentar a cena que era muito diferente daquele que a gente estava acostumada. Foi um desafio, às vezes, muito difícil. Porque a gente queria a metáfora, a personagem. (Lígia Tourinho, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice K).

Ali, parece, nos convencemos de que a metáfora deveria dar lugar à metonímia, ou seja, que um deslocamento ou substituição dos fatos reais por duplos, fossem objetos ou nós mesmas, as atrizes, não seria possível; que representar por substituição ou semelhança não era uma opção viável. Teríamos que nos concentrar nos fatos e na maneira de narrá-los, a qual deveria ter como base o lugar do testemunho. Como bem coloca Lígia Tourinho, atriz e coautora do espetáculo:

A contemporaneidade nos coloca diante de nossos limites, do fato de que somos seres aos quais a existência do universo não está condicionada; não somos criadores, somos testemunhas. Uma das grandes inquietações sobre este projeto percorreu a esfera poética e política de como articular e engajar a obra de arte nos dias de hoje. Como é o engajamento imagético-político deste projeto criativo? (TOURINHO, 2016, p. 121).

Precisávamos assumir aquele compromisso ético; nos condoer ainda mais para falar a partir da dor de quem sabe o que se passou. Assumir personagens, ali, parecia ser, portanto, um erro.

Eu estou pensando se o *colaborar* seria sempre esse *desviar*. Porque tem coisas que são em outra direção, mas também tem coisas que são na mesma direção, mas em profundidade, em radicalidade. Eu acho que tem possibilidades diferentes de você estimular o outro, de tirar o outro desse comportamento mais teleológico, de que você está falando. [...] eu acho que quando a coisa acha o seu ponto de balanço, ela encontra essas duas dimensões: você tanto se aprofunda, quanto se alarga, como uma árvore, que cresce, mas sempre vai se ramificando. [No caso da interdição da Ileana] a gente passou do sintoma para a doença direto. (Verônica Fabrini, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice J).

[...] aquele negócio que você estava falando sobre acaso e produção artística, que às vezes, um *desvio*, não vamos chamar de erro, vamos chamar de desvio, acaba nos conduzindo de uma maneira que, para você, antes, era inesperada, né? Como se fosse, por exemplo, uma pincelada de aquarela que você errou, e aí borrou e você pegou esse borrão e de repente saiu uma coisa maravilhosa. Isso aconteceu muitas vezes. Esse foi o processo. Todos os espetáculos que a Ileana escolhia [para nos levar, durante a residência artística no México] eram todos espetáculos profundamente engajados na realidade mexicana. E ao mesmo tempo que ela recusava teoricamente, na prática, ela estava envolvida e aderida a isso com muito entusiasmo. E esse questionamento que estava dentro dela e que [ela] passou para nós foi muito útil, porque também nós nos questionamos muito. [...] eu tenho certeza de que ela ficou movida e comovida com o resultado final; que ela acabou se surpreendendo. Porque a gente percebia, primeiro, a aceitação ao trabalho de uma maneira muito delicada, de querer atender [ao nosso convite] e, depois, a recusa, durante o processo de trabalho, de fazer um trabalho com essas coordenadas, porque nós não éramos nem mexicanos, [nós] caímos de paraquedas, poxa! Percebe? Foi muito difícil fazer esse caminho. (João das Neves, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice G).

[Esse desvio] é que foi legal. Porque a gente corria o risco de ficcionalizar o tempo todo. E ela dizia que a presença era importante. Um limite muito pequeno entre a ficção e a realidade. A não-representação. Houve cenas de representação, mas elas sempre acabavam num limite do depoimento da gente, que eramos as portadoras daquelas informações. E eu acho que essa foi a grande contribuição da Ileana. (Isa Kopelman, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice L).

Era preciso trabalhar juntando as peças dessa história e dando-lhes um tratamento poético capaz de revelar um fato, de denunciar um determinado estado de coisas e, ao mesmo tempo, de evocar presenças a partir da própria ausência que lhes era constitutiva. Não estávamos sabendo tratar das *imagens fantasmas*, estávamos presos nas *imagens-sintoma*: nas bonecas e nas notícias que pareciam tratar do mesmo tema. Não havíamos nos aprofundado suficientemente ainda no horror da história dos feminicídio de Juarez.

2.4.2.7 Antígonas e as mãos

A chegada dos primeiros textos do João das Neves não pareceu contribuir muito para encontrarmos o “fio da meada”, tamanha a nossa angústia na época. No primeiro texto, *Antígonas*, João propunha uma dimensão épica para os fatos abordados no espetáculo. Seu texto não parecia caber – e realmente não cabia – naquele, por assim dizer, estilo que seguíamos até o momento. Ao contrário, ao lermos, não conseguíamos compreender como sequer dizê-lo em cena; pensávamos em aproveitá-lo como texto do programa da peça, tamanho era o seu contraste com o que vínhamos desenvolvendo. Contudo, também não nos parecia ser o tom desejado por Ileana. O texto relembra os tempos heroicos, em que se enfrentava o inimigo de igual para igual; uma realidade a ser confrontada com a brutalidade covarde dos assassinatos de mulheres em Juarez. Era um texto muito masculino, claro, sintético nas suas proposições, as quais evidentemente dialogavam com os fatos, mas traziam para nós – fosse o caso dizê-los em cena – uma dimensão heroica que não parecia ser o que buscávamos. E, não só por isso, tínhamos muitas ressalvas em experimentá-lo.

[...] por acaso, eu tinha acabado de fazer um texto baseado na história da Grécia antiga, em diálogo com a realidade do Vale do Jequitinhonha, que era o Ulisses, a Trajetória. Então, toda a minha leitura de poetas gregos, arcaicos, estava na minha cabeça, e eu estava muito envolvido e eu achei que aquilo tinha uma imensa afinidade com as Tragédias Gregas. E, então, eu resolvi propor textos introdutórios a vocês, para que vocês improvisassem, para que vocês fizessem sugestões sobre esses textos, que foi o que acabou acontecendo. E eu propus textos introdutórios, que eram textos - usando um neologismo - imexíveis, ou seja, eles tinham que ser daquela maneira, porque, na verdade, não eram textos destinados propriamente ao ator, mas a pessoas que estivessem de fora vendo aquilo, e como uma perspectiva histórica também, que não só atravessasse a história da América Latina, mas que atravessasse a História da Humanidade, de certa maneira, né? Quando eu consegui perceber que talvez esse fosse um caminho, isso foi para mim a salvação da lavoura. Como é uma questão feminina, como abordar aquilo a partir de uma visão que não é feminina? Ou seja, é feminina na minha parte feminina. Mas eu sou um homem, quer dizer, não adianta fugir dos meus hormônios [risos]. É outra visão... como ver isso e como também conciliar isso, porque eu estava em um coletivo feminino, está entendendo? Como tentar perceber o que estava na cabeça e na sensibilidade de vocês? Eu não consegui. (João das Neves, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice G).

Nossa primeira dificuldade foi aceitar a ideia de que a peça toda tratava da luta feminina por dar sepultura aos mortos. Na nossa visão, havia muitos outros aspectos que aquela história descortinava. A tragédia de Antígona era evidentemente uma forma poética absolutamente afim com a dor e a batalha das mães de Juarez por dar sepultura digna a suas filhas. A tragédia do feminicídio mexicano, principalmente a resistência das mães das vítimas

de Juarez que, contra tudo e todos, se uniam para exigir das autoridades o cumprimento de seu dever de proteção, investigação e punição dos crimes, bem como, seu empenho na busca incessante por suas filhas desaparecidas, dos seus pedaços de corpos insepultos, de provas forenses e pela visibilização para tais assassinatos, mostrava engajamento afim com o de Antígona, a heroína grega de uma luta desigual contra o poderoso Creonte para dar sepultura digna a seu irmão. Ao lado desta, porém, somam-se outras tragédias, como a de Ismênia e Polinice – ou seja, a da irmã que chora seus mortos por toda a eternidade e a do irmão condenado ao insepultamento para que seu corpo, destinado aos cães, servisse como mensagem do poder do Estado, ação pedagógica de um *necropoder* – dentre as muitas histórias de uma trama complexa e trágica que Juarez nos apontava quando começamos a investigá-la cenicamente. Esses outros viéses somaram-se ao do dramaturgo convidado na estruturação de uma trama composta por muitas camadas.

Para João das Neves (2016), portanto, a opção na época foi a escrita de textos como um “elemento deflagrador” e, ao mesmo tempo, como forma de aprofundar situações a serem improvisadas pelas atrizes. Oferecia-nos, assim, uma estrutura épica àquela trama que já se mostrava bastante descontínua, fragmentada. Seu intuito, desde sempre, foi contextualizar histórica e poeticamente os acontecimentos e situações ocorridos em Ciudad Juarez, para que os mesmos não fossem transcritos para a cena de maneira unicamente documental. Buscava oferecer uma base mais profunda para o tratamento dos documentos e para a forma de encená-los.

A descrença na capacidade da Arte de ser o elemento transformador levava [...], na minha opinião, a que você acabasse se prendendo a uma realidade muito direta, mas muito rasa, no fundo. Se você se limita a retratar a realidade tal como é, você não vai a fundo nas coisas. É preciso que a metáfora exista, é preciso que exista acima dos fatos reais a Arte, porque é ela que vai fazer você transcender, percebe? (João das Neves, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice G).

Ainda assim, não sabíamos como abordar o drama de Polínicos, que parecia ser aquele por onde começamos – o corpo aviltado pelo poder, o *cuero roto* das guerras da atualidade, aquele que buscávamos, tendo a boneca quebrada como imagem-guia. Éramos, no primeiro texto do João, heróis de tempos antigos em uma terra devastada, figuras que a encenação acabou transformando em deusas oniscientes...

Quadro 14: Trecho de autoria de João das Neves

Não havia dois lados opostos que se enfrentavam: de igual para igual. Duas forças antagônicas que se equivaliam. Dois exércitos igualmente poderosos em uma guerra declarada. Aos vencedores, a glória. Aos vencidos, o respeito. O reconhecimento devido aos seus feitos. Aos vencedores, o culto ao herói morto na batalha. As homenagens àquele que sintetizava suas tropas, seu denodo, coragem, entrega. Seu enterro deveria ser uma festa. A festa da vitória, em seu corpo simbolizada. Seu corpo deveria, ao ser enterrado, ser acompanhado de oferendas dos que, em vida lhe serviram para que, no inframundo, continuassem a servi-lo. Mas o corpo do vencido deveria ser igualmente reverenciado. Ele também, um herói. De sua valentia se alimentavam os vencedores. Deveriam proporcionar-lhe um enterro digno. Respeitoso. Isso não poderia ser omitido. Assim os deuses o exigiam. Assim se entendiam os enfrentamentos nas batalhas. Arrastar o corpo de um vencido, negar-lhe sepultura digna, a reverência dos seus, era grave transgressão. Assim foi nos tempos heroicos.

Mas não estamos mais nesses tempos. Tampouco em uma contenda onde dois exércitos se enfrentam de igual para igual. Aqui, não. Aqui vivemos em uma guerra surda. Suja. Não declarada, tampouco reconhecida.

Aqui, um corpo o que é? Tem densidade, identidade, preenche um vazio? É o vazio. Um nada. Um pedaço de carne a ser retalhado, destroçado, atirado ao lixo. Especialmente se for um corpo feminino.

Fonte: dramaturgia de Bonecas Quebradas

De maneira radicalmente oposta, João nos entregou, ao mesmo tempo, um texto de lirismo profundamente tocante, que trazia para o corpo da mãe – ainda a mãe como personagem principal da história – ou seja, para aquele corpo inteiro, apesar de retorcido de dor, sem luto e atormentado pela crueldade dos fatos, a possibilidade de presentificação da ausência de sua filha. Seu texto retomava de outra maneira os primeiros experimentos práticos realizados na sala de ensaio do CENIDI Danza, no México, os quais eram baseados nas vivências de um corpo amado, manipulado e violentado, que se mostravam, no entanto, pelo menos da forma como vinham sendo trabalhadas, impotentes para tratar do tema que se nos apresentava. O texto, *As Mãos*, parecia ser uma elaboração dramaturgicamente possível para o que buscávamos, apesar de que nem todas concordavam, pelo menos na época, com esta minha afirmação.

Quadro 15: Trecho de autoria de João das Neves

As mãos. Nas minhas mãos, a memória. Nessas mãos, ora vazias. Vazias das formas; formas que eram as de seu corpo moldado em minhas entranhas. Junção amorosa de dois corpos, amálgama de sons, suores, desejos e salivas. Passado, presente e futuro num único orgasmo, teu pai e eu. Essas mãos, as minhas mãos, vazias de teu cheio, tuas lembranças, odores, textura, sabores. Do leite jorrando de meus peitos, misturado à saliva de tua pequena boca, insaciável a sugar a vida que deles fluía aos borbotões para que deles você pudesse se dissociar, se libertar para ser, para se reconhecer. Um ser único. Indivisível e insubstituível. Único. ÚNICO. Um corpo. Uma alma. Corpo de meu corpo. Alma de minha alma. Um corpo. Uma alma. Um. Uma. Você. Você. Você. Minha filha, cheia de meu vazio. Deste vazio. Único. Como um deserto. Um corpo atirado ao deserto. Calcinado. Grão de areia entre grãos de areia. Irreconhecível. Ocluso.

Fonte: dramaturgia de Bonecas Quebradas

Um corpo atirado ao deserto. Calcinado, grão de areia entre grãos de areia. Esse era o nosso desafio, hoje entendo: trazer os pedaços desse corpo, ou esse corpo aos pedaços; os pedaços, a parte, para, metonimicamente, trazer à cena o todo que foi aquela existência. Hoje, fica claro para mim que foi ali o ponto de virada. Na época, tudo era ocluso.

Feriado.

Tivemos uma pausa para pensar em tudo aquilo. No Rio, Lígia e eu nos encontramos e, na condição de produtoras do espetáculo, decidimos chamar João das Neves para uma semana de trabalhos em Campinas. Algo começava a aparecer, ainda que fosse um grão de areia. Para nós, era só uma certeza: ele tinha que vir.

2.4.2.8 Campo de algodão

Na volta do feriado, ou próximo disso, portanto, ensaiamos em Campinas com a presença do nosso dramaturgo convidado. Na época, ainda achávamos que enviaríamos a ele registros de improvisações ou pequenos textos para alimentá-lo com aquilo que produzíamos em laboratório prático de criação e para que ele nos “devolvesse” algo na forma de uma dramaturgia mais estruturada, lapidada, a qual, pensávamos, seria experimentada pelo coletivo e constantemente retrabalhada pelo autor. Assim, àquela altura, ainda pensávamos que João das Neves assinaria a nossa dramaturgia de processo.

João chegou no Espaço Rosa dos Ventos, na frente do Útero de Vênus, sede da Boa Companhia, onde ficou conosco por três intensos dias. Trouxe mais dois textos: Campo de Algodão 1 e Campo de Algodão 2. Eram textos maravilhosos, que, na minha opinião,

sintetizavam muito bem o que vínhamos perseguindo – até então sem sucesso – desde o início. Lá estavam: a voz da narradora testemunha, as mães das vítimas, as mulheres ativistas reunidas na luta por justiça, as ancestrais indígenas, uma cultura matriarcal de fiandeiras *mexicas*, as Moiras, tecelãs do destino humano, o drama dos feminicídios em seus detalhes e, também, Antígonas.

No primeiro texto, a ênfase era dada à figura da mãe e da ativista, trazendo todos os ingredientes da sórdida história dos feminicídios em Juarez a partir de uma alusão ao famoso caso do *Campo Algodonero*, ou campo algodoeiro, local onde foram encontrados os corpos de Claudia Ivette Gonzalez, Esmeralda Herrera Monreal e Laura Berenice Ramos Monárrez, entre outros. Pela primeira vez na história, um tribunal internacional reconheceu o termo “feminicídio” e condenou um Estado – o México – pela falta de prevenção e investigação desses crimes.

Sua escrita abarcou o grande prisma que os feminicídios em Juarez nos oferecia: a resistência pela união e luta das mulheres contra a violência de um capitalismo mafioso que há muito domina o país e que, na época de nossa pesquisa e processo de criação, era um terrível prognóstico para nós, mulheres brasileiras. Hoje, revelado realidade pelo assalto da máfia política, econômica e religiosa ao poder no Brasil.

Quadro 16: Trecho de autoria de João das Neves

Aqui estava o que restou de minha filha. Aqui, neste campo de algodão, cuja alvura me remete à sua inocência. Treze anos, apenas. Tinha treze anos. Treze. [...] Disseram-nos que aquela ossada dilacerada lhe pertencia; aquelas mãos sem dedos; aquele rosto sem mandíbulas; aqueles braços e pernas desligados do tronco; aquele tronco! Deus! [...] Recusaram-se a fazer a prova de DNA. Como se recusaram por meses a procurá-la. [...] E exibiam um meio sorriso debochado. Da mesma natureza que a sua máscara de solidária consternação. Por trás dela, o sorriso que acompanhou todo o nosso calvário. Mas nós aceitamos essa ossada. Como se fosse dela. E junto dela, em seu túmulo, colocamos uma saia de algodão. Nova, com as cores de que ela mais gostava e junto a tudo o que lhe pertencia. Para que a acompanhassem no infra Mundo. Como faziam os nossos antepassados. Que importa que não fosse ela, na realidade? Para nós, passou a ser, pois não era mais ela, apenas, a quem ali prestávamos nossa homenagem dolorida. Mas a ela e a inúmeras outras meninas, moças como ela, pobres como ela, estudantes e trabalhadoras, como ela. Como ela torturadas, estupradas, assassinadas, desprezadas, tendo seus corpos despedaçados e jogados ao léu. Caluniadas, como elas. Pelos que tinham e têm o sagrado dever de protegê-las. Essa é sim, a nossa filha. Não importa que suas mãos tenham tido seus dedos arrancados. Nós as reconhecemos na lembrança de suas carícias. Não importa que tenham destruído suas mandíbulas. Seu sorriso jamais será esquecido. Quiseram nos convencer, trazendo restos esgarçados e apodrecidos de sua roupa de algodão, que esses eram seus restos mortais. Pois que sejam. A memória não se apaga.

Fonte: dramaturgia de Bonecas Quebradas

Para o autor, porém, a perspectiva mítica dada pela tragédia grega deveria revelar camadas mais profundas da história, do caso Juarez, inclusive, para antever suas “causas secretas”, aquelas que não se limitam a coordenadas tempo-espaciais, mas visam à luta feminina desde sempre, ou seja, contra o invasor espanhol, por exemplo, “tecendo, construindo e reconstruindo com suas mãos uma identidade que se mostrou mais sólida que os templos, pirâmides e palácios de pedra” (DAS NEVES, 2016, p. 17). Em outras palavras, pela cultura do algodão e dos teares mexicanos, e na transmissão de saberes e fazeres através das gerações, por meio de uma linhagem matriarcal, portanto, era dada uma resposta “à arbitrariedade e à indiferença (das autoridades, desse poder capitalista mafioso) e ao horror.

Em Campo de Algodão 2, a face-mítica dessas mães militantes reencontrava-se, assim, com a cultura ancestral de povos originários, fechando um círculo, que realizava não apenas um trabalho inspirado em fatos reais para a “retratação de tragédias ou dramas individuais”, como menciona o autor no livro sobre o processo de criação do espetáculo, mas também uma contextualização histórica e mítica dos eventos narrados. O final da peça sugeria o ato psicomágico idealizado pela diretora, Verônica Fabrini. “Encenar essa peça de teatro foi também fazer um ritual psico-mágico para que ele atue na psique-alma-do-mundo. Para que ele atue eticamente no campo do imaginário, poeticamente, politicamente e esteticamente” (FABRINI, 2016, p.77).

Quadro 17: Trecho de autoria de João das Neves

Aqui mesmo te enterro. Neste campo de algodão. Onde teu corpo foi encontrado. Com algodão refaço teus dedos. Tuas mãos voltarão a tecer. Com flores de algodão, minhas mãos refazem tuas mandíbulas. Voltarás a cantar. Tecer era tarefa das mulheres. O plantio, dos homens. E cantar cabia a todos. Ou deveria caber. Assim se dividiam e se complementavam as tarefas de nossos ancestrais. Voltarás a tecer. Voltaremos a cantar. Não irás mais ser obrigada a trabalhar nas maquiladoras. Não mais serás escravizada pelo homem branco. Não mais serás sequestrada, caluniada, prostituída e assassinada na flor da juventude. A flor de algodão protegerá teu túmulo. Irá conduzir-te ao inframundo. Ali renascerás. Tecerás um novo mundo. Onde não haja injustiças. Violência. Femicídio e impunidade. Tecerás esse novo mundo. Assim tem sido durante séculos. As mulheres tecemos. Tecemos a resistência que resguardou nossa identidade. O colonizador julgou ter destruído nossa civilização, arrasando nossos templos. Impondo sua crença, violentando-nos, ontem como hoje o fazem os donos do mundo, as nossas mulheres, imolando nossos filhos. Não conseguiram. Hoje, nossos templos renascem em meio às selvas, ou emergem sob suas igrejas. Porque assim deveria ser. E assim é. [...] Mas os conquistadores se esqueceram de destruir nossos teares; preservaram e aprenderam a cultivar nosso algodão. E admiraram e admiram nosso tecido, permitindo-nos o nosso tecer. Mal sabiam que ali tecíamos nossa resistência. Que aqui tecemos nossa revolta. Por séculos nos violentaram e continuam nos violentando. Por séculos, resistimos e continuaremos a resistir se necessário for.

Aqui depositamos teu corpo dilacerado. No inframundo será refeito com os fios de algodão deste campo. Com os utensílios de tear que depositamos em teu túmulo. Com eles tecerás um novo mundo. Com a ternura de Teteóinnan, a deusa lunar. Com as bênçãos de Chalchiutlicue, a deusa das águas. Com o amor carnal de Tlazoltéol. Com a fertilidade de Mayahue. E com a perenidade de Xochiquétzal.

Fonte: dramaturgia de Bonecas Quebradas

Nesses ensaios com João, em Campinas, foram trazidos para nós materiais com os quais trabalharíamos até o final do processo de criação. Verônica buscava inspiração na internet e acabou se deparando com uma aula de Nahuatl, idioma ancestral *mexica*. Ficou encantada com a formação das palavras naquela língua e com uma versão da célebre canção, *Llorona*, que em Nahuatl chama-se *Chokani*⁵³. Apareciam nas improvisações as três-deusas Gaia, apareciam as mães, as Antígonas e as indígenas. Aos poucos, o campo de algodão tornava-se o cenário da história, emblemático que era no caso Juarez, mas também pela ressonância imediata com a cultura do plantio e do tear mexicano. Eram as primeiras matérias de um contra-imaginário que começava a se desenhar como objetivo fundamental da encenação.

Seria possível uma revolução pelo imaginário? Como lidar com as imagens de modo que elas sejam libertadoras? Como fazer da Arte uma ação libertária? Como realizar um ativismo poético? Nossas preocupações éticas por justiça e igualdade exigem também uma visão estética. (FABRINI, 2016, p. 72-73).

O dramaturgo João das Neves propôs em seus textos, portanto, um recorte espacial para a trama, buscando contrastar a riqueza de saberes e culturas ligadas ao cultivo do algodão com a morbidez dos "sembramientos" (desova) de corpos nesses locais, convocando a força mítica ancestral da deusa Gaia, da ancestralidade dos povos originários, ao denunciar o feminicídio pelo viés da exploração e do massacre contínuo de indígenas. Seus textos deram a "liga" para esse tecer junto com a ancestralidade mítica das *lloronas* mexicanas.

A dor das mães das jovens assassinadas remete à famosa lenda local da mulher indígena que tivera três filhos com um cavaleiro espanhol, o qual nunca formalizou a relação, casando-se depois com uma estrangeira. Tal fato causou-lhe dor tremenda, levando-a a afogar seus filhos e a suicidar-se em seguida. Reza a lenda que, desde então, seu fantasma segue lamentando-se por toda a eternidade. A *Llorona* seria, assim, uma espécie de Medeia mexicana. Mas há outra versão da lenda. Nela, seus filhos são assassinados por outra pessoa e, por isso,

⁵³ Cf.:< <https://www.youtube.com/watch?v=o7wusRJ7X-U>>. Site acessado em: 07 jul. 2018.

ela passa a eternidade chorando seus mortos. Nosso trabalho começava a tramar-se entre o épico, o documental e o mítico: as mães dessas jovens seguem buscando por suas filhas desaparecidas; uma busca que, para muitas, se perpetua por toda sua existência. Pelo fato dessas jovens serem na maioria das vezes culpabilizadas por sua própria morte – por serem jovens, belas, por terem saído de casa ainda de madrugada, por retornarem tarde da noite, após a escola; ou seja, como a culpa da violência geralmente é atribuída às escolhas da mulher e não a atitudes do agressor, preferimos adotar, para a nossa construção (contra) imaginária, a segunda versão da lenda.

Também veio do algodão e de um sonho de Verônica a imagem daquilo que ela chamou de “bonecas-almas”, as quais desciam do céu e caíam no chão como flocos de algodão, formando um campo, cuja alvura remetia à inocência daquelas jovens na flor da idade.

E essas coisas todas que vieram... eu não sinto, eu não diria que eu fui buscar nenhuma delas. Elas vieram de uma forma muito natural daquele caldo que a gente cozinhou. [...] Porque, tem coisa mais, não vou dizer “lugar comum”, por exemplo, no caso da *llorona*, né? É tão simples e tão lindo, mas que seria absolutamente nada sem aquele contexto todo em volta. As bonecas caindo, né? As bonecas eu sonhei...derivava daí. Muito ao contrário das bonecas da ilha [isla de las muñecas], todas cheias de expressão. (Verônica Fabrini, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice J).

Essas referências começavam a afinar as imaginações que patinavam até então numa profusão de referências, desejos e possibilidades. A imaginação material é prolixa; para ela, tudo é passível de leitura. Começávamos a nos perder e, por isso, aqueles dias na Rosa dos Ventos, em Campinas, foram tão produtivos para nós. Parecia que encontrávamos, enfim, um caminho, uma trama possível entre documento e poesia, história e mito, fatos e imagens.

2.4.2.9 Bodes expiatórios

Com o passar dos ensaios, a “boneca feia” da *isla de las muñecas* foi se desmaterializando e dando passagem às novas formas, as quais eram, na visão da diretora, mais eloquentes. Quase perdemos, inclusive, o título da peça. O argumento era de que parecia ofensivo usar aquelas bonecas quebradas como duplos de corpos tão castigados. O que, evidentemente, era. A boneca quebrada foi uma imagem-sintoma, uma imagem-guia muito forte, que, segundo Verônica, gritou desde o início para que encontrássemos rápido o foco da doença e a sanássemos.

[...] quando a gente chegou na ilha [*isla de las muñecas*], que era uma coisa que eu achava muito impactante, ela [a ilha] foi passando para um segundo plano e eu acho que foi difícil desapegar disso e entender isso em termos da relação entre *conceito e processo*⁵⁴. Acho que a gente insistia nas bonecas [da ilha] e aquilo não vingava. Mas, de uma certa maneira, se a gente olhar para aquela placa na entrada da ilha [que dizia] “los intrusos serán cazados, destrozados e dastazados”, eu acho que ali está a chave das coisas que a gente pegou. E eu acho que a gente resistiu a entender que aquela era a nossa síntese. (Lígia Tourinho, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice K).

O processo foi definitivamente marcado por esse grande desvio: da escolha pela metáfora à desistência de qualquer metaforização da violência. Não obstante, as imagens construídas em cena, compunham, junto com a dramaturgia que se construía a partir da orientação daqueles textos propostos por João das Neves, um mosaico. Traziam figuras, evocavam presenças, dialogavam entre si, começavam a redundar, a reaparecer de diferentes modos e a lapidar-se na materialidade da cena. Falavam. Isso, hoje, é muito claro para mim. Mas, na época, foi algo difícil de se entender e, mesmo, de se abrir mão. Era um apego, um conflito, uma luta intensa em certos momentos.

Lembro-me de um e-mail trocado com Ileana Diéguez, no qual ela, bastante incomodada com o título da peça, tentava me fazer desistir da ideia pela conotação que “boneca” tem com travesti. No final da conversa, fica clara a sua preocupação com aquilo que ela desconfiava ser um “olhar exótico”, apaixonado pelas imagens da ilha, ao insistir que não trouxéssemos aquela imagem-sintoma do fetiche do macho mexicano, as quais sugeriam “as intenções de um vencedor que marca um território de morte sobre o corpo do vencido”, dizia ela em sua mensagem. Respondi-lhe que desejava ser fiel a um trajeto – o da imagem que nos levou àquilo tudo. Para mim, conflito algum. Apenas um desdobramento, uma faceta a mais desse quadro tão cheio de detalhes, os quais eram imprescindíveis, na minha opinião. Não nos esqueçamos que, na entrada da ilha, o aviso anunciava aquilo que depois se revelaria literal na fronteira norte do México, na desértica, machista, neoliberal e fascista Ciudad Juarez: “*los intrusos serán cazados, destrozados y destazados*”.

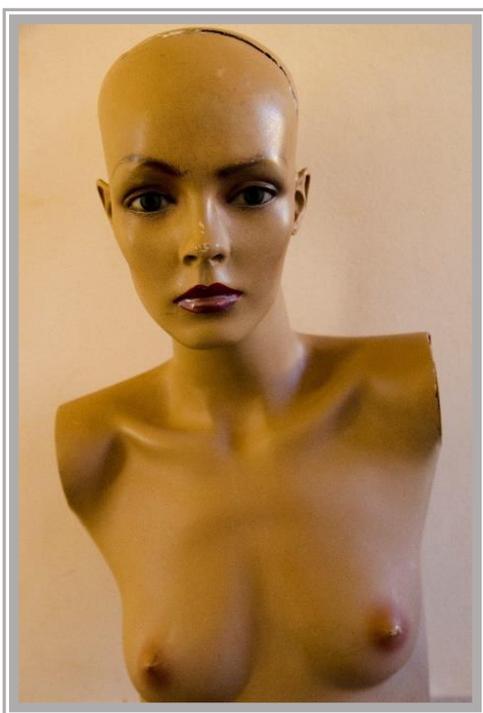
Eu acho que [essa imagem] foi a nossa boia. Quando a gente estava se afogando a gente ia lá na boia. E ela se metamorfoseou. Ela começou com a ilha muito forte, com o imaginário das bonecas quebradas e, aos poucos, ela foi chegando no lugar do feminino, que eu acho que é uma síntese linda em que a gente chegou, que nem todo mundo vê, mas na verdade, o feminino é uma boneca quebrada. [...] eu tinha aquele mar de bonecas quebradas [na cabeça],

⁵⁴ Dessa relação entre se partir de um conceito fechado para o início de um processo de criação ou abrir-se ao que surge ao longo desse percurso, segundo os termos *dramaturgia de conceito* e de *dramaturgia de processo*, cunhados por Marianne Vanerkhoven (CALDAS; GADELHA, 2016).

inicialmente. Para mim, talvez tenha sido difícil desapegar desse mar. De ver que ele se transformou em outra coisa. Ele estava lá, é claro que estava, mas se transformou. Eu acho, agora, aqui, que esse era um lugar de apego. Nunca tinha pensado muito sobre isso. (Lígia Tourinho, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice K).

Nesse momento, ficavam muito nítidas também as nossas diferenças como atrizes, fazendo-se sentir a partir daquilo que era muito valioso para cada uma de nós, de um jeito de sentir e de pensar que, creio, se afinou pelo alimento que comemos todas juntas, pelo compromisso ético com aquilo de que estávamos tratando, por um gosto pelo prismático em um primeiro momento, mas que, à chegada de um texto mais estruturado, acabou revelando a dificuldade de estabelecer aquilo que Kartun (Apêndice F) chama de “acordo poético”. Eu fazia questão de um trajeto da imagem, Lígia era apegada à ideia da ilha, Verônica não queria nem ouvir falar daquelas “bonecas-feias”, João fixou-se na presença viva da mãe, a qual transportou à tragédia de Antígona... Parecia que tudo tinha que caber na nossa dramaturgia...

Como no processo criativo anterior, o do espetáculo **Banho & Tosa**, me chamaram muito à atenção esses momentos, digamos, de impasse e, mais, dissintonia. Curiosamente, neste processo, os conflitos giraram muito, pelo menos nessa fase, em torno da visualidade da imagem-guia. Havíamos feito acordos ideológicos, éticos, políticos, havíamos concordado com a impossibilidade de metaforizar a violência, de representar a dor, de “colar a boneca no corpo”. Mas ainda assim, não afinávamos no poético, ou melhor, não abríamos mão do nosso ponto de vista; tudo parecia um sacrifício muito grande.



Mas eu acho que resultou porque nenhuma de nós queria largar o osso e eu acho que isso foi muito bom. O teatro é feito dessa garra. A qualidade dramaturgica, seja lá o que for – cena, dramaturgia – é esse mistério que a gente está tentando desvendar. (Isa Kopelman, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice L).

Figura 66 - Manequim utilizada nos ensaios da peça, em Campinas. Útero de Vênus, 2015. Foto: Maycon Soldan.

Figura 67 – Boneca utilizada nos ensaios da peça, em Campinas. Útero de Vênus, 2015. Foto: Maycon Soldan



Figura 68 – Bonecas de pano confeccionadas para o espetáculo (por Silvana Nascimento). Lume Teatro, 2017. Foto: Mariana Rotili.



Nesses ensaios, em Campinas, também fomos contempladas com os *hai-kais* de João das Neves, que os escreveu enquanto improvisávamos seu texto, *Antígonas*, repetindo-o ininterruptamente por horas, quase como um mantra. Os *hai-kais* ancoravam aquela materialidade na qual estávamos cada vez mais nos aprofundando – a do algodão, dos jovens corpos destroçados, do deserto, dos gritos por justiça, da rua deserta com suas janelas fechadas (de uma Juarez hipócrita e indiferente à violência contra a mulher e à dor daquelas famílias) – numa forma absolutamente sintética. O trabalho de lapidação da forma pela imaginação material tem muito disso, dessa concentração de matéria em uma forma eloquente. Sobre esse trabalho de retórica que a arte exige, Verônica Fabrini afirma:

Sabe aquela máxima do Márcio Aurélio⁵⁵ que eu adoro: “o máximo de objetividade e retórica para se conseguir o máximo de subjetividade poética”? Eu acho que isso é uma imagem do máximo da imaginação ancorando... E o que eu acho que é legal é que ela ancora, ela não se basta na matéria [...]. (Verônica Fabrini, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice J).

⁵⁵ Diretor teatral e ex-professor da Unicamp.

2.4.2.10 Os convidados, os antagonistas e o deserto

Julho de 2015. Convidamos Isa Kopelman para ensaios no Rio de Janeiro e para refletirmos sobre a dramaturgia proposta. Àquela altura, tínhamos os textos *Antígonas*, *Mãos*, *Campo de algodão 1 e 2*, de João das Neves; uma performance corporal em alusão às reflexões propostas pelo primeiro texto de João, *Antígonas*, a qual se baseava nas perguntas: o que é um corpo? Um corpo aos pedaços, o que é? Onde a sua alma?; a cena da espera das 72 horas, na qual mãe e irmã da vítima começam a desesperar-se com a demora da filha mais nova e decidem ir à delegacia prestar queixa; a *Chokani* que cantávamos à capela, o *Narco corrido*, que ensaiávamos sistematicamente como aquecimento vocal; uma cena de Lilia Alejandra, criada a partir de depoimentos de sua mãe, Norma Andrade, no documentário *Bajo Juarez*; o poema com o qual a colegial havia ganhado um concurso de declamação na escola, *México creo em ti*; uma cena em que a mãe, empregada doméstica, tem que continuar trabalhando na casa de patroas indiferentes enquanto busca por notícias de sua filha. Ela, de avental, é invisível às patroas, preocupadas com a chegada de convidados para uma festa. Também tínhamos a sequência dos desenhos de Lígia, com os quais repetiam-se as informações que davam os documentos. Era quase um “entendeu ou quer que eu desenhe?” recheado de entradas, como a da descrição das roupas usadas pela jovem assassinada – sempre motivo de incriminação da própria vítima – a “averiguação prévia”, descritiva da *causa mortis* e do cenário do crime, e uma cena inspirada na performance, *Boca de Ceniza*, de Echavarría, na qual Lígia narrava o momento em que o telefone tocava nas casas das mães das vítimas, informando-as de que os corpos de suas filhas haviam sido encontrados. E também começávamos a discutir a entrada de um trecho do artigo que Verônica Fabrini havia escrito para uma revista científica na área das Artes, no qual a autora menciona a possibilidade de que nossos computadores, *tablets* ou celulares tenham sido montados em Juarez pelas mãos de uma das jovens assassinadas.

Juntou-se a isso mais um texto escrito por João, intitulado *O que é um deserto?*, o qual fechava, para ele, as reflexões poéticas acerca dos elementos ou da materialidade que nos traziam os documentos – o campo de algodão, o corpo ausente, presente, porém, na memória das mãos vazias de uma mãe, e a guerra surda e suja de Juarez e suas *Antígonas*. “*O que é um deserto?*” trazia para a cena a *desolação*, o deserto na alma, nos corações humanos, o sofrimento de mulheres no México, mas também no Brasil, construindo uma ponte entre os casos de violência de gênero nos dois países, além, é claro, de especificar a localização geográfica onde muitos dos corpos foram encontrados.

João havia “amarrado” uma primeira proposta dramatúrgica, ou seja, havia nos apresentados uma primeira proposta de encadeamento das cenas trabalhadas. Seus textos eram maravilhosos, como literatura e potencialmente como cena; encadeavam muito bem todos os elementos trabalhados até então, faziam-no de uma maneira sintética e densa, profunda. Mas aquela sequencia parecia-nos um tanto gratuita ou improvisada. E é assim mesmo em processos que se assumem, ainda que ao longo do caminho, mais horizontais.

[...] no nosso [processo], isso se definiu de um jeito bem horizontal e a gente descobriu qual era a autoria no final. No final, a gente olhou para o todo e falou, “não gente, a ficha técnica tem que ser assim”. Não estava determinado logo no início. No início, aliás, a gente tinha até o desejo de que a autoria fosse toda do João [das Neves] e a direção, da Verônica. No fim, a gente foi percebendo que esse desenho era diferente e reconheceu essa diferença. (Lígia Tourinho, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice K).

Sem pudores, nos sentamos – sim, como em uma escrita de gabinete, com computadores à mão – e reorganizamos aquele arranjo textual, inserindo, inclusive, novas cenas, sugeridas pelo livro, *Huesos en el desierto*, de Sergio Gonzáles Rodríguez. Como coloca Diéguez (2016), o livro de Sergio Gonzáles é referência fundamental para informações sobre as desapareções e mortes de mulheres em Juarez. Nele, o autor explicita a cumplicidade entre as instituições e agentes do Estado com os cartéis, seus grupos de sicários, os ricos empresários da cidade, ou seja, todas as formas sob as quais se expressa o que Diéguez (2016) chamou de “poderes soberanos”: “Atrás dos assassinatos de mulheres e meninas tem uma máfia, com a qual não tem que se meter. Essa é a verdade [...] [essa máfia] joga os corpos na via pública para chantagear o governo ou pressioná-lo” (GONZÁLEZ, S., 2002, apud DIÉGUEZ, 2016, p. 32).

A partir do livro de Sergio González, pelo qual ele passou por ameaças, dois sequestros – nos quais foi golpeado, torturado, hospitalizado e sofreu tortura psicológica – além de ser desacreditado pelo poder local e seus porta-vozes, através de campanhas “que defendiam as mentiras oficiais”, pudemos recolher dados importantes sobre a questão dos chamados bodes expiatórios, ou seja, sobre as pessoas incriminadas injustamente no lugar dos verdadeiros culpados, e também acerca de sobreviventes dos casos, que narravam as cenas e denunciavam – sem sucesso – seus algozes, bem como, sobre os desdobramentos da impunidade de mais de vinte e cinco anos (o primeiro crime ocorreu em 1993), a qual, segundo Segato (2006, apud DIÉGUEZ, 2016), não é a causa da multiplicação dos crimes, mas consequência intencional dos mesmos pela utilização da prática extremamente violenta como modo de transmissão de uma mensagem de poder territorial absoluto.

Considero fundamental esta insistência de Segato em mostrar os feminicídios como uma prática de poder e controle territorial através da posse dos corpos das mulheres, como atos rituais que permitem a eles (os assassinos) reforçar sua afiliação e status de poder soberano, de senhores soberanos absolutos de tudo quanto existe em determinado território. (DIÉGUEZ, 2016, p. 31).

Selecionamos, então, trechos do referido livro para compor a cena, chamada “Bodes Expiatórios”, a qual trazia o relato da sobrevivente e o depoimento de Sharif-Sharif, egípcio apontado pelas autoridades como o assassino em série de Juarez, para dar a ver os desdobramentos ou ramificações, reais ou fantasiosas, que faziam adensar ainda mais a bruma que cerca até hoje tais feminicídios. Essa cena parecia apresentar o lado avesso da trama, conforme nos afundávamos mais naquele lodaçal, naquele pântano espesso, que trazia à tona espécie de monstros do sistema, essa máquina de moer ossos com a qual “homens e mulheres de bem” insistem, até hoje, em cooperar. Era como se “destampássemos” um poço fundo, de onde “demônios começavam a sair” – da narcobruaria sacrificial e dos *snuff movies*⁵⁶ à indiferença de mulheres que compactuam com a violência e mesmo a reforçam com seus estereótipos de gênero e seu posicionamento em favor dos criminosos. Desejo meu, foram incluídas as cenas da miss Sinaloa⁵⁷, da Reina del Tráfico⁵⁸ e de Suly Ponce⁵⁹, a promotora de justiça em Ciudad Juarez. Todas elas eram o avesso da história de sofrimento e morte daquelas colegas, trabalhadoras fabris, mães. Todas cooperavam com o poder capitalista mafioso por medo, impotência, necessidade ou oportunismo.

⁵⁶ *Snuff movies* são filmes que mostram mortes ou assassinatos reais de uma ou mais pessoas, sem a ajuda de efeitos especiais, com o propósito de distribuição e entretenimento ou exploração financeira.

⁵⁷ Laura Zuñiga, mais conhecida como *miss Sinaloa*, venceu o concurso *Reina Hispanoamericana* em 2008, mesmo ano em que foi presa junto com sete homens armados com dois AR 15, três pistolas e 633 munições de diferentes calibres, em Jalisco, México. Ela alegou que foi sequestrada por um amigo que estava em um carro e que não conhecia os demais homens, após outras versões. Sua história inspirou o filme, *Miss Bala*, de Geraldo Naranjo, de 2011. Como Laura, outras *misses* tiveram fins dramáticos por manter relações com narcotraficantes. Na peça, adaptamos um depoimento da *miss* (de um vídeo divulgado na internet). Na trama, a *miss Sinaloa*, ou *Reina Hispanoamericana*, era “apadrinhada” pelo chefe do tráfico de drogas, *El gran chavo*, *El Diablo*.

⁵⁸ Sandra Ávila Beltrán, conhecida pelo apelido “La Reina del Pacífico”, é chefe do cartel de drogas de Sinaloa, na costa pacífica do México. Presa, em 2007, por lavagem de dinheiro e porte ilegal de armas, foi deportada para os EUA em 2012 e solta em 2015. Sua história virou filme (*La Reina del Pacífico*, de Miguel Saldaña, 2009) e série da Netflix (*La Reina del Sur*, 2011).

⁵⁹ Entre 1999 e 2001, Suly Ponce atuou como promotora especial para investigação de casos de feminicídios na chamada “fronteira norte” do México, período em que ocorreu o famoso caso do *campo algodono*, cuja repercussão fez com que as autoridades prendessem dois homens após confessarem sob tortura suas participações nos assassinatos. Víctor Javier García Uribe, “El Cerillo”, e Gustavo González Meza, “La Foca”, que acabou sendo assassinado na prisão, foram bodes expiatórios usados pela promotoria para encobrir a identidade dos verdadeiros culpados dos crimes. A promotora foi presa em 2005, pagou fiança e foi solta.

À cena dos “bodes expiatórios” seguia-se a dos convidados, em que apresentávamos duas das personagens chamadas “antagonistas” por nós – a *miss* e a promotora – e terminava com o *narco corrido* cantado pelas atrizes e com a apresentação dessas mulheres ao público, segundo trechos retirados de depoimentos reais, os quais eram entremeados a reflexões propostas por João das Neves no texto “O que é um deserto?”:

Quadro 18: Trecho de autoria de Luciana

Atrás de uma miss está sempre muita gente; e há gente que te apóia... dessas você não pode abrir mão. Ser miss é uma grande experiência pessoal, porque há muitas pessoas que precisam de ajuda e apenas com sua presença você já está ajudando. É uma grande coragem e uma grande prepotência dizer que eu sou uma pessoa preparada e que se ganhei é porque merecia. Particpei de um casting, e nesse casting, as pessoas diziam que havia uma favorita. E não foi a favorita que ganhou... Bem, depois do concurso estadual, foi a vez do nacional, que foi este que ganhei aqui, sendo suplente no Miss Universo e, depois, eu fui a Santa Cruz, Bolívia, e ganhei o Reina Hispanoamericana... E aí eu fiquei com vontade de seguir ganhando coroas... Sim, sim, realmente, apareceram roteiristas e diretores querendo contar a minha história, para fazer um livro, um filme. Como eu ia imaginar? De onde eu venho, ou era trabalhar na maquila ou morrer de fome... **(aproxima-se da cadeira onde está a Mãe)** Mas Deus tem sempre algo pra nós... Comigo foi assim... Ele colocou el Gran Chavo, El Diablo no meu caminho, pra me ajudar... Diablo, imagina! Esse homem foi um anjo pra mim! **(Aninha-se no colo da mãe e chora).**

Fonte: dramaturgia de Bonecas Quebradas

Apesar das nossas grandes diferenças – de visão mundo, de experiências de vida, de gosto, de perspectiva estética sobre como abordar o tema – apesar de termos temperamentos muito fortes, de não estarmos dispostas a “largar o osso”, como bem apontou Isa Kopelman (Apêndice L), a tessitura daquela trama textual deu-se de maneira muito tranquila. Fácil. Não discutíamos muito; era como se soubéssemos já, ao fim daquele longo processo, o que deveria entrar na dramaturgia, que se mostrava, por fim, uma dramaturgia coletiva *stricto sensu*. As escolhas foram feitas de modo muito horizontal. Deixamos que muitas cabeças falassem naquele momento; não tentamos um consenso, pois não houve sequer embates. Não obstante, ao rever tal processo, me pergunto se essas escolhas não foram feitas de maneira muito racional. Quero dizer, pelo fato de estarmos lidando com fatos reais, impregnadas de documentos, me questiono se não deixamos que pesassem demais os fatos sob o preço de a imaginação deixar de “falar” à sua maneira; se, pela pertinência que muitas informações recolhidas ao longo do processo tinham com o tema da peça, não encadeamos de modo superficial cenas, informações, documento; se não fomos tomadas pela necessidade de falar sobre os vários aspectos que o

tema descortinava a ponto de precisar falar de tudo sem saber ainda como, delegando preocupações estéticas para a encenação. Em outras palavras, se essa proposição dramaturgica escrita a seis mãos (e utilizando os cinco textos de João das Neves, é claro) foi gerada por uma escuta aberta e atenta às demandas do próprio processo, ou se, mais uma vez, tratou-se de uma intromissão nossa, intromissão pertinente aos fatos narrados, mas, ainda assim, adotada sem muito aprofundamento *na* imaginação.

A [cena] que me incomodou mais foi a cena da *miss*. Ela não chegava a transcender, na minha opinião, a dar o pulo que ela precisava dar para, exatamente, sair da ideia da Ileana, inicial, pelo menos, que era a da documentação mais direta e crua, para uma coisa que transcendesse aquilo. Parece que ela ficava um pouco no meio do caminho, não chegava a se consubstanciar, [...] a fazer a transformação. Acho que ficou exatamente no nível da documentação. [...] às vezes, é uma coisa aparentemente inocente – no caso da cena – que é uma eleição de *miss*, mas quem é que está por trás dessa eleição da *miss*? Quais são as forças, os interesses que estão sendo jogados ali, e com que finalidade? Essa era a coisa que a cena propunha de uma certa maneira, mas fazia um pouco *en passant*, você está entendendo? (João das Neves, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice G).

Ficar na ideia ou nos fatos, eis uma maneira de se trabalhar fora da imaginação, desconectando-se da imaginação. Bachelard (2008) nota a dificuldade para a imaginação quando em contato direto com a realidade dos fatos. Ali, essa *função do irreal* também precisa operar; essa deformação das imagens da percepção imediata precisa acontecer para se ir mais a fundo, para se ver além dos fatos, em camadas mais profundas do que aquelas que a superfície dos fatos nos dá a ver. Esse é o trabalho do *contra* que a imaginação opera sobre os fatos duros da realidade em sua curiosidade de ver *dentro*.

[A cena da *miss*] ficava um pouco na relação dela com o cara que patrocinava... esse é que é o nó da questão, em que a cena emperra. Ao mesmo te fascina, porque é um negócio fascinante, mas chega lá e você diz assim “pô, é chão demais”, você está entendendo? Sabe? É real demais, digamos assim. Não tem uma transcendência poética, percebe? Ficou ali, no que é. O rap mesmo, muitas vezes. O rap é sempre uma música de protesto, muito violento, muito direto, muito forte, inclusive. Mas está ali, não ultrapassa o confronto imediato entre os oponentes. E, na verdade, o que está por trás daquela realidade é um negócio muito maior. [...] Mesmo no México, em que eu estava lá com vocês, eu tentei ver todos os filmes [e ler todos os textos da pesquisa]. Eu não vi todos os filmes que vocês viam. [Eu dizia] “eu tenho que sair daqui, não posso ficar vendo isso”... Não porque eu não tivesse a possibilidade de aguentar aquilo. Aguentar eu aguentava, o que eu não aguentava era a força que aquilo tinha como documento, que, na minha opinião, faria com que eu ficasse preso àquilo só. Se eu ficasse vendo eu ficaria preso àquilo e não fazia o que eu acho que tenho que fazer como obra de arte. Eu ficaria reduzido a fazer um panfleto, sabe? E eu não queria aquilo. Eu já sabia o que era, era a mesma coisa. Era a

mesma coisa feita de maneira diferente, digamos assim. (João das Neves, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice G).

No processo de criação do espetáculo **Bonecas Quebradas**, sobretudo, no que se refere à dramaturgia, nessa resposta estética que necessitávamos dar aos fatos com os quais entramos em contato na pesquisa de campo e teórica, posso dizer, houve poucas coincidências. A grande coincidência já estava dada desde a ideia inicial, na imagem que insistiu em reaparecer de diversas maneiras, que se desdobrou e que criou um campo de *ressonância* potente o suficiente para aglutinar tantas informações preciosas, tantas imagens e tantas matérias. No processo de dar forma a isso tudo, houve tropeços – eu diria – relativos, novamente, à necessidade de resolução rápida que as contingências da produção exigiam (apesar de não ter sido um processo curto, ainda assim, foi insuficiente para a maturação necessária de toda aquela informação e para a lapidação precisa das imagens). Muitas cenas, como aquela apontada por João das Neves, não tiveram a relevância, a pertinência, ou como afirma Verônica Fabrini em entrevista para a pesquisa, a retórica necessária para a realização plena de sua expressividade poética. De qualquer maneira, naquela altura, estávamos convencidas do valor do material e levamos nossa proposta para Verônica e João, os quais, a princípio, mostraram-se felizes com o resultado e dispostos a vê-lo testado em cena, essa “prova dos nove”.

As cenas foram experimentadas, aprofundadas; algumas saíram, outras foram reformuladas, sendo, contudo, mantida a estrutura dramaturgicada proposta até o final do processo. A ela foram somadas propostas da direção, como se, a partir daquela estrutura, outras peças pedissem espaço para compor melhor a engrenagem que construíamos a tantas mãos.



Figura 69 - Foto de ensaio em sala do Deptº de Artes Cênicas da Unicamp. Ago. 2015. Foto: Maycon Soldan.

2.4.2.11 Anatomia dos crimes

Agosto de 2015. Ileana Diéguez e João das Neves vêm a Campinas para acompanhamento das últimas semanas de ensaio; Rodrigo Cohen já estava “internado” conosco no último mês trabalhando na confecção de adereços e figurinos com seus assistentes, Érico Daminelli e Silvana Nascimento. Mostrávamos o que vínhamos experimentando daquela estrutura proposta por nós três (atrizes), já adensada com as propostas da direção, já feitas algumas supressões (como, por exemplo, a da cena da *Reina del Pacífico*), trilha sonora pronta, bem como, desenho de luz (Bruno Garcia), e vídeo projeção (Júlio Matos/ Laboratório Cisco) em fase de testes. Ambos, Ileana e João, foram fundamentais para a afinação ou, como coloca Verônica (Apêndice J), para o “assentamento” ou “ancoragem” das imagens na sua forma final ou, pelo menos, em uma forma provisoriamente final, uma vez que estreariamos dali a dias. Debates muito sobre a cena dos bodes expiatórios, afinamos alguns exageros ou falta de contundência na atuação das atrizes, trabalhamos cada ação, cada atitude como peças de um quebra-cabeça difícil e minucioso. Em cada cena, quase que a cada frase, um gesto, uma respiração, uma qualidade de movimento, um tônus diferente. A encenação nos exigia muitas texturas; a peça se desenhava, na minha cabeça de atriz, como uma colcha de retalhos. Era extremamente difícil: tema, mil e um detalhes expressivos, atmosferas, evocações, gestos, ritmos.

É um outro tipo de treinamento, que não é aquele treinamento físico. Tem um lugar da energia, de como você constrói aquela imagem e, às vezes, tem a ver com destonificar e tonificar muito rápido. E isso tem a ver com imaginação. Quando dramaturgicamente você vai construir isso, você está construindo um mundo. Isso é imaginação pura. Se o ator não criar o seu fio imaginário para esse processo, que não precisa ser um imaginário contínuo, pode ser um imaginário fragmentado... A imaginação do ator pode estar em: “nessa hora, eu desloco a minha bacia”. [Isso também] é um tipo de imaginário. Cada um vai ancorar em lugares muito diferentes. E aí eu acho que a gente tinha isso muito claro nos nossos processos. Os nossos lugares de ancoragem são muito diferentes. (Lígia Tourinho, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice K).

Além disso, eu e Lígia estávamos extenuadas, como atrizes e produtoras não apenas de um espetáculo, mas de uma ocupação de 08 dias, da qual a peça fazia parte e que começaria dali a pouco no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo. Por isso, Silvana Nascimento, nossa assistente de figurino, sugeriu que fizéssemos, como forma de nos fortalecermos, entre outros

motivos, uma constelação familiar com a facilitadora, Maria Angélica Fonseca Soares⁶⁰, de Campinas, aproveitando a estadia da cantora e terapeuta mexicana, Marisa de Lille, na cidade.

Ileana não quis participar. Ficamos as três atrizes e a diretora, Verônica Fabrini, para a sessão, que, confesso, não tinha ideia de como resultaria, em termos práticos. Trago aqui esse relato sobre a experiência, bem como, algumas notas introdutórias sobre o que é a constelação familiar ou sistêmica, porque o que se passou naquela vivência foi algo não apenas muito surpreendente, como também afim com a perspectiva desta pesquisa sobre o tema da imaginação colaborativa: o trabalho na imaginação material gera um campo de ressonância capaz de afinar as diversas imaginações em jogo para uma atenção àquilo que a obra pede. Se somos capazes de ouvi-lo, se nos abrimos, de fato, a isso, depende de atitudes pessoais, as quais este trabalho busca trazer à tona a fim de oferecer reflexões úteis a futuros processos colaborativos de criação.

A constelação começava com uma breve explicação sobre o assunto da nossa peça. Participávamos da vivência para dar uma resposta ativa contra o feminicídio em Ciudad Juarez, ou seja, estávamos ali pelo mesmo motivo de estarmos fazendo aquele espetáculo: pelo compromisso ético assumido com o tema. A partir dali, perguntas sobre o corpo eram feitas pela facilitadora: sentíamos algum tipo de desconforto? Onde? E, então, ela nos perguntava se poderíamos atuar esse ou aquele papel. Ficou estabelecido, então, que Verônica seria a cidade, Lígia, a guerra, e eu, as vítimas de Juarez. À Isa não foi atribuído nenhum papel específico. Ela e Silvana ficariam ajudando aquelas três figuras no que fosse preciso e, quando requisitadas, diriam frases ou palavras naquela constelação sobre o tema da peça, que visava acionar um processo de cura para o feminicídio e para nós, envolvidas com a história há mais de oito meses.

As regras foram dadas: deveríamos nos atentar àquilo que o nosso corpo pedisse, não refrear nada, não tentar controlar o processo; seguir o fluxo do que surgisse ali, deixando-nos levar pelas emoções que aparecessem e pelos movimentos que o corpo ditasse. Não pretendo fazer uma exposição minuciosa da vivência, nem terei oportunidade de fazer uma pesquisa aprofundada sobre o método da constelação familiar e sistêmica como fonte de reflexão possível para a imaginação em um processo colaborativo de criação, mas alguns pontos já aparecem como relevantes, nesse sentido, para estudos futuros, principalmente no tocante à possibilidade – verificada na vivência – de criação de um campo de interação psíquica, o qual, no âmbito dos estudos sobre a técnica da constelação, é chamado *campo de ressonância*

⁶⁰ Maria Angélica Fonseca Soares é psicóloga e psicodramatista. Especialista pela USP/ LACRI em violência contra criança e adolescente, é consteladora sistêmica há mais de 13 anos, ministrando seminários, cursos e workshops no Brasil e no México.

mórfica, ou *campo morfogenético*.

Nas constelações familiares, os terapeutas percebem que, mesmo que uma pessoa estranha seja convocada a representar um membro de determinada família, passa a se sentir como aquele representa, às vezes reproduzindo de forma exata seus sintomas físicos, ainda que não saiba nada a seu respeito. Nesse processo, cabe ao facilitador captar as informações produzidas por esse campo que se forma durante o trabalho, chamado “morfogenético”, distribuindo papéis e falas, e pedindo ações que visem à cura ou à resolução de determinada dificuldade. Recebemos, portanto, os mencionados papéis e, ao som do tambor de Marisa de Lille, deixamos nossos corpos nos guiar. Era permitido que, caso sentíssemos necessidade, emitíssemos sons e palavras e que repetíssemos alguns “textos”, os quais nos eram dados pela facilitadora, Angélica. Estávamos conscientes, ouvíamos o seu comando, mas deixávamos as emoções fluírem. Os papéis nos foram sugeridos porque a Angélica captou, através de simples perguntas sobre nossos desconfortos corporais, quem estava mais mobilizada para atuar cada um deles, os quais, a partir daquela breve explicação do tema peça e de seu contexto, foram divididos da maneira supracitada: uma cidade (Juarez), uma guerra (de poder, do masculino contra o feminino, do máximo do excesso contra o máximo da falta) e uma vítima (a do feminicídio).

Era o tema que pedia as suas personagens, digamos assim. Essa foi uma “coincidência” muito interessante em relação à clara percepção de que, em **Bonecas Quebradas**, à maneira inversa do que ocorrera em **Banho & Tosa** – em que cinco figuras ficcionais estruturaram um enredo ou, antes, um campo imaginário específico, no qual muitos signos se cruzavam, adensando-se – uma história pedia suas próprias personagens.

A noção de campo morfogenético é uma noção muito interessante para se pensar o campo poético específico gerado no trabalho de lapidação da forma pela imaginação material. A descoberta desse campo de transmissão de informações, nas palavras de Maria Angélica, a facilitadora da vivência, deveu-se a constatação de que pessoas consteladas (posicionadas) em um sistema representativo entravam em contato, ou em *ressonância*, com o tema trabalhado, apesar da distância espaço-temporal, que, no nosso caso, era a realidade da extrema violência contra as mulheres em Ciudad Juarez. Segundo Maria Angélica, as informações se propagam no interior de um campo mórfico, alimentando uma espécie de memória coletiva, ou seja, gerando um determinado padrão de ocorrência, de aparição e de repetição, o qual é captado por ela para atuação em prol da resolução de um determinado conflito ali exposto.

Me pergunto se essa noção não teria relação com a imagem matricial de uma obra a ser configurada a partir de um processo colaborativo de criação; a qual, longe de ser um

conjunto estático de informações a ser implementado pelo trabalho dos artistas envolvidos na construção do espetáculo, seria, ao contrário, propulsora de um campo em permanente interação com os sistemas vivos que nele se formam e que estão em constante transformação pelos processos da *ressonância morfogenética*, ou seja, pela ressonância da forma e da genética – ou poderíamos dizer, da forma e da matéria? Nesses processos, cuja materialidade é muito fluida – afinal, não temos um texto ou um projeto de encenação como premissas, mas apenas poucos dados e a necessidade de envolvimento com a materialidade da própria cena ou, em outras palavras, com a objetividade retórica no trabalho com as imagens – talvez nossa atitude primordial não deva ser tanto a preocupação com a decodificação de uma mensagem (o quê, por quê?), mas a observação dos padrões da atividade desse campo associativo poético que se forma a partir de uma imagem e que, nesse caos de interações complexas, molda a forma, ou seja, o comportamento da matéria trabalhada.

Segundo Angélica, todo sistema vivo está associado a um campo mórfico específico que faz com que ele seja uma totalidade articulada e não um mero ajuntamento de partes. Não seriam esses campos exatamente aqueles em que interagem e ressoam imagens materiais? Um campo, nas palavras da facilitadora da vivência, é um espaço protegido, uma delimitação, um recorte, porque essa transmissão de informações se dá, segundo ela, de modo ininterrupto e incessante no mundo.

[...] a questão do limite, e aí [a história] passa a ser como um *fractal*, no qual qualquer pedacinho contém a boneca quebrada – a *maquila*, a cidade ou o corpo, o tecer. Foi feliz a consonância de uma mesma imagem com suas múltiplas formas. E cada forma apontando para ampliação ou para a condensação, né? Umas ampliavam, outras condensavam. E eu acho que essa respiração entre amplia-condensa mantém a gente na mesma afinação, né? (Verônica Fabrini, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice J).

Com isso, compreendemos que, ao delimitarmos o campo da história dos feminicídios em Juarez – e esse recorte fecha-se no âmbito das relações que se dão no espaço da cidade e de uma guerra cujas vítimas são (no caso especificamente tratado) as mulheres – apareciam muito mais coisas, ou seja, muitas emoções, atitudes e falas que diziam respeito ao recorte temático, mas que remetiam também às nossas histórias pessoais; algo que impressionou a todos.

Nossa! Foi muito impressionante! [...] estou até pensando na ideia de constelação, que é você colocar em órbitas relacionadas os diferentes planetas. E as constelações criam campos de atração, né? Capturam os acasos. Tudo se dá nesse campo da sensação, das imagens que aparecem... eu estou lembrando

das imagens da cidade, das imagens da guerra, do canto... [dos diálogos que] vinham com uma coerência dramática muito grande. Se fosse uma peça racionalmente criada também teria essa precisão retórica: “essa é uma fala que condiz com esse personagem”. Muito impressionante! (Verônica Fabrini, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice J).

Esse momento vivido no processo de criação da peça resgata bem o tema da *sincronicidade* ou da *consciência apofênica* em processos colaborativos de criação, que é um dos pontos levantados nesta pesquisa, a partir do recorte da imaginação. Se as coincidências foram muito percebidas no início desse percurso criativo, quando as imagens pareciam ter força suficiente para nos “levar” ao México e aos casos de Juarez, pode-se dizer que, nessa vivência, nos reencontramos com esse elemento sincronístico capaz de fazer com que uma imagem grite.



Figura 70 – Croqui de cenário, de Rodrigo Cohen.

Setembro de 2015.

A dramaturgia criada coletivamente pelo dramaturgo convidado, pelas atrizes e pela direção, com contribuição permanente da consultora teórica do processo, Ileana Diéguez, apresentava, finalmente e em linhas gerais, a seguinte estrutura:

- **PRÓLOGO**

Trajetos – apresentando os diferentes trajetos de jovens mexicanas assassinadas, no momento de seu sequestro.

Quadro 19: Trecho de autoria de Luciana

Ela saiu da maquiagem por volta das 16:00 da tarde. Decidiu ir ao centro para comprar uma boneca de pano para sua irmã menor e fazer uma horinha antes de ir para a escola. Pegou um ônibus na Avenida Ejército Nacional, até a Juan Gabriel e, de lá, seguiu até a Francisco Villa. Saltou do ônibus e virou à esquerda, na Ignacio Mejía, caminhando até a Avenida Juárez, bem no centro da cidade. Ali, aproveitou para ver o preço do tênis roxo de cadarço laranja na Sapataria 3 Hermanos. Estava muito caro e ela não podia comprar. Ao sair da sapataria, percebeu que estava sendo seguida por uma caminhonete vermelha. Decidiu entrar no supermercado Reforma. Ficou ali uns 20 minutos. Na saída, viu de novo a caminhonete e decidiu apressar o passo. A caminhonete acelerou. Foi vista pela última vez na esquina das ruas Noche Triste e La Paz. Nesse dia, ela não foi à aula.

Fonte: dramaturgia de Bonecas Quebradas



Figura 71 – **Bonecas Quebradas**. Itaú Cultural (São Paulo/ 2015). Atriz: Luciana Mitkiewicz. Foto: Maycon Soldan.

Territórios – cena que apresenta os diversos locais de desova de corpos em Ciudad Juarez, cortada abruptamente pelo anúncio em *off* das normas de segurança do espaço de apresentação, deslocando a imaginação do espectador daqueles territórios, evocados pelas imagens narradas, para o concreto, seguro e protegido espaço do teatro.

Quadro 20: Trecho de autoria de Verônica Fabrini

Terreno da família BARRIO HIERRO, está próximo de duas avenidas muito movimentadas em Ciudad Juarez, a Paseo de la Victoria e a prolongação Ejército Nacional. Margeia um rancho de aspecto próspero, chamado Jaime Bermúdez Cuarón, em homenagem ao pai da indústria montadora em Juarez. Em frente aos campos, está a Associação de Maquiladoras da cidade. A menina Esmeralda Herrera Monreal, de 15 anos, desapareceu no dia 29 de outubro de 2001, quando ia de sua casa para uma outra casa, onde trabalhava como empregada doméstica. Em 7 de novembro, foi encontrada assassinada no Campo Algodonero. Os corpos de Laura Berenice, de 17 anos, Claudia Ivette, de 20 anos, também foram encontrados lá. E outros e outros e outros...

Fonte: dramaturgia de Bonecas Quebradas

- **ATO I**

Terra devastada – cena baseada em *hai-kais* e em texto épico, criados por João das Neves, os quais são precedidos por três apitos de fábrica, que tanto evocam o início de um turno de trabalho, quanto marcam o começo do espetáculo.

Quadro 21: Trecho de autoria de João das Neves

Campo de algodão
Jovens corpos destroçados
Semeiam desertos.

No deserto
Os corpos de jovens assassinadas
Gritam em silêncio.

Na rua deserta
Leves passos de algodão
Janelas Fechadas.

Fonte: dramaturgia de Bonecas Quebradas

O que é um corpo? – reflexão sobre a noção de corpo, de corpo quebrado e da dificuldade de localização da alma nesses pedaços de corpos; e sobre o sentido de se falar da alma em uma situação de corpos desmembrados, violados, ultrajados. A cena apresenta, por meio da projeção de fotos da *isla de las muñecas*, a boneca quebrada como imagem-guia dessa reflexão.

Figura 72 – **Bonecas Quebradas**. SESC Copacabana (Rio de Janeiro/ 2016). Atrizes: Lígia Tourinho, Iléa Ferraz e Luciana Mitkiewicz. Foto: Américo Jr.



Quadro 22: Trecho de autoria de Verônica Fabrini

O que é um corpo?
 Rosto, cabelo, braços, pechos, cintura, nádegas, concha, pernas, pés...
 Um sintoma, um caminho, uma história, uma lembrança.
 Uma forma, uma sombra, um vestígio, uma dor.
 Um corpo aos pedaços, o que é?
 Piel, músculos, sangue, ossos, gordura,
 Onde a sua alma?

Fonte: dramaturgia de Bonecas Quebradas

As várias maneiras de assassinato – trazendo uma descrição documental dos modos como as vítimas foram mortas em Juarez.

Quadro 23: Trecho de autoria de Verônica Fabrini

Entre as várias maneiras de assassinato, a grande maioria das mulheres morreu estrangulada e muitas foram despedaçadas. Outras foram espancadas até a morte. Os policiais observaram inquietantes coincidências: todas foram violentadas sexualmente e assassinadas sob intenso sofrimento. A maioria delas, mulheres e meninas de famílias simples, trabalhadoras das maquilas, jovens anônimas. “Vítimas de baixo risco”, como se diz tecnicamente nos manuais de criminologia. Seus cadáveres foram abandonados a intempérie, em descampados, em lixões. Lomas de Poleo, Lote Bravo, Campo Algodonero. O deserto, o deserto, o deserto

Fonte: dramaturgia de Bonecas Quebradas



Figura 73 – Bonecas Quebradas.
SESC Copacabana (Rio de Janeiro/ 2016).
Atriz: Luciana Mitkiewicz.
Foto: Américo Jr.

A espera, ou as horas – apresenta, como num *zoom*, o interior de uma casa e, logo após, o interior de uma delegacia, narrando o drama da família de uma das jovens desaparecidas da cidade. Trata-se da primeira cena de teatro dramático da peça, apresentando uma situação clara, um espaço ficcional específico, personagens bem delimitadas e um texto estruturado em diálogo. A fabulação, no entanto, é toda baseada no estudo dos documentos, buscando trazer para a cena o drama dos desaparecimentos das mulheres em Juarez.



Figura 74 – Bonecas Quebradas. SESC Copacabana (Rio de Janeiro/ 2016). Atrizes: Iléa Ferraz e Lígia Tourinho. Foto: Américo Jr.



Figura 75 - Bonecas Quebradas. São Paulo, Itaú Cultural, 2015. Atrizes: Isa Kopelman e Luciana Mitkiewicz. Foto: Patrícia Cividanes.

As bonecas-alma – momento no qual bonecas de algodão começam a descer lentamente do “céu” e em que, pela primeira vez, elementos da cultura *mexica* são trazidos à cena, como o algodão e a canção cantada pelas atrizes. Esses elementos já estavam no cenário: no varal de fraldas, que servia de tela de projeção para as imagens em vídeo; no tear e nas roupas dispostas atrás do telão, por onde os espectadores entravam ao seguir os trajetos desenhados pelas atrizes com giz branco nas paredes do espaço; no pé de algodão, disposto também nesse espaço “de trás da cena”, por onde a plateia entrava. Ou seja, esses elementos eram antes evocados pelos materiais dispostos no cenário ou pelas palavras em Nahuatl, ditas no escuro pelas atrizes, antes do início do espetáculo, após as três sirenes. Agora, no entanto, viravam cena.

As mãos – texto de João das Neves, que traz para o corpo da mãe as dores do desaparecimento e do reconhecimento do corpo despedaçado de sua filha; para os afetos do corpo de uma mãe, que segurou aquela criança no colo, a amamentou e que, agora, tem as mãos vazias, ávidas por segurar ao menos a memória do que fora aquele corpo gerado a partir do seu. Ao final desta cena, as bonecas de algodão, chamadas “bonecas-alma” pela encenadora, despencam abruptamente no chão.

Chokani – a canção *Llorona* é cantada em Nahuatl pelas atrizes enquanto recolhem bonecas que despencam do céu como flocos de algodão sobre um deserto. As imagens dos flocos de algodão e do deserto, bem como, a dos corpos das jovens *sembrados* (“semeados”) nesses locais, já foram trazidas à cena pela descrição dos territórios, ou seja, a partir de informações documentais, e, poeticamente, por meio dos *hai-kais* de João das Neves. Agora, se materializam nesses duplos sem rosto, nesses flocos de algodão em meio ao deserto;

Lilia Alejandra – apresentação de uma das vítimas da tragédia do feminicídio em Juarez – seus sonhos, desejos e planos para o futuro.

- **ATO II**

Campo de algodão – texto de João das Neves, narra a saga das mães das vítimas de Juarez para poder reconhecer e enterrar os corpos de suas filhas; sua luta pela investigação dos casos e contra a discriminação sofrida pelas próprias vítimas, comumente responsabilizadas pelos crimes que sofreram. Durante a cena, as mães cuidam dos “corpos” espalhados pelo deserto, colocando-os em uma posição que tanto remete a cemitério, como também, a um campo de algodão, a uma plantação na qual elas, as bonecas, são como sementes de futuros frutos. Ao final da cena, são pronunciados nomes reais das vítimas e projetados, no grande telão de fraldas de algodão, seus retratos. Essas imagens cumprem, nesse momento da peça, o trajeto cênico da imagem-guia de todo o processo: das bonecas quebradas da ilha de Xochitlmilco, passando pelas bonecas brancas de algodão, sem rosto, flutuando no céu e semeando um campo desértico, ou pelo fragmento do corpo real, evocado no texto das mãos, durante o qual, a imagem de um corpo jogado no deserto da cidade de Juarez é projetada no telão, até chegar nesses rostos – as imagens até então contempladas pelos espectadores, agora, devolvem-lhes um olhar. Ao final da cena, em meio às projeções, as atrizes repetem as palavras em Nahuatl seguidas de sua tradução para o português.

Quadro 24: Trecho de autoria de
Verônica Fabrini

ICHCATL: ALGODÃO
SÍUATL: MULHER
IXAYOTL: LÁGRIMA
YEZTLI: SANGUE
ILKÁUA: ESQUECER
ILNA MÍKI: LEMBRAR
MIKTIA: MATAR
MIKI: MORRER
CHOKA: CHORAR
TSÁTSI: GRITAR
SEMANÁUAK: MUNDO
CHIKÁUAK: FORTE
TLAUÍLLI: LUZ
XOCHITL: FLOR

Fonte: dramaturgia de Bonecas
Quebradas



Figura 76 – Bonecas Quebradas.
São Paulo, Itaú Cultural, 2015.
Atriz: Isa Kopelman.
Foto: Maycon Soldan.

Bodes expiatórios – cena que se inicia com um jingle festivo, criado para tentar limpar o nome da cidade, seguido pelo depoimento de uma sobrevivente de sequestro e violência sexual em Juarez, até um dos muitos desdobramentos macabros dessa história, que é a apresentação de bodes expiatórios para os crimes, aumentando ainda mais o sofrimento da população. À cena, segue-se imediatamente um trecho de documentário em vídeo de um deles, o egípcio Sharif-Sharif.

Quadro 25: Trecho de autoria de Lígia Tourinho

Sobrevivente – Vi um anúncio de um trabalho. Me apresentaram um senhor e ele queria que eu trabalhasse com ele. Minha mãe tinha me dito para não ir, mas fui. Disseram que eu não estava pronta ainda e ele sacou muito dinheiro e tentou me seduzir. Eu quis sair. Quando quis sair, me pegaram e trancaram a porta. Me colocaram uma venda nos olhos e me jogaram numa caminhonete. Me bateram na cara. Quando chegamos, tiraram a venda. Eu estava em um quarto com uma cama. Parecia um castigo, como minha mãe tinha dito. Me enfiaram uma pistola. Eram muitos; todos abusaram de mim e também colocaram os canos de suas pistolas dentro de mim. Eram policiais e alguns empresários conhecidos que...

Fonte: dramaturgia de Bonecas Quebradas



Figura 77 – Bonecas Quebradas. SESC Copacabana (Rio de Janeiro/ 2016). Atrizes: Lígia Tourinho e Luciana Mitkiewicz. Foto: Américo Jr.

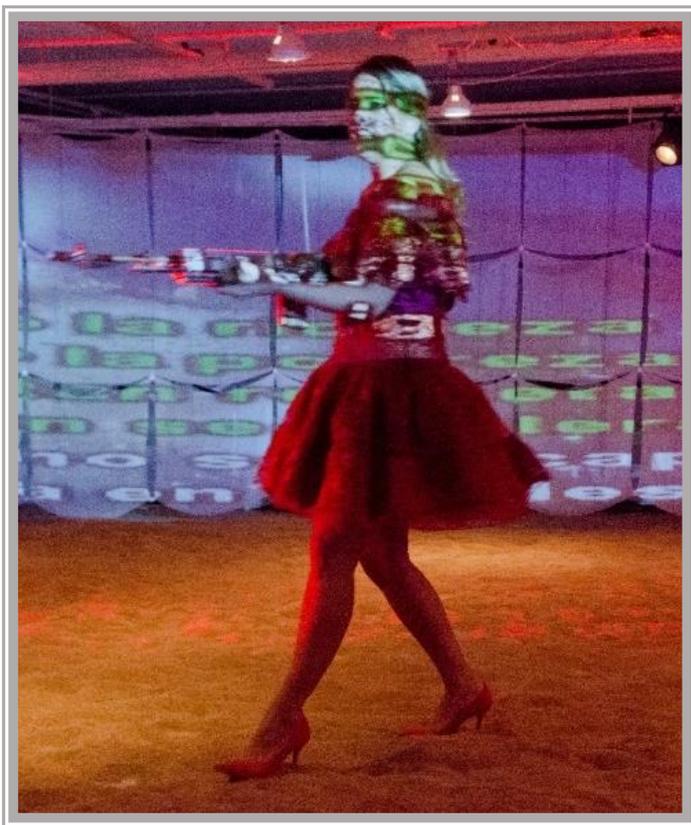


Figura 78 - Bonecas Quebradas. São Paulo, Itaú Cultural, 2015. Atriz: Luciana Mitkiewicz. Foto: Maycon Soldan.

Os antagonistas (ou os convidados) – cena que se inicia com a mãe da jovem desaparecida, empregada doméstica na casa de uma família rica, obrigada a seguir trabalhando enquanto espera por notícias de sua filha, mesmo sabendo que a polícia não está fazendo nada a respeito. Na cena, ela narra seu sofrimento à plateia enquanto é solicitada constantemente pelas patroas, que amontoam as bonecas dispostas no chão em seus braços, como objetos que ela, a empregada, é obrigada a arrumar. Ao final da cena, os “convidados” tocam a campainha. Começa uma grande festa, regada a bebida e drogas, na qual, como em um karaokê, elas cantam um *narco-corrido* em homenagem a um grande traficante mexicano, ao mesmo tempo em que, na tela, são projetadas imagens do filme *Narco-cultura* e a letra da música para acompanhamento do público.

O que é um deserto? – reflexões trazidas por João das Neves acerca do feminicídio na América Latina, aproximando o caso de Juarez com ocorridos do tipo no Brasil, bem como, acerca das razões mais básicas para a discriminação de gênero, a misoginia, as quais são entremeadas à apresentação das antagonistas da trama – as patroas são também as mulheres “do outro lado”, do lado do inimigo; as mulheres cúmplices, que reforçam os mesmos preconceitos ou papéis impostos por uma sociedade extremamente machista: a *miss* e a promotora pública de Juarez.

Quadro 26: Trecho de autoria de João das Neves

O que é um deserto?

Onde situá-lo?

Como se livrar dele, se medra ali, no coração dos homens?

Do homem?

Homem: da espécie *homo sapiens*, que ocupa uma posição única na natureza.

Com sua linguagem articulada, faculdade de generalização e abstração.

Mulher: Pessoa do sexo feminino, após a puberdade.

Mulher à toa, meretriz.

Nos dicionários brasileiros, após a definição de gênero, seguem-se 15 sinônimos de meretriz e outros tantos epítetos depreciativos da condição feminina. Como não desprezá-las, se uma simples consulta ao dicionário nos induz a fazê-lo?

O que é um deserto?

Fonte: dramaturgia de Bonecas Quebradas



Figura 79 – Bonecas Quebradas. SESC Copacabana (Rio de Janeiro/ 2016). Atrizes: Lígia Tourinho, Iléa Ferraz e Luciana Mitkiewicz. Foto: Américo Jr.

Funk – como espelhamento do *narco corrido* mexicano, as atrizes cantam o funk, *Ah, eu vou gozar*⁶¹, do MC Nego Bam, uma “pérola” do machismo dos morros cariocas.

⁶¹ Para acesso, ver: https://www.youtube.com/watch?v=5vL_A9N7ZA

- **ATO III**

Anatomia dos crimes – baseadas no filme, *Sicario: room 164*⁶², de Gianfranco Rosi e Charles Bowden, e na performance, *Boca de Ceniza*⁶³, de Juan Manuel Echavarría, as cenas compõem-se da descrição, por meio de desenhos feitos pela atriz, Lígia Tourinho, das roupas usadas pelas vítimas, do modo como aquele corpo foi encontrado, das marcas da violência nele deixadas, do cenário do crime, bem como, de como se deu a mobilização das mães para reivindicar justiça:

México, creo en ti – poema ufanista, de Ricardo Lopez Mendez, declamado por Lilia Alejandra, representada por mim na peça:

Quadro 27: Trecho do poema de Ricardo Lopez Mendez

*México creo en ti.
 Como el vértice de un juramento
 Tú hueles a tragedia, tierra mía.
 Sin embargo, ríes demasiado.
 Acaso porque sabes que la sonrisa
 Es la envoltura de un dolor callado.
 Si yo conozco el cielo es por tu cielo
 Si conozco el dolor
 Es por tus lágrimas,
 Que están en mí aprendiendo a ser lloradas.
 México, creo en ti.
 Porque escribes tu nombre con la equis,
 Que algo tiene de cruz y de calvario.
 Porque el águila brava de tu escudo
 Juega a los volados con la vida
 Y, a veces, con la muerte.*

Fonte: dramaturgia de Bonecas Quebradas

Campo de algodão 2 – ou “encomendar um corpo”, cena na qual, mulheres indígenas refazem aquelas bonecas de algodão sem rosto, colocando-lhes uma roupa típica, ou seja, dando-lhes uma identidade, refazendo aqueles corpos com suas próprias mãos. A cena remete à resistência dos povos originários e da cultura *mexica* à dominação colonial, hoje tão bem expressa pelo capitalismo da *maquila*. Ao final, cantam uma *incelença*;

⁶² Para acesso, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=2k92Alg96bk>

⁶³ Para acesso, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=k9ob40Fk18Q>



Figura 80 - Bonecas Quebradas. São Paulo, Itaú Cultural, 2015. Atrizes: Lígia Tourinho e Luciana Mitkiewicz. Foto: Maycon Soldan.

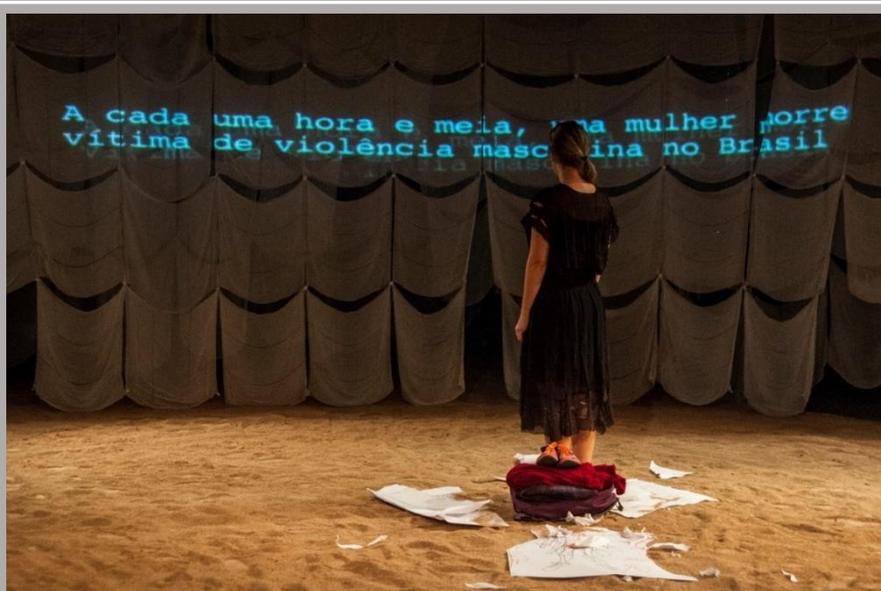


Figura 81 – Bonecas Quebradas. SESC Copacabana (Rio de Janeiro/ 2016). Atriz: Luciana Mitkiewicz. Foto: Américo Jr.



Figura 82 – Bonecas Quebradas. Itaú Cultural. São Paulo/ 2015. Atrizes: Lígia Tourinho e Luciana Mitkiewicz. Foto: Maycon Soldan

2.4.2.12 Epílogo

Uma voz em *off* narra o processo e os produtos produzidos pelas *maquilas* mexicanas, muitos dos quais nos servem hoje, lembrando que talvez alguns deles tenham passado pelas mãos de jovens assassinadas:

Quadro 28: Trecho de autoria de Verônica Fabrini

Nas montadoras, tudo deve se realizar com muita agilidade para que a fábrica consiga entregar o máximo de sua capacidade. Segundo a média dos dados das montadoras de eletrônicos, por exemplo, um computador é montado a cada três segundos e a cada dois segundos, um aparelho celular. Sony, Dell, Bosh, AOC, Lexmark, Sanyo, Eletrolux... São as mulheres que dão conta de boa parte da produção dos milhões de eletrônicos que serão exportados. Podem ligar os seus. São maquininhas fascinantes. É incrível a capacidade humana. Com uma dessas maquininhas, podemos acessar todo o mundo! Semanáuak: El Mundo! Tlákatl: Humano. Tlâmi: Finalizar. Tenham todos uma boa noite!

Fonte: dramaturgia de Bonecas Quebradas

Quando as atrizes voltam para os agradecimentos, são projetadas no telão imagens de Ciudad Juarez e do Rio de Janeiro, tendo por fundo musical o funk, *Milícia Lícia*⁶⁴, que denuncia a formação de um poder paralelo na cidade do Rio de Janeiro, infiltrado em várias esferas de poder e formado pelo tráfico de drogas, pela ação de políticos corruptos e de milícias nas favelas, a espelhar a terrível realidade de Ciudad Juarez.

A gente tentou amarrar, tecer. Tem a famosa frase o João [das Neves], que eu ficava tentando imaginar de onde ele tinha tirado: “Nós, mulheres, tecemos”. E, gozado, foram dois processos muito diferentes, mas a gente pode dizer que foram dois processos [o do espetáculo *Banho & Tosa* e de *Bonecas Quebradas*] com um alto grau de colaboração, né? E contágio. (Verônica Fabrini, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice J).

⁶⁴ Para acesso, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=8yjRXMK7U2Y>

É característica dos processos colaborativos o *work in progress*, a obra em processo contínuo mesmo após a sua estreia. Tivemos a chance de realizar quatro apresentações em São Paulo, em 2015, e duas temporadas no Rio de Janeiro, no ano seguinte. Em ambas as cidades, pudemos ter cobertura da mídia impressa e online e algumas críticas publicadas. Uma, em especial, me chamou à atenção porque, além de muito bem escrita – fato raro na história (nem tão) recente da crítica carioca, marcada quase sempre por um monopólio de opinião e não muito mais do que isso – e de falar muito bem da encenação como um todo, do trabalho da atuação, do cenário e das trilhas, sonora e de vídeo, trazia uma ressalva que dialogava com questões sobre as quais eu vinha refletindo ao longo do processo, especialmente, quando a trama começava a se revelar nesse aspecto mais fractal, como mencionado por Verônica. A crítica de Vivian Pizzinga para o site Ambrosia dizia, ao final do texto:



Figura 83: – Croqui de figurino, de Rodrigo Cohen.

No entanto, talvez tenha havido certo excesso de fragmentação na dramaturgia proposta. Explico: a ausência de linearidade e a característica fragmentária e performática de uma obra não são problemas em si mesmos. Em *Bonecas Quebradas*, especificamente, isso até pode ter um sentido interessante, dado que, como o próprio nome diz, ‘quebradas’, já remete à fragmentação gratuita e extremamente violenta dos corpos das mulheres (mãos sem dedos, rostos sem mandíbula), algo que, além de tudo, transborda para além do corpo e se estende devastadoramente para famílias e vidas inteiras. No entanto, apesar de encontrarmos um sentido para a dramaturgia fragmentada, talvez a transposição de tal característica para a peça não tenha funcionado tão bem, tornando o espetáculo um pouco atordoante em alguns momentos. Eram muitas coisas para ver e pensar ao mesmo tempo, músicas, movimentos, projeções de imagens, atuações concomitantes, falas sobrepostas, que, ainda que sem perder o caráter necessário de denúncia, não lograram obter uma ordem harmônica. (PIZZINGA, s/d, s/p).

Hoje, numa perspectiva mais distanciada sobre o processo e pensando sobre a dramaturgia composta por tantas imagens, materiais, desejos e imaginações, continuo me perguntando de que maneira nós compusemos tudo isso. Sendo um processo absolutamente horizontal de escrita dramaturgica, sempre me questioneei se nessa composição não acabamos justapondo coisas, sobrepondo-as sem um ajuste mais fino, ou movidas por certos apegos. Sinto que o que fazíamos naquela escrita coletiva do texto era, muitas vezes: “isso vai com isso, isso cola naquilo”. Ao mesmo tempo, o material com que estávamos lidando tinha muitas camadas, algumas invisibilizadas, outras gritando. Todo um submundo e todo um inframundo precisando ser exposto ou pedindo passagem, respectivamente.

Essa combinação, para mim, vai ampliando o negócio da imagem quando você chega [por exemplo] no auge da exterioridade, que eu acho que seria o capitalismo neoliberal e o *narcopoder*, porque você chega no sistema mundo a partir daquele micro, daquela imagem. Então, esse arco que a imagem das bonecas quebradas faz é tão grande que, não é que justifica a justaposição, mas a justaposição dá conta desse percurso muito amplo que a imagem pede. A imagem e o caminho que a gente tomou tiveram que alcançar esse largo espectro. (Verônica Fabrini, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice J).

Mais uma vez precisávamos estreitar, prestar contas com o patrocinador, mostrando um produto pronto. O longo tempo para um percurso tão extenso, para dar conta desse largo espectro da imagem matricial, parece não ter sido suficiente para que as imagens ancorassem tão bem como desejávamos. Mais do que unidade dramaturgica, o que se busca na dramaturgia de um processo colaborativo de criação é uma harmonia dessas tantas vozes que o compõem. Nossa peça, tão fragmentada quanto as bonecas quebradas que a inspiraram, terminava com um convite para que os espectadores ligassem seus celulares, essas “maquininhas fascinantes”, responsáveis, como afirma João das Neves em entrevista, pelo alto grau de fragmentação da nossa atenção na atualidade. **Bonecas Quebradas** trazia, assim, “a marca da extrema fragmentação do ser humano hoje” (João das Neves, trecho de entrevista à pesquisadora, Apêndice G).

Às duas perguntas que nos balizaram ao longo de todo esse trajeto buscamos responder da melhor maneira possível, nos comprometendo eticamente com a história e suas muitas ramificações, movidas por um desejo de denúncia e, sobretudo, de dar uma resposta estética a todo aquele horror. Aprendemos que há certas coisas sobre as quais não se pode ficcionalizar; há o irrepresentável, que, ainda assim, necessita ser trazido à tona. Como fazê-lo foi um desafio extenuante, assim como foi uma luta conviver com tantos desejos absolutamente necessários para dar conta do grande arco feito pela imagem matricial da obra: se uma queria

falar do corpo quebrado, para o outro, a dor de um luto negado era mais importante; se uma se prendia ao sintoma, a outra já queria propor um antídoto; se uma pedia uma resposta mais indignada, a outra se lamentava; enquanto uma coreografava, a outra queria gritar... Talvez, se tivéssemos menos apegos e “mãos mais sutis”, como coloca João das Neves na entrevista a mim concedida, pudéssemos harmonizar melhor, mas “ninguém queria largar o osso”. Essa obra fractal, absolutamente prismática, precisaria de mais tempo de maturação e, talvez, limites mais bem definidos, não sei. Em todo caso, aprendi que ao lado da pergunta “o que a obra pede?”, que norteou a escrita do meu projeto de pesquisa de doutorado, faz-se necessário – ainda – responder “para que serve uma obra de arte?”.

Cada noite no sótão onde se apresentavam as *Bonecas Quebradas*, senti vergonha de ser parte de uma sociedade que tem normalizado a brutalidade e a violência. E agradei que naquela cidade do Sul um grupo de pessoas emprestou seus corpos e suas vozes para dizer os nomes de umas meninas que uma vez foram também um corpo. Sempre me pergunto o que a arte pode fazer. Não acredito nos relatos redentores, mas sim penso, como pensou a equipe de trabalho desse projeto, que é possível produzir através da prática artística uma ação concreta sobre as pessoas que nos permita respirar melhor, mesmo que seja por pouco tempo. (DIÉGUEZ, 2016, p. 38).

2.4.2.13 Ficha técnica de Bonecas Quebradas

Ideia original: Luciana Mitkiewicz

Concepção de projeto: Luciana Mitkiewicz, Lígia Tourinho e Isa Kopelman

Assessoria teórica: Ileana Diéguez

Encenação: Verônica Fabrini

Autor convidado: João das Neves

Dramaturgia de processo: Isa Kopelman, João das Neves, Lígia Tourinho, Luciana Mitkiewicz e Verônica Fabrini

Direção Musical: Silas Oliveira

Preparação vocal: Silas Oliveira e Flávio Lauria

Cenários e figurinos: Rodrigo Cohen

Iluminação: Bruno Garcia

Criação de vídeos: Laboratório Cisco (Júlio Mattos e Coraci Ruiz)

Elenco: Ilea Ferraz (Rio), Isa Kopelman (São Paulo), Lígia Tourinho, Luciana Mitkiewicz

Assistente de cenografia: Érico Daminelli

Assistente de figurinos: Silvana Nascimento

Cenotécnicos: Basquiat Rezende e Érico Daminelli

Direção de Produção: Lígia Tourinho e Luciana Mitkiewicz

Assistentes de produção: Gustavo Valezi (São Paulo) e Carol Spork (Rio)

Arte Gráfica: Rangel Egídio (Crioula Design)

Projeto contemplado no Rumos Itaú Cultural 2014-2015 e apoiado pelo SESC Rio e pelo Edital Rio Cidade Olímpica da SMC do Rio de Janeiro.

CONCLUSÃO

Tive três grandes experiências em processos colaborativos – ou práticas artísticas de viés colaborativo. Em *Cassandra*, de Christa Wolf, adaptação de João das Neves para o romance que narra a saga da sacerdotisa troiana que se recusou entregar-se a um Deus, Apolo, e que, por isso, perdeu o dom da persuasão, aprendi sobre o poder da imaginação, essa *função do irreal* que deforma, pelas razões da simpatia e do afeto, as imagens da percepção. Cassandra era aquela que não via o que todo mundo via; cuja visão deformava a visão comum. Via além, via com “outros olhos”. Via melhor porque tinha Visões! Foi minha primeira experiência prática com a materialidade da imagem. Também não buscava imagens antes vistas, embrenhei-me de corpo e alma, às escuras e amparada pela mitologia grega e por Gaston Bachelard, nas sendas que me conduziram às personagens da peça. Meu primeiro entendimento sobre essa outra forma de visão: “a imaginação é capaz de nos fazer criar aquilo que vê”, diz Bachelard (1996, p. 13-14).

Em **Banho & Tosa**, vivi Milu e seu duplo canino, Mamãe – a mulher dos olhos alegres e arregalados, olhos de “explorador de minas”, como diz Bachelard (2008), de faro de cadela para as *qualidades da matéria*, para as “joias raras”, para as “gemas puras”; aquela que deseja “durar para sempre”. E cheguei em Lilia Alejandra e na *miss* Sinaloa, de **Bonecas Quebradas**, cuja visão terrível me paralisou.

Das indagações sensíveis, poéticas e dramatúrgicas sobre as imagens geradoras ou grandes metáforas de ambos os espetáculos analisados nesta tese, ou seja, a partir da experiência física, sensorial, e de seu desdobramentos metafóricos, bem como, das descobertas dramatúrgicas que se deram ao longo dos referidos percursos criativos, em termos de situações, conflitos e ações das personagens, a *imaginação colaborativa* elaborou seu conhecimento acerca dos campos imaginários específicos de cada obra, gestando procedimentos poéticos que não visavam à representação de algo “pré-determinado e terminado”, nas palavras de Cacace (Apêndice E), mas que se construía metaforicamente como complementos do mundo, para elaborar temas e saberes sobre ele, na medida em que o interrogavam, o questionavam e o desvelavam.

Na delimitação de um tema e nos sucessivos *desvios*, que tanto marcaram mudanças de qualidades nas imagens trabalhadas, quanto dissintonias profundas, os percursos criativos de **Banho & Tosa** e **Bonecas Quebradas** revelaram, todavia, menos abertura a *co-incidências* e *com-posições* do que se gostaria de esperar. Talvez tenhamos falhado na criação de um tempo em torno de *ocorrências expressivas* e para a elaboração de uma linguagem eloquente sobre o

que se passou com o corpo nas experimentações cênicas, a fim de se criar espaço interno nos participantes desses processos para *ressonâncias*, *repercussões* e coincidências, ou seja, para a afinação de tempos e campos poéticos dos artistas envolvidos em cada processo. Não sei.

Parto do princípio de que colaboração é um processo de “ganha-ganha”. Sei, na prática, que colaborar também pressupõe *desvios* de rota e adaptações várias. Conflitos. Tensões diversas, discordâncias. E longos foros de discussão para afinação dos muitos olhares, de diferentes perspectivas e desejos variados, fundamentais, aliás, ao desenvolvimento de processos dessa natureza. Mas, ainda assim, parto do princípio de que, se é colaboração, deve-se ganhar mutuamente. Afinal, afirma Bachelard (2008, p. 75), “não se faz nada de bom a contragosto, isto é, a contra-sonho. O onirismo do trabalho é a própria condição de integridade mental do trabalhador”. Parto, portanto, do princípio de que, onde alguém, em algum momento, se sentiu prejudicado, ali não houve, por algum motivo, colaboração. Em se tratando de criação artística, tanto mais, pois não me refiro a um espaço de co-working, onde pessoas dividem o mesmo espaço para trabalhos individuais. O *co-laborar* (ou *laborar com*) de que trato neste estudo é, evidentemente, um criar junto, um produzir junto algo que, no final das contas, deve ter uma cara, ser uma peça. E não muitas. E ainda que não queira remeter a ideia de “uma peça” ao corolário da unidade clássica, e que parta do princípio de que a multiplicidade possibilita verdadeiros *desvios criantes*, de que a diversidade é riqueza e faz “crescer a massa”, acolho também a advertência de muitos autores e artistas que fazem parte do campo referencial teórico desta pesquisa, de que, se não há verticalidade no *instante poético* ou se não se produz ativamente *co-incidências* e *com-posições*, a obra colaborativa perde em profundidade.

Com isso, não quero refutar a fragmentação nos resultados de tais processos, tratando-a como uma espécie de sintoma de *superficialidade*; como, aos olhares menos atentos – como o meu, no início deste estudo – pode parecer, por vezes, ser o caso das criações menos hierarquizadas, nas quais, por uma necessidade de acolhimento das diversas vozes que as compõem, corre-se o risco de se tabular raso demais as decisões poéticas. Por isso, remeto continuamente o sentido de unidade à noção de *harmonização*, ou, nas palavras de Ricardo Talento, a uma *intencionalidade poética*, buscando-a, contudo, não na individualidade do artista, mas no campo imaginário que se forma no próprio processo de criação da obra – um campo feito de intensidades e informações.

Portanto, discordo de vários dos artistas entrevistados nesta pesquisa, concordo com outros. Não penso que a *intencionalidade poética* seja uma prerrogativa individual e, por isso, me encanto com a noção de *forma formante* e *forma formada*, de Pareyson (1989), e com a noção de *processo visionário de criação*, de Jung (1985), ambos citados nesta tese, para pensar

a *intencionalidade poética* não como exclusividade da criação individual, dependente do gênio ou do talento de um autor, mas a partir da escuta atenta às demandas do próprio processo criativo em *ressonância* com a constante pergunta “o que a obra pede?”. A reboque da concepção de *forma formante e forma formada*, de Pareyson (1989), a qual postula a dialética da *causa formal* da obra de arte, busquei refletir, neste trabalho, sobre a *causa material* da imaginação colaborativa, inspirada também por Bachelard (1998) e interrogando-me sobre a dialética da *imagem imaginada* e da *imagem imaginante*, como espelhamento da primeira, sempre pensando no jogo entre abstração e materialização das imagens em um processo marcado por diversos atravessamentos.

Essa dialética encontra nos processos de escrita concomitante de texto e cena terreno fértil para a apreensão de um modo de criação ancorado na materialidade da imaginação e no princípio da colaboração, em uma rede de afetos, desejos e imagens, que, se bem trabalhada, corrobora para o enriquecimento material das imagens seminais da obra, dando substância e direcionamento necessários para o tratamento da forma. Ou seja, apoio-me na ideia de uma *imaginação material* no sentido de pensar ser possível, para além dos acordos ideológicos, temáticos e filosóficos, também a existência de acordos poéticos entre os participantes de tais percursos criativos. E, assim, a partir das noções de *imaginação material* e *causa material*, busquei descortinar certas passagens que deram matéria e forma aos processos estudados, revisitando-os numa espécie de “segunda vivência”, de “segunda leitura”, como propõe Bachelard (2008, p. 209), na qual pude reviver certos *instantes fecundos* para a imaginação e encontrar ali *causas materiais* fortes o suficiente para a construção de uma linguagem. Causas materiais que precisaram ser trabalhadas, lapidadas, para gerar *núcleos de ação, estados e estações* de imagens que *duraram* nos referidos processos de criação.

Nesses processos, entretanto, não vi curvas ascendentes, nem retas contínuas. Nem um movimento uniforme que denotasse sucessos em todos os momentos. Porém, busquei captar, ao longo do estudo, e muito estimulada por artistas e autores que serviram de base teórica para esta pesquisa, “ouros” e “vis metais”, determinantes tantos da riqueza e da profundidade poética dos resultados artísticos de tais percursos, quanto de suas fragilidades e da *superficialidade* de algumas imagens, dando a ver questões implicadas tanto no bem imaginar, quanto em seu contrário.

Tais autores e artistas me deram pistas para o entendimento das motivações e dos entraves à *imaginação colaborativa*. Mais do que descrever os processos colaborativos de criação de **Banho & Tosa** e **Bonecas Quebradas**, busquei seguir os estímulos das *imagens geradoras* para tentar dar a ver, em cada um deles, de que maneira as *habitamos* e como

provocamos e fomos provocados por sua materialidade específica.

Ainda que Bachelard trate da criação poética individual no campo literário, seu estudo – sobre a *Poética do Devaneio* e a *Poética do Espaço*, e sobre a imaginação material em *Psicologia do Fogo, A Água e os Sonhos, O Ar e os Sonhos, A Terra e os devaneios da Vontade* e *A Terra e os devaneios do Repouso*, obras sobre a imaginação dos quatro elementos, além de suas reflexões sobre o instante poético, em *A Intuição do Instante* e *A Dialética da Duração* – fornece um rico escopo para se pensar a relação entre tempo, imagem e matéria, conceitos interessantes para um estudo sobre o processo colaborativo de criação pelo viés da imaginação.

O intuito de tal empreitada foi oferecer um panorama para a compreensão de como o trabalho colaborativo, na perspectiva da *imaginação material*, é capaz de tecer uma trama dramática composta por imaginações mais diversas, e de como, para tal empreitada, a noção de *imaginação formal* é inoperante e improdutiva, pois, quanto mais horizontais e menos teleológicas forem as premissas de um processo criativo, menos a imaginação projetista é capaz de lidar com os diversos atravessamentos que o espaço da criação colaborativa pressupõe e de se abrir para uma escuta atenta ao campo imaginário específico da obra.

Algumas noções fundamentaram o trabalho. A noção de *provocação*, central na pesquisa, foi estudada na perspectiva dos conflitos, dos diversos desejos em jogo, pelas disputas e pela curiosidade, nos afetos e maravilhamentos que atravessaram os referidos processos estudados, pois está ancorada na materialidade com que a imaginação do ator de processos colaborativos tem de lidar – a das imagens matriciais, a da cena e das relações interpessoais no espaço da criação. E quando falo em materialidade, penso nas duas faces do trabalho da imaginação nesse tipo de processo – na concretude dos fatos da criação e naquilo que se processa no campo das invisibilidades, dos atravessamentos das forças, dos afetos que dinamizam as matérias das imaginações mais individualistas pela ampliação do espaço desse *inconsciente da forma*⁶⁵ para a arena da intersubjetividade.

Essas marcas da *provocação* da matéria da imaginação se ancoraram em estímulos físicos nos trabalhos analisados, ou seja, na concretude do corpo no espaço e nas relações que se dão em cena entre os atores, entre atuação, direção e autoria, e também destes com os demais criadores e elementos cênicos. Todas as relações em um processo colaborativo são pautadas pela noção de *provocação*, e também por uma *imaginação materializada* e por uma *imaginação materializante*. *Materializada*, porque tornada carne, músculo, gesto, visualidade: roupa, cadeira, *núcleo de ação*, *estados* das personagens, *estações* da trama. *Materializante*, porque

⁶⁵ “[...] a matéria é o inconsciente da forma” (BACHELARD, 2008, p. 53).

imbricada no próprio fazer-se cena, nos *desvios* constantes e nos aprofundamentos das imagens matrizes, nos afetos e atravessamentos, nos conflitos, mas também nas *ressonâncias*, *repercussões* e nas coincidências. Portanto, a noção de *provocação* é, nesse tipo de processo, pelo menos, indissociável da noção de *se habitar uma imagem*. Nessa rede de imagens e matérias, e de *provocações* mútuas, constrói-se e destrói-se repetidas vezes. São embates de vontades, desejos de conhecimento profundo, gana de revirar a “coisa” do avesso para conhecer melhor uma personagem, uma trama, espaços, relações, objetos; de ir a fundo para conhecer em intimidade: ver dentro, ver por dentro, viver dentro de uma imagem, mover-se dentro dela. Todos esses impulsos de uma *imaginação material* são para a imaginação física do processo colaborativo estímulos de criação e também meios de concretização de imagens em cena, de aferição e de afinação do conjunto das imaginações.

A noção de tempo, fundamental no trabalho, me fez entender também que uma disritmia tem seu duplo na matéria – o lento e o rápido demais dialogam profundamente com as qualidades do *duro* e do *mole* demais, os dois extremos de um processo de criação que tem no trabalho da *amassadura* sua contrapartida na imaginação. Nesses pontos, experimentamos, por vezes – e novamente o plural é pertinente, pois foi uma sensação compartilhada em ambos os processos e por vários artistas – um corpo mole demais ou uma resistência excessiva, uma dificuldade intransponível que vencia nossas forças criativas, pois ia além de um desafio instigante ou uma de uma curiosidade aguçada.

Neste estudo, busquei também dar a ver que aspectos éticos e estéticos do trabalho em colaboração estão intimamente relacionados com uma radicalização do *convivial* nos processos criativos que se fundamentam nesse modo de criação artística. Procurei refletir, pois, sobre características fundamentais dos processos de escrita concomitante de texto e cena que têm o ator como elemento gerador de dramaturgia. A primeira é a preferência por um tipo de dramaturgia menos dependente de valores literários e mais interessada nas relações entre os atores, e entre estes e o público. Mais. O ator, conseqüentemente, deixa de ser apenas intérprete de papéis para converter-se em propositor de personagens, diálogos e cenas. Uma terceira característica – consequência das anteriores – é a de que uma *dramaturgia de processo* é essencialmente mais aberta e acolhedora dos atravessamentos que se dão no espaço da experimentação prática, trazendo a marca dos aspectos *conviviais*, radicalizados em tais processos pela incorporação e transformação de *acazos significativos* em elementos dramaturgicos. Essa abertura e acolhimento, essa capacidade de criar sentido e forma a partir de coincidências, encontra ressonâncias também em um caráter de ensaio permanente que a obra de aporte colaborativo se propõe a ter, inclusive após sua estreia junto ao público. Algo

que dialoga, por sua vez, com a criação de um *território de afetos* poroso aos diversos atravessamentos da arte ao vivo e fundado nas trocas energéticas que se dão entre o *olhar erotizante* do diretor e o *campo associativo poético* do ator.

Todas essas características deixam marcas nos resultados finais desses processos, creio. Pelo menos, nos espetáculos a que assisti como parte da pesquisa de campo na capital argentina. São características difíceis de se nomear. Não obstante, deixam impressões bem diversas daquelas que se tem ao assistir a espetáculos criados a partir da escrita de gabinete e sua subsequente montagem cênica. Revelam forças, texturas, dinâmicas, camadas diferentes, espessuras que espelham modos de composição diversos, os quais trazem a marca do processo vivenciado. Neles, percebo que experiência e espetáculo convivem lado a lado, ou seja, noto uma abertura maior às trocas energéticas entre palco e plateia. E quando digo “marca”, quero dizer, com Dubatti (2003), marca *aurática*; não uma incorporação do processo de modo literal ou literário. Não falo da presença do processo na dramaturgia, mas da marca do *convivial*, dos atravessamentos afetivos que se deram nos processos de criação, no espaço do *acontecimento teatral*. Não falo, portanto, de uma imaginação projetista, fundamentada em técnicas que visam a um objetivo específico, a um resultado artístico almejado. De ideias e conceitos pautando encenações inteligentes e com rigor técnico evidenciado em espetáculos muito bem estruturados. Ou de processos curtos, que fazem do conceito, do cálculo e da técnica aliados imprescindíveis para o alcance do efeito desejado; de pouca convivência no tempo e no espaço, e de uma preocupação com o resultado, sem o que a mercadoria não pode ser vendida nem circular. Não, ao contrário, trato de espetáculos que trazem aqueles vazios de texto preenchidos por relações; imperfeições de ordem literária relevadas pelo encantamento com a exploração de novos formatos dramáticos a partir da experimentação de linguagem no espaço da cena.

Os espetáculos realmente ancorados em um modo colaborativo de criação, que assisti no Brasil e na Argentina, parecem falar mais. Não por palavras, embora muitos também careçam de uma economia nesse sentido. Mas muito mais através de gestos, de repetições; de sucessivas rupturas, mudanças, *desvios*; pela presença de tempos diferentes, afinal, por uma maior flexibilidade em aceitar e incluir diversos elementos como suporte da ação cênica, acabam também aceitando e incluindo os distintos tempos que tais elementos têm. Mais do que unidade, uma *pluralidade harmônica* aparece nessas encenações.

Essas características fundamentais da imaginação em processos colaborativos de criação permitem pensar sobre um trabalho imaginativo específico, ou melhor, sobre uma atitude imaginativa específica para a atuação nesse tipo de processo, que, aqui, chamo: *imaginação colaborativa*. E a partir dessa conclusão, também sobre atitudes capazes de

potencializá-la. Sobretudo, sobre a afinação das diversas imaginações em jogo em processos colaborativos como um trabalho ativo, voltado para a criação de sincronismos e *sincronicidades*, ou seja, como um trabalho sobre o tempo e sobre *ressonâncias*, *repercussões* e coincidências. Em outras palavras, como uma atenção às coincidências que se dão no jogo entre as tantas imaginações que formam o espaço do colaborativo na criação teatral e como uma disponibilidade de escuta às propostas dos participantes com vistas a *com-por* com eles a obra – e não justapor ou sobrepor ações, ideias, visões de mundo, etc. *Co-incidir* e *com-por* são, pois, atitudes imprescindíveis em criações colaborativas, nas quais o tempo é uma variável absolutamente indefinível. Afinal, em tais processos, o próprio processo parece nos dizer que não sabe “quanto tempo irá durar”, exigindo de todos fôlego necessário para *durar* no jogo cênico e a confiança de que se criará linguagem.

O tempo disponibilizado para o trabalho, a falta de fôlego para *durar* jogo cênico, ou, em outras palavras, o ritmo do trabalho e, também, certas atitudes de apego e disputa foram os grandes fatores de dissintonia, conflito e desconfiança nos processos vivenciados. Não sei o quanto estávamos preparados para *co-laborar* – e o digo independentemente do resultado artístico alcançado, respectivamente, nos espetáculos **Banho & Tosa** e **Bonecas Quebradas**. Não sei se *des-envolvemos* tão bem tramas e personagens, nem se pudemos estar suficientemente abertos a ouvir o que as referidas obras pediam.

Como resolver a questão do tempo necessário à criação em processos colaborativos é ainda um problema em aberto, pedindo resolução urgente. A produção de um processo colaborativo em teatro me parece ser algo ainda a ser inventado, pois a lógica econômica dificilmente permite o trabalho detalhista ou improvisações que custem tempo e dinheiro demais. Seu caráter estável e pré-estabelecido contrapõe-se à lógica do adensamento criativo e da lapidação minuciosa da forma artística, fundamentais a tais processos. Portanto, um tempo mais dilatado nas produções é cada vez mais mal visto pelos patrocinadores, o que contribui para aumentar ainda mais a falta de sincronia entre as demandas artísticas e a sustentabilidade econômica de processos colaborativos de criação.

Pela premissa de que não se pode dimensionar o tempo de duração de tais processos – afinal, trata-se de um modo de criação que se dá pela exploração de *insights* e intuições no cruzamento de uma diversidade de referências, valores e desejos, adensando a experiência criativa e exigindo um maior número de *instantes fecundos* e de *coincidências* – novas estratégias de trabalho *na* imaginação e de sustentabilidade econômica para processos dessa natureza mostram-se necessárias para que a colaboração sirva a seus propósitos sinérgicos, visionários e utópicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, 3ª ed.
- BACHELARD, Gaston. **Dialética da Duração (A)**. São Paulo: Ática, 1988.
- _____ **Ar e os Sonhos (O)**: Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990a.
- _____ **Terra e os devaneios do Repouso (A)**. São Paulo: Martins Fontes, 1990b.
- _____ **Psicanálise do Fogo (A)**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____ **Poética do Devaneio (A)**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____ **Água e os Sonhos (A)**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____ **Poética do Espaço (A)**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____ **Intuição do Instante (A)**. Campinas: Verus, 2007.
- _____ **Terra e os Devaneios da Vontade (A)**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BARTÍIS, Ricardo. **Ed de textos e invetigación: Jorge Dubatti**. Cancha com Niebla. Buenos Aires: Atuel, 2014.
- CABANCHIK, Adolfo. **La Utopía Teatral**. Adolfo Cabanchik. Argentina, 2006, DVD.
- CAMPBELL, Joseph. **Thou Art That: Transforming Religious Metaphor**. Novato: New World Library, 2001.
- CHEKHOV, Michael. **Lessons for The Professional Actor**. Cambridge: PAJ, 1985.
- _____ **Michael Chekhov's to the Director and Playwright**. Nova York: Limelight, 1984.
- _____ **Para o Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____ **The Path of the Actor**. Nova York: Routledge, 2005.
- DAS NEVES, João. Notas do dramaturgo convidado, 2016. In: TOURINHO, Lígia; MITKIEWICZ, Luciana (org.). **Bonecas Quebradas**: ensaios de um processo criativo em teatro documental. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.
- DE CAMPOS, João Pedroso Líder do PCC deu entrevista assustadora a jornal? **Veja**, Caderno Brasil, 22 set. 2017. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/me-engana-que-eu-posto/lider-do-pcc-deu-entrevista-assustadora-a-jornal/>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

- DERRIDA, Jacques. **La diseminación**. Tradução de José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1997, apud DIÉGUEZ, 2014.
- DIÉGUEZ, Ileana. **Des-tejiendo escenas**. Desmontajes: procesos de investigación y creación. México DF: Universidad Iberoamericana/ CITRU-INBA, 2009.
- _____. El cuerpo roto: alegorías de lo informe. **Ilinx – Revista do Lume**, Campinas, 2012. Disponível em:
<<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/131/130>>.
Acessado em 25/07/2018.
- _____. **Cuerpos sin duelo**. Iconografías y teatralidades del dolor. Córdoba: DocumentA/ Escénicas, 2013.
- _____. **Escenários Liminales**: teatralidades, performatividades y políticas. Buenos Aires: Atuel, 2014.
- _____. Os corpos da “soberania totalitária”, 2016. In: TOURINHO, Lígia; MITKIEWICZ, Luciana (org.). **Bonecas Quebradas**: ensaios de um processo criativo em teatro documental. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.
- DUBATTI, Jorge (coord.) **Teatro de grupos, Compañías y otras formaciones (1983-2002)**. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2003.
- _____. **Teatro Perdido**, 2014. In: BARTÍS, Ricardo. Cancha con Niebla. Buenos Aires: Atuel, 2014.
- _____, 2014. In: BARTÍS, Ricardo. Cancha con Niebla. Buenos Aires: Atuel, 2014.
- DUNJEROVIC, Aleksandar Sasha. É um processo coletivo ou colaborativo? Descobrimo Lepage no Brasil. **Sala Preta**, São Paulo, 2008. Disponível em:
www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57330/60312 Acessado em 02/2016.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença, 1989.
- _____. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- _____. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico Estado Cênico, 2010. **Revista ContraPontos**, ed. 3, vol. 10. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/viewFile/2256/1721>>.
Acessado em 13/06/2018.
- FABRINI, Verônica. MacBeth - Sob a luz desse estranho sol: Shakespeare e Artaud, entre a teatralidade e a performatividade. **Revista Sala Preta**, Edição 12, vol. 12. Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57484/60491>> Acessado em 25/06/2017.

- _____ *Imagem enigma, Imagem grito: hegemonias e contra-hegemonias Imaginárias*, 2016. In: TOURINHO, Lígia; MITKIEWICZ, Luciana (org.). **Bonecas Quebradas: ensaios de um processo criativo em teatro documental**. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.
- FAIRSTEIN, Cora, COHEN, Paula e MARKEL, Débora. **Tras las huellas de Augusto**, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dVslx8OmE3k>> Acessado em 28/09/2016.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FISCHER, Stela. **Processo Colaborativo e experiências de companhias brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- GARCIA, Vanessa. The Paradox of Devised Theater on the Twenty-First Century Stage. **HowlRound**, 2013. Disponível em: <http://howlround.com/the-paradox-of-devised-theater-on-the-twenty-first-century-stage> Acesso em: 01 jun. 2017.
- GREFFE, Xavier. **Economia artisticamente criativa: arte, mercado e sociedade**. Tradução de Ana Goldberger. Observatório Itaú Cultural. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- GONZÁLEZ, Horacio. Teatro y descarrío del cuerpo en el teatro de Ricardo Bartís. **Revista del Getea**, Buenos Aires, Teatro XXI, año 7, n. 11, otoño, 2001.
- GONZÁLES, Sergio. **Hesos en el desierto**. Barcelona: Anagrama, 2002, apud DIÉGUEZ, 2016.
- HILLMAN, James. **Estudos de Psicologia Arquetípica**. Rio de Janeiro: Achiamè, 1978.
- _____ **Entre-Vistas**. São Paulo: Imago, 1983.
- _____ **Mito da Análise (O)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- _____ **Psicologia Arquetípica**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- _____ **Pensamento do Coração e a alma do Mundo (O)**. Campinas: Verus, 2010.
- _____ **Psicologia Alquímica**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- _____ **O sonho e o mundo das trevas**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- JUNG, Carl Gustav. **Espírito na Arte e na Ciência (O)**. Obras Completas v.15. Petrópolis: Vozes, 1985.
- _____ **Sincronicidade**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- _____ **Estudos Alquímicos**. Petrópolis: Vozes, 2011a.
- _____ **Tipos Psicológicos**. Obras Completas v. 6. Petrópolis: Vozes, 2011b.

- KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: SESC; Perspectiva, 2008 apud TOURINHO, 2016.
- KARTUN, Mauricio. **Terrenal: Pequeño Misterio Ácrata**. Buenos Aires: Atuel, 2014.
- LEPECKI, André. The Power of ‘Co-’ in Contemporary Dance. [Entrevista cedida a] Larisa Crunțeanu. **Revista-Arta**, January 16, 2016. Disponível em: <<http://revistaarta.ro/en/the-power-of-co-in-contemporary-dance/>>. Acesso em: 01 jun. 2017.
- ODDEY, Allison. **Devising Theatre: a practical and theoretical handbook**. London: Routledge, 1994.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Campinas: Unicamp, 2013.
- PACHECO, Omar. **Cuando se detiene la palabra**. Buenos Aires: Colihue, 2015.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PASSOS, E. e outros. (Orgs.) **Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- PAZZINGA, Vivian. Bonecas Quebradas faz importante denúncia à violência contra a mulher. **Ambrosia**, Caderno Críticas, s/d. Disponível em <<https://ambrosia.com.br/teatro-e-danca/bonecas-quebradas-faz-importante-denuncia-violencia-contra-mulher/>> Acesso em 09/04/2019.
- REED, Patricia. Uncertainty-hypothesis-interface. **Ah-Jornal.net.**, Madrid, s/d. Disponível em: <<http://ah-journal.net/issues/00/uncertainty-hypothesis-interface>> Acessado em 29/07/2018.
- RUFFINI, Franco. O “sistema” de Stanislávski. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo: É Realizações, 2012.
- ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, UFRGS, 2006.
- SARTRE, Jean-Paul. **A Imaginação**. Tradução de Luís Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Abril Cultural (Coleção Os Pensadores), 1978.
- _____ **O Imaginário: psicologia fenomenológica da Imaginação**. São Paulo: Ática, 1996.
- SCHER, Edith. **Teatro de vecinos**. De la comunidad para la comunidade. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2010.
- SEGATO, Rita Laura. **La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez**. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado, Universidad del Claustro de Sor Juana, México DF, 2006, apud DIÉGUEZ, 2016.
- _____ **Nuevas formas de guerra y el cuerpo de las mujeres**. Puebla: Pez en

el árbol, 2014.

_____ Palestra realizada no Itaú Cultural durante a mesa “Feminicídio no México e no Brasil: patriacardo, capitalismo e globalização”, 2016. In: TOURINHO, Lígia; MITKIEWICZ, Luciana (org.). **Bonecas Quebradas: ensaios de um processo criativo em teatro documental**. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. **A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo**. 2008. 222f. Tese (Doutorado) - USP, ECA, São Paulo, 2008, apud FISCHER, 2010.

SOUZA SANTOS, Boaventura de; MENEZES, Maria Paula (Orgs.) **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SPOSATI, Adaíza. Movimentos Utópicos da Contemporaneidade. Diálogos com Boaventura Sousa Santos. **Revista Educação, Sociedade e Culturas**, São Paulo, n. 16, 2001, p. 5-43.

Disponível em: <<https://www.fpce.up.pt/ciie/revistaesc/ESC16/16-1.pdf>> Acesso em 09/04/2019.

STANISLAVSKI, Konstantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

TOURINHO, Lígia. Poéticas do feminicídio: escritas da atriz-testemunha, 2016. In: TOURINHO, Lígia; MITKIEWICZ, Luciana (org.). **Bonecas Quebradas: ensaios de um processo criativo em teatro documental**. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.

VON FRANZ, Marie-Louise. **Alquimia e Imaginação Ativa**. São Paulo: Cultrix, 1992.

APÊNDICE

APÊNDICE A - Entrevista com Ricardo Bartís

Sportivo Teatral, outubro de 2016⁶⁶: parte desta entrevista foi transcrita de maneira direta para início do capítulo 1 desta tese.

RB – [...] se não aparece a linguagem, o teatro cai lamentavelmente no território da atuação, em uma espécie de idolatria técnica. Não há outro destino que alguém cada vez mais fascinado em relação à técnica, mas cada vez menos em risco em relação à atuação. Todos os exemplos dos atores mais interessantes são os que seguem até o último momento buscando linguagem para poder diluir-se, para poder soltar-se e perder-se.

Eu – Como se dá a formação desse ator que não é mais intérprete de uma obra, mas propositor de signos? Como você trabalha isso na sua escola?

RB - Sim, é totalmente distinta, com técnicas primárias que qualquer disciplina física mais ou menos inteligente propõe, sobre as quais deve coincidir certa eficácia sobre o funcionamento do espaço, para percepção de que as técnicas não são puras, que estão determinadas por algum tipo de linguagem que se quer construir. Para essa ideia do “entre”, os atores devem ser muito inteligentes e sensíveis em relação a poder suportar e sustentar o fato de que não haja nada; há ideias, mas ainda não há textos, não há definições, data de estreia... Sobretudo, o interesse é trabalhar em comum com certas ideias propostas pela direção. Isso funciona também como uma espécie de garantia – falo exageradamente – de que vai haver poesia, de que a formulação pede uma hipótese poética. Esse é o acordo básico. Há uma busca nos ensaios que tem a ver com a ideia de que o que se construa vai produzir seu próprio encadeamento. As diferenças entre os atores têm a ver com diferenças tonais e expressivas e está bem que assim seja, porque essas são multiplicidades para a cena. Essas diferenças de qualidades físicas, energéticas, etc. Os intercâmbios são parte do ensaio. Não há possibilidade de estruturar os ensaios. Os ensaios são fonte permanente de associação, um território enormemente fornecedor e, senão o é, se torna entediante. Os ensaios não são apenas um termômetro do que vai ser a obra, senão, seu fundamento. Nos ensaios, estão em jogo todas as políticas e todas as estratégias da linguagem, que se vão desenvolvendo. E os espetáculos tem que tratar de manter algo do estigma dos ensaios, que tem algo do acaso, (algo) menos definitivo, como, de repente, começa a ser o objeto final, que tem algo, às vezes, de senhora burguesa, de (querer) manter demasiadamente seus limites, suas definições. O espetáculo deve conter esse elemento instável que os ensaios promovem.

Eu – E o treinamento...

RB – Não há marco técnico definitivo para isso. Me parece um pouco distinto em respeito ao poético na atuação, mais relacionado à singularidade dessas pessoas no momento de atuar. Há técnicas que promovem essa possibilidade e há outras que são ingenuamente fechadas. Todas as técnicas da introspecção, a ideia do biográfico como fornecedor de campo emocional... me parecem técnicas muito primárias, muito ingênuas, muito condutivas, (que) revelam também a necessidade de obter resultados; são técnicas muito ligadas à indústria. Nós não temos uma técnica específica de atuação, porque o singular se desenvolve quando aparece a personalidade

⁶⁶ Aqui apresento o último trecho da entrevista realizada com o diretor, pois parte dela está editada nesta sessão, na apresentação do capítulo.

poética do ator. O tema é gerar as condições para que esse intercâmbio se produza. É muito mais difícil para a direção gerar a condição de abertura e de confiança e de fluxo do que uma situação de contenção autoritária, de reprodução de um modelo dado, ou de um conceito previamente proposto. Esse é o fundamento de tudo. O momento da improvisação é o momento de maior possibilidade de pôr em jogo seus distintos níveis técnicos em relação à cena: seu trabalho com o espaço, seu funcionamento rítmico, sua associação temática verbal e seu campo expressivo. E, sobretudo, sua capacidade de gerar teatralidade. A improvisação indica a capacidade dessa pessoa de perceber o teatral, de como gera teatralidade esse corpo. E que seria a teatralidade? Parece que seria algo que narra mais de uma coisa [...] para a percepção de que existe mais de um discurso, mais de um relato, mais de uma situação a cada momento. [...] A experiência, nós a buscamos intensamente – as situações que narrem a experiência de um acontecimento possível de ser informado, e não a informação sobre certas coisas, certos estados, certas situações...

Eu – Me interessa muito esse processo em que se descobre o que a obra vai propondo, as coisas que vai apresentando, mas, às vezes, o risco é não haver (como muitos colocaram) uma profundidade poética...

RB – Claro, mas isso também acontece com os textos escritos. Não é garantia para nada o procedimento, senão, bastava desenvolver o procedimento para se produzir linguagem.

APÊNDICE B - Entrevista com Sergio Boris

Villa Crespo, outubro de 2016⁶⁷:

SB – O trabalho é de investigação em relação ao ensaio, aos corpos no ensaio, aos temas, ao que possa aparecer na relação entre a direção e a atuação; um trabalho de muita produção de textualidade teatral, que não significa apenas o que se diz em termos enunciativos, mas também o que começa a aparecer como signo teatral: os tempos, os estados, as cores, os tons, as velocidades, os ritmos, a musicalidade. [...] A proposição é trabalhar sobre uma acumulação dramática que não passe pelo que se diz, mas que passe por essas forças expressivas que atuam entre si. E também há isso de que a atuação não atua somente o personagem; nessa situação específica atua também algo que me une aos outros, um plano que não é só o personagem na situação, mas isso que me dá corda e que me une com os outros. Então, o ator ganha algo que tem a ver com esse ‘entre’, com essa corda musical que une com os outros. Porque, também, o ator que atua somente o seu personagem, que trabalha só, que se encerra na identidade, começa a ser inverossímil, porque a vida é muito mais do que isso; (na vida) a identidade está sempre em dissolução. Na vida, se é um com um e outro com outro, então, onde está a identidade? Começa a aparecer um ‘entre’, e é isso que gera o teatro, que o particulariza. Então, quando se começa a dizer que o teatro é porta voz de certos discursos, de certos enunciados, modernos ou pós-modernos, positivistas ou irônicos e cínicos, como começa a aparecer no teatro pós-moderno, o que se vê é sempre o plano do enunciado, nunca o ‘entre’, o espetacular. Nesse tipo de trabalho (colaborativo), a construção dramatúrgica sempre está ligada à direção, e a direção se constitui com os atores. À diferença do que acontece com a categoria ‘autor’, que trabalha em solidão e não necessita da direção e da atuação, os elementos da direção e da atuação se

⁶⁷ Também editei esta entrevista (como as demais), extraindo dela os momentos que se relacionam diretamente com o tema da pesquisa, pois como se tratam de entrevistas não estruturadas, uma conversa introdutória foi necessária para adentrar o universo específico da investigação, havendo no próprio decorrer das entrevistas muitas digressões do tema principal.

necessitam para existir. Então me parece que aí está o núcleo. Porque aí há uma busca poética, mais do que uma busca de procedimentos. Me parece que quando se trabalha com um texto prévio, sempre há uma desconfiança sobre o não dito, então, se tenta narrar tudo o que se diz, porque não se está trabalhando com o procedimento do tempo, da musicalidade, do espaço, mas somente com o que se diz. Então, aparecem, em sua maioria, personagens que se explicam com aquilo que dizem. Quase não há situações, mas explicações sobre o que desejam. Esses textos são muitas vezes explicativos porque desconfiam dos procedimentos de construção (cênica), porque os desconhecem, porque (o autor) não (os) sabe. E passa pelo que se diz, quando, na realidade, os saltos qualitativos dos personagens, os devires dos personagens estão atravessados por outras forças que não são o que se diz. [...] porque a situação em que estão os personagens, concretamente, narra. E isso me levou a pensar uma dramaturgia do espaço.

Cito um trecho do jornal *El País*: “Nesse processo de criação de *Viejo, Solo y Puto*, o atorial e a direção se retroalimentaram em uma dialética entre a intensidade do ator e uma visão totalizadora do diretor⁶⁸.”

SB – O alimento que propõe a atuação e a direção é consequência de todo esse processo. Os personagens vão nascendo, vão aparecendo quase inconscientemente.

Eu – Quem escolhe? Você tem uma visão privilegiada por ser o diretor – alguma coisa te prende a atenção? Como se dá o processo de escolha? Porque esse é um trabalho muito difícil, uma vez que o ator pode propor continuamente, mas é o diretor que tem que escolher sobre as inúmeras proposições. É uma visão que tem que captar muitas coisas ao mesmo tempo, captar tudo isso que surge ao mesmo tempo e em movimento. Esse trabalho, então, é bem distinto do que ocorre em uma criação coletiva, em que o ator tem mais autonomia sobre as escolhas dramáticas, não?

SB – A direção tem essa responsabilidade de construir a dramaturgia teatral. A escritura não é súdita do que surge nos ensaios, mas os ensaios são estímulos também para uma escrita por fora dos ensaios, de organização e de proposição; há esse espaço de escritura que também estimula o trabalho da cena. Na criação coletiva, começa a aparecer uma hipérbole da categoria de autor, tudo se justifica pelo que se escreve, não há uma preocupação com uma linguagem totalizadora, onde uma polifonia revela um narcisismo artístico potenciado. Outra coisa é descobrir o que nos une, que pode ser observado pela direção, que é o lugar que tem essa responsabilidade dessa visão sobre uma combinação de signos a partir do que está em jogo, a partir do que se escuta e se vê.

Eu – Por que o colaborativo?

SB – Primeiro porque é o que eu posso fazer, é o que me sai. Porque me sinto estimulado pela ideia da ocorrência expressiva que aparece nesse presente cênico que tem a ver com o ensaio, que aparece como ocorrência e que sempre é entendida como algo arbitrário, superficial, mas também (que) é estar sensibilizado por algo que passa pela cabeça quando se está vendo e (que) não (é) atravessado por julgamentos de “se convém ou se não convém”. Esse é o trabalho, e sinto que encontro uma forma de escritura teatral mais ligada ao que eu penso de teatro, que tem algo que vai sendo contado por esses tons, por esses espaços, por essas cores, essas velocidades; em (uma forma) que se conta e se narra muitas coisas. Esse meu lugar de ator me ajuda a construir algo a partir desse material expressivo, e é por isso que se vai ver teatro, para

⁶⁸ “En ese proceso de creación de *Viejo, Solo y Puto*, el atorial y la dirección se retroalimentan en una dialéctica entre la intensidad del actor y una visión totalizante del director” (tradução minha).

se encontrar com essas expressividades, não para que apareça uma boa literatura. Porque uma boa literatura no teatro é pobre, se é só isso. [...] é sempre o corpo do ator que traz a complexidade à palavra.

Eu – Me parece que você já está respondendo à minha pergunta, que seria sobre uma estética própria do colaborativo e que aparece de distintas formas, desde uma forma mais hipertextual ou polifônica até uma mais sintética, orgânica ou unificada.

SB – Sobre o polifônico, tudo está legalizado pela impunidade do narcisismo. O mais estimulante é uma atuação que não está marcada somente pelo que propõe o personagem ou o ator, mas pelo que se produz nesse “entre”, com essa corda que me une aos outros, com essa musicalidade que me permite sair do meu compositivo. (O trabalho), ao contrário, (lida) com um compositivo que [...] é compositivo e expressivo, mas que não está ligado com a identidade, mas ao que me une aos outros.

Eu – Mauricio Kartun propôs a palavra *apofenia* – a capacidade de criar sentido e forma a partir de coincidências. Isso me parece útil para pensar o processo colaborativo, quando não sabemos bem quem produziu o quê e a única coisa que sabemos é que, quando acontece algo, é justo, está lá, aconteceu, algo nos uniu. Esse *acaso significativo*⁶⁹, ou *apofenia*, me parece uma chave boa para indicar momentos de afinação da imaginação nesse tipo de processo, até porque, também, é uma forma imaginativa de se pensar sobre isso.

SB – Sim, isso tem a ver com as ocorrências expressivas: tudo é alimento para esse mundo aberto que é o poético; e se é poético tem que ser aberto, metafórico, disparador. Não tem que ser fechado, não tem que dizer algo somente, tem que propor mais perguntas que respostas.

APÊNDICE C - Entrevista com Claudio Tolcachir

Timbre 4, outubro de 2016:

CT – (Sobre o processo de criação em *La omisión de la familia*) Eu nunca tinha escrito um texto. Tinha um elenco antes da obra e, aí, tratei de pensar, de imaginar personagens que eles não tinham feito e que fossem muito diferentes deles. Isso são pretextos para que eu comece a gerar imagens, para que comece a criar. No caso, (houve) um período de cinco meses de improvisações antes que eu comesse a escrever. Eu lhes disse muito pouco dos personagens, porque sabia que se lhes desse detalhes, eles iriam tratar de tentar atuar essa forma. Me interessava mais que eles não tivessem muita ideia de como atuar.

Eu – Havia personagens e uma situação dada?

CT – Muito pouco. Sabia que havia uma família, que havia um comportamento, um certo transtorno nessa família e sabia como queria que cada um jogasse. Então, lhes dei, a cada um, algo com que ocupar suas mentes, (lhes disse) que história tinham em suas mentes, que tipo de vínculos tinham entre si. E uns estavam (improvisando) na cozinha (da casa), outros no banheiro, no quarto, e muitos improvisavam sem mim, pois não estavam fazendo nada para mim, estavam como que habitando uma cabeça, um personagem. Eu lhes pedia que não tentassem gerar situações interessantes, só queria que estivessem ali. Se quisessem falar, se não quisessem falar, que simplesmente estivessem (como personagens). Então, havia uns que

⁶⁹ OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Campinas: Unicamp, 2013.

falavam, outros que não, que se escondiam. E estava (tudo) bem, porque (era para) que conhecessem esses personagens. Para que eles soubessem quem eram (os personagens), para que depois eu pudesse começar a escrever sabendo quem (eles) eram. E, pouco a pouco, nesse processo de improvisação, começava a ir propondo algumas coisas... então fiz personagens multidimensionais, com muita história, com muito volume. [...] O que eu gostava muito nesse processo (assim como em *Dínamo*, no qual houve um laboratório muito extenso para a criação de uma obra quase sem textos, ou melhor, composta por três monólogos físicos) é que eu buscava por acidentes. Me concentrava em buscar acidentes, não estava aferrado a certezas, criava condições para que esses acidentes acontecessem, para poder descobrir coisas inesperadas.

Eu – Você crê que há uma estética própria desses processos colaborativos?

CT – Creio que sim. Quando a pessoa se interna nessa aventura do vazio (de buscar algo no vazio) é porque está buscando algo novo. Quando não sei nada, é que as coisas vão aparecendo, assim como a necessidade de escrever a partir do corpo dos outros e a maneira de fazê-lo. É também muito angustiante, se não se tem uma fé na intuição. Há algo de uma pressa no que se está buscando, mas temos que confiar no que vamos encontrar. [...] O que percebo é que muitos atores que começam a escrever, partindo desse método colaborativo, ou seja, a partir da cena, começam a criar sua própria poética. Essa poética tem uma estética distinta a do autor de gabinete, por exemplo, ou do encenador, que é mais ligada ao conjunto dos elementos cênicos. A capacidade do ator de eleger o que quer contar e como, o espaço em que contá-lo... Não é o ator obediente, mas um ator mais crítico e criador, (que) parte de sua capacidade de observação do mundo, para poder saber aquilo que o comove no mundo e (para) querer expressá-lo. A questão não é o estilo, um resultado estético. As pessoas têm que ser honestas em dizer que é assim que lhes sai a obra. O que me encanta é quando sai algo genuíno, honesto. Quando se busca acidentes, aí começa a criatividade; quando se executa apenas aquilo que se tem em mente, é como se estivesse executando uma melodia conhecida.

Eu – Esses *acazos*, os artistas plásticos reconhecem como imprescindíveis para a criação, porque quando acontecem, surpreendem, mas, ao mesmo tempo, vem para resolver um problema que estava posto pelo processo, pelo próprio trabalho. Então, ao mesmo tempo, se os reconhece porque, de alguma forma, já se estava esperando por eles.

CT – Sim, pode ser. Eu não sei, mas reconheço quando aparecem.

APÊNDICE D - Entrevista com Ricardo Talento

Café La Ópera, outubro de 2016

RT – O processo começa com a pergunta: do que querem falar os vizinhos? Porque o teatro comunitário está inserido em um bairro, um território determinado. Por onde andam seus fantasmas, suas fantasias, aquilo que se quer comunicar a outros? Porque, no teatro comunitário, está presente o tema da comunicação. Não é um teatro de exibição, onde eu exibio minhas técnicas, mas aquilo que desejo falar para outros. (O tema nasce de) um desejo por uma comunidade mais afetiva, e não há trilhos para isso, para comunicar-se com o outro. Ainda que estejamos muito conectados pelos meios de comunicação, não há uma proximidade humana como em outras épocas. E o teatro necessita disso, desse contato humano com o outro. Senão não ocorre; essa cerimônia não pode ocorrer. Então, nessa cerimônia de contato humano, aparece o germe da dramaturgia. E, aí, aparece um feito que é algo que eu não chamo de uma

criação coletiva, mas de uma criação de aporte coletivo. Porque quando se fala de criação coletiva, se elimina a figura do dramaturgo, que é essa figura que sintetiza poeticamente uma obra. Porque se não há quem sintetize essa obra de aporte coletivo, seria um Frankenstein. Porque falar de criação coletiva, parece que foi o Espírito Santo... eu, como dramaturgo, tenho a possibilidade de aportes coletivos numerosos, para provar cenas, para disparar imagens. Eu utilizo improvisações a partir de uma palavra disparadora, às vezes utilizo um conto, às vezes armo uma cena e, sobre um mesmo texto, aparecem imagens totalmente distintas. Tudo isso se pode agregar quando se tem um elenco numeroso e não se tem um produtor dizendo que se deve terminar a obra. São vantagens que se tem. Às vezes, esses processos são de um ou dois anos, e isso também engorda a essência do espetáculo. Porque há tendência para que se arme e se organize e pronto! Em outras palavras, é permitir-se tempo para ver se o que se esteve fazendo tem sentido, porque já está macerado. Porque no processo de trabalho se vai perdendo distância. Então esse estiramento de tempo, esse maceramento ajuda muito a que se possa elaborar melhor o espetáculo. E ainda fazer todo um processo de maceramento com o público. Essa maceração pode levar anos. E vai ficando a essência. No começo, aparecem os temas; passamos, então, para as improvisações e aí vão aparecendo as pérolas.

Eu – E como você as capta? Porque isso é um trabalho de chinês, esse olho para os detalhes expressivos, para teatralidades específicas no meio de tanta proposição, como você disse, de aporte coletivo.

RT – Aí deve entrar a intencionalidade dramaturgica. Porque, senão, esses sinais passam ao largo. Não há ninguém que os capte.

Eu – Que você vê de diferente ao ver um espetáculo montado a partir de um texto dramático, prévio, escrito em gabinete?

RT – Há uma diferença na forma de escrever. Isso já te cria uma coisa distinta de como abordar a dramaturgia. Se eu tenho 80 vizinhos, tenho que criar 80 personagens, os diálogos não podem ser longos e, ao final de cada cena, deve entrar uma música que sintetize o momento ou uma história; o coreográfico também conta muito, o que, às vezes, com a dramaturgia convencional se conta com os diálogos.

Eu – Falemos dos aspectos políticos-ideológicos desse tipo de criação.

RT – O teatro é uma cerimônia de comunhão e de comunicação. O ser humano necessita da cerimônia para afastar seus medos – os rituais tinham um sentido profundo. Essas cerimônias lhes permitem (aos vizinhos) contar o que lhes passou. Esse ritual permite elaborar as coisas.

Eu – E sobre a imaginação? A imaginação do ator em montagens de um texto dramático busca pelo personagem criado por um outro; (nele) o ator é um intérprete. Mas em processos colaborativos, o ator é um propositor de signos. Eu gostaria que você falasse dos aspectos éticos e políticos dessa autonomia do imaginário do ator que se dá nesses processos.

RT – O tema (era) interpretar e consumir a imaginação, a ficção de outro. Poder expressar em cena a sua própria ficção é um fato revolucionário. E aí há um outro tema, que é o da criatividade. Eu creio que a imaginação é uma essência humana, não um patrimônio dos artistas. Há seres que puderam desenvolver seu potencial criativo e há seres que foram mutilados desde que nasceram. Se mutila porque, senão, não poderíamos viver no mundo em que vivemos, esse mundo instrumentado no uso do ser humano por outro ser humano, esse mundo de tanta

indiferença. Se pudéssemos desenvolver a imaginação humana, já não aceitaríamos este mundo, já teríamos inventado outro mundo. É muito subversiva a imaginação. Porque se se pode expressar de uma outra maneira, se pode revelar o que te impõem. Em outras palavras: “isso é assim, mas poderia ser de outra forma”.

APÊNDICE E - Entrevista com Guillermo Cacace

Café Martinez, novembro de 2016:

Eu – Vamos falar sobre o processo de direção de *Mi hijo sólo camina un poco más lento*? Foi interessante ver, no espetáculo, que o texto estava no corpo dos atores, não era informação adicional, não explicava – o que não acontece muitas vezes. Eu sei que o texto não foi criado com base em um processo colaborativo, mas queria entender um pouco sobre o seu modo de dirigir teatro, sabendo que você também é autor-diretor e que dirige seus textos, e que escreve textos a partir de um processo de encenação.

GC – O que acontece é que minha busca sempre teve a ver com o trabalho do ator. Eu parto do entendimento de que o teatro é um lugar que me aporta não uma racionalização por fora do corpo do ator, mas, ao contrário, a partir do meu próprio corpo. Como ator, às vezes acontece uma passagem à direção, na qual o que sigo utilizando é a minha compreensão do fenômeno da atuação, a partir de mim mesmo, para poder, depois, estabelecer relações com os outros. Me interessa muito pensar a figura do diretor não como um intelectual que tem a capacidade de compreender logicamente como traduzir um texto a um acontecimento, senão, entender que há um corpo sensível da direção que está se comunicando com outros corpos sensíveis, que são os dos atores, e que, a partir disso, pode-se começar a gerar alguma ordem de acontecimentos. Me assombra bastante quando comprovo que segue havendo uma espécie de fé logocentrista no trabalho de análise do texto, dos significados do texto. Por exemplo, no encontro com os atores, uma vez que havia lido o texto, começo a jogar com possibilidades físicas desse texto no espaço e, às vezes, prefiro que não saibam – se se pode confiar em uma proposta que pode ter alguma coisa interessante para se trabalhar – inclusive prefiro que nem leiam o texto. Posso passar até quinze dias sem que os atores saibam de que se trata a obra. E o que eu chamo “armar uma espécie de disposto de percepção”, que tende a sensibilizar o ator, é um modo de abrir um canal para preparar seu corpo para o que vai ser a obra. Porque cada vez estou mais convencido que não há problemas de compreensão intelectual de uma estrutura dramática. Não me encontrei nunca com um ator que não soubesse, terminada a escola e sabendo ler e escrever, entrar em contato com um texto e o que tem que fazer. Muitas vezes, me dei conta de que essa intelectualização e esse conhecimento nos levam a ilustrar o que se entende, porque, inclusive, se intui que seja o que eu estou buscando (como diretor).

Eu – Uma pergunta: Quando você escolhe um texto, já sabe aonde quer ir, o que quer dele?

GC – Não. Quando eu me coloco em contato com um texto, o que trato de ter é uma atitude suficientemente aberta para saber se esse texto impacta em algum lugar. Até que eu digo: vale à pena trabalhar sobre esse material. Em um lugar basicamente sensível. Não me interessam os textos em que rapidamente entendo o que querem dizer, (quando) sua proposta política, sua proposta filosófica aparece explícita. Me encanta a reflexão, mas para isso prefiro ler filosofia. Na reflexão, que entendo ser algo muito importante para qualquer ser humano, encontro alguns canais que, para mim, hoje, não são os do teatro. No século XXI, crer que o teatro tem uma missão de fazer-nos pensar sobre o mundo... pode ser que alguém veja sentido nisso. Para mim, não. Basicamente, para mim, só vale se esse sentido produz algo mais para sentir, a

possibilidade de encontrarmo-nos e sentirmos algo. [...] O que acontece com “Mi hijo sólo camina un poco más lento” é que é um autor croata muito jovem, e o que mais me comove é que são todas perguntas as que tem, quase “tchekhovicamente”; não é um autor que entendeu algo e quer usar os atores e o diretor para comunicá-lo, mas que, aqui e agora, está se perguntando algo e quer fazê-lo contigo. Então, se eu converto suas perguntas em uma resposta, me parece que lhe subtraio a riqueza do material. Quero que tenha a riqueza de propor uma pergunta e não a responder, que fique algo completamente aberto e que, no momento em que o ator te olha na plateia, estejam compartilhando a mesma pergunta. Então, aí, creio que se dissolve o trabalho clássico da autoria. Já não é mais um autor que tem algo a dizer, mas um autor que se propõe a construir algo com outro. E o teatro passa a ser político porque o autor tem vontade de construir algo coletivamente. Não é um teatro político porque há um iluminado para comunicar uma concepção do mundo, que é a concepção daquele que, em um grupo, teve mais tempo para pensar (risos), geralmente. E que esse tempo que teve para pensar é porque ocupa uma posição social determinada, que lhe deu o benefício desse tempo. Gosto de pensar como Rancière, por exemplo, quando ele fala, em “A noite dos proletários”, desse tempo que o proletário tem para fazer poesia. Não é um tempo em que são comunicados por uma poesia de outro, mas que eles próprios fazem a sua poesia nesse tempo que lhes sobra para o ócio. Me parece que, inclusive, sendo o propósito de muitas obras ter um discurso emancipador da condição humana, no procedimento artístico terminam submetendo sua ideia às mesmas relações que criticam, ou gerando um teatro de cumplicidade intelectual. Então, o (meu) procedimento tenta matar um texto literário, subtraindo-o nos primeiros encontros com os atores, para gerar um texto físico, que inclua o texto literário, mas que, com essa maquinaria que se arma de trabalho físico, se dissolva esse poder logocêntrico que todos vamos lançar mão por tendência humana e cultural.

Eu – O que você está dizendo é como se fosse iniciar um trabalho de criação coletiva, como se o texto servisse apenas como pretexto, e não como se fosse uma montagem para poder colocá-lo de pé.

GC – Não, claro que não. E trato, no momento em que começamos a trabalhar, de somar-me ao ator e à toda a equipe criativa como um a mais a ser atravessado por cada ensaio. Se eu, com relação ao texto, preparo em minha cabeça um plano, uma concepção, estou subtraindo uma possibilidade de que ocorra algo da ordem do que se sucede aqui, agora. Estaria respondendo a um plano que eu armei para poder responder a um texto. Então, trato de vencer uma tradição muito forte, que é: o diretor trata de ter imagens em relação a um texto e de transmitir essas imagens para ver como os atores as fazem possíveis. Esse caminho me parece estabelecer um filtro com relação a um texto, e não me permite surpreender-me com o que os atores podem gerar; só há uma primeira produção solitária de imagens.

Eu – Mas se você parte de um texto, certamente tem algumas imagens despertadas por esse texto para conduzi-lo na criação desses dispositivos de trabalho prático com os atores, não?

GC – Não. Eu chamaria mais, para colocar um nome: hipóteses de sentido. E, então, prevalecem algumas sensações, mais que imagens. Então, trato que essas percepções me coloquem a trabalhar com esse coletivo, com um grupo de atores. Porque a imagem seria: “eu vejo uma casa”... Creio que a imagem tem a capacidade de estruturar demasiadamente. Troco por percepção, que me parece um terreno muito mais ambíguo. A percepção tem a ver com algo que eu talvez nem sei como poderia nomear.

Eu – E o que seriam essas hipóteses de sentido? Como você trabalha a partir disso?

GC – Talvez seja melhor referir-me a algum trabalho em particular. Por exemplo, há uma clássica do teatro argentino, que se chama “Stéfano”, escrita por Discépolo em 1928, e que fala de um imigrante italiano que chega na Argentina nessa época. Meu primeiro encontro com os atores consistiu em juntar-nos para comer. Comemos, tomamos muito vinho e, depois disso, pedi à assistente da obra que tivesse preparada uma Kombi, e lhes pedi, por favor, que ninguém me perguntasse onde íamos, porque ia levá-los a um lugar. Então, depois de comer e beber bastante, subimos em uma camionete e fomos ao porto de Buenos Aires, que era onde chegavam os imigrantes pela primeira vez na Argentina. No porto de Buenos Aires, se conserva até o hoje o que era o Hotel dos imigrantes, em Puerto Madero. Então, chegamos lá, e o que eu lhes pedi foi para passearem por esse lugar durante uma hora para ver o que se passava com cada um nesse passeio. E, depois disso, nos reunimos para um momento em que deveriam me fazer perguntas: “o que vamos fazer?”, “do que trata a obra?”, “qual é meu personagem?”. E, nesse momento, ninguém podia falar. Estavam muito comovidos por tudo que havia acontecido, conheciam a obra porque era uma obra clássica, mas não tinham vontade de falar. E eu disse: “se vocês puderem suportar, então, eu prefiro que não falemos e que nos encontremos no segundo ensaio. No segundo ensaio, eu havia ido com a assistente a uma feira de móveis velhos, que há no bairro de Pompeya, e juntado muitos móveis velhos. Então, quando chegamos à sala de ensaio com a sensação do último encontro, a única coisa que queria era que se cruzassem, se olhassem, se sentassem no meio desses móveis, que pareciam móveis de 1928. A partir desse momento, uma vez em que já estavam ganhos todos esses dispositivos sensíveis neles, então, com a assistente, começamos a ler alguns trechos da obra e lhes dissemos: “aquele que queira, comece a repetir alguns desses textos”. Quando terminamos esse ensaio, aí sim, lhes disse: “você vai fazer esse personagem, você vai fazer aquele personagem, você aquele, etc. para, da próxima vez, seguirmos improvisando pelo espaço”. Na semana seguinte, começamos a ler o material. (Assim) ou explico, ou invento, como um químico trabalhando em um laboratório, as situações que, creio, são hipóteses e nada mais, que vão despertar a sensibilidade, que vão nos conectar com nossos avós, com o passado, com as frustrações dessas pessoas que vieram “fazer a América”... Com a aventura, com o não-saber, basicamente.

Eu – Mas, tampouco, poderia dizer que isso indica um caminho de uma imaginação mais sensual, mais material, através de seu contato com as materialidades mais distintas, com a comida, com o vinho, com o percurso do hotel, com os móveis velhos, com o espaço, com esse cruzar, falar, sentar, olhar, que seria mais um jogo com as materialidades da cena?

GC – Sim, o caminho não é abstrato, é absolutamente material, concreto porque a cena é material, se é isso que você coloca...

Eu – Porque me parece que, quando se começa pelo corpo, tudo se altera. Digo, pelas coisas. E a imaginação pode ser isso também. Chekhov trabalhava por um caminho que veio de Stanislavski, mas que se tornou muito mais sensual em termos de imaginação.

GC – Meu problema com a palavra *imagem* é pelo modo em que o termo é tratado em Buenos Aires. Algo mental, algo congelado, frisado. Como algo colocado pelo diretor, que, sozinho, tem que transmitir ao ator. Eu dou muitos cursos de direção, e sempre me perguntam: “como faço para que minhas imagens sejam transmitidas aos atores?”. E eu sempre lhes respondo: “fazendo um outro trabalho de direção” (risos). Me parece que a imagem arma um *telos*, um destino, e então mata tudo o que pode escapar a esse destino pré-fixado no imaginário do diretor, não?

Eu – Parece que você trabalha de uma maneira muito autopoética, na qual a obra vai gerando

sua própria forma de existir...

GC – Me parece que o texto é uma situação já muito estruturada, não importa que tipo de dramaturgia se escreva. Então, se o ator se conecta com algo que já está estruturado, a mim me interessa (como diretor) desconstruir algo que já está construído, porque entendo que o dramaturgo não partiu de uma estrutura, mas de um lugar muito mais caótico, que terminou numa estrutura. Então, se o ator se conecta com uma estrutura, se converte em um administrador. É como um administrador de um texto. É como um bibliotecário, que busca ver que categoria de si mesmo pode por neste texto. E quanto mais experiência tem o ator, neste sentido, pior. Creio que o trabalho deva ser romper essas categorias.

Eu – E quando é você quem escreve o texto, como trabalha? Já leva um texto pronto, ou semi-pronto para a sala de ensaios?

GC – Trabalho dessa forma (com os atores), com esse tipo de escritura cênica, colaborativa. Ainda quando tenho que escrever um texto prévio, não posso me pensar como dramaturgo.

Eu – Então, porque escreve um texto prévio?

GC – Nesse caso... olha, sempre foram casos muito diferentes, nunca houve uma situação idêntica a outra. Por exemplo, uma das primeiras coisas que escrevi respondia a uma situação traumática da minha infância. No bairro em que eu vivia, havia uma senhora que tinha um romance muito forte com um cachorro e que recebia uma condenação muito forte de todos os vizinhos. E eu tinha também o discurso de toda minha família, que também a condenava. Mas quando me pus a escrever essa obra, me dei conta que de gostava dessa senhora, não a condenava e que entendia que ela podia se apaixonar por um cachorro. Então, quando comecei a escrever essa obra com o discurso dos vizinhos e da minha família, criei um monstro condenável que merecia estar preso. Mas à medida em que fui escrevendo a obra, me dei conta de que se podia amar um cachorro. Ou seja, a obra desmentiu algo que eu havia herdado, e aí comecei a me entusiasmar muitíssimo em compreender essa relação. Então, eu vou te dizer que o que me levou a escrever essa obra foi talvez algo que não entendi nunca, porque essa senhora, um dia, fazendo amor com seu cão, leva uma mordida, tem uma hemorragia e morre ensanguentada. Então, eu te digo, essa situação para o mundo de uma criança, um menino-adolescente, havia criado algo aberto...

Eu – Como se chama essa obra?

GC – *Doméstico*. Há outras obras que já comecei a assinar... depois há outra obra, que foi um processo colaborativo com Mauricio Kartun, que era uma releitura de uma peça de Armando Discépolo. E havia um problema. Para mim, a obra parecia muito *naïf*, muito ingênua para uma encenação contemporânea, não pela construção, que é perfeita, mas por alguns procedimentos. Então, perguntei a ele como poderia encená-la no século XXI, e ele me disse: “Escrevendo-a você. Escreva a tua versão da obra de Armando Discépolo”, e eu lhe disse que só faria com a assistência dele, porque eu não sou autor. Com essa insistência de que “eu não sou autor”, escrevi “Sangre”, que é a minha versão de “Babilônia”, de Discépolo.

Eu – E sempre em seu gabinete e, depois, como diretor, que é uma espécie de outra pessoa, para trabalhá-la em cena?

GC – Não, nem sempre. Há uma outra obra, que se chama “Mamá”, que é uma espécie de

“Oréstia”, de “Electra”, dos Átridas, de toda a família. O que eu disse aos atores foi: “tenho muita vontade de trabalhar com a tragédia grega”. Então, o trabalho foi selecionar da tragédia grega a “Orestia” e incluir também outras obras, “Electra” e outras produções sobre essa família dos Átridas, e começar a trabalhar com os atores. E o único que ficou da “Orestia” foram os nomes: Orestes, Clitemnestra, Agamenón... em uma obra que se passava no subúrbio de Buenos Aires, em um terraço para ano novo. Mas tudo isso surgiu das improvisações com os atores. Um processo completamente distinto, no qual a colaboração não foi com um outro autor, como Mauricio Kartun, mas com atores que improvisavam e geravam o que eram os diálogos, que depois eu reunia a partir da encenação em uma dramaturgia segunda, digamos.

Eu – Isso me interessa muito. Me interessa saber como se dá a participação do ator na escritura de um texto dramático. Como seria essa categoria de possível coautoria em um processo colaborativo, como participa ele dessa escrita?

GC – De uma maneira muito simples. Eu chego nos ensaios e começo com esses dispositivos sensíveis, depois trato de gerar situações que quero que improvisem, alguma motivação. Começamos (então) a eleger algum lugar no espaço em que isso transcorra e eu digo, por exemplo: “hoje vamos improvisar Electra discutindo com sua mãe”. Se vejo que Agamenon pode participar, digo: “entre Agamenon e veja no que pode defender Clitemnestra”. Então, os atores, em suas posições, improvisam sobre essas situações que se vão armando, um dia após o outro, e, depois dessas situações, se vai armando um texto.

Eu – De toda a sua experiência, como ator, diretor, autor, diretor-autor, autor colaborativo, você percebe que há algo como uma “estética própria do colaborativo”?

GC – Sim, isso aparece muito fortemente em “Mi hijo” (*Mi hijo sólo camina un poco más lento*), que é algo que quero seguir fazendo, porque comecei a ter um apetite para seguir investigando essa direção que tem que ver com declarar um estado de ensaio permanente sempre e em todas as funções e, inclusive, quando a obra se declara terminada, declarar que não está terminada até que saia de cartaz.

Eu – O que isso gera em termos práticos, visíveis para o público, por assim dizer?

GC – Gera algo que dissolve essa postura do ator de encerrar-se dentro de uma estética que considera que se deve criar algo para enfrentar o público, para que não tenha nada com que enfrentá-lo, senão apenas estar com o público.

Eu – É o mais difícil.

GC – Exato. Como fazemos para estar com o público sem que haja algo absolutamente armado, quando o não-armado e o inconcluso, o aberto são o que torna a cena mais porosa para que o público possa entrar, alojar-se na imperfeição da obra?

Eu – Muito obrigada por mencioná-lo, porque comumente pensamos que para que o imaginário funcione, temos que nos fechar sobre o ficcional, criar círculos de atenção que excluam o público – se necessário, cada vez menores – criar uma 4ª parede, a fim de apartarmos-nos da realidade concreta do teatro, essa barreira intransponível ao imaginário ficcional para a materialização de uma ilusão perfeita sobre o palco (estou falando em termos stanislavskianos, em termos de uma teatralidade bem-sucedida do ponto de vista da atuação e dramaturgia realistas, ainda hoje em vigor). Isso servia para se afastar da materialidade...

GC – Claro, de um encontro. Era um encontro que se dava apenas em termos de um imaginário literário. Mas o que me parece é que se pode ter um contato vertiginoso, abismante, que pode ser físico ou não, não importa. O ponto é que se constrói uma situação na qual eu não tenho que me encontrar com você a partir de algo terminado (ou pré-determinado).

Eu – Isso destrói um tanto essa imagem do “ator sagrado”, vertiginoso.

GC – Exatamente. Já morreu com Grotowsky, com Stanislavski. Já morreram todos. Não temos mais pais. Temos que assumir a orfandade. Estamos completamente desamparados e temos que tentar nos encontrar sem que papai nos diga como.

Eu – A maioria dos palcos alternativos de Buenos Aires – que são muitos – não tem condições físicas e financeiras para poder colocar em cena esses deuses...

GC – (risos) Gregos.

Eu – Isso não quer dizer que o que se produz aqui, em termos de atuação, não seja muito forte.

GC – Sim, é muito forte. Tampouco se trata de negar Grotowsky, Stanislavski, Meyerhold, Vantagnov, Chekhov... Mas não se pode viver à sombra dos pais. Senão, se trabalha para ser como eles, não para matá-los. Quero dizer, eles puderam fazer o que fizeram porque assumiram em algum momento que havia algo que não sabiam.

Eu – E algo que não queriam.

GC – Claro.

APÊNDICE F - Entrevista com Mauricio Kartun

Villa Crespo, outubro de 2016:

Eu – Pode-se dizer que o seu “Método dos sete passos”, apresentado no Seminário de Desmontagem de *Ala de Criados*, em 2009, serve também como uma possível metodologia para a criação coletiva?

MK – Sim, não poderia assegurá-lo, porque deveria percorrer cada um desses sete passos, mas, a princípio, creio que há uma série de coisas que, sem dúvida, funcionam para a criação coletiva e que lhe aportariam segurança em algumas de suas zonas frágeis. Uma das zonas frágeis que tem a criação coletiva é a necessidade de democratizar a decisão e a opinião em um grupo. Em outras palavras, quando se trabalha em um grupo grande, certa necessidade correta de aceitar o de um e o de outro faz com que, ao invés de somar, se retenha. Quanto menos complicado seja, mais facilmente todos alcançarão. Então, a característica de um texto de criação coletiva costuma ser a simplificação. Tem pouca complexidade, porque se tivesse muita, estaria sendo mais complicado o trabalho para o meu colaborador, aquele que co-labora comigo. Boa parte dos textos de criação coletiva não tem um imaginário muito singular, não tem subjetividade, porque a subjetividade está substituída pela coletividade. E a coletividade, que tem certos valores sociais interessantes em termos de criação de sentido, sempre é mais aguada, mais líquida. É vinho, mas é vinho com soda, sempre está mais diluída. Um dos mecanismos que faz

o trabalho subjetivo, por exemplo, e o que havia nesse segmento de que você fala é o que eu chamo de *acopio* (ou “ajuntamento” – tradução minha). O *acopio* é uma condensação de material com aura, *aurático*, um material prestigiado, que tem identidade poética. Este que eu faço como autor, na criação coletiva, é fundamental, porque a tarefa de fazer com todos um *acopio* de material comum, prévio, para um trabalho de improvisação ou de escritura, faz com que haja acordo poético. É fácil fazer acordos ideológicos, porque as ideologias estão tabuladas, são fechadas, são caixas perfeitas e conhecidas. É fácil fazer acordos filosóficos, porque a filosofia está publicada. Então dizemos: hoje nos coloquemos “nietzschianos”, hoje nos coloquemos “deleuzianos”; mas fazer acordos poéticos é o problema, porque o poético não é acordável. Fazer *acopio*, por exemplo, é um mecanismo para que a criação coletiva estabeleça acordos poéticos. Assim, um grupo fazer um acordo poético seria não apenas criar a cabeça comum que pensa, mas a cabeça comum que faz a poesia, que poetiza. O *acopio*, neste caso, para a criação coletiva, cabe muito bem, porque o que cria, o faz compensando a falta de matéria poética. Um exemplo de criação coletiva com meus alunos no curso: trabalhamos a partir de um tema disparador; com esse tema, cada aluno propõe cenas, situações ou monólogos na busca por aprofundá-lo. Trabalhamos muito com improvisações até conseguirmos um percurso textual que ainda não está posto definitivamente em palavras, mas, de alguma maneira, já é um percurso. Quando já está suficientemente trabalhado, elaborado, eu o vejo e digo: “falta isto” ou “sobra isto”, “é melhor desenvolver isto que é pouco, mas é bom”. Bem, chegamos ao acordo de que já está bom, (então, eles) me mandam esse material e eu faço o que seria uma intervenção poética. Em outras palavras, eu pego esse material e coloco aquilo que naturalmente carece à criação coletiva, que é justamente essa poesia singular; lhe ponho a imagem que, de alguma maneira, o termina. O que eu faço quando intervenho? Coloco o que falta à criação coletiva, que é densidade poética, singularidade poética. O *acopio*, por exemplo, seria um mecanismo muito bom para criar uma convenção poética comum na criação coletiva. Da mesma maneira, se pode usar a imagem geradora. Assim que, em linhas gerais, eu creio que sim, se pode aplicar. Talvez haja algum (passo ou momento da metodologia de criação dramatúrgica) que seja muito específico da escritura, mas, em geral, são mecanismo razoáveis de criação.

Eu – Intervindo na sua resposta, você acha que sempre falta densidade dramática em uma criação coletiva?

MK – Bem, o que eu quero dizer é que naturalmente falta, logo, alguns criadores encontram como dar-lhe o que falta. Mas nunca tem, de alguma maneira, o que falta. De início, a criação coletiva trabalha do geral ao particular, trabalha da casca à gema do ovo; mas a criação individual, em linhas gerais, se dá de maneira inversa: começa pela gema, do gene, da gênese, da origem, do profundo, e termina armando uma casca. Então, o que costuma faltar à criação coletiva é isso que tem a ver justamente com a singularidade da palavra, com a singularidade do imaginário, com o tom poético. Na criação coletiva, à exceção de grupos muito treinados, o tom aparece muito achatado. Se se trabalha com o tom realista, não se pode sair do tom realista porque o ator, ao improvisar, busca a verdade e não a poesia, ao passo que, quando escrevemos, podemos buscar a verdade e a poesia juntas. É muito difícil que um ator encontre poesia e verdade (em uma improvisação). O ator por formação, pelo menos o ator argentino, muito stanislavskiano, busca a verdade.

Eu – Tendo a achar que, no Brasil, somos um pouco diferentes. Não temos essa formação stanislavskiana tão forte. Eu acabo de participar de um trabalho em teatro documental fundamentado na criação coletiva, no qual fizemos uma espécie de colagem e trabalhamos com muitos documentos, mas, também, com cenas dramáticas, com textos mais épicos. Enfim, aproveito esse assunto para lhe perguntar se você vê uma diferença entre os métodos de criação

(tradicional e coletivo) em termos de uma possível estética cênica, porque, para mim, no Brasil pelo menos, me parece que (os textos coletivos) são textos mais fragmentados, muito polifônicos. Você percebe isso aqui na Argentina?

MK – Sim. A origem da linguagem é a boca. Não é a cabeça. A boca pode dizer palavras porque está ao seu alcance e, mais ainda, porque resultam lindas, eloquentes. Da mesma maneira, a linguagem teatral nasce de onde se a profere. Uma linguagem proferida da cabeça e da mão não é a mesma que uma linguagem proferida a partir do corpo e do espaço. Corpo e espaço tem uma capacidade de resolução extraordinariamente teatral que eu, escrevendo, não poderia fazer. Eu seria intruso no campo do diretor e do ator. Mas se se escreve, o ator e o diretor não são intrusos. São naturais desse lugar. Por tanto, a boca da criação coletiva, que é espaço e corpo do ator, cria linguagens muito mais fragmentadas – e eu diria, felizmente mais fragmentadas. Não é que é sua condena ser fragmentada. Não, é sua virtude. Trabalha justamente com uma fragmentação que é analógica à composição por corte, que é a do teatro. Podem fazê-lo porque estão parados nesse lugar, vendo e escutando. Quando se escreve, não se está parado nesse espaço, frente ao personagem, frente ao ator que o representa, nem frente à cenografia. Já não posso imaginar a cenografia. Eu imagino a cenografia e, dez anos depois, minha obra perde vigência (atualidade), mudam os sistemas cenográficos. Eu imagino um mundo real. Então, não cabe nenhuma dúvida de que eu não enfrente tudo isso. Agora, se o objetivo final de todo texto é a representação, em todo caso, um texto criado a partir de uma criação coletiva teria um *plus* a favor porque maneja um nível de edição de cenário maior do que aquele que se escreve (texto de gabinete). Qual é o seu contra? É aquilo de que falávamos antes: certa superficialidade poética. Corresponde, em linguagem, a uma série de acordos grupais para que isto não se torne muito complexo. Você afasta (esta dificuldade) com a presença final de um dramaturgo que assuma a carência disso e que, com um acordo de partes, termine dando (um) colorido. É como se dissesse: “há uma cor que está faltando, temos que chamar o colorista”.

Eu – Sim, mas também aí já houve um trabalho de improvisação, ou seja, a obra já propõe algo ao dramaturgo. Arrisco uma pergunta: Há alguma coisa aí já, na *forma formante*, que tem um sentido próprio e que quem vai trabalhar com isso (um dramaturgo) o percebe e vai extrair-lo daí, sem pôr ou sobrepor?

MK – Não põe. Não sobrepõe. Compõe. É diferente. Compor é “por com”. Para que você componha, algo tem que casar com outro. Isso é um velho mecanismo criador de sentido, que é *apofenia*, que é o trabalho de criar sentido e forma a partir de coincidências.

Eu – Uma sincronicidade junguiana...

MK – Sim. O encontro com o sincrônico na criação. Um dramaturgo que vai trabalhar sobre um texto de criação coletiva tem que ter uma abordagem apofênica. Quando eu co-laboro, eu não estou impondo nada, estou com-pondo.

Eu – Minha investigação é sobre a imaginação do ator nesse tipo de processo, porque me intriga muito saber porque vamos por um caminho e o autor, de repente, vê algo na improvisação, que é potente, e abre o material e desenvolve isso... Aí me parece que se faz notar um discurso próprio da obra; um imaginário próprio se revela, fala conosco, atores, o qual temos constantemente de perceber. Porque, em um processo colaborativo, não temos um texto para montar, então começamos por um pressuposto, às vezes um título, mas, ainda assim, algumas coisas funcionam, mesmo quando não temos um dramaturgo de fora, mesmo quando se trade de uma criação coletiva *stricto sensu*... então, minha pergunta a você é: como se dá essa trama?

Como afinar tantas imaginações? Isso é algo que verdadeiramente me escapa...

MK – Em princípio, tratando de encontrar uma consciência comum, na qual o mais difícil é encontrar o tom poético. Mas há outras coisas que são mais simples, certos lugares de coincidência – a palavra “coincidência” é “incidência com”, é espetar juntos no mesmo lugar, não? Como se consegue isso, a coincidência? Com o ato mais belo do ser humano que é colocar palavras ao inefável, falar o que aconteceu e tratar de colocá-lo em palavras, após uma improvisação: “que vi que aconteceu...” aqui começamos a fazer acordos. Repito, o mais difícil é a coincidência poética, o mais inefável, muito mais difícil de colocar em palavras. Mas sim, há outros acordos. Um, de repente, é dizer: “é muito interessante o que acontece com o personagem aqui, porque me recorda isso e aquilo”, aí, sim, já começamos a trabalhar com isso. Agora há um acordo e se vê crescer o material em uma série de acordos. Simplesmente (através de) acordos como esse. O interessante de um processo de criação coletiva é que obriga seus participantes a serem eloquentes com o corpo, mas também com a palavra. Não a palavra escrita. A palavra do encontro. Esse encontro é um foro. Esse foro é o que vai criando provocações, acordos, desacordos, discussões, mas é também o que vai fazendo crescer o material. Se volta e volta e volta, e cada vez que volta, vai a parecendo o material. Se está travado o trabalho, sempre haverá alguém que ilumine certas zonas e termine por destravar o material. Se está fluindo a energia de todos, vai ser mais veloz ainda o trabalho... me parece que se trata disso: uma dupla linguagem. Uma linguagem física e (uma) linguagem oral que, de alguma maneira, tenta por palavras o físico e, logo, vem um outro e segue na escritura desse texto. Mas antes de chegar a escrever o texto, houve duas linguagens diferentes: o corpo e a linguagem conceitual sobre o que aconteceu ao corpo.

Eu – Você disse crer na *forma formante*: *dada uma forma, esta cria sua própria condição completa*. E com isso, claro, seu sentido: a imagem no seu “fazer criando seu sentido e seu personagem” (como você disse a respeito da intervenção de Horacio Guarany para a criação do papel de Deus em *Terrenal*). Pode falar um pouco sobre isso, sobre a *forma formante*?

MK – Sobre “forma formante” há alguma teoria disponível... deixe-me ver um teórico que trabalha sobre isso... Luigi Pareyson. Sempre me emocionou muito saber que isso também está relacionado a alguns conceitos filosóficos spinozistas. Spinoza fala de uma natureza naturante. O que faz a natureza? Natura, cria e, por isso, é natural. Com a criação acontece o mesmo. Uma pessoa não vai por algo ao que não está. Uma pessoa não vai agregar-lhe, vai encontrar o que já está. Encontrar essas coincidências, essas *apofenias*, essas coisas que coincidem com alguma coisa. Portanto, essa imagem mais narcisista do criador que diz, a mim me ocorre algo, eu mudo para algo mais orgânico e natural que é: ocorre. São coisas que ocorrem, eu ponho para funcionar um mecanismo de criação e esse mecanismo vai encontrando suas convenções, suas palavras, seus mecanismos. E no momento em que os vou aceitando, há algo que vai acontecendo: a obra se vai armando, cresce. Como cresce a natureza, como cresce um corpo. Cresce porque se desenvolve. Desenvolver é envolver ao revés, é algo que está envolvido e que, de alguma maneira, começa a se des-envolver. Eu trabalho com a ideia de que o processo criativo se cumpre dentro do objeto criado. Então, isso significa que eu não vou colocar a partir de cima algo, mas a partir de dentro. Eu creio muito nesse processo, por isso, nunca lhe agrego coisas, nunca imponho nada, nunca o corto. Na realidade, o que faço é: des-envolvo coisas que estão dentro desse material. Se trata é de descobrir o que está lá dentro.

Eu – É essa qualidade de percepção que se necessita desenvolver...

MK – Isso também tem que ver com a atividade poética. A percepção do que está e do que tem

que ser des-envolvido. O que não se pode fazer, bem, se pode fazer, mas nunca dá bom resultado, é injetar. Tudo o que se injeta em um material se termina por perceber ser proveniente de uma outra natureza, como prótese ao invés de matéria proteica. Não é algo vivo que alimenta, mas algo que está embutido. Isso se vê muito no teatro: “Isso não é uma perna, é uma perna-de-pau”. Caminha, mas se nota que é uma perna-de-pau. Está agregado para que funcione. E na criação coletiva se pode ver isso muitas vezes. Por quê? Porque se aceita muitas vezes a imposição de alguém. Por debilidade democrática (risos), às vezes se impõe algo que não é tão cuidadoso. Eu trabalho de uma maneira muito impiedosa. O processo é sempre de dentro para fora e é sempre des-envolvimento. *Forma-formante*.

Eu – Uma das coisas que eu me pergunto é se, no caso do autor-diretor, se trata de um processo mais ou menos colaborativo se comparado a uma montagem tradicional. É claro que o autor pode se abrir para a participação do ator na reescritura de seu texto, mas me pergunto o quanto de colaborativo há nessa escritura...

MK – Uma das razões pelas quais demorei muito a dirigir meus próprios textos é porque acreditava muito em alguns professores meus que diziam que os autores não deveríamos dirigir. E que se dirigíamos, empobrecíamos (a obra). Por quê? Porque retiraríamos a dialética coletiva que tem esses conjuntos. Mas, depois, também descobri que a maioria dos artistas que eu admirava o faziam. Boal dirigia seus próprios textos, Carlos Gorotiza, autor argentino muito conhecido, o fazia, que Shakespeare e Molière também faziam...

Eu – E Brecht...

MK – E Brecht também o fazia. Trata-se de saber afastar-se desse lugar da obediência: “agora eu, como diretor, obedeço ao que escreveu o autor”. Não. Eu aceito o verdadeiro sentido dialético, que é *a pareo*. E isso é a dois. É: “aí há um material genético, o texto, e eu como diretor levo outro material genético”. Não significa que tenha que ser completamente diferente. Pode ser que seja da mesma raça (riso), mas isso não significa que tem que ter o mesmo material genético. Sobre colaboração, aí depende do criador. Claro que a criação coletiva é mais colaborativa⁷⁰...

APÊNDICE G - Entrevista com João das Neves

(Dramaturgo convidado no processo criativo de Bonecas Quebradas)
Lagoa Santa – 15/10/2017.

Eu – João das Neves, você, como dramaturgo convidado do processo de criação de Bonecas Quebradas, que viajou conosco para o México e teve acesso a todos os livros e a tudo o que a gente viu, ouviu, etc., poderia falar um pouco desse trajeto de criação, desde a minha proposição dessa imagem da boneca quebrada, até a nossa viagem ao México para conhecer esse lugar chamado “*isla de las muñecas*”, inspiração para o trabalho, e, de lá, para a escrita dos textos que integraram nossa dramaturgia? Você tinha noção do que a gente estava propondo desde o início, mas as coisas foram encaminhadas de uma determinada maneira, e eu queria saber de você, que recebia aquele material que a gente criava em sala de trabalho (prático), como é que foi esse jogo entre o que a gente trazia e as suas ideias, como é que você organizou tudo isso na sua cabeça... queria que você falasse sobre esse processo de criação da dramaturgia do espetáculo, do qual você participou conosco de maneira tão coletiva.

⁷⁰ As entrevistas realizadas na Argentina foram transcritas por mim diretamente para o português.

João das Neves – Para mim, esse processo foi um dos processos mais difíceis de que eu participei, de criação dramática. Primeiro, para começar, esse assunto era um assunto muito distante da nossa realidade, claro que temos muitos problemas paralelos a esse, mas não tão presentes com a carga que a gente acabou verificando no México. Em segundo lugar, a proposta, inicialmente, era um pouco abstrata, estava em cima de uma sensação que você e a Lígia tiveram ao encontrar esse lugar, essa ilha, que é um lugar fantástico, só vindo para acreditar que aquele lugar existe daquela maneira, que é um espaço geográfico muito especial, aquele conjunto de pequenos varadouros, com ilhas e, de repente, você se depara com um espaço, em que você se depara com bonecas penduradas desde a forma mais grotesca até a forma mais cuidadosa, digamos assim, não é? Desde o desprezo total com algumas até o cuidado excessivo com outras, e claro que a boneca é um espelho do ser humano, então, você é incapaz de tirar essa imagem da sua cabeça, né? Essa indiferença de tratamento e também a quantidade absurda de bonecas penduradas naquelas árvores e nos espaços especiais que eles construíram... isso já te leva para uma realidade fantástica, né? Então, quando você começa a entrar em contato com a realidade em si e começa a perceber que, no fundo, no fundo, foi a realidade que inspirou aquilo, até mesmo pela saudação que você recebe ao entrar na ilha, que é um negócio ameaçador, não me lembro agora as palavras...

Eu – “Los intrusos serán cazados, destrozados e destazados”.

João das Neves – Quer dizer, é um negócio muito violento, né? Isso não é para uma pessoa que entrou ali e não pagou, né? (risos) De alguma maneira é um retrato do que a gente encontrou depois (no México), mas é uma realidade muito diferente da nossa. Eu nunca me senti tão perdido, aliás, eu falei com você. Nunca me senti tão perdido para abordar aquele tema. De que maneira eu iria abordar aquele tema, mesmo coletivamente, sendo que, a parte de que eu estava encarregado, que era a de elaborar um texto para vocês poderem improvisar? E eu, honestamente, acho que eu acabei saindo pela tangente. Porque eu comecei a ler coisas e reler coisas e, por acaso, eu tinha acabado de fazer um texto baseado na história da Grécia antiga, em diálogo com a realidade do Vale do Jequitinhonha, que era o Ulisses, a Trajetória. Então, toda a minha leitura de poetas gregos, arcaicos, estava na minha cabeça, e eu estava muito envolvido e eu achei que aquilo tinha uma imensa afinidade com as Tragédias Gregas. E, então, eu resolvi propor textos introdutórios a vocês, para que vocês improvisassem, para que vocês fizessem sugestões sobre esses textos, que foi o que acabou acontecendo. E eu propus textos introdutórios, que eram textos - usando um neologismo - imexíveis, ou seja, eles tinham que ser daquela maneira, porque, na verdade, não eram textos destinados propriamente ao ator, mas a pessoas que estivessem de fora vendo aquilo e (serviriam) como uma perspectiva histórica também, que não só atravessasse a história da América Latina, mas que atravessasse a História da Humanidade, de certa maneira, né? Quando eu consegui perceber que talvez esse fosse um caminho, isso foi para mim a salvação da lavoura, embora, reste toda a outra parte, de acompanhar as improvisações e dentro das improvisações tentar pegar alguns textos que vocês falavam e sugerir alguma coisa, ou não sugerir, deixar como estava... Enfim, quer dizer, foi um processo muito rico, mas também muito doloroso. E, mais, eu confesso que não sei se o caminho apontado foi o mais correto, sabe? Foi um caminho apontado... Esses textos, modestamente, eu gosto muito deles, são textos muito bonitos, muito bem escritos. Mas eu não sei, depois, vendo o resultado final, até onde esses textos serviram de base para vocês construírem as personagens de vocês. É um espetáculo muito difícil. Não estou falando para o espectador, não. Para o espectador, as coisas estão até muito límpidas, as ações que estão sendo desenvolvidas são ações muito pertinentes, as que vocês criaram, mas difícil no sentido de abarcar toda a complexidade daquela situação particularmente no México, mas de uma maneira (geral) em todo o continente,

só que lá exacerbado de uma maneira...enfim.

Eu – Enquanto você falava, me veio a necessidade de perguntar sobre o que você vê enquanto resultado disso tudo. Porque o que nós temos, e você me contradiga se você achar que deve, é um texto muito recortado, muito polifônico, com muitas texturas. Há textos épicos, dramáticos, descritivos, quer dizer... Um dos críticos fez um comentário, no Rio de Janeiro (na temporada no Espaço Mezanino, no SESC Copacabana, em junho de 2016), de que aquilo era “o Cirque du Soleil” do teatro carioca, porque eram muitos elementos de cena, muitas cenas, 1:30 de episódios (muitos materiais – documentos, desenhos, projeções, efeitos de cenário, locais de ação, música, etc.). Então, eu queria que você dissesse – e isso não deixa de ser a sua opinião sobre o espetáculo, pensando em tudo o que a gente viveu, porque foi mais de um ano de processo criativo - sobre o resultado.

João – É como eu digo e acho, eu não acho que tenha que ser o resultado final propriamente dito. Eu acho que nós conseguimos levantar um material extremamente rico para alguma coisa sair daí. Não sei se vai ser retomado, ou se não vai. Agora, acontece que o espetáculo, ele tem essa fragmentação que você falou sim. Eu acho que essa fragmentação é característica da nossa sociedade, né? Nós somos uma sociedade fragmentada. Hoje, você conversa menos com as pessoas que estão na sua frente do que com o celular que está na sua mão, e isso te leva a um universo absolutamente distante do que está se tratando, por exemplo, nesta mesa, uma mesa de café, de almoço. As características do texto e do espetáculo trazem essa marca da extrema fragmentação do ser humano hoje.

Eu – Você acha que isso pode ser também consequência desse tipo de processo, (já que) “cada cabeça, uma sentença”? Todos ali pensam muito diferente, cada um tem um campo associativo poético diferente, cada um vai olhar para esse “elefante” de uma perspectiva diferente. Para mim, me parece um processo em que tudo ficou muito mais justaposto do que composto, você concorda comigo?

João – Eu concordo contigo em uma coisa e discordo em outra, porque, embora as visões possam ser muito diferentes sem relação à mesma coisa, todas as pessoas tinham muita coisa em comum. Não é à toa que todos se fascinaram por esse tema, mesmo sem ter nada muito aprofundado. É claro que tem discordância, mas caminha na mesma direção. São pessoas que estavam naquele trabalho porque tem uma afinidade, tem uma coisa ideológica, digamos assim, que é muito comum. Agora, é claro, dentro desse espaço, nós temos visões muitas vezes divergentes. Mas, ao mesmo tempo, nós sabemos que essas divergências é que concorrem para uma possível convergência. E o respeito a essas divergências é fundamental. Quando eu levei os textos para vocês, eu disse “esses textos não são para mexer”, porque aquilo fazia, para mim, um sentido. E quando eu fui assistir vocês improvisarem esse texto eu tirei parte do texto e escrevi três *hai-kais*. Os *hai-kais* não tinham nada a ver com aqueles textos, mas tinham a ver com a situação que vocês estavam propondo. Então, eu acho que o que existe de bonito no espetáculo como resultado final, um espetáculo muito problemático, mas muito bonito, não no sentido meramente estético, mas é bonito porque é profundo, ele vai fundo nas coisas, ele não recua, não dá as costas... Eu me perdi um pouco. De qualquer maneira, existia essa conjunção entre nós todos, mas é claro que nessa conjunção, havia caminhos divergentes, conflituosos... aquele negócio que você estava falando sobre acaso e produção artística, que às vezes, um desvio, não vamos chamar de erro, vamos chamar de desvio, acaba nos conduzindo de uma maneira que, para você, antes, era inesperada, né? Como se fosse, por exemplo, uma pincelada de aquarela que você errou, e aí borrou e você pegou esse borrão e de repente saiu uma coisa maravilhosa. Isso aconteceu muitas vezes. Esse foi o processo. E o espetáculo para mim é

realmente em processo. Para todos nós, está incompleto.

Eu – Eu tenho essa sensação.

João – Mas é assim mesmo, a obra de arte tem isso. Ela não tem que ser completa, ela tem que apontar caminhos e eu acho que, de alguma maneira, esse resultado final aponta vários caminhos para cada um de nós. Como, sei lá, vamos dizer... eu gosto muito de pintura de um modo geral. Quando você vê a obra de um artista qualquer, na sua maturidade ou nas suas obras primas, você vê o embrião dessas coisas em obras menores. Esse espetáculo não é uma obra acabada, de jeito nenhum. Aliás, o grande fascínio dele reside exatamente nisso. Não é uma obra fechada.

Eu – Eu tenho uma imagem me inquietando até hoje. Eu dei o nome da minha produtora de bonecas quebradas porque isso já era um desejo de muito tempo. Há muito tempo eu queria fazer uma peça com esse título...

João – Pois é, você veja bem, não tem nada a ver com a realidade que nós encontramos e, ao mesmo tempo, tem tudo a ver, você está entendendo?

Eu – Era a próxima pergunta que eu ia te fazer... Você vê, a gente partiu de uma imagem e daquilo que rodeava ela, achamos o conceito de *cuero roto* da Ileana, esse lugar, chamado isla de las muñecas, alinhavamos um projeto, fomos contemplados, graças a Deus, no Rumos Itaú Cultural e pudemos ir todos ao México e, aí, a Ileana Diéguez foi uma figura fundamental porque deu muito material para a gente. E a minha pergunta para você é exatamente aqui: em algum momento deixou de ser boneca quebrada e virou uma realidade muito específica e muito emblemática da situação de violência contra a mulher na América Latina, né? Eu queria que você falasse sobre esse desdobramento inesperado, dessa opção meio radical de abandonar a metáfora e partir para o documento.

João – É, são essas coincidências, né? Você parte de uma coisa: bonecas quebradas. Não tem nada a ver, aparentemente com o que você chama de resultado final, mas ao mesmo tempo tem tudo a ver, né? Porque a situação do México, e nós sabemos obviamente, não é só de feminicídio, mas é de um feminicídio extremamente violento, sádico, com conotações, dentro da realidade mexicana, muito claras, com essa ligação brutal com o narcotráfico, com a magia negra, com uma série de coisas. Quer dizer, a mutilação desses corpos que volta àquela coisa “bonecas quebradas são só bonecas quebradas, ou são também meninas dilaceradas, jogadas ao léu?”. E, ao mesmo tempo, você está falando da participação da Ileana, não é só uma participação teórica e prática em cima de uma realidade que ela estuda, pesquisa, mas em cima da função da própria arte, que nos preocupou tanto...

Eu – Do teatro.

João – Da arte e particularmente da arte teatral, né? Então, para que é que serve esse negócio? Era a pergunta que estava sempre na cabeça da gente, né? Não vai ter nenhuma outra consequência? Tem consequência? Obra de arte tem alguma função além de ter uma função estética? A Ileana era muito descrente em relação a isso, mas ao mesmo tempo ela vivia uma contradição, porque, ao mesmo tempo em que ela era descrente, na teoria e na prática, ela apostava o tempo todo nessas coisas. Todos os espetáculos que a Ileana escolhia (para nos levar, durante a residência artística no México) eram todos espetáculos profundamente engajados na realidade mexicana. E ao mesmo tempo que ela recusava, teoricamente, na prática ela estava

envolvida e aderiu a isso com muito entusiasmo. E esse questionamento que estava dentro dela e que passou para nós foi muito útil, porque também nós nos questionamos muito. No meu caso, por exemplo, eu não tenho vinte anos, nem trinta, eu tenho oitenta. Então, chegar a essa altura da minha vida, tendo feito teatro o tempo inteiro, tendo feito desde muito jovem a opção pelo teatro, não pelo teatro em si, mas pelo que o teatro podia significar de elemento modificador da sociedade, essas coisas, essas utopias que, felizmente você deve carregar, na minha opinião, pela vida inteira. Então, quando, de repente, você chega aos oitenta anos e encontra um questionamento tão bem embasado e tão brutal como o da Ileana, você se vê obrigado a se confrontar com a ideia dela e, ao mesmo tempo, co-participar não só dessa ideia, mas de uma criação artística que estava dentro desse olho do furacão. Então, isso foi muito desafiador, né? Para nós e para ela também, porque eu tenho certeza de que ela ficou movida e comovida com o resultado final, que ela acabou se surpreendendo. Não no sentido acabado, mas por ser um trabalho que na sua trajetória traz uma porção de questionamentos e responde a uma série de perguntas satisfatoriamente. Porque a gente percebia, primeiro a aceitação ao trabalho, de uma maneira muito delicada, de querer atender (ao nosso convite) e, depois, a recusa durante o processo de trabalho de fazer um trabalho com essas coordenadas, porque nós não éramos nem mexicanos, caímos de paraquedas, poxa, percebe? Foi muito difícil fazer esse caminho... Mas ela acabou se envolvendo no projeto de uma maneira surpreendente.

Eu – Eu acho muito interessante você estar trazendo as diferenças culturais para essa conversa. O que me chamava muito à atenção era que ela tinha essa prerrogativa de que nós não tratássemos do tema de maneira ficcional, (de maneira) ficcionalizada. A Fayga Ostrower fala isso também, nesse livro que a gente gosta muito, que é o *Acasos e Criação Artística*, ou seja, dessa impossibilidade (ética) você ficcionalizar o horror. Então, como trazer isso para a cena? Se (você) pudesse falar um pouco sobre essa maneira de como a gente abordou esse material todo, essa história que é horrível, todos esses fatos, seria legal. Porque o que eu sinto é que houve, sim, um tratamento muito sensível para isso tudo e que, no começo, que eu me lembre, a Ileana ficava muito chateada quando a gente tratava do tema de maneira, digamos, abstrata.

João – É.

Eu – Quando a gente ia mais para a metáfora do que para os documentos. Eu queria que você falasse sobre essa necessidade de denúncia, de abordagem diretas dos fatos e (sobre) a outra coisa, que é o arranjo poético.

João – Se você se limita a retratar a realidade tal como é, você não vai fundo nas coisas. É preciso que a metáfora exista, é preciso que exista acima dos fatos reais a Arte, porque é ela que vai fazer você transcender, percebe? Por exemplo, por mais simples a cena, não simples no sentido da coisa rasa, mas simples no sentido de mostrar que na simplicidade está a profundidade das coisas, né? Tem um poema do Drummond, muito bonito e muito simples, em que ele fala o que estava acontecendo em Itabira, que era a cidade dele, que é a capacidade destruidora das mineradoras. Esse poema foi escrito há 50 anos e que cabe perfeitamente à tragédia de Mariana e a outras tantas tragédias das barragens. E esse poema do Drummond não fala dessa coisa, fala só do minério que está sendo levado para fora (do Brasil), e as montanhas de Minas, etc., etc., sem estar diretamente ligado, no sentido de que é uma outra realidade e um momento anterior ao que está acontecendo agora, mas ele transcende à sua época ao seu tempo, a essa situação, por ser uma obra de arte. Para mim, ou é obra de arte ou não tem sentido. Para mim, quando eu vejo um quadro do Van Gogh, com aquela cama, aquela cadeira, aquelas flores, para mim, têm muito mais sentido do que qualquer peça panfletária política, eu entendo muito da natureza humana naquele quadro que não tem nenhum ser humano ali, mas que pulsa ali

dentro todas as contradições do ser humano. Por isso eu acredito na obra de arte, senão não faria isso.

Eu – Voltando um pouco a essa questão da peça, que remete ao processo, claro: uma outra crítica – aliás, uma crítica muito interessante, porque entendia a fragmentação da dramaturgia como pertinente para tratar da própria boneca quebrada, de um corpo em pedaços – observou, por outro lado, que esses pedaços não se harmonizaram muito bem no espetáculo. Só para complementar isso que a gente estava falando da fragmentação e também sobre justaposição e composição. Quando você diz que o espetáculo não está completo, por que você diz isso?

João – Eu acho que eu concordo com essa crítica e eu acho que ele não está completo porque a gente não teve tempo de maturar esse espetáculo, sabe?

Eu – Foi mais de um ano e meio.

João – Mas é pouco, está entendendo? Quer dizer, eu nem sei se vocês continuassem no processo, o espetáculo estaria completo, mas naquele momento tinha umas coisas práticas: você tinha que em determinado tempo apresentar um resultado. São essas coisas que a realidade econômica impõe ao artista, está entendendo, e que às vezes, quando você está lidando com uma coisa que não é propriamente arte, que é um produto... Por exemplo (citando o comentário do jornalista João Paulo Cunha), as novelas da Globo não são obras de arte. Elas têm artistas maravilhosos, como atores, escritores, cenógrafos, figurinistas maravilhosos... técnicos maravilhosos, mas o produto final deles não é uma obra de arte, é um produto de consumo. Isso é diferente, você está entendendo? Mesmo quando aborda temas como racismo, ou o feminicídio, mesmo quando aborda isso, há sempre um viés conservador, no sentido de que você não ultrapassa determinados limites, então não é uma obra de arte, é uma obra para o consumo. Então, ela tem razão sim, mas isso é decorrência do próprio processo e de você ter que apresentar algum resultado, porque senão você não teria o patrocínio. Você pode apresentar o rascunho, como foi no nosso caso, pode até ser um rascunho bem adiantado, mas é um rascunho.

Eu – Agora, saindo um pouco desse contexto e entrando na obra, você vê essa falta de harmonização, essa incompletude onde?

João – Eu teria que rever o espetáculo, mas, por exemplo, duas cenas que eu acho maravilhosas, como cenas são ótimas, mas sempre me incomodaram. A cena da miss, que você faz e aquele espécie de rap que fala da violência...

Eu – O narco corrido? Em que a gente está com as armas?

João – Isso. São cenas fortes dentro do espetáculo e talvez pudessem caber, mas ao mesmo tempo brigam com o que o espetáculo parece estar tentando dizer. Mas não saberia dizer onde, nem por quê, está entendendo? Precisaria a gente continuar o processo para poder dizer “é aqui!”, e dar uma virada nele. E não é que eu não goste das cenas, eu gosto muito, ainda mais no contexto geral, mas eu sinto que tem um negócio que me incomoda. Por quê? Não sei dizer.

Eu – Você está citando, por acaso, duas cenas que foram propostas por mim, porque a gente teve isso, foram muitas propostas que foram acolhidas de uma maneira muito horizontal. A gente deixou que muitas cabeças falassem, não tentou um consenso, a gente deixou cada um colocar a sua mão. Talvez o consenso tenha sido esse. Eu sinto que esse processo – você pode

me rebater – foi muito racional sabe? Eu não sei porque é que isso se deu, se é porque nós estávamos lidando com fatos reais, impregnados dos documentos, então, eu acho que isso exigia uma mão mais...

João – Mais sutil. Não sei, porque eu acompanhei o processo no México e depois fui a Campinas, mas eu não estava diuturnamente com vocês lá, eu acho que precisava estar para o processo ser, da minha parte, completo; eu pegava as coisas já em andamento e sugeria coisas e, quando entrava lá, sugeria algumas (outras) coisas, mas também não acompanhei o processo em todas as suas etapas, não acompanhei. Então, algumas coisas me incomodavam e eu não sabia porque elas me incomodavam. Porque, ao mesmo tempo, elas eram muito pertinentes ao tema em si, como essas duas cenas (citadas), por exemplo. A que me incomodou mais foi a cena da miss. Ela não chegava a transcender, na minha opinião, a dar o pulo que ela precisava dar para, exatamente, sair da ideia da Ileana, inicial, pelo menos, que era a coisa da documentação mais direta e crua, para uma coisa que transcendesse aquilo, parece que ela ficava um pouco no meio do caminho, não chegou a se consubstanciar, a dar o pulo da onça nesse caso, que dizer, a fazer a transformação. Isso tem me incomodado bastante. Acho que ficou exatamente no nível da documentação.

Eu – A cena da miss é um exemplo curioso, porque ela não era o assunto, né?

João – Não era e é, porque é o que está por trás do assunto. O que é que está por trás, por exemplo, dos noticiários da Globo News? Às vezes é uma coisa aparentemente inocente – no caso da cena – que é uma eleição de miss, mas quem é que está por trás dessa eleição da miss? Quais são as forças, os interesses que estão sendo jogados ali, e com que finalidade? Essa era a coisa que a cena propunha de uma certa maneira, mas fazia um pouco *en passant*, você está entendendo?

Eu – Ficava muito no campo da ideia, né?

João – É, ficava um pouco na relação dela com o cara que patrocinava... esse é que é o nó da questão, em que a cena emperra. Ao mesmo te fascina, porque é um negócio fascinante, mas chega lá e você diz assim “pô, é chão demais”, você está entendendo? Sabe, é a real demais, digamos assim. Não tem uma transcendência poética, percebe? Ficou ali, no que é. O rap mesmo, muitas vezes. O rap é sempre uma música de protesto, muito violento, muito direto, muito forte, inclusive. Mas está ali, não ultrapassa o confronto imediato entre os oponentes. E na verdade, o que está por trás daquela realidade é um negócio muito maior. Então, eu concordo com essa crítica (sobre a falta de harmonia entre as proposições de cena), eu acho ela muito bem apanhada, digamos assim. Mas é o tal caso, nós apresentamos o espetáculo em processo.

Eu – O fato de você ser homem, você acha que pesa?

João – É claro que pesa. Como é uma questão feminina, como abordar aquilo a partir de uma visão que não é feminina, ou seja, é feminina na minha parte feminina, mas eu sou um homem, quer dizer, não adianta fugir dos meus hormônios (risos). É outra visão... como ver isso e como também conciliar isso também, porque eu estava em coletivo feminino, está entendendo? Como tentar perceber o que estava na cabeça e na sensibilidade de vocês? Eu não consegui. Por isso, eu disse “esses textos são textos que devem ser feitos dessa maneira”, porque eu não concebia que pudessem ser feitos de outro jeito, ou seja, na verdade, a minha contribuição dentro do coletivo se deu muito mais nas poucas visitas que eu fiz a vocês do que propriamente na minha escrita aqui. Eu mandei uma escrita para vocês e disse “olha, aproveitem ou não, mas é isso que eu tenho para dar”. Junto com vocês surgiram outras coisas, como o negócio dos *hai-kais*, mas

foram pequenas intervenções. Eu não pude ou (nós) não pudemos acompanhar o trabalho (no) dia-a-dia, o tempo todo. Mesmo no México, em que eu estava lá com vocês, eu tentei ver todos os filmes (e ler todos os textos da pesquisa), eu não vi todos os filmes que vocês viam. (Eu dizia) “eu tenho que sair daqui, não posso ficar vendo isso”... Não porque eu não tivesse a possibilidade de aguentar aquilo. Aguentar eu aguentava, o que eu não aguentava era a força que aquilo tinha como documento, que, na minha opinião, fazia com que eu ficasse preso àquilo só. Se eu ficasse vendo eu ficaria preso àquilo e não fazia o que eu acho que tenho que fazer como obra de arte. Eu ficaria reduzido a fazer um panfleto, sabe? E eu não queria aquilo. Eu já sabia o que era, era a mesma coisa. Era a mesma coisa feita de maneira diferente, digamos assim. Então, foi um processo muito complicado nesse sentido. Muito rico, mas também muito complicado.

Eu – Então, posso ligar com a próxima pergunta? Você, que gosta tanto daquele livro da Fayga Ostrower, *Acasos e Criação Artística*, eu queria que você falasse sobre intuição, acaso...

João – Eu gosto muito da Fayga, ela tem uma percepção da realidade... Ela tem um livro sobre um trabalho que ela fez com uns operários. (Ela) foi chamada para fazer essas coisas que, às vezes, as empresas chamam artistas plásticos para fazer, para que o operário visse no trabalho algo de prazeroso. E ela vai desde a estratégia da empresa, para que eles (os operários) achassem o trabalho menos cansativo, e transcende isso até o momento em que o cara começa a perceber que ele também pode ser um artista. É isso, quer dizer, uma coisa acaba se transformando, por sua própria natureza, em outra e essa outra é a Arte. Quer dizer, então uma coisa que, no caso, é apenas a tentativa de fazer com que as horas passadas no trabalho, que é um trabalho mecânico, possam ser percebidas também como uma coisa que acrescenta à pessoa que está fazendo algum elemento e faça com ela sinta prazer em fazer aquilo igual ao prazer que a pessoa sente diante da sua criação artística, não é? Está meio confuso na minha cabeça, mas é um pouco isso. Em relação ao trabalho artístico, mesmo que seja um trabalho de reprodução de uma obra de arte, há um elemento aí, quando você está envolto nesse trabalho, que, se você percebe que, de alguma maneira, é criador, você encontra nesse trabalho elementos outros que não apenas a sua instrumentalização, né? Mas a sua até humanização nesse sentido. E além do trabalho em si, da finalidade imediata desse trabalho, aquilo te abre para um outro mundo, você pode ser tomado pela percepção desse outro mundo.

Eu – A sensação que eu tenho do acaso é que ele é colaborativo em si...

João – E aí ela diz uma coisa que é curiosa: só o artista percebe o acaso, porque o acaso passa como acaso pelos outros, um acidente. De repente, o cara que tem a intuição artística percebe que é preciso aproveitar aquele momento... Porque senão não vai ter outro igual. É como se dissesse assim: “um raio não cai duas vezes no mesmo lugar”. Há momentos em que você faz coisas em que você não percebe a dimensão que aquilo tem para você mesmo...e depois você diz “poxa, perdi isso, deixei passar”... Está entendendo? Não sei se você está entendendo, eu também não estou entendendo (risos)...

Eu – Eu entendo e acho lindo, porque você está falando do criador (da obra) e, de repente, você também está criando com a obra e o acaso te bota num caminho que você não tinha percebido. Parece que ela (obra) fala...

João – É sempre um mistério, que eu acho que a obra de arte traz dentro dela. Ela tem sempre um mistério, uma coisa que é impalpável, e é esse impalpável que faz com que ela seja uma obra de arte, que faz com que ela transcenda qualquer realidade imediata. Isso é o que me

fascina na criação artística.

Eu – Eu acho que o Bonecas Quebradas teve poucas coincidências. A grande coincidência já estava dada desde a ideia inicial, que é essa imagem, que é uma alegoria de toda essa história de que a gente estava falando...

João – É, exatamente.

Eu – Depois, não sei, não teve tanto...

João – É, eu não sei, porque é um processo. Você começa um processo e você não termina...Então, você acaba não estabelecendo a ligação da boneca quebrada com aquela realidade que tem muito a ver com aquilo. Você consegue em alguns instantes, mas não consegue em outros. Todo processo é interrompido e foi interrompido. Não sei se vocês vão retomar.

Eu – Eu fiz uma disciplina no curso de doutorado, chamada Desmontagem (com a Cris Colla e a Raquel Scotti Hirson, do Lume), porque eu senti a necessidade de ir lá no início e seguir algumas pistas lá de trás, porque eu senti que eu havia perdido um pouco o fio da meada.

João – É a tal coisa, eu acho fascinante e, ao mesmo tempo, não sei se você vai conseguir. Acho um tremendo desafio. Mas aí tem essas coisas todas, você tem aí as intervenções da Verônica, que é uma direção muito forte, muito assinada, digamos assim, muito pessoal, muito bonita, inclusive. Mas isso imprime um selo muito forte à coisa toda, conflituoso inclusive, né? Enfim, mas é um desafio...

Eu – Conflituoso em que sentido?

João – No sentido de que, no caso, eram muitas cabeças ali, está entendendo. E não é que eram só muitas cabeças, mas eram muitas cabeças pensantes, de pensamento muito autônomo. Você não tinha nenhum ali ator submetido às ordens do diretor, pelo contrário, vocês tinham sempre um questionamento, que era muito rico para o processo, mas ao mesmo tempo, eram atores (atrizes, na verdade) muito fortes. E é muito bom que tenha sido assim, mas não foi uma coisa tranquila. Por mais que as pessoas se entregassem. O caso da Isa é exemplo claro nesse sentido; ela não conseguiu ser o que ela é como atriz nesse processo, porque ela nunca se sentiu bem. Várias vezes, ela chegou para mim e falou assim: “que bom que você está aqui!”. Por que era bom que eu “estava ali”? Não era porque eu estava trazendo algo mais do que a Verônica, pelo contrário, eu estava (trazendo) muito menos. Mas é porque, como ela me conhecia há muito tempo, era um amparo que ela tinha em mim, porque ela estava se sentindo desamparada, ela se sentia solta no ar. “Então, deixa eu segurar essa cortiça aqui, que eu estou me afogando”, no fundo era isso. Não que ela estivesse recusando, mas ela não conseguia se encaixar dentro daquilo.

Eu – Foi um processo muito difícil.

João – Tinha que ser um processo difícil, até pelo tema, não tinha como não ser um processo muito difícil. Pelo tema, pelo distanciamento do tema, pela aproximação que vocês tinham que fazer “a toque de caixa” com o tema, ver 94 filmes em um dia só...! Só filme bonitinho, daqueles que enfiam a faca fundo no teu coração, né? Nas suas vísceras, está entendendo? Não é brincadeira... Um país estranho, vocês não estavam no seu país. Aquele país, inclusive, no qual

you were going to the street and was disrupting a manifestation because I don't know how many children had been assassinated and disappeared*, protests in all the streets. Those children were those girls (from Juarez), do you see? You were living that reality at that moment. Now you go home and see 3, 4 films behind the other... In a creation process, things have a very strong force. And there are people who are more fragile, or more fragile, at times for reasons of age, for creation, for the way of seeing things, (for) wanting to adapt and not succeed...

Eu – Momentos de vida pelos que as pessoas estão passando e que em um processo como esse sempre aparecem...

João – É, não tem como não aparecer...

APÊNDICE H - Entrevista com Francisco Medeiros

(Francisco Medeiros, diretor colaborador no espetáculo *Banho & Tosa*)
03/11/2017 - Campos Elíseos – São Paulo

Francisco – Bom, eu não preciso me preocupar em ser objetivo porque está gravando, não é?

Eu – Claro que não. Eu queria que você começasse me falando se você já experimentou esse tipo de processo (colaborativo) em outros trabalhos e, pensando nessa experiência prévia e nesse processo (de criação do espetáculo *Banho & Tosa*), como é que você, nessa função de diretor colaborador, mediador de tantas vozes, como é que você vê o seu trabalho? Qual o seu ponto de vista sobre esse processo à luz do resultado do trabalho?

Francisco – Então, Lu, primeiro, eu acho (que) um olhar sobre esse trabalho (é) um olhar extremamente complexo. Essa sua investigação sobre um processo, que eu não sei como é que se chama, (mas) que a gente pode chamar de colaborativo – um processo que se interessa por uma horizontalidade mais nítida nas relações de criação – para mim, não tem receita, assim como não tem nome. Então, eu já vivi, acho que posso dizer, muitos processos que tem esse interesse. E o que eles menos têm é (uma) identidade entre eles; as características são muito peculiares, a partir de todos os fatores que fazem parte desses processos. Em primeiro lugar, o perfil das pessoas. É muito diferente quando se parte de um núcleo como a Boa Companhia, que tem um exercício de convivência estendido no tempo, (se comparado com) outros processos colaborativos, por exemplo, de gente que se juntou pela primeira vez ou está nas primeiras aventuras desse tipo de experiência artística, não é? Então, a primeira coisa que me vem (à cabeça) é: tentar definir o que é esse tipo de processo, para mim, é uma falsa questão. Porque não tem (essa questão). As peculiaridades é que, na realidade, determinam a dinâmica do trabalho. Outra (coisa) é que, eu acho que eu posso dizer, eu nunca tive um interesse mobilizador em entrar em processos em que o esperado fosse uma posição definida, concreta e estabelecida, de um encenador que arregimenta uma equipe, junto com um elenco, para concretizar um projeto pré-existente. Não é o meu perfil. Então, toda a vez que eu me vejo tendo um projeto, ou uma leitura de uma determinada obra, eu tento inibir esse tipo de coisa em favor do que acontece no encontro com as pessoas. Evidentemente, a coisa fica muito mais complexa quando isso inclui a participação de um dramaturgo, ou seja, (em que há) um processo que parte do zero absoluto, que foi o caso do *Banho & Tosa*. O que torna (isso) mais complexo – e eu não sei se isso a gente vai poder colocar (isso) na tese, mas eu não consigo abordar o assunto sem isso...

Eu – Vale tudo.

Francisco – É, eu sei, mas tem coisas que são pouco interessantes para (uma) tese, porque elas são leituras muito nebulosas de características específicas da “crise”, que eu acho que foi uma das palavras mestras do Banho & Tosa. Então, eu não sei o quanto eu posso falar disso, para ser publicado, porque é muito pessoal, mas a sensação que eu tenho desse meu encontro, dessa vez, com a Boa Companhia, é (que ele foi) um encontro com um grupo de pessoas há muito tempo convivendo, em um momento especial de crise. De vários departamentos de crise. Ali, da convivência. Uma crise artística, que eu acho que nos juntava, porque todo mundo, depois de um percurso não breve de vida, incluindo você, tinha uma necessidade, uma vontade de investigação de caminhos outros, não necessariamente novos. Eu acho que isso era uma característica de todos nós, o que é uma alavanca propulsora do trabalho e, ao mesmo tempo, um freio inibidor, porque gera uma atitude, diante do não-saber, que passa muito pela maneira como cada pessoa encara a palavra “crise”, não é? Evidente que, com 20, 25 anos de convivência da Boa Companhia, há um departamento (chamado) desgaste, que tinha que ser levado em consideração. Então, havia nessa crise, como (há) em toda crise, um lado esgotado que desejava revitalização. E um lado ansioso com outras perspectivas, novas perspectivas de trabalho. O que, eu acho, levou a Boa Companhia a ter encontros não muito usuais – com um autor de fora, com um diretor de fora. Isso é parte do trabalho da Boa Companhia, mas minoritário no percurso histórico deles, não é? E experiências variadas de participação desses convidados. E eu acho que tinha uma outra coisa também, que eu acho que é pessoal demais, que era a quantidade possível de encontros bastante estendidos no tempo, muito espaçados no tempo. Muitos dias de não-encontro para poucos dias de encontros seguidos, em um processo complexo, difícil. Acho que isso foi um fator determinante para as características da experiência que a gente viveu. Especialmente, na área da dramaturgia, (havia) uma distância desproporcional em relação a todos os outros departamentos do trabalho. Todas as outras funções, com todos esses problemas de encontros muitos espaçados. (Mas) na área da dramaturgia (o problema foi ainda maior porque) eram muito pouco encontros. Isso é uma realidade sabida e a gente resolveu bancar, mas (foi algo) que não (nos) ajudou em um enfrentamento da crise. Ajudou em certo esgarçamento da nossa visão, ou seja, esticou as fibras musculares, que talvez tenham ficado frouxas, na medida em que nós, numa situação de crise e, portanto, de cansaço em vários departamentos internos da gente, ao nos depararmos com uma ausência do dramaturgo, coisa que não era esperada por nós, tivemos, eu acho, muita dificuldade de reagir. O que ajudou foi que a atitude do dramaturgo, do Paulinho, era uma atitude inversa, ou seja, a gente não conseguia sentir nele a reverberação da crise que a gente sentia; então, de uma certa maneira, isso revitalizava. Mas na relação, porque, no trabalho, eu sinto que, em nenhum momento, essa distância teve um aspecto positivo. Porque, na medida em que a gente tinha uma área muito grande de não-saber e de vontade de investigar na treva, isso aumentava a necessidade de proximidade de todo mundo. Então, eu acho que a distância da dramaturgia, em nenhum, momento ajudou (o trabalho). E, talvez por cansaço – aí a razão eu não sei dizer – imersos na crise, a gente tenha lidado com pouca radicalidade com essa dificuldade. Eu sinto que o processo empurrou isso um pouco com a barriga em nome do “vamos ver no que é que dá”. Mas eu sinto que a gente estava vendo que (essa distância do dramaturgo) era um problema real.

Eu – Quando você fala de radicalidade, você pensa o que? Como?

Francisco – No sentido de que, quando a gente percebia que havia uma dificuldade de uma dinâmica mais fluida no processo de criação, (a gente deveria) tomar uma decisão, tomar uma atitude para modificar o cotidiano da convivência. (Mas) a gente continuou com o esquema;

parece que a gente tomava o esquema como algo fora de nós, que nos comandava, ao invés de a gente meter a mão nessa dinâmica e reorganizar o nosso cotidiano de convivência. Porque, daquela maneira, nós estávamos vendo que a coisa não estava fluindo. Não (era) para que se resolvesse, mas para que ela (a criação) caminhasse de uma maneira mais produtiva ou mais potente, pelo menos. O que segurava, eu acho, era uma relação de confiança que, sem dúvida nenhuma, era o combustível da convivência. Mas, basicamente, é isso. O que me vem como sensação é um pré-orgasmo; é que a gente tinha condições prazerosas de investigar num terreno movediço desconhecido. Condições que, eu sinto, o processo não abocanhou. E, em primeiro lugar, porque – não tenho a menor noção das razões – havia um cansaço. Isso exigia de nós uma energia de reserva, que era o que a gente não tinha. Então, eu sinto que a gente... gozou... sem orgasmo.

Eu – Eu reconheço isso que você está dizendo. E eu também não vou me preocupar porque está gravando. E eu vejo outras coisas também. Eu sinto que a gente tinha uma preocupação, uma ansiedade muito grande com o resultado, e isso eu senti quando a gente se viu obrigado a estrear nem que fosse um experimento – a gente chamou na época de experimento, né? E ele foi muito rápido para o processo, na minha opinião. (Um processo) que começou em janeiro, com poucos encontros, e, em abril, a gente já estava mostrando um resultado. Se a gente contasse nos dedos – e isso também era uma neurose nossa – era muito pouco (tempo) para um processo que tinha apenas uma imagem (Banho & Tosa), um espaço (clínica veterinária/ petshop) e cinco figuras ficcionais, e a gente nem sabia do que é que a gente ia tratar (dramaturgicamente), a não ser do desejo de criticar essa sociedade de consumo, essa perda de um lado mais ligado à Natureza, essa adulteração (do ser) para se encaixar em modelos dados. Então, era muito pouco tempo para dar conta de tanta coisa. E eu também concordo com você, eu acho que você teve muita sensibilidade para perceber essas nuances da crise. Então, pegando esse gancho, eu queria falar de conflitos. Nós tivemos muitos conflitos e nós sabemos que os conflitos podem ser estimulantes, mas podem ser também uma coisa muito desestimuladora, muito fragilizante. Então, esse é um tema. Outra coisa que eu tenho muita vontade de te perguntar é sobre toda vez em que você falava “isso é ouro!”. Baseado em que (você falava isso)? Porque eu sei que a sua visão era privilegiada, você estava de fora; a gente estava lá, junto, misturado. Então, a gente não via muita coisa; é claro que a sua visão era privilegiada por conta da perspectiva (de fora). Mas “ouro” por quê? O que ia aparecendo que se revelava como imprescindível? (Isso) é um grande mistério para mim... é o que eu chamo da “ordem da imaginação”, que você tem outra nomenclatura, eu sei.

Francisco – Para mim, é assim: eu era esse elemento que vinha de fora para olhar a Boa Companhia, partindo do princípio de que todos ali eram experientes, tinham passado por aventuras em suas vidas artísticas muito coloridas, de várias tonalidades, e tinham, tem, uma experiência pedagógica escolhida. Então, tem um lugar dentro de todos aqueles integrantes, dentro de todos nós, que entende) que o lugar de fora deveria ser uma presença viva, pelas nossas experiências artístico-pedagógicas. Diante de uma crise, a gente tinha uma oportunidade de ouro de investigar por onde, atabalhoadamente, os anseios levavam cada um daqueles integrantes. Num momento em que eu achava que percebia algo que era poderoso para fazer com que cada um de nós nos encontrássemos com a crise, eu chamava de “ouro”. Não tinha no meu olhar nenhuma – e isso eu acho que foi uma ingenuidade – vontade de fazer com que aquilo se harmonizasse. Para mim, o barato era: “vamos juntar o caos para jogar na mão do dramaturgo”. E na organização desse caos, ver o que aconteceria. Só que isso era muito difícil de a gente transmitir para ele num encontro de uma tarde. Porque era impossível de sintetizar. Acho que um dos erros foi esse. Eu acho que se a gente “empilhasse os ouros” e mostrasse tudo empilhado, atabalhado, bagunçado, seria um elemento provocativo para ele. Parecia que a

gente já dizia na nossa encomenda que havia uma linguagem pré-estabelecida. Então, essa encomenda de linguagem também fazia parte da encomenda para o dramaturgo, que estava a serviço de uma linguagem. Eu me lembro que a gente falava de suspense, de radicalidade, que a gente oferecia alguns cineastas como referência, mas tudo aquilo era da nossa convivência. E, portanto, circulava de uma maneira meio indisciplinada entre nós. Para chegar no Paulinho era muito diferente, porque ele ia embora e levava essa bagagem que não tinha chance de ficar circulando. Então, David Lynch, para nós, foi muita coisa. Lars Von Trier foi muita coisa diferente. Para o Paulinho foi...um jeito que chegou para ele. Por quê? Ele foi embora. E outra (coisa), isso não é uma coisa que você relata com a mesma eficácia de quando você vive (isso) em um processo. Então, eu acho que isso foi uma coisa a mais para tornar mais complexo algo (que deveria ser) fluido.

Eu – Houve ruídos...

Francisco – O problema é que a gente caminhava meio a socos, não era um caminhar fluido na crise. Mas a gente “ia indo” e, às vezes, com a sensação de que a gente tinha perdido tudo; às vezes, com a sensação de que a gente tinha encontrado coisas; às vezes, a sensação (era) de que a gente ia jogar tudo fora. Isso são dinâmicas naturais, comuns em um processo de criação, em que, para mim, era necessário que a dramaturgia vivesse tudo isso com a gente. E ela não viveu. E a gente deu uma responsabilidade muito grande para o texto, ou seja, a gente tinha uma expectativa em relação a esse departamento. E a gente não tomou uma atitude do tipo: “ok, se a convivência é essa e está acontecendo isso, nós vamos mudar (a dinâmica) e meter a mão na escrita junto com ele e ver o que acontece”. Mas nós não fizemos isso, nós tentamos dar uma editada e (isso) aumentou a distância entre o trabalho e o Paulo em São Paulo. Não o Paulo-pessoa. É Paulo em São Paulo. A quilômetros de distância. Era uma sintonia por e-mail, telefone, sempre mediada por alguma coisa, o que tornou o processo mais complexo. Todas essas dificuldades imensas, hercúleas, pediam de nós um corpo vitalizado, pronto para ter combustível de reserva.

Eu – Porque aquilo estava se apontando como uma maratona, não como 100 m rasos...

Francisco – E a gente estava cansado. Tinha um lado da crise que era um certo esgotamento... com a cultura. Todos desejando ser artistas militantes, pessoas interessadas na relação da Arte com a coisa pública, numa situação de crise do país, do mundo, que exigia da gente uma energia extraordinária, que a gente demonstrou que não tinha, porque tinha muito em nós a necessidade de buscar caminhos individualmente também. Era muito difícil você ver a energia “em nome da Boa Companhia”. E, depois de 20 e tantos anos, na hora da crise, ou você tem o combustível extra ou você enfraquece em nome de lindas buscas outras. E essas buscas ligadas à sobrevivência, em primeiro lugar. Num momento em que vários deles desejavam constituir família, o que aumentava essa necessidade de se dispor de energia para outras coisas. E o Banho & Tosa e a Boa Companhia, ao mesmo tempo, pedindo muito da energia das pessoas, que tinham pouco para dar diante da enorme exigência que o trabalho estava fazendo a todos nós. E a gente não agiu para desestabilizar as agendas, desestabilizar as prioridades em nome de um trabalho como o Banho & Tosa, porque ele também não era forte a ponto de gerar isso tudo; porque ele estava muito difícil de ser feito. E a gente... não encontrou um caminho. Do ponto de vista da interpretação, o grande problema, acho, era a hibridez do homem e do animal. Acho que a gente não chegou em um possível caminho. Acho que a gente ficou na pergunta. E muita coisa a gente descartou. Hoje, acho, que talvez precipitadamente. A questão da máscara... acho que foi uma coisa muito pouco radicalizada. A gente dizia: “isto não!”, “isto não!”, “isto não!”. Mas o “isto sim” ficou muito frágil. Exigia mais tempo, mais vivência da crise. Acho que (esse)

foi um daqueles processos em que a gente diz: “ei, carinha, de segunda a sexta. Não pode ter pausa porque a coisa está cabeluda”! Era muito difícil para mim, pessoalmente, ficar três, quatro dias, sem um contato. A mão queimando no fogo daquela crise! Essa é uma sensação pessoal, e acho que faria bem para todo mundo (vivê-la), mas acho que a gente não tinha condição nenhuma de organizar esse tipo de dinâmica de trabalho, não é?

Eu – É. Eu acho muito legal você colocar questões de uma ordem prática do trabalho, questões muito concretas, né? Quer dizer, são poucas abstrações; você está passando esse processo a limpo em coisas que a gente consegue perceber naquele dia-a-dia de trabalho. Todas essas contingências, dificuldades, que são muito importantes e que têm que entrar na roda, porque (tudo) isso fez a nossa dramaturgia, ao fim e ao cabo. Mas eu quero compartilhar com você um momento que, para mim, foi “ouro”, pelo menos para o assunto da minha pesquisa. A gente mandou para o Paulinho, entre outros materiais, uma gênese e as entrevistas. Nas entrevistas – só um adendo – eu via muitas camadas de ser entre Milu e Luciana, entre Eduardo e Paulo, entre Verônica e Dedé, principalmente. Mas quando o Paulo apresentou o primeiro monólogo da Milu, como uma primeira sugestão de texto – e ele mexeu muito pouco nisso depois – a primeira coisa que me veio à cabeça era ela, esparramada no chão da casa dela, tomando uísque. Só que isso não condizia em nada com o enredo que vinha se formando, porque ele nos apresentou logo uma breve sequência da dramaturgia ali, em que todas as cenas se passavam dentro de um consultório veterinário. E como a forma, o estilo, era uma coisa com a qual nós não estávamos nos preocupando, naquele momento, minha primeira reação foi “isso não faz sentido”, até porque, uma coisa que vinha do desejo de algumas pessoas era que a peça começasse “hiper-realista”. Então, aquela cena que aparecia na minha cabeça não cabia naquela dramaturgia. E meus colegas de elenco tentaram me ajudar com diversas sugestões... e o negócio não saía; nada não ornava com nada. Então, eu confessei a você que eu não sabia (como fazer aquela cena). Era mentira, eu sabia, eu só não sabia que eu podia (fazer daquela maneira). Pois você falou assim: “você vai sentar no chão, vai se esparramar na poltrona e vai tirar uma taça de champanhe – claro, porque tinha um brinde na cena – debaixo da mesinha de centro. Nada mais impossível do que aquilo, para mim. Para mim, esse momento foi muito interessante, porque eu achei de uma coincidência digna de atenção. Já existia um caminho sendo trilhado, ainda que não tivéssemos muita clareza do que era ou poderia ser tudo aquilo colocado em sequência, e (havia também) uma permissão de jogo muito aberta, ou seja, ninguém estava me obrigando a ficar presa à ideia realista de uma sala de espera fixa, de um espaço imutável. Mas os meus colegas não haviam, como eu, pensado na possibilidade – inexistente à altura – de cortes no espaço feitos pela luz. Essa sintonia, no entanto, que se deu entre mim, você e a proposta dramaturgic, eu (a) leio como uma *sincronicidade*. Entrevistando o Mauricio Kartun, autor e diretor argentino, ele me disse uma coisa muito legal, ele me falou – porque ele é dramaturgo, né? – que dramaturgia em processo colaborativo é “consciência apofênica: capacidade de criar (sentido e forma) a partir de coincidências”. Isso virou uma bússola para mim. Isso existiu para você?

Francisco – Eu não sei no sentido quantitativo no trabalho, mas era uma presença permanente no olhar. Concordo plenamente com ele. Ou seja, nesses processos que partem do nada e se interessam pelo não-saber, o acaso passa a ser um parceiro de criação tão importante quanto o planejamento. Só que você precisa ter um departamento aberto para ver. Porque, muitas vezes, essas ocorrências fortuitas, essas coincidências ou *sincronicidades*, passam despercebidas. Aí é que está, não é? Para que você perceba isso, é preciso que você tenha espaço vazio disponível para poder ser afetado por isso. E volto a insistir, (eu) acho que a gente estava com os nossos espaços muito ocupados. Outra coisa que para mim é vibrante, desde antes do Banho & Tosa até, e que continua me atazanando, é: o que fazer com... como é que eu vou dizer? Parece que

é uma necessidade inerente aos tempos em que a gente vive: a exigência da objetividade, de agilidade, de você encarar o momento de não-saber como algo a ser resolvido e não (como) um momento a ser vivido de acordo com as exigências inerentes a ele. Então, fica parecendo que, no processo de criação, nós também temos que ter uma espécie de hegemonia, para não falar autoritarismo, sobre a necessidade de, o tempo inteiro, abreviar o tempo do processo, seja ele qual for. Então, parece que a gente está se submetendo a dimensionar o nosso comprometimento (no trabalho) a um tempo que tem que ser sempre mais ágil. No Banho & Tosa, parecia que nós estávamos ali em um processo que dizia “eu não sei quanto tempo eu vou durar, vocês estão falando de radicalidade, de busca, de se encontrar com as suas inquietações e tudo isso não tem forma”.

Eu - Isso tudo virou texto. Uma mulher que queria durar para sempre, um veterinário que queria que a cachorra durasse para sempre, outro (personagem) que dizia “mata, não saiu bom!”.

Francisco – Pois é, mas isso era daquela gente (personagens do texto). O quanto a gente não tinha isso?! Todos nós. Eu mesmo estou vivendo esse conflito, esse embate de: “mais de três meses de ensaio é inimaginável!”.

Eu – É inviável para uma produção (aos moldes tradicionais).

Francisco – Pois é. Então significa que tem alguma coisa fora de mim que é o que viabiliza (a obra), e não eu ao construir o meu espaço de expressão. É o que eu chamo de hegemonia autoritária de algo que está fora de mim e que me dimensiona. E um processo complexo, como o Banho & Tosa, que era anárquico, dizia “eu não vou me dimensionar pela realidade”. Ele, (o) processo, dizia isso. “Nós podemos nos dar ao luxo de viver a nossa crise”! Essa era a nossa pretensão; que, na hora de bancar, a gente não bancou. E isso, eu sinto, é característica de uma grande quantidade dos processos que eu tenho vivido e acompanhado à distância. A pergunta eterna, então, é: “qual é o seu comprometimento com a Arte que você faz?” Tudo menos o dimensionamento pelo profissionalismo, porque o profissionalismo não existe, não é? Se você for dizer “ah, vou ter uma atitude profissional”, primeiro, (eu preciso dizer que) ela não existe; ela é falsa porque você não vive daquilo. Então, o que significa quando você diz “vou ser profissional”? Significa “vou usar de tudo o que eu já tenho a serviço do trabalho que você está me pedindo”. Mas é o que você já tem, então o não-saber, a pergunta, está em um lugar subalterno. Porque, na medida em que você tem que ser ágil, objetivo, você vai usar o que já está no seu HD, na memória do HD.

Eu – Você apontava “ouro” também para isso? Quando aparecia, vamos dizer, um corpo estranho naquele ator?

Francisco – É. Isso. Porque eu achava dentro de mim. Era o jeito de eu olhar, e que não está nem certo nem errado. Eu dizia: “como é que eu faço para que o tesão da Boa Companhia se vitalize, porque ele está querendo baixar?”. A gente sabe disso, porque 20 tantos anos de convivência... estamos em um momento desgastado. Então, eu tinha, quixotesicamente, esse desejo romântico de (pensar): “será que eu posso ajudar a fazer com que esse tesão da Boa Companhia, não (digo) volte, mas ganhe novos perfis?” E sinto que a gente não bancou isso, em nome de um monte de coisas, dentre as quais, a objetividade e a maneira meio equivocada mesmo com que a gente organizou esse processo, desde a frequência dos encontros, os quilômetros (de distância), os perfis das pessoas. Quer dizer, o Paulinho é uma pessoa de encomenda. Talvez não fosse para o Banho & Tosa. O Banho & Tosa estava querendo uma parceria, uma coisa mais “promíscua”, de estar ali “naquela transa” o tempo inteiro.

Eu – Você está chamando a atenção, Chico, para uma coisa, pelo menos nesse trabalho, muito particular. Você frisou – e isso deve ser visto assim mesmo, na sua complexidade – você falou em promiscuidade, um “ficar o tempo todo”, um “aguentar”... Aí, eu fico pensando em um movimento de sístole e diástole, que eu não sei se todo processo artístico tem, de entradas e distanciamentos contínuos. Ele (Paulo Rogério Lopes, dramaturgo de processo), por exemplo, ressaltou que a distância dele, para ele, em alguns momentos, foi muito interessante, porque ele trazia aquilo lá, deixava com a gente e, com isso, deixava que aquilo fosse pro mundo, para que o “mundo” entrasse (no seu trabalho de autoria). As coisas que ele trazia, inclusive numa primeira leitura, pareciam uma coisa muito diferente daquilo que a gente criava (em improvisações). Mas, depois, a gente gostava muito...

Francisco – E eram coisas muito poderosas, o problema era a conversa. A convivência. De que maneira ela era pedida, solicitada pelo trabalho? Porque era o trabalho que pedia. A gente ficava se ouvindo muito e com muita necessidade de ouvir o que o trabalho dizia. O mais lindo é que, diante dessa crise que a gente está vivendo, com relação à política cultural, na maneira de olhar as artes, não só no Brasil, mas no mundo, eu acho que a gente está vivendo a possibilidade de se confrontar mesmo com essas possibilidades que estão na encruzilhada. Mas o espaço disso se reduz dentro de nós quando a gente tenta caber na realidade.

Eu – A minha próxima pergunta seria essa, entendendo as demandas da criação, como produzir isso (esse tipo de processo)?

Francisco – Primeiro, mudando a leitura do verbo “produzir”. O que é “produzir”?

Eu – Ué, é fazer acontecer um processo de, no mínimo, um ano. Inventar um jeito de isso acontecer.

Francisco – Talvez no espaço de um grupo... (para a criação de) um jeito de se ouvir o trabalho. Não é porque você quer fazer longo, é porque você não é dono da forma, você não é dono do cronograma. Porque isso não é uma indústria. O grau de previsibilidade disso é muito relativo. Agora, é claro, você pode organizar de um jeito que tudo aconteça em três meses, mas você pode também se organizar de um jeito em quem você fala: “eu não sei o que vai acontecer”. Isso é o que eu sinto que está diminuindo na gente e no mundo, (e) que eu chamo de “ditadura de um jeito só”. A gente sai para rua e fala contra a ditadura, e, de repente, começa a viver dentro de um autoritarismo ao qual se submete em nome da sobrevivência. A Lei de Fomento é uma Lei, hoje, em crise, porque ela diz “para de querer ficar ensaiando um ano, não pode!”. A cada ano que passa, a crise se agrava. Eu estou falando isso porque isso já era uma presença no Banho & Tosa em todos os níveis: no plano pessoal, no plano do grupo, Boa Companhia, e no plano da produção do espetáculo Banho & Tosa.

Eu – Agora, para você ver, para mim, com todas essas dificuldades e outras mais, foi um processo muito rico, muito potente, até para eu descobrir coisas pelo trabalho. Sabe essa coisa de processo de descoberta da forma? E a forma vem carregada de você. Então, quando você vê a forma, também se vê? É claro que eu poderia fazer isso também com (a montagem de) um texto convencional – o que há de mim em Hamlet, o que há de Hamlet em mim, e todos esses espelhamentos. Mas ali, vinha eu sem eu saber. Eu era a matéria (de criação) para a construção daquilo tudo. E como nós éramos pessoas que nos conhecíamos há muito tempo, a gente conseguia reconhecer o outro também, o que acabava gerando ainda mais desconforto para crise.

Francisco – Claro, mas a gente provocava isso também. Assim, para mim também, hoje, só agradecimento por ter vivido tudo aquilo que me permitiu arriscar um olhar mais atento para as relações entre vida e arte, (para) a relação da ficção com o documental, da ficção com a realidade, (para) a relação do ator com a persona, (para) a personagem, (para) o engajamento do artista, (para) a dimensão pública do trabalho do artista... tudo isso são questões que estão me inflamando!

Eu – Mas você falou “a gente provocava isso”. Tenta me refrescar a memória, porque isso é muito interessante...

Francisco – Porque a aproximação dos atores com aqueles seres que eles estavam gerando, nunca a identificação, a aproximação difícil, geradora de muita turbulência – não importa se a gente lidou bem com isso – é uma questão que ainda vibra muito dentro de mim. O interesse pela ficção. O que é hoje (a ficção), diante do que a gente vive, qual é o lugar da ficção? É um lugar de crise. Porque o “era uma vez” de hoje, o “faz de conta”, é muito diferente do “faz de conta” da primeira metade do século XX, em que você tinha um interesse em *contaminar*, em afetar o espectador, o mundo com quem você conversava, via criação de um universo muito estranho, não usual. Então, toda aquela loucura dos anos 20, do pré-guerra, tudo aquilo gerava um mundo extraordinário que podia ser potente. Então, percebe? O que é que a gente faz com tudo isso? O que é a crise de representação? Se você não vai pela via simplista e fala “representação acabou, personagem não existe mais”... (Porque isso) pra mim não tem sentido, porque é uma afirmativa radical, que contém um autoritarismo: “não existe mais!”. Não, eu estou preocupado com o que existe. Então, qual é o lugar, no trabalho do ator, da construção? Cons-tru-ção. Como é que ela convive com aquilo que eu sou? Porque parece que é um olhar muito apaixonante, (e) que está merecendo de muitos de nós uma atenção muito especial, hoje em dia, (pensar) “eu entro em cena e sou eu mesmo, então dá para eu ensaiar pouco”. Então, o que é criação? O que é construção artificial? Qual é o lugar da artificialidade na arte de hoje? Na arte ao vivo – eu estou sempre falando de arte ao vivo. Parece, nos últimos 10 anos, que o lugar da dramaturgia está ganhando um espaço diferente, parece que a gente está com vontade de ler texto de teatro, escrito lá no escritório, no atelier do dramaturgo. Pululam seminários de dramaturgia, até editais que estimulam criação dramática e não são só (editais) de criação de espetáculos, (de) produção (de espetáculos). E como é o lugar do tal do ator nisso tudo; qual é o lugar do diretor? Outro dia, eu li uma frase de um diretor que dizia assim: “puxa, cara, tem que entender que, hoje, o trabalho do diretor é muito mais calibragem!”

Eu – O que ele quis dizer com isso?

Francisco – Calibragem, 20 aqui, 10 ali... você vai calibrando as coisas. Muito mais do que você ser parceiro propositor. Não. Você é um equalizador. Isso (é) ele dizendo do perfil do diretor contemporâneo. Eu não estou interessado na definição, mas eu (me) pergunto: por que é que tem que ter um (jeito só)? Uma leitura? Por que é que, nesse momento de hibridismo, em que a gente não está interessado em afirmar mais nada; em que as artes visuais, como a música, como a dança, como a ópera, como o teatro, estão todas querendo baixar as fronteiras para poder se visitar, por que é que a gente fica querendo definir “o que é ator”, “o que é diretor”? Por quê? Eu não entendo essa necessidade de definir, se nós estamos no mundo da miscigenação, do hibridismo, do trans... Por que é que a gente não vive isso? Ensaia três anos, ensaia uma semana. Faz um trabalho em três horas e outro em quatro anos... Banho & Tosa, por exemplo, é muito responsável por esse tipo de pergunta dentro de mim. Porque o entusiasmo, o prazer, aquilo que eu ganhei, que eu aprendi, que eu ainda estou aprendendo, é muito forte

para eu dizer “ah não, nunca mais. Agora eu só vou ensaiar dois, três meses”. Por que aquilo é evitável, porque foi difícil? Mas esse é o senso comum: “fedeu, não chega nunca mais perto. Passa longe das dificuldades, perde a barriga em uma semana”!

Eu – A gente leu muito sobre isso naquelas revistas (Cláudia, Men’s Health, etc., que serviram de inspiração para a criação de cenas a serem improvisadas pelos atores), né? Isso é material da peça.

Francisco – A gente falava disso, mas isso era difícil de contaminar o nosso cotidiano. Hoje, eu não sei como está. Então, percebe? Todos esses elementos, para mim, são o que fica do processo do Banho & Tosa. Ficam muito mais elementos propulsores de questões, de perguntas, de investigações, do que uma convivência com o resultado, porque, para mim, não tem nem o “r” do resultado. Agora, sem dúvida, se a gente quiser ouvir, a gente vai ver que, a grande maioria das pessoas do bem, ou seja, das pessoas que torcem a favor da arte e que viram (o espetáculo), disseram: “vai em frente, cara, tem coisa aí, não pára”. E a gente parou. Porque a gente não tinha mais fôlego. A (gente tinha a) sensação de que as coisas escorriam. Tudo muito líquido...

APÊNDICE I - Entrevista com Paulo Rogério Lopes

(Dramaturgo Banho & Tosa)

03/11/2017 - Shopping Pátio Higienópolis, São Paulo.

Eu – Em primeiro lugar, Paulo, eu queria te agradecer por você estar aqui me concedendo esta entrevista. E a (primeira) pergunta é muito simples, muito básica. Eu queria que você me falasse sobre a sua experiência de escrita em processos colaborativos, como você pensa essa sua função (nos processos vivenciados), como é que é desempenhar essa função de autor colaborador e como é esse jogo da sua autoria com o material que a gente vai trazendo, porque eu imagino que seja um processo muito diferente daquele da escrita em gabinete. Então, eu queria que você também apontasse essas diferenças, se possível.

Paulo Rogério Lopes – Oh, Lu, eu acho que uns 70, 80% da minha carreira foram escrevendo para processos colaborativos. É assim: lá na EAD (por exemplo), entram todo ano umas 20 pessoas, e você tenta escrever para todas elas. No primeiro ano, eles trabalham o realismo, e você tem que escrever um texto que contemple aquelas 20 pessoas como protagonistas. Começa por aí. Então, (trabalhar na EAD) foi um grande aprendizado de como jogar fora coisas, porque você chega com um texto achando que vai mudar a cara do teatro nacional e você vê que não adianta nada. Eu tenho muita coisa até hoje guardada, que eu até uso, eu até reciclo. Coisas que, para determinada turma não servia. E isso serviu de aprendizado para eu descobrir qual é a minha praia, que é escrever para um pessoal específico. Eu tenho raríssimos projetos meus. Tem pessoas que me encontram e dizem “ah, eu queria ler teus textos”. Os meus textos já foram montados por outras pessoas, então, se eles fossem remontados, teriam que ser refeitos. Então, essa coisa do processo colaborativo foi uma coisa muito bacana para eu descobrir qual era a minha praia no teatro, e aí eu descobri que eu poderia estar na sala de ensaio, sem ser como ator, sem ser como figurinista*, criando aquela coisa que o pessoal fala “pô, na hora em que o pessoal vai começar a se divertir, eu já estou recolhido para outro trabalho”. E, então, eu descobri que não era bem assim, que dava para ver o meu trabalho envelhecendo, (ver o que) não servia mais, o que eu achava bacana (mas que) não cabia mais naquelas bocas. E, mesmo depois disso, quando o espetáculo já está em cartaz, ver que (o texto) não está dialogando bem com o público, ou ver o que eu achava que não era nada se revelando uma grande chave para a comunicação naquele espetáculo... E esse trabalho, para mim, é o grande barato. Então, na

verdade, o que eu descobri nisso tudo é que dá para dizer coisas minhas, dizendo as dos outros. Por exemplo, (quando a Boa Companhia me pede) “Paulo, nós queríamos fazer um trabalho que é num *petshop* e tem algumas figuras (ficcionalis) pré-definidas”, eu digo “está bem, mas o que é que eu vou dizer com tudo isso? Isso é alguma coisa que eu já pensei em fazer na vida?”. Não, mas ali talvez tenha questões que eu gostaria de tratar ou ainda que eu vou gostar de tratar e nem pensei se eu gostaria. Eu acho que o grande aprendizado nesses trabalhos é saber como me alimentar com tudo isso. Então, quanto mais material – é matéria de jornal, é revista, é gênese de personagem, é filmagem de ensaio, é conversa em mesa de botequim – quanto mais eu assimilar disso, mais fácil vai ser aquilo se tornar meu. Eu me alimento daquilo a ponto de eu me afastar e de voltar como uma autoria. Onde, sei lá, o cara fez um improviso sobre qualquer coisa, aquilo tem que me provocar outras coisas... não é apenas transpor aquilo para a minha linguagem. Senão, não serve para nada, não precisaria da minha função. É (ao contrário) como eu me alimento daquilo e consigo colocar naquilo a minha autoria a ponto do cara falar “nossa, agora eu tenho que aplicar a minha autoria em cima disso!”. Senão, vira função de executor, tanto (da parte) do autor, quanto do diretor ou do ator... Eu acho que o grande barato desse tipo de teatro que a gente faz é não ser executor, é ser criador. Em todas as áreas. Até (em) coisas muito básicas. No meu caso, logo no começo, quando eu ficava todo apaixonado pela minha própria escrita, eu entregava textos lindos, poéticos. (Só que) quando eu ouvia, eu falava “ai que coisa medíocre!”. É tão frustrante, que é melhor o silêncio ali. Às vezes diz mais coisa... Eu adoro entrar em um processo que me tire um pouco o conforto, Lu. (Por exemplo, quando me pedem) “vamos escrever para o circo?”. (Eu respondo) “vamos”. “Vamos escrever para a dança?”. “Vamos”. Não tenho a menor ideia do que é isso. Então, é isso, né? Você entra, você estuda, você absorve tudo aquilo e (se pergunta) “o que é que eu vou fazer com aquele material para ele ter a minha autoria?”. Esta é a grande pergunta. (Citando um trabalho com *Commedia Dell’Arte*, dirigido por Tiche Vianna, com alunos formandos da EAD/ USP/ SP): “como é que eu faço para que esse *doutore* vire o meu vizinho, e como é que esse meu vizinho, que era o *doutore*, vira outra coisa na boca do Heitor, que era o ator que fazia o *doutore*, mas já como o personagem de um frei, de Shakespeare?” Nossa! É disso que eu quero brincar: pegar todas essas referências e me colocar em pé de igualdade como ator, como diretor, como autor... A Tiche até brincava assim: “Paulinho, não é melhor o iluminador fazer o trabalho dele?” Porque eu colocava nas minhas rubricas: “a luz começa a aumentar do lado direito”... Como fazer com que a luz venha do lado direito, se eu quero essa imagem, mas não na rubrica? Como interferir no trabalho do outro para dar a sua assinatura? Eu acho que é (essa) a grande brincadeira para mim...

Eu – Enquanto você fala, eu vou lembrado de uma coisa fundamental, com a qual eu estou entretida na pesquisa, que é a plasticidade da imagem, uma imagem que vai se transformando. Minha grande pergunta é: como é que a imagem não perde a sua matriz, seu DNA, não vira um transgênico, um Frankenstein? Como é que de “Banho & Tosa”, essas imagens fundamentais, ou dos cinco personagens da peça, como é que tudo isso vai ganhando camadas e camadas? É muito lindo isso que você está falando, esse teu vizinho se transformar em uma coisa, que se transforma em outra... E aí eu não sei se você consegue se lembrar de alguma coisa do nosso trabalho específico que tenha a ver com esses caminhos. Vamos, por exemplo, falar da minha personagem (Milu), porque eu acho que eu vou me concentrar mais nela.

Paulo – Ok.

Eu – A primeira coisa que eu fiz foi uma gênese (da personagem). Um outro trabalho que eu acho muito importante também foi a entrevista, uma improvisação proposta pelo Chiquinho (Medeiros, diretor da peça). Como é que esse material foi passado para você? Como você

processou tudo isso? Teve algum fio da meada do gênero: “me despertou isso e, a partir disso, eu vou por aqui”...

Paulo – No caso específico do seu, não foi uma imagem, foi o nome do cachorro. Que era Mamãe, e aquilo me tirou de uma zona (de conforto), porque a gente estava imerso em um universo David Lynch, Cronenberg, beirando o surreal, né? Beirando o território onírico com seus pets. Aí, quando você chegou com um cachorro chamado, Mamãe, foi um choque para mim, porque foi tão escancarado... Porque todos tinham uns meandros mais escusos, poéticos, metafóricos... Bom, o cachorro dela se chama Mamãe”, está ali, vai ser embalsamado. Uau! Foi um caminho contrário. (Eu tive que me perguntar) como transformar aquela Mamãe em um cachorro, para ela não redundar. Então, foi muito legal, porque foi um contraste. Porque tinha um cachorro que era do gostosão (outro, do artista, e outro, do veterinário). Então, essas pequenas surpresas é que trazem, assim, no começo, algo meio estranho, (problemas do tipo) “como é que eu vou me distanciar dessa figura ‘Mamãe’, para toda a vez em que ela disser ‘Mamãe’ eu imaginar um cachorro e não o contrário dos outros”, que tinham nomes – e eu já fazia associações, sei lá, com gerente de banco; eu já trazia a humanização para essas metáforas. E, no teu caso específico, (eu me perguntava) como eu faria para...

Eu – “Cachorrizar”.

Paulo (risos) – É, para “cachorrizar” essa mãe. Foi bem terapêutico, porque você tem que mergulhar em umas questões familiares... então, quando você me entregou isso eu comecei a me trazer questões, como (por exemplo), de como eu e meu irmão estamos tratando da velhice da minha mãe, até que ponto a gente está embalsamando ela para pôr de enfeite em um porta-retrato, o quanto eu trago ela dentro de uma caixa de isopor, pagando plano de saúde e não indo visitar ou visitando só uma vez ao ano. Aí, você entra em um processo para isso virar poesia, então é cruel. Sempre é cruel. Se fosse fácil você ficaria repetindo coisas.

Eu – Ilustrando...

Paulo – Ilustrando. E repetindo truques que eu já descobri e vi que funciona. O pessoal do circo tem muito isso, números clássicos, chamados “reprises”. Como você sai disso e faz alguma coisa original? Só mexendo com você lá dentro, senão você vai ficar querendo fazer um David Lynch no teatro, querendo transformar aquela gênese que você me entregou em diálogos... e não vai assinar nada, né?

Eu – Engraçado, você está lembrando esse negócio de “embalsamar Mamãe”, isso tampouco estava na minha cabeça. Eu teria que rever todo esse caminho para saber se isso não veio, por exemplo, de você...

Paulo – Isso é que é legal. Eu também não lembro. Isso seria uma coisa que eu escreveria...

Eu – Eu acho que foi você.

Paulo – Mas isso veio de algum lugar... das plásticas, da mulher vaidosa (presentes na gênese). Então, qual que é a potência máxima disso? Embalsamento. Mas até isso virar uma imagem, para alguém ler as suas metáforas, foi um processo completamente contrário. É muito legal quando você consegue enxergar a sua autoria, mas você se perde nas autorias outras. Você fala assim: “cara, eu escrevi isso? O que eu escrevi disso que eu estou assistindo? Se isso está me emocionando, e não é uma emoção de vaidade, é uma emoção que está me comunicando, e se

está me comunicando para me emocionar, tem que ter alguma coisa de original nisso, senão é uma coisa que eu já vivi”. Então, essa troca de entregar e não saber de quem é mais (a obra) é bem sintomática.

Eu – Porque a gente está falando de uma coisa que eu poderia chamar de “contaminação”?

Paulo – Sem dúvida nenhuma. É exatamente isso, porque, se eu entreguei alguma coisa e, quando eu vou ver, eu digo “ela contaminou o meu texto, mas ela está me dizendo coisas que eu gostaria que as pessoas pensassem que fui eu (que disse)”, ou “ela está dizendo coisas que não são o que eu gostaria de dizer nessa cena, então eu também vou contaminar esse trabalho”. E o público, quando for assistir (à peça), também vai ser contaminado com alguma coisa, senão não tem sentido... E também, depois do espetáculo pronto, essa contaminação vai continuar existindo. Eu lembro do final de um ensaio (do espetáculo *Banho & Tosa*), que era lá na universidade (no Depto. de Artes Cênicas da Unicamp, em maio de 2015). No final, eu e Chico estávamos aos prantos e minha mulher estava “na dela”. E eu falei “nossa, não atingiu”. Não, é que ela não estava no processo... Eu lembro que eu entregava finais e que tinha a questão da água, que a gente estava vivendo naquele momento (o racionamento de água no Estado de São Paulo em 2014-2015, na gestão do governador Geraldo Alkmin) e, então, o espetáculo terminava em uma vírgula e aquilo me emocionava profundamente. (Eu me lembro de) o Chico (Francisco Medeiros, diretor) em prantos ao meu lado, e a minha mulher ali curtindo o exercício... Então, esse lance da contaminação é muito “louco” quando a gente está envolvido. Por exemplo, aquilo foi uma experiência das que eu guardo com muito carinho. Aquele final, as pessoas uivando e o Chico falando do B.O. Mas não era no palco ainda, era (durante) o processo. Eu sou um ótimo espectador do processo, eu me emociono. E aí eu vou ver o espetáculo e digo “nossa, mas estava tão lindo, tão puro”... (porque) aí vem (o espetáculo pronto) com uma pasteurização da plástica, do truque... “Não! Quando eu vi na sala de ensaio estava tão mais intenso! Será que a pessoa que vestiu essas pessoas (os atores) participou desse processo?”. Não participou desse processo, não está levando essa poesia até as (últimas) consequências, né? Então, eu acho que, quando você fala de contaminação... eu acho que a sala de ensaio é um privilégio, porque você vai ver coisas que, no final, talvez você não veja depois. Tem a vaidade do ator, tem a vaidade do público... Porque (por exemplo), na comédia, a primeira sensação do público é “ok, então me faça rir”, sendo que, na sala de ensaio, tudo isso já está (dado). Então, a sala de ensaio é um privilégio, mesmo que a “sala de ensaio” seja fitas gravadas porque você não está presente. Não é à toa que 70%, 80% da minha carreira seja isso, porque é onde a minha criação aflora e (onde) eu não fico viciado no que eu tenho para dizer. Eu descubro que eu tenho coisas para dizer com o outro, porque daí eu mergulho em uma coisa que eu jamais pensei em fazer. Então, sobre essa contaminação... eu me lembro de um trechinho do livro do Thomas Mann, em que ele diz como a doença, como o processo de infecção, é um processo mais vivo no ser humano.

Eu – Eu estou achando muito interessante porque você está trazendo coisas muito diferentes (das que eu ouvi de outros envolvidos no processo), pela natureza do seu trabalho (de dramaturgo). Uma coisa que me chamou à atenção no trabalho com o Chico foi (por exemplo) uma *sincronicidade*, que acontecia, talvez, pelo desejo enorme (pelo menos da minha parte) de entender aquilo que ele estava tentando “tirar” da gente, e eu me lembro realmente de algumas coincidências, e pauto muito esse trabalho em sala de ensaio pelas coincidências, porque cada um era muito diferente entre si, mas o seu trabalho era (ainda mais) diferente, porque você recebia algo, mesmo que fosse ao vivo, ali vendo, pegava aquilo que acontecia nos ensaios e colocava “deitado” (no papel). O material passava por esse filtro do que tem em mim que coincide com aquilo que você quer dizer... Nessa coincidência de que eu falo, da sala de ensaio,

não há dois momentos. Não, era um trabalho de fora, que vinha e contaminava de alguma forma o trabalho de dentro e que, por sua vez, contaminava o trabalho de fora novamente. Eu não sei direito como te perguntar, porque essas coisas são muito misteriosas, mas (eu gostaria de saber) como é que o que era (isso) de uma coisa se transformar na do outro, nesse trabalho que não é imediato à cena, (afinal) você não estava ali em um jogo imediato (e todo o tempo), você tem um trabalho de refletir sobre tudo isso, de processar sozinho.

Paulo – Tem duas coisas que são fundamentais: primeiro é um prazo, senão fica um diálogo infinito; envelhece. (Por exemplo, as pessoas podem decidir) “não queremos mais falar de cachorros, vamos falar de tomates na Austrália”. Então, eu acho que esse prazo te obriga a, vamos dizer, uma humildade criativa – é pretensão para caramba falar em humildade – mas vamos dizer assim. A jogar coisa fora. Porque, depois de um tempo, você já sabe o que funciona para aquele espetáculo e o que não (funciona). Não é que você já não arrisca, (mas) você já não desperdiça coisas. Então, até você chegar a essa simbiose, é um trabalho árduo, mas como eu optei por esse caminho, eu já tenho vocabulários estabelecidos. Tento transformar tudo em viagem para sair alguma coisa original, porque se eu entregar para você aquilo que você está me entregando na cena...

Eu – Seria uma loucura isso, porque você teria que entregar para cada um de nós uma coisa, então, esse trabalho diz muito também de seleção e descarte...

Paulo – Exatamente, isso aprendi muito com o Damasceno na EAD: “mijar no território”, (que é) você chegar e falar “você quer ser o Hamlet dessa história, só que você vai ser a Ofélia da minha”. Então, você entra em um processo de duelo, de desafios. Eu acho que é isso que faz o teatro ficar vivo. É isso que a gente faz com a plateia quando fica pronto. Se você for assistir a uma comédia, se (o ator) não for gênio, você vai rir depois de algum tempo, porque ele vai ter que te conquistar. Então, esse duelo é o que faz a arte ficar viva, senão vira contemplação xoxa. Então, o escrever para outras pessoas sempre tem esse “mijar no território”. Sempre. “Ah, eu quero escrever um texto para tirar eles (se referindo a nós) da zona de conforto”!

Eu – Então, tem essa coisa de garantir o seu espaço também...

Paulo – Esse negócio de “mijar no território” com os nossos pets, poxa... A gente teve duelos que viraram “brigas de foice” no escuro. Isso é que eu acho o grande barato nesse tipo de arte: não vamos dizer todo mundo a mesma coisa, sabe? Senão, não tem sentido; senão está sobrando alguém ali. Se eu quero dizer a mesma coisa que você, será que não está sobrando alguém? Não é melhor: “concordo, mas não é bem isso”? Aí a coisa começa a ficar mais rica. O redundar é o empobrecimento de um monte de coisas que você vê.

Eu – Eu estou falando isso também porque eu estou elaborando algumas coisas com essa nossa conversa. O que me chama a atenção naquilo que você está falando e que é muito legal e novo (para mim) é que o ator sempre foi aquele que teve que fazer analogias pessoais para poder se encaixar na imaginação do autor. E você, como dramaturgo desse processo, está me contando que você teve que fazer uma série de analogias para entrar naquilo que os atores estavam te dando. Por exemplo, Mamãe, essa imagem que você citou, como é que isso também serviu para que você fizesse as suas analogias pessoais? E aí, eu queria que você me falasse um pouco desse trabalho de mergulho no material e também sobre distanciamento, porque você também falou uma coisa muito bonita que é: às vezes, você também está levando esse tema para a rua, quer dizer, ele está te acompanhando e você está com o ouvido (e os olhos) abertos para se deixar contaminar pela vida. E aí eu me lembro de uma autora, a Fayga Ostrower, que é artista plástica

e fala sobre os acasos significativos. Às vezes, coisas que não têm nada a ver com a história, entram e transformam os caminhos da criação, completamente. Ela dá exemplo de uma mancha de tinta que cai no chão e aquela mancha é tão bela que altera o rumo do trabalho (porque era exatamente aquilo que ela buscava denodadamente, sem se dar conta). Mas ela só reparou naquilo e não limpou o tapete (ou seja, reparou na mancha e a incluiu no trabalho) porque ela estava envolvida no processo (criativo) e soube ler aquilo como uma forma. Eu não sei isso te alimenta de alguma maneira...

Paulo – É, eu me forço a esse banquete.

Eu – Isso te provoca?

Paulo – Sim, pela questão dos prazos, porque eu não posso me dar ao luxo de ficar pensando esse tema anos a fio, porque eu tenho outras encomendas. Porque, por mais que seja um convite para um jogo, é uma encomenda, porque a proposta não partiu de mim. E eu não posso ficar numa viagem *ad infinitum*, porque eu tenho outras coisas. Então, eu tento submergir nas minhas metáforas, no meu imaginário, naquele tema o mais intensamente possível, porque senão eu vou me ferrar. E eu sempre me ferro, porque é difícil você desapegar e, muitas vezes, eu atrasei prazo. Então, quando vocês diziam “Oh Paulinho, a gente mexeu no texto; isso que era da boca desse (personagem) passou para aquele lá”, eu falava “graças a Deus, eles estão me ajudando”! Senão, significa que o meu material não está na mesma frequência...é o jogo (que interessa). É que nem jogo de xadrez: se você não depende do movimento do outro para fazer o seu, para te dar surpresa, você fica muito tolo, você fica jogando com você mesmo. O que isso me tira e (em que) me propõe uma outra coisa? Se isso não rola, então, eu acho que fica um jogo muito desigual, muito desequilibrado, no sentido tolo da palavra, não no sentido de um vencedor, porque é um time, não tem um vencedor. Eu me exponho mesmo. Eu provoço essa abertura ao acaso, a ser um espectador do acaso, eu estava aberto a ter essas leituras... E, também, você pode ser tolhido no seu processo de criação, ser colocado contra a parede; é dolorido, às vezes, é humilhante, mas quando você entra no jogo... você fala: “ah é, você deu isso para o outro? Então, você vai ver como isso era fundamental na minha boca”, ou então, você fala: “ah, claro, era disso que eu precisava para dar o xeque-mate na peça inteira!”.

Eu – Eu adorei o que você está falando porque você está falando de conflito e também está falando de pontos de vista diferentes – o que o outro viu e que eu não vi, ou “o outro viu algo (com) que eu não concordo” (ou eu não entendo que ele possa ter visto dessa maneira) – porque sempre tem essa coisa do conflito e do encaixe. Às vezes, você bate de frente, às vezes, entra macio... Agora, o que eu faço é um pouco de autoria também, porque eu pego o processo e (o) descrevo, então, eu vou ter que fazer também o papel de autora (da tese), que é pensar o caminho (trilhado). Por isso, eu queria que você me dissesse: de Banho e Tosa, essas duas palavras te provocaram?

Paulo – Sem dúvida. Vai falar sobre o que? Nossa, os temas não paravam de chegar, né? Mas essas duas palavras – eu lembro de conversar muito com o Chico sobre isso – (indicam) que a gente estava falando sobre o que? Limpeza e eliminação, ou eu dou um banho ou eu corto, elimino. Até no texto isso deveria ser aplicado. Eu nunca dou título, eu abro sempre um arquivo com palavras – o Banho & Tosa, provavelmente, não era Banho & Tosa quando eu abri (o arquivo) para guardar o material que as pessoas me mandavam – mas você abre os meus arquivos e é um mistério para descobrir que peça que é... (risos) Eu não dou nome porque eu nunca consigo ter esse poder de síntese. Algumas já vem com nome, então, está bem, vamos lá, o que significa? Eu sou bem caretinha, eu primeiro preciso descobrir a fábula, para depois

começar a preencher. Por exemplo, tinham discursos do, sei lá, eu não lembro o nome, Maurício, o cara que era...

Eu – Fazendeiro.

Paulo – Fazendeiro. Ele tinha discursos completamente barrocos; eram discursos de banho, ele estava falando a (mesma) coisa com outras palavras. E você poderia dizer: “ele acabou de dizer isso!”. Sim, mas agora ele está passando shampoo; agora ele está passando o sabonete, agora o perfume final. A secretária não terminava as frases, as frases eram tosadas. Esse tipo de brincadeira eu adoro fazer. Eu admiro demais o ator por essa disponibilidade de se entregar e fazer de verdade uma coisa, não no caso do processo colaborativo, em que ele assina a autoria também, mas, de repente, você pegar um clássico e se entregar e descobrir a sua verdade naquilo, eu acho lindo, eu também quero brincar disso.

Eu – É tem muito disso que você está falando, de tornar seu o que é do outro, né?

Paulo – É. Eu acho que tem isso até na hora em que eu vou assistir a um espetáculo e vou embora, eu torno meu aquilo que eu vi; senão, é a história de ver um musical e sair (depois) para comer pizza – aquilo me distraiu, mas eu não criei nada.

Eu – Tem muita coisa nessa nossa conversa que eu não tinha pensado, como, por exemplo, esse autor que tem que se vestir de personagens criados por outros...

APÊNDICE J - Entrevista com Verônica Fabrini

Campinas – Vila Santa Isabel: 06/11/2017

(Atriz e idealizadora do espetáculo Banho & Tosa, uma produção da Boa Companhia, de Campinas, grupo do qual é diretora artística; e diretora do espetáculo Bonecas Quebradas, a convite da Bonecas Quebradas Teatro)

Eu – Então, Verônica, por qual processo você quer começar?

Verônica – (Por) qualquer um.

Eu – Talvez a gente pudesse falar dos dois ao mesmo tempo, primeiro.

Verônica – Pode ser, porque os dois tem um nascedouro comum, que é o título, né? Eu acho bem curioso isso, porque o título é uma coisa bem sintética e ao mesmo tempo ela é precisa, que nem Bonecas Quebradas (que) é muito precisa, tem uma materialidade, tem um gênero envolvido, tem um estado envolvido, tem bastante coisa bem clara. E Banho & Tosa também. Tem uma materialidade e tem também, eu acho, essa coisa meio dupla, no caso, esses dois substantivos, Banho e Tosa E Bonecas Quebradas, pelo fato de ter essas duas imagens parece que elas provocam um movimento dentro delas mesmas, né? Então, eu acho essas coisas bem interessantes.

Eu – E também tem o duplo do cachorro (em Banho & Tosa) e o duplo da boneca (em Bonecas Quebradas).

Verônica - O duplo do cachorro e o duplo da boneca. Dois signos que chamam essa questão do humano num lugar muito antigo, me parece, né?

Eu – Signos que acompanham o Homem...

Verônica – É. O melhor amigo do homem e a melhor amiga da mulher (risos). Interessante...

Eu – Banho & Tosa foi uma ideia sua. Você pode falar um pouco sobre as primeiras imagens, a primeira ideia, de onde você tirou isso?

Verônica – Eu acho... foi muito o nome. Eu sempre achei estranho esse nome. Então, também foi muito visual – o nome em placas grandes: Bar, farmácia, padaria e Banho & Tosa, um estabelecimento destinado a uma coisa não humana. E como eu gosto muito de cachorro e sempre observo esses estabelecimentos, eu sempre achei que tem uma certa humilhação. Primeiro, o banho encolhe, então o bicho sai todo encolhido de lá... interviram no corpo dele. E depois ainda vão intervir mais ainda em cortar, então, eu achei que era um nome forte nessa materialidade – primeiro nesse aspecto da placa, depois, num zoom, lá dentro (do pet shop), e depois, você espalha isso para as suas sensações no corpo. Todo mundo já tomou banho. Tosa, nem tanto, mas é uma palavra dura, é uma palavra radical, né? É alguma coisa que radicalmente foi transformada. Eu vi uma peça da Sarah Kane uma vez, que (falava de) essa possibilidade de limpar e exterminar qualquer forma de germe, e esse foi um tentáculo dessa imagem matricial – placa, zoom (o corpo está aí, no entrar lá dentro e ver essa humilhação), e também essa multivalência da imagem, porque quando o cachorro sai do pet shop, sai todo bonitinho, cheirosinho...tem essa ambiguidade.

Eu – No Banho & Tosa, havia cinco figuras definidas já, né? Ele nasceu de um título, mas ele também nasceu de cinco figuras e de um espaço – você tinha uma clínica/ pet shop, mas também tinha: uma celebridade, um costureiro, um fazendeiro, um médico e a Dedé, a secretária. Essas figuras, por que você as escolheu, as elencou?

Verônica – Eu lembro que em uma das conversas com a Boa Companhia, o Momô (Moacir Ferraz) disse que queria fazer uma crítica social. A partir dessa prerrogativa, (a gente se perguntou) “o que é que a gente quer criticar?”. A primeira coisa sempre é o capitalismo, o consumismo, e a gente foi achando esses representantes dos “podres poderes”. Esse é um lado. O outro lado é pensar em fazer uma peça para as pessoas que querem fazer a peça, né? Você também pensa “o que seria provocador para esses atores?” Porque uma coisa é você fazer a crítica estando fora, agora, você representar aquela figura que você está criticando, entra um pouco em conflito, porque tem personagens que você não pode querer defender e explicar enquanto atua, né? Os atores receberam as figuras sem a história, e da história cada um tinha uma casca, um croquinho para ir preenchendo com as sombras e as vivências de cada um. A gênese foi antes da história.

Eu – Foi o primeiro exercício. Fora o espaço, essas figuras eram as que tinham mais, vamos dizer, matéria.

Verônica – É, é. Foram ganhando, de acordo com o trabalho dos atores.

Eu – Eu queria que você falasse um pouco sobre o processo (de Banho & Tosa). Vamos deixar um pouco livre?

Verônica – Eu sempre gostei do trabalho do Chiquinho (Francisco Medeiros, diretor convidado pela Boa Companhia para dirigir o espetáculo) e eu via o espetáculo dentro de uma poética que

eu acho que era a poética dele, que ele teria um lugar onde exercitar isso, porque ele tem uma poética própria, apesar de (fazer) trabalhos hiper diferentes, com (vários) grupos, né? Então, era uma coisa que eu achava muito legal, como é que ele consegue fazer essa mistura fina, onde o grupo não perde a personalidade, não perde a poética, e ele também não perde a personalidade, não perde a poética?! Eu acho ele um diretor muito plástico e muito autoral e dentro dessa plasticidade está (a habilidade de) como ele absorve o imaginário do grande grupo e também um pouco da poética, e também (o imaginário) de cada ator, né? Então, eu acho que ele tem uma habilidade nessas misturas, mas concretizadas na forma material da cena. Por exemplo, quando eu me lembro da abertura (risos). E eu acho gozado porque a abertura eu acho a cara da Boa Companhia, e é a cara do Chiquinho. E é a cara de cada um também. Claro, eu acho que houve momentos muito difíceis. E o mais difícil, depois, foi colocar isso no fluxo de uma narrativa mesmo, né?

Eu – É. Esse foi um trabalho de encomenda. Um trabalho encomendado a um dramaturgo de fora, que recolhia aquilo, processava à sua maneira e nos devolvia. Você quer falar um pouco sobre esse processo de improvisação, entrega para o dramaturgo e de como isso era devolvido, como isso batia em você?

Verônica – A princípio, a gente estranhou bastante, né? O que eu sinto era que era sempre muito enxuto o texto, então, aquela riqueza que cada um conseguiu (descobrir) dentro da sua pequena biografia... nossa, a gente fez tanto, tanto exercício, construindo tudo isso, né? E o texto do Paulo era muito direto, quase que cotidiano. Então, pelo menos eu, tive grande dificuldade. Quando eu olho para o todo, eu acho que isso tem uma outra fluência... mas eu ainda acho que não tem final, e isso nos angustiou muito, porque eu acho que a gente tem que ter mais clareza para essa ideia de fim, que é aquela reticência... Eu estou falando agora e me lembrando dela, daquela imagem final e pensando “nossa, era aquilo mesmo, ficou interessante!” Ficou interessante aquele final, sim. Mas, fazendo, no meio do processo, a gente falava “ai meu Deus! Não tem aquele outro ponto da reta para gente poder traçar”, né? Mesmo que seja uma curva, mesmo que seja (uma curva) de linguagem, alguma coisa assim... Então, eu acho que esse momento, em que a gente teve que colocar esse personagem, que era mais radial, que ia para todas as direções, pensando ele (como) fruto, como ele espelhava a imagem matricial, onde é que estava o banho e a tosa de cada um dentro daquela história, parece que o personagem era uma coisa redonda que se expandia e, na hora de concentrar – aquelas cinco figuras, naquela linha reta da narrativa, que nem precisava ser reta – foi difícil fazer caber lá, né?

Eu – Porque tem vários aspectos do processo que a gente pode pegar (para discutir). Um, é a relação dos atores, as improvisações, porque a minha maior questão é pensar, poxa, “cada cabeça, uma sentença”, cada um pega o elefante por um lado, a mesma imagem matricial pode ser lida de diversas perspectivas, o elefante continua sendo um elefante, mas como fazer com que as pessoas se deem conta que se trata de um elefante e não de outro bicho? Eu estou dizendo de uma maneira, digamos, mais chekhoviana (Michael Chekhov e a ideia de que a interpretação do ator deve ir “além do texto”), por exemplo, quando ele diz que a imagem de Hamlet é uma (imagem matricial) e cada ator vai além do personagem criado por Shakespeare, porque cada um pega um pedaço dessa imagem, um ângulo dessa imagem, assim como Shakespeare o fez. Mas, como era, para você, na sua perspectiva, esse nosso convívio criativo? Até que ponto os conflitos, que é uma coisa muito apontada em alguns trabalhos, foram potencializadores da criação, e onde os conflitos foram, muito pelo contrário, desestabilizadores, que é sempre um risco? E como esses momentos de, por exemplo, conversa, que eram intermináveis, esses *foros de discussão*, funcionavam como dispositivos afinadores dessas tantas imaginações?

Verônica – Eu acho que serviam, sim, como um afinador, ainda que, em muitos momentos, mesmo com as conversas, o jeito pessoal de cada um tentar resolver o problema apontado, não batesse. Um tentava resolver de um jeito, outro tentava resolver de outro, dependendo do seu repertório e dependendo da disponibilidade no sentido de se ter alguma ideia do que fazer e, uma coisa que eu acho que é muito ruim é pegar um grupo “velho”, como a Boa Companhia, para um trabalho que eu acho que, talvez, precisasse de um radicalismo, de esquecer tudo e começar... para que procedimentos atonais não barrassem o que cada um poderia trazer. Porque eu acho que uma radicalidade, como a que o Chiquinho estava propondo, requer um grau de confiança e disponibilidade entre as pessoas, que eu acho que nem sempre acontecia. Era um momento muito difícil do grupo, de já estar um pouco girando em círculos e colocando muitas expectativas em um dramaturgo. Então, eu acho que tinha uma expectativa enorme e, não sei, eu acho que, talvez, (uma atitude) um pouco diretiva.

Eu – Da parte do Chiquinho?

Verônica – Não, da parte nossa. Mas diretiva assim: o que o Alexandre achava que a Boa Companhia devia estar dizendo, o que o Momô achava que a Boa Companhia devia estar dizendo. E como era um momento que, enquanto grupo, já havia uma certa dissidência, então, eu acho que tinha um terreno que não era muito favorável. No entanto, quando eu pego fotografia, vídeo e a gente consegue ter esse olhar de fora, eu falo “nossa, olha que interessante! Ornou, encaixou!” Mesmo com o figurino pobrezinho, que a gente não conseguiu tudo... eu acho que ele tinha uma clareza de proposição. Não no seu máximo. Até nos seus 50% em relação aos atores, eu acho. Por não saber, por não ter, às vezes, se encaixado, um não potencializava muito o outro, sabe?

Eu – Como assim “não se encaixavam”? No personagem?

Verônica – Não, acho que todos (se encaixavam), mas no jogo entre eles. Porque, às vezes, um estava jogando numa faixa e o outro estava jogando em outra faixa, e aí um não fazia o outro aumentar, brilhar mais. Eu não posso dizer que foi um processo rápido, né?

Eu – Essa era a próxima pergunta que eu ia te fazer. Eu tenho a minha opinião, eu acho que foi rápido.

Verônica – É, para o que era preciso... e eu acho que isso é uma dificuldade que, para mim, passou a ser intransponível, por isso é que eu estou um pouco desanimada com o teatro, por essa aceleração. Porque, para você poder ter a experiência do corpo ir entrando... não é (necessário) fazer só uma vez, é (necessário) fazer várias vezes. E você falou do corpo lá no início, que é uma imagem muito física e eu me lembro do esforço do Chiquinho para fazer a coisa chegar no corpo. E o corpo tem o seu tempo, sabe? Não dá para ser assim, super rápido... Então, se eu pegar a imagem matriz, com uma das coisas potentes nela é a questão da corporeidade ferida, né? Depois, durante a peça, dramaturgicamente, ela vai sendo triturada, chegando até o limite do lixo. Poxa, é muita coisa isso! Isso exige uma torsão até quase sair sangue! Mas tem isso, passa pelo corpo. Então, o tempo foi ruim para ter até mais tranquilidade. Porque aí (do contrário), você acaba resolvendo tudo meio racionalmente. E isso era um pouco, eu acho, o caminho que, talvez, a Boa Companhia tivesse, não voluntariamente, ou intencionalmente querendo, mais ficado habituada (a seguir), por esse tempo curto, pela própria escrita do edital, que tem que ser muito completo e dizer aonde você quer chegar...

Eu – É, essa questão da produção de um processo colaborativo é um negócio a se inventar ainda,

isso ainda está por se criar, porque a gente ainda não tem meios de fazer isso. Mas o tempo é muito fundamental, porque o tempo é imprevisível em um processo colaborativo, que pode durar anos até que saia alguma coisa (digna de nota). Para você não ser tentado a forçar uma trama, porque a trama, assim, fica esgarçada, ela não fica...

Verônica – Justa, né?

Eu – É. Outra coisa, que eu acho interessante nessa nossa relação de atores, era os duplos que iam aparecendo, não só de cachorro, que esses já estavam nas primeiras gêneses, mas o que foi aparecendo foram os duplos nossos, que iam aparecendo em um procedimento de entrevistas (por exemplo). Você via assim? Essa ressonância...

Verônica - Com a vida dos atores...

Eu – É.

Verônica - Nossa, eu acho, desde quando eu escolhi ser a recepcionista, a enfermeira, essa figura que ajuda a coisa a girar, eu acho que foi assim, pensando na minha função na Boa Companhia, (nessa função) de organizar, de distribuir papeis, não exatamente o que vai ser feito na consulta, ali é um consultório, tem um médico, mas esse gerenciamento de espaço. A Milu, essa figura que sublinha o feminino, essa celebridade, eu achava que combinava muito com você. E eu lembro muito dessa história que eu adoro da Evita. Então, para mim, a Milu era aquela Evita ao quadrado, ao cubo. O Alexandre gosta de uma grife, ele tem um comportamento de senhor proprietário, é um comportamento. É uma coisa assim, não sei, “Ribeirão Preto”. Então, eu achei que essa ideia do milionário blasé combinava, mas também foi meio por brincadeira, o Alê gosta de umas coisas assim: ir para Nova York, Paris, óculos de grife, ele sempre tem a coisa preparada. O Momô, foi difícil. Claro que o Momô não é homofóbico, mas ele tem uma coisa meio interiorana em relação a essa questão gay, mas ao mesmo tempo, ele é uma pessoa sensibilíssima, ele tem uma sensibilidade quase feminina.... E, em relação a essa questão do duplo, a encanação do cara em fazer Arte, e o Momô sempre se pergunta sobre o que é ser artista, bem diferente do Zozó, que já é um ser existencialmente complexo, né? Na sua dependência com o mundo, nessa sua busca de auto-investigação, mas através do outro. E o Zozó sempre tem essa coisa cética, da ciência, né? Mas daí, me surpreendeu, porque ele deu essa torcida com essa história da cachorra morrendo...Olha agora até me apagou quando foi que surgiu isso, porque eu não tinha imaginado o personagem com esse grau de... mas eu também não tinha imaginado nenhum dos personagens com esses “graus de”, que cada ator foi imprimindo...

Eu – Eu duvido que nós mesmos os víssemos assim. Eram coisas que iam aparecendo, me parece, à revelia, que é o mais interessante na minha visão, essa autonomia do imaginário e esse cruzamento de tantos imaginários, que vão se confrontando e vão se refletindo, né? A gente tinha ali, por exemplo, a questão da minha separação, que foi aparecendo, mesmo antes de acontecer, nesse procedimento da entrevista. Foi logo depois daquele dia que eu me separei. Eu me lembro muito bem que a cena que o Eduardo fazia refletia muito isso, e a minha também.

Verônica – É, e, gozado, né? Porque aí é que eu penso que entra a parte dele (do dramaturgo), pensando nessa história das imaginações colaborando. Às vezes, você está indo para um lado, chega uma informação nova, você absorve, mas ela já leva o personagem para um caminho desconhecido...

Eu – E também o tanto de coisa que pode estar sendo captada por quem está lendo aquilo tudo (vendo as improvisações de fora) e traduzida de uma outra maneira. Isso é que eu acho o mais bonito disso tudo – como é que essa imagem vai se desdobrando, porque a gente também tem os nossos pontos cegos. Então, você pode não estar vendo o quanto você espelha, o quanto você reflete alguma coisa. Você só sabe disso no anteparo.

Verônica – Isso é que eu acho, esse duplo... nele residiria muito, tanto do ponto de vista corporal – essa radicalidade de que eu estava falando – mas (também) esse outro aspecto. (Seria bom) pressionar um pouco mais, estirar um pouco mais esse duplo; daria mais coragem para o espetáculo, mais afirmação. Porque era uma coisa que eu achava muito interessante. E foi talvez, por esse desconforto, para onde a dramaturgia levou essa autonomia, né?

Eu – E a se confrontar com o seu ator...

Verônica – Com o seu ator. É.

Eu – Uma das imagens que eu tenho é a de Pirandello – Seis Personagens à Procura de um Autor – para confrontar essa autonomia que me pareceu haver em Banho & Tosa. Agora, você, que além de ser a proponente e que, também pelo nosso convívio, me trouxe esses autores (James Hillman, Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Cornelius Castoriadis)... eu fico realmente batendo a cabeça para tentar entender como, de certa forma, essa autonomia que o Imaginário tem, não propõe já um lugar onde chegar, não estabelece uma teleologia, um campo definido...

Verônica – Sei.

Eu – Onde isso é aberto? Onde isso se fecha? Onde isso é quase um ponto de vista platônico sobre as coisas, ou como isso é dado pela lida com os próprios materiais, quer dizer, algo o menos teleológico possível, em se tratando de um processo colaborativo, onde você tem muito pouca coisa (de início) e as coisas vão acontecendo nesse cruzamento (de tantas imaginações)?

Verônica – Não, eu vejo muito (essa teleologia), pelo menos, a sensação que me dá é (que isso é) quase como um jogo de bilhar, na medida em que você tem várias relações, você está levando o personagem para um lugar; aí vem a relação com o outro, que te faz (mudar de direção). Então, isso vai criando um padrão – continua sendo um padrão, mas ele é em movimento. E tem, dentro desse padrão em movimento, também momentos inesperados, que podem vir a ser absorvidos ou passar despercebidos, porque eu acho que toda essas relações – entre os atores, dos atores com as coisas – passam a ocorrer em dois planos: o real, o concreto, que a gente vai vendo, mas, às vezes, eu tenho a sensação que nessa rede de relações, onde um encosta aqui e leva o personagem pra lá... que essa constelação em movimento gera (também uma espécie de) imã, sabe? Vai gerando um campo, que se assemelha àquele campo do imã. E eu acho que isso funciona um pouco como atrator de *sincronicidades*, né? Como se... Sabe aquela coisa do Michael Chekhov elevada à 10ª potência, de que o fantasma faz a ação antes e depois o seu corpo vai, né?

Eu – É, mas ele faz isso por intenção. O Michael Chekhov é intenção pura. E eu acho que esses processos (colaborativos) deixam a gente numa sinuca de bico, porque, às vezes, não depende tanto da nossa intenção...

Verônica – Não. Depende menos ainda, né? A intenção eu acho que te dá uma força...de condução.

Eu – Diretiva.

Verônica – Diretiva, mas a graça está quando vem um desvio, porque aí você vai ampliando. Você desvia e aí descobre mais $\frac{1}{4}$ do personagem, e aí ele vai virando essa coisa um pouco mais ampla. E que eu acho que tem a ver com essa autonomia, porque ele (o processo) faz descobrir nessas relações quase como se houvesse três dimensões: uma dimensão que tem a ver com esse duplo, a tua anamnese, o teu passado, a tua relação mais individual, eu acho que tem uma relação grande com a sombra nele (nesse imaginário autônomo) e isso das relações sociais, porque são os outros personagens que estão te levando, né? Então, parece que você tem desde um *bios*, uma psique, uma sombra e o plano visível das relações.

Eu – E as referências, porque uma gênese (por onde partimos para começar a construir as personagens) acaba sendo uma espécie de colagem do que você acha que coincide com aquilo e que vai sendo afinado por esses encontros, por esses esbarrões, esses choques todos. Eu gosto muito dessa imagem que você deu do imã; eu acho (ela) muito preciosa para pensar esse tipo de processo. Agora, falando sobre *sincronicidade*, já que você citou. Você consegue se lembrar de algum momento em que isso ficou muito claro? Eu tenho e foram esses momentos me inspiraram a pensar que, talvez, isso pudesse ser um dos elementos de afinação das imaginações (em jogo em um processo colaborativo). Muito preciso porque absolutamente imaginativo, quer dizer... você não faz operação nenhuma, você não faz nada... A coisa se faz...

Verônica – Ou você acha que não faz...

Eu – Isso é que é o mais bonito!

Verônica - Nossa, olha, do processo... Não consigo. Porque essa sensação de que a coisa se faz por ela mesma eu tenho muito presente. Mas está um pouco a *posteriori*, eu precisaria lembrar um pouco mais desses acasos. O único que estou lembrando agora é (o) do Chiquinho com a sua camiseta escrito Hope (risos), quando a gente estava buscando o final da peça... a demora... e não foi nem uma imagem de resolução, de sincronia, mas é de como (isso, essa coincidência) espelhava tanto o momento concreto de vida de cada um, que a gente não conseguia terminar (a peça), do mesmo jeito que o Dr. Paulo não conseguia desligar a cachorra... eu me lembro da gente de frente para o Chiquinho, com a sua camiseta escrito Hope, e a gente tentando falar um fim. E não combinava! Cada um falava “ele saíam”, “não, eles não saíam”, “a porta se abre”, “não, a porta não se abre”, “eles vão embora”, “eles vão embora aos poucos”, “quem vai embora primeiro?”, né? A gente não conseguia... eu estou falando isso quase como uma hipérbole da ideia de não-teleológico; a gente não conseguia nem chegar no fim! E eu acho curioso esse “não-final”. Eu estou tentando lembrar como é que a gente chegou na imagem finalíssima, da lua, daqueles sons de outro planeta, como se já tivesse passado anos naquele lugar...

Eu – Isso veio de uma referência de uma palestra do Cortella (Mário Sérgio) sobre a pequenez do ser humano na imensidão do Universo. E tinha também o Chico (Medeiros) colocando a gente em situação, porque ele tinha essa visão privilegiada de fora, do conjunto, que a gente como ator perde, né?. Dizendo, de fora, o que ele achava bonito. Então, na verdade, eu acho que foi uma escolha pela Beleza...

(Silêncio)

Verônica – Nossa, a gente demorou muito naquela cena final... e eu lembro que era um final polêmico. Eu lembro do Renato (Renato Ferracini, espectador da peça) falando “ah, por que uivou?”, “ficou romântico”, lembra? “Ah, tem esperança”, “ah, não tem esperança”... A tal da

imagem redentora, a necessidade de você terminar naquele acorde em dó maior para poder repousar em algum lugar, né? Então, eu acho que teve literalmente aquela afinação aí, pelo menos o desejo de resolução. Será que essa afinação tem a ver com um desejo de resolução? Você sentiu que fechou, né? Não que tenha que ser assim, mas...

Eu – É uma pergunta... E pensando no chamado “diretor-colaborador”, porque você, como a “dona da ideia”, no sentido de que aquilo saiu da sua cabeça como um desejo mesmo, como uma inspiração, como você sente a sua relação com esse diretor, ele colaborou com a sua ideia? No final, você sente que a sua ideia foi contemplada?

Verônica – Olha, eu sinto, viu? Claro, é óbvio que a gente imagina “ah, se eu fizesse isso, seria diferente”... as coisas nunca são do jeito que a gente imagina antes, né? Porque a gente tem que contar com todos esses desvios que te levam para outros caminhos...Eu (como diretora) me deixo mesmo levar pelo o que acontece... Mas, pensando no Chiquinho, que é uma pessoa de quem eu sempre admirei muito o trabalho, nisso que eu te falei desse jogo estético com o grupo com quem ele está trabalhando, e que ele não deixa de pôr uma assinatura, e isso quer dizer que ele move o grupo que ele mexeu. Às vezes, a gente se prende a certas taxonomias que tomam o lugar de... se você for bem fundo, isso tem a ver com o comportamento da pessoa frente ao ato criativo. Talvez sejam procedimentos, eu estou pensando se haveria diretores naturalmente mais colaborativos e outros que planejam e vão atrás daquela imagem e até aquela imagem que projetada não sair, o negócio não está pronto, que têm esse rigor. Eu acho que as duas coisas são bem legais.

Eu – Quando você fala imaginativo, contempla esse atravessamento do acaso?

Verônica – Imaginativo?

Eu – Esse adjetivo.

Verônica – Deixa eu ver... eu sempre tenho gosto e medo da palavra imaginação pelos 500 sentidos que se dão a ela, até muito imediatamente, (por exemplo) de ser uma coisa irreal, mas...por isso, é que, às vezes, eu tenho medo dela. Imaginativo em que sentido? Imaginativo no sentido de que cada um configura esse espaço, que passa a existir a despeito de você ficar mantendo aquilo, sabe? Igual uma ideia que (se) joga (no espaço da criação) e parece que ela fica viva lá e o que vai fazer ela germinar é ela encontrar com alguém que também jogou, que se desprende da sua (própria) ideia. Então, tem a ver com jogar a minha ideia no espaço, como uma bola mesmo, e para manter ela circulando, alguém vai ter que mudar a trajetória dela, né?

Eu – Boa essa imagem!

Verônica – Eu acho muito intrigante... porque quando a gente pensa que a imaginação está presente absolutamente o tempo todo, mas quando você começa a focar nela... Sabe quando você olha uma sala de ensaio vazia, que ainda tem os objetos da cena? Acho que, às vezes, até quando não tem, você sente. Aquela presença fica com você o tempo todo. Por exemplo, no Bonecas Quebradas, pegando pela radicalidade do tema e do assunto... nossa! Ficava presente 24 horas por dia. E eu fico imaginando que, se pensamento é frequência, como é que isso fica naquele espaço, evocando, criando um capo de atração...

Eu – Eu acho que a gente podia entrar, então, no Bonecas Quebradas, o que você acha? Porque são muitas vozes. Como foi na criação, está sendo também na pesquisa (de doutorado): o que

você fala colabora com o que os outros estão falando e o produto disso eu só vou saber a *posteriori*. Porque, agora, eu não consigo captar direito, porque a minha atenção não é tão multifocal...

Verônica – Outra imagem bem perturbadora... E eu me lembro como eu fiquei perturbada com aquela palestra da Ileana, com os decapitados, com todo esse tratamento do corpo. Então é quase como se a boneca, enquanto artefato, desaparecesse... É curioso como uma palavra que não tem a ver com o corpo humano “boneca”, “quebrada”, pode ter uma reverberação tão grande! Mas, para mim, tem muito a ver com trazer essa perspectiva da Ileana.

Eu – Porque o que a gente via (nos vídeos da palestra dela), parecia boneco. Era o tratamento do corpo (que impressionava), como se ele fosse um plástico, como se ele não sentisse dor.

Verônica – Fica sendo também uma coisa tão sem fim uma boneca quebrada, como o Banho & Tosa, que não teve fim. Sabe aquele negócio que permanece... permanece como testemunha da fragilidade que é? E cada vez que o tempo passa, mais frágil, mais corroído, mas, ao mesmo tempo, se você está nomeando, é porque ele está lá, resistência... Persistência. Essa imagem era muito ambígua, porque, ao mesmo tempo, se a gente for pegar a ideia dessas mortes violentas, no caso das mulheres de Juarez, o corpo como vestígio, como sinal, testemunho, (era) uma imagem que rapidamente atraiu vários espíritos, eu vou dizer. Para mim é isso... Porque o Banho & Tosa está no campo da cidade, está no campo dos Jardins (bairro paulistano) e a boneca quebrada foi... no México, esse lugar superpopuloso, cheio de camadas. Camadas ancestrais, desse catolicismo machista, espanhol, a coisa da dominação... Foi uma imagem que foi logo gritando! A do Banho & Tosa patinou um pouco, sabe? A da Bonecas Quebradas... talvez pela contundência do assunto, né?

Eu – Eu só acho importante lembrar a presença da Ileana chamando a nossa atenção para que a gente tratasse de documentos, para que a gente não trabalhasse com a metáfora, com a ficção, no sentido de “você vai usar isso para falar daquilo”.

Verônica – Certo.

Eu – Eu, pelo menos, me vi obrigada a falar sobre aquele assunto, a revelar o fato. Ninguém do meu entorno conhecia essa história. Ela é uma história que correu o mundo, mas não ganhou o mundo. Isso também continua na *sombra*, senão, ela já teria até acabado, né? Para mim, essa imagem (da boneca quebrada) gritou, mas eu não pude deixar de ouvir essa pessoa que nós convidamos para ser a dramaturgista do processo também gritando que a gente não poderia ficcionalizar aquele horror.

Verônica – Então, aí está o primeiro desvio. Um desvio bom, porque uma imagem tão forte você precisa vê-la no mundo, não só na fantasia, na ficção, ainda que eu tenha essa tranquilidade de achar que não tem muita separação entre ficção e realidade. Porque, se a gente toma o Imaginário e a Imaginação como uma verdade absoluta, anterior, ontológica, antes de qualquer ruptura, não tem tanto essa separação. E, para mim, foi muito perturbador, pensando nessa questão do narrador mesmo...do Walter Benjamin. Mas o Walter Benjamin é tão poético que eu pensei: “não, a gente pode fazer as duas coisas.” A questão da Ileana, do testemunho... mas ela adorou o texto do João. Ele era documento? Era criação? Era tudo isso...

Eu – Ele era um texto épico. Ele falava sobre os fatos, mas com uma perspectiva mais épica, menos direta. Eram mais perguntas da própria pessoa, do artista, João das Neves. Eram,

portanto, testemunho poético.

Verônica – Não eram como os outros textos, transposições do documento. Mas, você vê? Foi esse grande desvio a origem da experiência nova para cada criador e, talvez, da necessidade de que, a partir desse desvio, você reencontrasse o prumo que te permitisse tecer uma trama. Então, eu acho que isso foi, assim, como se você estivesse caindo e alguém lançasse uma corda...

Eu – Ela quase saiu. Ela ameaçou sair se a gente continuasse naquela linha que, para ela, era um desvio do propósito maior que era denunciar. Ela iria sair. Pelo menos, eu li assim.

Verônica – É, eu lembro que ela foi bastante dura com a gente. Foi muito diferente do processo com o Chiquinho, pela diferença com que a coisa se move. Eu estou pensando se o *colaborar* seria sempre esse *desviar*. Porque tem coisas que são em outra direção, mas também tem coisas que são na mesma direção, mas em profundidade, em radicalidade. Eu acho que tem possibilidades diferentes de você estimular o outro, de tirar o outro desse comportamento mais teleológico, de que você está falando.

Eu – Eu sempre imagino essa conversa de duas maneiras, a partir de duas direções. Uma que seria a de superfície, essa dos estímulos diversos, das diversas vozes em jogo e a palavra improvisação muito forte, porque tudo está sendo proposto naquele momento; e no outro vetor, que seria o que a gente está chamando até agora de profundidade, a imagem já propondo um campo, uma textura, um ritmo, quer dizer, a imagem vai mudar, mas ela está dentro de um campo.

Verônica – Eu acho que quando a coisa acha o seu ponto de balanço, ela encontra essas duas dimensões: você tanto se aprofunda, quanto se alarga, como uma árvore, que cresce, mas sempre vai se ramificando. A gente sempre deseja que... a gente falando é sempre mais simples do que vivenciando isso. Eu, pelo menos, me senti muito perdida no trabalho.

Eu – Tem o seguinte. Para mim, é mais difícil de falar do Bonecas Quebradas do que do Banho & Tosa, porque ele é menos nebuloso do que o Bonecas Quebradas. Eu não sei se o tema me intimida, se essa é uma dificuldade, mas para mim (o Banho & Tosa) tem uma horizontalidade, apesar de que eu acho que a figura do Chiquinho era muito presente no sentido (de dizer) “não, não é isso!”. Porque ele estava de fora com uma visão privilegiada, claro. Porque no Banho & Tosa, a gente não tinha nada. No Bonecas Quebradas, a gente chegou com uma coisa mais armada: vai ter *isla de las muñecas*, vai ter residência, vai ter Ileana, vai ter bonecas quebradas, vai ter *cueros rotos*. A gente já delimitava um campo, mas quando a gente se deparou com essa interdição da Ileana – “não vou participar se não for para o campo do documento”, a partir de um determinado ensaio, a gente acabou abandonando uma investigação mais profunda da ilha, toda aquela textura que a ilha trazia...

Verônica – Direto, foi! A gente passou do sintoma para a doença direto. Foi ela que usou essa palavra sintoma, ou foi você?

Eu – É essa coisa do colaborativo... Ela fala de imagem-sintoma no *cuero roto* e eu usei para defender a imagem da boneca quebrada quando ela relutava muito que a gente usasse isso, as imagens da ilha, o nome (Bonecas Quebradas), etc., dizendo “mas isso é uma imagem-sintoma” e eu me lembro de eu ter respondido “ué, mas você acha que a gente está falando de que?. Impossível ser mais fiel à ideia matricial e ao seu (ao dela) ponto de vista”.

Verônica – Porque, às vezes, era difícil, (eu) não conseguia ter ideia do que fazer. E eu acho que começou a se configurar melhor naqueles ensaios no Cenidi Danza.

Eu – E, naquela instância, (o processo criativo) ainda estava muito ligado à questão do corpo (que ficou no espetáculo), da relação entre a mãe e a irmã (que também ficou), alguns materiais ficaram, então, eu consigo ver os resquícios, como indícios do trajeto da imagem, por exemplo: o tênis roxo de cadarço laranja, o uniforme, a *quinceañera*, o desenho, que começou aqui, mas se desenvolveu por conta das contaminações que apareceram ao longo do processo, do filme que a gente assistiu no México (Sicario, room 164).

Verônica – É, esse desdobramento é bem legal!

Eu – O *boca de ceniza*, que virou a canção final da Lígia. Foram inspirações que foram incorporadas e re-significadas, foram contaminações mesmo.

Verônica – É. E eu achei bem perspicaz da Ileana ter mostrado esses dois tratamentos tão diferentes da ideia de testemunho. Nossa! Eu acho que esses dois exemplos... eu estou agora visualizando bem essa coisa do testemunho e da forma poética de você dar (o testemunho) sem perder (o poético), só potencializando a ideia de testemunho.

Eu – Nós também usamos de base o documentário *Bajo Juarez*, que trazia muito a história da Lilia Alejandra, filha da Norma Andrade, fundadora da ONG, *Nuestras hijas de regreso a casa*, e a questão dos bodes expiatórios, que também nos marcou muito. Ali estavam todos os ingredientes, e também o livro do Sergio Rodriguez Gonzales, *Huesos en el desierto*, que era um trabalho jornalístico de investigação minuciosa, hiper detalhado, que também foi muito forte nessa dramaturgia.

Verônica – Eu acho que a gente estava – e aí palmas para a dramaturgista – muito bem alimentado. A gente tinha duas coisas bem positivas, primeiro o engajamento de coração com o tema, a sensação de que “puxa, é importante falar disso”, (estávamos) muito bem calçadas esteticamente, pensando em todas as referências belíssimas, que tem (desde) o *cuervo sin duelo* até a nossa conversa lá com a performer (Lorena Wolffer); o nosso primeiro dia na marcha... Então, eu acho que tudo isso foi criando a necessidade do testemunho, que a gente talvez não tenha percebido aqui à distância. Mas lembrar que a nossa primeira ação lá foi a marcha, então, aquilo para mim re-significou muito. Eu entendi ali completamente o lugar onde a gente deveria buscar. Estávamos todos juntos lá, nós e a quantidade das pessoas que estavam ali... o tamanho da coisa era muito grande. Eu estou pensando no alto grau de contaminação da residência: desde o Museu de Antropologia, até as peças que a gente foi ver... entrava pela comida. Você tinha falado antes do contágio e do desvio. Eu nunca sei dizer, só quem viu pode dar esse retorno, mas acho que esse tempo de residência foi decisivo para que nós achássemos o tom, sabe? Então, eu acho que essa afinação se deu, curiosamente, porque você não tem uma homogeneidade de linguagem, mas você tem uma afinação de diversidades, que eu acho que é bem característica desse processo. Porque você vê, (tem) a linguagem do texto do João, a linguagem dos textos improvisados de vocês, a linguagem dos testemunhos, do cinema... Então, você tem camadas de poéticas muito diferentes, muito diversas. E elas ornaram. Diferente do Banho & Tosa, ele inteiro, de cabo a rabo, tem uma única (poética). São afinações em lugares diferentes. Então esse mosaico... não sei nem se é um mosaico, porque, ao fim e ao cabo, quando a gente soma tudo, tem também aquela imagem da reconstrução dos corpos, que eu acho que foi um pouco o que a gente fez na encenação. Porque, olha, estou lembrando da polêmica do Sharif-Sharif...

Eu – Não sei se você se lembra que o João tinha escrito cinco textos e amarrado aquilo que a gente tinha registrado das improvisações, e a gente quis outra coisa. Então, a gente propôs uma nova dramaturgia e você, muito sabiamente, falou: “vamos experimentar”. Mas para você ver, eu acho que eu, Lígia e Isa somos muito diferentes, tempos campos poéticos muito diferentes...

Verônica – Completamente!

Eu – Mas quando a gente sentou para escrever, não houve duelo; foi fácil. A gente sabia que aquilo tinha que entrar ali, aquilo outro aqui, e depois houve poucas mudanças. Não exatamente, mas foi encenado quase exatamente aquilo que a gente propôs. Isso seria uma guerra de foices com três cabeças completamente diferentes! Esse foi o momento em que eu vi que a gente já tinha afinado alguma coisa, mesmo com as diferenças muito fincadas. E, para mim, sinceramente, essas diferenças ficaram até o final.

Verônica – E não comprometeram.

Eu – Tinha gente que elogiava isso, mas eu vou trazer uma crítica do Globo (Jornal O Globo), que dizia entender, por se tratar de bonecas quebradas, (o fato de haver) uma dramaturgia (muito) fragmentada, mas que (apesar disso) sentia que, em muitos momentos, aquilo (tudo) não harmonizava. Então, o que seria essa harmonização em uma dramaturgia coletiva, do ponto de vista da imaginação?

Verônica – Eu acho que se tem uma coisa que funciona no teatro é ensaio, público e repetição. Eu acho que uma peça passa a descobrir a entidade que ela é, e não uma entidade que afinou e ficou. Mas ela vai descobrir a plasticidade, a respiração dela, muito na repetição. E isso é uma das enormes tristezas que eu tenho com a dificuldades que eu sempre tive em (fazer) temporadas mais longas. E era visível como, no terceiro dia, a peça já era outra coisa. Como essas arestas já iam se encontrando. Era um jogo em que você ia passando de pato para ganso em termos de linguagem, mas sem perder (o fio condutor), assumindo, quando era para fazer um corte, fazendo a transição, quando era para fazer a transição. O que foi determinante nas Bonecas Quebradas foi essa afinação do campo (poético das atrizes). Então, a gente tinha essa afinação das imagens, da urgência das imagens, quando a gente entrou na mesma sintonia, lá no México, sabe? Doentes da mesma febre. Vendo o *boca de cenizas*, o *Sicario*, a *Señorita Extraviada*, parece que batia em lugares muito similares, sabe? A gente tinha comido da mesma comida.

Eu – Isso já foi um fator afinador?

Verônica – Eu acho, porque já afinou, digamos, essa poética e ética do testemunho. Então, eu acho que a gente comprou esses dois lugares, esse do dramaturgico, do testemunho, das palavras, e o compromisso dela. Porém, em momento nenhum, a gente abriu mão da boneca quebrada, dessa referência da matriz, mas o tanto que ela se alargou e se *profundizou* (é a palavra em espanhol), foi aí, na residência mesmo, no contato com esses materiais coletivamente, eu acho. Porque não é diferente, por exemplo, no Banho & Tosa, (em que) a gente não viu junto quase nada? A gente não viveu junto quase nada, a gente não viu um vídeo, a gente não foi junto num pet shop, sabe? Então, essas não-vivências e essa única vivência que é na sala de ensaio para produzir, eu acho que ela pode ser meio tensa. Então, criar esse campo de referência, esse campo de afeto (!) no sentido de que “esse tema afeta a minha vida e eu preciso falar sobre ele”, é que eu acho que é o grau legal que a gente chegou nas Bonecas. E, ao mesmo tempo, essas referências vivenciais, experienciais, que foi a marcha, que foi assistir junto as coisas todas, já

deu uma força muito grande para essa afinação.

Eu – Gostei disso que você está falando, eu não tinha pensado nisso. Agora, só para arrematar isso, no Bonecas Quebradas você foi a encenadora, tem muita coisa sua, (coisas) que você trouxe. Claro que isso já estava nos materiais (compartilhados). Você trouxe, por exemplo, o inframundo, o algodão, a música (e as palavras) em Nahuatl, a Llorona, que é uma figura do inframundo. Como é que foi, para você, fazer esse papel que você tanto admira no Chiquinho, que é dar a sua assinatura, ao mesmo tempo, acolhendo tantas vozes?

Verônica – Eu acho que no Bonecas, pelo menos é a sensação que eu tenho, eu me coloquei, porque eu achava tão difícil, completamente a serviço. E essas coisas todas que vieram, eu não sinto, eu não diria que eu fui buscar nenhuma delas. Elas vieram de uma forma muito natural daquele caldo que a gente cozinhou. Aliás, eu acho até, talvez, que isso seja a tal da...

Eu – Afinação?

Verônica – Da minha parte, da minha contribuição na coisa. Porque, tem coisa mais, não vou dizer “lugar comum”, por exemplo, no caso da *llorona*, né? É tão simples e tão lindo, mas que seria absolutamente nada sem aquele contexto todo em volta. As bonecas caindo, né? As bonecas eu sonhei...derivava daí. Muito ao contrário das bonecas da ilha (*isla de las muñecas*, que visitamos no México), todas cheias de expressão...

Eu – (E feitas) de plástico, produto também da linha de montagem, resíduos, lixo, final dessa linha...

Verônica – Eu estou tentando lembrar quando é que apareceu o Nahuatl (a língua ancestral *mexica*, da qual utilizamos algumas palavras e uma versão da canção *Llorona* nesse idioma). Eu me lembro a gente ficava muito no computador e que eu vi um curso (de Nahuatl) e era lindo o jeito como eram formadas as palavras. Eu estou tentando lembrar lá (no México)... é, acho que foi o Museu de Antropologia...

Eu – No Museu de Antropologia tinha aquela sessão sobre o inframundo...

Verônica – É. E aí você pega essa importância e encosta na palestra da Ileana e no livro *Cuerpo Sin Duelo*... você vê o tamanho do buraco, né? Isso eu achei bem uma exigência, quase, do tema. Agora, o fato cru e nu...

Eu – Existe uma contiguidade muito forte, né?

Verônica – Então, quando a gente estava vendo os filmes, aquele livro *Huesos en el Desierto*... pelo amor de Deus! Quando a gente cruza isso com o inframundo ou com a delicadeza de uma reprodução de um corpo morto lá no Museu de Antropologia, todo cercado de florezinhas, nessa homenagem à Morte... Então, toda vez que vocês iam costurar as bonecas no final, essa imagem vinha como uma necessidade, (e) onde eu encontrava isso sonoramente? Nas Incelenças.

Eu – Só pegando uma coisa do que você está falando... porque foram muitas intromissões que você teve que administrar né, Verônica? Por exemplo: narco corrido, miss Sinaloa...

Verônica – Adorei! Esses, para mim, foram desvios maravilhosos!

Eu – Outro, por exemplo, no final: a gente vê México e Rio de Janeiro e pensa: “isso tem que entrar!”. Então, como é que é, pegando a fala do Mauricio Kartun (diretor argentino, entrevistado em Buenos Aires para esta pesquisa): o que é “matéria proteica”, o que é “prótese” nisso tudo?

Verônica – Eu não vejo nada como prótese. No Bonecas Quebradas, eu não vejo nada como prótese. Até aquela loucura do piru (o funk “Ah, eu vou gozar”, do Mc Nego Bam, que traz no refrão a seguinte letra: *Ah, eu vou gozar, vem que eu vou te tacar o piru...*), que começou lá no México... Você não maquinou: “ah, vou fazer uma pesquisa sobre funks, vou testar esse, esse não”. Não, ele veio pronto. Agora, onde eu não acho que não fica prótese é o depois do que ele é feito, o que vem depois dele, a maneira de vocês cantarem, sabe, toda a *mis-en-scène*? O Abreu (Luís Alberto de Abreu, dramaturgo), (fala), sobre o processo colaborativo, que a cena é o fiel da balança, né? Nossa, isso é muito verdade. Tem aí uma combinação de imaginação e matéria. Quando acopla, (é) assim: imaginação e matéria juntas. É aí que dá aquela afinada mesmo, porque a matéria ensina. Poxa, carregar uma metralhadora (em referência a uma das cenas da peça) ensina. O peso dela, quando você segura aquilo; ou mesmo a saia justa, andando na areia, ou mesmo a roupa de miss, tudo aquilo vai deixando o corpo... Então, eu acho que tem aí a imaginação e a matéria junto, né? Eu acho que a matéria ajuda... é ela que afina a imaginação mesmo, sabe? É a sensação que eu tenho, lembrando da metralhadora, da roupa da miss, da areia...

Eu – É, porque, na verdade, a gente vai pensando nessas coisas, ou essas coisas vão aparecendo como uma necessidade que a gente não sabe que vai funcionar, e só testando mesmo...

Verônica – É.

Eu – E tem aquela coisa do Chekhov (Michael Chekhov): “vestir a personagem”. E que é bem isso que você está falando, esse teste do corpo, que é “não, não é esse jeito de sentar, ela não se senta de lado”. Então, assim, você vai pensando junto com o corpo.

Verônica – E aí é que eu acho que está a sabedoria da retórica: a forma que você usa para refinar a imaginação. Sabe aquela máxima do Márcio Aurélio, que eu adoro? “O máximo de objetividade e retórica para você conseguir o máximo de subjetividade poética”. Eu acho que isso é uma imagem do máximo da Imaginação ancorando... E o que eu acho que é legal é que ela ancora, mas ela não se basta na matéria, porque não é só aquele rifle (ainda em menção ao espetáculo Bonecas Quebradas), mas é ela (a arma) também no filme (nas imagens que eram projetadas no telão feito de fraldas de algodão), que não deixa ela ser prótese, sabe, uma matéria estranha? Então, aquele rifle é a sua materialidade, é o signo, é o “piru”... E é a matéria. Está com as coisinhas que o Érico (Érico Daminelli, cenotécnico do espetáculo) foi botando, que eu acho que tem muito daquele filme dos túmulos, daquela riqueza dos túmulos (dos narcotraficantes, do filme, “Narco cultura”), que a gente viu. Então, onde é que isso aparece? “Ah, então, a arma vai ser assim, vai ter esses brilhantes aqui”, né? A gente viu esse filme juntos, então isso não deixa o *narco corrido* meio prótese, que até poderia ser. E, é verdade, são materiais muito diferentes, se você pensar: *o narco corrido*, o “piru” e *llorona* em Nahuatl?! Muito esquisito, né? Então, a afinação veio antes disso. Essas coisas não vieram afinar depois, elas já vieram amaciadas aí, né? Cada uma em sua forma, mas partindo do mesmo...

Eu – É, deu braços, deu muitos braços, mas partiu de um corpo... Foram processos muito diferentes, né? (Banho & Tosa e Bonecas Quebradas) Um, parece que veio daqui e o outro do sentido oposto. Um, me parece, sim, que tinha mais esse campo mais definido da imagem (do

tema e dos documentos), eu estou falando de Bonecas Quebradas. O outro, mais aberto a experimentações e atravessamentos diversos, porque todo mundo ali trazia alguma coisa, com maior ou menos envolvimento. Então, tinha o Paulo (Rogério) Lopes (dramaturgo), que estava pouco (nos ensaios), tinha o pessoal do figurino e cenário, que estava pouco, tinha o Chiquinho, que estava muito. E tinha as nossas diferenças de atores tateando no escuro. E no Bonecas Quebradas a gente não tateou no escuro.

Verônica – Não. A gente tentou amarrar, tecer. Tem a famosa frase o João (das Neves), que eu ficava tentando imaginar de onde ele tinha tirado isso...

Eu – “Nós, mulheres, tecemos”.

Verônica – “Nós, mulheres, tecemos”. E, gozado, foram dois processos muito diferentes, mas que a gente pode dizer que foram dois processos com um alto grau de colaboração, né? E contágio.

Eu – Alto grau de complexidade, né? Muito difícil de acompanhar...

Verônica – E o Banho & Tosa tem essa homogeneidade na linguagem, na interpretação, o tempo todo. Ele é homogêneo, ele tem esse desenvolvimento. E o Bonecas Quebradas é literalmente fragmentado.

Eu – Uma das coisas que eu estou me perguntando é: de que maneira nós compusemos? Será que houve colaboração, foi mais justaposição, foi mais sobreposição? Porque no processo do Banho & Tosa, a gente tinha o Chiquinho como essa figura, pela posição de diretor, mais autorizada a dizer: “isso não, isso fica”. E no Bonecas Quebradas, a gente, ao contrário, justapôs muita coisa, a gente disse: “isso vai com isso, isso cola naquilo”...

Verônica – A gente fez justamente isso.

Eu – Eu acho que a gente trabalhou muito nesse método patchwork (risos).

Verônica – Eu estou lembrando mesmo (risos) do pato e ganso que era... “Ciudad Juarez”, o jingle e Incelença?

Eu – É, mas era mesmo do material com que a gente estava lidando, tinha muitas camadas...algumas invisibilizadas, outras gritando mesmo, explícitas. Todo um submundo, todo um inframundo...

Verônica – É. Essa combinação para mim, vai ampliando o negócio da imagem, quando você chega, assim, no auge da exterioridade, que eu acho que seria o capitalismo neoliberal e o narco poder, porque você chega no sistema mundo mesmo, a partir daquele micro, daquela imagem. Então, esse arco que a imagem das bonecas quebradas faz é tão grande que, não é que justifica a justaposição, mas a justaposição dá conta desse percurso muito amplo que a imagem pede. A imagem e o caminho que a gente tomou. A gente teve que alcançar esse largo espectro. Apesar de que, na peça, eu sempre me senti um pouco angustiada em usar as imagens da ilha. E o retrato das meninas (assassinadas). E onde eu amenizava esse desconforto ético, talvez, porque às vezes eu pensava que aquilo estivesse traindo a Ileana, naquilo que ela tinha sugerido? Nas palavras em Nahuatl e no silêncio e no barulho do vento... Esse era um momento, pra mim, de maior tensão e também beleza, porque era o momento literalmente em que a imagem nos

olhava, sabe? “Ah, então é disso que vocês estão falando?”. Pessoas reais, ne? Aquelas imagens, naquele momento, para mim, escapavam do desejo da encenação. Porque elas eram o avesso da imagem matricial da boneca quebrada. Era o grau de verdade, de urgência, era o coração da metáfora. Se uma coisa era o sintoma, a outra era o real.

Eu – As coincidências, nesse processo, não estão só na escrita da dramaturgia, como eu apontei. A gente se encontrou muito também naquela vivência em que a Silvana (Silvana Nascimento, assistente de figurinos de Bonecas Quebradas) nos levou, aquilo foi muito *sincronístico*.

Verônica – Nossa! Foi muito impressionante! Eu estou tentando me lembrar quando foi isso...

Eu – Logo antes da estreia. A gente estava muito nervosa porque, bem, estreia é estreia. Mas também a gente estava tratando de um assunto que ficava impregnado, como você falou. Então, tinham cargas de tensão acumuladas, camadas. E aí, a Silvana veio com isso (a proposta era fazermos uma vivência de Constelação Familiar com uma especialista de Campinas, chamada Angélica) e aquilo abriu muita coisa (pelo mesmo para mim). A Lígia foi a Guerra, e ela acabou no chão, você foi a cidade e eu fui a vítima. E esses papéis foram atribuídos por quem? Por uma pessoa que nem conhecia a gente...

Verônica – Aquilo foi bem... eu não sei se harmonizador... eu estou até pensando na ideia de constelação, que é você colocar em órbitas relacionadas os diferentes planetas. E as constelações criam campos de atração, né? Então, capturam os acasos. Tudo se dá nesse campo da sensação, das imagens que aparecem. Eu estou lembrando das imagens da cidade, das imagens da guerra, do canto...

Eu – Dos diálogos que ela propunha, né? Ela propunha diálogos que me surpreendiam.

Verônica – E eles viam com uma coerência dramática muito grande. Se fosse uma peça racionalmente criada também teria essa precisão retórica de “essa é uma fala que condiz com esse personagem”. Muito impressionante!

Eu – E a outra coincidência foi pensar em bonecas quebradas e ver no conceito de *cuero roto* da Ileana, que é professora de uma universidade mexicana, alguma coisa para se segurar e, por outro lado, a minha sócia trazer a ideia da *isla de las muñecas*, que nos “obrigou” a ir ao México e, lá, a gente descobrir um troço desse (me refiro aos assassinatos de mulheres em Juarez) e aí pensar: “nisso cabe tudo, né?”: dos pequenos dramas femininos, passando pelas violências domésticas (contra a mulher) até (chegar) àquelas aberrações, àquela brutalidade. O que pode haver além daquele “fundo de poço”, eu não sei.

Verônica – É, eu acho que bate mesmo numa questão do limite, e aí (a história) passa a ser como um fractal, (em) que qualquer pedacinho contém a boneca quebrada, tanto na *maquila*, quanto na cidade, ou no corpo, no tecer... (O processo) foi feliz na consonância de uma mesma imagem com suas múltiplas formas. E cada forma apontando para a ampliação ou para a condensação, né? Umas ampliavam, outras condensavam. E eu acho que essa respiração entre ampliação-condensa mantém a gente na mesma afinação, né?

Eu – Tem mais alguma coisa que você gostaria de colocar sobre os dois processos?

Verônica – Só, assim, voltando um pouco a essa ideia do começo, a essas duas matrizes geradoras, eu acho curioso como, às vezes, as pessoas têm essa ideia de matriz, reclamam um

pouco dessa ideia de matriz, dizendo que é uma coisa que vai se reproduzir. Como é que a gente pode ter duas imagens que são matriciais e que percorrem caminhos e estéticas e processos completamente diferentes, né? Mas, embora diferentes, como que ela (a imagem consegue ser) generosa, no sentido de não ser teleológica, mas ela vem... sabe aquele negócio que você segura na tirolesa, que dá medo, mas (você) vai embora... Parece que ela te sustenta. E eu acho mesmo que ela é um fator de afinação, um diapásão. Claro que, cuidando bem desses momentos de ampliação e condensação. O que eu acho que é importante para esse afinar é a vivência desse coletivo de experiências afetivas.

Eu – Compartilhadas...

Verônica – Compartilhadas, ao mesmo tempo, sabe? Eu penso, sei lá, deve ter alguma coisa microfísica. Sabe, meditação em conjunto, que tem mais força? Destinar, imaginar junto não é uma coisa que a gente está acostumado (a fazer). Imaginar junto na mesma direção. E a gente tem um pouco essa relação com a imaginação, como (se fosse) uma coisa quase solitária, né? “Ah, fulano é um sonhador, está sempre imaginando, devaneando por aí, né?”. É um hábito, ou é uma constante que está ligada quase a essa ideia de interiorização, até mesmo de solidão. Então, quando você joga isso em um espaço de imaginar coletivamente e ir buscando, igual água, o momento que condensa o vapor e vira gota; acho que quando você põe as pessoas dentro das vivências da residência, ou do trabalho em sala, eu acho que esse imaginar junto tem um pouco, para conclusão...

Eu – De utópico? No sentido de “novas diretrizes”?

Verônica – É, talvez utópico, mas sabe aquela coisa “Raul Seixas: sonho que se sonha junto é realidade”, eu acho que tem um pouco disso. E eu acho que esse trabalho do coletivo com as imaginações, que tem esse despudor de colocar ela (a imaginação) “na roda” e cortar os elos, a posse da imagem... Deixa ela, acredita nela e deixa ela te guiar.

Eu – Posso te fazer uma última pergunta? Eu sei que a gente já se alongou muito...

Verônica – Claro.

Eu – Como é que você pensa o papel da diferença nesse tipo de construção? Você falou um pouco de um aprofundar porque ecoa, e a diferença, vamos dizer, parece que espalha mais. Aí eu volto naquela questão: as diferenças causam atrito, elas causam movimento, isso que a gente está falando, desvios. Nos desvios, nem sempre você desvia junto com o outro. Você vê motor de criação nisso?

Verônica – Eu sou bem otimista nisso. E otimista porque, às vezes, têm uns choques, assim, que inibem, né? E eu acho que a gente teve desses choques no Banho & Tosa, que inibiram mais do que provocaram. Porque, às vezes, a diferença é tão grande...

Eu – Que não acolhe?

Verônica – Que não acolhe. Mas eu acho que sempre vai haver as duas coisas. São graus diferentes que você vai conseguir. Ou ficar completamente inibido e não conseguir mesmo. Nossa, teve vários momentos no Banho & Tosa (em) que, como atriz, eu não conseguia... Era de desesperar! Era tudo “não isso”, você não sabia mais onde buscar, e era mesmo difícil. Então, resistir a esses momentos e também, igual à *Menina de lá*, do Guimarães Rosa: “Deixa!”.

Aguenta o tranco, deixa! Igual onda, quando embola. Não adianta se desesperar. Vai ser meio desesperador, mas vai te transformar. Não é fácil, né? Deixar-se transformar sem se perder. Vai ser sempre esse jogo e esse risco, né? E não dá para você ter apenas uma coisa só. Às vezes, é importante resistir, igual à Ileana, né? “Não é isso!” Ou mesmo o Chiquinho, com aqueles “nãos”.

APÊNDICE K - Entrevista com Lígia Tourinho

Livraria Cultura, Rio de Janeiro, em 30 de dezembro de 2017.

Eu – Lígia, você, que tem uma pesquisa sobre dramaturgias do corpo, de processo, no campo da dança...

Lígia – No campo da cena em geral. Teve uma abordagem forte na dança no trabalho (na pesquisa de doutorado que tem como desdobramento artístico a obra *Jogo Coreográfico*), mas eu também trabalhei com gente que também trabalha com teatro, no doutorado. Tinha a Daniela Pereira de Carvalho, tinha a Andréia Jabour, que mistura dança e teatro...

Eu – Então, eu queria que você falasse, pensando no nosso processo (de criação) do *Bonecas Quebradas* e naquilo que você pesquisou no seu doutorado sobre dramaturgias do corpo e da cena, os pontos de contato entre aquilo que você já vinha pesquisando e sobre como se deu o processo de criação (do referido espetáculo). Porque a minha pesquisa é sobre a *imaginação colaborativa*, essa imaginação que nasce do entrelaçamento de muitas imaginações em jogo no espaço da cena, e nasce da cena, sobretudo. Então, não é um *brainstorm* de ideias. O corpo está muito presente, muito envolvido. Não só o corpo, mas o corpo enquanto possibilidade de materialização de todo o campo associativo poético do ator, no encontro com outros atores, no encontro com o diretor. Às vezes, no encontro com um dramaturgo de processo, às vezes nem isso, (ou seja) com a própria equipe escolhendo “o que vai na feijoada”. Então, eu gostaria que você primeiro fizesse uma aproximação entre esse seu campo de saber e o processo que você vivenciou na prática.

Lígia – Tem umas coisas específicas da pesquisa que me abriram a maneira de olhar e que acabam servindo a vários processos e, de uma maneira geral, a todos. Uma é que o conceito de dramaturgia hoje não é um conceito único e determinado. Ele é um conceito plural. Então, eu trago na tese essa ideia de falar de várias dramaturgias, e que o desenho de como essas dramaturgias vão se dar vai vir de cada processo, tendo, é claro, a marca das pessoas que atravessam esses processos. Então, quando eu vi que já havia um pensamento amplo sobre isso e quando eu comecei a refletir sobre isso, isso me fez olhar para a dramaturgia de uma outra maneira, para essa possibilidade de ela se desenhar de uma maneira singular em cada obra, que eu acho que se aproxima muito dessa ideia do Kantor, que a gente trabalhou, do *objet-trouvé*, e também dessa ideia de que a obra tem uma *anima* dela. E que casa com essa referência do Kantor, que foi muito importante no *Bonecas*. A outra coisa da tese que também foi muito importante para mim, e um conceito detonador da reflexão e de outros conceitos, foi o trabalho da Marianne Vankerkoven, em seu texto para o *Nouvelle de la Danse*, sobre dramaturgias, no qual ela fala que a dramaturgia tem sempre a ver com o todo, e (que) mesmo quando a gente não está falando de dramaturgia, a gente está falando sobre ela, porque ela fala que a dramaturgia é a estrutura, o que faz respirar o todo. E aí ela fala que ela vê se apontando dois tipos de dramaturgias: um, que seria uma dramaturgia de conceito, e outro, que seria uma

dramaturgia de processo. E ela diz que essa dramaturgia de conceito tem a ver com essa dramaturgia que nasce muito ancorada no texto, nos estudos de essa, nesses processos em que tudo é definido por um diretor antes e que depois ele só levanta a peça com base nessas coisas já elencadas na cabeça. Ele já chega com o desenho de cenário pronto, os figurinos prontos... E ela fala dessa dramaturgia de processo, que acontece muito na dança, em que você chega com ideias, mas que também desenha as ideias à medida em que o processo vai se desenvolvendo, que eu acho que é muito próximo com o que nós fizemos no Bonecas. Esse ano, eu coordenei um grupo de estudos lá no centro Coreográfico e a gente leu esse texto da Marianne. E eu achei muito interessante que as pessoas comentaram que elas acham que, hoje, existe um modo de fazer que é muito misturado, em que as pessoas trazem muitas coisas definidas, mas que, no processo, um está interferindo no outro, como uma *fita de Moebius*. E eu acho que a gente fez isso (no Bonecas Quebradas).

Eu – E eu posso fazer um parêntesis? Você falou duas coisas: singularidades – cada dramaturgia leva a marca das singularidades (que a compõem), ou está atravessada, ou fundamentada nessas singularidades, e outra coisa que você falou foi conceito e processo. Eu acho que o Bonecas Quebradas tem, sim, muito disso. Porque, ao mesmo tempo em que fomos com alguns poucos estímulos para as primeiras experimentações, também chegamos em um (determinado) momento a muitos conceitos, os quais foram aparecendo à medida em que mergulhávamos no material e na história que se descortinava. Então, a minha pergunta é – já pensando em singularidade, conceito e processo – será que as singularidades (de cada uma de nós) não estavam muito presentes, com uma dificuldade de revelar esse todo, de harmonizar esse todo, que você está chamando de estrutura dramatúrgica; e será que a gente não estava, de certa maneira, muito aferrada a conceitos e pouco abertas a processos? E de que maneira a gente entrou no processo esquecendo do conceito? Quer dizer, eu acho que, muitas vezes, a gente entra no processo, mas ainda muito carregadas de conceitos, que, às vezes, não nos abrem ao processo...

Lígia – Tem coisa que está vindo agora, que está se elaborando na entrevista... A gente amarrou os conceitos iniciais de maneira muito potente, porque ela foi capaz de chamar a atenção dos jurados de um prêmio (Rumos Itaú Cultural) com 15.000 pessoas inscritas, então, ali, houve uma potência de fala através do conceito de imagem, de imagens que são conceitos, muito forte. E quando a gente foi para o México iniciar o processo, essas coisas estavam muito bem amarradas e guiando ele. Mas uma das coisas que eu fico imaginando hoje – e eu nem sei se eu tenho muita certeza disso – é que, quando a gente chegou na ilha (*isla de las muñecas*), que era uma coisa que eu achava muito impactante, ela foi passando para um segundo plano e eu acho que foi difícil desapegar disso e entender isso, em termos da relação entre conceito e processo. Acho que a gente insistia nas bonecas e aquilo não vingava. Mas, de uma certa maneira, se a gente olhar para aquela placa na entrada da ilha (que dizia) “los intrusos serán cazados, destrozados e dastizados”, eu acho que ali está a chave das coisas que a gente pegou e eu acho que a gente resistiu a entender que aquela era a nossa síntese.

Eu – E você acha que a gente conseguiu no final? (Silêncio) Porque foi, a meu ver, um processo marcado pela escolha da metáfora e pela desistência da metaforização da violência contra a mulher, pela insistência da Ileana em dizer “não podemos ficcionalizar.

Lígia – Eu não sei se a gente achou. Porque, quando a gente faz uma dramaturgia de processo e a gente tem cinco autores muito diferentes e muitas estruturas diferentes (diferentes em idade, em maneiras de ver o mundo, em tudo), a gente fica com uma dramaturgia, como foi identificado por alguns críticos, muito recortada. Por um lado, isso foi uma coisa muito

valorizada por algumas pessoas que assistiram (à peça); por outro, não. Essa é uma característica, mas eu acho que a gente chegou num tema, que a gente captou esse tema no ar, antes dele virar o grande tema do momento. A gente enunciou esse tema. E eu acho que isso impactou sim. Fazendo uma análise muito pessoal, claro, de como os espetáculos têm sobrevivido no Brasil, na cidade (do Rio de Janeiro), (de) como têm circulado e como se têm criado memória desses espetáculos, eu acho que a gente conseguiu uma circulação que é muito significativa e, de certa maneira, que a gente ecoou no imaginário da cidade de uma maneira muito significativa, porque as pessoas ainda vêm hoje falar comigo sobre o Bonecas Quebradas. E a nossa estratégia de conseguir manter isso de alguma maneira nas produções individuais, que é o possível neste momento; também é uma estratégia de manter esse tema vivo.

Eu – Eu acho muito interessante isso que você está dizendo sobre captar “no ar e antes”, que é um processo muito intuitivo, um tema que precisava ser colocado e que foi colocado na peça de uma maneira muito paradigmática, porque essa história é muito paradigmática. Muito emblemática. E ela choca pelos números e pelas características, e se tem, a meu ver, a impressão de se estar descendo ao fundo do poço nessa história dos assassinatos de mulheres em Juarez. Mas eu acho interessante você ter falado de se perceber antes e se ter atuado no imaginário (artístico) da cidade, porque, hoje, o que a gente vê de espetáculos com essa temática da violência contra a mulher não está no gibi...e a gente estreou no meio de tudo isso... E eu acho que a gente teve isso de ir captando coisas de que a própria história em que a gente ia se metendo foi revelando como uma grande intuição. E eu acho que isso veio a partir da imaginação, porque a gente foi ligando coisas muito díspares: *isla de las muñecas*, bonecas quebradas, violência contra a mulher, México, Tadeusz Kantor... Mas a minha pergunta, em meio a tudo isso, é: justaposição e composição: até onde a gente consegue, no colaborativo, compor, afinar de fato tantas cabeças e tantas sentenças, sintonizar todas essas singularidades, como você colocou. E até que ponto a gente não consegue, e as coisas acabam ficando costuradas assim, como um grande patchwork?

Lígia – Eu acho que, na dramaturgia, cada um foi imprimindo da sua forma uma camada disso. Algumas camadas ficam mais dissonantes do que outras. Outras acabam, nessa dissonância, criando uma leitura e uma harmonia, uma coerência. Eu acho que a gente tem tudo isso, e que tem momentos icônicos que foram aparecendo no processo e que a gente nem imaginava que iam ficar. A gente, às vezes, apresentava como uma coisinha simples e a coisa tinha potência e ficava, não é? A costura, o quadro (desenho), a “*boca de ceniza*”... A contagem das horas, a relação familiar (tem também o tênis roxo de cadarço laranja – o tênis apareceu depois em um dos documentários, ao lado de um dos corpos de mulheres assassinadas em Juarez. A cor roxa ser a cor do feminicídio...). Coisas que a gente ia descobrindo também nas pesquisas e que vinham, como narco corrido...

Eu – A gente escolhia baseadas no desejo (de dar voz, de denunciar)...

Lígia – Buscando as personagens, né? Essas coisas são meio intuitivas e do processo. Outras coisas vêm mais do registro de cada um. Por exemplo, um texto mais estruturado, mais poético, metafórico, do João (das Neves); mas épico. E (que) criavam dissonâncias, mas, ao mesmo tempo, essas dissonâncias criavam alguns respiros, né?

Eu – Isso é legal! Eu acho também que essa dramaturgia recortada espelha muito o nosso tema, mas é também marca de uma época. A hipertextualidade é marca da nossa época.

Lígia – E a gente como público também não tem mais a energia do contínuo, (do) lento... isso

é uma marca. Tem uma escuta também (sobre isso).

Eu – A Verônica (Fabrini, diretora do espetáculo Bonecas Quebradas) chamou a atenção para uma coisa que ela acha muito importante para afinar imaginações num processo colaborativo e que, no processo (do Bonecas Quebradas), ela acha que salvaguardou muita coisa, que é a experiência sensível compartilhada, que a gente teve no México.

Lígia – Eu acho que isso foi fundamental, né? Isso tocou a gente de uma maneira única e a cada um de nós de uma maneira muito singular, por ver uma outra cultura, que fala tanto da gente, mas não fala da gente, (por) viver a imersão, viver o cotidiano juntos, todos os prazeres e dificuldades disso, que são muitas também. Tentar esse modo de conviver coletivamente... A própria convivência com a Ileana, que foi pontual, mas foi muito potente. A Ileana foi muito importante nesse processo, que lançou a gente em um modo de experimentar a cena que era muito diferente daquele que a gente estava acostumada. Foi um desafio, às vezes muito difícil. Porque a gente gosta da metáfora, a gente gosta de fazer personagem, a gente gosta disso.

Eu – A gente é do teatro, né?

Lígia – Trabalhar na perspectiva da ação e do documento é um desafio para gente. E aí eu queria conectar com uma coisa. Eu tenho sentido que o Bonecas impactou alguns modos de se criar na cidade. Eu acho isso. Eu tenho sido procurada por ele, as pessoas me reconhecem na rua por ele, ele teve um impacto na cidade do Rio de Janeiro. E, claro, sem dúvida, eu dou aula em uma Universidade, é claro que o Bonecas vai impactar porque os alunos sempre vão assistir a gente. E fazer teatro documental nesse momento também é uma coisa que está em voga e que a gente começou ele num momento em que essa onda estava crescendo. Eu tenho visto nos alunos diretores que vão se formar, meus alunos, essa busca pelo documento. E vendo esses trabalhos, eu vejo também uma anunciação. E tiveram alguns trabalhos documentais, de uma escrita do documento, de uma escrita muito forte, porque eu acho que o documento traz o que está na carne. É muito forte, porque traz uma coisa que está aí, muitas vezes invisibilizada, porque o documento não tem o mesmo impacto da mídia, né? Então, você revela uma coisa que, às vezes, não está sendo vista com muita clareza. Ao mesmo tempo – aí é uma coisa que eu entendi, porque é muito difícil você olhar para o seu trabalho e ver, porque, às vezes, quando a gente vê o outro, cai uma ficha do que a gente também está fazendo, de uma problemática que a gente também está vivendo – o ritmo do documento é de uma narrativa dramática, não no sentido de uma ação completa, com começo, meio e fim, do problema ser resolvido e do herói. Se a gente for olhar as narrativas, a base épica, lírica e dramática, o drama tem a ver com ação. Então, quando a gente está falando das narrativas através da ação, a gente está falando do lugar do teatro. E a gente está criando ação sobre o documento. E isso é muito singular e difícil, porque o documento tem um ritmo, que não é interessante de ser lido. E a gente levou muitos depoimentos para a cena. E eu acho que nesse lugar a gente acertou muito.

Eu – É, porque aí o corte é muito bom.

Lígia – E também, Luciana, como você escolhe trazer o depoimento. Porque eu posso escolher trazer ele sem personagem, posso escolher trazer ele com personagem. Então, eu acho que a gente juntou aquilo que a gente adora, que é a metáfora, o personagem, com o documental.

Eu – (Essas rupturas) dão um respiro. E eu estou sentindo muito a necessidade desses momentos, porque eu continuo com o trabalho (na Desmontagem). E eu tenho visto claramente o cansativo do linear e a necessidade do entrecortar.

Lígia – E como isso é cansativo para o ator – eu estou trazendo uma outra coisa...

Eu – Ligar e desligar...

Lígia – É. É um outro tipo de treinamento, que não é aquele treinamento físico. Tem um lugar da energia de como você constrói aquela imagem e, às vezes, tem a ver com destonificar e tonificar muito rápido. E isso tem a ver com imaginação. Quando dramaturgicamente você vai construir isso, você está construindo um mundo. Isso é imaginação pura. Se o ator não criar o seu fio imaginário para esse processo, que não precisa ser um imaginário contínuo, pode ser um imaginário fragmentado... A imaginação do ator pode estar em “nessa hora, eu desloco a minha bacia”; é um tipo de imaginário. E aí, cada um vai ancorar em lugares muito diferentes. E aí eu acho que a gente tinha isso muito claro nos nossos processos. Os nossos lugares de ancoragem são muito diferentes.

Eu – De que maneira, você acha, que uma imagem é capaz de guiar um processo colaborativo. E, a reboque de “cada cabeça, uma sentença” e de “cada lugar de ancoragem é diferente de um para o outro”, para usar um termo seu, de que maneira, uma imagem é capaz de afinar imaginários? De que maneira uma imagem geradora é capaz de guiar dramaturgias e afinar imaginações? Como foi isso no Bonecas Quebradas para você? Porque você começou falando de um indício de que as bonecas quebradas eram uma imagem geradora potente – que desenhou um universo poético interessante e possibilitou que ganhássemos o Rumos Itaú Cultural, um edital concorridíssimo, em 2014. É uma pergunta e eu não sei se eu consegui responder até hoje, porque também não se pode fechar. O mistério é o mistério. A beleza da imaginação é que ela deve ser aberta, senão ela não acende. Se você explica, ela deixa de ser um mistério e não incendeia. Mas, de qualquer maneira, eu trago depoimentos para que as pessoas possam tirar suas próprias conclusões.

Lígia – Eu acho que (essa imagem) foi a nossa boia. Quando a gente estava se afogando a gente ia lá na boia. E ela se metamorfoseou. Ela começou com a ilha muito forte, com o imaginário das bonecas quebradas e, aos poucos, ela foi chegando no lugar do feminino, que eu acho que é uma síntese linda em que a gente chegou, que nem todo mundo vê, mas na verdade, o feminino é uma boneca quebrada. (...) Tem muita dor numa boneca quebrada. (...) Porque a boneca quebrada não é só a mulher estuprada, assassinada, mutilada. Ela também é, mas ela fala de cada uma de nós. (...) E acho que isso é muito impactante, porque a gente mostra o México e todo mundo pensa “ah, o México é horrível!”, aí a gente vem e mostra, no final, os dados do Brasil, que são o dobro... (Doados) do horror.

Eu – Bachelard usa essa imagem da boneca quebrada para falar das imagens da intimidade. Esse desejo que eu reconheço no ator de querer olhar para dentro, para pensar com a cabeça do outro. Isso é muito do ator, querer entrar dentro da cabeça do outro. Eu tinha isso quando eu era pequena, com a minha irmã. A gente era muito parecida e a nossa diferença de idade (de) era dois anos. Eu olhava pra ela e ficava pensando: “por que eu estou aqui dentro e não estou lá?” Eu sentia que eu não estava lá, mas não entendia porque eu não estava lá. O Bachelard diz que toda criança que quebra a boneca faz isso para poder entrar lá dentro, saber o que é que tem (lá dentro), (para saber) como é que é (ver o que não é visto).

Lígia – Mas eu acho que foi muito doloroso abrir mão da nossa imagem inicial.

Eu – Você acha que a gente abriu mão? Eu não.

Lígia – Eu acho que a gente chegou num lugar muito diferente do que a gente tinha imaginado inicialmente.

Eu – O que você imaginou inicialmente?

Lígia – Eu tinha aquele mar de bonecas quebradas, inicialmente. Para mim, talvez, tenha sido difícil desapegar desse mar. De ver que ele se transformou em outra coisa. Ele estava lá, é claro que ele estava, mas ele se transformou. Eu acho, agora, aqui, que esse era um lugar de apego. Nunca tinha pensado muito sobre isso. Na hora, eu nem me toquei, mas agora eu estou conseguindo entender que, para mim, foi muito impactante como a ilha não foi tão impactante para o coletivo. Aquele lugar nos trouxe tudo isso. Eu acho que isso tem a ver com o encontro o processo. Você estava com essa coisa de querer fazer um espetáculo sobre esse nome “bonecas quebradas”, que era um nome que te intrigava há anos e, quando eu fui ao México pela primeira vez, eu vi esse lugar num guia, (e então) eu pensei “eu tenho que visitar esse lugar” e, quando eu entrei lá, eu pensei “gente, eu preciso fazer um espetáculo sobre esse lugar um dia. Isso é um espetáculo!” Então, a gente juntou os nossos imaginários, as nossas intuições. Eu trouxe o que tinha para mim a ver com isso. E de, uma certa maneira, eu acho que essas coisas escolheram a gente, a gente não escolheu essas coisas, que é uma coisa que você sempre fala. Eu nunca pensava muito sobre isso, mas eu acho que esse espetáculo do Bonecas me apresentou esse conceito do *objet-trouvé*. É assim, a gente vai costurando e esse é um exemplo das singularidades e de como elas vão se transformando. E como essas coisas mudaram a minha visão de mundo. Porque, hoje, eu percebo que a minha possibilidade de controle das coisas é muito relativa, então, na verdade, eu estou sendo escolhida por uma série de coisas. Às vezes, eu consigo escolher, mas não é sempre que a gente consegue escolher. Essa é a vida.

Eu – Tem uma coisa que eu estou lendo sobre o inconsciente coletivo, mas não nesse sentido junguiano. É também de certa forma, mas não é só. É no sentido de um espaço psíquico intersubjetivo. É disso que eu acho que a pesquisa fala também. Porque a gente é fruto da interação de muita coisa e de muita gente. Então, a gente já é fruto de muita intersubjetividade. Mas, uma vez na roda, também é fruto do que a gente traz, e do que a gente encontra e confronta. Por isso, também, às vezes, dá tanto conflito. Então, a minha pergunta é: conflitos podem ser motor da criação, mas às vezes podem matar a criação. Desenergizam muito, desviam demais. Esses desvios podem ser muito criativos. Você pode estar indo num caminho e a pessoa te mostra que não é. Ótimo! Sem ela, você jamais veria. O outro te ajuda na criação. Sem ele, você pode embarcar numa onda muito solitária. (As suas decisões poderiam não ser as melhores). A minha ideia é de um grande *brainstorm*. O outro me ajuda a fazer melhor. Eu tenho pontos cegos, o outro me ajuda a ver melhor. A pergunta é, nesses processos, em que cada um pensa de uma forma, vê de uma forma o “elefante”, para usar uma metáfora. Então, quem pega o elefante pelo rabo vai dizer que o elefante é fininho, mas quem pega pela pata vai dizer “não, o elefante é grossão”. São modos de se perceber a mesma realidade. Cada um vai ver pelo seu ângulo. Então, nesses processos, também pode haver muitos conflitos. Na sua pesquisa, é impossível que não haja referências ao colaborativo, que se abre à participação de muitos e não é fruto de uma autoria de um dramaturgo de gabinete. Ou seja, a dramaturgia de processo está aberta a todas essas interferências, a múltiplas interferências. Então, até que ponto eu posso dizer que um conflito é criativo ou desestimulante nesse processo?

Lígia – Eu acho que tem duas chaves aí para desdobrar. A autoria e o conflito. O nosso tempo é um tempo que desloca as lógicas de autoria. Então, a gente está falando, por exemplo, de montagens do Hamlet, do Peter Brook, que deslocam a autoria do Shakespeare para o Peter

Brook. Então, a gente está definindo as lógicas de autoria a partir de cada processo. (...) E, no nosso (caso), isso se definiu de um jeito bem horizontal e a gente descobriu qual era a autoria no final. No final, a gente olhou para o todo e falou, “não gente, a ficha técnica tem que ser assim”. Não estava determinado logo no início. No início, aliás, a gente tinha até o desejo de que a autoria fosse toda do João (das Neves) e a direção, da Verônica. No fim, a gente foi percebendo que esse desenho era diferente e reconheceu essa diferença. Na minha pesquisa, eu falo sobre a autoria na contemporaneidade, pensando isso, que essa lógica vai se deslocar em cada processo. E, agora, entrando nos conflitos. Eu acho que não existe processo sem conflito, isso fica muito claro nas entrevistas. Nas entrevistas que eu fiz no meu doutorado nem todo mundo traz o tema dos conflitos, mas é claro que eles estão lá. É um tema que você tem que puxar e também escolher o que você quer falar sobre isso. O Bonecas, sem dúvida foi um processo de muitos conflitos. Alguns conflitos muito potentes para a criação, outros que nos atrapalharam, que geraram obstáculos. E que aprendizados a gente faz disso? O que isso nos gera? Mas, em muitos momentos, esses conflitos se transformaram em obstáculos na criação, nas temporadas. Mas não existem processos, criação, sem tensionamentos.

Eu – A gente já estava falando de um tema propiciador. Muito difícil...

Lígia – É.

Eu – A Isa (Isa Kopelman, atriz do espetáculo Bonecas Quebradas) fala, na entrevista que eu fiz com ela, que isso foi motor para uma fala contundente. Ela diz, por exemplo, que isso a obrigou a falar sobre coisas que ela precisava (falar), (ou seja) ela precisou defender seu espaço de fala. Então, a fala vem como uma defesa de um espaço de fala.

Lígia – Interessante!

Eu – Eu não sei até que ponto isso aparece em cena como lugares tão contundentes de fala, (e até que ponto isso aparece como elementos) que, de repente, não se harmonizam, porque isso foi uma falha apontada, foi uma crítica feita (à falta de harmonização de diversos elementos da encenação). Que (tudo) era muito bonito e necessário porque o tema era a boneca quebrada, quer dizer, já havia um tema propiciador para uma dramaturgia fragmentada, mas, ao mesmo tempo, que parecia que a coisa toda não se harmonizava. Era como se todos esses imaginários estivessem muito singularizados no jogo (com a cena). Talvez eu veja um pouco assim. Talvez eu veja mais coincidências no nosso processo até o momento da escolha por se falar de Juarez, como se fosse um caminho muito natural (ainda que surpreendente): *isla de las muñecas*, Ileana, México, *cuerpos rotos*, Juarez. E depois, polifonia. E não fecha.

Lígia – Ou fecha na cabeça de cada um (dos espectadores), até porque a gente está falando de uma história que está aberta. E que está se abrindo cada vez mais. Porque o momento em que a gente começa a revelar... Então, você liga o Jornal da Record e todos os dias tem dois, três casos de feminicídio. Todo dia! Era comum não falar sobre o feminicídio. Mas eu achei muito interessante o que a Isa falou sobre os conflitos.

Eu – Isso, a meu ver, está também muito relacionado às alianças inconscientes que se formam, por onde é que a maré começa a correr, as redefinições de trajetórias. Então, os conflitos também são, vamos dizer, barragens. Mudanças de curso.

Lígia – Eu acho que a experiência da Isa também é muito singular dentro do processo. Então, se a gente for falar sobre os conflitos, (a gente tem que ver que) tem muitas camadas de

conflitos. Porque eu e você também assumimos muitas responsabilidades dentro do processo; a dimensão dos nossos conflitos são outras em relação aos da Isa. É claro que ela interfere na imaginação, né?

Eu – E na sua pesquisa sobre a dramaturgia de processo, o que você tira de conclusões sobre procedimentos, condutas, para uma criação tão polifônica? Você fala sobre isso ou as suas questões são mais sobre autoria mesmo? Você tirou, de tudo isso, o Jogo Coreográfico que é procedimento puro. É um experimento de procedimentos...

Lígia – A ideia original (da tese) era olhar para esses processos e a partir deles pensar qual é o conceito contemporâneo de dramaturgia e juntar isso com as coisas que estavam sendo publicadas na época, que eram muito poucas; hoje tem muito mais coisa escrita sobre dramaturgia. Então, o foco do corpo da tese era muito mais pensar qual é o conceito de dramaturgia hoje. E aí, no fim, eu chego à ideia de que não é possível falar de uma única dramaturgia na contemporaneidade, a gente está falando de várias dramaturgias no plural. E os procedimentos ficam muito nas entrevistas.

Eu – E no Jogo (Coreográfico). O Jogo é um filho da sua tese e ele está nela, não? Ele é isso, um procedimento de procedimento dramático, né?

Lígia – Total! Está me caindo uma ficha nessa entrevista, sabia? De como, hoje, a minha experiência na direção teatral (no curso de direção teatral, da UFRJ) me ajuda a pensar esses modelos. Porque, em média, a gente tem, por semestre, de 10 a 15 processos de criação, em que eu vejo o relato dos alunos sobre o corpo. Isso é muito rico, porque isso gera uma escuta de muitas influências. Então, juntando isso com o processo que a gente viveu, a gente tem um modelo de um processo colaborativo em que a gente vai criar a partir de ideias e imagens geradoras...

Eu – E do corpo... em sala de trabalho.

Lígia – A gente vai escolhendo modos de criação. E aí eu acho que há modos estruturais que constroem dramaturgias: a periodicidade dos encontros, como eles são iniciados, como a gente se prepara para começar o jogo da improvisação, as cenas que vão aparecendo e o modo de organizar esse material. Isso tudo também é muito definidor de dramaturgia. E isso vai variar muito em cada processo. A gente escolheu uma periodicidade que era semanal e intensiva, mas não era contínua. E isso diz muito, porque tem um contínuo do processo no nosso cotidiano. Porque, às vezes, a gente está aqui tomando um café e vendo um passarinho e aí a ideia vem... E, às vezes, a coisa se materializa no corpo de um jeito muito diferente se é uma rotina distribuída e se é uma rotina intensificada. A gente também tinha uma estrutura de ensaio que era muito mole e, hoje, isso diz muito sobre uma dificuldade de ritmo em algumas transições do espetáculo. E aí, como a gente também está falando de um elenco que tem experiências de corpo muito diferentes, isso falou muito sobre o nosso trabalho. A gente teve alguns ensaios maravilhosos de experiência de corpo. Eu me lembro muito daquele ensaio em que a gente ficou experimentando e criando frases de movimento e em que o João começou a escrever os três *hai-kais*.

Eu – Saiu muita coisa dali...

Lígia – A gente usou muito pouco daquilo...

Eu – Mas o tom do espetáculo teve muito daquilo: bonecas de pano caindo do céu... começou a ir por essa linha... Aquilo que a gente pensou que ia ser mais *hard core*, mais “faca-na-caveira”, um mar de bonecas quebradas, como se fosse, assim, um mar devolvendo todo o lixo lá do oceano... para mim ia ser isso. Mas, de repente, depois desses ensaios, começaram a cair floquinhos de algodão do céu...

Lígia – Concordo com você, Lu. Foi muito potente e deflagrador, mas eu, pessoalmente, sinto falta, e eu acho que o que é importante para um processo, pelo o que eu vejo hoje, seria um mínimo contínuo desse espaço a cada encontro e a cada cena para deflagrar essa energia (continuamente). Eu acho, hoje, que (uma figura cuidando do movimento) é uma figura central na dramaturgia. E que, não tendo isso, a gente também vai estar criando dramaturgia.

Eu – Para o bem ou para o mal sempre se cria dramaturgia... A estrutura vai sempre ser formada. Ou ela é dada (a priori, pelo texto), ou ela vai ser criada.

Lígia – É. E acho que dependendo do trabalho, (essa figura) vai ser fundamental para uma coisa sustentadora do processo que é o ritmo. Isso faz toda a diferença.

Eu – É, porque a afinação (também) está no ritmo, porque cada um tem uma velocidade.

Lígia – E isso foi um problema que a gente enfrentou. Todo espetáculo enfrenta isso, mas são maneiras de trabalhar com esse conflito. Porque isso também é um conflito, isso também é muito gerador de conflito. De uma certa maneira, todo mundo percebia isso, cada um tentava resolver da sua maneira e isso gerava uma certa tensão, porque algumas (maneiras) não eram eficazes.

Eu – Você saberia citar alguma?

Lígia – Saber. Eu acho que não é eficaz não aquecer junto, não é eficaz cada um chegar a uma hora, chegar muito em cima da hora de começar o espetáculo, ficar com clima entre as atrizes. Isso não faz bem para o trabalho, e muitos processos vivem isso. Isso, todo processo vive em algum momento. Eu acho que a gente consegue se proteger disso se a gente pulverizar mais as responsabilidades. Isso é óbvio, mas nem sempre isso é possível, porque isso é um problema dos processos de criação no Brasil; eles são sempre muito sobrecarregados.

Eu – É, a precariedade parece ser sempre uma marca do teatro alternativo brasileiro... em algum aspecto, o dinheiro nunca dá.

Lígia – Eu aprendi uma coisa este semestre que foi maravilhosa. Eu tive uma aluna intercambista, da Suíça, que participou também do grupo de estudos do Centro Coreográfico. E a gente estava discutindo sobre (a função de) dramaturgista. E ela falou que na Europa, na Alemanha e na Suíça, essa figura não realiza exatamente a mesma função que aqui. Lá, o que a gente chama de *dramaturg* é uma pessoa que fica entre os atores, o diretor, o teatro, a comunicação do espetáculo e o autor – quando houver – fazendo um refinamento do conceito, cuidando de como isso vai chegar em cada um e de como isso vai ser publicizado na difusão do espetáculo, e quais são as dinâmicas de formação de plateia. Sabe aquela lógica do educativo das exposições? Cara, a gente faz tudo!!! E aí, eu queria trazer uma coisa sobre o conflito entrar no receptivo dos espetáculos. Eu realmente acho que a gente fez uma temporada mágica. A gente teve muitos conflitos com que lidar. O tema já é muito difícil de lidar, mas pensando na balança e pensando nas coisas que a gente conseguiu imaginar e inventar, eu acho que a gente

conectou muitos mundos ali.

Eu – E, sobretudo, a gente descobriu muita coisa...

Lígia – E a gente conseguiu criar muitas plataformas de difusão dessas coisas. O espetáculo, os vídeos do espetáculo, o livro. Publicar essa dramaturgia, fazer os solos – a Desmontagem e a Perfoconferência – são maneiras de inventar, de tentar ainda falar do que precisa se falado.

Eu – É como se a gente tivesse destapado uma caixa e encontrado algo do tipo “ah, você quer mesmo saber? Você vai saber, (mas) você vai ter que lidar com isso”. E quando você sabe, você não pode deixar de falar sobre isso porque acabou uma temporada, certo? Acho que foi mesmo como a Verônica colocou no texto do programa da peça: foi como o grito da esfinge. Não fazer nada a respeito, te torna cúmplice. Então, eu acho que a continuidade (das apresentações dos solos) fala dessa necessidade de continuar a denunciar esse caso. Mesmo sem grana.

APÊNDICE L - Entrevista com Isa Kopelman

Campinas – Unicamp – 24 de novembro de 2017.

(A pedido da entrevistada, começamos a conversar bem relaxada e informalmente, recapitulando momentos do processo e falando sobre a minha pesquisa até que ela se sentisse estimulada a discutir a respeito da construção dramaturgica, feita a dez mãos, por nós duas, João das Neves, Verônica Fabrini e Lígia Tourinho.

Isa - Eu me lembro que para o João (das Neves) era importante um caminho pelo viés da Antígona, uma Antígone latino-americana. Para ele, aquele texto era importante na condução da dramaturgia da peça. E a gente optou por vários outros materiais, que pesaram quase tanto quanto. Eu acho muito difícil imaginar, estando dentro (do trabalho), o todo da peça, sem o recurso do audiovisual, sem o recurso de vídeo. Mas eu acho que esse contraste violento de situações emocionais...

Eu – É aquilo que te salta aos olhos como o mais interessante?

Isa – É, eu acho.

Eu – Você já tinha me dito isso antes.

Isa – Teve uma coisa que me lembrou Bonecas Quebradas – não tem nada a ver com bonecas quebradas (na verdade) – que foi aquele exercício da disciplina da Pós-graduação (em Artes da Cena), que você assistiu, porque, no penúltimo dia em que eles apresentaram, eu disse “ah não!”. O meu comentário foi que tinha alguma coisa que se solidarizava com a depressão. Sabe? Assim, você só constata e fica lá dentro (da depressão). De alguma maneira, eu perguntei “pra que serve a arte?”. De alguma maneira, eu questionei e eles apresentaram (a cena de uma maneira diferente). E eu acho que melhorou (a cena), na medida em que (eles) parodiaram aquilo, porque aí movimenta quem assiste (àquilo). E eu acho que tinha nas Bonecas Quebradas esse choque discursivo, de contrastes, que dava a mexida na história.

Eu – É, concordo. Aí, retomando...ou... vamos pegar por aí mesmo? Uma das coisas que eu me pergunto nessa pesquisa é: de que maneira – tentando fazer mesmo uma crítica de processo – a gente compôs ou justapôs? Porque um dos riscos apontados por vários autores e artistas sobre criação coletiva, e no quesito dramaturgia eu acho que a gente teve uma criação coletiva *stricto*

sensu, bem horizontal mesmo, é que falta profundidade (poética, nesse tipo de escrita). Porque, de certa maneira, se substitui o *denso* pelo coletivo, como se todas as opiniões tivessem que ser contempladas, e talvez isso não aprofunde um caminho...Você concorda com isso?

Isa – Você está falando especificamente...

Eu – Do nosso espetáculo.

Isa – Eu não tenho ideia se é superficial ou não, porque eu não sei se o problema está no trabalho coletivo. Eu acho que a eficiência de um trabalho colaborativo está na questão de uma condução, de pegar aspectos que estão além e aquém do colaborativo. Deixa eu tentar me explicar. Eu sempre acho que o ponto de vista do ator é sempre mais restrito do que o ponto de vista da direção e da dramaturgia. No nosso caso, nós fizemos a dramaturgia, mas a gente estava dentro da cena. É um outro olhar, é um outro lugar, um outro *site*. E, no caso da nossa dramaturgia, e o João (das Neves) nos ajudou muito (nisso) – foi muito legal a presença dele e da Verônica (que era a diretora) – é o olhar de quem está fora, um outro lugar (que é imprescindível para a condução do trabalho). Um espetáculo não necessariamente precisa ser sobre um único tema para ser mais profundo, eu acho que pode levantar muito temas. Mas eu acho que é como esses temas se articulam, só isso. Então, é o jeito, a pegada. Não me pareceu superficial não.

Eu – Teve uma crítica, só para fechar esse tema, que falava que essa fragmentação que a peça apresentava – e que um dos críticos chamou de “Cirque du Soléil do teatro brasileiro” porque tinha muitos “números”(um era mais trágico, o outro era dramático, o outro cômico, depois tinha o Narco corrido, tinha o funk, aí depois aquela cena do desenho), quer dizer, era muita informação; do jeito que ele falou parecia até uma coisa positiva –dialogava com a ideia da boneca quebrada, despedaçada, ou seja, dizia que essa imagem parecia já pedir uma dramaturgia fragmentada, mas ela (a crítica) sentia que não havia, em muitos momentos, uma harmonização de todos aqueles elementos postos em cena. O que você acha dessa colocação, por exemplo?

Isa – Eu acho o seguinte: o que a gente enfrentou, da melhor maneira possível, foi (a dificuldade de) falar sobre esse tema. Sei lá, eu nunca vi nada tão terrível...

Eu – Porque é um tema que nos cala.

Isa – Então, como você vai falar sobre esse tema? Falar sobre esse tema no teatro é muito terrível, sabe? Então, eu acho que a gente enfrentou bem isso.

Eu – Foi, o tempo todo, um trabalho contra a impotência. Todo o tempo, pelo menos eu, me sentia muito impotente.

Isa – Lembra aquela peça que a gente viu no México, que era mais acadêmica, que parecia uma história de fadas (*Justicia Negada*, de Perla de la Rosa)? Ela fez uma fábula, uma narrativa encantada; ela fez uma historinha, mas a gente quis pegar os fatos. Então, para mim, foi a maneira mais possível que a gente tinha de trabalhar com esse tema e, nesse quesito, quem colaborou muito com isso foi a Ileana (Diéguez), porque ela (nos) questionava o tempo todo, e o questionamento dela eu acho que resultou bem. Como é que foi a recepção do público no Rio (de Janeiro)? Porque é muito pesado.

Eu – Para algumas pessoas é pesado, para outras não é pesado, é belo. “Nossa, como é que

“você tratam de um assunto tão difícil de uma maneira tão bela?”, eu ouvi muito isso. E teve gente saía sem querer falar. Abraçava, chorava. Então, isso depende da sensibilidade de cada um, eu acho...

Isa – O que é pesado é esse choque, esses contrastes, mas é um pesado que agita e é por isso que eu gosto, porque tem alguma coisa que mexe (com o espectador). Porque a indignação, para ela surgir realmente forte, não pode ser só depressiva. E quando te agita, você (diz): “Meu Deus, não dá para aceitar isso!”.

Eu – Só relembro um pouco desse processo todo, porque você teve participação fundamental na escrita do projeto. Eu lembro que a Lígia (Tourinho) tinha feito um primeiro um projeto para o Iberescena com base nas ideias que tivemos de unir as bonecas quebradas ao tema dos *cuerpos rotos*, da palestra da Ileana, que eu tinha assistido aqui na Unicamp, e à *isla de las muñecas*, que ela tinha visitado uns anos antes no México, mais umas referências que a Verônica tinha sugerido. E eu me lembro que você não tinha gostado desse projeto e sugeriu uma reescrita bem mais enxuta. Nós conversamos aqui nesta salinha e eu fui para casa e refiz tudo e – quem trabalha com produção sabe como isso é difícil – nós fomos logo em seguida contempladas no Rumos Itaú de 2014. E, depois disso, e graças a esse patrocínio, nós fomos ao México e vivemos lá um mês juntos, visitando o Museu de Antropologia, a ilha (das bonecas, nos canais de Xochitlmilco), conversando com Ileana Diéguez, lendo aquelas revistas que se (a gente) espremesse saía sangue. Eu sei que a gente teve uma vivência que nos deixou numa sintonia muito fina. Deixou a gente emocionalmente tocado por tudo aquilo. Então, eu me lembro que à noite eram pesadelos coletivos. Por isso, eu acho que, de certa maneira, a gente já estava sintonizado por aquela vivência (sensível compartilhada). E outra coisa que eu me lembro é que essa metáfora da boneca quebrada, que pode ser lida de diversas maneiras, foi o tempo todo criticada pela Ileana, que não queria nem visitar a ilha e sentia muito medo de que a gente usasse dessa metáfora ou de uma ficção para falar de casos de violência contra a mulher. Então, ela, o tempo todo, insistia que a gente deveria fazer um teatro documentário.

Isa – É porque a linha da Ileana é performática, ela não gosta da ficção (risos).

Eu – É. Então, a gente abandona a metáfora e vai para os documentos. Você sente que isso foi um tipo de interdição, um desvio?

Isa – Ao contrário, eu acho que isso é que foi legal. Porque a gente corria o risco de ficcionalizar o tempo todo. E ela dizia que a presença era importante. Um limite muito pequeno entre a ficção e a realidade. A não-representação. Houve cenas de representação, mas elas sempre acabavam num limite do depoimento da gente, que eramos as portadoras daquelas informações. E eu acho que essa foi a grande contribuição da Ileana.

Eu – Para mim, a peça virou uma colcha de retalhos, até porque – eu não sei se você concorda – a história tinha muitos fios; se você puxasse um, ia dar no capitalismo transnacional, se puxasse outro, ia dar no machismo latino-americano, na discriminação do indígena ou numa ancestralidade que a gente não fazia ideia...

Isa – Talvez fosse possível se aprofundar mais na dramaturgia pegando todos esses temas, mas foi até onde deu (para fazer), eu acho. Isso é o que eu gosto, são vários temas que são apresentados na peça. E correlatos. Eu não sei se é tão colcha de retalhos. Você falou uma coisa que eu acho que você está cobertíssima de razão, o título do espetáculo é o espetáculo: bonecas quebradas. A nossa América Latina rompida... A América Latina é uma boneca quebrada.

Infelizmente, eu acho que é isso que a gente está vivendo. Eu me lembro que, no começo, eu não gostava, mas depois eu achei bárbara essa ideia de vocês puxarem essa coisa do Rio, dos bailes funks, aquela barra pesada toda, que tem a ver, totalmente, com a violência contra a mulher...

Eu - Eu tive duas experiências com o trabalho colaborativo e eu queria saber de você também, se você já teve outras experiências com a criação colaborativa e/ou coletiva e como foram.

Isa - Eu tive, agora, nos Contos Árabes. Eles (os alunos do curso de Artes Cênicas da Unicamp e o prof. Dr. Eduardo Okamoto) já tinham trabalhado um ano e meio e o Okamoto (o diretor) tinha uma ideia do que ele queria, e eles já tinham umas cenas de palestinos (prontas) e já tinham um livro de um jornalista (uma história em quadrinhos), e eu ia pondo coisas, eu ia costurando (as cenas). Eu acho que isso era um trabalho colaborativo.

Eu - Eu gosto do colaborativo porque eu não sou dramaturga, eu sou uma atriz, então, como o Mauricio Kartun, autor e diretor argentino, que é também professor de criação coletiva, fala, a criação coletiva é uma linguagem que sai da boca, do corpo (do ator) no espaço, então, ela tem algumas vantagens e algumas desvantagens em relação à escrita da mão e do cérebro, que é a escrita do autor de gabinete. Para mim, ela é boa porque eu preciso do outro, porque o outro me dá sempre alguma coisa que eu não tinha imaginado, né? Em termos de imaginação, eu acho bom.

Isa - Eu gosto dos dois. Eu gosto do gabinete e do colaborativo. Por eu acho que, às vezes, o ator é limitado e o gabinete, pelo fato de ser gabinete, por ser separado, você só usa o cérebro. Mas os dois eu acho que são importantes.

Eu - Você acha que tem uma diferença...

Isa - Eu acho.

Eu - Uma diferença estética?

Isa - De material. A diferença estética eu acho que é aquilo que você falou no início, que é o que os argentinos classificam como dramaturgia da cena, a linguagem do diretor, como se fosse um dramaturgo. Para mim não é (um dramaturgo). Eu acho que o papel do autor é muito importante porque tem a coisa da unidade. Por mais fragmentado que seja, eu acho que tem uma condução de alguns elementos na dramaturgia que é muito necessária, uma visão que é uma âncora. E quando essa âncora é muito boa, maior sorte tem os encenadores, os atores, sabe?

Eu - O que você chama de âncora, você também está chamando de visão e condução. E isso você acha que se dá por um olhar privilegiado do autor? Por que você acha que é uma visão privilegiada a do autor?

Isa - Ele dá chão para você voar. Quando ele é bom. Porque ele te dá elementos muito bons com os quais você dialoga; ele te dá elementos muito fortes para você voar. Você dialoga com ele.

Eu - Você acha que o trabalho simplifica?

Isa - Não é que simplifica. Pode ser, não sei. Acho que está em aberto isso. Mas essa coisa da

profundidade, de como ele sugere certos temas, tem uma força maior, eu acho. Ele já dá!

Eu – É isso. Mas ele também começou pelo caos, por uma imagem que ele viu... Ele já dá alguma coisa estruturada para a cena, mas no começo do trabalho do autor é o caos...

Isa – O que você quer dizer com isso?

Eu – Que a gente, em sala de trabalho, num processo colaborativo (de criação concomitante de texto e cena) reproduz, de certa forma, esse processo criativo de um autor, que parte, vamos supor, de uma imagem para começar a criar. A partir dessa imagem, a gente vai começar explorando...

Isa – Eu não acho.

Eu – Então fala.

Isa – Eu acho assim: individualidade é individualidade, você tem vivências. O autor traz uma coisa da vivência dele. Eu acho que quando o autor é bom, é bom. Eu gosto de texto, da dramaturgia. Eu acho importante voltar a ela. Por outro lado, o trabalho coletivo (mencionando as diferenças entre coletivo e colaborativo) vai sempre vai passar de alguma maneira por um olhar que o articule; o olhar de fora é muito importante. Eu não conheço nenhum trabalho coletivo que seja feito só por atores, você viu isso na Argentina, tem isso?

Eu – Tem isso, mas é raro. A coisa mais comum que tem (lá) é o (trabalho do) diretor-autor, ou o autor-diretor.

Isa – E outra coisa é que a imaginação de um autor de gabinete é via palavra, e a palavra, a língua, é importantíssima; a gente não pode se esquecer dela. Mesmo que seja a língua passada pelo corpo. E o ator trabalha muito mais com uma emoção direta no corpo. Ele produz isso, ele produz imagens desse corpo em ação. E, às vezes, a palavra distancia mais...

Eu – A palavra se registra, as expressões (as emoções) e as sensações do corpo são muito fugazes. Talvez isso dificulte mais.

Isa – E a gente registra, a gente também estava registrando tudo isso. Mas são coisas diferentes. Eu gosto muito de autor de gabinete. Acho que essas colaborações são muito fortes. E de alguma maneira, e eu não sei dizer como, a colaboração do João (das Neves) foi muito forte para gente, embora a gente tenha equalizado a colaboratividade dele. Ele não deu aquilo que ele talvez gostaria de dar, essa condução dramática do jeito que ele pensava. Mas foi muito fundamental.

Eu – (Mudando de assunto), dizem que os conflitos podem ser motor ou podem devastar um processo colaborativo. Porque cada um tem um jeito de pensar. Nós, isso foi apontado por várias pessoas, somos muito diferentes em muitos aspectos e, claro, em termos de campos poéticos, visão de mundo, etc. Eu queria que você falasse um pouco disso. Porque a gente teve muitos conflitos nesse processo, né?

Isa – Mas eu acho que resultou porque nenhuma de nós queria largar o osso e eu acho que isso foi muito bom. O teatro é feito dessa garra. A qualidade dramática, seja lá o que for - cena, dramaturgia. É esse mistério que a gente está tentando desvendar – é a palavra, é o corpo, é a

colaboração, é o teatro hierárquico...

Eu – Você está falando dessa garra, que é aquilo que você defende enquanto verdade, enquanto necessidade...

Isa – Necessidade de colocar em cena e de não deixar destruir.

Eu – Acaba sendo um filtro? Um filtro da extrema necessidade...

Isa – Eu acho. De falar...

Eu – De se colocar.

Isa – De se colocar. Às vezes, a dinâmica tem momentos em que a que a gente entra numa bobeira (risos); depois passa. Tem um filme chamado, *Les enfants du paradis*, que fala disso: são as rixas, depois sai o espetáculo e todo mundo se ama... A nossa artesanaria, a nossa arte, o nosso ofício é muito específico.

Eu – Tem sempre essa posição no drama, do protagonista e do antagonista e a coisa acaba se resolvendo de alguma maneira. Você acha que esses conflitos são capazes de gerar algum tipo de síntese, no sentido mais compositivo?

Isa – Acho que sim. Mas vocês, como produtoras, já vieram com essa proposição do trabalho colaborativo. Então, não tinha nenhuma inocência (não mudou o caráter do trabalho).

Eu – E também cercadas de muitos materiais; a gente compartilhou muita coisa, a gente viajou junto. Isso foi o que garantiu, na minha humilde opinião – porque nós somos muito diferentes e passamos por muitos conflitos – uma escrita muito tranquila dessa dramaturgia. Porque, de repente, em três dias, escrevemos – você, Lígia e eu – esse texto, que depois foi a teste, digamos assim, passando pelo crivo da Verônica, do João e da Ileana.

Isa – É, daí, a gente foi incorporando, lembra, os textos do João?

Eu – A gente podia ter se matado...

Isa – Foi muito generoso o trabalho. Antes mesmo de a gente viajar, porque a gente tinha encontros em ensaios aqui (em Campinas, na sede do grupo Boa Companhia). E eu me lembro que estavam presentes o João, a Verônica, nós. E (das) discussões que se tinham. Então, (essas discussões) já prepararam a cama. Para tudo isso. A gente chegou quase inocentes no México, a gente não tinha ideia da barra em termos de informação. Mas a gente veio querendo tudo (isso). Eu acho que foi um trabalho muito rico. Foi duro para mim, mas foi (rico). Eu só tenho que agradecer a vocês, eu quero deixar registrado isso, pela oportunidade. Acho que a gente é humano, faz muitas cagadas, mas é isso, né? A gente entra em conflito, em choque, mas realmente eu tenho que agradecer, (o trabalho) mexeu comigo de uma maneira muito forte. Eu estava paradona...

Eu – Caiu logo num troço desses!

Isa – É. Com pessoas discutindo. (Por) tudo, (por) ter conhecido vocês, a Ileana, aquelas mulheres que vieram fazer as palestras, todas, até a juíza, com posições diferentes. E ter

trabalhado com a Verônica foi muito bom.

Eu – O espetáculo tem muito da mão dela. Ela teve uma assinatura de direção, como não poderia deixar de ser – ela era esse elemento que estava fora o tempo todo. Então, tem uma assinatura forte de direção. É uma criação colaborativa na dramaturgia, no texto, mas eu acho que teve uma direção muito forte, mas também aberta (inclusiva).

Isa – Foi. Eu acho importante você estar destacando sempre esse elemento do coletivo, da colaboratividade, porque é uma marca desse trabalho; acho importante você defender isso. Eu vou estar muito curiosa para ler o seu material de defesa, porque eu acho que tem tanto material importante que eu acho que você deve pensar em publicar.

Eu – Você vai ler, você assinou um termo de consentimento, senão você me processa... (risos)
Obrigada Isa.